RUBENS

La Adoración de los Magos

RUBENS La Adoración de los Magos

MUSEO NACIONAL

RUBENS

La Adoración de los Magos

RUBENS
La Adoración de los Magos

ALEJANDRO VERGARA

CON

HERLINDA CABRERO, JAIME GARCÍA-MÁIQUEZ, CARMEN GARRIDO
JOSÉ JUAN PÉREZ PRECIADO, JOOST VANDER AUWERA

MUSEO NACIONAL
DEL PRADO

El Museo Nacional del Prado expresa su agradecimiento a los siguientes prestadores:

Amsterdam, Rijksmuseum

Groningen, Groninger Museum

Londres, colección particular

Londres, Jean-Luc Baroni Ltd

Roma, Galleria Corsini

Agradecimientos

Sivigliano Alloisi, Jean-Luc Baroni, Pilar Benito, Selina Blasco, Peter van den Brink, Rocío del Casar, Jesús Chaveinte, Fernando Checa Cremades, María Teresa Dávila, Dan Ewing, Miguel Falomir, Pedro Feduchi, Titto Ferreira, Anna Fischer, Zaharia Florica, Amaya Gálvez, Carmen García Frías, Catali Garrigues, Donald Garstang, Maribel Gisbert, Ana González Mozo, Maira Herrero, Paul Holberton, Susan Hunting, David Jaffé, Larry Keith, Peter Lange, Ronald de Leeuw, Anne-Marie Logan, Ger Luijten, Vivian B. Mann, Paloma Nogués, Nadine Orenstein, Teresa Posada, Paloma Rodríguez, Leticia Ruiz, Mónica Sáenz de Cabezón, Ricardo Sáiz, José Luis Sancho, Stephan Schroeder, Pilar Sedano, Carlos Serrano, Ricardo Serrano, Álvaro Soler del Campo, Claudio Strinati, Andrés Úbeda, Edward van Voolen, Arthur Wheelock, Martha Wolf y Martin Wyld

Con el patrocinio de

HERMÈS
PARIS

Cuando en octubre de 2002 finalizaron en el Museo Nacional del Prado los trabajos de restauración del cuadro de Rubens *La Adoración de los Magos*, pudimos admirar en todo su esplendor una de las obras más importantes de la producción del maestro flamenco. Al mismo tiempo, desde el Museo se advirtió la necesidad de dedicarle un cuidadoso estudio, a la luz de los descubrimientos que todo el proceso de análisis y acondicionamiento del cuadro revelaron. La exposición que ahora se presenta en las salas del Museo Nacional del Prado en torno a *La Adoración de los Magos* convierte en realidad este deseo, ofreciendo a los visitantes las principales claves del proceso de creación de una de las obras maestras de nuestra primera pinacoteca.

El gran lienzo del Museo Nacional del Prado comparte escenario con los bocetos y modelos que precedieron a su realización, con una de las copias que de él se hicieron y con otras obras, en las que el artista da muestras de cuáles eran sus preocupaciones estéticas, tanto en el momento de pintarlo en su formato inicial como cuando lo amplió y repintó durante su segunda visita a la corte española.

La exposición y la publicación que ahora se consagran al cuadro *La Adoración de los Magos* ponen de manifiesto, como ha ocurrido en ocasiones anteriores, la voluntad del Museo por situar en su contexto las grandes obras de sus colecciones, cumpliendo con sus misiones educativa e investigadora.

Quiero dar las gracias al Museo Nacional del Prado por su tesón para profundizar en el conocimiento de la obra protagonista de esta exhibición, permitiéndonos llegar a descubrir muchos de los misterios que habitan en la mente de los artistas.

Mi agradecimiento especial a la generosidad demostrada hacia este proyecto por Hermès Ibérica, en su primer patrocinio cultural en nuestro país. Su contribución ha hecho posible esta magnífica oportunidad para la difusión de una de las obras maestras de la colección permanente del Museo Nacional del Prado, iniciando lo que estoy segura que será una fructífera relación de colaboración con el Museo.

Carmen Calvo Poyato
MINISTRA DE CULTURA

En el Museo del Prado entendemos que nuestra labor consiste en conservar los tesoros artísticos que la historia nos ha encomendado, en estudiar estos objetos y también a sus artífices con la intención de educar al público y de contribuir al mejor conocimiento del pasado, y, por último, en garantizar el deleite y enriquecimiento que se deriva de la contemplación de las obras de arte. Todos estos objetivos se conjugan con gran armonía en el proyecto que ha dado lugar a esta publicación.

Fue la restauración del cuadro de *La Adoración de los Magos* de Rubens, finalizada hace ahora poco más de dos años, la que hizo pensar a los especialistas del Museo que nos encontrábamos ante una situación ideal para estudiar la forma en que Rubens creaba sus cuadros. Es poco frecuente contemplar un cuadro como éste, que fue pintado por una de las grandes figuras de la Historia del Arte, y que el propio pintor decidió transformar veinte años más tarde. Este proceso de transformación se estudia en profundidad en este libro, y se explica y comparte con el público en la muestra a la que acompaña.

La gran cantidad de exposiciones dedicadas a la obra de Rubens en este año de 2004 en museos de Europa y Estados Unidos han dado lugar a que se hable de un «año Rubens», a pesar de que no se celebra ninguna efeméride relacionada con el pintor de Amberes. La importancia histórica de Rubens y la calidad de sus obras justifican la atención que está recibiendo el pintor. Ningún museo del mundo alberga una colección tan numerosa e importante de sus pinturas como el Museo Nacional del Prado, por lo que nos sentimos especialmente complacidos de haber podido presentar dos exposiciones dedicadas a su obra en el presente año. Una fue la realizada conjuntamente con el Museum Boijmans Van Beuningen de Rotterdam, dedicada a estudiar una serie de tapices que diseñó Rubens, la serie de *Aquiles*. La segunda es la que presentamos ahora, que estamos seguros de que servirá para acercar al público la obra de una figura crucial, tanto para la historia del arte europeo como para nuestro propio Museo.

El Museo del Prado, agradece efusivamente a Hermès su generosidad por haber patrocinado esta exposición.

Rodrigo Uría Meruéndano
PRESIDENTE DEL REAL PATRONATO DEL MUSEO NACIONAL DEL PRADO

Sin que fuese necesaria conmemoración alguna, el año 2004 ha sido un verdadero «año Rubens» que los principales museos del mundo han celebrado con brillantez. El Museo del Prado, que en el 2005 ampliará su espacio de la mano del arquitecto Rafael Moneo, presenta a su vez una exposición dedicada al redescubrimiento del asombroso cuadro *La Adoración de los Magos*. Esta obra maestra, que el propio artista modificó aproximadamente veinte años después de crearla, está llena de historia y misterio y es prueba de la prodigiosa lección de vitalidad y renovación que el maestro de la pintura europea imparte a nuestra época. Según A. Brejon de Lavergnée, estudioso de su obra, ésta muestra «al pintor noble y visionario, uno de los primeros que supieron pintar la emoción y la pasión, uniendo lo imaginario y lo real, , lo sobrenatural y lo cotidiano de su época [...], escritor, buen diplomático, inventor, colorista [...]». Se trata, para Hermès, de una feliz coincidencia ya que para nosotros 2004 ha estado presidido por el lema del color y la fantasía.

Así, a través de nuestra filial Hermès Ibérica, nuestra casa ha podido asociarse con un museo de proyección mundial en este momento tan significativo. Una colaboración que representa para Hermès un ideal compartido con esta gran institución cultural española, ya que reconcilia la pasión del futuro con el respeto del pasado, tradición y creación, siempre con el objetivo de maravillar y despertar el espíritu.

Esta exposición es un ejemplo claro de la fuerza creativa de Rubens, un genio lleno de talento, viajero incansable desbordante de vida, que dirige —rodeado de alumnos—, inmensos talleres. A través del patrocinio de la muestra, Hermès también rinde homenaje al entusiasmo de sus artesanos que con igual pasión, aunque menos libertad creativa, ponen todo su esfuerzo al servicio de la belleza, realzando materiales, refinando formas hasta conseguir la elegancia, el dominio de los colores y la perfección de los detalles, sin permitir por ello que la costumbre o el éxito prevalezcan ante el deber de sorprender.

En su obra, Rubens manifiesta su gusto por el color y la fantasía, el sentimiento festivo y el placer. Su obra, verdadero banquete para la vista, evoca poderosas sensaciones, es la obra de un artista, rayo luminoso, que supo ser audaz hasta el final y convertir el tiempo en su aliado, para renovarse, para evolucionar y para liberarse de modelos. Genio de su tiempo, con su gran sensualidad solamente quiso ser él mismo. El tema de la Adoración de los Magos inspira a Rubens a lo largo de toda su vida y actualmente se pueden encontrar diferentes composiciones con este tema en varios importantes museos

internacionales. La versión del Prado reúne en un solo lienzo varias etapas de renovación de la inspiración del artista. Bañado en una luz cálida, el magnífico y sereno claroscuro del cuadro hechiza y la gama de colores —ricos y sencillos a la vez— subraya preciosos detalles en adornos y vestidos.

Después de haberle dedicado a la magia uno de sus temas anuales, transcurrido un año iluminado por el mágico resplandor de las estrellas, Hermès avanza decididamente siguiendo los pasos de los magos bíblicos. Así pues la empresa expresa un deseo: ¡Que los extraños viajeros guíen durante muchos años nuestros pasos y nos animen a proseguir nuestros esfuerzos para poder depositar ante ojos asombrados regalos de materias fascinantes que adornen la vida con la belleza de los colores!

El apoyo al Museo del Prado en su iniciativa de revelar al público las múltiples y secretas facetas de *La Adoración de los Magos*, es la mejor expresión de la pasión de Hermès por la belleza, representada aquí por el poder de la imaginación artística de Rubens.

Méneghould du Chatelle
RESPONSABLE DE PATRIMONIO CULTURAL DE HERMÈS

La exposición que el Museo Nacional del Prado dedica al cuadro *La Adoración de los Magos* de Rubens nos invita a adentrarnos en el genio creativo de uno de los pintores más influyentes e importantes del siglo XVII europeo.

El Prado es depositario de la mayor colección de cuadros de Rubens que se conserva. Desde el Museo entendemos esto no sólo como un privilegio, sino también como una gran responsabilidad y un estímulo que nos obliga a contribuir de forma constante a la conservación y al estudio de la obra del maestro de Amberes. La exposición sobre *La Adoración de los Magos* es el resultado de esta disposición del Museo.

La idea de celebrar una muestra dedicada en exclusiva a *La Adoración de los Magos* surgió durante el proceso de su restauración, llevada a cabo durante los años 2000-2002 en los talleres del Museo. Se comprobó entonces que existían numerosas huellas en el cuadro de su curiosa historia, que lo llevó de ser pintado en Amberes en 1609, a ser repintado en Madrid en 1628 o 1629. Se trataba, por tanto, de una ocasión única para estudiar la evolución de la técnica y del gusto del pintor en esos años. A esa labor se han dedicado varios departamentos del Museo, y también especialistas externos, en un trabajo cuyos resultados se presentan en esta publicación. El estudio que se realiza desde un museo se centra, inevitable y también afortunadamente, en los cuadros como objetos artísticos, y nos parecía especialmente importante en este caso que el catálogo diese correcta medida del esplendor visual que emana del cuadro de Rubens. Para ello se incluye en el libro una extensa sección con ilustraciones de detalles del cuadro.

Queremos agradecer la generosidad de las instituciones que han prestado obras para esta exposición, y recordar, una vez más, que es gracias a esa generosidad de los prestadores por lo que podemos continuar profundizando en nuestro conocimiento de la obra de los grandes maestros del pasado y disfrutando y aprendiendo de sus cuadros.

Mención especial merece en este caso Hermès, que con su patrocinio ha hecho posible la exposición y el libro que la acompaña.

Miguel Zugaza Miranda
DIRECTOR DEL MUSEO NACIONAL DEL PRADO

CONTENIDO

Introducción

ALEJANDRO VERGARA

«Knowledge comes to us in pieces»
THOMAS CAHILL

AUNQUE hay muchas obras de Rubens que pueden considerarse fundamentales, pocas combinan los méritos que se aúnan en *La Adoración de los Magos*: el encargo inicial iba destinado a un lugar muy destacado, el Salón de Estados del Ayuntamiento de Amberes, por lo que se trataba de una obra que tendría una gran repercusión. La fecha del encargo, 1609, también es importante, puesto que ocurre en el momento en que Rubens acababa de instalarse en Amberes con la intención de consolidarse como principal pintor de la ciudad. Más excepcional aún es el hecho de que el cuadro, tras ser trasladado de Amberes a España en 1612, fuese repintado por el propio Rubens en 1628-1629, veinte años después de haberse pintado originalmente. Por todas estas circunstancias, la transformación de *La Adoración* nos ofrece una ocasión única para estudiar la creatividad de Rubens.

La idea de estudiar en profundidad este cuadro surgió durante su restauración, llevada a cabo en el Museo del Prado en 2000-2002. La posibilidad de contemplar el cuadro durante un periodo prolongado de tiempo con una iluminación ideal, y a muy poca distancia, nos permitió apreciar numerosas huellas de la forma de pintar del maestro de Amberes y de la evolución de su gusto y su técnica. De la sensación de que este cuadro tiene algo que enseñarnos sobre la forma de crear de Rubens surgió este libro.

Dos cuestiones han centrado la investigación sobre *La Adoración de los Magos* en los últimos tiempos: la fecha exacta de su realización y la interpretación que Rubens da al tema de la Adoración de los Magos. En ambos asuntos se centra el primer artículo de esta publicación, de Joost Vander Auwera, donde se presentan nuevos documentos y se reinterpretan otros ya conocidos para fechar la obra, y donde el autor estudia también las obras de arte que rodeaban al cuadro de Rubens en el Salón de Estados del Ayuntamiento de Amberes, con la intención de ofrecer una interpretación de su contenido.

Fundamentalmente por el hecho de su transformación, pero también por su monumental tamaño, por la importancia de su lugar de destino y por su carácter narrativo, *La Adoración de los Magos* es uno de esos cuadros que «ofrece la oportunidad, tan deseada por los pintores, de enfrentarse a las dificultades de su arte», como escribió Joshua Reynolds sobre otra obra de Rubens en su libro *A Journey to Flanders and Holland* (1781). El proceso de elaboración de la obra, entendido como un ejemplo paradigmático de la creatividad de Rubens, se estudia en el segundo capítulo del libro. Se plantean aquí cuestiones como la forma en que el artista pintó el cuadro original en 1609, las razones que le llevaron a repintarlo y la forma en que lo hizo, todo ello entendido como un instrumento para acercarnos a la personalidad artística de Rubens.

En el tercer capítulo de este libro Herlinda Cabrero, restauradora del Museo Nacional del Prado, describe el cuidadoso y revelador proceso de restauración de *La Adoración*, que ha proporcionado también una ocasión única para conocer la evolución del artista en cuanto al uso de materiales. En un lienzo pintado por Rubens en Amberes en 1609, y repintado por el mismo artista en Madrid en 1628-1629, se aúnan materiales y formas de pintar de dos etapas del artista y de dos centros artísticos. Estos materiales han sido estudiados por el Gabinete de Documentación Técnica del Museo del Prado, y se presentan y analizan en el cuarto capítulo del libro. Por último, se incluye también una cronología cuidadosamente documentada, que describe el fascinante periplo del cuadro desde el momento en que fue encargado hasta su reciente restauración.

Para cumplir con la misión de mostrar la peculiar manera de crear de Rubens a través de *La Adoración de los Magos*, desde un principio se decidió que una parte fundamental de este libro la constituyese un gran número de ilustraciones de gran calidad. Para ello, además de las imágenes que acompañan a los diferentes artículos, se ha incorporado una sección dedicada exclusivamente a reproducir detalles del cuadro. A través de estas imágenes, aprendemos, por ejemplo, que en el arte del maestro flamenco es difícil separar la intención de influir en las emociones del espectador y la forma en que esto se consigue. Mientras que en otros pintores (Velázquez es el ejemplo paradigmático) la pincelada cobra vida propia, atrayendo nuestra atención hacia la materialidad de la pintura, en Rubens nuestra vista se deleita no en aislar detalles, sino en comprobar cómo éstos contribuyen al efecto general. Como demuestran las numerosas fotografías de detalles de *La Adoración*, que se incluyen en este libro, en la intensidad de ese efecto general y en la maestría para conseguirlo, reside la magia del pintor de Amberes.

Un ejemplo de esta forma de entender la pintura se encuentra en la cara del porteador situado a la derecha de la escena, donde se observa una pequeña línea horizontal de color claro situada por encima de la nariz. A primera vista parece estar construida a base de pinceladas excesivamente conspicuas, pero al contemplarlas en el contexto general del cuadro nos damos cuenta de que representan la prolongación de la luz que irradia el Niño, en el otro extremo del cuadro. Esta línea es como una puntada que acerca a las dos figuras situadas en los extremos del cuadro, contribuyendo con ello a unificar el conjunto de la escena.

Refiriéndose a la misma sensación que estamos analizando, uno de los más destacados comentaristas de la obra de Rubens, el historiador suizo Jacob Burckhardt (1818-1897), ya llamó la atención sobre el «efecto total» de sus cuadros, que dificulta su análisis parcial y que afecta a todos los detalles. La búsqueda constante de la impresión de unidad y del impacto de la imagen como un todo la lleva a cabo el pintor moviendo el pincel sobre el lienzo con su peculiar inteligencia, modelando las figuras y las formas, animándolas, estableciendo relaciones entre las diferentes partes del cuadro. Rubens, como todos los pintores, se revela a sí mismo en el acto de pintar. Lo que este libro aspira a ofrecer es una instantánea de ese momento mágico de la creación.

Este libro está dedicado a Clara.

La Adoración de los Magos de Rubens y su destino original en Amberes

JOOST VANDER AUWERA

HACIA UNA VALORACIÓN CRÍTICA DE LOS DATOS

La Adoración de los Magos[1] del Prado no es sólo una obra de Rubens que fue sacada de su contexto original casi inmediatamente después de ser pintada; es también un ejemplo de descontextualización con fructíferos resultados artísticos.

El cuadro de Rubens fue encargado inicialmente para el Salón de Estados de la monumental Casa Consistorial de Amberes (1561-1564/1565), construida por el arquitecto Cornelis Floris en la plaza del Grote Markt para sustituir al anterior edificio medieval, que se había quedado pequeño. La *Statenkamer* o Salón de Estados era la sala más prestigiosa del *piano nobile* de este impresionante edificio (figs. 1 y 2). Como explicaré más adelante, el lienzo de Rubens probablemente formaba parte de la decoración de esta estancia el 9 de abril de 1609, fecha en la que tuvo lugar en ella la firma de la Tregua de los Doce Años. Pero el 2 de septiembre de 1612, la ciudad, por orden del concejo municipal (*Brede Raad*)[2], había decidido regalar la obra a don Rodrigo Calderón, conde de Oliva y enviado especial del rey de España en la corte de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia en Bruselas. Calderón, nacido en Amberes, prometió intervenir ante Felipe III en favor de los intereses económicos de su ciudad natal. El conde de Oliva cayó en desgracia y fue condenado en 1621, y el cuadro entró a formar parte de la colección del rey Felipe IV, en la que ya se encontraba el 4 de

1.- A lo largo de este texto nos vamos a referir al cuadro con el título empleado en el Museo del Prado. En los documentos relativos a su encargo, que se reproducen más adelante, siempre se le cita como «Adoración de los Reyes».

2.- El *Brede Raad* estaba constituido por el colegio de concejales, ex-concejales, jefes de distrito y representantes de los gremios. Los documentos relacionados con la decisión del *Brede Raad* y la expresión de agradecimiento a Calderón fueron publicados *in extenso* en GÉNARD, 1877, pp. 394 y ss.

septiembre de 1623. Cuando, en 1628-1629, Rubens visitó la corte española en misión diplomática y vio su obra en los aposentos de verano del Alcázar, la transformó sustancialmente[3]. Finalmente, tras un largo periplo por diferentes residencias reales, el cuadro, ya modificado, quedó una vez más descontextualizado cuando llegó al Museo del Prado, donde es accesible a un público mucho más numeroso del que pudo prever el pintor[4]. Este ensayo analiza los datos que se conocen referentes a la datación del cuadro, y también a su instalación original en Amberes, que influyó en la composición de Rubens en el momento de su creación en 1609. En opinión del autor, el contexto en el cual iba a colgarse el cuadro en el Salón de Estados ha sido estudiado de manera insuficiente y ha sido malinterpretado. Es necesario hacer un poco de labor detectivesca para replantearse la cuestión. Seguimos sin conocer la fecha precisa del cuadro y su emplazamiento exacto en el Salón de Estados. Cierto es que destacados especialistas como Max Rooses, Rudolf Oldenbourg, Hans-Gerhard Evers, Christopher Norris, Frans Baudouin y Julius S. Held han explorado no sólo las extraordinarias peregrinaciones del lienzo de Rubens, sino también su contexto original en Amberes[5]. Recientemente, Hans Devisscher, Steven Orso, Alejandro Vergara, Barbara Welzel y Hans Ost han realizado estudios más detallados sobre el tema[6]. Estos especialistas han basado muchas de sus conclusiones en investigaciones de archivo llevadas a cabo a partir del siglo XIX por historiadores de Amberes que tenían fácil acceso a las fuentes. Dado que la ciudad de Amberes fue el comitente de Rubens y su casa consistorial el destino original de este cuadro, no es de extrañar que los archiveros de la ciudad de Amberes hayan desempeñado un papel primordial en el descubrimiento y presentación de las pruebas documentales. El primero fue Pierre Génard, con el estudio biográfico del maestro y de su familia que realizó en 1877, tres siglos después del nacimiento de Rubens[7]. Le siguió Franz Jozef van den Branden, en 1883, con su historia de la escuela de pintura de Amberes, que los historiadores del arte suelen conocer mejor que el artículo de Génard[8]. En 1930, Floris Prims publicó un importante libro sobre el Ayuntamiento que, aunque basado en fuentes originales, desgraciadamente no facilita con precisión

---

3.- Sobre la transformación del cuadro, véase en este libro el ensayo de Alejandro Vergara.

4.- Sobre los sucesivos emplazamientos del cuadro de Rubens, véanse los datos históricos proporcionados por José Juan Pérez Preciado en este libro.

5.- ROOSES, 1886-1892, vol. I, p. 203; OLDENBOURG, 1922, pp. 8, 54 y 65; EVERS, 1942, pp. 122 y ss.; NORRIS, 1963; BAUDOUIN, 1977, p. 71; HELD, 1980, vol. I, cat. n.º 325, pp. 450-453.

6.- DEVISSCHER, 1992; ORSO, 1986, p. 46; VERGARA, 1999, pp. 80-93; WELZEL, 2001; y OST, 2003 (con amplia y reciente bibliografía).

7.- GÉNARD, 1877, pp. 394 y ss.

8.- VAN DEN BRANDEN, 1883.

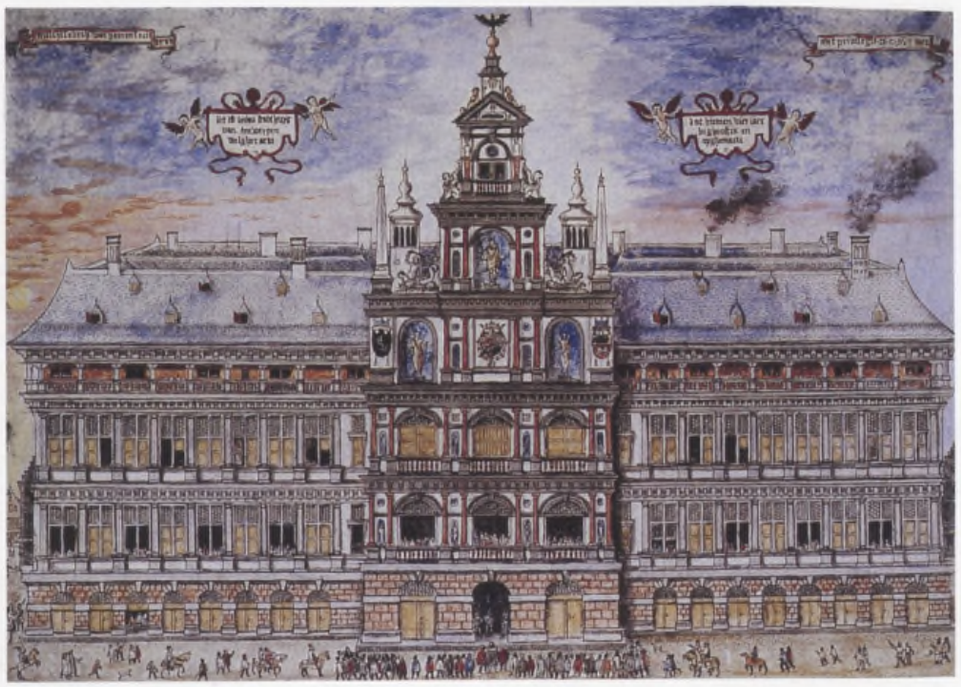

Fig. 1.– Melchisedech van Hooren, editado por Maarten Peeters, *Fachada principal del Ayuntamiento de Amberes*, aguafuerte coloreado, 190 x 270 mm.
Viena, Graphische Sammlung Albertina

Fig. 2.– Antiguo plano del piso principal del Ayuntamiento de Amberes (el emplazamiento del Salón de Estados está indicado por la zona coloreada)

las referencias de los archivos[9]. Finalmente, las investigaciones de archivo de Jan van Roey fueron publicadas en 1962 por Leo van Puyvelde, en un estudio sobre el conjunto artístico de la *Statenkamer*[10].

Aunque estas investigaciones históricas (locales en su mayor parte) resultaron muy útiles, han sido aceptadas sin el suficiente sentido crítico en la posterior, y más internacional, investigación sobre Rubens, desde las citas incompletas de las pruebas documentales hasta la cuestionable interpretación de los manuscritos originales. Hay documentos importantes publicados en otros contextos de los que no se da cuenta, y existen también otros documentos relevantes que aún no han sido publicados[11]. Entre las fuentes más importantes que necesitan una mayor consideración se encuentran la reproducción abreviada y la publicación más extensa del inventario del mobiliario de la casa consistorial, publicado respectivamente por Carl van de Velde en 1962-1963 y por Erik Duverger en 1984[12], y la edición del manuscrito *Memoria* de Antonio de Succa, que se conserva en la Biblioteca Real de Bélgica en Bruselas, llevado a cabo por Micheline Comblen-Sonkes y Christiane van den Bergen-Pantens, que fue publicado en 1977, año conmemorativo de Rubens[13].

La investigación de algunas fuentes visuales que podrían aportar información sobre la localización exacta del cuadro de Rubens dentro del conjunto artístico del Ayuntamiento parece haber quedado de lado, mientras que las reconstrucciones históricas del siglo XIX de ese edificio han gozado de gran aceptación.

Por último, pero no por ello menos importante, los historiadores de arte se han inclinado siempre a considerar el cuadro de Rubens de forma aislada por su extraordinaria calidad artística. Por ello se ha descuidado su estrecha relación con otras obras de arte situadas en la misma sala, y su significado dentro de ese conjunto. Esto no es tan cierto en lo referente a su relación con el cuadro *Scaldis y Antwerpia* de Abraham Janssen (1571/1575-1632)[14], realizado para ser situado sobre la chimenea de la misma sala (fig. 3), pero sí lo es en lo relativo a la importante serie de retratos de los duques

---

9.- PRIMS, 1930.

10.- VAN PUYVELDE, 1962, pp. 115-121. Van Puyvelde ofrece a veces una confusa interpretación sobre el trabajo del archivero. Cree, incorrectamente, que la chimenea del Salón de Estados procede de otra estancia de la casa consistorial (p. 119), que el concejo municipal se reunía en dicha sala (p. 118), y que la reunión de los enviados no tuvo realmente lugar en Amberes (*ibidem*).

11.- Esta forma de manejar el material de archivo es, desgraciadamente, un problema extendido en el estudio actual del arte neerlandés. Véase un acertado diagnóstico en MARTENS, 2001.

12.- VAN DE VELDE, 1962-1963, pp. 181-182; DUVERGER, 1984, doc. 200, p. 336.

13.- COMBLEN-SONKES y VAN DEN BERGEN-PANTENS, 1977

14.- La investigación realizada para mi tesis doctoral sobre Abraham Janssen ha sacado a la luz gran cantidad de información nueva sobre la instalación del Salón de Estados y el cuadro de Rubens (VANDER AUWERA, 2003).

Fig. 3.– Abraham Janssen, *Scaldis y Antwerpia*, 174 x 308 cm. Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

de Brabante realizada por el pintor y genealogista de Amberes Antonio de Succa (hacia 1574-1620), actualmente destruida[15].

LA FECHA DEL ENCARGO ORIGINAL

Aunque, en el pasado, los investigadores han relacionado el encargo del cuadro a Rubens con la Tregua de los Doce Años, los intentos de fechar la obra con precisión han dado como resultado dos posturas opuestas. La mayor parte de los especialistas ha apoyado la teoría ya propuesta por Max Rooses a finales del siglo XIX y razonada con más detalle por Christopher Norris y Frans Baudouin en 1972, y Hans Devisscher en 1992[16]: una versión acabada de *La Adoración de los Magos* se colocó como telón de

15.- Puesto que los retratos que se han presentado hasta ahora como parte de esta serie –por Floris Prims, entre otros– no tienen una procedencia fiable, y puesto que lo más probable es que la serie completa fuera quemada deliberadamente a finales del siglo XVIII, no disponemos de ninguna ilustración.

16.- Sobre las referencias bibliográficas, véanse notas 5 y 6.

fondo para la firma de la tregua el 9 de abril de 1609. En consecuencia, el cuadro debió de ser encargado casi inmediatamente después de que Rubens regresara de Italia, en noviembre o diciembre de 1608[17], por el concejo municipal, entre cuyos miembros había varios conocidos de Rubens, y además estaba presidido por su buen amigo, el burgomaestre Nicolaas Rockox. Por el contrario, para el gran especialista en Rubens, Julius Held, secundado por Hans Ost, la idea de que el cuadro de Rubens estuviera terminado en el momento del cierre de las negociaciones, aunque atractiva, no era plausible. El hecho de que hasta enero de 1609 no se supiera con certeza que iban a tener lugar las últimas negociaciones, no dejaba a Rubens tiempo suficiente para acabar el cuadro. Y, además, según Held, hasta después de la firma del tratado, la ciudad no podía permitirse el lujo de abrigar las expectativas diplomáticas encarnadas por el cuadro de Rubens, de la misma manera que hasta más tarde no fue regalado a Calderón con la esperanza de asegurarse los derechos para el comercio de las especias embarcadas a través de España.

Se puede aclarar esta polémica situando el debate cronológico sobre una base histórica más fiable. Al hacerlo quedará claro que el cuadro de *La Adoración de los Magos* estaba terminado con seguridad el 31 de enero de 1610, y posiblemente bastante antes.

Los asientos en los libros contables de la ciudad relativos al pago del cuadro de Rubens, frecuentemente citados, están anotados en dos tipos diferentes de registros. En el primero están los procedentes del colegio de concejales, reunidos en los *Collegiale Aktenboeken* (Registros de Actas Colegiales)[18], que consignan las órdenes legales (actas) que encargan a los *rentmeesters* (administradores) los pagos a terceras partes en fechas concretas. Están inscritos por años naturales y ordenados cronológicamente. El segundo tipo de registros son los llevados a cabo por el administrador, los *Rekeningen van Domeinen* (Registros de las Cuentas Territoriales), que, aunque pueden referirse a las actas del colegio de concejales, contienen también otro tipo de pagos. Los Registros de las Cuentas Territoriales no están ordenados cronológicamente, sino de acuerdo con el tipo de gasto. El año fiscal que figura en los Registros de las Cuentas Territoriales va del 1 de febrero al 31 de enero del año siguiente.

17.- El primer documento relacionado con la presencia de Rubens en Amberes data del 11 de diciembre de 1609; véase PRIMS, 1927, p. 215. Teniendo en cuenta que Rubens escribía desde Roma el 28 de octubre e indicaba que salía para Amberes inmediatamente («montado a caballo» firmaba su carta; véase MAGURN, 1955, p. 46), pudo haber llegado a mediados o finales de noviembre.

18.- El colegio de concejales era el organismo más importante de la autoridad cívica y estaba encabezado por el *buitenburgermeester* (responsable de defender y representar a la ciudad dentro del gobierno) y el *binnenburgermeester* (responsable de asuntos internos).

A continuación consignamos las referencias a pagos relacionados con *La Adoración de los Magos* en los dos tipos de registros y sus respectivas cronologías:

REGISTROS DE LAS ACTAS COLEGIALES (*Collegiale Aktenboeken*)
Año natural de 1610:

29 de abril

«Se ha dado orden a los tesoreros y a Guillaume Maes para que entreguen y paguen a Peeter Rubbens, pintor, la suma de mil florines por cierto cuadro de los tres Reyes, [que ha sido] hecho por él para esta ciudad, y que está aquí en el Salón de Estados. Esto ha quedado recogido en un acta de 29 de abril de 1610»[19].

4 de agosto

«Se ha dado orden a los tesoreros y a Guillaume Maes para que entreguen y paguen a Peeter Rubbens, pintor, la suma de ochocientos florines, para completar el pago del cuadro de los tres Reyes, [que ha sido] hecho por él, y que está en la casa consistorial, en el Salón de Estados. Esto ha quedado recogido en un acta de 4 de agosto de 1610»[20].

REGISTROS DE LAS CUENTAS TERRITORIALES (*Rekeningen van Domeinen*)
Año fiscal del 1 de febrero de 1609 al 31 de enero de 1610:

«[Pagar a] David Remeeus, la suma de ochenta y siete libras de Artois, relativas a la pintura y dorado de dos grandes marcos para dos cuadros del Salón de Estados, [que han sido] hechos uno de los Tres Reyes y otro de Schaldis, según la especificación y garantía con orden y recibo 78 lb»[21].

19.- *Geordonneert den Tresoriers ende Guillaume Maes vuyt te reycken ende te betalen aen Peeter Rubbens, schilder, de somme van duysent guldens ende dat op rekeninge van seker stuck schilderye van de drije Coninghen, bij hem voor dese stadt gemaeckt, berustende inde Statencamere alhier. Actum XXIX Aprilis A° 1610* (Amberes, Archivos Municipales, Privilegekamer 567, Collegiaal Actenboek, 1607-1610, f° 294v°-295r°).

20.- *Geordonneert den Tresoriers end Guillaume Maes uyt te reycken ende te betaelen aen Peeter Rubbens, schilder, de somme van acht hondert guldens, ende dat in voldoeninghe van het stuck schilderye van de Drye Coninghen, bij hem gemaeckt, staende opden Stadthuyse, inde Staetencamer. Actum IIII Augustij 1610* (Amberes, Archivos Municipales, Privilegekamer 568, Collegiaal Actenboek, 1610-1612, f° 42v°). Las órdenes de pago de 29 de abril y de 4 de agosto ya han sido mencionadas en el artículo de Génard de 1877, pero, aparentemente, Van den Branden no lo sabía, ya que trata de ellas como si fuera la primera vez que se publican. VAN PUYVELDE, 1962, p. 118 y notas 6 y 7, vuelve a hacer alusión a ellas con referencias al archivero Jan van Roey sobre la correcta ubicación en el archivo y sobre la publicación de Génard. Prims recoge sólo que la ciudad pagó a Rubens 1.800 florines.

21.- *David Remeeus, de somme van achtenseventich ponden Artois, ter saken van het schilderen ende vergulden van twee groote lijsten van twee schilderyen in de Statencamer gemaect deen van de Dry Coninghen, ende dander van Schaldis, volgends de specificatie ende der attestatien met ordonnantie ende quitantie 78 lb* (Amberes, Archivos Municipales, Rekening van Domeinen, 01.02.1609-31.01.1610, f° 362v°. En f° 361r° leemos: *Gemaect in ponden van xl grooten vlems*, es decir, «con el valor de 1 florín carolino por libra de Artois»). Génard publicó este documento en 1877, pero aparentemente nunca se ha leído con exactitud.

Año fiscal del 1 de febrero 1610 al 31 enero de 1611:

> «[A] Abraham Janssen pintor, la suma de setecientas cincuenta libras de Artois, por cierta pintura llamada Schaldis que se encuentra en el Salón de Estados, [que ha sido] hecha por él, según el acta colegial, orden y recibo..... 750 £».
>
> «[A] Jacob van Haecht, la suma de ciento treinta y dos libras de Artois, relacionadas con un marco de gran tamaño para el cuadro [de] los Tres Reyes, así como una tabla y un marco interior para la pintura arriba mencionada [de] Schaldis en el Salón de Estados, según la cuenta, garantía, orden y recibo..... 132 £»[22].

Al examinar cuidadosamente estos libros de cuentas municipales, queda claro que el asiento más antiguo de la serie es el pago hecho a David Remeeus por el dorado y decoración de los marcos para los cuadros de Rubens y de Janssen, que quedó anotado antes de1 31 de enero de 1610. La orden de pago a Remeeus describe el marco para el cuadro de Rubens como ya hecho (con el verbo «hacer» en tiempo perfecto) y el propio cuadro como ya instalado en el Salón de Estados[23]. Esto apoya la postura de los que abogan por fechar el cuadro de Rubens antes de la firma de la Tregua de los Doce Años el 9 de abril de 1609[24]. La lectura cuidadosa del contenido de los asientos de pago muestra que Rubens y Janssen habían terminado sus cuadros antes del 31 de enero de 1610 (e invalida la opinión de Held de que la fecha del pago a Remeeus por el marco no puede utilizarse para datar *La Adoración* alegando que en aquellos tiempos el soporte y el marco se hacían algunas veces antes de que el pintor iniciara su trabajo).

Por supuesto queda pendiente el asunto de saber cuánto tiempo antes del 31 de enero de 1610 realizaron Rubens y Janssen sus cuadros. Aunque no existen pruebas documentales que contesten a esta cuestión, la historia de la decoración de la *Statenkamer* en el Ayuntamiento de Amberes apoya una fecha anterior para *La Adoración*

22.- *Abraham Janssen schildere, de somme // van sevenhondertvyftich ponden Artois, voor seker stuck schilderyen genaempt Schaldis staende in de Statencamer, by hem gemaeckt, volgende de acte collegiaal[2] ordonnantie en de quitantie..... 750 £.*
Jacob van Haecht, de somme van hondert tweendertich ponden Artois ter saecken van een groote lyste tot de schilderye de Drye Coninghen, ende een panneel ende binnen lyste tot de voors. schilderye Schaldis in de Staten camer, volgende de rekeninge, attestatie, ordonnantie ende quitantie..... 132 £ (Amberes, Archivos Municipales, Rekenkamer 50, Rekening van Domeinen, 01.02.1610- 31.01.1611, f° 289r° y v°). Hay dos partidas consecutivas. La primera fue publicada por Génard en 1877 y por F. J. van den Branden en 1883, pero la segunda partida sólo fue publicada por el último.

23.- Contrariamente a lo que Held y Ost argumentan, la cuenta final del 4 de agosto de 1610, no es la primera en la que se describe el cuadro de Rubens como «hecho» (*gemaect*) y ya situado en el Salón de Estados. DEVISSCHER, 1992, p. 37, aunque está en favor de fechar el cuadro de Rubens con una datación anterior a la de Held, parece también haber pasado por alto esta palabra, *gemaect*, puesto que manifiesta explícitamente que no ve este asiento de pago.

24- Aunque estos autores dieron erróneamente al registro una fecha cercana a 1609.

de Rubens, que debió de haber estado terminada para la firma de la Tregua de los Doce Años. El planteamiento de Julius Held de que no hubo suficiente tiempo entre la llegada de Rubens a Amberes y la firma de la tregua para que el pintor pudiera terminar una obra monumental ha sido contestado por Hans Devisscher, quien ha apuntado que en 1608 Rubens pintó la gran *Adoración de los pastores* para la Iglesia de San Filippo Neri en Fermo en dos meses[25].

EL CONTEXTO ORIGINAL DE *LA ADORACIÓN DE LOS MAGOS* DE RUBENS

Los documentos reproducidos anteriormente muestran que *La Adoración de los Magos* de Rubens y el cuadro *Scaldis y Antwerpia* de Janssen formaban parte, con toda probabilidad, del mismo encargo y del mismo programa decorativo. Janssen recibió esta comisión posiblemente cuando era decano del Gremio de San Lucas, entre el 26 de septiembre de 1607 y el 27 de septiembre de 1608[26], fechas que se corresponden con el estilo del cuadro. Al igual que a Rubens, no se le pagó hasta mucho después, el 10 de julio de 1610[27]. Otros documentos indican la existencia de un programa decorativo aún más amplio para el Salón de Estados que data de hacia 1607-1608, una fecha próxima al alto el fuego provisional acordado por el archiduque Alberto en La Haya en abril de 1607, mucho antes del envío de emisarios a Amberes a comienzos de 1609. Para comprender la iconografía del cuadro de Rubens hay que tener en cuenta todo el programa decorativo del Salón de Estados.

Los encargos de la ciudad para decorar el Salón de Estados durante aquellos años están documentados en las cuentas, algunas de las cuales permanecen inéditas. Para poder dar una visión clara del desarrollo y de la lógica de este programa decorativo, es necesario examinar estos documentos en estricto orden cronológico.

El primer documento (inédito) en este contexto registra un pago realizado al desconocido Abraham Seeldragers en los Registros de las Cuentas Territoriales para el año fiscal que iba del 1 de febrero de 1607 al 31 de enero de 1608:

25.- DEVISSCHER, 1992, p. 39.

26.- Sobre el ejercicio de Janssen como decano y la fecha exacta en que desempeñó este cargo, véase VANDER AUWERA, 2003.

27.- «Se ha dado orden a los Tesoreros y al Administrador de pagar a Abraham Janssen pintor, la suma de setecientos cincuenta florines por un cuadro titulado Schaldis que está en el Salón de Estados, para la chimenea de allí. Esto ha quedado inscrito en acta de 10 de julio de 1610» (Amberes, Archivos Municipales, Privilegekamer 568, Collegiaal Aktenboek, 1610-112, f° 31r°).

«A Abraham Seeldrayers, la suma de diez libras de Artois, correspondientes a su salario laboral, por hacer los papeles que van entre los tapices de oro que pertenecen a la ciudad, que están colgados en el Salón de Estados, según la orden y recibo....x £»[28].

El conocido especialista en tapices Guy Delmarcel ha interpretado correctamente estos hallazgos[29]. Con toda probabilidad, el trabajo de Abraham Seeldragers consistió en rellenar los espacios que quedaban entre los tapices con piezas de imitación realizadas sobre papel. Los tapices mencionados en este documento, como ha sugerido Delmarcel, no deben ser otros que los cuatro realizados para el Salón de Estados en 1563-1564, que describían el curso del Escalda río arriba, desde su estuario en Middelburg y su paso por Amberes, junto con paisajes de Brabante. Fueron robados y vendidos a oficiales españoles por los soldados que saquearon el Ayuntamiento durante la «Furia Española» en 1576, y recomprados posteriormente por la ciudad[30]. Su iconografía está claramente relacionada con las negociaciones para la Tregua de los Doce Años: la reapertura del río Escalda fue un importante logro diplomático de esa tregua, que encontraría un eco aún mayor en el cuadro *Scaldis y Antwerpia* realizado por Janssen. Además, a través de sus paisajes, estos tapices aludían al Ducado de Brabante, un tema al que se hacía referencia más explícitamente en otra parte del conjunto, la serie de retratos de los veinticinco duques y duquesas de Brabante que la ciudad había encargado a Antonio de Succa para la *Statenkamer* en 1599-1600[31]. Según un documento de 10 de marzo de 1608, la ciudad de Amberes estaba reinstalando y restaurando por aquella fecha esta serie de retratos,

---

28.- *Abraham Seeldrayers, de somme van thien ponden artois, Ter saecken van arbeyts loon, voor het maecken vanden pampieren tusschen de goude tapyten der stadt toebehoorende, hangende op de Staetcamer, na luydt vander ordonnantie ende quitantie.....* x £. (Amberes, Archivos Municipales, Rekenkamer 47, Rekening van Domeinen, 01.02.1607-31.01.1608, f° 330r°).

29.- Comunicación personal por teléfono, 8 de septiembre de 2004.

30.- Véase DONNET, 1894, pp. 442-476. Guy Delmarcel me remitió a los artículos de Donnet y mi colega Sabine van Sprang descubrió la referencia exacta. Delmarcel llama también la atención sobre el sorprendente paralelismo con la serie de *Batallas navales de Zelanda*, en las Provincias Unidas. Este partido de la oposición en la Tregua de los Doce Años glorificó las victorias sobre los barcos españoles, que les atacaban desde el río Escalda y aguas vecinas, en estos tapices para su residencia en el Salón de Estados de Middelburg (véase VAN SWIGHEM y PLOOS VAN AMSTEL, 1991).

31.- «[A] Anthoni de succa la suma de cuarenta y cinco libras de Artois y cuatro chelines. Para paga [le] de esta manera las veintidós tablas con sus marcos interiores dorados y pintados que deben de ser el doble de grandes de lo normal, para retratar los rostros de los descendientes y la genealogía de la Majestad de España a XLIJ chelines para cada una de las tablas que han sido mencionadas antes con los marcos, según el contenido de la orden y el recibo correspondiente [*añadido de mano más débil:*] estando en el Salón de Estados..... XLV £ IIIJ chelines [*añadido en el margen izquierdo:*] Por declaración, orden y recibo» (Amberes, Archivos Municipales, Rekenkamer 39, Rekening van Domeinen, 01.02.1599-31.01.1600, f° 321r°).

«[A] Anthonis Succa la suma de veintisiete libras de Artois y seis chelines relativas a tres retratos de los señores y príncipes de esta tierra que se han añadido después a los otros del Salón de Estados de aquí, es decir siete florines para cada retrato y XLIJ chelines por el pintado de los marcos y el dorado de cada pieza. Como parece por la orden y el recibo que han sido expedidos para todo esto junto..... XXCIJ £ VI chelines». Esto ha quedado recogido en un acta (Amberes, Archivos Municipales, Rekenkamer 39, Rekening van Domeinen, 01.02. 1599-31.01.1600, f° 330v°-331r°). Estos documentos se mencionan en la edición de 1977 de las *Memoria* de COMBLEN-SONKES y VAN DEN BERGEN-PANTENS, pero no están publicados al completo (p. 4, nota 22 y pp. 8-9, notas 54-55 en el capítulo biográfico sobre De Succa por Christiane van den Bergen-Pantens).

igual que habían hecho con los tapices más antiguos mencionados anteriormente y es de suponer que por la misma razón, la preparación de la Tregua de los Doce Años:

> «Sus señorías los Burgomaestres y Concejales están de acuerdo con anthony desucca y han añadido [en sus cuentas] la suma de dieciocho florines en un solo pago por ciertos servicios prestados por él para la recuperación de los retratos de los de la casa de Borgoña, esto ha sido consignado en un acta del X. de marzo de 1608»[32].

Para entender este documento, hay que conocer el significado de la palabra *recouvreren* del documento original (o «recuperar» que es como se ha traducido). *Recouvreren* en el neerlandés antiguo, tiene las mismas connotaciones que «recuperar»[33]; el Ayuntamiento, por tanto, pagaba a De Succa por «recuperar» sus retratos (*voor sekere diensten by hem gedaen*), no por copiarlos, como algunos especialistas han dicho anteriormente[34].

Los documentos de 1599-1600 y de 1608 describen la iconografía de la serie de una manera que resulta reveladora en lo que se refiere a las implicaciones de la reinstalación de los retratos en la *Statenkamer*. Lo que se describe en primer lugar en 1599-1600 como «descendientes y genealogía de la Majestad de España» queda más especificado en 1608: «los retratos de los de la casa de Borgoña». Nos encontramos aquí con un mensaje político que todavía estaba en vigor en el periodo durante el cual tuvieron lugar las negociaciones para la Tregua de los Doce Años, y que la ciudad deseaba ver reflejado en el cuadro de Rubens.

En 1599-1600, cuando se colgó la serie en la *Statenkamer* o Salón de Estados (que a la sazón se conocía como *Staetsiekamer* o Salón de Gala), no se realizaba una mera operación decorativa. Era, más bien, una iniciativa que simbolizaba la restauración del antiguo orden político bajo el dominio de España. El Salón de Gala –una estancia adecuada para la recepción solemne de huéspedes de honor con pompa y ceremonial[35],

---

32.- *Myne heeren Borgemeesters ende Schepenen hebben anthony desucca Gegunt ende toegevueght de somme van achtien gulden eens voor sekere diensten by hem gedaen int recouvreren vande conterfeytslen van die van thuys van bourgoignen, actum X martij 1608.* (Amberes, Archivos Municipales, Privilegekamer 567, Collegiaal Actenboek 1607-1610, f° 131v°). (Este asiento va inmediatamente después del relativo al crucifijo obra de Giambologna. DEVISSCHER, p. 32, apunta acertadamente que no es seguro si esta obra estaba destinada al Salón de Estados, o a la capilla de la casa consistorial).

33.- Sobre el anterior significado de *recouvreren* como *terugkrijgen* (recobrar), véase VERWIJS y VERDAM, 1907.

34.- Véase VAN PUYVELDE, 1962, p. 117, nota 4. Tanto él como otros especialistas han confundido *recouvreren*, con *copiëren* o «copiar», probablemente porque existen documentos que hacen referencia a la realización de copias de esta serie, incluyendo uno más importante, de la misma fecha, que el que está aquí reproducido (Amberes, Archivos Municipales, Rekenkamer 48, Rekening van Domeinen, 01.02.1609-31.01.1609, f° 311v°).

35.- En neerlandés, la palabra *staetsie* significa «pompa» y «esplendor». Según el mejor diccionario de lengua neerlandesa, el *Grote Van Dale*, esta palabra ya se usaba con esa acepción en 1602 y era probablemente el resultado de la fusión de las palabras *stage* y *staat*.

llamada también *Grote kamer* o Gran Salón[36]– era, en realidad, la sala en la que era recibido el gobernador tras realizar su Entrada Triunfal. En este acto ritual el duque de Brabante juraba solemnemente hacer respetar las libertades de la ciudad, y la ciudad, por su parte, reconocía sus obligaciones ante él. El hecho de que los Estados Generales rebeldes se hubieran reunido en esta misma sala en 1582-1583 debió ser considerado por los españoles como un acto de la más alta usurpación, con gran alcance simbólico[37]. Con estos antecedentes, queda clara la importancia emblemática del encargo de una serie de retratos de los duques de Brabante para la misma sala. En 1598, Alberto e Isabel Clara Eugenia iniciaron su gobierno de Amberes como los duques de Brabante más recientes con una Entrada Triunfal, y el encargo, sólo un año después, de los retratos, fue símbolo de la vuelta definitiva de Amberes a la autoridad ducal de Brabante legitimada por el rey de España. El mensaje político que la serie de retratos expresaba en aquel momento queda tan claramente expuesto en el estudio de 1987 de Luc van den Broeck sobre la Entrada Triunfal de los archiduques, que merece la pena citarlo en detalle: «El rey [de España] confiaba en [...] que los rebeldes reconocerían a un príncipe borgoñón, o que al menos estarían dispuestos a negociar con él [...] El tema de la transferencia de poder se planteó repetidamente en las Entradas [Triunfales]. Nadie del sur discutió la legalidad de esta transferencia de poderes a los archiduques. Alberto e Isabel eran, después de todo, los legítimos duques de Brabante. Con el fin de demostrarlo, las ciudades, naciones y estados se remitieron al árbol genealógico de ambos príncipes. Estaban estrechamente relacionados con los anteriores duques de Brabante. Como descendientes directos de los príncipes borgoñones y de Habsburgo, iban a restituir las provincias de los Países Bajos a su anterior estado, entendido como la reunión de las antiguas provincias borgoñonas [...]»[38].

Cuando la ciudad realizó un considerable esfuerzo económico para hacer restaurar la serie, debió de ser consciente del significado político que los retratos ducales podrían adquirir durante las negociaciones de la Tregua de los Doce Años. La descripción de la serie de retratos de De Succa en los documentos contables de Amberes

---

36.- Por lo tanto, se hacía referencia a esta estancia como la *Groote Camere* en la reclamación interpuesta a la ciudad por Antonio de Succa el 21 de julio de 1604, por el préstamo sin su autorización, y daños ocasionados, de sus retratos ducales que estaban en esa sala (Amberes, Archivos Municipales, PK 688, Rekwestboeken 1603-1604, f° 191v°). Citados, pero no publicados al completo, por COMBLEN-SONKES y VAN DEN BERGEN-PANTENS, 1977, I, p. 10, y nota 79, p. 11.

37.- En los Países Bajos meridionales, los Estados Generales se reunieron por última vez en Bruselas en 1600 bajo el poder de los archiduques y a partir de entonces «ningún príncipe les volvió a convocar en asamblea porque querían mostrarse demasiado autosuficientes». La reunión de los Estados Generales en 1632-1634, hacia finales del reinado de Isabel Clara Eugenia, tuvo lugar en contra del deseo del rey español Felipe IV. Véase JANSEN *ET AL.*, 1995, pp. 96 y 105.

38.- VAN DEN BROECK, 1987, pp. 142-143, haciendo referencia a Hugo Soly.

de 1599-1600 y 1608 encarna las continuas demandas del rey de España (como duque de Borgoña) a los Países Bajos del Norte a través de los archiduques (como duques de Brabante), especialmente durante el periodo de negociaciones del tratado.

Igual de sintomáticos son dos libros con la biografía de los duques de Brabante que esbozan una genealogía de Brabante que recorre la rama Borgoña-Habsburgo y termina con Alberto e Isabel Clara Eugenia. Uno de ellos es la reedición de las crónicas de los duques de Brabante por Adrianus Barlandus en 1600[39], y cuenta con la colaboración de De Succa en la realización de las ilustraciones[40]; el otro es una crónica en varios volúmenes, de 1623, a cargo de Franciscus van Haer (Haraeus)[41]. Rubens diseñó la portada de la crónica de Haraeus, y al hacerlo recordó claramente su colaboración en la decoración de la *Statenkamer*. Tomó las personificaciones del río Escalda y de Bélgica directamente del cuadro de Janssen *Scaldis y Antwerpia*, y situó encima de ellas a las figuras de la Guerra y de la Paz, también personificadas[42]. Esto no es casualidad, ya que la crónica de Haraeus contiene un capítulo que describe la rebelión contra España[43]. Pero no es sólo en esta parte donde se retrata explícitamente a los archiduques como Príncipes de la Paz que ponen fin a la guerra con la Tregua de los Doce Años, sino que toda la obra tiene la intención de ponerlo de manifiesto. Este papel de los archiduques como pacificadores en la Tregua de los Doce Años arroja alguna luz sobre la iconografía de *La Adoración de los Magos* de Rubens.

LA ADORACIÓN DE LOS MAGOS DE RUBENS: UNA ALEGORÍA POLÍTICA DE LOS MUY CATÓLICOS SOBERANOS DE LA PAZ EN LOS PAÍSES BAJOS ESPAÑOLES

Si la decoración del Salón de Estados era ya en 1607 una clara referencia a la inminente tregua, es también probable que el encargo a Rubens estuviera ya en curso antes de la firma del armisticio el 9 de abril de 1609. El cuadro de Rubens puede

39.- (H)Adrianus Barlandus, *Ducum Brabantiae Chronica*, Amberes, 1600. Copia examinada: Bruselas, Biblioteca Real de Bélgica, Nr.V.H. 27.269 C LP.

40.- *Cfr:* COMBLEN-SONKES y VAN DEN BERGEN-PANTENS, 1977, vol. I, p. 4, nota 23 y p. 9, nota 61.

41.- Franciscus Haraeus, *Annales Ducum seu principum Brabantiae totiusque Belgii*, Amberes, 1623. Copia examinada: Bruselas, Biblioteca Real de Bélgica, Nr.V.H. 27.284 C.

42.- JUDSON y VAN DE VELDE, 1977, cat. n.º 51, p. 229, fig. 174.

43.- Véase JUDSON y VAN DE VELDE, 1977, cat. n.º 52, pp. 232-233. Tiene también una portada realizada por Rubens, representando la fachada del templo de Jano y las figuras de la Furia Ciega y de la Discordia a cada lado.

considerarse, pues, la clave de un programa iconográfico común con connotaciones diplomáticas.

Nos resulta fácil coincidir con la propuesta de Frans Baudouin de que el tema del cuadro de Rubens hace referencia a la Tregua de los Doce Años al retratar a dignatarios que han viajado lejos para rendir tributo al Cristo-niño como Príncipe de la Paz[44]. Teniendo en cuenta la ya citada retórica de paz que acompañaba a los archiduques, y la presencia de la serie de retratos ducales de De Succa en la misma sala, está claro que el Príncipe de la Paz representado por Rubens bajo la forma del Cristo-niño encarnaba al modelo divino de los Príncipes de la Paz Alberto e Isabel Clara Eugenia, encargados de cumplir los deseos del rey de España. Como ha apuntado acertadamente Barbara Welzel[45], la importancia de la figura de la Virgen en la composición original de Rubens viene a reforzar la postura católica de la dinastía española y del gobierno de la ciudad. Desde el momento en que, en agosto de 1585, Alejandro Farnesio retomó Amberes para España y reinstauró la autoridad española y el catolicismo, las entradas triunfales «en los Países Bajos del Sur [comenzaron] a afirmar la autoridad política y espiritual»[46]. Resulta revelador a este respecto que una de las primeras medidas adoptadas por Farnesio fue sustituir la estatua del legendario primer duque de Brabante, Silvius Brabo, que ocupaba un lugar de honor en la fachada del Ayuntamiento, por una imagen de la Virgen, patrona de la ciudad recientemente reconvertida al catolicismo (fig. 4)[47]. Los negociadores de la Tregua de los Doce Años se encontraron, pues, con una ciudad de Amberes restituida a la Virgen María, y con un Ayuntamiento explícitamente situado bajo su protección. Dentro de la Casa Consistorial, el cuadro de Rubens ponía el principal acento mariano en la sala, actuando en paralelo con la imagen del exterior del edificio. Y en la misma sala, la genealogía de los duques de Brabante realizada por De Succa formaba otro paralelo con la situación del exterior: de la misma manera que la eliminación de la estatua del duque de Brabante de la fachada expresaba el deseo de las autoridades de suprimir al legendario, y por consiguiente inaceptable, progenitor de la Casa de Brabante, los archiduques tenían que ser legitimados como los últimos herederos de la Casa de Brabante, con un fundamento justificado históricamente, en el interior del Salón de Estados, fundamento que proporcionaba la serie de De Succa, y que muestran también los escritos de Barlandus y Haraeus, mencionados anteriormente.

44.- Baudouin, 1977, p. 71.

45.- Welzel, 2001.

46.- Van den Broeck, 1987, según la cita en nota 38.

47.- Esta escultura realizada por Filips de Vos y Jacques de Costere fue inaugurada el 7 de abril de 1587. Véase Wuyts, 1971, p. 128 y notas 44 y 45, y Thyssen, 1922 , pp. 151-153.

Fig. 4.– Estatua de la Virgen, en la fachada del Ayuntamiento de Amberes

En 1645, algo más de treinta años después de la desaparición del cuadro de Rubens de la *Statenkamer*, fue necesario volver a reforzar el acento mariano del programa decorativo y para ello se colgó un cuadro realizado por Gérard y Daniel Seghers, *Virgen en una guirnalda de flores*, que además se exhibía anualmente durante la gran procesión de Amberes (o *Ommegang*) que se celebraba en honor de María cada 15 de agosto, con motivo de la fiesta de la Asunción[48].

Para poder entender plenamente el sentido iconográfico del cuadro de Rubens y los matices de su elaboración artística, es necesario estudiar su emplazamiento exacto dentro del Salón de Estados o *Statenkamer*.

CRISTO COMO PRÍNCIPE DE LA PAZ Y FUENTE DE LA LUZ DIVINA. LA RECONSTRUCCIÓN DEL EMPLAZAMIENTO DEL CUADRO DE RUBENS EN EL SALÓN DE ESTADOS

Hay división de opiniones en cuanto el emplazamiento de *La Adoración de los Magos* de Rubens en el Salón de Estados. El mejor plano de esta sala se debe a Floris Prims

48.- Este cuadro se menciona en PRIMS, 1931, p. 48, nota 2, pero la auténtica fuente de archivo es un manuscrito del siglo XVIII que ha sido recogido por el conocido polígrafo de Rubens François Mols: «En el Salón de Estados hay un cuadro que representa a María sentada bajo un trono con el Niño y san José; esta obra se usa cuando la gran procesión pasa por la Casa Consistorial, es muy hermoso y siempre lo he considerado obra de Seghers, aunque ha sido publicado como estampa bajo el nombre de Anthonis Van Dyck; fue grabado por S.A. Bolswert» (anotación de Mols: «Este cuadro ha sido pintado sin ninguna duda por Gerard Seghers & las flores por Daniel Seghers»). DE WITT, 1910, p. 99. Versión manuscrita: Bruselas, Biblioteca Real de Bélgica, Sección de manuscritos, n.º 13.643, vol. II, fº 17vº. No se han podido localizar ni el grabado ni el cuadro. El cuadro fue probablemente destruido, de la misma manera que los retratos de De Succa, por los franceses a finales del siglo XVIII.

(fig. 2)[49]. Prims situó el cuadro de Rubens contra la pared sur, en la parte izquierda del plano, argumentando que la pared oeste ya estaba ocupada por un gran retrato del príncipe dirigente o gobernador bajo un baldaquino, la pared norte por la obra pintada por Janssen para el frente de la chimenea, y el muro este –entonces, como ahora– por cinco grandes ventanas, por lo que era imposible que el cuadro de Rubens, de gran tamaño, estuviera colgado allí. Hans Devisscher[50] apoyó este punto de vista sin argumentar nada nuevo, mientras que Leo van Puyvelde[51] –también sin ningún tipo de explicación– situaba la obra de Rubens en el muro oeste. Se puede llegar a una reconstrucción más concreta y fiable del emplazamiento de *La Adoración de los Magos* de Rubens mediante el análisis minucioso de un documento relativo al mobiliario de la sala, la investigación de fuentes visuales relativas a la apariencia del interior de la sala que no han sido tenidas en cuenta, y el análisis exhaustivo de su plano y topografía en relación con su contexto urbano.

El documento de archivo en cuestión es el inventario de los muebles del Ayuntamiento realizado el 27 de julio de 1615 y en los días siguientes, pocos años después de que se retirase el cuadro de Rubens[52]. A continuación se reproduce el documento en su totalidad:

> «Inventario de los muebles pertenecientes a esta ciudad, situados en el Ayuntamiento, apuntados e inventariados el 27 de julio de 1615 y días siguientes, siguiendo órdenes del tesorero, por Gheeraert van Oncel, funcionario de la mencionada cámara del tesorero, en presencia del segundo tesorero Melchior Peeters».
>
> «En el Salón de Estados, por encima de las molduras
> En primer lugar treinta y un cuadros que son los retratos de los duques y duquesas de Brabante
> Para la chimenea un cuadro de gran tamaño de Schaldis realizado por Abraham Janssen
> Una mesa bargueñera extensible de madera de catorce pies de largo
> Un mantel de lana rojo de siete anas y media de largo [*en el margen izquierdo:* se ha encontrado que sólo mide 6 anas de largo]

49.- PRIMS, 1930, p. 90. Como ha demostrado Alejandro Vergara en su ensayo de esta misma publicación, la copia que formaba anteriormente parte de la colección de Christopher Norris reproduce la primera fase de su creación con gran exactitud.

50.- DEVISSCHER, 1992, p. 33.

51.- VAN PUYVELDE, 1962, p. 117.

52.- Citado por VAN DE VELDE, 1962-1963, pp. 181-182, y publicado por DUVERGER, 1984, doc. 200, p. 336. Duverger indica claramente que lo que publica es sólo un extracto del inventario.

Veintidós cojines de lana roja [*en el margen izquierdo:* sólo se han encontrado 19 cojines]
Diez sillones fraileros españoles
También cinco grandes sillas de cuero españolas [*en el margen izquierdo:* sólo se han encontrado cuatro de estas grandes sillas]
Tres tableros de mesa supletorios de madera blanda cuyos caballetes se encuentran actualmente en el lavadero
Diecinueve bancos sobre patas usados por el concejo municipal [*en el margen izquierdo:* se han encontrado sólo dieciocho bancos]
Dos grandes cuños de hierro para marcar metales, nuevos, con el escudo de armas de la ciudad»[53].

Este inventario es también la fuente documental en la que se basa la observación de Van den Branden de que el Salón de Estados era también el lugar de reunión del concejo municipal, según la descripción de los bancos usados por el concejo municipal: «Diecinueve bancos sobre patas usados por el concejo municipal»[54]. Por ello se determinó que el concejo municipal había decido regalar a Calderón un cuadro de Rubens procedente de su propia sala de reuniones[55]. Además, el inventario contiene información relativa a otras obras situadas en la sala que son evidentemente importantes como prueba circunstancial en la reconstrucción del emplazamiento exacto del cuadro de Rubens. Encontramos, pues, la confirmación de la afirmación de Van den Branden y Prims en relación con el emplazamiento de la serie de De Succa en la parte superior de la pared por encima de los marcos[56]; es en este inventario donde se consignan treinta y un retratos ducales, que son seis más de los veinticinco cuadros que se mencionan en las partidas de pago de 1599-1600: y en las citadas partidas de pago,

---

53.- *Inventaris van de meubelen deser stadt toebehoorende berustende op den staddthuyse, den 27 Julij 1615 ende navolgende dagen ter ordonnantie van de tresoriers opgenomen ende geïnventarieert by Gheeraert van Oncel, greffier van de voorseide tresorierscamere, ter presentiën van den tweeden tresorier Melchior Peeters.*

Inde Staeten Camer bouen de lysten
Ierst eenendertich stucken schilderyen wesende de conterfeytsels vande-hertoghen ende hertoginnen van Brabant
Voor de schouwe een groot stuck schjilderye van Schaldis by Abraham Janssen gemaekt
Een scrynen vuyttreckende taefel lanck vierthien voeten
Een root laeckenen taefelcleet lanck seuen ellen een halff [en el margen izquierdo: *is maer 6 ellen lanck bevonden*]
Tweeentwintich rode laeckene cussens [en el margen izquierdo: *en syn maer 19 cussens bevonden*]
Thien Spaensche mans stoelen
Noch vyff grootte Spaensche leir stoelen [en el margen izquierdo: *en syn maer vier van dese grote stoelen bevonden*]
Drye weecken taeffelschuyven waer aff de scragen sons syn int washuys
Negenthien bancken met pickelen totte breede raedt dienende [en el margen izquierdo: *en syn maer achtien bancken bevonden*]
Twee groote metaelen nieuw brantysers mette stadtswapenen.
Quiero dar las gracias al Archivo Municipal de Amberes por haberme permitido estudiar este documento durante su restauración.

54.- Van den Branden, 1883, pp. 486-487.

55.- También mencionado, de pasada, en Prims, 1930, p. 71.

56.- Van den Branden, 1883, p. 487, y Prims, 1930, p. 35.

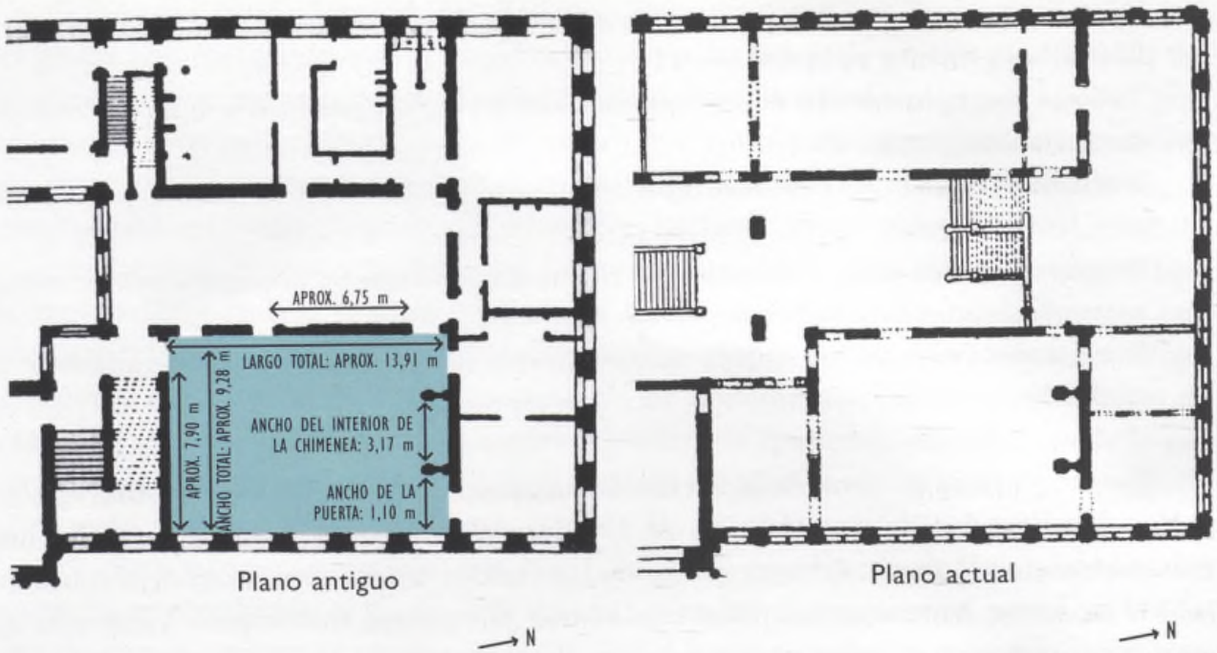

Fig. 5.– Plano del piso principal del Ayuntamiento de Amberes: el antiguo trazado frente al actual

no se encuentra ningún rastro de retratos de tamaño doble de los archiduques bajo un baldaquino en el muro oeste, al contrario de lo que afirma Prims[57]. Que el muro oeste ofrecía, sin embargo, suficiente espacio, es evidente si calculamos las medidas de los diferentes muros, con alguna alteración en la situación de las puertas, basándonos en las dimensiones actuales de la sala. Si colocamos el plano original del Salón de Estados (tal como lo reconstruyó Prims) junto al plano moderno, podemos aclarar lo que a primera vista podría parecer un cálculo más bien complejo y abstracto (fig. 5)[58]. Se puede hacer un cálculo aproximado de las medidas porque, a pesar de la completa redecoración del Ayuntamiento en la década de 1880, el espacio de esta habitación se conservó más o menos intacto. Prueba evidente de ello es también el hecho de que las medidas del largo y del ancho no varían del plano antiguo al nuevo. En cuanto a la altura de la sala, es poco lo que ha cambiado, dado que las altas ventanas del lado

57.- Prims, 1930, p. 46.

58.- Sobre el plano de Prims, véase Prims, 1930, pp. 90-91. Quiero dar las gracias al Servicio de Protocolos de la ciudad de Amberes por su amable ayuda al medir el salón de bodas en el Ayuntamiento.

de la plaza del Grote Markt se han conservado en su forma original. La sala (que actualmente se utiliza para la celebración de matrimonios) tiene una longitud interior de 13,91 m (alrededor de 49 pies de Amberes y 10 pulgadas)[59], un ancho de 9,28 m (aproximadamente 32 pies y 10 pulgadas), y una altura de 6 m (unos 21 pies y 2 pulgadas). Las dimensiones del cuadro de Rubens en el momento de su creación original eran aproximadamente 259 x 381 cm[60]. En el muro este, interrumpido por ventanas, claramente no queda bastante espacio para un cuadro de este tamaño, ni tampoco se podría acomodar en los espacios existentes a ambos lados de la chimenea de la pared norte. Sin embargo, tanto la pared sur, como la parte más ancha de la pared oeste, entre las puertas interiores, ofrecen suficiente espacio, unos 7,90 y 6,75 m respectivamente.

Desgraciadamente no existen imágenes anteriores a la amplia reestructuración de la década de 1880 de la que hoy es sala de bodas, que se ve en esta fotografía inédita (fig. 6). Para dar una idea del antiguo aspecto de la sala, los archiveros de Amberes utilizaron las reconstrucciones históricas que aparecen en cuadros o en estampas, tales como la vista interior pintada por Linnig en 1852[61], utilizada por Prims, o la reconstrucción histórica de la sala a finales del siglo XVIII (que es muy similar al cuadro de Linnig) utilizado por primera vez como ilustración por Pierre Génard para su *Anvers à travers les âges* de 1888[62]. Tanto en éstas, como en otras reconstrucciones que han llegado hasta nosotros[63], todas ellas vistas hacia el muro norte, el cuadro de Rubens no aparece nunca en los muros norte, este u oeste.

Pero estas obras de arte no son de fiar por sus intenciones historicistas, patentes en el añadido de detalles como figuras con atuendo histórico. Una prueba de su poca credibilidad la constituye el hecho de que cuando representan el muro oeste, tal y como supuestamente estaba en el siglo XVIII, reproducen invariablemente el cuadro *Virgen en una guirnalda de flores* de Gérard y Daniel Seghers. En la descripción de la sala en el libro *Voyage pittoresque* de Jean-Baptist Descamps, de 1769, encontramos, sin

---

59.- El pie de Amberes mide 28,3 cm y se divide en 11 pulgadas, que miden aproximadamente 2,57 cm.

60.- La mayoría de los autores, como DEVISSCHER, 1992, p. 32, menciona un lienzo de 256 x 381 cm. El personal del Prado ha medido la zona correspondiente a la composición original de 1609 en 259 x 381 cm. Hay que tener en cuenta que cuando este original fue ampliado en Madrid en 1628-1629, una pequeña porción pudo haber sido recortada o doblada para facilitar el cosido de los añadidos.

61.- Willem Linnig Sr. (Amberes, 1819-1885), *El Salón de Bodas en el Ayuntamiento de Amberes,* firmado y fechado en 1852 (óleo sobre lienzo, 79,5 x 113,5 cm), Amberes, Ayuntamiento (DE POORTER, 1988, inv. n.º 02-004; fotografía: Instituto Real de Patrimonio Artístico, Bruselas, n.º A 80 815).

62.- Dibujo por E. Puttaert (Bruselas, 1829-Aywalle, 1901), *El Salón de Estados del Ayuntamiento de Amberes en 1790* (ilustrado en GÉNARD, 1988, p. 252).

63.- Jan Geeraerts (Amberes 1814-1890), *El Salón de Bodas en el Ayuntamiento de Amberes*, firmado y fechado 1863 (gouache y acuarela sobre papel, 480 x 340 mm), Amberes, Museo Real de Bellas Artes (sin catalogar); TODTS, 1989, p. 189.

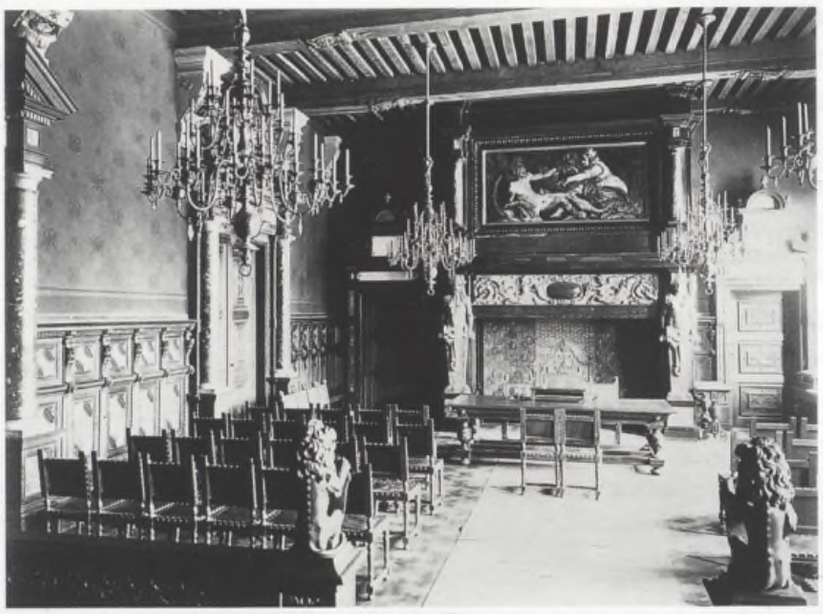

Fig. 6.– Salón de bodas (antiguo Salón de Estados) en el Ayuntamiento de Amberes.
Fotografía anónima tomada de la pared norte
tras las restauraciones de 1880-1884

Fig. 7.– Pintor anónimo del siglo XIX, *Vista interior del norte del Salón de Estados en el Ayuntamiento de Amberes antes de la restauración de 1880-1884*,
49,5 x 65,5 cm. Amberes, Vleeshuismuseum

embargo, que el cuadro estaba en realidad colgado en el muro opuesto al *Scaldis y Antwerpia* de Janssen, es decir, en el muro sur[64].

En el Vleeshuismuseum de Amberes, se conserva un cuadro anónimo e inédito que ofrece una vista de la sala desde el lado sur, y que parece aportar una representación fiel del aspecto del salón antes de las renovaciones del siglo XIX (fig. 7). Este lienzo modesto, que por su estilo se diría que es del siglo XIX, muestra la sala desprovista de figuras y de la decoración que aparecía en los cuadros historicistas. Sin embargo, sí se ve en él el cuadro de Janssen sobre la chimenea, cubriendo la altura total de la pared por encima de la repisa. Una copia de L. Farasyn, un pintor poco conocido, fallecido en 1899, que sustituyó al original de Janssen tras las renovaciones de la década de 1880, era más pequeña que el original[65]. Esto se puede ver en la fotografía citada anteriormente (fig. 6), en la que existe una franja vacía por encima y por debajo del cuadro de Farasyn. El estrado de madera rematado por una especie de barandilla que se alza delante de la chimenea, responde a la función de la sala como juzgado a finales del siglo XVIII. Los marcos vacíos sobre las puertas, a ambos lados de la chimenea, corresponden a la serie de retratos ducales que figuran en los documentos y que fueron arrancados, y probablemente destruidos, por el régimen revolucionario francés a finales del siglo XVIII[66].

Dado que en el cuadro anónimo están representadas las proporciones de la chimenea y otros elementos arquitectónicos con bastante exactitud, es posible determinar las dimensiones aproximadas de los retratos ducales perdidos de De Succa basándose en la representación que hace el artista de los marcos vacíos. Éste cálculo conduce, como veremos, a sorprendentes conclusiones relativas al emplazamiento del lienzo de Rubens.

En el cuadro del pintor anónimo del siglo XIX (fig. 7), el ancho de la puerta que aparece en el muro norte –que probablemente varía poco de los 1,10 m que mide en realidad– corresponde casi exactamente al ancho de una pareja de marcos de retratos[67]. Esto nos da una anchura estimada de 55 cm por cada retrato, con el correspondiente

---

64.- DESCAMPS, 1769, p. 210: *En entrant dans la Salle des Etats, on voit sur la cheminée un des beaux tableaux de cette ville, peint par A. Janssens [...] Vis-à-vis est placé un tableau peint par les deux Frères Seghers les figures sont de G. Seghers [...] & les fleurs par D. Seghers [...] la Vierge y est représentée assise & l'Enfant Jésus sur ses genoux ; dans le haut sont des anges qui attachent des guirlandes de fleurs ; d'autres Anges dans le bas font des guirlandes de fleurs [...].*

65.- El cuadro original de Janssen mide 174 x 308 cm. La copia de Farasyn mide 125 x 274 cm, y está firmada: «L. Farasyn naer A.JANSSEN». Pertenece al Vleeshuismuseum de Amberes (inv. n.º 53.6.3).

66.- Véase PRIMS, 1930, pp. 39 y ss. sobre esta destrucción y sobre la nueva función como sala de un tribunal.

67.- Las imágenes historicistas del Salón de Estados mencionadas anteriormente muestran un número diferente, y engañoso, de retratos encima de cada puerta.

marco. Contando con veinticinco retratos, que son los registrados en las partidas de pago de 1599-1600, el resultado nos da un largo estimado para la serie completa de 13,75 m. Al estar colgados encima de las molduras, su continuidad no se interrumpiría por los huecos de las puertas que quedaban por debajo. A cada lado de la chimenea de la pared norte hay sitio para un total de cuatro retratos. En consecuencia, los retratos restantes requieren 13,75 m, menos el espacio ocupado por cuatro retratos de 55 cm cada uno, lo que es igual a 11,55 m. Esto permitiría únicamente la colocación continua de cuatro retratos en la pared norte si los veintiún retratos restantes estuvieran colgados en la pared oeste. Además, con sus 13,91 m, la pared oeste era la única suficientemente larga para albergar una serie continua (la pared sur sólo mide 9,28 m de largo (fig. 5).

Además, hay algo que no concuerda con los otros seis retratos más, que solo aparecen en el inventario de 1615, formando un total de treinta y un retratos. Los seis nuevos retratos debían de medir 55 cm, es decir 330 cm de ancho en total. El espacio restante por encima de las molduras del muro oeste es insuficiente, por lo que la secuencia de estos cuadros debió de haberse iniciado, al menos en parte, en la pared sur. Y la secuencia debía de tener un sentido cronológico, ya que en 1615 no había duques de Brabante sucesores de los archiduques. Por esta razón, los seis retratos adicionales debían de ocupar un lugar cronológicamente anterior dentro de la línea de los duques de Brabante, y probablemente estarían colgados en la pared sur junto a los de los duques anteriores. Además, el ancho de estos seis retratos es parecido al ancho del cuadro original de Rubens. Podemos por ello deducir que no fue un cuadro de Boeyermans, como suponía Henk Ost[68], sino los seis retratos ducales adicionales los que se incorporaron a la pared por encima del lugar que ocupaba el cuadro de Rubens después de que éste fuera retirado el 2 de septiembre de 1612, y antes de que se realizara el inventario del Ayuntamiento el 27 de julio de 1615. El hecho de que el lienzo de Gérard y Daniel Seghers –el tema mariano del que se hace eco el cuadro de Rubens– estuviera colgado en el muro sur, en lugar de en el este, es otra indicación de que *La Adoración de los Magos* también había colgado originalmente en el muro sur.

68.- Ost, 2003, pp. 49-54.

El modo de acceso de los visitantes –ya fuera un príncipe reinante o los negociadores de la Tregua de los Doce Años– a la *Statenkamer* antes de la restauración de la década de 1880 apoya la idea de que el cuadro de Rubens estaba situado en el lado sur de la sala. En el plano de Prims del trazado original (fig. 2), se ve claramente que el visitante accedía a la casa consistorial por la entrada principal de la plaza del Grote Markt, subía la escalera, y entraba en el Salón de Estados por una puerta situada en el muro sur que no estaba centrada en la pared, sino cerca del ángulo occidental[69]. Las obras de arte que había en la sala se hacían gradualmente visibles para el visitante a lo largo de los muros oeste y sur. Al entrar, vería la serie de retratos de De Succa en orden cronológico, terminando con el de Alberto y el de Isabel Clara Eugenia. Con el lienzo de Rubens, una lógica similar sólo es posible si se situaba en la pared sur. Si hubiera estado colgado en el muro oeste, el visitante se habría encontrado primero con la Virgen y el Niño y sólo después se habría desplegado ante su vista el séquito de los Magos. Si el cuadro hubiera estado colgado en el muro sur, la dirección que tenía que seguir el visitante nada más entrar correspondería con la de los Magos avanzando hacia la figura de la Virgen.

Este hallazgo es importante si consideramos a los Magos y a su séquito como los equivalentes simbólicos de los enviados diplomáticos avanzando hacia Jesús, Príncipe de la Paz. Si el cuadro de Rubens estaba realmente colgado en el muro sur, los visitantes que entraban y miraban en esa dirección avanzarían en el mismo sentido que los Magos y su séquito, hacia la Virgen y el Niño, que es la fuente de luz. Otros elementos del cuadro de Rubens cobrarían sentido dentro de la orientación y topografía de la sala (fig. 8). El rincón de la pared que estaba detrás de la Virgen, al lado izquierdo del cuadro, se corresponde con la esquina entre las paredes este y sur de la sala. La luz, que en el cuadro va de izquierda a derecha, coincide igualmente con la dirección real de la luz natural de la sala, que entra por las ventanas por el lado de la plaza del Grote Markt. A este respecto, se podría objetar que Rubens pintó una

69.- Véase PRIMS, 1930, pp. 34-36, para el camino que seguían los visitantes a este edificio.

70.- De nuevo existe un paralelismo entre la escena nocturna del interior del Ayuntamiento con la imagen de la Virgen y el Niño prevista para el exterior del edificio. El 1 de septiembre de 1607, los concejales pagaron a Cornelis III Floris, y a un desconocido Hans Houwers, para hacer un «modelo en madera y el diseño dibujado en papel del foco que se va a poner delante de la escultura de Nuestra Señora» (Amberes, Archivos Municipales, Privilegekamer 567, Collegiaal Actenboek 1607-1610, f° 23v°). Este no sólo demuestra hasta qué punto importaba a las autoridades municipales hacer pública su devoción mariana, sino que recuerda la manera en que Rubens iluminó a la Virgen en su cuadro con antorchas en la luz indecisa del amanecer.

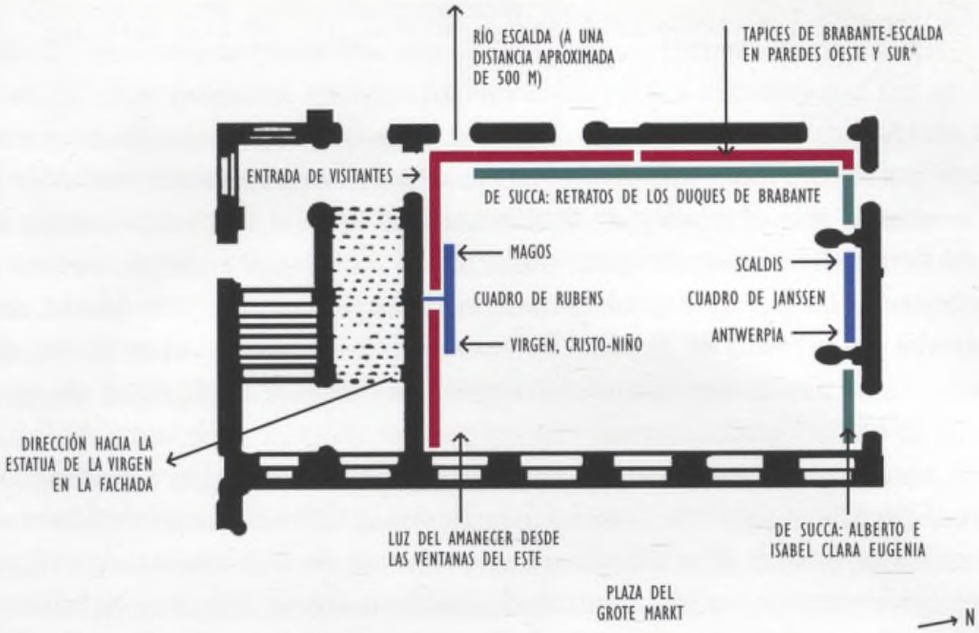

Fig. 8.– Emplazamiento, orientación y topografía de *La Adoración de los Magos* de Rubens en el contexto del Salón de Estados y de la ciudad de Amberes

*Estos tapices estaban colgados bajo las molduras (5,34 m de alto aprox.). Los dos más largos (534 x 730 cm cada uno aprox.) debieron colgar de la pared oeste, extendiéndose unos 35 cm más sobre las esquinas noroeste y suroeste. Los tapices más pequeños (que medían 534 x 473 cm y 534 x 464 cm, aprox. respectivamente) se colgaron juntos en la pared sur, cubriendo la entrada –una práctica común en aquellos tiempos–. El lienzo de Rubens debió de ser colgado directamente por encima de esos tapices, justo en el punto de encuentro de los mismos

escena nocturna[70], o que la figura de Jesús emite una luz celestial que no tiene nada que ver con ninguna iluminación natural[71]. Sin embargo, la luz natural que entra por la ventana adquiere un significado iconográfico especial si también se tiene en cuenta la orientación de la sala: la luz procede del este (fig. 9), y en la iconografía de la Natividad, el Cristo-niño se relaciona tradicionalmente con la luz matinal de oriente[72]. Además, en el cuadro de Rubens, con la destacada figura de la Virgen de pie presentando a su hijo a la multitud reunida, los hombres sabios, los visitantes y los

71.- PANOFSKY, 1953, vol. I, p. 126, nota 3, hace notar la supremacía de la Luz Divina sobre la luz natural y señala una fuente antigua que podría también haber sido importante para Rubens: la descripción que hace Filóstrato del nacimiento de Dioniso en sus famosas *Imágenes*, I, 14.

72.- Véase PANOFSKY, 1953, vol. I, p. 159 que escribe sobre la *Natividad* del Maestro de Flémalle del Musée des Beaux-Arts de Dijon: «[...] el sol naciente –aquí como en otros casos– símbolo de Cristo».

Fig. 9.– Aspecto actual del antiguo Salón de Estados, vista de las paredes este y sur

enviados avanzan todos en dirección a la estatua de la Virgen situada por Farnesio en la fachada del Ayuntamiento.

El centro de Amberes, ciudad a la que habían sido enviados los encargados de firmar el tratado de paz, está en la dirección de la luz, allende las ventanas de la fachada oriental. Teniendo en cuenta la especial orientación y topografía de la sala, queda clara la cuestión de por qué los Magos, que normalmente vienen de Oriente, entran aquí desde el Oeste: topográficamente hablando, vienen de la dirección del río Escalda, el camino perfecto –si se reabría al tráfico– para el transporte de las mercancías que traían los Magos, siempre que se permitiera el libre comercio con las Indias occidentales, punto importante para Amberes en las negociaciones para la tregua[73].

Dan Ewing ha señalado que la destacada representación de mercancías en cofres y fardos que aparece en el cuadro de Rubens es una clara referencia a la comparación entre los tres Magos y la población comerciante de Amberes que se remonta al siglo XVI[74]. El cuadro de Janssen, que estaba situado encima de la chimenea (fig. 3), responde también a este simbolismo topográfico: su personificación del río Escalda se encuentra al lado izquierdo del cuadro, topográficamente orientado hacia el oeste, en la dirección real del río. Y su figura alegórica de Amberes, a la derecha, está así orientada hacia el este, donde se encuentra realmente la propia ciudad (fig. 8). Además, la iluminación del cuadro de la chimenea está en armonía con la iluminación natural de la sala, y por tanto en dirección contraria a la del cuadro de Rubens.

73.- Me referí a la importancia en el cuadro de Rubens de este asunto del libre comercio en VANDER AUWERA, 1994.

74.- EWING, 2002. Quiero agradecer a Dan Ewing el haber puesto a mi disposición su artículo inédito hasta el momento.

La necesidad, para ambos cuadros, de adaptarse al espacio de la *Statenkamer* explica el sorprendente diálogo que existe entre ellos. El estilo escultórico del cuadro de Janssen, con sus numerosos motivos tomados de la Antigüedad[75], encaja perfectamente con el marco escultórico de la chimenea. La composición de Rubens de 1609 también está pintada con un estilo que recuerda a un relieve escultórico, y además incluye motivos tomados directamente de los antiguos relieves romanos que representaban las procesiones que se acercaban al altar de los sacrificios[76]. Los atavíos de los Magos reflejaban asimismo otros elementos del decorado de la sala: originalmente evocaban los ricos tapices bordados con hilos de oro que colgaban de las paredes.

CONCLUSIÓN: EL CONTEXTO DE *LA ADORACIÓN DE LOS MAGOS* DE RUBENS EN 1609 Y SU INFLUENCIA EN EL CUADRO

El encargo por parte de la ciudad de Amberes de *La Adoración de los Magos* a Rubens con motivo de la Tregua de los Doce Años, destinado al Salón de Estados del Ayuntamiento, no puede aislarse de un programa decorativo que subrayaba la lealtad de la ciudad a las autoridades católicas españolas. La ciudad no esperó a que llegaran los responsables de negociar la tregua en los primeros meses de 1609; el programa decorativo estaba en marcha en 1608 como muy tarde, con la recolocación de los tapices que representaban el río Escalda y los paisajes de Brabante, así como de la serie de retratos de los duques de Brabante realizados por Antonio De Succa, y continuó con el encargo a Abraham Janssen del cuadro *Scaldis y Antwerpia*, cuya realización se puede situar en torno a 1608, al final de la etapa en que Janssen desempeñó el cargo de decano del Gremio de San Lucas. Todas estas iniciativas preceden en varios meses al regreso de Rubens de Italia a finales de 1608, aunque *La Adoración de los Magos* sólo se puede documentar con toda certeza en el Salón de Estados, con su marco dorado, a partir del 31 de enero de 1610.

El cuadro de Rubens estaba colgado en un espacio que había sido anteriormente el escenario de la ceremonia de reconocimiento de la legitimidad del gobernador como duque de Brabante. El encargo de la serie de retratos ducales a De Succa pretendía sua-

75.- Patente claramente en la figura del río Escalda, inspirada en los dioses de los ríos de la Antigüedad del Campidoglio en Roma.

76.- Véase el ensayo de Alejandro Vergara en este libro, con más referencias bibliográficas.

vizar el recuerdo de la usurpación llevada a cabo por los protestantes en ese mismo salón cuando negaron los derechos del rey de España como duque de Brabante en la década de 1580. Pero, como expresión de lealtad a la posición española, la serie de retratos ducales volvía a estar vigente cuando las negociaciones para la Tregua de los Doce Años plantearon la cuestión de la relación con España de las provincias rebeldes –la secesión de los Estados de Brabante–, hecho sin reconocimiento oficial por parte de España. En la retórica pro-española, la consecución de la tregua se atribuía a los esfuerzos de los archiduques amantes de la paz, los entonces duques de Brabante. Como príncipes católicos por excelencia, orquestaron las negociaciones en Amberes, ciudad que se había acogido al patrocinio de la Virgen María. En sus negociaciones de paz, vieron sus más altos ideales reflejados en Cristo como Príncipe de la Paz.

Ambos elementos, el cristológico y el mariano, desempeñan un papel primordial en la composición de Rubens. El artista realizó su cuadro para que fuera colgado en la pared sur del Salón de Estados, donde se reflejaba la luz natural procedente de las ventanas del lado este, simbolizando a Cristo como la nueva Luz del Mundo revelada al mundo que encarnan los tres Magos. En esta posición crucial, la orientación del cuadro de Rubens iba en paralelo con la trayectoria de los negociadores según entraban en la sala, en dirección no sólo de la Virgen y el Niño, sino también de la estatua de la Virgen que ocupaba un sitio de honor en la fachada exterior del Ayuntamiento. Los abundantes productos que portaban los Magos subrayaban, además, los deseos de Amberes de que se volviera a abrir al tráfico el río Escalda, un aspecto crucial de las inmediatas negociaciones, así como la aspiración al libre comercio con las Indias occidentales.

El cuadro de Rubens era, en realidad, la clave de un complejo programa decorativo político, estrechamente integrado tanto en la arquitectura específica del Salón de Estados como en su orientación con respecto a la topografía de la ciudad a orillas del Escalda. Cuando el concejo municipal regaló el cuadro de Rubens a don Rodrigo Calderón en 1612, se produjo un vacío que se rellenaría, sólo parcialmente, bien por otros seis retratos ducales, o bien por la *Virgen en una guirnalda de flores* de Gérard y Daniel Seghers.

La Adoración de los Magos y la creatividad de Rubens

ALEJANDRO VERGARA

EN 1609, Rubens recibió del Ayuntamiento de Amberes uno de sus encargos más importantes hasta la fecha: debía de pintar un gran cuadro para la Casa Consistorial que representase la Adoración de los Magos[1]. La oportunidad única que constituía tan importante comisión, recién instalado Rubens en la ciudad, justifica el detenido estudio de este cuadro. Pero la historia no acaba aquí. En 1612 *La Adoración* fue regalada a un emisario español, don Rodrigo Calderón, y enviada posteriormente a España. Durante la visita que Rubens realizó a Madrid en 1628-1629, se volvió a reencontrar con su cuadro y lo transformó drásticamente.

La restauración de *La Adoración de los Magos* llevada a cabo en el Museo del Prado entre 2000-2002 ha brindado la oportunidad de observar el cuadro de cerca, y de analizar las variaciones introducidas por Rubens veinte años después de haberlo pintado originalmente. Los cambios son tan profundos que constituyen una ocasión única de estudiar la evolución del gusto y de la técnica del artista, y de explorar su particular método de creación.

Para poder entender plenamente la transformación del cuadro, necesitamos saber cuál era su aspecto cuando se pintó en 1609. Hasta cierto punto es posible reconstruirlo gracias a una radiografía que muestra algunas de las formas que subyacen bajo los añadidos posteriores, y también a través de algunas zonas del propio cuadro, en el que hay partes que el artista dejó sin tocar, y otras donde aún se puede apreciar la textura de la composición original bajo los posteriores repintes.

Tenemos la suerte de contar con una tercera fuente de información que proporciona el mejor documento del aspecto original del cuadro en 1609, una muy fiel copia reducida que debió de ser realizada antes de que *La Adoración* fuera trasladada de

1.- Ha habido algunas discrepancias en cuanto a la fecha exacta en que Rubens pintó *La Adoración de los Magos*. Existe documentación de 1609 y 1610 de pagos relacionados con el cuadro, cuya presencia en el Ayuntamiento de Amberes se documentan con certeza por primera vez en marzo de 1611. La fecha de 1609 que se utiliza en este ensayo se basa en el estudio de Joost Vander Auwera incluido en esta misma publicación. La bibliografía sobre *La Adoración* es muy extensa. Los estudios esenciales son: ROOSES, 1886-1892, vol. I, p. 203; EVERS, 1942, pp. 122 y ss.; NORRIS, 1963; BAUDOUIN, 1977; HELD, 1980, cat. n.° 325, p. 452; DEVISSCHER, 1992; VERGARA, 1999; WELZEL, 2001; y OST, 2003.

Fig. 1.– Radiografía de Rubens, *El prendimiento de Sansón*, 50,4 x 66,4 cm. Chicago, The Art Institute of Chicago, que muestra un boceto subyacente para *La Adoración de los Magos*

Amberes a España (lám. I, p. 157). Gracias a esta copia, es posible estudiar la creación de la obra desde sus orígenes. En las siguientes líneas se analizará no sólo la transformación de *La Adoración de los Magos* en 1628-1629, sino también cómo Rubens creó la composición original: la manera en que preparó y realizó el cuadro; su selección de figuras, motivos y colores; su elección de estilo y el significado que concedía a éste, y su interpretación del tema de la Adoración.

PROCESO PREPARATORIO

Muchos de los dibujos que realizaba Rubens eran estudios preliminares para cuadros. El artista debió de plasmar sus ideas iniciales para *La Adoración* en dibujos de este tipo, pero

ninguno de ellos ha llegado hasta nosotros[2]. En otras ocasiones, Rubens dibujaba directamente sobre una tabla, y posteriormente cubría este dibujo con un boceto al óleo. Un dibujo de este tipo ha aparecido debajo del primer boceto realizado por el artista como preparación para esta obra[3]. Este primer boceto al óleo es probablemente uno que se ha encontrado debajo de una imagen de *El prendimiento de Sansón* (The Art Institute of Chicago), que Rubens pintó tras invertir la posición del soporte (el boceto subyacente fue detectado en una radiografía; fig. 1)[4]. Un rostro situado en posición diagonal por encima y ligeramente a la derecha de la cabeza de la Virgen en esta imagen, demuestra que este boceto es anterior a otro que se encuentra actualmente en Groningen (Groninger Museum), en el que en un principio aparecía el mismo rostro, que fue posteriormente repintado por Rubens. En la imagen radiográfica del boceto de Chicago, la Virgen aparece de pie o sentada en un saliente, en una posición similar a la que ostenta en otro cuadro de Rubens, *La Adoración de los pastores* de la Iglesia de San Filippo Neri en Fermo, pintado en 1608 (fig. 2). La forma en que la Virgen sostiene al Niño en este boceto repite la anterior formulación que hizo Rubens del tema de la Adoración, que data de hacia 1602[5]. Este tipo de repetición es típico de la peculiar

Fig. 2.– Rubens, *La Adoración de los pastores*, 300 x 192 cm. Fermo, Iglesia de San Filippo Neri

2.- Sobre los dibujos de Rubens, véase HELD, 1986.

3.- Agradezco a Martha Wolf y a Allison Langley, del Art Institute de Chicago, que me hayan enseñado un reflectograma IR del boceto de Rubens *El prendimiento de Sansón*. El dibujo subyacente fue captado por la restauradora Allison Langley en el Art Institute de Chicago utilizando un Inframetrics InfraCAM en mayo de 2004. Para unir el reflectograma se utilizó un Programa de Unión de Fotos PanaVue Image Assembler. El material de dibujo empleado por Rubens no ha sido identificado pero parece ser una sustancia fluida.

4.- Agradezco a Martha Wolf que me haya facilitado una copia de esta radiografía. Sobre este boceto para *La Adoración de los Magos*, véase ROSEN y HELD, 1950-1951. Los autores consideran que se trata de un boceto que fue descartado, ya que sólo se realizó la mitad izquierda de la composición. Pero las ligeras diferencias existentes entre este boceto y el de Groningen, que se mencionarán más adelante, demuestran que ayudó al artista a madurar sus ideas.

5.- Sobre este cuadro, que se encuentra en una colección particular de Bélgica, véase *PETER PAUL RUBENS*, 1977, cat. n.º 10, pp. 151-152 y 338, y también sobre la fecha, JAFFÉ, 1989, cat. n.º 21, p. 149.

Fig. 3.– Rubens, *La Adoración de los Magos*, 54,5 x 76,5 cm. Groningen, Groninger Museum

creatividad de Rubens, y es una de las razones por las que sus obras están tan estrechamente vinculadas entre sí.

Al primer boceto al óleo siguió otro más grande, el que se encuentra actualmente en el Groninger Museum de Groningen (fig. 3)[6], en el que la composición fue más elaborada. En éste, el perfil de la Virgen es más riguroso que en la escena anterior y resulta, pues, más próximo a la resolución final de la figura cuando quedó terminada en 1609 (tal y como se conoce por la copia reducida; véase fig. 15). El saliente sobre el que la Virgen aparecía sentada o apoyada en el boceto de Chicago no existe en el boceto de Groningen, en el cual María apoya los pies en el mismo suelo ocupado por el resto de los personajes.

6.- Sobre este boceto, véase HELD, 1980, vol. I, cat. n.º 325, pp. 450-453.

Fig. 4.– Rubens, *Cabeza de africano con turbante*, 54 x 37,5 cm. Londres, Jean Luc Baroni

Fig. 5.– Rubens, *Cabeza de hombre con barba*, 59 x 52 cm. Roma, Galleria Corsini

Mientras que en el primer boceto el artista sólo había resuelto la disposición del grupo principal de figuras, en el de Groningen trazó la escena completa creando una composición horizontal a modo de relieve, cerrada por la Virgen a un lado y por los musculosos porteadores al otro, con los personajes dispuestos en dos filas: las figuras de mayor tamaño están situadas en primer término, mientras que las más pequeñas asisten al acontecimiento desde un plano posterior. El diseño general de la composición de este boceto sería trasladado al cuadro final, donde las figuras se acercan al espectador, reduciendo el espacio en torno a ellas. La escena, concebida como un nocturno, está iluminada por una luz dramática que surge de las antorchas. Tanto el rojo brillante de la capa de uno de los Magos[7], como los colores de la túnica y del manto de la Virgen,

7.- La fuente original de la historia de los Magos, contada por san Mateo (2: 1-12), no cita la identidad ni el nombre de cada mago, ni siquiera su número. Los nombres de Melchor, Gaspar y Baltasar datan del siglo V. La identificación de los nombres con cada uno de los Magos ha variado a lo largo de los siglos. Por ello, en este ensayo, he optado por no identificar a los Magos por el nombre. Sobre el tema de la Adoración de los Magos, véase TREXLER, 1997, y CARDINI, 2000.

fueron transferidos del boceto al cuadro final, mientras que otros colores aún no aparecen definidos en el boceto.

La existencia de otros estudios preparatorios demuestra el cuidado con el que Rubens abordó este proyecto. En un boceto al óleo que muestra la cabeza del mago negro (fig. 4), los rasgos están más individualizados que en el de Groningen, y los pliegues del turbante han sido elaborados con mucho mayor detalle, aproximándose más al aspecto que tendrían en la primera versión del cuadro acabado (fig. 15)[8].

Los rasgos de la cabeza del boceto *Cabeza de hombre con barba* de la Galleria Corsini (fig. 5), corresponden a los del rey mago que está arrodillado en el cuadro final. La cabeza está situada en posición vertical, y no en ángulo, con la mirada dirigida hacia Jesús, tal y como aparecería en el cuadro definitivo. El lugar que ocupa este estudio en el proceso de creación de *La Adoración* no está claro. Rubens pudo haberlo utilizado para definir los rasgos de un modelo que ya aparecía en los bocetos de Chicago y de Groningen. También es posible que no estemos ante un boceto preparatorio para *La Adoración*, sino que se trate del estudio para una cabeza que, con ligeras modificaciones, podía ser incorporado en diferentes obras a voluntad[9].

Durante la preparación de sus obras, y una vez que había diseñado los rasgos generales de la composición en los bocetos al óleo, Rubens solía realizar nuevos dibujos para resolver aspectos que exigían una mayor clarificación. Esto lo hacía en magníficos dibujos a lápiz de figuras o de rostros, manos u otras partes del cuerpo, así como de animales, de árboles o de otros objetos, realizados con su facilidad característica. Dos de estos espléndidos dibujos, que se inspiran en la escultura antigua y en el arte de Miguel Ángel, han sido relacionados con *La Adoración de los Magos* (figs. 6 y 7)[10]. En ellos Rubens plasmó, con mayor minuciosidad que en los bocetos, el volumen y la iluminación de la anatomía de uno de los porteadores que aparecen en el lado derecho de la composición, probando posturas ligeramente diferentes. Se ha cuestionado la

---

8.- En opinión de Held (HELD, 1980, p. 600), esto prueba que este boceto es posterior al boceto de Groningen. Sin embargo, el hecho de que esté pintado en un trozo de papel con un texto manuscrito en italiano podría sugerir que fue realizado en Italia (como indica NORRIS, 1963, pp. 134-136). Rubens solía escribir en italiano, pero esta escritura no parece ser suya (la escritura de este boceto no ha sido estudiada con detalle). Sobre este boceto, y el mencionado más abajo, véase HELD, 1980, vol. I, cat. n.os 432-433, pp. 599-600.

9.- Véase HELD, 1980, vol. I, p. 597, para los estudios de cabezas de Rubens, y cat. n.º 435, pp. 601-602, para otro boceto en el que aparece el mismo modelo. Hay algunos otros bocetos que se han relacionado con *La Adoración*. Un boceto publicado por NORRIS, 1963, fig. 5, muestra varias cabezas de jóvenes negros, algunas de las cuales coinciden con dos que figuran en la primera etapa de *La Adoración*. Este boceto no puede ser obra de Rubens; es posible que sea una copia de un boceto perdido, como sugiere Norris (p.133). En la Hunterian Art Gallery de Glasgow se conserva el boceto de la cabeza de un anciano que muestra el mismo modelo utilizado para el rey que aparece de pie en *La Adoración*, pero las diferencias existentes entre el estudio y la pintura definitiva hacen muy improbable que fuera realizado como preparación para el cuadro.

10.- Sobre estos dibujos, véase HELD, [1959] 1986, cat. n.º 54, p. 90.

Fig. 6.– Rubens, *Un hombre desnudo arrodillado*, dibujo, 520 x 390 mm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

Fig. 7.– Rubens, *Un hombre desnudo arrodillado*, dibujo, 432 x 548 mm. París, Musée du Louvre

Fig. 8.– Rubens, *Abraham y Melquisedec*, 204 x 250 cm. Caen, Musée des Beaux-Arts

relación que existe entre estos dos dibujos y *La Adoración*. Los dibujos de Rotterdam y de París son similares no sólo al cuadro del Prado, sino también a una figura del cuadro *Abraham y Melquisedec* (fig. 8) de hacia 1617-1618, y a un sátiro que aparece en otra obra, *La Naturaleza adornada por las Gracias* (Glasgow Art Gallery and Museum) correspondiente a la misma época. La costumbre de Rubens de reutilizar las figuras en diferentes cuadros (de la cual hablaremos reiteradamente a lo largo de este estudio, habida cuenta de la frecuencia con que sucede en *La Adoración*) significa que no siempre hay seguridad sobre qué cuadro tenía en mente el artista cuando realizaba un dibujo determinado. Pero los dos dibujos a lápiz son típicos del estilo de Rubens en los primeros años tras su regreso a Amberes procedente de Italia, y debido al hecho de que la primera aparición de esta figura en la obra de Rubens tiene lugar en *La Adoración*, es probable que se realizaran en preparación para esta obra, siendo posteriormente reutilizados en los cuadros de Caen y de Glasgow[11].

LA PRIMERA VERSIÓN DE *LA ADORACIÓN DE LOS MAGOS*

Una vez listo el material preparatorio, Rubens se puso a trabajar en el cuadro encargado por Nicolas Rockox y la Casa Consistorial de Amberes para el Salón de Estados del Ayuntamiento de la ciudad. Puesto que la obra acabada no reproduce exactamente ninguno de los bocetos o dibujos preparatorios conocidos, podemos suponer que Rubens no utilizó retícula alguna ni ningún otro tipo de ayuda técnica para transferir el dibujo previo, como hizo en otras ocasiones. Se basó, más bien, en los estudios preliminares, haciendo algunos ajustes de última hora a la imagen que diseñó en el boceto de Groningen. El grupo formado por un perro y una espada, que aparece en primer término en los dos bocetos al óleo, no fue trasladado al cuadro, como se observa en la copia reducida del mismo (véase lám. I, p. 157). La estola que en la imagen final se puede ver junto al Niño, colgando del pesebre, no aparecía todavía en el boceto de Groningen. La composición, que en el boceto de Groningen estaba dominada por dos hileras paralelas de figuras, ha sido transformada ahora en una agrupa-

11.- Sigo la opinión de Held, según se cita en la nota anterior. Son BURCHARD y D'HULST, 1963, cat. n.os 91-92, pp. 151-155, quienes ponen en duda que estos dibujos fueran preparatorios para *La Adoración*, y en cambio los relacionan con el cuadro de Caen. Quiero dar las gracias a Anne-Marie Logan por haber compartido conmigo su opinión sobre estos dos dibujos.

ción circular en torno a la Virgen, al Niño y al mago que está postrado ante él. La Virgen y el mago arrodillado dirigen su mirada a Jesús, constituyendo una especie de hornacina protectora para él. A su vez, este grupo central está arropado por el resto de los personajes, llegados al lugar del nacimiento de Cristo y reunidos durante la noche para presenciar la escena. La composición ha sido también ampliada hacia la derecha, dejando más espacio detrás de los porteadores semidesnudos. En esta zona Rubens añade un hombre negro vestido con una capa roja. Con respecto al boceto de Groningen, se ha reducido el espacio que existía por encima y especialmente por debajo de las figuras.

Rubens eligió el lienzo como soporte para el cuadro. Conocemos su preferencia por las tablas cuando pintaba cuadros de pequeño formato[12], pero para las obras más grandes utilizó durante toda su vida tanto la tabla como el lienzo. Durante los años en que residió en Italia, empleó soportes de madera y de lienzo, así como de pizarra (este último en la versión definitiva del retablo para la Iglesia de Santa Maria in Vallicella de Roma, en 1608). Durante los primeros años tras su regreso a Amberes, cuando pintó *La Adoración*, parece que se inclinaba por la superficie suave y uniforme de las tablas de madera, que en los Países Bajos casi siempre estaban hechas de madera de roble[13]. Pero Rubens no fue nunca un artista sistemático, y hay importantes excepciones a esta regla[14]. En el caso de *La Adoración*, nos tenemos que limitar a especular sobre si la elección del soporte se debió al pintor o a los comitentes, en quienes podía recaer esta decisión[15]; sobre si existieron condicionantes económicos, ya que los lienzos eran menos costosos que las tablas; y, quizás, también, si había un problema de tiempo, puesto que era más rápido preparar un lienzo que una tabla de gran formato, que requería la unión y preparación de varias planchas de madera.

El lienzo de gran tamaño, preparado con una capa inicial de pintura, era posiblemente facilitado a los pintores por algún proveedor[16]. Esta preparación permitía al artista trabajar en una superficie lisa, y hacía que el lienzo fuera menos absorbente. A

12.- Según declaraba él mismo en una carta a Sir Dudley Carleton: «las cosas pequeñas quedan mejor sobre madera que sobre lienzo», MAGURN, 1955, p. 65, carta fechada el 26 de mayo de 1618.

13.- Vease KIRBY, 1999, para un estudio sobre los materiales que se solían utilizar para pintar en los Países Bajos meridionales durante la época de Rubens.

14.- Una notable excepción es *La Adoración de los pastores* de la Iglesia de San Pablo en Amberes, pintada sobre lienzo. La lista de obras en orden cronológico, con especificación de sus soportes, se puede ver en JAFFÉ, 1989.

15.- Véase BAUDOUIN 1992B, pp. 13-14; KIRBY, 1999, p. 19, sobre ejemplos en los que los comitentes eligieron los soportes para obras de Rubens.

16.- Sobre preparaciones de los lienzos, y otros aspectos de los materiales y la técnica en las pinturas flamencas, véase KIRBY, 1999, especialmente p. 28.

continuación se aplicaba una segunda capa, una fina veladura gris o marrón llamada *imprimatura*, que podía servir como tono intermedio en algunas zonas del cuadro. Probablemente se aplicaba por secciones, variando los tonos según requiriera la composición. Una vez preparada la superficie, Rubens solía trazar la composición basándose en los bocetos y en los dibujos preliminares. Realizaba esta labor con pincel, perfilando inicialmente las figuras principales, como se puede apreciar en algunas de sus obras inacabadas, como los cuadros pertenecientes al ciclo de Enrique IV[17]. No quedan restos visibles de este tipo de trazo en *La Adoración*, pero debieron de existir. Como ocurre con los cuadros del ciclo de Enrique IV, la fase siguiente de la creación de *La Adoración de los Magos* consistió probablemente en definir la situación espacial de las figuras dotándolas de color y de volumen. Esta fase –denominada bosquejo– hace que la composición inicial se vuelva gradualmente más legible. En este punto del proceso creativo todavía podían surgir algunos cambios de composición, y también se podía añadir a la escena algo de color. A partir de este momento la ejecución del cuadro avanzaría de forma irregular, permaneciendo algunas zonas en un estado abocetado, mientras que otras se acercaban a su aspecto final. Las capas de pintura se aplicaban una encima de la otra, algunas más opacas, otras en veladura, y a lo largo del proceso había que dar tiempo para que la pintura se secase («Los cuadros necesitan secarse dos o tres veces antes de terminarlos» escribía Rubens en 1617[18]). Los toques de luz –normalmente aplicados con un pincel muy cargado de materia–, algunas zonas de sombra, y el perfilado, se dejaban para el final.

Se suele dar por supuesto que casi todas las obras de gran formato de Rubens fueron pintadas con ayuda de los miembros de su taller, pero con frecuencia no era así, sobre todo en encargos de gran importancia[19]. A causa de las transformaciones que sufrió *La Adoración* en 1628-1629, es difícil juzgar si Rubens contó con alguna ayuda para pintar el cuadro original en 1609, época en la que probablemente algunos aprendices jóvenes colaboraban ya en su taller. Las incorrecciones en los escorzos y el modelado que se suelen encontrar en el trabajo de los ayudantes no se aprecia en ninguna de las zonas del cuadro del Prado donde quedan al descubierto partes de la pintura ori-

---

17.- Véase VAN HOUT, 2001B.

18.- Carta de Rubens a Peter de Vischere de 27 de abril de 1619 (MAGURN, 1955, p. 70).

19.- J. R. Martin ha escrito sobre Rubens que «Se puede decir casi con seguridad que no hay ningún cuadro de gran tamaño de Rubens en el que sus colaboradores no hayan tomado parte». MARTIN, 1969, p. 43. En relación con el taller de Rubens, véase BALIS, 1994, que ofrece una opinión contraria («hay gran cantidad de cuadros totalmente autógrafos de Rubens», p. 102) y más acertada, en mi opinión.

ginal, como son la figura del mago arrodillado, la del paje que está detrás de él, o las de los dos porteadores semidesnudos. Probablemente Rubens se sirvió de algún aprendiz para que le ayudara a preparar el lienzo, pero el resto de la obra es enteramente de su mano. Rubens seguramente optó por pintar todo el cuadro él solo debido a que se trataba de una pieza de presentación, su primera obra oficial importante tras regresar a Amberes. Su intención sería la de impresionar a los mecenas más destacados de la ciudad, con vistas a atraer posteriores encargos.

LA COPIA DE LA PRIMERA VERSIÓN DE *LA ADORACIÓN DE LOS MAGOS*

El cuadro original, tal como era una vez acabado en 1609, se encuentra en la actualidad parcialmente oculto debido a la transformación llevada a cabo por Rubens veinte años después. Un documento crucial para conocimiento del aspecto primitivo del cuadro es la copia reducida perteneciente a una colección particular londinense, que proporciona una reproducción del original sorprendentemente fiel (véase lám. I, p. 157). Debió de ser realizada por un miembro del taller de Rubens antes de finales de 1612 o a principios de 1613, cuando *La Adoración* fue trasladada de Amberes a España. Quizás fue pintada por encargo de alguien que deseaba tener un recuerdo de esta obra tan importante, o como un recordatorio para ser conservado por el artista[20]. Se puede deducir hasta qué punto esta copia reproduce *La Adoración de los Magos* tal como era en 1609 comparándola con el cuadro del Prado. Un gran número de pinceladas y de detalles que aparecen en la copia, pero que actualmente no se ven en el cuadro del Prado, pueden ser reconocidos bajo la superficie de la pintura, con luz rasante o si se examina muy de cerca. Así ocurre con las dos antorchas de metal del centro izquierda de la imagen, por encima del mago arrodillado. Rubens pintó sobre ellas en 1628-1629, pero todavía se puede detectar su presencia bajo las capas de pintura añadidas (fig. 8, p. 135). De la misma manera, aún es visible en el cuadro del Prado la textura de unas pinceladas de pintura blanca en forma de zigzag que aparecen bajo las vestiduras de la Virgen que fueron repintadas posteriormente. Entre otros

20.- Esta copia apareció publicada por primera vez en NORRIS, 1963. No puedo estar de acuerdo con la sugerencia de Norris de que Rubens tuviera alguna participación en la realización de esta obra.

Fig. 9.– Detalle de las crines del caballo, en la copia de *La Adoración de los Magos* de 1609, y en la versión final del cuadro de 1628-1629, en el Prado

muchos ejemplos similares están las crines del caballo blanco que aparece por encima de los porteadores. Algunos de los rizos que rodean las orejas del animal, visibles en la copia reducida, fueron cubiertos por el artista en 1628-1629, pero aún hoy se distinguen bajo la pintura añadida (fig. 9). También la manga izquierda de la Virgen, que es rosa en la copia y azul en el cuadro del Prado, era originalmente rosa en el cuadro del Prado, como se aprecia a través de una pérdida que se ha producido en esa zona (fig. 10, p. 136). El hombre vestido de rojo que ocupa el extremo derecho de la copia existía también en *La Adoración* del Prado, como demuestran los restos de pintura roja que se encontraron en la zona correspondiente durante la restauración, asomando a través de los repintes desgastados.

La radiografía del cuadro del Prado (fig. 2, p. 143) también confirma hasta qué punto la copia que estamos tratando es fiel al original de 1609, antes de que Rubens lo repintara en Madrid. Por ejemplo, en la copia hay dos jóvenes negros que portan antorchas de metal situados a la izquierda del rey negro. Estas figuras no aparecen en ninguno de los dos bocetos, y tampoco se aprecian en el cuadro del Prado. Y sin embargo la radiografía del cuadro del Prado demuestra que formaban parte de la escena cuando fue acabado en 1609 o 1610, y que fueron tapadas por Rubens cuando lo repintó en Madrid[21]. La figura de la Virgen en la radiografía es también extraordinariamente

21.- Resulta difícil ver las dos figuras en la radiografía porque tienen poco contraste, pero los contornos de sus cabezas contra las figuras y las formas que las rodean son claramente visibles cuando la radiografía se observa de cerca.

similar a la de la copia. La pequeña media luna que aparece en la copia por encima de las figuras, a la derecha de la escena (fig. 16), no es visible en la obra repintada del Prado, pero se aprecia en la radiografía.

Teniendo en cuenta las similitudes entre la copia de Londres y el original de Rubens, es importante destacar una curiosa diferencia que existe entre las dos imágenes. El estampado de la capa del mago arrodillado en la copia es diferente al que pintó Rubens en la versión original de *La Adoración* (que permanecía sin cambios en 1628-1629, según se puede apreciar en la radiografía). El diseño original, inspirado en estampados orientales, ha sido sustituido en la copia por un diseño europeo de la época de Rubens. Los motivos que llevaron al copista a hacer este cambio son desconocidos.

EL ESTILO DE RUBENS HACIA 1609

La versión original de *La Adoración de los Magos* pertenece a un momento importante de la evolución artística de Rubens, evolución que se produjo de manera gradual y fluida. Hay suficientes cambios en las obras que pintó en sus primeros años de Amberes para hablar de una nueva fase en su carrera a partir de este momento. Tras regresar a Flandes desde Italia en noviembre de 1608, y habiendo decidido permanecer en Amberes, Rubens debió de sentir que se enfrentaba a un momento de gran importancia en su vida, y que era el momento de encauzar su carrera de forma definitiva[22]. Los cuadros realizados en esta época ofrecen un deslumbrante despliegue de fuerza en las formas. Los retorcidos cuerpos hercúleos están modelados vigorosamente y se hacen eco de los prototipos clásicos que Rubens había estudiado de primera mano en Italia. Las formas angulares de figuras y paños, la concentración de las figuras en primer término y la iluminación efectista confieren a sus cuadros el aspecto de relieves. Esa forma de pintar era la respuesta de Rubens a la importancia del concepto de *rilievo* en el arte y la teoría del Renacimiento italiano, la prioridad de representar el volumen de los

22.- «Se diría que el joven maestro, una vez vencidas todas las lecciones de sus largos años de aprendizaje, da rienda suelta a su coraje para demostrar sus aptitudes» observaba Frans Baudouin en un escrito sobre esta fase de la carrera de Rubens (BAUDOUIN, 1977, p. 79). Varios especialistas han analizado la evolución estilística del pintor en la época que abarca desde la estancia en Italia hasta su regreso a Amberes; véase especialmente NORRIS, 1963; MARTIN, 1969; BAUDOUIN, 1972; BAUDOUIN, 1977, pp. 65-111 (que es una revisión por el mismo autor de una anterior publicación, con una sección añadida); BAUDOUIN, 1992A, (especialmente pp. 90-92); LIEDTKE, 1977, y JAFFÉ y BRADLEY, 2003.

objetos, de manera que parecieran estar moldeados en alto relieve (y en consecuencia, que su presencia pareciese más real)[23].

Los sinuosos contornos de las figuras, claramente definidos y constantemente girando de un lado al otro, juegan un papel más importante en los cuadros de Rubens de esta fase que en los de otros momentos de su carrera. Esto contrasta con el estilo que el pintor empleó hacia 1613 y en adelante, cuando modela los volúmenes con mayor suavidad, y aún más en años posteriores, con la manera menos gráfica y más libre de pintar (dentro de la que se incluyen los repintes de *La Adoración*) inspirada en el ejemplo de Tiziano.

Resulta difícil ser preciso en la cronología de esta fase de la carrera de Rubens, habida cuenta de la poca seguridad que ofrecen las fechas de muchas obras. Además, existe una continuidad entre el estilo de las últimas obras italianas, como el del retablo pintado por Rubens para Santa Maria in Vallicella de Roma, y el de los primeros cuadros de Amberes, lo que pone de relieve la reaparición en muchos cuadros de Amberes de figuras ya utilizadas en Italia. Así ocurre con la figura de una anciana de barbilla prominente y toca blanca que aparece en *La Adoración de los pastores* de Fermo, pintado en Italia en 1608 (fig. 2), y que está igualmente presente en varias obras de Amberes, como en la versión de *La Adoración de los pastores* pintada en aquella ciudad (fig. 10); *La elevación de la cruz* (Amberes, Catedral); *Sansón y Dalila* (fig. 11) y *Filopómenes descubierto* (fig. 12). El uso de los mismos cuadernos de apuntes en Italia y Amberes que este y otros ejemplos sugieren, es una muestra de la continuidad que cabe esperar en obras pintadas en momentos tan cercanos en el tiempo. A pesar de esto, los cuadros de los primeros años tras el regreso del artista a Amberes denotan la evolución hacia una mayor coherencia estilística. El tratamiento de las formas a modo de relieve, los fuertes contrastes de luz, los tipos físicos vigorosos y las formas angulosas aparecen tanto en los últimos cuadros italianos como en los primeros de Amberes. Pero en los cuadros de Amberes los rasgos faciales son, en general, menos clásicos y delicados en su idealismo, y más naturales y en consonancia con la monumentalidad y energía de las figuras.

La enérgica técnica pictórica de Rubens en los primeros años tras su regreso a Amberes desempeña un papel primordial en definir la apariencia de sus cuadros. Para recrear las formas angulosas, como los rasgos faciales y los paños, Rubens pintaba en

---

23.- Sobre la importancia del concepto de *rilievo*, véase PUTTFARKEN, 2000, pp. 119-120, 123-124, 148 y 152.

Fig. 10.– Rubens, *La Adoración de los pastores*, 401 x 294 cm. Amberes, Iglesia de San Pablo

primer lugar una capa de color que actuaba como tono intermedio. Sobre estas zonas aplicaba, con escasa o ninguna transición tonal, pinceladas de materia densa, oscura o clara, que proporcionan gran textura a la superficie y, desde cierta distancia, crean un efecto de relieve. Esta técnica recuerda a Tintoretto y a Veronés, quienes representaban los reflejos de la luz sobre la superficie de las telas por medio de una serie de pinceladas aplicadas, sin integrarse, sobre grandes zonas de color subyacente. Hacia 1613 la técnica de Rubens cambió y empezó a utilizar suaves capas translúcidas, preocupándose más por unificar los tonos de las carnaciones para dar tersura al acabado[24].

Las características del estilo de Rubens en el período comprendido aproximadamente entre 1609 y 1613 –su técnica pictórica, su manera de componer los cuadros, los tipos de figuras que prefería y la manera en que los plasmaba– son especialmente evidentes en obras como *La disputa del Sacramento* y *La Adoración de los pastores* (fig. 10), ambas pintadas hacia 1609 para la Iglesia de los Dominicos de Amberes, hoy Iglesia de San Pablo; *La elevación de la cruz*, de 1610-1611; *Sansón y Dalila*, de hacia 1609-1910 (fig. 11); *Susana y los viejos* (fig. 13), de hacia 1609; o las figuras del cuadro *Filopómenes descubierto* (fig. 12), de la misma época (los elementos de bodegón de este cuadro se deben a Snyders), por citar sólo algunas.

La Adoración, en su estado original actualmente oculto, pertenecía a este mismo periodo de la obra de Rubens. Las formas angulares y las posturas forzadas del trío constituido por la Virgen, el Niño y el mago arrodillado, como aparecen en la copia de Londres, sirven para reconstruir el aspecto original de *La Adoración* (fig. 15). En esa copia, la parte inferior de la figura de la Virgen cobra vida gracias a la torsión del tejido. Sobre esta amplia base se asienta una cabeza más bien pequeña, cuyo riguroso perfil llama la atención sobre su sinuoso contorno. Originalmente, el aspecto de esta figura debió de ser similar al de la Virgen de *La Anunciación* de Rubens (fig. 14), que muestra el mismo modelo y una gracia de movimiento similar. El contraste entre un cuerpo grande y una cabeza pequeña se aprecia también en la figura del Niño.

Las figuras que el artista sometió a menos cambios cuando repintó la escena en 1628-1629 son el mago postrado, especialmente su cabeza y manos, y el muchacho arrodillado detrás de él; son estas figuras del cuadro del Prado las que mejor permiten reconstruir el aspecto de la escena en 1609. La torsión de las manos del mago arrodillado

---

24.- Sobre la técnica de Rubens en esa fecha, especialmente en lo relativo a su manera de pintar las carnaciones, véase VAN HOUT, 2001A.

Fig. 11.– Rubens, *Sansón y Dalila*, 185 x 205 cm. Londres, The National Gallery

Fig. 12.– Rubens y Frans Snyders, *Filopómenes descubierto*, 201 x 311 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado

Fig. 13.– Rubens, *Susana y los viejos*, 180 x 218 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

rompe la percepción de la profundidad. Jacob Burckhardt, en su largo ensayo *Erinnerungen aus Rubens* (publicado póstumamente en 1898)[25], llamó la atención sobre la importancia de las manos en los cuadros de Rubens para transmitir el sentimiento de las historias plasmadas por el artista. En toda su carrera no se encuentran manos tan estilizadas y expresivas como las de este periodo, que va de 1609 a 1613. En las manos del mago de *La Adoración*, y en cuadros como *La Adoración de los pastores* de la Iglesia de San Pablo de Amberes (fig. 10) y *Sansón y Dalila* (fig. 11), las manos tienen un hermoso ritmo sinuoso que es típico de la estética del artista en estos años. Como era característico en ese período de su carrera, Rubens empuja todas las figuras contra el primer término. En aparente contradicción con ello, el artista llama la atención sobre

25.- Existe traducción inglesa, *Recollections of Rubens,* editada por H. Gerson y publicada en Londres en 1950. Para la referencia a las manos, ver p. 42.

Fig. 14.– Rubens, *La Anunciación*, 224 x 200 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum

el carácter tridimensional de la escena al recrear las grietas existentes entre los pesados pliegues de los paños por medio del contraste entre zonas brillantemente iluminadas y áreas de profundas sombras.

EL SIGNIFICADO DE LAS FORMAS

El entusiasmo de Rubens por todo lo que le rodeaba, junto con su amplísima cultura, explican que sus cuadros rezumen tal pasión por la vida. Cada objeto, cada color, cada postura que incluía en sus cuadros, eran objeto de una cuidadosa selección, basada en el conocimiento que tenía el pintor de la Historia y del Arte, por su belleza intrínseca, o por su contribución a la narración de la historia representada.

Un ejemplo de los impulsos a que respondía Rubens al crear sus obras se encuentra en los dos porteadores semidesnudos situados en el extremo derecho de la versión de 1609 de *La Adoración de los Magos* (fig. 16). El que está en cuclillas ha sufrido algunos cambios si se compara con el boceto de Groningen (fig. 3). Aquí aparece calvo, y en lugar de un cofre coloca en el suelo un gran saco lleno de ofrendas para Jesús. Se ha alterado ligeramente la posición de sus piernas y de su cabeza, y su espléndido torso compite ahora por atraer la atención con su musculoso brazo izquierdo. El porteador que aparece de pie junto a él añade mayor corporalidad a la escena. Rubens hace gala en estas dos figuras de su adhesión a uno de los preceptos básicos de la cultura artística renacentista, materializado por el arte de Miguel Ángel y heredado de la Antigüedad clásica: la convicción en la importancia y en la belleza del cuerpo humano y su representación por medio de un adecuado estudio anatómico.

Rubens escribió un pequeño texto sobre la imitación de las estatuas antiguas en el que incluye un pasaje que ayuda a entender el impulso creativo que existe tras estas dos figuras. El texto *De Imitatione Statuarum* trata de las lecciones que los pintores pueden extraer de la imitación de estatuas antiguas en su esfuerzo por crear una imagen ideal de la belleza del cuerpo humano[26]. Las estatuas antiguas eran para Rubens el recordatorio de una época más perfecta, cuando los artistas tenían un «sentido heroico y un talento superior», y cuando el cuerpo humano había desplegado toda su belleza, antes de la época en que la «pereza y la falta de ejercicio» se había cobrado sus víctimas. Según escribía el pintor, la belleza de los cuerpos de los antiguos se debía al ejercicio diario, y el resultado se podía ver en: «la espalda de los porteadores, los brazos de los gladiadores, las piernas de los bailarines, y en casi todo el cuerpo de los remeros» (*ut videmus terga Getulorum, brachia Gladiatorum, crura Saltantium & totum fere corpus Remigum*). Para Rubens, pues, las imágenes antiguas de porteadores constituían un modelo de belleza física. Los dos porteadores de *La Adoración de los Magos* encarnan los principios expuestos por Rubens en este texto: son una representación ideal de la anatomía humana, basada en el ejemplo de obras de arte del pasado.

26.- El manuscrito de *De Imitatione Statuarum* era propiedad de Roger de Piles, quien lo publicó en el latín original y traducido al francés, en su *Cours de Peinture par Principes*, París, 1708, pp. 139-147. Existe traducción al español en un apéndice de la edición de editorial Xarait de J. R. Martín, *Barroco*, Madrid, 1986, pp. 221-223.

Fig. 15.– Anónimo, según Rubens, *La Adoración de los Magos* (detalle). Londres, colección particular

Fig. 16.– Anónimo, según Rubens, *La Adoración de los Magos* (detalle). Londres, colección particular

Se ha sugerido que, para pintar el porteador que está de pie, Rubens se inspiró en el *Sísifo* de Tiziano, actualmente en el Prado[27]. Existen, desde luego, muchas similitudes entre las dos figuras que, en ambos casos, se encorvan bajo el peso de su carga. Rubens debió de ver el cuadro de Tiziano durante su primera visita a España en 1603, en el Palacio Real de Madrid (conocido como el Alcázar). En él, Tiziano se muestra en su estilo más clásico y miguelangelesco, bajo el impacto de lo que había visto y aprendido en Roma durante su visita a esa ciudad en 1545-1546[28]. Sin embargo, la figura de *La Adoración* es más escultórica que el Sísifo. Es una figura que combina la influencia de Tiziano con el recuerdo de conocidas estatuas antiguas que Rubens vio y estudió en Roma, como el *Torso Belvedere* (Museos Vaticanos), que es similar a la figura de *La Adoración* en la torsión de la parte superior del cuerpo, y el *Pasquino* (o *Menelao llevando el cuerpo de Patroclo*), al que se asemeja en su vigoroso *contrapposto*[29]. La figura del porteador que aparece en cuclillas en *La Adoración* refleja probablemente el estudio de otra estatua antigua, el *Arrotino* (conocido también como *Esclavo escitio afilando un cuchillo*, Florencia, Uffizi), una famosa copia romana de un original heleno que algunos atribuían a Miguel Ángel, y que Rubens debió de contemplar en la Villa Médicis de Roma durante sus visitas y estancias en dicha ciudad entre 1601 y la primavera de 1608[30].

Con el fin de entender mejor los motivos que indujeron a Rubens a incluir en esta escena a los monumentales porteadores, necesitamos considerar no sólo la tradición de la Antigüedad clásica y del arte del Renacimiento, sino también la cultura artística de Amberes, donde se pintó *La Adoración*. La historia del viaje de los Reyes Magos a Belén para adorar al Niño, narrada en el segundo capítulo del Evangelio de san Mateo (2:1-12), se hizo popular en Amberes desde principios del siglo XVI por la importancia del comercio en la economía de la ciudad, en particular la importación de objetos de lujo desde del extranjero. Por ser un viaje en el que portan ofrendas, los Magos fueron asociados con el comercio, y los patricios locales los consideraban como una especie de santos patronos de los comerciantes. Esto explica la popularidad que el tema de la

---

27.- Véase Hans Devisscher, en BALIS, DÍAZ PADRÓN, VAN DE VELDE y VLIEGHE, 1989, p. 153

28.- Sobre el cuadro de Tiziano, véase WHETHEY, 1975, vol. III, pp. 61-62 y cat. n.º 19, pp. 156-160, y FALOMIR, 2003, cat. n.º 33, pp. 214-217.

29.- Sobre estas estatuas y su empleo como fuente por artistas posteriores, véase HASKELL y PENNY, 1981, cat. n.º 72, pp. 291-296, y BOBER y RUBISTEIN, 1986, cat. n.º 155, p. 187-188.

30.- La posible relación entre la figura de *La Adoración* y el *Arrotino* se sugiere en VAN DER MEULEN, 1994, vol. III, p. 260, nota 14. Sobre esta estatua, véase HASKELL y PENNY, 1981, cat. n.º 11, pp. 154-157, y BOBER y RUBINSTEIN, 1986, cat. n.º 33, pp. 75-76.

Adoración de los Magos tuvo en la ciudad durante el siglo XVI, así como la sorprendente cantidad de niños que fueron bautizados en Amberes con los nombres de Melchor, Gaspar o Baltasar. La importancia del comercio en Amberes dio lugar a una variación local en la iconografía del tema de la Adoración. Al grupo tradicional de figuras y presentes, se añadieron porteadores y camellos cargados con grandes fardos. Esta variación del tema se refleja en *La Adoración* de Rubens, donde los porteadores ocupan un lugar extraordinariamente destacado[31].

Además de los dos porteadores, hay otras figuras en *La Adoración de los Magos* que reflejan el conocimiento que tenía Rubens del arte y de la cultura antiguos. El joven paje que aparece de pie en el centro de la composición, llevando un cofrecillo y mirando a uno de los magos, está basado en la figura de un joven portando una *acerra*, o arquilla de incienso, que solía aparecer en imágenes romanas de ceremonias de sacrificio[32]. La más famosa era probablemente un relieve del arco perdido de Marco Aurelio, *Marco Aurelio ofreciendo un sacrificio ante el Templo Capitolino* (fig. 17) que Rubens sin duda conoció en Roma, en el Palazzo dei Conservatori[33].

El muchacho negro que sopla un incensario abierto en *La Adoración de los Magos* refleja otra manera de apropiarse de figuras del arte antiguo[34]. Durante el Renacimiento, los pintores que buscaban modelos antiguos en un arte del que quedaban pocos vestigios de la Antigüedad, trataban de guiarse por el antiguo género poético del *ekphrasis*, que consistía en descripciones escritas de objetos, entre ellas cuadros. Uno de los textos más utilizados fue la enciclopedia *Naturalis Historiae* de Plinio el Viejo (23/24-79), en la cual se hace referencia al pintor Antifilos de Alejandría, contemporáneo y rival de Apeles, «a quien se elogia por su muchacho soplando un fuego y por la estancia, ya de por sí bella, alumbrada por el reflejo del fuego y de la luz proyectada en el rostro del chico»[35]. Esta descripción sirvió de inspiración a muchos artistas durante el Renacimiento, incluyendo a los Bassano y al Greco. El cuadro *Muchacho soplando unas ascuas* de éste último (Nápoles, Museo di

---

31.- Sobre la importancia del tema de la Adoración en Amberes, y el énfasis en la ofrenda de regalos, véase EWING, 2002, en la cual el autor llama la atención sobre este aspecto de *La Adoración de los Magos* de Rubens. Ejemplos de la presencia de animales cargados con fardos de mercancías aparecen en numerosos cuadros de *La Adoración* realizados por artistas manieristas anónimos de Amberes, y por Coecke van Aelst y su círculo, entre otros.

32.- Como recordó FREMANTLE, 1959; citado por HELD, 1980, vol I, p. 451.

33.- HASKELL y PENNY, 1981, cat. n.º 56, pp. 255-256.

34.- Según hace notar HELD, 1980, vol. I, p. 451.

35.- Plinio, XXXV, XL, 138. Otros dos pasajes más cortos hacen también referencia a niños soplando fuego; ed. cit. pp. 185, 365. BIALOSTOCKI, 1969, fue el primero en reconocer que el motivo de un muchacho soplando el fuego había sido tomado de Plinio.

Fig. 17.– *Marco Aurelio ofreciendo un sacrificio ante el Templo Capitolino*, relieve, 314 x 210 cm. Roma, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori

Capodimonte) pudo haber sido concebido con un espíritu de rivalidad con el artista de la Antigüedad[36]. Con frecuencia los historiadores del arte llaman la atención sobre la adopción de los textos de Plinio por parte de los artistas del Renacimiento y del Barroco, pero estas citas eran relativamente raras, y testimoniaban un conocimiento especial de la cultura artística de la Antigüedad. La referencia a Plinio en *La Adoración de los Magos* es, pues, una clara demostración del interés de Rubens por la Antigüedad, y de su ambición artística tras su regreso de Italia a Amberes.

Existen en *La Adoración* otras figuras y motivos inspirados en otras obras de arte. Tres de las figuras del cuadro proceden de una obra del pintor alemán Adam Elsheimer

36.-Véanse varios cuadros de el Greco sobre este tema en WETHEY, 1962, cat. n.os 121-122, 124-126. Otros artistas italianos del Renacimiento, como Tiziano, se interesaron por los temas nocturnos con fuertes efectos de luz reflejándose en el rostro de algunas figuras (véase, por ejemplo, *La Adoración de los pastores* en el Palazzo Pitti, Florencia): Este motivo en concreto debe entenderse en el contexto del interés por representar diferentes tipos de luz que existía en Italia en la segunda mitad del siglo XVI (véase, por ejemplo, el tratado de Lomazzo *Tratatto dell'arte della pittura, scultura et architettura*, de 1585).

Fig. 18.– Adam Elsheimer, *La lapidación de san Esteban*, 34,7 x 28,6 cm. Edimburgo, National Gallery of Scotland

(1578-1610), *La lapidación de san Esteban* (fig. 18)[37], y ofrecen un nuevo testimonio de las afinidades artísticas de Rubens con sus contemporáneos. En una carta escrita en enero de 1611, Rubens manifestaba su profunda tristeza ante la noticia de la muerte de su amigo Elsheimer, que le había sobrevenido en Roma en 1610, mientras estaba encarcelado por deudas: «[...] toda nuestra profesión debería vestirse de luto [...] en mi opinión no tenía igual en la representación de figuras pequeñas, de paisajes y en muchos otros temas [...] Nunca he sentido mi corazón más roto por el dolor que ante

37.- Hay un dibujo que incluye a estas tres, y a otras figuras del cuadro de Elsheimer, *Príncipe turco a caballo con servidores* (Londres, British Museum) atribuido a Rubens por algunos especialistas (véase HELD, [1959] 1986, cat. n.º 31), pero no todos (véase LOGAN, 1978; Anne-Marie Logan sigue manteniendo sus dudas sobre esa atribución). Este dibujo fue la fuente para una estampa grabada al aguafuerte por Pieter Claesz Soutman, que no lleva el privilegio de Rubens. Según me ha sugerido Logan, Rubens pudo copiar las figuras del cuadro de Elsheimer en su cuaderno de notas, que fue destruido más tarde.

esta noticia»[38]. Las tres figuras que Rubens tomó prestadas del cuadro de Elsheimer en *La Adoración* son el hombre con un gran turbante apoyado en el muro, ligeramente por encima y a la derecha de la Virgen, el hombre a su izquierda con un gorro con pluma, y un hombre con turbante y barba larga que mira directamente al espectador, junto al mago vestido de rojo (fig. 15). *La Adoración* constituye la evidencia visual más importante que tenemos de la relación existente entre Rubens y su colega y amigo alemán. El objetivo principal de ambos artistas era que sus figuras aparecieran «como si respirasen y tuviesen vida»[39]. El intenso carácter emocional de la obra de Elsheimer, logrado a través de gestos y expresiones, está más próximo al tono emocional de la pintura de Rubens que lo que la diferencia de tamaño entre las obras de ambos artistas podría sugerir. Ambos pintores compartían, además, el gusto por las vestiduras exóticas, los elementos arquitectónicos y los objetos antiguos.

Igualmente reveladores de la creatividad de Rubens resultan los colores de las vestiduras de la Virgen en la versión original de *La Adoración de los Magos* (fig. 15), que son inusuales, y que Rubens cambió cuando repintó su obra en Madrid en 1628-1629. En el cuadro original, María estaba vestida con una blusa azul oscuro cubierta por una túnica azul claro. El pesado manto es blanco, y está forrado de rosa, mientras que un velo cubre su cabeza y sus hombros.

El simbolismo de los colores empleados por los artistas para representar a la Virgen a través de la Historia del Arte es una cuestión complicada. En el arte europeo el color suele ser algo más que decorativo o mimético, especialmente en las imágenes religiosas, donde existe una larga tradición de simbolismo cromático basado en la liturgia. Sin embargo, más que un único código simbólico común a toda Europa, existían una serie de códigos flexibles que podían cambiarse a voluntad de la imaginación del artista, de la preferencia de los comitentes, o de la aprobación de las instituciones, incluida la Iglesia[40].

38.- MAGURN, 1955, pp. 53-54.

39.- Esta cita está tomada de una descripción muy perceptiva del arte de Elsheimer escrita por el doctor y botánico Johann Faber, que era amigo tanto de Rubens como de Elsheimer. Citado en ANDREWS, 1977, cat. n.º 23, p. 153. Otro ejemplo del interés de Rubens por la obra de Elsheimer es la figura de la anciana con barbilla preminente y con la cabeza cubierta por un paño blanco que Rubens pintó en varios de sus cuadros, como hemos visto. Para realizar esta figura parece haberse inspirado en la anciana que Elsheimer pintó en *Ceres en casa de Hécuba* (para el cuadro Elsheimer ver ANDREWS, 1977, cat. n.º 23, pp. 152-153).

40.- Es difícil establecer las fuentes sobre el color y sus significados, ya que es un tema que se menciona de pasada y de manera poco sistemática en numerosos textos. LEVI D'ANCONA, 1977, ofrece una revisión del simbolismo del color derivado de plantas y flores, y recogido por numerosas fuentes. Un importante estudio moderno es GAGE, 1993 (en el cual, sin embargo, se cita incorrectamente como fuente a san Isidoro de Sevilla; véase p. 130), y GAGE, 1999 (especialmente pp. 52-53, y la bibliografía que en él se cita). El especialista francés del siglo XVIII Court de Gebelin, en el volumen VIII (publicado en París en 1781), 2ª parte, art. 1, de su *Monde Primitif: analisé et comparé avec le monde moderne*, es un ejemplo de recopilación de antiguas tradiciones sobre los significados que se atribuyen a los colores. Para este tema véase también RÉAU, 1974, y la bibliografía citada por el autor (p. 75).

También entraba en juego el coste de los pigmentos, que elevaba la categoría de algunos colores debido a su alto precio, como ocurría con el azul ultramarino. Los escritores de los primeros tiempos de la Cristiandad hacían referencia al valor simbólico de los colores, estableciendo convencionalismos ampliamente aceptados. De esta forma, el azul solía asociarse al cielo, el púrpura al martirio, el escarlata a la caridad y el blanco a la castidad y la pureza. El rojo podía también vincularse a la pasión y al martirio por asociarse con la sangre.

En Italia, durante el Renacimiento, era frecuente representar a la Virgen con túnica roja y manto azul, pero no es difícil encontrar excepciones en los que sólo va vestida de azul o de rojo, o de otros colores como el blanco. En los Países Bajos, durante el mismo periodo, se la representa de forma más variada. En *La Virgen con el canciller Rolin* de Van Eyck (Louvre), de hacia 1437, lleva un manto rojo con una inscripción en la que se compara a María con un «jardín de rosas», pero en el famoso Políptico de Gante (1432) está representada con vestiduras azules. En *El descendimiento de la cruz* (Museo del Prado) y en *San Lucas retratando a la Virgen* (Boston, Museum of Fine Arts), ambos de Rogier van der Weyden y de hacia 1435, María lleva un manto azul oscuro, mientras que en el caudro *La Virgen con el Niño* del Prado está totalmente envuelta en ropajes rojos. Más cercanos a la época de Rubens y relacionados con él por su importancia en la historia de la pintura de Amberes, fueron Quintin Metsys y Pieter Brueghel el Viejo, en cuyas obras encontramos la misma variedad en la selección de colores a la hora de representar a la Virgen María.

La misma diversidad está patente en la obra de Rubens. Es probable que cambiaran sus razones para elegir los colores, pero debían haber estado motivadas por una combinación de inquietudes estéticas y una tradición de componente simbólico. La gama de colores presente en la copia de *La Adoración de los Magos* existe también en otras obras del mismo periodo. En *La Adoración de los pastores* de la Iglesia de San Pablo (fig. 10) se muestra a la Virgen vestida con una túnica blanca, que en algunas zonas parece gris clara y rosa por los reflejos y la iluminación. Lleva un manto azul con forro rosa. La gama de colores suaves en la figura de la Virgen es similar a la de *La Adoración de los Magos,* con el rosa como el color menos común y más destacable. Rubens empleó un tono similar en la figura de santa Domitila en el cuadro *San Gregorio en éxtasis junto a otros santos* (Grenoble, Musée des Beaux-Arts) pintado en Roma en 1607 para la Chiesa Nuova. Parece que en estos cuadros, y en *La Adoración,* Rubens experimentaba

con una gama de colores suaves que le permitieran transmitir un sentimiento de ternura en las figuras femeninas sagradas.

Otras figuras y rasgos de la versión original de *La Adoración de los Magos* nos permiten continuar reconstruyendo el proceso creativo seguido por Rubens en la creación de esta imagen. Uno de los aspectos más llamativos del cuadro es la extraordinaria riqueza de los ropajes de los tres Magos. La figura que se arrodilla ante el Niño lleva una gran capa de terciopelo cortado y labrado en hilo de oro con un diseño de origen oriental, probablemente turco[41]. El cuello y los bordes de armiño indican que no se trata de una vestidura religiosa, sino de una capa secular regia de gran riqueza. El mago negro lleva una túnica de seda en damasco apolinado con motivo de inspiración italiana, cubierta con una capa de terciopelo de seda azul. El tercer mago lleva una vestidura roja de terciopelo a dos alturas con motivos decorativos italianos del siglo XVI y de hermosa superficie lustrosa que Rubens ha modelado con pesados pliegues. Los tejidos costosos, como la seda, no son raros en los cuadros de Rubens y de muchos otros artistas, pero es mucho menos frecuente encontrar en dichos cuadros telas tan exquisitamente labradas y hechas de materiales tan valiosos como el terciopelo a dos alturas. La intención de Rubens era ofrecer al espectador un extraordinario despliegue de riqueza. Como diferentes autores han explicado en el pasado (y como explica Joost Vander Auwera en este mismo libro), la selección del tema de la Adoración de los Magos, y la forma en que fue representado, hacía referencia a Amberes como centro de comercio. La ciudad había perdido su preeminencia como puerto y como mercado de artículos de lujo a finales del siglo XVI a consecuencia de la guerra con los holandeses y del cierre del río Escalda, y se confiaba en que la firma de la Tregua de los Doce Años, acto para el cual había sido encargado el cuadro, cambiaría esta situación. Asimimo, los lujosos ropajes de los Magos constituyen una parte integral del significado del cuadro, una referencia a un artículo de lujo que era principalmente de origen italiano, pero que tradicionalmente había sido distribuido desde Amberes. Envueltos en costosas y hermosas ropas, los Magos encarnan la imagen de un esplendor que los magistrados de la ciudad, a quienes se debía el encargo del cuadro de *La Adoración*, confiaban en que la firma de la tregua traería para Amberes y para su clase comerciante.

41.- Debo mi conocimiento de los tejidos a la generosidad y erudición de Pilar Benito, conservadora de tejidos de Patrimonio Nacional, a quien quiero dar las gracias. Se puede encontrar información sobre tejidos en GURSO, 1988; HARRIS, 1993; DAVANZO PLI y MORONATO, 1994; y en la ficha sobre textiles de TURNER, 1996, vol. 30.

Fig. 19.– Rubens, *San Sebastián curado por los ángeles*, 153 x 119 cm. Roma, Galleria Corsini

Fig. 21.– Rubens, *La elevación de la cruz*, 460 x 340 cm (panel central del tríptico). Amberes, Catedral

Fig. 20.– Rubens, *La lucha de san Jorge con el dragón*, 304 x 256 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado

Continuando con nuestro estudio de las figuras en la versión de 1609 de *La Adoración,* vemos, por encima de la figura del mago arrodillado, a un soldado que lleva una armadura con el peto estriado, del tipo de las que se fabricaban en Italia y en Alemania a principios del siglo XVI (fig. 15)[42]. Rubens pintó una armadura muy similar en otras obras, como en *San Sebastián curado por los ángeles* (fig. 19), pintado hacia 1602 o 1603, en *La lucha de san Jorge con el dragón* del Prado, de hacia 1606 (fig. 20), y en la tabla central de *La elevación de la cruz* de la Catedral de Amberes (fig. 21). Desde el Renacimiento, los pintores se interesaron por el desafío pictórico planteado por la representación de superficies de metal y de sus reflejos. Además, el altísimo coste y prestigio artístico del arte de la armadura en esta época es otra razón que explica el interés de Rubens.

Entre el grupo de las figuras del fondo, junto al soldado, aparece un hombre barbado de perfil. El mismo modelo había sido utilizado por Rubens años antes, en *La Crucifixión* que pintó en Roma en 1602 para la iglesia de Santa Croce in Gerusalemme (actualmente en Grasse, Catedral de Notre-Dame). Rubens decidió añadir esta figura a *La Adoración* tras pintar los bocetos[43]. La repetición de motivos de un cuadro en otro era una práctica muy común entre los pintores del Renacimiento, y un método utilizado con frecuencia por Rubens. Varios modelos empleados por Rubens en *La Adoración de los Magos* reaparecen en otros cuadros. Los dos porteadores semidesnudos son la primera formulación de una pareja que reaparecerá en varias obras del maestro, especialmente en *Abraham y Melquisedec* de hacia 1617-1618, como hemos visto anteriormente (fig. 8). Es evidente que al pintor le satisfacía la manera en que daban forma a su visión ideal del cuerpo humano masculino. Como hemos visto, el modelo usado para la Virgen María aparece también en una *Anunciación* (fig. 14). El modelo para la figura del mago arrodillado está presente en varios cuadros, entre los que se encuentra un boceto que se conserva en el Hermitage, en el cual la cabeza se nos muestra de frente,

---

42.- Agradezco a Álvaro Soler, conservador de la Real Armería, Patrimonio Nacional, que haya compartido conmigo sus conocimientos sobre el arte de la armadura.

43.- Christopher Norris ha sugerido que esta figura representa a Deodat del Monte (1582-1644), que fue el ayudante de Rubens durante al menos una parte de su estancia en Italia, y que pudo haberle acompañado a España en 1603 (NORRIS, 1963, p. 133, nota 14). Para la poca información que se conoce de Del Monte, véase SCHEUER-RAPS, 1956, y BALIS, 1994, p. 109, y p. 124, nota 127. La sugerencia de Norris se basa en el parecido entre la figura de *La Adoración* y una estampa con el retrato de Del Monte realizada por Coenraet Waumans y publicada en 1649. Pero las semejanzas entre las dos figuras son insuficientes para confirmar la identificación, y lo mismo ocurre con un retrato de Del Monte, dibujado por Van Dyck, que forma parte de una serie de estampas de retratos conocida como *La iconografía*. Michael Jaffé (JAFFÉ, 1977, p. 19), sugirió que Del Monte podría ser un modelo diferente que reaparece en varios cuadros de la primera época de Rubens, un joven que encontramos por primera vez en el *Escarnio de Cristo* de 1601-1602 (Grasse, Catedral), y en un estudio para ese cuadro (Austin, Texas, Jack S. Blanton Museum of Art), pero no hay ninguna razón para creer que esa figura esté basada en un retrato de Del Monte.

Susana y los Viejos (fig. 13), *San Pablo* (fig. 22), que es parte de una serie de *Apostolado*, hoy en el Prado y dos veces en *San Ambrosio y el emperador Teodosio* (fig. 23). Rubens volvió a utilizar los rasgos del mago de ropaje rojo en la figura de san Amando (fig. 24) de una de las puertas de *La elevación de la cruz* (fig. 21), y en el *Santo Tomás* del *Apostolado* del Prado (fig. 25), entre otras obras. El joven paje que le acompaña es también el modelo de uno de los cuadros de la serie de los apóstoles del Prado, el *San Mateo* (fig. 26), y está igualmente presente en el *Escarnio de Cristo*, de 1601-1602 (Grasse, Catedral de Notre-Dame) y en una obra de taller, *El juicio de Salomón* (Museo del Prado).

Estos ejemplos de repeticiones nos pueden enseñar varias cosas sobre el método de trabajo de Rubens. La duplicación de posturas, rostros o figuras completas permitía al pintor acelerar el proceso de realización de sus cuadros. Pero esta práctica es algo más que una manera de ahorrar tiempo. Algunas figuras incluidas por Rubens en sus obras se convirtieron en prototipos en la mente del artista, arquetipos de la fuerza de la juventud, de la sabiduría de la vejez, o de diferentes estados mentales como puede ser la atención (en el caso del paje que levanta la mirada hacia su señor). Se trata de figuras que Rubens evocaba cuando era necesario como manifestaciones pictóricas de un pensamiento. Eugène Delacroix captó este aspecto de la imaginación creativa de Rubens al escribir: «[Rubens] vestía sus pensamientos en imágenes que tenía siempre a su disposición»[44].

LA VISITA DE RUBENS A ESPAÑA EN 1628-1629

Hacia 1623, *La Adoración de los Magos* entró a formar parte de la colección de Felipe IV, que había sido coronado rey de España el 31 de marzo de 1621, a la edad de dieciséis años. El cuadro fue instalado en el Alcázar, principal sede de la monarquía en Madrid. El destacado intelectual y mecenas romano Cassiano del Pozzo, lo vio colgado en palacio, en los aposentos de verano del rey, en junio de 1626[45]. Este es presumiblemente el emplazamiento donde Rubens encontró el cuadro cuando viajó a España.

44.- Del *Journal of Eugène Delacroix*, Londres, 1951, p. 147, citado en MARTIN, 1969, p. 50.

45.- Sobre la historia de *La Adoración*, véase VERGARA, 1994, vol. II, cat. n.º A101, pp. 326-327. Hay dos fuentes que mencionan el cuadro en zonas del palacio conocidas bajo diferentes nombres, pero se trata probablemente del mismo sitio. Cassiano del Pozzo lo vio en las habitaciones conocidas como bóvedas (VOLK, 1981, pp. 520 y 526). El inventario del palacio de 1636 sitúa el cuadro en el comedor del rey en el Cuarto Bajo (reproducido en DÍAZ PADRÓN, 1975, vol. I, p. 228). Sobre el Alcázar y la instalación de la colección de pinturas, véase ORSO, 1986, y también BARBEITO, 1992.

Fig. 22.– Rubens, *San Pablo*, 108 x 84 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado

Fig. 23.– Rubens, *San Ambrosio y el emperador Teodosio*, 362 x 246 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum

Fig. 24.– Rubens, *San Amando y santa Walburga*, (detalle), parte posterior de uno de los paneles laterales del tríptico *La elevación de la cruz*. Amberes, Catedral

Fig. 25.– Rubens, *Santo Tomás*, 108 x 84 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado

Fig. 26.– Rubens, *San Mateo*, 108 x 84 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado

La relación entre Rubens y la monarquía española en la década de 1620 es importante para la historia del cuadro. Esta relación fue la causa del viaje de Rubens a España, y también influyó en los cambios iconográficos realizados por el artista en el cuadro. A partir de 1621, Rubens se convirtió en asesor de la infanta Isabel Clara Eugenia, tía de Felipe IV, que había gobernado los Países Bajos meridionales como princesa soberana junto con su esposo el archiduque Alberto de Austria a partir de 1598. Tras la muerte de Alberto en 1621, la soberanía de esos territorios volvió al rey de España, y la infanta permaneció en Bruselas como gobernadora hasta su fallecimiento, en 1633[46]. A partir de 1621, en nombre de la infanta y, en consecuencia, de la monarquía española, Rubens participó en las negociaciones diplomáticas para ampliar la Tregua de los Doce Años con las Provincias Unidas, servicio por el que recibió una asignación y por el que fue ennoblecido por Felipe IV. Durante los siglos XVI y XVII no era raro que los pintores actuaran como diplomáticos, o incluso como espías, dado que su profesión y cercanía a los reyes y gobernantes les proporcionaba el acceso a los círculos del poder. En la segunda mitad de la década de 1620, a petición de Isabel Clara Eugenia, Rubens continuó con sus misiones diplomáticas en nombre de la corona española, siempre impulsadas por su deseo de promover la paz para su patria. Como resultado de sus primeros contactos con pintores y mecenas ingleses (entre los que se contaban Sir Dudley Carleton, embajador inglés en La Haya, y el duque de Buckingham y su agente, el pintor Balthasar Gerbier), en 1627 Rubens emprendió los acercamientos destinados a conseguir un tratado de paz entre Inglaterra y España[47]. Esta fue la misión que trajo al pintor a España. El 4 de junio de 1628 el gobierno español decidió llamar a Rubens a Madrid, como había recomendado la infanta, para que pudiera informar personalmente al rey de sus negociaciones con los representantes ingleses. El 13 de agosto, Isabel Clara Eugenia notificó a Felipe IV la inminente partida de Rubens, pero el día 28 del mismo mes el artista estaba todavía en Amberes. El 1 de septiembre Rubens emprendió el viaje y sabemos, a través de la correspondencia de algunos enviados extranjeros en Madrid, que el día 15 había llegado a la capital de España.

46.- THOMAS y DUERLOO, 1998, incluyen numerosos ensayos que tratan de los diferentes aspectos del gobierno y mecenazgo artístico de los archiduques. Sobre los archiduques y Rubens, véase también VERGARA, 1999-2000.

47.- Sobre la misión diplomática de Rubens en España, véase CRUZADA VILLAAMIL, 1874, pp. 131-149; GACHARD, 1877, pp. 38-117; MAGURN, 1955, pp. 221-227 y 283-290 y VERGARA, 1999, pp. 57-59. Véase también VERGARA, 1999, pp. 54-56, para un resumen de las primeras actividades diplomáticas de Rubens en nombre de la corona española.

Si bien la finalidad del viaje de Rubens era informar a la administración española del estado de las negociaciones con Inglaterra, nuestra principal fuente de información sobre las actividades de Rubens en Madrid (que es el libro *El arte de la pintura* de Francisco Pacheco, quien, como suegro del joven pintor de corte Velázquez, estaba bien informado) nos habla del ritmo frenético de la labor artística del pintor durante su visita. Tras su llegada a la ciudad, debió de dedicar gran parte de su tiempo a pintar, pues cuando se marchó el 29 de abril de 1629, había realizado unos cuarenta cuadros[48]. Además de las obras de nueva creación, Pacheco da cuenta de la transformación de *La Adoración de los Magos*: «Modificó algunas cosas de su cuadro de La Adoración de los Magos de su mano, que se encuentra en el palacio»[49]. Tanto el cuadro en sí (en los restos de la escena original que aún resultan visibles bajo las capas pictóricas añadidas) como su radiografía (en las diferencias que existen entre el lienzo original y el añadido, y entre las capas de preparación originales y las de la parte añadida; fig. 2, p. 143) confirman que Rubens agrandó y retocó ampliamente *La Adoración*.

En cuanto a la fecha exacta en que Rubens repintó su cuadro y las razones que le llevaron a ello, no podemos más que especular. No es probable que Rubens hubiese comenzado a trabajar en un proyecto tan ambicioso como la transformación de *La Adoración* antes del 28 de septiembre, fecha de su reunión con el Consejo de Estado para informar de sus negociaciones diplomáticas. En dos cartas fechadas el 2 de diciembre dirigidas a sus amigos Pierre Dupuy y Peiresc, Rubens escribe que había pintado un retrato ecuestre del rey y las cabezas de todos los miembros de la familia real, y también que esperaba trasladarse de Madrid a Italia en breve («Creo que sólo me quedaré aquí poco tiempo»), lo que de hecho no sucedió[50]. Parece lógico que si Rubens hubiera empezado a trabajar en *La Adoración* lo habría mencionado en esta carta, como hizo con los otros cuadros. No hay ninguna otra pista sobre la fecha exacta en que el cuadro fue ampliado y repintado; pudo ser a partir de principios de 1629, una vez que Rubens se diera cuenta de que se quedaría en Madrid más tiempo de lo esperado[51].

48.- Esta es la estimación que hago en VERGARA, 1999, p.105. Véase el capítulo 2 de esa misma publicación para un análisis de la visita de Rubens a Madrid en 1628-1629.

49.- PACHECO, 1990, p. 201.

50.- Véase esta correspondencia en MAGURN, 1955, p. 291-293.

51.- La propuesta de BELKIN, 1998, p. 103 (que, por otra parte, proporciona la mejor introducción sobre la vida y obra del artista), de que el cuadro puede haber sido ampliado y repintado antes de ser enviado a España, y que el añadido, en caso de ser posterior, recrea el estilo temprano de Rubens, no se corresponde con la apariencia real del cuadro.

LOS MOTIVOS DE LA TRANSFORMACIÓN DE *LA ADORACIÓN DE LOS MAGOS*

Más interesantes que la fecha exacta del repintado de *La Adoración*, pero igualmente inciertos, son los motivos que indujeron al pintor a llevarlo a cabo. Una posibilidad tiene que ver con el estado físico del propio cuadro. Según muestra la radiografía, la superficie pictórica ha sufrido diferentes tipos de daños a lo largo de su historia. Hay desgarrones que cruzan la costura que une el lienzo añadido al original, lo que indica que se produjeron después de los añadidos de 1628-1629. Pero, teniendo en cuenta su trayectoria itinerante, no es imposible que el cuadro sufriera daños antes de ser ampliado (quizás cuando fue transportado a España por Calderón, o cuando fue almacenado durante el pleito que fue instruido contra él). Si realmente el cuadro estaba dañado, el rey pudo haber aprovechado la presencia de Rubens en Madrid para pedirle que lo restaurara. También pudo ocurrir que fuera el propio pintor quien se lo sugiriera al monarca, repitiendo lo que acababa de hacer con *La elevación de la cruz*, un cuadro de 1610-1611 que Rubens restauró en 1627[52].

Estuviese o no dañado el cuadro, tanto el pintor como el rey tenían motivos para entusiasmarse ante la idea de una amplia revisión. Uno de los aspectos más fascinantes de la insaciable creatividad de Rubens es su costumbre de intervenir en obras acabadas. Como en el caso de *La Adoración*, estas intervenciones implican con frecuencia agrandar una obra preexistente. La transformación de *La Adoración de los Magos* no es pues una rareza o excepción, sino un ejemplo de una característica de la personalidad creativa de Rubens, «su afán de ampliar, la necesidad de continuar trabajando, la resistencia a abandonar», como lo describe Svetlana Alpers[53].

Un ejemplo temprano de esta práctica es *La caída de Faetón* (fig. 27), un cuadro perteneciente al periodo italiano de Rubens, realizado en 1604 o 1605. Al poco de haberlo terminado, el artista decidió alterar la composición, haciendo algunos cambios en los colores, eliminando algunas figuras, y añadiendo otras (a la izquierda del caballo

---

52.- ROOSES, 1886-1892, vol. II, p. 80. *La Adoración de los Magos* tiene huellas de numerosas restauraciones antiguas, como se explica en el artículo de Herlinda Cabrero en esta publicación. Algunas, en zonas como el rostro del soldado que dirije su mirada hacia Cristo, son demasiado osadas para deberse a un restaurador profesional, y parecen más obra de un pintor. Pero los pintores actuaban como restauradores hasta el siglo XIX, por lo que no es seguro que se deban a Rubens. Ninguna de las antiguas restauraciones detectadas en el cuadro puede ser atribuida a Rubens con toda certeza, pero tampoco se puede descartar su intervención.

53.- ALPERS, 1995, p. 118-119. Sobre los repintes de Rubens en cuadros acabados, véase WOOD, 1995.

Fig. 27.– Rubens, *La caída de Faetón*, 98 x 131 cm. Washington, D.C., National Gallery of Art

gris se añadió un caballo blanco bañado en una luz brillante)[54]. Los motivos de estos cambios parecen ser fundamentalmente estéticos: el pintor buscaba añadir profundidad a la composición y centrar la atención en el núcleo de la narración, la zona en la que entra en escena el rayo que Júpiter lanzó sobre el carro de Faetón.

Este mismo modo de alterar un cuadro por medio del repinte pasaría a ser práctica habitual en el taller de Rubens, cuyos miembros hacían cuadros imitando su estilo, cuadros que el maestro después retocaba en mayor o menor medida. En obras como *La educación de Aquiles* (Museo del Prado), uno de los *modelli* para la serie sobre la vida de Aquiles diseñada por Rubens, la diferencia entre la capa pictórica subyacente realizada por un miembro del taller y los añadidos de Rubens resulta muy evidente cuando

54.- Agradezco a Arthur Wheelock que me haya permitido leer su texto sobre este cuadro, que aparecerá en el catálogo de las pinturas flamencas de la National Gallery of Art, de próxima publicación.

se observa de cerca. En otras obras, como en el monumental cuadro *Aquiles descubierto entre las hijas de Licomedes* (Museo del Prado), Rubens repintó más minuciosamente la superficie realizada por un ayudante, según explicó en una carta: «Un cuadro de Aquiles vestido de mujer, realizado por el mejor de mis discípulos, y totalmente retocado por mí»[55]. Rubens procedió de manera similar con *La Adoración,* alterando con amplios repintes una imagen previamente acabada.

Otra forma que tenía Rubens de introducir cambios en los cuadros era ampliando un núcleo central. Existen numerosos ejemplos de esto. Para pintar *Las tres Gracias* en la década de 1630, Rubens empezó a trabajar en un soporte de madera compuesto por seis tablas verticales, en las que representó las figuras de las tres hijas de Zeus. Posteriormente añadió nuevas tablas en la parte superior y a los lados de la sección central, ampliando la escena del paisaje e incorporando ropajes, flores y una fuente, elementos que hacen referencia a la identidad de las diosas[56]. Rubens siguió un método similar en la producción de alguno de sus paisajes: en primer lugar pintaba una sección central, normalmente sobre un soporte de madera, y después la ampliaba según lo iba requiriendo su imaginación, a veces en más de una etapa (como sucede con el cuadro conocido como *El abrevadero*, Londres, The National Gallery, hacia 1620)[57]. Lo mismo parece haber sucedido en uno de los pocos paisajes que Rubens pintó sobre lienzo, el *Paisaje con Atalanta y Meleagro* del Prado. La radiografía del cuadro muestra que hay un núcleo central, al que posteriormente se añadieron nuevas porciones de lienzo por uno de sus lados y por el borde superior, lo que permitió al artista ampliar la composición. Lo que no sabemos en este caso es si esto se realizó nada más acabar el núcleo central, o algo después.

En el cuadro *Sileno borracho* de la Alte Pinakothek de Múnich, la sección original, que contenía al vacilante Sileno de medio cuerpo, y otras figuras junto a él, fue pintada hacia 1618. El resto del cortejo fue añadido posteriormente, probablemente hacia 1625[58]. Este, y otros ejemplos de obras acabadas con anterioridad que sufrieron ampliaciones y cambios, demuestran que este *modus operandi* era un componente esencial del impulso creativo de Rubens, y no sólo un sistema para crear cuadros.

55.- Carta de 28 de abril de 1618 de Rubens a Sir Dudley Carleton; MAGURN, 1955, p. 61.

56.- Sobre este cuadro véase *LAS TRES GRACIAS*, 1998, y VERGARA, 2001.

57.- Sobre este cuadro y sobre la creación de los paisajes de Rubens en general, véase BROWN, 1996, especialmente pp. 95-103.

58.- Véase RENGER y DENK, 2002, cat. n.º 319, pp. 368-375. Existe una copia en Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Scloss Wilhelmshöhe, que refleja la primera versión del cuadro.

Otra práctica de Rubens que nos habla de su gusto por transformar obras previamente terminadas son los repintes que hizo en algunas obras de otros artistas que pertenecían a su colección. Uno de estos casos es el cuadro *Paisaje con Psique y Júpiter* del Prado, obra de Paul Bril (fig. 28), que pertenecía a Rubens y que él repintó. La radiografía del cuadro muestra que el paisaje estaba originalmente ocupado por un san Jerónimo, que estaba justo al lado de una figura femenina desnuda y un águila que Rubens añadió posteriormente, y que una parte importante del paisaje también fue repintado. Parece ser que en este caso el cuadro de Bril evocaba en la imaginación de Rubens la historia de Psique y Cupido de las *Metamorfosis* de Apuleyo, en la cual Júpiter, disfrazado de águila, ayudó a Psique en la tarea que le había impuesto Venus de llenar un recipiente de cristal con agua procedente de una fuente inalcanzable (Apuleyo, VI, 13.3-15).

Rubens realizó rectificaciones similares en dos copias según el maestro de Amberes Marten van Cleve que él poseía, *La fiesta de San Martín* y *La doceaba noche* (también llamada *El rey bebe)*, en las que hizo que las figuras tuvieran un comportamiento más rústico[59].

Con más frecuencia que en sus cuadros, Rubens rehacía los dibujos de otros artistas que formaban parte de su colección, demostrando una vez más su interés en las obras de arte como punto de partida de sus propios pensamientos en cuestiones como los límites de una composición o las diferentes maneras de dar vida a una escena. Rubens poseía un dibujo a sanguina de Annibale Carracci en el que aparece una mujer sentada en un escabel con un niño en el regazo. Lo insertó en una hoja de papel más grande, introdujo cambios en el dibujo original, y lo amplió en todas direcciones añadiendo nuevas figuras (fig. 29)[60]. Se ha apuntado acertadamente que, en este caso, las correcciones de Rubens respetan la factura del original, complementando el carácter doméstico de la obra de Annibale.

En lo relativo a un dibujo italiano anónimo del siglo XVI según Polidoro da Caravaggio (fig. 30) que Rubens poseía, amplió y aclaró la estructura de las formas aumentando los destellos de luz en la figura y en el caballo[61]. Este tipo de intrusión en la obra de otro artista es revelador del credo estético de Rubens. Mediante el añadido

---

59.- Los cuadros de Van Cleve se encuentran en una colección particular de Bélgica (véase BELKIN y HEALY, 2004, cat. n.os 52-53, pp. 228-233, donde se estudian en detalle los retoques de Rubens).

60.- Sobre este dibujo véase WOOD, 2002, cat. n.º 75, p. 85, fig. 6.

61.- WOOD, 2002, cat. n.º 33, pp. 58-59

Fig. 28.– Paul Bril y Rubens, *Paisaje con Psique y Júpiter*, 93 x 128 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado

Fig. 29.– Annibale Carracci, retocado por Rubens, *Mujer con dos niños delante de la chimenea acompañados por una sirvienta que porta un cesto*, dibujo, 254 x 197 mm. París, Musée du Louvre

Fig. 30.– Artista italiano anónimo del siglo XVI, según Polidoro da Caravaggio, retocado por Rubens, *Hombre llevando un caballo*, dibujo, 427 x 235 mm, Londres, The British Museum

de gruesas pinceladas de albayalde al cuello del caballo, por ejemplo, da énfasis a la amplia curva de la cerviz.

El trabajo realizado por Rubens en estos cuadros y dibujos de otros artistas muestra su fascinación por la idea de crear una nueva obra de arte partiendo de las semillas de una anterior. Este impulso natural en Rubens (que es su particular versión del principio estético básico del gusto por la variedad y el cambio) volvió a entrar en juego cuando se reencontró con *La Adoración de los Magos* en Madrid.

El rey Felipe IV, como propietario del cuadro, que como hemos visto decoraba sus aposentos de verano en el Palacio Real, tuvo naturalmente que aprobar la transformación de *La Adoración*, y es un factor clave para entender las razones que la motivaron. Desde su infancia, el rey había vivido rodeado de la espléndida colección de cuadros reunidos por sus antepasados, especialmente por su abuelo Felipe II, que fue uno de los grandes mecenas artísticos del Renacimiento en Europa[62]. Felipe IV se convirtió en un genuino amante del arte, como quedaría demostrado por su pasión por el coleccionismo y su mecenazgo de pintores. La oportunidad de ver trabajando a uno de los más afamados artistas de la época debió de resultar irresistible para el joven monarca. Durante su estancia en Madrid, Rubens residió y pintó en el Alcázar, y escribió sobre sus frecuentes contactos con el rey y sobre su interés por el arte. Poco después de llegar a Madrid, Rubens pintó el retrato ecuestre del rey y otros retratos de la familia real. Felipe IV no pudo resistirse a la posibilidad de ver a Rubens transformar una de sus obras más importantes en su propio palacio.

Hay un hecho concreto relacionado con el rey que pudo haber contribuido a la decisión de repintar *La Adoración de los Magos*. Como hemos visto, poco después de su llegada a Madrid a finales del verano de 1628, Rubens recibió el encargo de pintar el retrato ecuestre de Felipe IV. El cuadro se destruyó en el incendio del Alcázar en 1734, pero se conoce a través de una buena copia que se conserva en los Uffizi[63]. El rey encargó el retrato ecuestre para la misma sala del Alcázar donde estaba colgado el más famoso retrato de este tipo de un monarca de la casa de Austria, el *Carlos V, a caballo, en Mühlberg*, pintado por Tiziano en 1548[64]. Este proyecto encomendado a Rubens tenía

62.- Véase CHECA, 1992, sobre Felipe II como mecenas de las artes. Un buen análisis de la historia del coleccionismo en la familia real española es BROWN, 1994.

63.- Sobre este cuadro véase VERGARA, 1994, vol. II, cat. n.º A89, pp. 312-314, y SALORT PONS, 2002, cat. n.º N.25, pp. 374-381.

64.- Véase ORSO, 1986, pp. 32-117, para la instalación del Salón Nuevo, conocido posteriormente como Salón de los Espejos, donde estaban colgados los dos retratos de Tiziano y de Rubens.

claramente la intención de emparejar a los dos monarcas, y consecuentemente tuvo también el efecto de asociar a los dos pintores.

Rubens tenía numerosas razones para fijarse en los cuadros de Tiziano cuando estaba en Madrid, dado el gran número de obras de este artista que atesoraba el rey, y por la evolución de su propio arte en los años precedentes. Pero el puesto que le había sido asignado, mediante el encargo realizado, como sucesor de Tiziano («el nuevo Ticiano» le llamó Lope de Vega en un poema dedicado al retrato de Felipe IV[65]), debió de suponer un aliciente adicional, contribuyendo a incrementar su interés casi obsesivo por el maestro veneciano. Este interés por Tiziano debió de hacer que Rubens encontrara anticuado y poco satisfactorio el estilo de *La Adoración* tal y como la había pintado en 1609. Se trataba de una obra de estética manierista tardía, alejada de sus intereses de entonces, un cuadro más definido por la línea y por la solidez de las formas que por la luz, el color y la atmósfera. Esto proporcionó a Rubens un nuevo motivo para repintar su cuadro.

LA TRANSFORMACIÓN DE *LA ADORACIÓN DE LOS MAGOS* EN 1628-1629

Es sorprendente constatar el número de cambios efectuados por Rubens en *La Adoración de los Magos* durante su estancia en Madrid (lám. II, p. 159). Van mucho más allá de los añadidos en la parte superior y en el lado derecho de la composición (añadidos que transformaron el cuadro original de aproximadamente 259 x 381 cm en uno de 349 x 488 cm) e incluyen amplios repintes en muchas zonas de la escena original. La corrección que hizo Rubens de su obra anterior se puede seguir en las fotografías de numerosos detalles del cuadro que se incluyen en este libro, y que proporcionan una fascinante oportunidad de explorar la evolución de su credo estético y de su imaginación creativa.

Una de las diferencias más obvias que existen entre *La Adoración* original y la repintada es la composición de la escena. Rubens ha orquestado el grupo de figuras de

65.- «Al cuadro y retrato de su Magestad que hizo Pedro Pablo de Rubens, pintor excelentísimo». Para este poema, véase LIGO, 1970, pp. 348-350.

una forma totalmente nueva, introduciendo en ella un marcado acento diagonal desde la parte superior derecha hasta la inferior izquierda. En lugar de la composición rectangular de inspiración clásica, que se hacía eco de la forma del lienzo, la imagen actúa ahora como un diagrama del movimiento de todo el séquito hacia el Niño. La distancia existente entre el límite superior del lienzo y la sucesión horizontal de cabezas que hay debajo, y la inserción de dos ángeles en este nuevo espacio, reduce también el carácter rectangular de la composición original.

Los cambios de color y de iluminación son difíciles de juzgar, dado que únicamente conocemos el original a través de una copia y que, a causa del inevitable efecto del tiempo, el aspecto del cuadro expuesto actualmente en el Prado no puede ser idéntico a como era en 1629. Utilizando toda la información que tenemos (*La Adoración* del Prado, y otras obras de Rubens, tanto de sus primeros años como de hacia 1630), podemos hacernos una idea de cómo ha cambiado la obra. En la escena original había menos fuentes de iluminación, aunque más localizadas. En la imagen repintada, el Niño sigue siendo una fuente de luz, y también las antorchas contribuyen a iluminar la escena, pero se ha añadido a la composición una fuente de iluminación más general, suavizando los contrastes entre las áreas de luz y de sombra. Esta nueva luz corresponde al cielo del amanecer que brilla ahora en la escena, bañando las figuras y el paisaje de un resplandor dorado, y que nos permite penetrar en las profundidades del cuadro, suavizando la apariencia de relieve de la composición original.

LOS CAMBIOS EN LA FIGURA DE LA VIRGEN

Rubens realizó tantos cambios en la mayor parte de las figuras que es imposible describir todos ellos. Resulta más provechoso centrarse en los casos que mejor expresan la naturaleza y el significado de los cambios. La figura de la Virgen María es uno de estos casos. En origen, la cabeza estaba representada de riguroso perfil, como se aprecia en la copia (fig. 15) y en la radiografía del cuadro repintado (fig. 2, p. 143). Rubens giró la cabeza de la Virgen hacia el espectador, lo que permite ver una pequeña parte del ojo y de la mejilla izquierda de María. También ha modificado el velo que le cubre la cabeza: es ahora más pequeño y deja ver el cabello cayendo sobre el hombro izquierdo.

Los cambios introducidos en las vestiduras de la Virgen son muy numerosos. Durante la restauración del cuadro se detectaron partes pintadas en rojo bajo el manto azul, en la zona del hombro derecho de María, que no corresponde al color de la versión original. Parece que cuando inició la transformación de *La Adoración,* Rubens envolvió totalmente a la Virgen en una túnica roja que más tarde decidió cubrir con el manto azul. Este caso demuestra que es frecuente encontrar en *La Adoración* huellas de cambios efectuados por el artista, no sólo de la primera versión a la repintada, sino también durante una única fase.

Como se ve en la copia, el manto de la Virgen originalmente tenía un forro rosa, lo que está documentado por una falta de pintura sobre la cabeza de Jesús, que ya ha sido comentada anteriormente (fig. 10, p. 136). Durante la restauración se encontraron también restos de rosa en la zona que está debajo de la gavilla de trigo.

La copia de *La Adoración* muestra que, originalmente, Rubens había pintado la túnica, el manto y el velo con los pliegues marcados y los gruesos realces característicos de su estilo de hacia 1609, y con las marcadas curvas que empleaba para los paños más pesados. La textura de estas formas es aún visible bajo algunas zonas de la imagen repintada, como en la parte inferior de la túnica de la Virgen.

Rubens suavizó los turgentes contornos de la figura de la Virgen reduciendo las sinuosas curvas de su silueta. La curva descrita por la túnica en torno a su espalda, por ejemplo, ha quedado cubierta al haberse ampliado la capa marrón de san José. El brazo derecho de María en la versión de 1609, un ejemplo del poderoso lenguaje formal del artista en aquel tiempo, ha perdido sinuosidad al haber sido repintada la manga. También ha cambiado la colocación de los dedos. Rubens ha preferido una actitud más relajada que la posición más tensa que se aprecia en la copia. En la composición original la Virgen sustenta al niño de manera muy tensa, pero no exenta de ternura. En la imagen repintada se conserva este mismo sentimiento en la actitud de la Virgen, pero se expresa a través de un movimiento más natural.

Los cambios introducidos por Rubens en la figura de María hacen que esta figura parezca menos diseñada. Los pliegues caen de manera más relajada que en la composición original, y los rasgos anatómicos de la figura se han corregido para sustituir la belleza de la línea y del contorno, y la fuerza de la forma serpenteante, por la belleza más sencilla del efecto natural.

CAMBIOS EN LA FIGURA DE JESÚS

Los cambios realizados por Rubens en la figura del Niño afectan tanto a la textura de la superficie como a la anatomía de la figura. En el cuadro del Prado se observa en la cabeza del Niño un tono marrón-grisáceo claro que fue aplicado de base. El pelo está pintado con la técnica característica de Rubens de hacia 1609, que consiste en que sobre una capa uniforme de pintura el pintor aplica, con poca transición, pinceladas muy cargadas de materia que coinciden con las formas que describen. Es difícil determinar si la cara del Niño fue repintada por Rubens posteriormente; parece probable que sea de la primera fase. Lo que es con seguridad un añadido de Rubens de 1628-1629 es el halo brillante que rodea su cabeza, y que cubre parte de la manga rosa de la Virgen que ocupaba inicialmente ese espacio. La aureola se superpone ligeramente a los contornos de la cabeza dejando al descubierto a lo largo de la nariz y de la frente el fondo oscuro sobre el que originalmente estaba pintada la figura. Este halo es una de las zonas más luminosas del cuadro, y su luz recorre el lienzo hasta reflejarse en el otro extremo de la composición.

La zona que circunda el codo izquierdo del Niño denota la técnica de los primeros años de la carrera del pintor, y es interesante contrastarla con las partes repintadas. En el área del codo, las zonas más oscuras están delimitadas por una capa de preparación que deja expuesta la trama del lienzo. Los perfiles están pintados con gruesas pinceladas que dan forma a los turgentes contornos del brazo, y otra generosa pincelada representa el reflejo del cuenco de oro lleno de monedas. En casi todo el torso, las piernas y el brazo izquierdo Rubens repintó la figura original, deshaciendo, hasta cierto punto, la mayor solidez de su apariencia original.

Las rectificaciones de los contornos del Niño contribuyen a cambiar el aspecto general de la figura. Se ha reducido el tamaño del muslo izquierdo al añadir una pincelada oscura por debajo del borde del cuenco. Rubens también ha enderezado los contornos del brazo derecho y ha repintado algunas lorzas del cuerpo. Un pliegue del tejido, que en la copia se puede ver debajo del muslo derecho del Niño, cerca de las nalgas, ha sido tapado con pintura oscura, disimulando el efecto de obesidad. Rubens parece especialmente interesado en cambiar el énfasis puesto en la sinuosa y turgente silueta de su cuadro anterior. El efecto de estos cambios en la anatomía del Niño Jesús es similar al que hemos visto en la Virgen: el modelado de la figura busca

Fig. 31.– Detalle del brazo y mano derecha del Niño en la copia de *La Adoración de los Magos* de 1609 (a la izquierda) y en la versión final de 1628-1629, en el Museo del Prado, con los repintes de Rubens (a la derecha)

ahora un aspecto más natural para sustituir a la anatomía más estilizada de la versión original.

La mano derecha del Niño constituye un ejemplo muy llamativo de las rectificaciones hechas por el pintor sobre su trabajo anterior (fig. 31). Como muestra la copia, originalmente los dedos se doblaban hacia adentro, con el puño cerrado. En el cuadro del Prado se observa cómo el pintor estiró los dedos al repintar el cuadro, tapando el meñique original con pequeños toques de pintura blanca.

Al pintar los paños, Rubens aprovechaba los pliegues para dotar de estructura a las formas y para representar el volumen. Esta técnica es más perceptible en las obras de hacia 1609 que en años posteriores, como se aprecia en *La Adoración*. Ejemplo de ello son los diferentes tipos de tejidos que rodean la figura de Jesús. El paño con el que María sujeta al Niño presentaba al principio pliegues muy marcados, tal y como se ve en la copia (fig. 15). Rubens cubrió la textura de estos pliegues y escondió su parte inferior bajo una amplia zona de sombra. Los gruesos pliegues angulares de la almohada y del paño sobre el que se asienta Jesús, han sido asimismo suavizados, dejando huella de su anterior presencia en la textura que subyace a los repintes.

Fig. 32.– Florentino Decraene (bajo la dirección de José de Madrazo), según Rubens, *La Adoración de los Magos*, litografía, 460 x 325 mm, en *Colección Litográfica de cuadros del Rey de España El Señor Fernando VII* (Madrid, 1832)

El extremo izquierdo de una segunda almohada ha sido repintado y en la actualidad forma parte del haz de trigo que Rubens ha prolongado hacia la Virgen. La estola roja que cae del pesebre ha sido igualmente repintada. Esta zona muestra las dificultades que en ocasiones existen para determinar qué partes del cuadro fueron repintadas por Rubens en 1628-1629. Es difícil saber si Rubens pretendía tapar la estola completamente o si sólo quería cubrirla con un tejido semitransparente. Una copia del siglo XVII de *La Adoración de los Magos*, que se encuentra en el Convento de San Plácido de Madrid, muestra la estola sólo parcialmente velada por Rubens. También nos ayuda a clarificar esta cuestión una litografía publicada en 1832 que reproduce *La Adoración*, y que confirma, como la copia, que la intención de Rubens era cubrir la estola con una gasa semitransparente (fig. 32).

Una de las dos mantas más gruesas que cubren el lado derecho del pesebre en la composición original fue repintada de verde por Rubens en 1628-1629. Al oscurecer esta zona y reducir la cantidad de pliegues de los otros paños, Rubens invita al espectador a concentrarse en la figura del Niño, evitando las distracciones –y también el disfrute– que ofrecía la forma original de representar el tejido, más retórica y virtuosa.

Hay cambios en partes del pesebre que revelan, una vez más, el sorprendente alcance de los repintes que hizo Rubens en su obra anterior, incluso en áreas que no parecen importantes. Esta zona confirma, una vez más, la fidelidad de la copia de Londres. Una pequeña pérdida de pintura existente justo debajo de la gavilla de trigo, en la moldura superior del pesebre de piedra, muestra que Rubens cubrió completamente la estructura que existía anteriormente. A través de la textura de la pintura subyacente todavía se puede apreciar el lugar donde originalmente terminaba dicha moldura, antes de que Rubens la ampliara unos pocos centímetros hacia la izquierda. Bajo la pintura añadida, todavía se distinguen los restos de los motivos decorativos de la segunda moldura que se observan en la copia.

LOS CAMBIOS EN LA FIGURA DEL MAGO ARRODILLADO

Rubens realizó menos cambios en el mago arrodillado que en el resto de las figuras que forman parte de *La Adoración*. La cabeza y las manos permanecen sin tocar y son magníficos ejemplos del estilo del artista en torno a 1609. En la zona del cabello, Rubens cubrió la base con pinceladas circulares aplicadas de manera metódica, que se tornan más oscuras a medida que aumenta la distancia de la luz que irradia el Niño. El contraste entre las formas cóncavas y convexas de los rizos y el volumen que proporcionan los gruesos empastes de pintura que recogen los reflejos de la luz sobre los cabellos, añaden una fuerte plasticidad a la zona. Es fascinante ver la manera en que Rubens utiliza la luz que emana del Niño para unificar la composición: los toques de luz sobre la cabeza del mago, especialmente los de detrás de la oreja, describen un sendero de luz que atraviesa la figura, dirigiendo nuestra mirada hacia los otros personajes de la escena.

En algunas zonas Rubens describe el juego de luz sobre los rizos raspando la superficie de la pintura con el extremo del mango del pincel, revelando la capa más

clara que hay debajo. La misma técnica se observa en la ancha ceja del mago. Esta técnica es mucho menos frecuente en Rubens que en Rembrandt, pero se observa también en otros cuadros suyos, como en *La lucha de san Jorge con el dragón* del Prado, donde parte de la cola del caballo está descrita de la misma manera, y en el boceto *Vertumno y Pomona* (Museo del Prado), donde pinta parte de la vegetación arañando la superficie para dejar a la vista las capas subyacentes.

En la zona del cabello de esta figura existen pequeños toques verde esmeralda aplicados como parte de los puntos de luz, unas veces de color puro, otras mezclado con blanco. Hay también líneas finas de bermellón en la zona próxima a la frente. Esos colores, que solamente son perceptibles si se observa el cuadro a corta distancia, contribuyen a su riqueza cromática y establecen relaciones visuales con otras partes de la obra donde aparecen matices similares, como en el rostro y la capa de esta misma figura.

En la zona del cabello se aprecia el virtuoso despliegue de inteligencia pictórica de Rubens en el empleo del color y la luz para crear profundidad. En la parte superior de la cabellera, el fondo claro forma la base desde la cual crecen los oscuros bucles. Más abajo y a la derecha de esta zona el sistema se invierte, y allí las partes más claras definen la superficie externa del pelo, mientras que las más oscuras representan la base de la que nacen los rizos. El uso que hace de su riquísimo vocabulario pictórico queda perfectamente integrado al servicio del efecto ilusionista cuando el cuadro se observa desde cierta distancia.

En la zona del rostro Rubens utiliza el pincel casi como si fuera un cincel para modelar las formas. Un toque de laca de un rojo intenso sirve para describir el ojo y el mismo color, mezclado con negro, para las fosas nasales. Es sorprendente la diferencia de técnica para representar el cabello de la barba y el del pelo. En la barba, Rubens no crea mechones de cabello separados y claramente definidos, sino una base subyacente hecha con varios tonos sobre la que añade unas cuantas pinceladas gruesas, algunas de las cuales quedarían posteriormente tapadas por la manga oscura del mago.

La forma de pintar de Rubens en 1609 queda también patente en las manos que sostienen la copa con la ofrenda al Niño y en el propio recipiente, que fue realizado con una primera capa de pintura fluida y brillante, conseguida posiblemente a base de mezclar barniz con el pigmento. Sobre este estrato el pintor aplica directamente brillantes puntos de luz que definen la forma de la copa. La silueta de las manos es un

compendio de la estética de la fase más manierista de Rubens. La suma artificialidad de la colocación y contorsión de ambas manos es un desafío a la lógica espacial del cuadro –a primera vista no queda claro cuál de las manos está más próxima al espectador–. Este gesto transmite un esfuerzo que concentra magníficamente la energía física de la composición.

Es sorprendente la decisión de Rubens de no alterar la cabeza, las manos y los brazos de esta figura cuando repintó *La Adoración de los Magos* en 1628-1629, teniendo en cuenta los numerosos cambios que había introducido en las figuras de la Virgen y del Niño. El motivo tiene que ver con la forma en que Rubens entendía la relación entre contenido y estilo. La tensión transmitida por la postura y el aspecto físico del mago son adecuadas para expresar el estado de exaltación emocional experimentado por éste al adorar al Mesías. Por otro lado, la sensación de serenidad que Rubens quería asociar con la Virgen y el Niño era menos acorde con su estilo anterior, por lo que el pintor decidió cambiar estas figuras.

Aunque Rubens apenas retocó la figura del mago en 1628-1629, los pocos cambios que introdujo son sintomáticos de su evolución estética y también de su manera de emplear el lenguaje pictórico para crear las formas. El artista ha oscurecido la zona que aparece debajo de los codos, en la que anteriormente se veían numerosos pliegues (algunos de estos pliegues que se observan en la copia de la composición original y aún se aprecian bajo los añadidos en el cuadro del Prado). La manga derecha del mago –la que está situada a nuestra izquierda– ha sido recortada por un trozo de manto añadido, y ya no llega hasta la rodilla. En el codo izquierdo, Rubens ha añadido algunas pinceladas para suavizar la transición entre la sólida manga púrpura y la zona oscura que tiene debajo. Entre los dos codos hay una zona vertical pintada de rojo brillante que también parece ser un añadido. El ribete de piel del manto ha sido ensanchado ligeramente, de nuevo con la intención de suavizar la transición de una forma a la otra.

Toda la capa de terciopelo tiene una superficie subyacente brillante que contribuye a su opulencia. Sobre ella están pintados los motivos decorativos con una materia espesa o con finas aguadas oscuras, dependiendo de si se trata de zonas de sombra o de luz. Sobre estas primeras capas de pintura, Rubens ha aplicado una veladura dorada que sirve para unificar los tonos subyacentes y añade un cálido resplandor dorado a toda la zona.

Como hemos explicado anteriormente, la copia que documenta el aspecto de *La Adoración* en 1609 difiere del original en la gran capa que viste este mago, capa que fue sustituida por otra con un dibujo totalmente diferente. A pesar de carecer de material comparativo, algunos de los cambios realizados por Rubens en el manto en 1628-1629 son muy aparentes. Su silueta ha sido ampliada en la zona de la espalda del mago. Estas zonas fueron pintadas de forma muy somera, como si el pintor quisiera realzar la cola de la capa que en la composición original quedaba un tanto aislada del resto del atuendo.

En la figura del paje que aparece arrodillado al lado del mago, Rubens se limitó a añadir el humo que sale de la antorcha y una ligera veladura dorada en la misma zona. Con estos añadidos, el pintor nos hace más conscientes de la existencia de una atmósfera envolvente y unificadora. La técnica con la que pintó la figura en 1609 es un ejemplo más del interés que, por aquella época, sentía Rubens por la fuerza expresiva de la plasticidad de las formas. Una silueta bien determinada y sinuosa, y un claro modelado de la forma, todavía no interrumpido por numerosas pinceladas y variedad de tonos, se combinan para transmitir la sensación de una superficie sólida que está siendo configurada y moldeada.

CAMBIOS EN OTRAS FIGURAS

Rubens realizó cambios igualmente numerosos e importantes fuera del grupo central de figuras. Los que afectan al soldado que se apoya en un muro, por encima del mago arrodillado, revelan la repercusión que la cultura de la corte española tuvo sobre el pintor. A pesar de los daños que afectan a partes de esta figura, está claro que Rubens transformó la armadura del soldado. Como hemos visto anteriormente, el peto estaba decorado en principio con estrías en forma de concha (fig. 15). Lo que hizo Rubens en 1628-1629 fue aplanar el peto y realzar más claramente las estrechas bandas doradas que decoran el metal. Con estos cambios el pintor estaba adecuando la armadura al estilo que se había desarrollado desde hacia 1530 hasta 1560, la época que se sigue considerando la edad de oro de este arte[66]. Es probable que Rubens decidiera cambiar

66.- Debo esta información a Álvaro Soler, conservador de la Real Armería, Patrimonio Nacional.

Fig. 33.– Atribuido a Lucas Vorsterman, según Rubens, *Retrato de Carlos V, copia de Tiziano*, estampa, 318 x 414 mm. Madrid, Biblioteca Nacional

esta figura tras ver en Madrid la espectacular colección de armaduras de Carlos V y de su hijo Felipe II (todavía expuesta en la Real Armería). En la corte española, este tipo de armadura se entendería como una referencia a los dos gobernantes que se asociaban con el pasado más glorioso de la monarquía. En Madrid, Rubens hizo copias del retrato de Carlos V con armadura de Tiziano (fig. 33); no cabe ninguna duda que estaba al corriente de las connotaciones históricas de estas lujosas piezas.

Por encima y a la derecha de esta figura hay numerosos cambios destinados a simplificar la composición y a dotarla de mayor profundidad. Las dos grandes antorchas de metal y los muchachos negros que las portan han sido suprimidos por Rubens, junto a otras cuatro figuras (todas ellas visibles en la copia de la composición de 1609 y en la radiografía del cuadro) y sustituidas por un solo soldado con casco. El ojo y el casco de esta figura ya existían en la versión anterior, pero el resto del rostro (algo dañado), y la armadura, han sido pintados sobre las figuras preexistentes en el estilo que caracterizaba a Rubens durante su estancia en España. En lugar de una única superficie subyacente y de una súbita transición a los realces lumínicos, con pinceladas y perfiles que definían claramente las formas, la armadura añadida por el pintor se compone de una más amplia variedad de tonos y de pinceladas, que no coinciden tan claramente como sucedía anteriormente con las formas que describen. La figura es menos sólida que las anteriores, y tiende a mezclarse visualmente con las formas que la rodean. El cofre que existía en el lugar donde se ha pintado la armadura aún se puede apreciar, y ha sido utilizado por Rubens como base para su nueva figura. Bajo los repintes se observa también un fragmento de la capa azul del mago negro, que actúa ahora como un reflejo de esa misma prenda sobre la armadura.

En la figura del muchacho que sopla el incensario se aprecia mayor nitidez en los contornos, lo que indica que nos encontramos de nuevo ante una figura de 1609. Son

frecuentes en las obras de Rubens los toques de laca de color rojo oscuro para crear el efecto de separación de los labios, como sucede en esta figura. La parte superior del incensario sobre el que sopla el niño, la añadió el artista en 1628-1629. A través de su superficie se deja ver el azul de la túnica sobre la que fue pintado.

La figura del mago negro fue sometida a numerosos cambios. Se han suavizado los pliegues del turbante, se le ha añadido una cadena de piedras preciosas y se ha agrandado la pluma que lo remata. Rubens ha velado con una sombra la parte del turbante que cae a la derecha del rostro, y ha tapado con la barba el primer pliegue del turbante en la zona del cuello. Con estos cambios realizados en 1628-1629, el rostro de la figura destaca sobre el turbante que lo enmarca. Simplemente al abrir ligeramente la boca de esta figura, y al variar la disposición de los ojos, que ahora parecen mirar al espectador, la figura ha cobrado vida. Rubens también ha suavizado los prominentes huesos de las mejillas de la figura original, de acuerdo con su tendencia a pintar rasgos más naturales en esta época de su carrera. Sobre la capa azul, el artista ha añadido una hilera de cinco piedras preciosas que ofrecen un interesante contraste con las joyas de la banda que cruza el pecho de la figura, que fueron pintadas en 1609. Mientras que las alhajas de la versión original están descritas con gran precisión, las que fueron añadidas más tarde están pintadas con pinceladas menos precisas que intentan recrear las formas mediante una impresión, en lugar de describir los detalles. El artista ha añadido también un fajín rojo en torno a la cintura del mago y ha tapado la elaborada tapa del incensario que originalmente sostenía con la mano izquierda, porque quizá distraía demasiado la atención. En su lugar ha pintado una pequeña bola de metal. Es interesante señalar que la tapa subyacente, un objeto con mucha textura que debió de ser cubierto con una capa muy fina de pintura en 1628-1629, se deja entrever actualmente bajo los repintes, sin duda porque en restauraciones posteriores se han confundido las correcciones de Rubens con daños o suciedad, y se ha tratado de recuperar la presencia de este objeto[67]. Como resultado de este hecho ha quedado una zona muy confusa, donde se mezclan la orla del extremo del fajín y la tapa del incensario parcialmente cubierta.

Entre las cabezas que aparecen a la derecha del mago negro, Rubens sólo ha modificado la figura que mira hacia el espectador. El grupo, en conjunto, responde a

---

67.- La intención de Rubens de cubrir esta tapa se confirma por la copia de *La Adoración de los Magos* del Convento de San Plácido de Madrid mencionada anteriormente, que reproduce el cuadro tras los añadidos de 1628-1629, así como por la litografía (fig. 32). Publicación dirigida por José de Madrazo.

las características del estilo de Rubens hacia 1609, como muestra el cuidadoso modelado de las formas con el pincel. En lugar de las dos antorchas que aparecían encima de esta zona en la versión de 1609, ahora se ve una sola antorcha de un tipo ligeramente diferente, una lámpara montada en un soporte similar a un tridente. La preocupación de Rubens por realizar este tipo de rectificaciones sobre su obra anterior da testimonio de su entusiasta dedicación a la tarea como resultado de su característica voluntad de intervenir en obras previamente acabadas.

Una de las zonas más hermosas de *La Adoración de los Magos* es la figura del mago vestido con un manto de terciopelo a dos alturas, de un exquisito tono rojo carmesí. En la cabeza de esta figura Rubens realizó un cambio similar a los que había hecho en la Virgen y el Niño: aumentó ligeramente la parte trasera del cráneo del mago, de manera que la silueta pierde protagonismo y el rostro resulta más natural. El pintor introdujo leves variaciones en los contornos del manto de esta figura. Originalmente, como muestra la copia, había un pequeño espacio entre el manto rojo y el antebrazo y la mano del porteador que está de pie (como se ve tanto en la copia de 1609, como en la radiografía del cuadro, que también muestra su aspecto original). En 1628-1629 Rubens extendió el manto hacia la derecha, situando al mago con mayor claridad detrás de los porteadores, dado que su posición previa se leía con dificultad en la versión anterior. Se alargó también la manga derecha de la vestimenta del mago, que ahora cubre totalmente su muñeca, empleando una tonalidad ligeramente más clara y más anaranjada que la roja original. Rubens ha utilizado este mismo tono para repintar otras zonas del manto, cambiando algunos de los motivos de la seda con diestras pinceladas y modificando y añadiendo algunos pliegues.

En 1628-1629 Rubens transformó la figura que en la versión de 1609 aparecía detrás de este mago, que descubría su cabeza en señal de respeto hacia el Niño, sustituyéndolo por un joven paje. En su reciente libro sobre *La Adoración de los Magos,* Hans Ost ha sugerido que ésta, y otra figura añadida al cuadro en 1628-1629, el paje vestido de azul en el extremo derecho de la composición, son retratos de los hijos de Rubens, Nicolaas y Albert, respectivamente el tercer y segundo hijo del pintor y de su primera esposa Isabella Brant, que había fallecido en 1626 (la primogénita de Rubens, Clara Serena, había fallecido en 1623)[68]. Albert nació en 1614 y Nicolaas cuatro años

68.- Ost, 2003, pp. 101-125.

más tarde, por lo que tenían unos doce y dieciséis años cuando Rubens se encontraba en Madrid, edad que aproximadamente corresponde a la de los pajes del cuadro. Conocemos el aspecto de los dos chicos a través de varios retratos realizados por Rubens (fig. 34). Aunque existen algunas discrepancias con respecto a los dos pajes de *La Adoración* (el cabello corto del joven de la derecha no se corresponde con ninguna imagen de Albert, y la nariz del otro joven es diferente de la que muestran los retratos conocidos de Nicolaas), las semejanzas son más notorias que las diferencias. Parece ser que, efectivamente, Rubens se inspiró en el recuerdo que tenía de sus dos hijos en el momento de ampliar su cuadro en Madrid. No sabemos si tenía algún motivo concreto para hacerlo. Quizás fuese un simple gesto de amor y una forma de embellecer la escena incorporando dos figuras por las que sentía un gran afecto.

Fig. 34.– Rubens, *Albert y Nicolaas Rubens*, 158 x 92 cm. Viena, Liechtenstein Museum

Justo a la derecha del sombrero del mago vestido de rojo se aprecian, en el cuadro del Prado, vestigios de las orejas de un burro. La figura no aparece en la copia, por lo que debe de tratarse de un animal añadido, y después borrado, durante la fase de 1628-1629.

Rubens añadió también espuma en la boca del caballo blanco que mira hacia el espectador. Ya había incorporado este elemento a algunos de los caballos que había pintado (como en el *Retrato ecuestre de Giovanni Carlo Doria* de 1606, Génova, Galleria Nazionale della Liguria, Palazzo Spinola), y lo repetiría con frecuencia en sus posteriores representaciones de caballos –entre ellos el que añadió a la derecha en este mismo cuadro–. Era una fórmula que empleaba para transmitir la sensación de vida animada, uno de los objetivos de su arte. Rubens pudo haber tomado esta idea del libro *Naturalis Historiae*, de Plinio el Viejo, donde se habla de artistas de la

Antigüedad que empleaban esta fórmula, o quizás de Caravaggio, un artista cuya obra le era muy conocida, y que, al parecer, utilizó este motivo antes que ningún otro pintor moderno[69].

Como en muchas otras figuras, Rubens introdujo numerosas variaciones en los dos porteadores cuando repintó el cuadro en 1628-1629. En la figura que está de pie realizó algunos cambios en las piernas. El fragmento de muslo derecho que queda a la vista es mayor de lo que era, ya que se corrigió la excesiva distancia visual que existía entre las dos extremidades en la composición original. Se ha alterado también ligeramente el perfil de la rodilla izquierda y se han suavizado sus contornos, y con ello la solidez del volumen. La parte de la pierna que se encuentra en la porción añadida de lienzo –la parte inferior de esta extremidad y el pie– está modelada con menos meticulosidad y pintada de forma más somera que el resto.

La figura del porteador que está en cuclillas presenta cambios similares. Se ha reducido el tamaño del paño que viste este personaje, y la zona repintada es ahora la sombra que el cuerpo proyecta sobre la pierna. Se ha disminuido ligeramente la flexión de la pierna izquierda, añadiendo un espacio entre el pecho y la parte superior del muslo, y entre éste y el músculo de la pantorrilla. También se ha reducido el hombro derecho del porteador. La espalda de la figura presenta daños que hacen difícil apreciar los cambios; se diría que la iluminación es más general, quizás para reducir la impresión de una musculatura demasiado protuberante.

En esta figura se vuelve a presentar el tipo de transformación que vimos en la figura de la Virgen, del niño Jesús y de los dos magos que están de pie, donde la sinuosidad de los contornos, característica del estilo de Rubens en torno a 1609, se sustituye por un lenguaje pictórico de menor tensión formal. Con una ligera pincelada, Rubens ha suavizado la curva de la nariz de este porteador, creando una línea más continua entre la nariz y la frente. Tres pinceladas encima de la ceja y por encima de las arrugas de la frente bastan para atenuar la sólida forma de la cabeza cuando ésta se observa a distancia. También se han disimulado las formas del mentón y de la nuca, moderando la fuerte luz que las bañaba anteriormente. El fardo que este porteador

---

69.- Sobre esta característica de los caballos de Rubens, y su inspiración en fuentes clásicas, véase KOSLOW, 1996, p. 695. La fuente clásica es Plinio el Viejo, *Naturalis Historiae*, 35, 102-104, que cuenta que los pintores griegos Protogenes y Nealkes lanzaron esponjas a una representación de un perro y un caballo respectivamente, para alcanzar el efecto que no podían conseguir con el pincel. Ni Koslow ni este autor (en VERGARA, 1999, p. 74-75) conocíamos el precedente de Caravaggio, quien en su cuadro *La conversión de san Pablo* (Roma, Capilla Cerasi, Santa María del Popolo, 1600-1601) parece haber sido el primer pintor moderno que incorporó la espuma en la boca de un caballo.

sujeta con la mano izquierda es ahora más grande que en la composición original y ofrece una solución más clara para el espacio que ocupa.

Paradójicamente, los numerosos cambios en estas dos figuras no supusieron una alteración en lo substancial: siguen reflejando el interés de Rubens por la anatomía en los años en que más próximo estuvo de la estética de Miguel Ángel, durante su estancia en Italia y poco después. El brazo izquierdo del porteador que aparece agachado es un ejemplo de la belleza y la sutileza con que Rubens interpreta el lenguaje pictórico del artista florentino. El volumen del brazo está suavemente modelado por la luz que lo baña, creando un ritmo ondulado. La sucesión de tonos y de formas sinuosas que caen desde el hombro conduce nuestra mirada, hasta que la retiene suavemente la mano del porteador.

El hombre negro vestido de rojo que aparecía en el extremo derecho de la composición original (como se observa en la copia, fig. 16) ha desaparecido de la escena, abriendo un espacio necesario para que la sección añadida del lienzo no resulte excesivamente poblada de figuras.

LAS SECCIONES AÑADIDAS

Además de repintar la escena original en 1628-1629, Rubens la amplió con dos trozos de lienzo que fueron añadidos en la parte superior y derecha (figs. 1 y 2, pp. 142 y 143). Estos añadidos fueron integrados cuidadosamente por el pintor en el resto de la composición. En el extremo izquierdo de la escena, una gran columna unifica la parte superior añadida y la original de la escena. Más a la derecha, el espeso humo que emana de múltiples antorchas de nuevo sirve para aunar los segmentos originales del cuadro con los añadidos. Los colores de las vestiduras del paje situado detrás del caballo, a la derecha de la composición, son similares a los que viste la Virgen, al otro extremo del cuadro. El manto azul del mago negro, en el centro de la escena, añade un punto adicional de color que contribuye a ensamblar la composición.

Los esfuerzos de Rubens por unificar *La Adoración* mediante recursos compositivos no se corresponden con los realizados en su técnica. Como ya hemos visto, algunas figuras del cuadro original fueron ampliamente repintadas, mientras que otras apenas sufrieron cambios. Las secciones repintadas se realizaron con una técnica muy diferente

a la que Rubens empleaba en torno a 1609. En las áreas añadidas, Rubens pinta capas mucho más finas que permiten que la preparación aflore a través de los estratos superiores, desempeñando así un papel más importante en la definición de la apariencia del cuadro. No hay rastro de su preferencia por las pinceladas angulosas, por crear un efecto de relieve, o por los tipos físicos que solía pintar hacia 1609. Al comparar la forma en que están pintados los dos porteadores originales con los dos que ha añadido Rubens en la parte superior derecha, se aprecia la diferencia de técnica entre los dos periodos. Lo mismo sucede con la forma de pintar las orejas de las figuras: en la parte original del cuadro están cuidadosamente descritas, mientras que en los añadidos de 1628-1629 la ejecución es más somera.

Aunque la diferencia de técnica hace que las figuras añadidas parezcan menos sólidas cuando se ven de cerca, esta impresión se reduce si se ven desde mayor distancia. Es una constante en la forma de pintar de Rubens el uso de pequeñas pinceladas y de recursos que parecen incongruentes al verse de cerca, pero que desde lejos cumplen con su función. Uno de los muchos ejemplos que se pueden citar en la presente obra de esta forma de pintar se encuentra en las pincelas oscuras aplicadas por Rubens dentro y detrás de la oreja del porteador que está en cuclillas, aparentemente excesivas a poca distancia, pero que dan volumen a la oreja cuando nos distanciamos. La preocupación de Rubens por el efecto que consigue cuando su pintura se ve desde lejos hace que las diferencias de técnica que existen entre las partes originales y los repintes en *La Adoración de los Magos* no constituyan un problema: al retirarnos del cuadro, ambas se integran de forma sorprendentemente coherente.

Las zonas añadidas por Rubens a *La Adoración* en 1628-1629 nos revelan algunas de las peculiaridades de su técnica por aquel entonces. En la parte superior del cuadro, a la izquierda de la columna, se observa que las capas de preparación empleadas por Rubens en Madrid son más rojas que las que se aprecian en toda la zona de la composición original y también que la aplicación de la pintura sobre las capas subyacentes es menos minuciosa. La ventana redonda, por ejemplo, apenas está esbozada con unas pocas pinceladas. La forma en que está pintada la columna ofrece un magnífico muestrario de recursos pictóricos. Sobre una base de color claro Rubens ha dibujado líneas verticales a intervalos irregulares y en diferentes tonos marrones para representar las acanaladuras del fuste de la columna. Vista de cerca, la superficie está animada por numerosos movimientos del pincel que no describen ninguna forma particular, unos

en tonos oscuros, otros en forma de zigzag –esta última es un tipo de pincelada que se observa con frecuencia en los cuadros del pintor–.

Las figuras de los dos angelotes de la parte superior presentan varios arrepentimientos que reflejan la dificultad que tuvo el pintor para definir esta parte de la composición: la mano que uno de los ángeles apoya sobre el hombro del otro originalmente se situaba bajo su brazo, y también hay cambios en el paño rojo. Aparte de eso, estas dos figuras han sido realizadas con la característica combinación de rapidez y seguridad que se encuentra en las obras de Rubens desde su visita a Madrid en 1628-1629 hasta el final de su vida, en 1640.

Un elemento sorprendente de la zona que se encuentra a la derecha de los ángeles es el cielo nocturno que parece pintado con un negro profundo, pero que, al observarse bajo una fuerte iluminación, resulta ser de color verde oscuro. Obviamente, Rubens sabía que este tono, visto desde lejos y con una iluminación corriente, contribuiría a crear la sensación de inmensidad de un cielo nocturno cuajado de estrellas. El color verde oscuro se superpone en esta zona al humo gris que sale de las antorchas, humo que nosotros percibimos como más próximo. Esta habilidad de Rubens para manejar la percepción natural que hace que los colores claros se adelanten y los oscuros retrocedan se observa con frecuencia en sus cuadros.

En el ángulo superior derecho del lienzo añadido, Rubens incluyó dos hombres descargando pesados fardos de un camello. En la composición original existían dos figuras casi idénticas a éstas, ligeramente por encima y detrás del mago vestido de rojo (fig. 16). Esas figuras ocupaban una posición muy secundaria, añadiendo un ligero acento diagonal a la composición. Cuando Rubens repintó el cuadro, en 1628-1629, borró estas dos figuras y las trasladó al lienzo añadido, donde desempeñan un papel similar dentro de la composición.

Debajo de esta zona aparece un autorretrato de Rubens con la cabeza descubierta en señal de respeto hacia la escena que está presenciando. El pintor monta un caballo blanco y aparece elegantemente vestido, con una cadena en torno al cuello y una espada al cinto. Más adelante estudiaremos la iconografía de *La Adoración* y exploraremos los motivos que llevaron a Rubens a incluir su propia efigie en el cuadro.

Debajo del pintor se encuentra uno de los grupos más elegantes del cuadro, formado por un apuesto paje –que, como hemos visto, podría ser el retrato de Albert, hijo del pintor– y el caballo que tiene delante. Este grupo es un ejemplo de cómo Rubens

reutilizaba su propio elenco de figuras en diferentes cuadros, así como de la riqueza de asociaciones que tiene su lenguaje pictórico. En los cuadros de Rubens aparece con frecuencia un caballo, con el cuello doblado hacia delante, golpeando nerviosamente el bocado de la brida contra la rodilla[70]. Se puede ver en el modelo *Escenas de la vida del conde Allowin* (Londres, The National Gallery), de hacia 1611-1612; en la representación de la Crucifixión de Cristo conocida como *«Le Coup de Lance»* (1619-1620; Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten); en *La batalla de Martin d'Eglise* (pintado en 1630, Múnich, Alte Pinakothek), que forma parte del ciclo inacabado de Enrique IV; y en *La devolución de Briseida*, una de las escenas de la vida de Aquiles pintada por Rubens a principios de la década de 1630 para una serie de tapices, por citar algunos ejemplos.

En algunas ocasiones, como en *La Adoración de los Magos* del Prado, este caballo iba acompañado de un joven paje que aparece detrás del animal sujetando las bridas. En *La consagración de Decio Mus*, de 1617 o 1618, una de las escenas que constituyen la serie de tapices dedicada a la vida del cónsul Decio Mus (fig. 35), se incluye un grupo sorprendentemente similar. Otra pareja análoga aparece en los bocetos y en el cartón para la obra *Abraham y Melquisedec*, que formaba parte de la serie de escenas dedicadas al Triunfo de la Eucaristía, de 1625-1626. Esta serie fue realizada para el convento de las Descalzas Reales de Madrid y puede que se encontrara en España en el momento de llegar Rubens, inspirando al pintor a retomar el grupo que había creado anteriormente[71]. Hay otra obra de arte que pudo haber inducido a Rubens a añadir la pareja del caballo y del paje en *La Adoración de los Magos* cuando estaba en Madrid: Tiziano había pintado una pareja casi idéntica en varias versiones de *La Adoración de los Magos* (fig. 36) utilizando, posiblemente, imágenes de la Antigüedad como fuente de inspiración. Rubens debió ver alguno de estos cuadros de Tiziano durante su primera visita a España en 1603, y debía de tenerlo en mente cuando incorporó por primera vez el motivo en sus propias obras[72]. La presencia del pintor en Madrid en 1628-1629, y el interés que por aquella época sentía por Tiziano, le indujeron a emplear este tándem de nuevo, incorporándolo a *La Adoración*.

70.- Véase HELD, 1958, pp. 146-147, sobre el posible origen de este elemento recurrente.

71.- Véase GARCÍA SANZ, 1999-2000, sobre la llegada a España de los tapices de la serie de la *Eucaristía*, que se produjo en diferentes plazos, desde 1628 a 1633. No se conoce la fecha de llegada de esta escena en concreto.

72.- Sobre las diferentes versiones de esta composición de Tiziano y su taller, véase WETHEY, 1969, cat. n.os 2-5, pp. 64-68. El cuadro que probablemente viera Rubens es la versión autógrafa que pertenece a Patrimonio Nacional y que se documenta por primera vez en El Escorial en 1574. Véase BASSEGODA, 2002, cat. n.º IV2, p. 200.

Fig. 35.– Rubens, *La consagración de Decio Mus*, 287 x 334 cm. Viena, Liechtenstein Museum

Fig. 36.– Tiziano, *La Adoración de los Magos*, 146 x 219 cm.
Madrid, Patrimonio Nacional

Como ya hemos visto, el sentido que Rubens otorgaba al tema de la Adoración estaba estrechamente vinculado a un contexto específico cuando le fue encargado el cuadro por el Ayuntamiento de Amberes en 1609. El encuentro con su obra veinte años después, incitó a Rubens a introducir cambios en su interpretación de la historia, adecuándola a su nuevo contexto y a sus propios intereses en ese momento. El cuadro pasó de ser un manifiesto con un fuerte componente comercial que expresaba los deseos de los magistrados de Amberes, a convertirse en un mensaje más personal de Rubens dirigido al rey, manifestando su adhesión a la doctrina defendida por la monarquía española. Desde el siglo XVI, los reyes españoles reivindicaban su papel de defensores de la Iglesia. Como asesor de la infanta Isabel Clara Eugenia, y al servicio diplomático de la monarquía española, Rubens trabajaba por la causa de la Contrarreforma, el movimiento de renovación católico con el que se identificaba profundamente.

Los cambios más importantes en la iconografía del cuadro consisten en la incorporación de una tela de araña, una columna monumental detrás de la Virgen y una gavilla de trigo bajo la figura de Jesús, todos ellos elementos que insisten en la importancia de la iglesia católica y en su misión de combatir la herejía[73]. En el ángulo superior izquierdo del cuadro, en el lienzo añadido, Rubens incorporó una araña con su tela dentro de una ventana redonda. Como han apuntado varios autores, los textos casi contemporáneos de Rubens establecían un paralelismo entre el diablo y la araña, y entre el diablo y la herejía, y no era extraño el empleo de arañas como símbolos del diablo y del mal[74]. En el contexto de este cuadro, la presencia de una araña en su tela probablemente tenía la intención de simbolizar la herejía, que es derrotada por la llegada de Cristo y por la Iglesia[75]. Rubens había incorporado elementos similares en dos obras anteriores a *La Adoración de los Magos*[76]. Uno es una estampa de 1620 de Lucas Vorsterman que reproduce *La Adoración de los pastores* de Rubens del Musée des Beaux-Arts de Rouen (fig. 37). El grabado incluye una tela de araña rota en el ángu-

73.- Véase GLEN, 1977, DEVISSCHER, 1992 y HAEGER, 1997, para los estudios en los que se basa esta suposición, y VERGARA 1999, para una explicación más detallada del significado de las adiciones llevadas a cabo por Rubens en *La Adoración*. OST, 2003, ofrece una cuidada y estimulante lectura de la iconografía del cuadro (con la que no estoy de acuerdo totalmente, como se apuntará más adelante). Véase también HELD, 1980, vol. I, pp. 450-453, sobre la iconografía del cuadro.

74.- HAEGER, 1997, pp. 58-60, con referencias a las fuentes.

75.- OST, 2003, basándose en fuentes clásicas como Plinio y Séneca, interpreta la araña y la tela como referencias a la práctica artística, pero el tema del cuadro y el contexto en el que fueron pintados estos motivos lo hacen improbable.

76.- Según han apuntado DEVISSCHER, 1992, y HAEGER, 1997.

Fig. 37.– Lucas Vorsterman, según Rubens, *La Adoración de los pastores*, estampa, 568 x 438 m. Amsterdam, Rijksmuseum-Stiching

Fig. 38.– Rubens, *La Adoración de los Magos*, 447 x 336 cm. Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

lo superior derecho de la escena que no aparece en el cuadro que reproduce, pero que indudablemente fue añadido de acuerdo a las instrucciones de Rubens. Al representar una telaraña rasgada, el artista probablemente se refiere a la derrota del diablo implícita en el nacimiento de Cristo. En una versión monumental de *La Adoración de los Magos*, pintada hacia 1624 para el retablo de la Iglesia de la Abadía de San Miguel en Amberes (fig. 38), hoy en el Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Amberes, incorporó una gran tela de araña entre un poste y una viga por encima de la cabeza de la Virgen.

En el espacio en el que había pintado originalmente un muro de ladrillos, detrás de las figuras de la Virgen y José, Rubens añadió en 1628-1629 un inmenso plinto y la

base y sección inferior de una monumental columna. Como resultado de la ampliación del lienzo, la figura de la Virgen se había quedado pequeña, reduciendo la importancia de su presencia en la escena. Al colocar la columna detrás de ella, Rubens recuperó su jerarquía dentro de la composición.

En el arte de Rubens, la forma y el contenido están casi siempre relacionados, actuando al unísono sobre la imaginación del pintor. El añadido de una columna monumental en *La Adoración* satisfacía las necesidades formales de la composición, como hemos visto, pero también afectaba a su significado. En muchas representaciones de la Adoración pintadas en los Países Bajos, aparecen de manera bien visible columnas monumentales, unas veces solas y otras haciendo contraste con unas ruinas[77]. Se podían identificar con diferentes motivos e historias (con la Virgen, por ejemplo, porque según algunas fuentes se había apoyado contra una columna para dar a luz; con la columna de la Pasión de Cristo; o, cuando se contrastaba con unas ruinas, con la columna de la Ley Nueva que sustituyó a la Antigua). Con frecuencia las columnas se empleaban como metáforas de la Iglesia, imágenes simbólicas que conjuraban en la mente del espectador la pureza y la firmeza de la institución.

En *La Adoración de los Magos* del Prado, la situación de la columna inmediatamente detrás de la Virgen sugiere que el pintor pretendía subrayar la figura de María como pilar de la Iglesia, realzando así su posición y la de la institución con la que se le asociaba. No es una coincidencia que en otro ejemplo en el que Rubens pintó una columna como símbolo de la Iglesia –*La Adoración de los Magos* de la Abadía de San Miguel (fig. 38)– utilizara una columna con un capitel corintio, el más ornado, y por ello el más femenino de los órdenes clásicos según una tradición recogida de tiempos de Vitruvio[78]. Si en el cuadro del Prado se pudiera ver el final de la columna, podríamos observar, sin lugar a dudas, un capitel corintio.

Como hemos visto, y como sucede con la incorporación de la araña, el añadido de una columna a *La Adoración de los Magos* del Prado tiene un precedente en el cuadro del mismo tema pintado para la Abadía de San Miguel de Amberes en 1624. Esta

---

77.- Véase HAEGER, 1997, pp. 50-53, sobre el significado de la columna en las Adoraciones de Rubens, y sobre empleo anterior del mismo motivo en los Países Bajos. OST, 2003, pp. 81-94, es más explícito al identificar la columna de *La Adoración* con una columna de la basílica de Majencio en Roma que, en tiempos de Rubens, se creía que procedía del *Templum Pacis* de Vespasiano, y fue reinstalada por Sixto V en 1613 cerca de Santa Maria Maggiore, coronada por una estatua de la Virgen. Según esta opinión, la inclusión de la columna detrás de María en *La Adoración* implica una similar cristianización de un pasado clásico. En mi opinión, esta lectura de la columna de *La Adoración* es innecesariamente concreta.

78.- *De architectura* (siglo I a.C.), libro I, cap. 2.

relación entre obras del mismo tema es típica de la creatividad de Rubens: son como eslabones independientes en una sola cadena de pensamiento sobre la mejor manera de presentar un tema determinado.

En la primera versión de *La Adoración de los Magos*, antes de que fuera repintada en Madrid, Rubens situó al Niño en un pesebre, apoyado sobre un paño y una almohada. Cuando la escena fue transformada en Madrid, el pintor sustituyó parte del paño o cojín situado bajo la almohada por una gavilla de trigo, elemento que ya había incorporado en otras representaciones del tema de la Adoración (entre ellas la de la Abadía de San Miguel), y que tenía una larga tradición como símbolo de la Eucaristía[79]. Según la doctrina católica, durante la consagración en la misa, el pan se convierte en el cuerpo sacramental de Cristo, doctrina que fue explícitamente reafirmada en el Concilio de Trento[80]. La disposición de una gavilla de trigo bajo el cuerpo de Cristo constituía el lenguaje visual desarrollado por los pintores de los Países Bajos en referencia a esta transformación. Al incorporar este elemento en sus cuadros, Rubens se afirmaba en la fe católica y en el dogma de la Transubstanciación[81].

Otro de los elementos añadidos por Rubens a *La Adoración* cuando repintó el cuadro en 1628-1629 es el asno situado por encima de los dos porteadores. El animal vuelve la espalda a la escena central del cuadro y tiene los ojos tapados para simbolizar la ceguera de aquellos que no reconocen los albores de una nueva era representada por el nacimiento de Cristo. El hecho de que la escena de *La Adoración* tenga lugar bajo las primeras luces del amanecer, y no en la oscuridad de la noche, como sucedía originalmente, apoya esta interpretación.

Si esta lectura simbólica de los diferentes elementos presentes en *La Adoración* puede resultar demasiado literal para nuestras mentes modernas, basta recordar la predisposición de Rubens a expresarse precisamente de esta manera. Existen numerosas cartas y documentos que explican la forma en que Rubens utilizaba el lenguaje simbólico. Entre ellos hay un largo párrafo en el que describe a un colega pintor un cuadro que había enviado a Florencia, *Los horrores de la guerra*, actualmente en la Galleria Pitti

---

79.- Sobre el significado de este motivo en el contexto de escenas de *La Adoración*, véase HAEGER, 1997, p. 56, nota 45, y GLENN, 1977, pp. 91-92, 127-128.

80.- En la sesión XIII, caps. III y IV (citados en GLENN, 1977, p. 92, de la traducción de T. A. Buckley, *The Canons and Decrees of the Council of Trent*, Londres, 1851).

81.- Como apunta OST, 2003, p. 81, la planta que aparece en el dosel que se incluye en *La Adoración* es una hiedra y no una parra con uvas, con lo cual no tiene un simbolismo eucarístico (como manifesté erróneamente en VERGARA, 1999, p. 81). Al pintar hiedra con sus bayas, Rubens tal vez quiso referirse a la naturaleza eterna de la verdad invocada en este cuadro (sobre la asociación de la naturaleza perenne de la hiedra con la vida eterna, véase LEVI D'ANCONA, 1977).

de Florencia[82]. En el texto, el artista identificaba a las figuras alegóricas («Esa mujer de negro, rota de dolor, con el velo desgarrado, despojada de todas sus joyas y otros ornamentos, es la infortunada Europa») y otorgaba significados específicos a diferentes acciones y motivos («encontrarás [...] bajo los pies de Marte un libro así como un dibujo, para dar a entender que pisotea las artes y las letras») que contribuyen a enriquecer el mensaje general del cuadro (la destrucción causada por la guerra). No es difícil imaginar a Rubens describiendo los elementos presentes en *La Adoración de los Magos* en términos parecidos, relacionándolos con conceptos similares a los que se han explicado en párrafos anteriores. También es importante comprender que el significado de cada elemento del cuadro no sería obvio para todos los espectadores que lo observasen. El lenguaje pictórico de Rubens se basaba en sus amplios conocimientos de disciplinas muy diversas, y es natural que al pintar sus cuadros hiciera uso de esos conocimientos. Quizás algunos espectadores compartirían su cultura, pero para otros no era necesario comprender el simbolismo de cada elemento para captar el sentido general de la obra.

Para entender los motivos por los que Rubens creó tan claro testimonio de adhesión a los principios de la Contrarreforma cuando estaba en Madrid, debemos considerar la insólita presencia del propio artista en el cuadro, no sólo como pintor, sino también como actor. Como hemos visto anteriormente, en el extremo derecho de la composición, en el lienzo añadido, Rubens pintó su propio retrato. Nunca hasta entonces, ni tampoco después, había incorporado su autorretrato en un cuadro narrativo de manera que permitiera su identificación de forma tan clara como en este caso[83]. Otros autorretratos conocidos de Rubens confirman que, en efecto, se trata del pintor (fig. 39) –quizás con un aspecto un poco más joven del que tendría a la edad de cincuenta y un años, lo que no resulta sorprendente habida cuenta de su preocupación por su propio aspecto–. También aparecen frecuentemente en sus autorretratos la espada y la cadena que luce orgullosamente, testimonio de los honores recibidos de gobernantes a los que había servido[84].

La presencia del autorretrato de Rubens en un cuadro propiedad de Felipe IV es una declaración de su compromiso personal con los principios expuestos en el cuadro:

82.- Carta de Rubens a Justus Sustermans, 12 marzo 1638 (MAGURN, 1955, pp. 408-409).

83.- Sobre el autorretrato de Rubens, véase DAUGHERTY, 1976, especialmente pp. 224-225, y VERGARA, 1999, pp. 87-92.

84.- Según se explica en VERGARA, 1999, pp. 87-88, y 220-221, notas 92-95.

Fig. 39.– Paul Pontius, según Rubens, *Retrato de Rubens*, estampa, 390 x 290 mm. Madrid, Biblioteca Nacional

la causa de la Contrarreforma, en beneficio de la cual trabajaba en su calidad de diplomático al servicio del monarca español. Se trata de un gesto de autopromoción mediante el cual Rubens quería dar muestras de su rango y honores, que eran la prueba de un reconocimiento poco habitual para alguien de su profesión. Al exhibirlos orgullosamente, confiaba en vencer los prejuicios que sentían algunos hacia el hecho de que un mero pintor actuase como representante del rey. El propio Felipe IV había expresado su preocupación por el nombramiento sólo un año antes de la visita de Rubens a España[85].

85.- En una carta del rey a su tía, la infanta Isabel Clara Eugenia, de 15 de junio de 1627, Felipe IV hacía referencia al nombramiento de Rubens como representante de España como una «cosa de tan gran descrédito»; ROOSES y RUELENS, 1887-1909, vol. 4, pp. 82-83.

✦ ✦ ✦

Durante su visita a Madrid en 1628-1629, Rubens realizó cambios selectivos, pero muy extensos, en *La Adoración de los Magos*, cambios que afectaron al significado de la obra y a la forma de muchas de sus figuras. Los añadidos fueron tan extensos que en el cuadro coexisten dos imágenes casi completas: la original y otra de menor consistencia pintada encima, como si fuera una gasa salpicada de agujeros (que corresponden a las zonas en las que Rubens no retocó el cuadro original).

Como hemos visto, en la pintura de Rubens la selección de cada figura o de un color en particular, la técnica empleada para conseguir una textura o un pliegue, o la interpretación de un tema dado, son opciones alimentadas por una cultura enciclopédica y un intenso compromiso con la vida. Lo que hace de *La Adoración* un caso extraordinario es que este proceso en el que se destila el pensamiento de Rubens sobre el arte ha tenido lugar dos veces. El volumen palpitante de las formas que caracteriza el estilo del pintor hacia 1609 permanece, pero ahora ha sido suavizado por una mayor presencia del ambiente. La tensión de los contornos sinuosos, determinados por el legado del Manierismo, ha dado paso a un sentimiento más naturalista. Todavía está patente el gusto del pintor por la luz aislada y las figuras individualizadas, pero estas se perfilan ahora a través de una iluminación más general. El esplendor de la escena original sigue dominando la imagen repintada, pero ahora la Virgen está vestida de manera más modesta, como resultado de la evolución del pensamiento del pintor sobre la naturaleza y belleza de esta figura sagrada. La apariencia final de la escena está determinada por la superposición de dos formas de pensar sobre la pintura.

Max Rooses, el historiador belga autor de los primeros estudios modernos sobre la vida y obra de Rubens, escribió sobre *La Adoración de los Magos* en 1887: «sería difícil decir cuál ha sido la naturaleza de los retoques de Rubens»[86]. En 1963, otro historiador del arte apasionado por la pintura de Rubens, Christopher Norris, antiguo propietario de la copia de *La Adoración* que tan útil ha resultado para este estudio, escribía que confiaba en que un día, una vez restaurado el cuadro, podríamos ver «la verdade-

86.- Rooses, 1886-1892, vol. I, p. 205: *Il serait difficile de dire de quelle nature ont été les retouches de Rubens.*

ra calidad de la elaborada tarea de reconstrucción y conversión que Rubens llevó a cabo» en *La Adoración de los Magos*[87]. El minucioso análisis del cuadro que hemos podido llevar a cabo gracias a su reciente restauración debería de satisfacer la impresión de que un cuadro pintado, y repintado por Rubens veinte años más tarde, nos brinda una oportunidad excepcional de explorar la creatividad del maestro.

87.- Norris, 1963, p. 131.

La restauración de *La Adoración de los Magos* de Rubens

HERLINDA CABRERO

CUANDO se decidió acometer la restauración de *La Adoración de los Magos* de Rubens, se llevó a cabo un estudio exhaustivo del estado de conservación de la obra y de los materiales que la constituyen. La primera medida fue convocar una reunión de trabajo en el Museo del Prado en abril de 2000, en la que participaron los historiadores del arte Arnoult Balis (Rubenianum, Amberes, y profesor en la Vrije Universiteit de Bruselas), Matías Díaz Padrón (conservador del Museo del Prado) y Alejandro Vergara (conservador del Museo del Prado), las restauradoras Regine Guislain-Wittermann (Instituto Real del Patrimonio Artístico, Bruselas), María Teresa Dávila y Rocío Dávila (Museo del Prado), Jo Kirby Atkinson (departamento científico de la National Gallery de Londres), y Carmen Garrido (Gabinete Técnico del Museo del Prado), además de la que esto escribe (restauradora del Museo del Prado). El punto de partida de la reunión fue una observación directa y minuciosa del cuadro. Como resultado de este encuentro se elaboró un informe sobre el estado de conservación de la obra y sobre los tratamientos que se consideraron más adecuados para acometer su intervención. La restauración propiamente dicha se inició en octubre de 2000 y concluyó en agosto de 2002.

ESTADO DE LA OBRA ANTES DE LA RESTAURACIÓN

SOPORTE

Rubens pintó *La Adoración de los Magos* en Amberes en 1609 (259 x 381 cm), y veinte años después, en 1628-1629, cuando el pintor y el cuadro ya estaban en Madrid, añadió dos franjas de tela, una a la derecha (259 x 107 cm) y otra en la parte superior del lienzo primitivo (90 x 488 cm), que fueron pintadas por el propio Rubens para ampliar la obra original, siendo las medidas finales 349 cm de alto x 488 cm de

ancho[1]. Además, en este segundo momento de ejecución, todo el cuadro fue retocado y repintado por su autor, bien porque estuviera deteriorado, bien porque el propio Rubens, al ampliar la obra, considerara necesario hacer algún cambio sobre la pintura inicial[2].

La composición pictórica original de 1609, se realizó sobre un lienzo de gran calidad, disponiendo la urdimbre en sentido horizontal y aprovechando la gran anchura del lienzo, de modo que solamente hubo que añadir una estrecha franja de tela en su base inferior evitando así excesivas costuras en el soporte; esta única unión apenas se aprecia en la pintura. Debido a este cuidado en la selección del soporte y en su manufactura, la pintura ha tenido un buen envejecimiento. Los desgarrones que se observan en la radiografía (fig. 2, p. 143) se deben a manipulaciones incorrectas ocurridas en fecha incierta, siendo los más significativos aquellos que se encuentran en la franja superior de la parte del cuadro que data de 1609.

La ampliación realizada por Rubens a los veinte años de su concepción inicial provocó alteraciones en la pintura. Dicha operación consistió en desclavar el lienzo del primitivo bastidor, recortar los márgenes sobrantes de tela para unir las nuevas piezas, sacrificando además una pequeña parte de su pintura (en la radiografía se advierte que la luna que Rubens había incluido en la composición original, y que existe también en una copia del cuadro -véase lám. I, p. 157-, fue cortada). Los nuevos trozos de tela fueron unidos al primitivo lienzo, que era más fino y tenía sus bordes recortados. Las tensiones provocadas por la yuxtaposición de las nuevas franjas de lienzo al soporte inicial hicieron que las costuras se convirtiesen en zonas frágiles. La situación se agravó con el posterior reentelado del cuadro y las sucesivas restauraciones, produciéndose en las nuevas costuras de los añadidos unos abultamientos e irregularidades muy evidentes a simple vista en la parte delantera del lienzo (fig. 1). De estas tensiones también nos hablan las deformaciones del lienzo que se manifestaron en las esquinas inferiores.

En fecha no determinada, la obra fue reentelada con la técnica tradicional «a la gacha». Como sucedió con muchos otros cuadros, *La Adoración de los Magos* pudo sufrir daños durante el incendio que destruyó el Alcázar de Madrid en 1734. De ser así, el reentelado pudo ser parte de una restauración realizada por ese motivo. En el reente-

1.- Estas medidas son las actuales del lienzo conservado en el Museo del Prado. Hay que tener en cuenta que, al ampliar el lienzo, se tuvo que alterar el original, y que la composición de 1628-1629 ha sido ligeramente cortada y doblada en su parte superior.

2.- El proceso de transformación del cuadro se trata en el artículo de Alejandro Vergara en esta misma publicación.

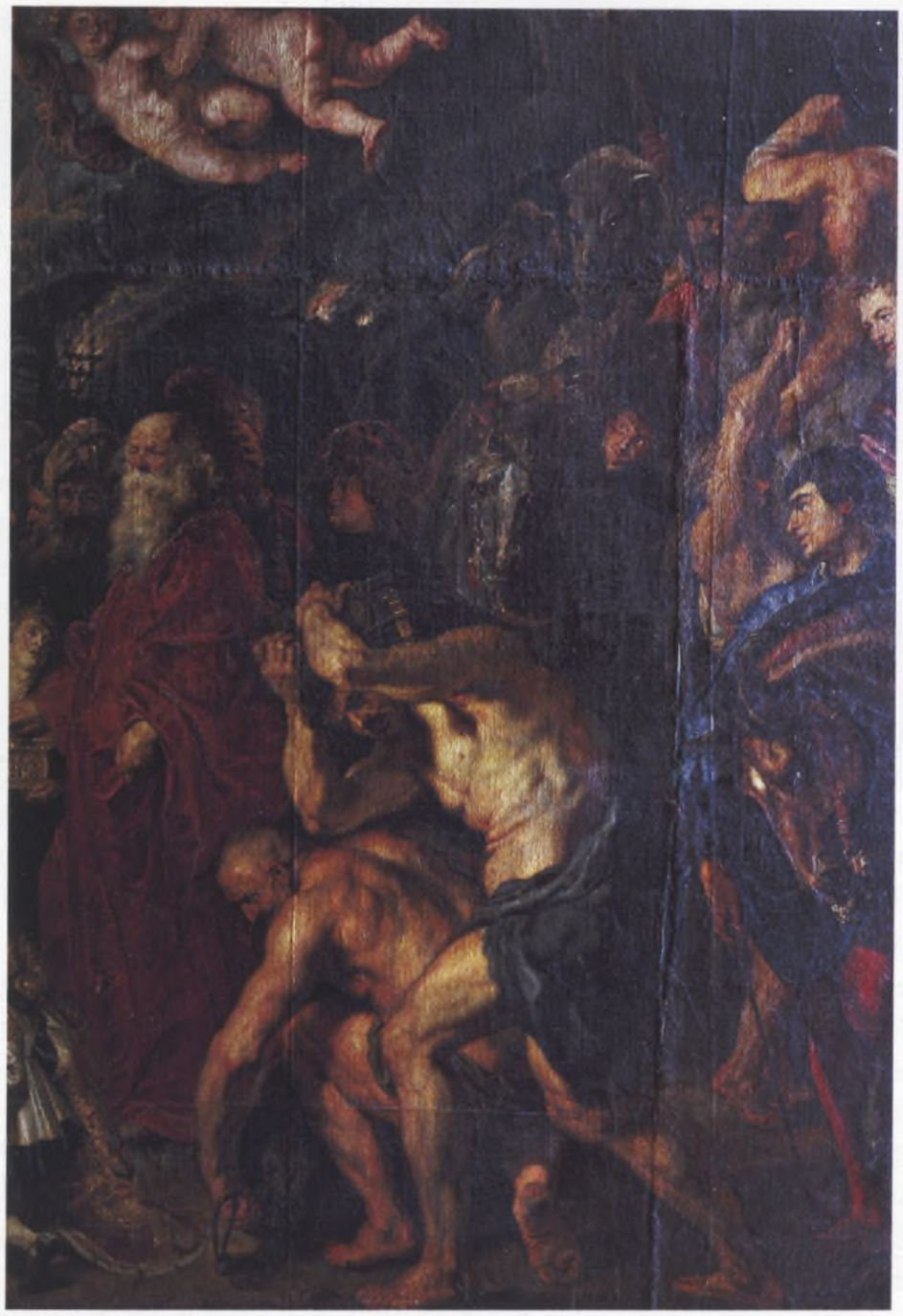

Fig. 1.– Daños en las uniones del lienzo original (1609) con los añadidos (1628-1629)

lado se pegó por la parte posterior de la obra un nuevo soporte, formado por cinco paños dispuestos con la urdimbre en vertical, es decir, contrapuestos al original (a excepción del añadido vertical de la derecha). El borde superior de la tela con pintura fue cortado, doblado y clavado al bastidor actual. Por ello sabemos que la altura del lienzo se rebajó al colocarle el bastidor. Una litografía de *La Adoración de los Magos*, estampada entre 1832 y 1836, muestra que el borde superior era igual en esa fecha que en la actualidad[3]. La labor de recortar y doblar el límite superior del lienzo, por lo tanto, es de fecha anterior a la litografía.

Después del tratamiento del reentelado, la obra sufrió otras intervenciones, entre ellas unos amplios cosidos o puntadas que atraviesan la pintura, la tela original y la de forración, que son visibles tanto en el anverso de la obra como en su reverso (fig. 2). Parece claro que estas puntadas se realizaron después de la forración y con el actual bastidor ya colocado, puesto que respetan o salvan los travesaños. Los cosidos sujetaban los bordes sueltos de la costura y de otras zonas rotas en la obra.

El margen inferior del cuadro estaba especialmente dañado, tanto la tela original como las nuevas del reentelado, y asimismo se encontraba en muy mal estado la madera del bastidor. La obra, ya forrada y con el actual bastidor, debió de permanecer durante un largo periodo de tiempo sin la protección de un marco, apoyada directamente en el suelo y en unas condiciones deficientes de almacenamiento. Tanto los cosidos anteriormente descritos como los desperfectos del borde inferior de la pintura, estaban reintegrados con un estuco rallado y con color. Sobre esta restauración aparece pintado el número «1.292», por lo que dicha restauración debió de ser anterior a 1843, fecha en la que se realizó el catálogo del Museo del Prado al que corresponde esa signatura[4].

PREPARACIÓN Y CAPA PICTÓRICA

Las capas de preparación y pictórica presentaban un debilitamiento en la cohesión con el soporte. Los craquelados y levantamientos observados tenían distintas formas y tamaños. Los factores que contribuyeron de manera singular al deterioro de la capa pictórica fueron fundamentalmente la ampliación del soporte en 1628-1629, el incendio del Alcázar de Madrid y la realización del tratamiento del reentelado.

3.- MADRAZO, 1832, litografía n.º LXXXVI.

4.- MADRAZO, 1843, p. 292.

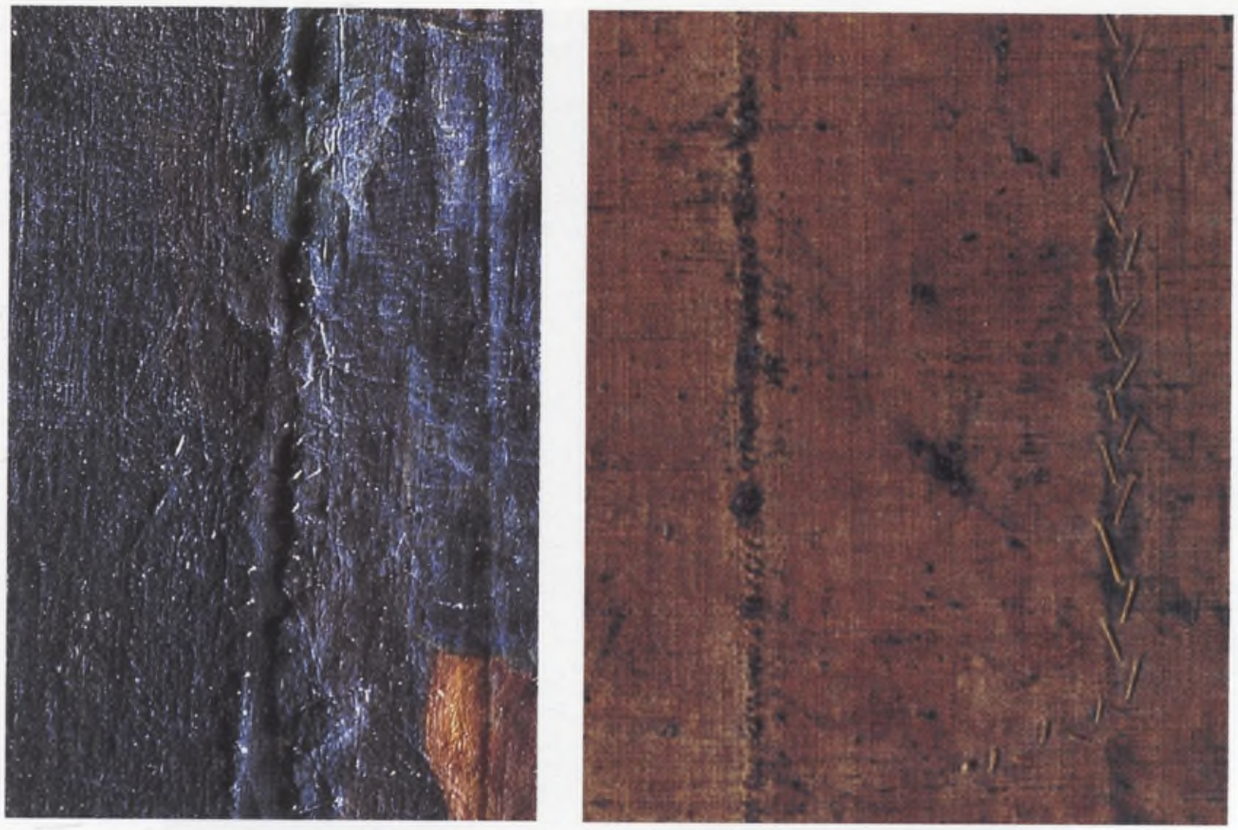

Fig. 2.– Detalle de las puntadas de una restauración antigua posterior al reentelado del cuadro, vistas desde el anverso y el reverso de la obra

Como consecuencia de la ampliación, se distinguen dos preparaciones, no sólo diferentes en cuanto al color, sino también en sus materiales, aplicadas con una distancia en el tiempo de veinte años.

La franja perimetral, especialmente el añadido de la derecha, acusaba un debilitamiento general de la superficie pictórica, mientras que en el resto de la composición, los craquelados frágiles solo aparecían en determinadas zonas. Por ejemplo, en la túnica roja de uno de los Magos se había producido un microcraquelado generalizado y muy pronunciado, con peligro de desprendimiento. Por otra parte, en las carnaciones advertimos falta de consolidación en sus sombras marrones, mientras que en el manto azul de la Virgen distinguimos un craquelado muy pronunciado, de forma rectangular y en proceso de desprendimiento. Rubens cubrió completamente en esta zona la pintura

Fig. 3.– Craquelados producidos por la falta de espacio
para el asentamiento de la pintura

de la primera composición, por lo que tuvieron que acoplarse dos capas de color, aplicada la de encima veinte años después.

A lo largo de la superficie de la franja de tela añadida en 1628-1629, en la parte derecha de la composición, existían grandes craquelados con sus aristas levantadas, donde la pintura se encontraba forzada por no tener el suficiente espacio para su asentamiento (fig. 3). Especialmente en esta zona, el añadido tiene la dirección de la trama en vertical, frente al resto del soporte, en el que está dispuesta en sentido horizontal, acentuándose esta situación con el reentelado.

También en esta parte conflictiva, especialmente en torno a las cabezas de los camellos, había craquelados muy marcados en sentido diagonal, que podían obedecer a pliegues o dobleces originados en la tela.

CONSOLIDACIÓN DE LA CAPA PICTÓRICA

En cuanto a la intervención o actuación concreta de consolidación en las zonas frágiles y craqueladas que acabamos de describir, se utilizó cola natural de piel, material afín a los empleados de la obra y completamente inocuo. El tratamiento es reversible y su penetración en la preparación, entre los craquelados, no produce cambios en la estructura de la pintura.

Durante la restauración se puso de manifiesto la variada densidad del estrato pictórico, siendo importante no alterar esta superficie, dado que Rubens utilizaba el relieve de la pincelada, su silueta y su trayectoria, como recurso pictórico. Un ejemplo se encuentra en el humo de las antorchas, que el pintor construye a partir de unas pinceladas sinuosas y muy empastadas que después cubre con una fina capa azul, de manera que el relieve produce la sensación ondulante del humo. Por ello se realizaron moldes de silicona, para reproducir el relieve de la superficie en diferentes puntos de la obra. De este modo fueron reconstruidas las partes dañadas y especialmente significativas, localizadas en la costura vertical y en el desgarrón del manto del rey mago arrodillado.

LIMPIEZA

Realizada la consolidación del color, a continuación se inició la limpieza de la superficie pictórica. La obra tenía una densa capa de polución que oscurecía su tonalidad (fig. 4). Una vez eliminado este estrato, la película del barniz antiguo se encontraba amarillo por la oxidación o envejecimiento de la resina natural (almáciga) (fig. 5). La luz ultravioleta mostró que la capa de barniz estaba repartida de forma irregular, y durante el proceso de limpieza se evidenció que había diferentes densidades en el barniz, con mayor acumulación en las zonas superiores de la obra.

Técnicamente, este tratamiento se efectuó reduciendo paulatinamente el barniz antiguo y equilibrando sus distintas densidades, para dar unidad a la obra, respetando el sombreado general y evitando los contrastes. Para ello, se eligió un disolvente que diluyera fácilmente el barniz envejecido, pero poco penetrante y volátil, compuesto de *white spirit* (esencia de petróleo) y etanol.

Fig. 4.– Densa capa de polución, parcialmente eliminada, que oscurecía las tonalidades de la obra

Fig. 5.– Detalle del cuadro que muestra el proceso de eliminación parcial del barniz oxidado

Fig. 6.– Restos de veladuras de un tono negruzco en el hombro de un soldado que matizan la intensidad de las luces

Fig. 7.– Pintura blanca en la manga de uno de los pajes velada con tonos dorados

Durante este proceso se puso de manifiesto que Rubens había utilizado a menudo la veladura para matizar los colores y especialmente los destellos de luz. En alguno de estos detalles sólo quedaban restos de esta antigua veladura. En el hombro izquierdo de la armadura del soldado que se inclina para adorar al Niño, se observan dos brillos formados por gruesas pinceladas en blanco, uno de ellos con restos de veladura de un tono negruzco entre las rugosidades del color empastado (fig. 6). La comparación de esta zona con la copia que se hizo del cuadro de *La Adoración* en su estado original, es decir, antes de que lo modificara el propio Rubens (véase lám. I, p. 157), donde los dos brillos son blancos, sugiere que estas matizaciones en las luces las ejecuta Rubens cuando repinta el cuadro en Madrid en 1628-1629. Detalles similares, en los que el maestro equilibra las luces y las sombras manchando con una veladura o aguada sucia, se reconocieron en numerosos puntos de la obra.

Se pudo apreciar también una luz dorada que fue elegida por el pintor intencionadamente, y que no es consecuencia del antiguo barniz oxidado. En general, la obra presenta una luz que parte del reflejo de la luz divina del Niño, de las antorchas y de los primeros rayos del sol al amanecer que ambientan la escena. En cambio, el pigmento

blanco aparece en su tono sin velar en puntos donde la luz es muy intensa, como en la manga del paje que porta la antorcha (fig. 7) y en el paño que cubre al Niño.

La limpieza realizada respeta la última capa de barniz antiguo, integrada con la capa de pintura.

REPINTES Y RETOQUES ANTIGUOS. CRITERIO DE INTERVENCIÓN

Teniendo en cuenta la peculiaridad de que es una obra modificada por el propio autor, la intervención en los retoques y repintes antiguos se ha realizado de manera progresiva. Se hizo un estudio visual detallado de la obra, comparándola con la copia mencionada anteriormente, realizada antes de que Rubens modificase la composición primitiva, y también con la radiografía realizada en el Gabinete Técnico del Museo del Prado, que permite estudiar las capas subyacentes de la obra. También se estudió el boceto inicial, hecho por el pintor, que se encuentra en el Groninger Museum (Países Bajos), y la litografía del siglo XIX que reproduce la pintura mencionada anteriormente. Este estudio demostró que Rubens repintó el cuadro en Madrid con numerosas pinceladas que cubren detalles de la primitiva composición, unas veces con mínimos toques, y otras con cambios mucho más notables y de mayor tamaño. Para distinguir estos retoques del propio autor, había que considerar que el envejecimiento natural de los colores podía presentar zonas confusas, ya que, debido al progresivo aumento del índice de refracción del aceite, lo que intencionadamente tapó el pintor, ahora puede transparentarse (fig. 8). Otro problema añadido fue que antiguas restauraciones pretendieron desvelar formas subyacentes que asomaban (el borde de la manga roja derecha del rey mago aparece abrasionada y raspada con bisturí). Además, como los tonos con el paso del tiempo envejecen de diferente forma, algunos retoques del propio Rubens se nos manifiestan ahora con el color cambiado en relación al inicial.

Otro aspecto que se tuvo en cuenta, precisamente por esa peculiaridad de ser una obra modificada por el propio autor, es que pudo haber sido restaurada por él mismo. Rubens, al observar su obra, después de haber transcurrido veinte años y de haber sufrido varios traslados, se pudo encontrar con daños y faltas de color, o con acumulación de polvo y suciedad, circunstancias que le pudieron llevar a intervenir de nuevo en ella. En determinados puntos de la pintura, se han observado pinceladas precisas, con el color limpio y que además reconstruían formas rotas por lagunas o faltas de

Fig. 8.– Repintes realizados por Rubens en 1628-1629 en el paño del Niño que actualmente dejan ver la pintura subyacente de 1609

Fig. 9.– Retoques antiguos visibles en la copia de *La Adoración* en el rostro del soldado que observa a Jesús

color (fig. 9). Se pintaron para completar el dibujo perdido directamente sobre la laguna sin estucar y sin respetar sus límites. Asimismo, se encontraban estas pinceladas o repintes muy endurecidos e integrados con el original.

Aunque no se ha podido demostrar que estos retoques se deban a Rubens, tal posibilidad determinó el criterio a seguir en la intervención, conservando los retoques que estéticamente se acercaban al color original y que en algunos casos reconstruían la forma perdida. Como se ha descrito, buena parte de estos retoques estaban pintados sobre la laguna sin capa de preparación, apreciándose la trama del lienzo, por lo que se mantuvieron sin estucar. De esta manera, aunque es posible observar el desnivel en

Fig. 10.– Faltas de color en el nimbo de Jesús, pintado por Rubens en 1628-1629, que dejan ver el tono rosa de la manga de la Virgen tal como era en 1609

Fig. 11.– Estucado en las zonas donde existía falta de capa pictórica

las superficies dañadas, se respetó la forma repintada para no interrumpir la lectura de la obra.

En los añadidos no existen, obviamente, repintes de Rubens, pero sí se han descubierto arrepentimientos del autor. Concretamente en las figuras de los ángeles del cielo se observa un arrepentimiento en torno al hombro y brazo de uno de ellos. Aquí, en una restauración antigua, se intentó desvelar lo que subyacía debajo eliminando parte de la pintura que cubría el arrepentimiento; estas capas finales originales de Rubens aparecían rotas y desgastadas.

REINTEGRACIÓN DE LAS PÉRDIDAS DE CAPA PICTÓRICA. BARNIZADO

La capa pictórica original, presentaba faltas de color que dejaban ver la composición subyacente ejecutada por Rubens en Amberes en 1609. Así, vemos unas pérdidas de color significativas en la cara del rey situado en el centro, a través de las cuales asoma la pintura inicial, y en la barba del mago que viste de rojo, donde la veladura de las últimas correcciones de Rubens realizada en Madrid estaba muy dañada y permitía ver la barba realizada en Amberes. Una pérdida en el nimbo añadido en torno a la cabeza del Niño muestra el tono rosa que originalmente tenía la manga de la Virgen (como se observa en la copia de la composición de 1609), antes de ser repintada en 1628-1629 (fig. 10). En segundo lugar, debido a la técnica de Rubens de aplicar capas sobre capas que se van dejando secar para aplicar la siguiente, se apreciaron desperfectos o lagunas por desprenderse parte de ellas, en concreto en puntos del amanecer del cielo y en los angelotes de la parte superior. Por ello, apenas se reintegraron estas pérdidas de color, ya que el retoque se realizaría sobre pintura original.

La reintegración del color se realizó con la técnica de la acuarela, sobre las lagunas estucadas (fig. 11), mediante la cual se aplica una base de color soluble en agua que apenas cambia sus tonos con el paso del tiempo.

Una vez concluido este trabajo, se efectuó el barnizado general de la obra con brocha y resina natural *dammar* disuelta en *white spirit*. Sobre el nuevo barniz, se finalizó el tratamiento de la reintegración, ajustando el tono de los retoques de acuarela con colores o pigmentos aglutinados con barniz resinoso reversible.

Las partes más delicadas a la hora de efectuar la reintegración fueron aquellas donde confluían los diferentes daños mencionados; donde, junto a las lagunas, había

Fig. 12.– Zonas de desgaste por limpieza
en una restauración antigua

Fig. 13.– Detalle de retoques sin estucar
en una antigua intervención

retoques antiguos sin estucar y zonas con el color abrasionado (figs. 12 y 13). En estos puntos concretos, la manera de actuar fue rellenar con color neutro las lagunas, pero sin continuar el dibujo.

La restauración de *La Adoración de los Magos* ha sido, pues, una labor de respeto a la obra original, se ha intentado dar unidad al conjunto inicialmente deteriorado. Su gran belleza y maestría de ejecución ha facilitado el trabajo de conservar y restaurar sus materiales, con el fin de que perdure fiel a las intenciones de su artífice.

La Adoración de los Magos de Rubens
Materiales y técnica pictórica

CARMEN GARRIDO Y
JAIME GARCÍA-MÁIQUEZ

CON LA COLABORACIÓN
DE ENRIQUE PARRA

EL proyecto de restaurar La Adoración de los Magos de Rubens en el Taller de Restauración del Museo del Prado, nos proporcionó la oportunidad de abordar su estudio técnico completo. El hecho de tratarse de un cuadro pintado en 1609, en Amberes, y repintado por el mismo Rubens en 1628-1629 en España nos permite conocer numerosos datos acerca de su forma de trabajar y de la génesis de esta obra maestra. Sobre todo, hemos tenido la ocasión de descubrir los materiales y la manera de emplearlos en dos centros artísticos y en dos diferentes etapas de la carrera del artista.

SOPORTE

El gran lienzo de *La Adoración de los Magos*, pintado por Rubens, tiene unas dimensiones aproximadas de 349 x 488 cm. La manipulación sufrida en los bordes en 1628-1629 para la ampliación de la escena, así como otras posteriores debidas a restauraciones, y los daños causados por el tiempo, no permiten la determinación de su medida exacta, ya que todo el perímetro de la tela se encuentra muy dañado (existe una oscilación de hasta en 4 cm de diferencia cuando se mide el cuadro en un lado u en otro), según se observa en la radiografía. El soporte inicial está formado por tres telas: una banda superior de 204 x 381 cm de ancho, colocada en horizontal con respecto al sentido en que fue fabricada, y otras dos de menor tamaño, de unos 55 x

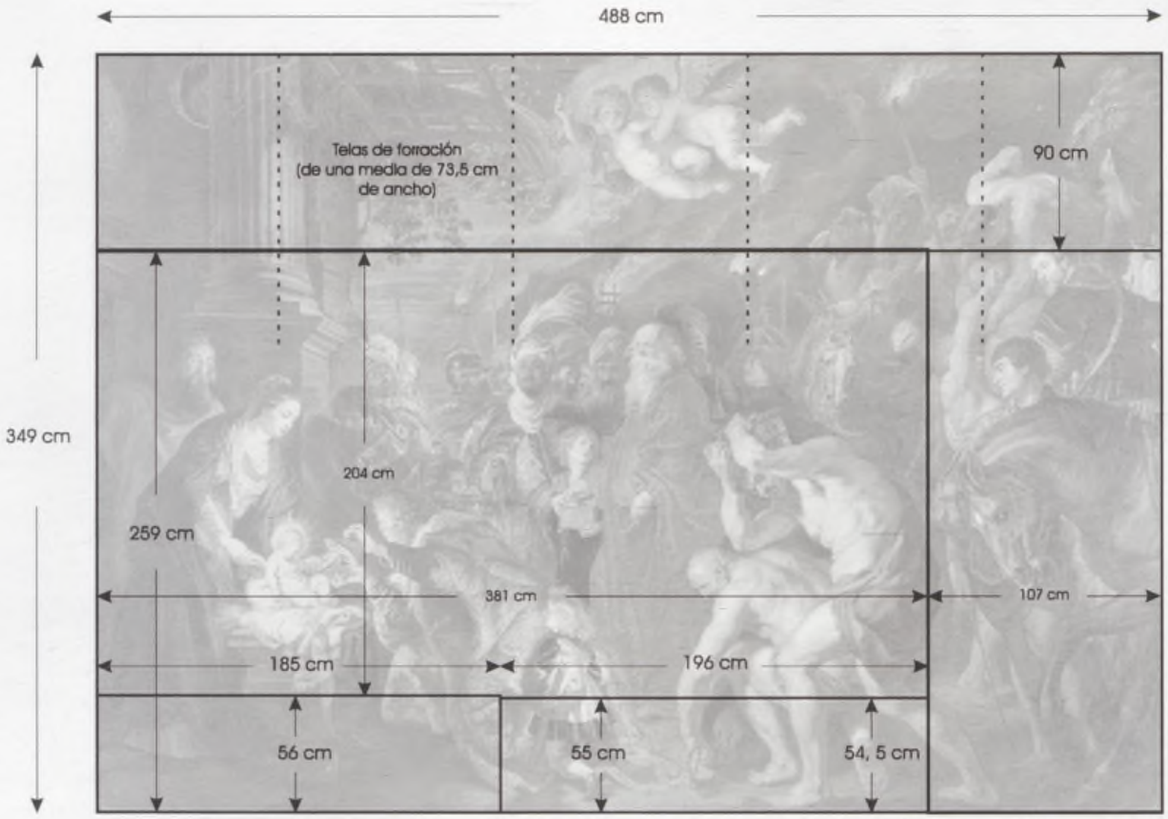

Fig. 1.– Rubens, *La Adoración de los Magos*; esquema de los lienzos que componen la obra (la línea más destacada separa la composición original de 1609 de los añadidos de 1628-1629)

381 cm, y que están cosidas finamente, orillo con orillo, al borde inferior de la primera[1] (fig.1).

Las tres telas son de tafetán crudo de lino y presentan una densidad media elevada por cm^2, de 18-22 hilos en la urdimbre y de 16-18 pasadas en la trama, por lo que resulta de textura fina[2]. Las irregularidades de los hilos son características de su fabricación en un telar manual.

Esta manera de construir los soportes para alcanzar la dimensión necesaria es un método de trabajo frecuente de muchos pintores y resulta habitual en los cuadros de

1.- Las medidas de todos los lienzos originales están tomadas de la radiografía y, por tanto, no se corresponden con la de la tela de forración sobre el bastidor. Dado el tamaño del cuadro, en todas las dimensiones de los lienzos deben tenerse en cuenta pequeñas oscilaciones de ± 2 cm.

2.- Por estar el lienzo original reentelado, los hilos y pasadas de la urdimbre y de la trama, tanto de la tela inicial como de las añadidas, han sido contados sobre el documento radiográfico.

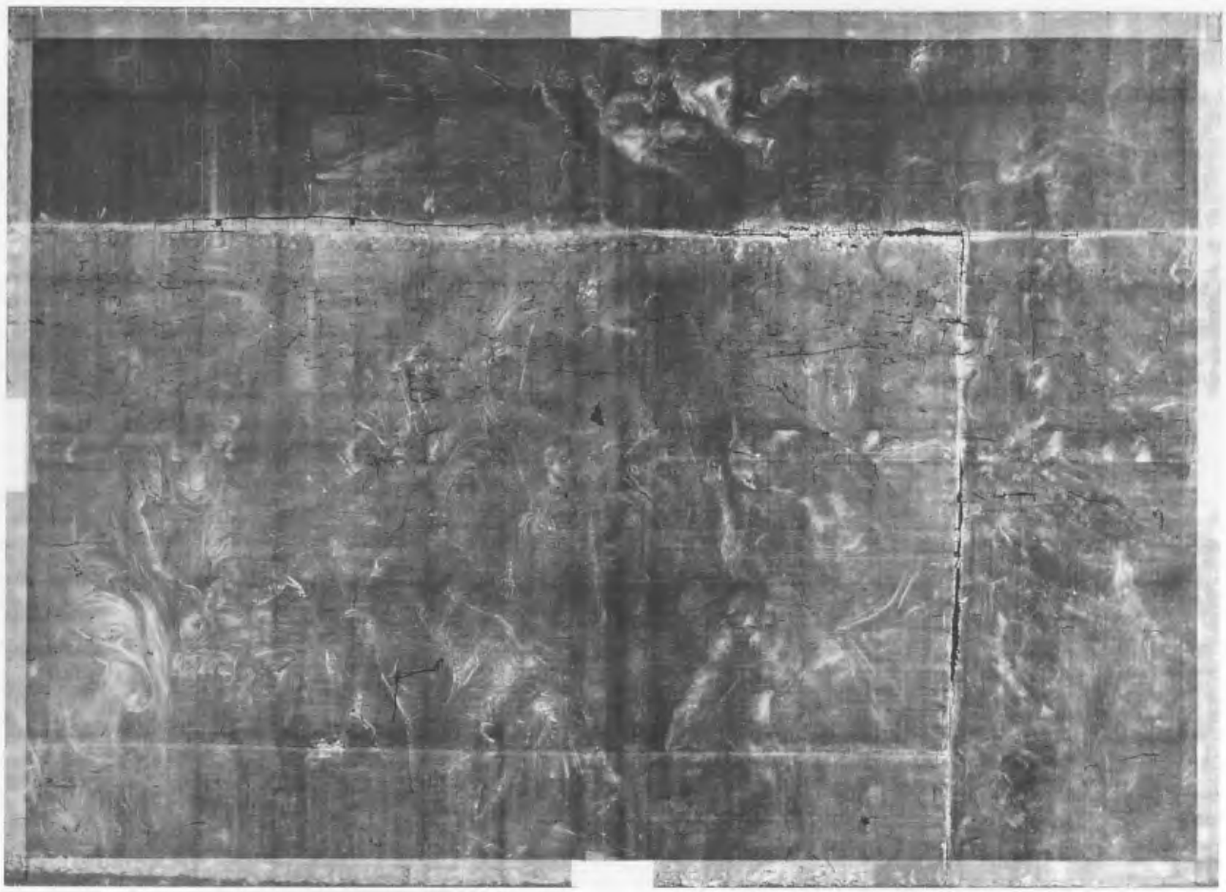

Fig. 2.– Radiografía general de *La Adoración de los Magos*

Rubens, tanto en los realizados sobre tabla como en los que lo fueron sobre lienzo, por ejemplo en *Las tres Gracias* y en el *Retrato del duque de Lerma*, ambos del Museo del Prado[3].

Cuando el pintor decide transformar la obra en Madrid, entre 1628 y 1629, se le añadieron dos grandes trozos de lienzo para aumentar el tamaño de la composición primitiva. Primero el de la derecha, de unos 259 x 107 cm, cosido en vertical, y después, con el mismo sistema, el superior de lado a lado, cerrando el nuevo espacio, de 90 x 488 cm. Estos cosidos están hechos a puntada simple o puntada «por cima», como

3.- Son muy numerosos los cuadros de la colección del Museo del Prado con estas características, al igual que los que se conservan en otros museos y colecciones del mundo. Véase: LEFÈVE, 1962, pp. 128-145 ; MILLAR, 1977, p. 88 ; BROWN, REVEE y WYLD, 1982, pp. 27-39; BROWN y REVEE, 1996, pp. 116-121 ; VYNCKIER y GLATIGNY, 1992, pp. 55-60; BISACCA y FUENTE, 1998, pp. 52-66; GARRIDO, 1998, p. 37; ROY, 1999, pp. 89-95.

los de la obra inicial, pero resultan más bastos que los de la primera escena[4]. Las dos telas anexionadas son de tafetán crudo de lino y parecen estar colocadas en sentido contrario al de su fabricación, es decir, en horizontal, teniendo el tejido de ambas el mismo curso de ligamento simple por cm^2 de 14-16 hilos en la urdimbre y de 12-15 pasadas en la trama. Con respecto al lienzo utilizado en Amberes, el que se usó en Madrid es más abierto de trama y de hilos más gruesos, similar al que por entonces estaba empleando Velázquez en Palacio, y sobre el que pintó, por ejemplo, *Los borrachos* (Museo del Prado)[5]. Es probable que Rubens recurriese a una tela comprada en Madrid. Por el contrario, el artista español en sus obras posteriores, a partir de los años treinta, empleará telas cada vez más finas, como las de la zona central del cuadro de *La Adoración*.

La radiografía del cuadro es indispensable para el examen del soporte original y sus añadidos, porque éste quedó oculto cuando la obra fue reentelada con un gran lienzo de lino, compuesto por cinco bandas de tela cosidas en vertical por los orillos[6] (fig. 2). Exceptuando las dos que están en los bordes, las tres centrales tienen una anchura completa de 73,5 cm cada una. En el documento radiográfico se revelan las distintas uniones de las telas, así como los daños causados, en su mayoría, por la distensión posterior de las costuras. También aparecen las marcas dejadas por el bastidor original, que medía unos 7 cm de ancho. Sobre la costura superior, a unos 61,5 cm a la izquierda, aparece una rotura del lienzo de considerables dimensiones, aproximadamente de 138 cm, que no es debida, como en las observadas en otras zonas, a las aberturas de los cosidos, sino a algún golpe sufrido por la obra. De hecho, cuando fue subsanado el problema, antes del reentelado, esta costura, que debía seguir una línea recta continua, se torció en sentido descendente, en concreto en la zona comprendida en el rectángulo marcado por las pérdidas de pintura en el lado izquierdo del daño. Tanto aquí, como en la distensión que se originó entre el ángulo superior derecho inicial del cuadro y las bandas añadidas, existen unos puntos negros en zigzag, que deben corresponder a un intento de reu-

---

4.- El término utilizado es el que recoge Palomino para denominar este tipo de cosido. PALOMINO, 1947, p. 482.

5.- GARRIDO, 1992, p. 62.

6.- La radiografía del cuadro fue tomada por el equipo del Gabinete de Documentación Técnica con la ayuda de la brigada del Museo del Prado. La toma se hizo de una sola vez, forrando la superficie del lienzo con 17 tiras de material radiográfico Structurix D7 DW Rollpack de AGFA. Se contó con la colaboración del Museo de América (Madrid), que prestó su equipo de rayos X, y la asistencia de sus técnicos Andrés Escalera y Estefanía Rivas. Aparte de esta toma, se realizó una pequeña placa del centro del cuadro, entre la tela y el bastidor, con las mismas características, para eliminar la cruceta de hierro que tiene como refuerzo la madera, insertándola posteriormente en el conjunto durante el tratamiento digital de la radiografía, llevada a cabo por Ana González Mozo, en la que además se han eliminado los travesaños del bastidor, recuperándose la imagen. Radiografía de gran formato. Técnica operativa: 100 kV, 10 mA, 14 min a 10 m de distancia. Revelado automático.

Fig. 3.– Micromuestra. Localización: *Pierna derecha del portador que está de pie del primer plano, en el lienzo inicial.* Estrato interpuesto de tierras, albayalde, calcita y asfalto, entre la primera y segunda realización de la pierna. En la preparación predomina el blanco de plomo (albayalde)

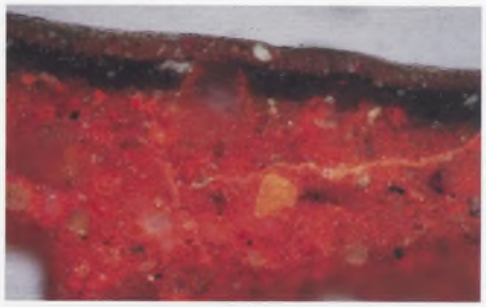

Fig. 4.– Micromuestra. Localización: *Pierna derecha del portador que está de pie del primer plano, en el añadido.* Sobre la preparación anaranjada, con alto contenido en minio de plomo, se observan las dos últimas capas de la muestra anterior: la oscura interpuesta y la de la carnación

nificación de los lienzos separados por medio de un recosido[7]. Los puntos son el resultado de los agujeros dejados sin pintura por la aguja sobre la superficie del lienzo.

Las costuras de los lienzos destacan en blanco en la radiografía por el alto contenido en albayalde y minio de plomo de la materia aplicada sobre ellas, con el fin de suavizar la visión de las uniones en el resultado final de la obra, práctica tradicional en los procedimientos de trabajo de los talleres antiguos[8]. Estos pigmentos tienen un fuerte contraste en el documento.

MATERIALES Y TÉCNICA PICTÓRICA

El soporte inicial de 1609 fue preparado, después de encolar el lienzo, con albayalde (blanco de plomo), que contiene pequeñas cantidades de tierras, negro carbón y calcita, así como granos dispersos de minio de plomo (fig. 3). Esta capa, que oscila entre las 30 y 200 micras de grosor, resulta de tonalidad blanquecina por ser el blanco el elemento mayoritario, puesto que el fondo óptico de la pintura es claro. Sin embargo, las

7.- En los cuatro grandes retratos ecuestres pintados por Velázquez de la familia real (*Felipe III, Margarita de Austria, Felipe IV* e *Isabel de Francia*) fue cortada, en cada uno de ellos, una de las esquinas para adaptar las pinturas a algún emplazamiento. Después, antes de su reentelado se volvió a completar las obras, cosiendo los cuadrantes de forma similar a la aquí descrita, aunque en ellos pueden verse el hilo. GARRIDO, 1992, p. 377.

8.- Este procedimiento es habitual en todas las escuelas y puede estar aplicado con materiales sin radiopacidad, sin respuesta en la radiografía, o con los de alta densidad radiográfica, como sucede en la escuela italiana, por ejemplo con Tiziano. Entre los primeros se encuentran *Carlos V, a caballo, en Mühlberg* y *Cristo camino del Calvario* (Museo del Prado, cats. n.os P-410 y 439). Entre los segundos *Dánae* y *La Religión socorrida por España* (Museo del Prado, cat. n.os P-430 y 425). Pueden verse ejemplos en FALOMIR, 2003, pp. 94, 210-266 y 290. En las obras de Rubens aparecen normalmente estas dos técnicas, según puede observarse en los artículos de las pinturas sobre telas de la nota n.º 3 y en la mayoría de las radiografía llevadas a cabo en el Gabinete Técnico.

bandas añadidas en 1628-1629 tienen un aparejo anaranjado, de espesor similar al anterior, compuesto fundamentalmente por minio de plomo mezclado, en menor proporción, con albayalde, tierras, cuarzo (a veces en gruesos granos) y negro carbón (fig. 4). Existen también trazas de calcita. En algunas micromuestras de las zonas ampliadas se han detectado fibras textiles y trozos de materiales extraños, como perlas de cobre metálico (aleación Cu-Ni), que probablemente deben ser restos del taller molidos y mezclados con los pigmentos de la preparación para hacer masa.

Los análisis de este aparejo anaranjado y el de las capas del mismo tono existentes sobre la costura inferior del cuadro inicial, descritas con anterioridad, indican que, en ambos casos, el color naranja se fabricó a partir del albayalde, puesto que los granos del blanco de plomo constituyen un núcleo recubierto en superficie por el minio de plomo. Este dato es de gran interés, ya que las capas internas naranjas que aparecen sobre las costuras fueron dadas en Amberes alternando con las blancas de la preparación, mientras que el aparejo de las bandas anexionadas al reformar la obra se aplicó en Madrid. Rubens, en este caso, no utiliza la tierra roja tradicional de la escuela madrileña de los siglos XVII y XVIII, la tierra de Esquivias, sino los pigmentos propios de sus procedimientos pictóricos, trabajados con sus métodos habituales.

Aunque el color del estrato de base es diferente en el lienzo de origen y en el de las ampliaciones a causa de los pigmentos mayoritarios en cada caso (el albayalde, en el primero y el minio de plomo, en el segundo), la diferencia de los fondos no es significativa en la visión del conjunto de la obra, puesto que ambos materiales son compactos y luminosos[9].

En los análisis realizados no se ha encontrado ninguna capa de imprimatura general. En las obras del pintor suele existir un estrato grisáceo de albayalde y negro carbón, y en otras ocasiones la tonalidad es ocre, por la adición de tierras[10].

Los materiales de pintura que utilizó Rubens fueron los habituales de la época, tanto en Flandes como en España[11], por lo que los de la remodelación pudieron ser adquiridos

9.- Las preparaciones de las obras de Rubens son muy variadas. Por lo general las tablas se preparaban con creta y cola, y los lienzos con blanco de plomo y distintas cargas tonales. Pero las excepciones son muy diversas, e incluso en ocasiones aparecen dobles preparaciones; la primera sin densidad, y la segunda de alto contraste por su contenido. La tonalidad de la preparación también es muy variada en los cuadros del pintor y es frecuente que en las bandas y tablas añadidas el aparejo sea diferente. Véase por ejemplo: ROY, 1999, pp. 89-95.

10.- Estas mismas imprimaciones aparecen descritas, por ejemplo, en: COREMANS y THISSEN, 1962, pp. 119-127 ; FELLER, 1973, pp. 54-74, donde describe diferentes materiales y tonalidades entre la parte central y las zonas añadidas, p. 57; PLESTERS, 1983, pp. 30-49; GARRIDO, 1998, pp. 26-50.

11.- COREMANS y THISSEN, 1962, pp. 119-129 ; PHILIPPOT, 1963, pp. 7-28 ; FELLER, 1973, pp. 54-74 ; PLESTERS, 1983, pp. 30-49; ensayos de varios autores en PETER PAUL RUBENS', 1992; GARRIDO, 1998, pp. 26-50; VERLOO, 1999-2000, pp. 162-182; ROY, 1999, pp. 89-95.

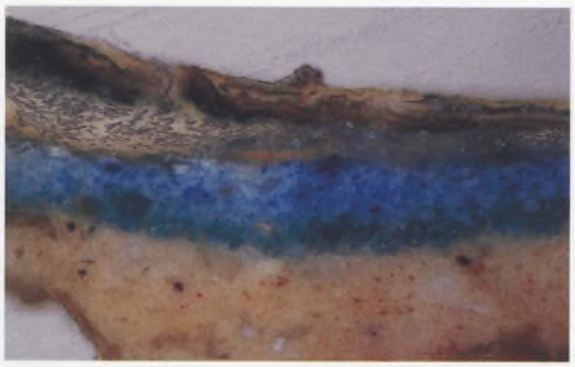

Fig. 5.– Micromuestra. Localización: *Azul del manto de uno de los Magos*. Superposición de una gruesa capa de lapislázuli sobre una más fina que contiene azurita. Se pueden observar los espesores de los barnices antes de la restauración y los repintes de superficie

Fig. 6.– Micromuestra. Localización: *Azul del vestido del paje que sujeta el caballo*. Un fino estrato de lapislázuli se encuentra sobre uno mayor que contiene añil. Ambos están encima de la capa oscura del fondo

en cualquiera de los dos países, pero lo que caracteriza su técnica es la manera de prepararlos y aplicarlos de acuerdo a las tradiciones flamencas; seguramente alguno de sus ayudantes sería el responsable de hacer las mezclas según las prácticas del maestro. En ocasiones, resulta distinta la manera de trabajar con ellos en los diferentes momentos creativos de la obra. Por ejemplo, el azul del manto de uno de los Magos está conseguido con una superposición de pinceladas más acorde con las estructuras habituales de la escuela flamenca: sobre un primer estrato de azurita existe otro más grueso de lapislázuli, ambos mezclados con albayalde y calcita (fig. 5). Sin embargo, en el vestido del paje que sujeta el caballo, al lado derecho de la escena, el colorante azul es el añil, que aparece mucho más fino de molienda, mezclado con el albayalde y trazas de calcita, sobrepuesto a una capa de negro carbón, tierras y blanco que corresponde al fondo oscuro del cuadro. Un delgado estrato de azurita y lapislázuli se encuentra en superficie. En ambas capas azules existen cristales de esmalte (fig. 6). El cambio de la posición de la figura que revela la radiografía pudo motivar el desarrollo de la manga sobre el oscuro del fondo, según se observa en el corte estratigráfico de la pintura, al rotar el cuerpo de distinta manera.

En la remodelación del manto azul de la Virgen el artista sigue, en cuanto a los pigmentos, la misma línea del añadido (fig. 7). En la composición original era de color rosa-violáceo, por la mezcla de la laca roja, las tierras, el pardo orgánico, el cuarzo y el negro carbón, junto con los blancos habituales, para conseguir el delicado tono. La molienda de esta capa es finísima, salvo la del albayalde, y en la micromuestra está encima

de un estrato anaranjado compuesto básicamente por minio de plomo, albayalde y negro carbón, aplicado en dos veces alternando con las capas del blanco de la preparación. Esta estratificación corresponde a la descrita con anterioridad sobre las costuras, para disimular su incidencia, pues la muestra está tomada cerca de una de ellas, en la parte inferior del manto. El azul con el que se cambia su tonalidad, simplificando en gran manera el desarrollo y las formas de los paños, es una mezcla de esmalte de cobalto, añil y trazas de azurita, pigmentos colorantes hallados también en la zona más oscura de la indumentaria del paje con el caballo. El lapislázuli no aparece en la muestra, tal vez por estar tomada en un punto sombrío. Todos estos azules se encuentran en el celaje; en las zonas más intensas aumenta el lapislázuli o el añil y en las más agrisadas el esmalte de cobalto. Este último pigmento, junto con el negro, las tierras y los blancos es empleado en los trapos agrisados que cubren al porteador semidesnudo del primer plano.

Por lo general, la vestimenta de los distintos personajes está pintada mediante estructuraciones de color más elaboradas, en cuanto a mezclas de pigmentos y superposición de pinceladas, que las zonas del fondo, arquitecturas y carnaciones. Con la remodelación de la escena y el cambio generalizado, en muchos de los mantos y trajes iniciales los estratos de pintura aumentan. Por ejemplo, en la micromuestra tomada del vestido verde del niño paje que sujeta el cofre de uno de los Magos, existe una capa de azurita, amarillo de plomo y estaño, cuarzo, albayalde y tierras (100 micras) que se remató con otra oscura de resinato de cobre (15 micras), aclarándose a continuación el tono con una mezcla de resinato de cobre, albayalde y cardenillo de similar grosor que la primera. Después, podemos observar en superficie dos estratos debidos a ajustes del color, dados con los mismos materiales que el descrito en primer lugar y con la mitad de espesor. Ambos corresponderían al momento del cambio, porque entre ellos hay barnices interpuestos (fig. 8).

Frente a esta sobreposición compleja se encuentra, por ejemplo, la referente a una de las hojas de parra que cubren la parte superior del portal de Belén. La definición de las capas de color en esta zona es menor que la de las anteriores micromuestras, ya que los materiales fueron aplicados directa y rápidamente sin haberse secado bien las pinceladas rosáceas del anochecer celestial que las anteceden. La composición es similar al de los últimos estratos de la muestra anterior, albayalde, amarillo de plomo y estaño y azurita, pero su espesor es delgado e irregular. Finalmente está tocado en superficie con barniz coloreado, a modo de veladura (fig. 9).

Fig. 7.– Micromuestra. Localización: *Azul del manto de la Virgen, sobre la costura del soporte*. Encima de la estructura de la preparación en la costura, en la que se sobreponen capas de albayalde y minio de plomo, aparece el grueso estrato de pintura relativo al primer manto de la Virgen, de tonalidad gris-violácea, oculto bajo la fina capa azul de la remodelación en la que se mezclan el esmalte, el añil y la azurita

Fig. 8.– Micromuestra. Localización: *Verde del vestido del paje*. Dos capas verdes de superficie, conseguidas por la mezcla de la azurita y el amarillo de plomo y estaño, se encuentran sobre la estructura de la primera ejecución de este vestido, que se inició con un estrato de similar composición, matizado con resinato de cobre y cardenillo. Entre las dos ejecuciones de la tela existen capas de barniz

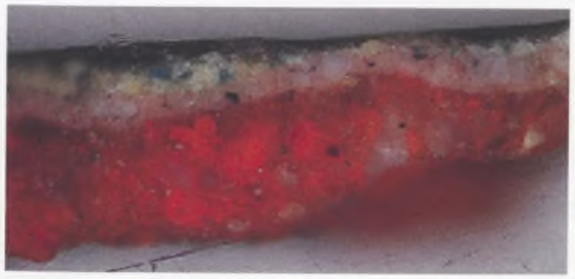

Fig. 9.– Micromuestra. Localización: *Verde de una hoja de parra, sobre el portal*. Toque de verde sobre el rosa-amarillento del celaje, entonado con la laca roja y algo de bermellón

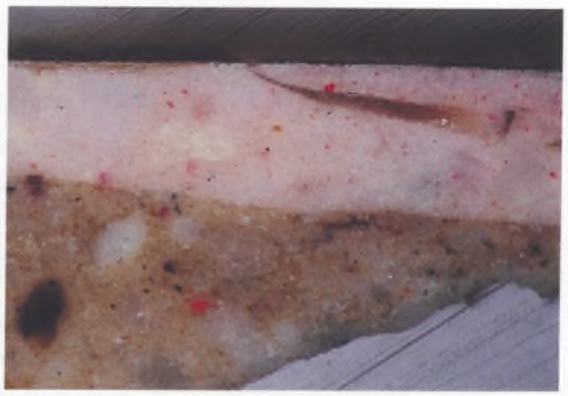

Fig. 10.– Micromuestra. Localización: *Carnación del hombro derecho del niño Jesús*. Las dos capas del color, de similar composición, con laca roja, bermellón, amarillo de plomo y estaño, junto con el blanco, se encuentran divididas por un estrato de barniz

Fig. 11.– *Detalle de la manga izquierda del manto del mago del centro de la composición*

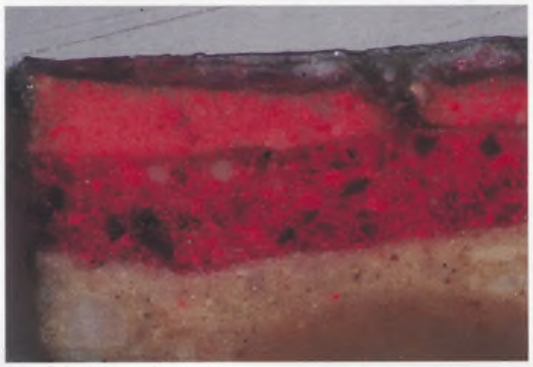

Fig. 12.– Micromuestra. Localización: *Rojo del manto del mago del centro del cuadro*. Un fino estrato de barniz separa las dos gruesas capas del rojo anaranjado, ambas con contenido en laca y bermellón. El amarillo de plomo y estaño juega un importante papel en la mezcla de capa superior. La veladura en superficie se realizó con laca

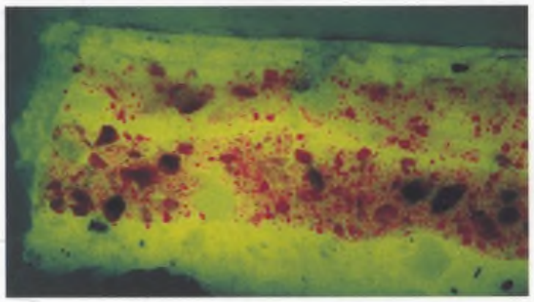

Fig. 13.– Micromuestra. Localización: *Rojo del manto del mago del centro de la composición. Luz ultravioleta*. La luz ultravioleta hace resaltar las grandes cantidades de laca roja molida existentes en el rojo

Barnizados traslúcidos, similares a los referidos en la ropa del paje, se han encontrado interpuestos entre las capas de pintura en muchos de los cortes estratigráficos realizados, como en el que pertenece a la carnación del niño Jesús (fig. 10) o en el del rojo del manto del mago del centro de la composición. Estos barnices pueden deberse a la finalización de la primera ejecución de la obra, pero también podrían ser barnices intermedios o de refresco, introducidos como mordiente para que agarren mejor las pinceladas con las que se cambia la escena y las tonalidades, y con las que se eliminan o introducen los diferentes elementos durante el proceso de la remodelación.

Fig. 14.– *Detalle del brocado del manto del rey mago arrodillado en la parte de la rodilla derecha*

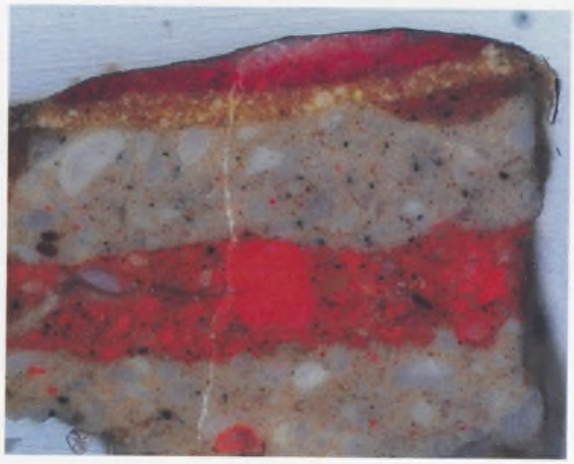

Fig. 15.– Micromuestra. Localización: *Rojo sobre amarillo del brocado del manto del mago arrodillado*. Sobre la superposición de la preparación, por haberse tomado la muestra en la costura, se encuentran las pinceladas de amarillo de plomo, estaño y antimonio, y las rojas de laca y bermellón

En el rojo de este manto, que crea el eje central de la escena, están superpuestas dos gruesas capas, ambas de bermellón de mercurio y laca orgánica roja mezclada con albayalde, amarillo de plomo y estaño, y calcita. La segunda capa sobre el barniz, aclara el tono de la primera. En superficie, la laca en veladura, más o menos mezclada, y el bermellón, juegan un papel importante en la delimitación de los dibujos recortados de la rica tela (figs. 11, 12 y 13).

Estos dos pigmentos aparecen también en los brocados del manto del rey que aparece arrodillado, alternándose en los dibujos con el amarillo y los verdes habituales, introducidos a toque directo de pincel (figs. 14 y 15). Sucede lo mismo en otros ropajes de tonos similares, los intensos con más bermellón que los que tienden al rosáceo, y su empleo es muy interesante en las carnaciones para resaltar alguna zona y matizar otras.

Dentro de la ejecución de las figuras existen diferentes niveles de trabajo, dependiendo del lugar y la relevancia de cada una de ellas. Frente al profundo modelado

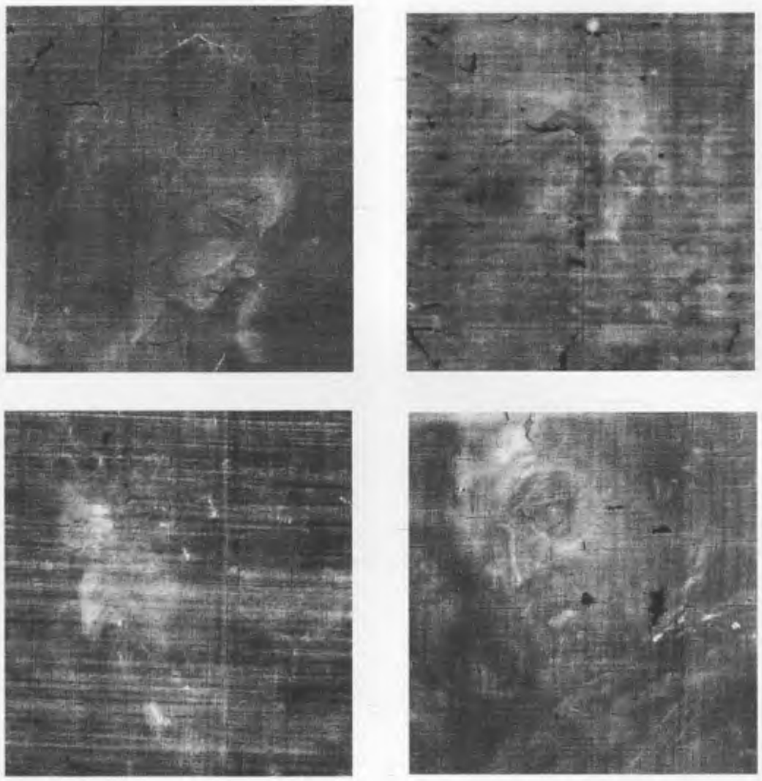

Fig. 16.– *Cabeza de la Virgen*. Radiografía
Fig. 17.– *Rostro de san José*. Radiografía
Fig. 18.– *Rostro del mago arrodillado*. Radiografía
Fig. 19.– *Autorretrato*. Radiografía

inicial de la Virgen y el Niño, los demás personajes no se muestran, radiográficamente, de manera semejante (figs. 16, 17, 18 y 19). El hecho es patente, por ejemplo, en san José, en el que sólo destaca de forma ligera la distribución de la materia pictórica para definir la mancha de su rostro, y en la cabeza del rey arrodillado, lo mismo que sucede en los personajes eliminados durante la remodelación, situados entre el rey negro y la columna. Otras cabezas, como las de los otros dos Magos, independientemente del color de su piel, se delimitan, dentro del documento, por los detalles de los sombreros y demás elementos que las rodean. Las finas pinceladas con las que fueron pintados sus rostros no permiten su visión en la radiografía, a pesar de contener albayalde las mezclas. En otros casos, son los ornamentos, como los brocados de las telas o los ricos oropeles, los que por estar realizados a base de toques de pincel cargados de

Fig. 20.– *Autorretrato de Rubens*

Fig. 21.– Micromuestra. Localización: *Morado del vestido de Rubens*. Las tierras, las lacas y el negro, junto con los blancos, son los pigmentos tonales empleados para la consecución del morado

materia pictórica de alta radiopacidad, en concreto de albayalde y amarillo de plomo y estaño, ayudan a ubicar elementos menos visibles. Por eso, por lo general, en la radiografía se observa la primera versión del tema llevada a cabo por Rubens y no muchos de los cambios que él mismo introdujo después.

En las figuras de las bandas añadidas, y en todo aquello que las acompañan, el modelado no es muy diferente, a pesar de los veinte años transcurridos y del cambio de la preparación. El paje que sujeta el caballo, por ejemplo, recuerda en su rostro la manera de introducir la mancha de luz en el de san José. El autorretrato es el único que se define de modo distinto, al realzar el pintor un modelado más minucioso, puesto que, sin duda, requiere una mayor precisión de dibujo para ser identificado. Su vestido también está pintado de manera cuidadosa, según esquemas cercanos a la primera composición del cuadro. El tono morado del terciopelo del traje lo llevó a cabo con una gruesa capa que contiene laca roja mezclada con abundante albayalde, calcita, negro carbón y tierras, pincelada en varias superposiciones, y otra más delgada de laca que dio en transparencia, en dos veces, a modo de veladura (figs. 20 y 21).

Los análisis de superficie, realizados mediante fluorescencia de rayos X por energía dispersiva (FRX), revelan la existencia en las carnaciones, además de los pigmentos

colorantes, de albayalde y una gran cantidad de amarillo de plomo y estaño, pigmentos, por otra parte, detectados en los toques directos de amarillo en las orfebrerías y brocados, en el celaje, en los tonos verdes, rojos y dorados de las telas. Incluso se mezcla complementariamente con la azurita en muchos casos, para sustituir al resinato de cobre y al cardenillo en las tonalidades verdes.

Es frecuente en estos análisis que un poco de antimonio acompañe al amarillo de plomo y estaño. Esta presencia adicional se corresponde con el amarillo triple de óxido de plomo, estaño y antimonio descrito, asociado a la escuela italiana del siglo XVII[12]. Este pigmento aparece utilizado de forma similar en la primera versión de la obra y en la ampliación, así como en la remodelación del conjunto.

El aglutinante de la pintura en todos sus estratos es el aceite de linaza, por lo que la técnica de ejecución es al óleo[13].

Los pigmentos empleados por Rubens para pintar *La Adoración de los Magos* fueron prácticamente los mismos en el primer cuadro y en la ampliación. Su paleta es amplia y sus mezclas muy variadas, para conseguir la rica gama tonal de la obra.

- **Blanco:** Albayalde (blanco de plomo), calcita
- **Negro:** Negro carbón
- **Azul:** Lapislázuli, azurita, añil, esmalte
- **Rojo:** Bermellón de mercurio, laca orgánica roja, tierra roja
- **Amarillo:** Amarillo de plomo, estaño y antimonio, tierra amarilla
- **Naranja:** Minio de plomo, tierra
- **Verde:** Resinato de cobre, cardenillo, mezcla: azurita y amarillo de plomo, estaño y antimonio
- **Marrón:** Tierras, pardo oscuro bituminoso (asfalto)
- **Violeta:** Mezcla: laca orgánica roja, negro carbón y tierras

---

12.- SANDALINAS y RUIZ-MORENO, 2004, pp. 41-52.
Las muestras patrón para esta investigación fueron preparadas por Enrique Parra Crego.

13.- Para la determinación de los materiales de pintura se han utilizado las siguientes técnicas analíticas: fluorescencia de rayos X en energía dispersiva, microscopía óptica y microscopía electrónica de barrido con microanálisis EDX, sobre las muestras preparadas por Laura Riesgo. Para los aglutinantes, cromatografía gaseosa. Las dos primeras técnicas se aplicaron en el Gabinete de Documentación Técnica del Museo del Prado y el resto en la Universidad Alfonso X El Sabio de Madrid, por Enrique Parra Crego.

La documentación técnica sobre el cuadro fue tomada por Inmaculada Echeverría, Ana González Mozo, Laura Riesgo, Jaime Gª-Máiquez y Carmen Garrido.

Lám. I

Copia anónima de *La Adoración de los Magos* de Rubens
que muestra su aspecto en 1609,
antes de que el autor repintase y ampliase el original en 1628-1629,
170 x 251 cm
(el original de Rubens en 1609 media 259 x 381 cm)

Londres, colección particular

Lám. 1

Copia anónima de *La Adoración de los Magos* de Rubens
que muestra su aspecto en 1609,
antes de que el autor repintase y ampliase el original en 1628-1629,
170 x 251 cm
(el original de Rubens en 1609 media 259 x 381 cm)

Londres, colección particular

Lám. II

Rubens, *La Adoración de los Magos*,
pintado en 1609 y repintado y ampliado en 1628-1629,
349 x 488 cm

Madrid, Museo Nacional del Prado

Lám. II

Rubens, *La Adoración de los Magos*,
pintado en 1609 y repintado y ampliado en 1628-1629,
349 x 488 cm

Madrid, Museo Nacional del Prado

La Adoración de los Magos de Rubens
al detalle

Abrir el desplegable de la página ocho
como referencia para localizar los detalles reproducidos
a partir de aquí

La Adoración de los Magos. Síntesis histórica y documental

JOSÉ JUAN PÉREZ PRECIADO

1609-1610 Se realiza *La Adoración de los Magos* para decorar el Salón de Estados del Ayuntamiento de Amberes, junto a obras de Giambologna, Abraham Janssen y Antonio de Succa. Con un marco realizado por Jacob van Haecht, pintado y dorado por David Remeeus.

Entre el 1 de febrero y el 31 de enero de 1610. Pago de 87 libras de Artois a David Remeeus «[...] relativas a la pintura y dorado de dos grandes marcos para dos cuadros del Salón de Estados, [que han sido] hechos uno de los Tres Reyes [...]»[1].

1610-1611 **Entre el 1 de febrero y el 31 de enero de 1611.** Pago de 132 libras de Artois al ebanista Jacob van Haecht «[...] relacionados con un marco de gran tamaño para el cuadro [de] los Tres Reyes [...]»[2].

29 de abril de 1610. Pago de 1.000 florines a Rubens, por el cuadro: «por cierto cuadro de los tres Reyes, [que ha sido] hecho por él [Rubens] para esta ciudad»[3].

4 de agosto de 1610. Nuevo pago de 800 florines a Rubens «para completar el pago del cuadro de los tres Reyes, [que ha sido] hecho por él»[4].

1612 Donado por el Ayuntamiento a don Rodrigo Calderón, nacido en Amberes y embajador extraordinario de Felipe III, por sus favores, pasados y futuros, a la ciudad de Amberes.

31 de agosto-1 de septiembre de 1612. Autorización del presente por parte del concejo de la ciudad, donde se afirman los favores recibidos y los que esperan recibir: «[...] a causa de los varios beneficios particulares y liberales limosnas que el mismo ha dado a diversas iglesias, monasterios y pobres de esta ciudad hasta en grandes y llamativas cantidades de dinero [...] la ciudad recibiría los derechos de depósito de las especias y otros productos procedentes de España [...] [los magistrados] donarían al citado señor embajador como memoria de esta ciudad, su lugar de nacimiento, la pintura de los Tres Reyes [...]»[5].

2 de septiembre de 1612. El Ayuntamiento lo comunica a Calderón a través de Joost de Weerdt: «los del Magistrado por en parte reconoscer la obligacion que tienen han determinado de presentar a Vuestra Señoria Ilustrissima la pintura de Los Reyes que està en la casa della villa, el mayor presente y mas raro que tienen». Calderón contesta: «los engratiando del presente de la pintura que me dan, la qual estimo mucho, y la pondré en mi mayorasgo»[6].

1613 Enviado por barco desde Amberes a San Sebastián junto a las otras pinturas de Calderón, con destino a sus residencias de Madrid y Valladolid.

7 de febrero de 1613. Calderón pide licencia al Rey para pasar por la frontera sus bienes sin pagar derecho de aduanas [7].

1620 Valorado en 46.000 reales, durante el proceso judicial contra Calderón. Se le acusa de tráfico de influencias al recibir la pintura del Ayuntamiento de Amberes «por la gran mano que tenía, y para tenerle grato, que le ayudase en las pretensiones que la dicha ciudad tenía con Su Majestad»[8].

1621-1623 Tras la caída en desgracia y muerte de Calderón en 1621, la pintura pasó a manos del rey, aunque no queda claro si en almoneda o por confiscación.

El único documento al respecto que nos ha quedado es la orden de traslado al Palacio del Alcázar de Madrid el 4 de septiembre de 1623, aunque no se especifica desde dónde: «Hareis entrega a Alonso Gutierrez Grimaldo que haze officio de nº Guarda Joyas la ymagen de la Adoracion de los Reyes que fue de don Rodrigo para que la traiga a Palacio de Madrid a 4 de septiembre de 1623»[9].

1625 Instalada en el Salón Nuevo del Alcázar de Madrid, durante el proceso de remodelación de esta sala, con un marco nuevo, realizado por Lorenzo Salazar y dorado por Giulio Cesare Semini.

Hay pagos a Salazar del 19 enero y del 25 de julio por la realización de los marcos, y a Semini el 5 de mayo y el 12 de agosto «por pintar y dorar cinco marcos de madera uno del nacimiento de nro sr que fue de don Rodrigo Calderon»[10].

1626 Alcázar, inventariado en los aposentos de verano del cuarto del rey.

Descrito en la última pieza de los aposentos de verano del Alcázar, que visitó Cassiano del Pozzo, legado pontificio: «hay en una cámara con muchas otras ofrendas una de los Magos, cuadro grandísimo, con figuras del natural de mano de Pedro P° Rubens, flamenco, y en gran número; que fue comprado por el rey en almoneda e incautado a Calderón»[11].

1628-1629 Transformado por el propio Rubens en su segundo viaje a España.

Según mencionó Francisco Pacheco en *El arte de la pintura*: «Llegó en el mes de Abril de 1628 [...] Mudó algunas cosas en el cuadro de *La Adoración de los Reyes* de su mano que está en Palacio [...] partió por la posta a 29 de Abril del año siguiente»[12].

1636 Alcázar, inventariado en la «Pieza en que su Majestad come en el Cuarto Bajo».

«Un lienço grande con moldura dorada y negra de la adoraçion de los reyes de mano de Rubenes que se traxo del Almoneda de Don Rodrigo Calderon que tiene de largo diez y nueue pies poco mas o menos»[13].

1666 Alcázar, inventariado en la «Pieza donde asiste el gentilhombre cuando su majestad esta en el despacho» (posteriormente llamada Pieza de la Aurora).

«Un quadro de la adoración de los Reyes de zinco baras y media de largo y tres y media de ancho con su marco dorado de mano de Rubenes Tasada en seiscientos ducados de plata... 6∂600»[14].

1686 Alcázar, inventariado en la «Pieza de la Aurora, en el Cuarto Bajo que cae a la Priora».

«Mas se le haze cargo de un quadro de *La Adoración de los Reyes* de cinco varas y media de largo y tres y media de ancho original de mano de Rubenes con marco dorado... 2∂ dobl^{s}»[15].

1700 Alcázar, inventariado en la «Pieza de la Aurora en el Cuarto Bajo».

«258 Un quadro de la adoración de los Reyes de Zinco varas y media de largo y tres y media de ancho / original de mano de Rubenes con marco dorado tasado en dos mill Doblones... 2∂»[16].

1734 Alcázar, inventariado en las Bóvedas del Palacio (donde se encuentra sin bastidor tras el incendio).

«630 Otra sin bastidor de quatro v^{s} de alto y mas de cinco de ancho de *La Adoración de los s^{tos} Reyes* orig^{l} de Rubenes»[17].

Hacia 1734 Inventariado en las Casas Arzobispales (el n.° 3 con el que aparece inventariado aún es visible en el lienzo).

«3° Otro lienzo de seis varas de largo y quatro y m^{a} de Caida de la adoraz^{n} de los Reyes orig^{l} de Rubens 60∂000»[18].

1734-1747 Asignado al «Oficio de Contralor, Grefier y Furriera», n.° 3, tras ser restaurado, posiblemente por Juan de Miranda»[19].

«3° Otro lienzo de seis baras de largo y quatro y media de cahida tambien compuesto; de la adoración de los reyes orix^{l} de rubenes tasado en 60∂rr^{s}...60∂000»[20].

1747 Casas Arzobispales, inventariado en la antesala del Oficio de Furriera, entre las «pinturas existentes antiguas».

«3 Ottro de *La Adoración de los Santtos Reyes* de seis varas de largo y quattro y media»[21].

1772 Palacio Nuevo, inventariado en la antecámara de la Princesa.

«3 Un Quadro que significa la oración (sic) de los santos Reyes de seis varas de largo, y quatro y media de caida original de Rub^es^»[22].

1789 Palacio Real, inventariado en la Pieza de Vestir.

«3 Seis varas de largo y quatro y m^a^ de alto: *La Adoración de los Santos Reyes*, id [Rubens] 6∂000»[23].

1814 Palacio Real, inventariado en el dormitorio del príncipe.

«3 uno, seis varas de largo por quatro y Media *La Adoración de los S^tos^ Reyes* = Rubens»[24].

1826 Real Museo de Pinturas, trasladado desde la sacristía de la Real Capilla, donde se encontraba hasta entonces.

«2- La adoración de los Santos Reyes - 12 _ [pies de alto] 15 _ [pies de ancho] – lienzo»[25].

1834 Real Museo de Pinturas, inventariado en el salón segundo de la Escuela Flamenca, entre las pertenencias del difunto Fernando VII (inventariado con su marco de palma, valorando éste en 2.500 reales y el cuadro en 800.000).

«333 - La adoración de los Magos - Rubens - 13 - 6 [pies y pulgadas de alto] - 18 - $^1/_2$ [pies y pulgadas de ancho] - L° - Palma - 2500 - 800.000»[26].

1843 Real Museo de Pinturas y Escultura, salón izquierdo de las Salas Flamenca y Holandesa. Primera aparición en los catálogos del Museo del Prado con el número 1.292, aún visible en el lienzo[27].

2000-2002 Restaurado en los talleres del Museo del Prado por Herlinda Cabrero.

1.– [...] *van her shilderen ende vergulden van twee groote lijsten van twee schilderyen in de Statencamer gemaect deen van de Dry Coninghen*[...]. Amberes, Stadarchief, Renkenkamer 49, Rekening van Domeinen, 1609-1610, f. 362v°; *cif.*: GÉNARD, 1877, p. 394; ROOSES, 1886-1892, vol. I, 1886, p. 205. Para la mejor interpretación cronológica de todos los documentos concernientes al encargo original, véase el texto de Joost Vander Auwera.

2.– [...] *van een groote lyste tot de shilderye de Drye Coninghen* [...]. Amberes, Stadarchief, Renkenkamer 50, Rekening van Domeinen, 1610-1611, f. 289r; cif.: VAN DEN BRANDEN, 1883, p. 486.

3.– [...] *van de seker stuck shilderye van de drije Coninghen, by hem voor dese stadt gemaeckt* [...]. Amberes, Stadarchief, Privilegekamer 567, Collegial Actenboek, 1607-1610, f. 294v°; cif.: GÉNARD, 1877, p. 394; VAN DEN BRANDEN, 1883, p. 486; ROOSES, 1886-1892. vol. I, p. 205.

4.– [...] *van het stuck shilderye van de drye Coninghen, bij hem gemaeckt* [...]. Amberes, Stadarchief, Privilegekamer 568, Collegial Actenboek, 1610-1612, f. 42v°; cif.: GÉNARD, 1877, p. 394; VAN DEN BRANDEN, 1883, p. 486; ROOSES, 1886-1892, vol. I, p. 205.

5.– [...] *soo ter oirsaecken van diverse particuliere beneficien ende liberale aelmoessen die denselven gedaen hadde aen diverse kercken, cloosters, ende aermen deser stadt,* [...] de *stadt soude mogen bekomen den stapele vande specerijen ende andere goeden uuyt Spagnien comende [...] [de Heeren] aenden voirs heer Ambassadeur soude schenken, tot ene memorie van dese stadt, plaetse sijnder geboortenisse, de groote shilderye van de Drye Coningen* [...]; ROOSES, 1886-1892, vol. I, 1886, p. 206.

6.– *Harangues et bienvenues des Pensionaires de la Ville d'Anuers faictes aux Ducs, Comtes, etc. De 1562 a 1618*, Manuscrito del Archivo de Amberes; *cif.*: GÉNARD, 1877, p. 396; ROOSES y RUELENS, 1887-1909, vol. II, p. 60.

7.– Según consta en el cargo de acusaciones contra Calderón redactado en 1620. AGS, Diversos Castilla, leg. 34, cargo 181; *cif.*: MARTÍN GONZÁLEZ, 1988, pp. 272-273, n.° 12.

8.– AGS, Diversos de Castilla, leg. 34, cargo 45; *cif.*: MARTÍN GONZÁLEZ, 1988, p. 288, n.° 45.

9.– AGS, Gracia y Justicia, leg. 878; *cif.*: MARTÍ Y MONSÓ, 1909-1910. Este documento hizo sospechar que no se obtuvo mediante una compra sino en una confiscación (MARTÍN GONZÁLEZ, 1988, p. 288).

10.– AGP, Histórica, Felipe IV, leg. 2916, ff. 281, 288 y 289bis; *cif.*: ORSO, 1986, p. 46, n.º 45.

11.– [...] *e in una cam*^{a} *più altre un offertà de Magi quadro grad*^{mo} *con figure del naturale di mano di Pietro P*^{o} *Rubens fiamengo, e in n*^{o}*grande; q*^{to} *fú comprato dal Rè dall almoneda e incauto del Calderone*; VOLK, 1981, p. 526.

12.– PACHECO, 1990, pp. 195-209.

13.– AGP, Administrativa, leg. 768, f. 32.

14.– AGP, Administrativa, leg. 38, exp. 2, *Inventario de Pinturas del Alcázar de Madrid. Año 1666*, f. 11.

15.– AGP, Administrativa, leg. 768, exp. 5, *Bernardo Tamayo Guardajoyas del Rey nro sr. Cargo General de todas las Pinturas del Alcaçar R*^{l} *de M*^{d}. *Septiembre 1686*, f. 10; *cif.*: BOTTINEAU, 1958, p. 294.

16.– AGP, Registro 240, exp. 1, *Inventario general de Pinturas*, f. 57v°; *cif.*: FERNÁNDEZ BAYTON, 1975, p. 294.

17.– AGP, Administrativa, leg. 768, exp. 13, *Ynbentario General de las Pinturas que se han libertado del inzendio [...] 1734*, f. 30^{2}, n.º 630.

18.– AGP, Administrativa, leg. 768, exp. 9, *Inventario de las pinturas que se salvaron del incendio del Palacio y fueron llevadas a las Casas Arzobispales*, sin fecha, f. 1.

19.– Juan de Miranda fue quien reparó los cuadros tras el incendio: «con Motiuo del mal esttado en que quedaron las referidas Pinturas, que se recogieron S. M. que estta en gloria se siruio resolver que Don Juan de Miranda su Pintor de Camara las fuese componiendo»; Presupuestos del inventario de 1747, f. 216, (*vide infra* nota 21).

20.– AGP, Administrativa, leg. 768, exp. 11, *Nuevo inventario que se forma de las pinturas que se reservaron del Yncendio y actualmen*^{te}*se allan en la Intervención de los tres ofiz*^{es} *de Contralor Grefier y Furriera*, f. 1.

21.– AGP, Registro, 247, *Inventario de la Furriera del Rey en 1747*, f. 219v°; cif.: ATERIDO, MARTÍNEZ CUESTA y PÉREZ PRECIADO, 2004, p. 101, n.º 3.

22.– AGP, Administrativa, leg. 38, exp. 44, *Pinturas del Nuevo Real Palacio echo en el Año de 1772*, f. 32, n.º 3

23.– AGP, Registro, 260, *Inbent*^{a}*gnal de Furr*^{a}, f. 13, n.º 3; *cif.*: FERNÁNDEZ MIRANDA, 1988, p. 21, n.º [100], 3.

24.– AGP, Administrativa, leg. 38, 1814, *Inventario de las Pinturas que existian en este R*^{l} *Palacio de Madrid*, f. 27v°.

25.– Según la lista publicada en MADRAZO, 1945, p. 261.

26.– AGP, Histórica, Caja 150, exp. 7, *Inventario y tasación de todos los cuadros que existen en el Real Museo de Pintura*, sin foliar, n.º 333.

27.– MADRAZO, 1843, p. 292.

Bibliografía

ALPERS, 1995
Svetlana Alpers, *The Making of Rubens*, New Haven-Londres, 1995.

ANDREWS, 1977
Keith Andrews, *Adam Elsheimer. Paintings, Drawings, Prints*, Oxford, 1977.

ATERIDO, MARTÍNEZ CUESTA y PÉREZ PRECIADO, 2004
Ángel Aterido, Juan Martínez Cuesta y José Juan Pérez Preciado, *Inventarios Reales. Las colecciones de Felipe V e Isabel Farnesio*, Madrid, 2004.

BALIS, 1994
Arnout Balis, «"Fato de un mio discepolo": Rubens' Studio Practices Reviewed», en Toshiharu Nakamura (ed.), *Rubens and his Workshop. The Flight of Lot and his Family from Sodom*, The National Museum of Western Art, Tokio, 1994, pp. 97-127.

BALIS, DÍAZ PADRÓN, VAN DE VELDE y VLIEGHE, 1989
Arnout Balis, Matías Díaz Padrón, Carl van de Velde y Hans Vlieghe (eds.), *La pintura flamenca en el Prado*, Amberes, 1989.

BARBEITO, 1992
José Manuel Barbeito, *El Alcázar de Madrid*, Madrid, 1992.

BASSEGODA, 2002
Bonaventura Bassegoda, *El Escorial como museo*, Barcelona, 2002.

BAUDOUIN, 1972
Frans Baudouin, «Altars and Altarpieces before 1620», en MARTIN, 1972, pp. 45-91.

BAUDOUIN, 1977
Frans Baudouin, *P. P. Rubens*, Amberes, 1977.

BAUDOUIN, 1992A
Frans Baudouin, «L'Érection de la croix de Pierre Paul Rubens», en D'HULST, BAUDOUIN *et al.*, 1992, pp. 43-96.

BAUDOUIN, 1992B
Frans Baudouin, «The Elevation of the Cross in Rubens' Work», en PETER PAUL RUBENS', 1992, pp. 13-31.

BELKIN, 1998
Kristin Lohse Belkin, *Rubens*, Londres, 1998.

BELKIN y HEALY, 2004
Kristin Lohse Belkin y Fiona Healy, *A House of Art. Rubens as Collector*, Amberes, 2004.

BISACCA y FUENTE, 1998
G. Bisacca y J. de la Fuente, «Consideraciones técnicas de la contracción y restauración del soporte de *Las tres Gracias* de Rubens», en *Las tres Gracias. Estudio técnico y restauración*, Museo del Prado, Madrid, 1998.

BOBER y RUBINSTEIN, 1986
Phyllis Pray Bober y Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, Oxford, 1986.

BOTTINEAU, 1958
Yves Bottineau, «L'Alcazar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIIe siècle», en *Bulletin Hispanique*, LX, 3, 1958, pp. 289-326.

BROWN, 1996
Christopher Brown, *Making and Meaning. Rubens's Landscapes*, Londres, 1996.

BROWN, REVEE y WYLD, 1982
Christopher Brown, A. Revee y M. Wyld, «Rubens' "The Waterin Place"», en *National Gallery. Technical Bulletin*, Londres, 1982.

BROWN y REVEE, 1996
Christopher Brown y A. Revee, Apéndice, «The Structure of Rubens' Landscapes», en BROWN, 1996.

BUCHARD y D'HULST, 1963
Ludwig Buchard y Roger A. d'Hulst, *Rubens Drewings*, 2 vols., Bruselas, 1963.

CARDINI, 2001
Franco Cardini, *Los reyes Magos. Historia y leyenda*, Barcelona, 2001.

CHECA, 1992
Fernando Checa, *Felipe II mecenas de las artes*, Madrid, 1992.

COMBLEN-SONKES y VAN DEN BERGEN-PANTENS, 1977
Micheline Comblen-Sonkes y Christiane van den Bergen-Pantens, *Memoriën van Antonio de Succa*, (exposición organizada en el Koninklijke Bibliotheek Albert I), vol. I: *Inleidingen, catalogus*; vol. II: *Transcriptie, platen*, (*Uitgave van het Nationaal Centrum voor Navorsingen over de Vlaamse Primitieven, Brussel*, III. *Bijdragen tot de studie van de Vlaamse Primitieven*, 7), Bruselas, 1977.

COREMANS y THISSEN, 1962
Paul Coremans y Jean Thissen, «Composition et structure des couches originals», en *Bulletin Institut Royal du Patrimoine Artistiques*, vol. V, Bruselas, 1962.

CRUZADA VILLAAMIL, [1874] 2004
Gregorio Cruzada Villaamil, *Rubens, diplomático español. Sus viajes a España y noticia de sus cuadros, según los inventarios de las casas reales de Austria y de Borbón*, Madrid, 1874 (nueva edición publicada en Madrid en 2004, con el título *Los viajes de Rubens a España. Oficios diplomáticos de un pintor*, ed. José Luis Sánchez).

DAUGHERTY, 1976
F. P. Daugherty, *The Self-Portraits of Peter Paul Rubens: Some Problems of Iconography*, tesis doctoral, University of North Carolina, 1976.

DAVANZO PLI y MORONATO, 1994
Doretta Davanzo Pli y Stefania Moronato, *Le stoffe dei veneziani*, Venecia, 1994.

DE POORTER, 1988
Nora de Poorter, *Inventaris van de kunstwerken in het stadhuis van Antwerpen*, Amberes, 1988.

DE WITT, 1910
Jacobus de Witt, *De kerken van Antwerpen...*, J. de Bosschere (ed.), (Uitgaven der Antwerpsche Bibliophilen, n.° 25), Amberes-La Haya, 1910.

DESCAMPS, 1769
J. B. Descamps, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, París, 1769.

DEVISSCHER, 1992
Hans Devisscher, *Peter Paul Rubens. Aanbidding der Koningen*, Bloemendaal, 1992.

D'HULST, BAUDOUIN *et al.*, 1992
Roger A. d'Hulst, Frans Baudouin *et al.*, *L'Érection de la Croix. Pierre Paul Rubens*, Bruselas, 1992.

D'HULST y VANDENVEN, 1989
Roger A. d'Hulst y M. Vandenven, *Rubens. Old Testament, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, III, Londres, 1989.

DÍAZ PADRÓN, 1975
Matías Díaz Padrón, *Museo del Prado. Catálogo de Pinturas*. I. *Escuela Flamenca siglo XVII*, 2 vols., Madrid, 1975.

DOERNER, 1933
Max Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, Stuttgart, 1933.

DONNET, 1894
F. Donnet, «Les tapisseries de Bruxelles, Enghien et Oudenarde pendant la furie espagnole», en *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles*, VIII, 1894, pp. 442-476.

DUVERGER, 1984
Erik Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, vol. I: 1600-1617, (*Fontes Historiae Artis Neerlandicae – Bronnen voor de Kunstgeschiedenis van de Nederlanden*, I), Bruselas, 1984.

EVERS, 1942
Hans-Gerhard Evers, *Peter Paul Rubens*, Múnich, 1942.

EWING, 2002
Dan Ewing, «Magi and Merchants: Civic Iconography and Local Culture in Antwerp Adorations, 1500-1609», copia proporcionada por Southeastern College Art Conference, Mobile, Alhabama, 23-26 de octubre, 2002.

FALOMIR, 2003
Miguel Falomir (ed.), *Tiziano*, Madrid, 2003.

FELLER, 1973A
Robert L. Feller, «Rubens: Technical Examination of the Pigments and Paint Layers», en *Studies in the History of Art. National Gallery of Art*, 1973, pp. 54-74.

FELLER, 1973B
Robert L. Feller, «The Gerbier Family: Tecnical Examination of the Pigments and Paint Layers», en *Studies in the History of Art. National Gallery of Art*, 1973.

FERNÁNDEZ BAYTON, 1975
Gloria Fernández Bayton, *Inventarios Reales I, Testamentaria del rey Carlos III 1701-1703*, Madrid, 1975.

FERNÁNDEZ-MIRANDA Y LOZANA, 1988
Fernando Fernández-Miranda y Lozana, *Inventarios Reales. Carlos III*, I, Madrid, 1988.

GAGE, 1993
John Gage, *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Londres, 1993.

GAGE, 1999
John Gage, *Color and Meaning. Art, Science and Symbolism*, Berkeley-Los Ángeles, 1999.

GARCÍA SANZ, 1999-2000
Ana García Sanz, «Nuevas aproximaciones a la serie El Triunfo de la Eucaristía», en *El Arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un Reino Imaginado*, Madrid, 1999-2000, pp. 108-117.

GARRIDO, 1992
Carmen Garrido, *Velázquez. Técnica y evolución*, Museo del Prado, Madrid, 1992.

GARRIDO, 1998
Carmen Garrido, «*Las tres Gracias* de Rubens. Génesis de una obra maestra», en *LAS TRES GRACIAS*, 1998.

GÉNARD, 1877
Paul Génard, *P. P. Rubens, Aanteekeningen over den grooten meester en zijne bloedverwanten*, Amberes, 1877.

GÉNARD, 1888
Paul Génard, *Anvers à travers les ages...*, I, Bruselas, 1888.

GLATIGNY, 1992
J.-A. Glatigny, «The Construction of the Panels», en PETER PAUL RUBENS', 1992.

GLEN, 1977
Thomas L. Glen, *Rubens and the Counter Reformation: Studies in his Religious Paintings between 1609 and 1620*, Nueva York-Londres, 1977.

GURSU, 1988
Neuber Gursu, *Art of Turkish Weaving Desings through the Ages*, Estambul, 1988.

HAEGER, 1997
Barbara Haeger, «Rubens' *Adoration of the Magi* and the Program for the High Altar of St Michael's Abbey in Antwerp», en *Simiolus*, XXV, 1997, pp. 45-71.

HARRIS, 1970
E. Harris, «Cassiano dal Pozzo on Diego Velázquez», en *The Burlington Magazine*, CXII, 1970, pp. 364-373.

HARRIS, 1993
J. Harris (ed.), *5000 Years of Textiles*, Londres, 1993.

HASKELL y PENNY, 1981
Francis Haskell y Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, New Haven-Londres, 1981.

HELD, 1958
Julius Held, «Le Roi á La Ciasse», en *Art Bulletin*, XL, 1958, pp. 139-149.

HELD, [1959] 1986
Julius Held, *Rubens. Selected Drawings*, ed. revisada, Nueva York, 1986.

HELD, 1980
Julius Held, *The Oils Sketches of Peter Paul Rubens*, 2 vols., Princeton, 1980.

HERMENS, 1998
E. Hermens (ed.), *Looking through paintings: the study of painting techniques and materials in support of art historical research, Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, XI, Baarn, 1998.

JAFFÉ Y BRADLEY, 2003
David Jaffé y Amanda Bradley, *Rubens. Massacre of the Innocents*, Londres, 2003 (publicado por *Apollo Magazine* y The National Gallery).

JAFFÉ, 1968
Michael Jaffé, «Rubens in Italy II: Some Rediscovered Works of the First Phase», en *The Burlington Magazine*, CX, 1968, pp. 174-187.

JAFFÉ, 1977
Michael Jaffé, *Rubens and Italy*, Ithaca, Nueva York, 1977.

JAFFÉ, 1989
Michael Jaffé, *Catálogo completo. Rubens*, Milán, 1989.

JUDSON y VAN DE VELDE, 1977
J. Richard Judson y Carl van de Velde, *Book Illustrations and Title-Pages, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, parte XXI, Bruselas, 1977.

KIRBY, 1999
J. Kirby, «The Painter's Trade in the Seventeenth-Century: Theory and Practice», en *National Gallery Technical Bulletin*, XX, 1999, pp. 5-49.

KOSLOW, 1996
Susan Koslow, «Law and order in Rubens's Wolf and Fox Hunt», en *Art Bulletin*, LXXVIII, 1996, pp. 680-706.

LAS TRES GRACIAS, 1998
Las tres Gracias de Rubens. Estudio técnico y restauración, Museo del Prado, Madrid, 1998.

LEFÈVE, 1962
R. Lefève, «La Descente de la croix de Rubens. Etude préalable au traitement. Les support», en *Bulletin Institut Royal du Patrimoine Artistique*, vol. V., Bruselas, 1962.

LEVI D'ANCONA, 1977
Miralla Levi d'Ancona, «The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting», en *Arte e Archeologia. Studi e Documenti*, Florencia, 1977, pp. 190-193.

LIEDTKE, 1989
Walter Liedtke, *The Royal Horse and Rider. Painting, Sculpture and Horsemanship, 1500-1800*, Nueva York, 1989.

LIEDTKE, 1997
Walter Liedtke, «Rubens, his Patrons, and Style», en *Rembrandt, Rubens, and the Art of their Time: Recent Perspectives*, Documentos de Historia del Arte de la Pennsylvania State University, vol. XI, 1997.

LIGO, 1970
L. L. Ligo, «Two Seventeenth-Century Poems which link Rubens' Equestrian Portrait of Philip IV to Titianrait of Charles V», en *Gazette des Beaux-Arts*, LXV, 1970, pp. 345-354.

LOGAN, 1978
Anne-Marie Logan, «Rubens Exhibitions 1977-1978», en *Master Drawings*, XVI, 1978, pp. 419-450.

LOGAN, 1987
Anne-Marie Logan, «Julius S. Held, *Rubens. Selected Drawings*», en *Master Drawings*, XXV, 1987, pp. 63-82.

LUSHECK, 2000
Catherine H. Lusheck, «Content in Form: Rubens's Kneeling Man and the Graphic Reformation of the Ideal, Robust Male Nude», en *Jaarboek Koninklijkmuseum voor Schone Kunsten*, Amberes, 2000, pp. 127-163.

MADRAZO, 1832
José de Madrazo (dir.), *Colección Litográfica de cuadros del Rey de España El Señor Fernando VII*, Madrid, 1832.

MADRAZO, 1945
Mariano Madrazo, *Historia del Museo del Prado*, Madrid, 1945.

MADRAZO, 1843
Pedro de Madrazo, *Catálogo de los Cuadros del Real Museo de Pintura y Escultura de S.M.*, Madrid, 1843.

MAGURN, 1955
Ruth Saunders Magurn (ed. y trad.), *The Letters of Peter Paul Rubens*, Cambridge, Massachusetts, 1955.

MARTENS, 2001
Max P. J. Martens, *Approaches to the Heuristics of Early Netherlandish Art*, en Maryan W. Ainsworth (ed.), *Early Netherlandish Painting at the Crossroads: A Critical Look at Current Methodologies*, Nueva York-New Haven, 2001, pp. 26-39.

MARTÍ Y MONSÓ, 1909-1910
José Martí y Monsó, «Los Calderones y el Monasterio de Nuestra Señora de Portaceli», en *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, IV, 1909-1910.

MARTIN, 1970
Gregory Martin, *National Gallery Catalogues. The Flemish School 1600-1900*, Londres, 1970.

MARTIN, 1969A
John Rupert Martin (ed.), *Rubens: The Antwerp Altarpieces. The Raising of the Cross and the Descent from the Cross*, Londres, 1969.

MARTIN, 1969B
John Rupert Martin, «The Creation of the Altarpieces», en MARTIN, 1969A, pp. 37-52.

MARTIN, 1972
John Rupert Martin (ed.), *Rubens Before 1620*, Princeton, 1972.

MARTÍN GONZÁLEZ, 1988
Juan José Martín González, «Bienes artísticos de don Rodrigo Calderón», en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LIV, 1988, pp. 267-292.

MILLAR, 1977
Oliver Millar, «Rubens' Landscapes in the Royal Collection: the Evidence of X-ray», en *The Burlington Magazine*, CIXX, 1977, pp. 631-635.

MOLS, 1774
F. Mols, *Beschryvinge van alle de kerken van Antwerpen door Jacobus De Witte [b], konst-schilder; met vermeerderingen. Tomus Secundus*, 1774.

NORRIS, 1963
Christopher Norris, «Rubens' *Adoration of the Kings* of 1609», en *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, XIV, 1963, pp. 129-136.

OLDENBOURG, 1922
Rudolf Oldenbourg, *P. P. Rubens*, 1922.

ORSO, 1986
Steven N. Orso, *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton, 1986.

OST, 2003
Hans Ost, *Peter Paul Rubens' «Anbetung der Könige». Malerei und Friedensdiplomatie*, Colonia, 2003.

PACHECO, 1990
Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, B. Bassegoda i Hugas (ed.), Madrid, 1990.

PALOMINO, 1947
Antonio A. Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1947.

PEDRO PABLO RUBENS, 1977
Pedro Pablo Rubens (1577-1640). Exposición Homenaje, Madrid, 1977.

PETER PAUL RUBENS, 1977
Peter Paul Rubens, 1577-1640, 2 vols., Colonia, 1977.

PETER PAUL RUBENS', 1992
«Peter Paul Rubens' Elevation of the Cross. Study, Examination and Treatment», en *Bulletin. Institut Royal du Patrimoine Artistique*, XXIV, 1992.

PHILIPPOT, 1963
A. y Paul Philippot, «La Descente de Croix de Rubens. Technique Picturale et Traitement», en *Bulletin. Institut Royal du Patrimoine Artistique*, vol. VI, Bruselas, 1963.

PLESTERS, 1983
J. Plesters, «Samson and Delilah: Rubens and the Craft of Painting on Panel», en *National Gallery Technical Bulletin*, VII, 1983, pp. 30-49.

PRIMS, 1927
F. Prims, «Rubens in de Kloosterstraat», en *Antwerpiensia*, Amberes, vol. III, 1927.

PRIMS, 1930
F. Prims, *Het Stadhuis te Antwerpen, Geschiedenis en beschrijving*, Amberes, 1930.

PRIMS, 1931
F. Prims, «Letterkundigen, Geleerden en Kunstenaars», en *Verslagen en Mededeelingen van de Koninklijke Vlaamsche Academie voor Taal-en Letterkunde*, Gante, 1931.

PUTTFARKEN, 2000
Thomas Puttfarken, *The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400-1800*, New Haven-Londres, 2000.

RÉAU, 1974
Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. I, *Introduction générale*, 1974

RENGER y DENK, 2002
Konrad Renger y Claudia Denk, *Flämische Malerei des Barock in den Alten Pinakothek*, Múnich, 2002.

ROMBOUTS y VAN LERIUS, 1864-1876
P. Rombouts y T. van Lerius, *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde onder de zinspreuk: «WT IONSTEN VERSAEMT», afgeschreven en bewerkt door...*, Amberes-La Haya, 2 vols., 1864-1876.

ROOSES, 1886-1892
Max Rooses, *L'Oeuvre de P. P. Rubens. Histoire et description de ses tableaux et dessins*, 5 vols., Amberes, 1886-1892.

ROOSES y RUELENS, 1887-1909
Max Rooses y Charles Ruelens, *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres*, [publicado, traducido y anotado por Ruelens, vol. I, y por Rooses y Ruelens, vols. II-VI], Amberes, 1887-1909.

ROSAND, 1988
David Rosand, *The Meaning of the Mark: Leonardo and Titian*, The Franklin D. Murohy Lectures, VII, Spencer Museum of Art and The University of Kansas, 1988.

ROSAND, 2002
David Rosand, *Drawing Acts. Studies in Graphic Expression and Representation*, Cambridge-Nueva York, 2002.

ROSEN y HELD, 1950-1951
David Rosen y Julius S. Held, «A Rubens Discovery in Chicago», en *The Journal of the Wlaters Art Gallery*, 1950-1951, pp. 77-91.

ROY, 1999
Ashok Roy, «Rubens' "*Peace and War*"», en *National Gallery Technical Bulletin*, XX, Londres, 1999, pp. 89-95.

SALORT PONS, 2002
Salvador Salort Pons, *Velázquez en Italia*, Madrid, 2002.

SANDALINAS y RUIZ-MORENO, 2004
Carmen Sandalinas y Sergio Ruiz-Moreno, «Lead-Tin Antimony Yellow. Historical Manufacture, Molecular Characterization and Indetification in Seventeenth-Century Italian Paintings», en *Studies in Conservation*, vol. XLIX, n.° 1, 2004.

SCHEUER-RAPS, 1956
N. Scheuer-Raps, *Deodat del Monte. Son temps, sa vie, ses oeuvres*, Alter, 1956.

SEDLMAYER, 1964
H. Sedlmayer, «Bemerkungen zur Inkarnatfarbe bei Rubens», en *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München*, IX-X, 1964, pp. 43-54.

SUTTON y WIESEMAN, 2004
Peter C. Sutton y Marjorie E. Wieseman, con Nico van Hout, *Drawn by the Brush. Oil Sketches by Peter Paul Rubens*, New Haven-Londres, 2004.

THOMAS Y DUERLOO, 1998
Werner Thomas y Luc Duerloo (eds.), *Albert and Isabella, 1598-1621. Essays*, Bruselas, 1998.

THYSSEN, 1922
A. Thyssen, *Antwerpen vermaard door den Eeredienst van Maria. Geschiedkundige aanmerkingen over de 500 Mariabeelden in de straten der stad*, Amberes, 1922.

TODTS, 1989
H. Todts, *Henri De Breeckeleer, 1840-1880*, cat. exp., Amberes, 1989.

TREXLER, 1997
Richard C. Trexler, *The Journey of the Magi. Meanings in History of a Christian Story*, Princeton, 1997.

TURNER, 1996
Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, 34 vols., Londres, 1996.

VAN DE VELDE, 1962-1963
Carl van de Velde, «Portretten van Frans Francken de Oudere», en *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1962-1963, pp. 181-182.

VAN DEN BRANDEN, 1883
F. J. van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool*, Amberes, 1883.

VAN DEN BROECK, 1987
Luc van den Broeck, *Het beeld van de vorst in de Zuidelijke Nederlanden. Bij de Blijde Intrede van Albrecht en Isabella in Leuven en Antwerpen*, Licentiaatsverhandeling Katholieke Universiteit Leuven, Lovaina, 1987.

VANDER AUWERA, 1994
Joost Vander Auwera, *The Artistic Relationship between Abraham Janssen and Peter Paul Rubens, Some Contextual Evidence, Wallraff-Richartz-Jahrbuch*, Band LV, 1994 *(Studien zur niederländischen Kunst, Festschrift für Prof. Dr. Justus Müller-Hofstede)*, pp. 227-238.

VANDER AUWERA, 2003
Joost Vander Auwera, *Leven, Milieu en Oeuvre van Abraham Janssen van Nuyssen (ca. 1571/75-Antwerpen 1632), «een seer fameus meester ende schilder in syne levene». Bijdrage tot de studie van de historieschilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden tijdens de eerste helft van de zeventiende eeuw*, tesis doctoral, Universiteit Gent, Gante, 2003.

VAN DER MEULEN, 1994
Marjon van der Meulen, *Rubens. Copies after the Antique*, 3 vols., *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, parte XXIII, Londres, 1994.

VAN HOUT, 2000A
Nico van Hout, «Rubens and Deadcoloring: Some Remarks on Two Unfinished Paintings», en VLIEGHE, BALIS y VAN DE VELDE, 2000, pp. 279-288.

VAN HOUT, 2000B
Nico van Hout, «A second self-portrait in Rubens' 'Four philosophers'», en *The Burlington Magazine*, CXLII, noviembre, 2000, pp. 694-697.

VAN HOUT, 2001A
Nico van Hout, «Reconsidering Rubens's Flesh Colour», en *Boletín del Museo del Prado*, XXXVII, 2001, pp. 7-20.

VAN HOUT, 2001B
Nico van Hout, «Henry IV valait bien une Galerie! Rubens' unfinished Luxembourg project», en *Rubens agli Uffizi. Il Restauro delle Storie di Enrico IV*, Marco Ciatti (dir.), Florencia, 2001, pp. 23-40.

VAN PUYVELDE, 1962
Leo van Puyvelde, «La Salle des États à Anvers», en *Mélanges E. Lousse, Anciens Pays et Assemblées d'États/Standen en Landen*, t. XXIV, 1962, pp. 115-121.

VAN SWIGHEM y PLOOS VAN AMSTEL, 1991
C. A. van Swighem y G. Ploos van Amstel, *Zes unieke Wandtaijten. Strijd op de Zeeuwse Stromen 1572-1576*, Zwolle, 1991.

VERGARA, 1994
Alejandro Vergara, *The Presence of Rubens in Spain*, 2 vols., tesis doctoral, New York University, Nueva York, 1994.

VERGARA, 1999
Alejandro Vergara, *Rubens and His Spanish Patrons*, Cambridge-Nueva York, 1999.

VERGARA, 1999-2000
Alejandro Vergara, «La pintura en el ámbito de los archiduques», en *El Arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un Reino Imaginado*, Madrid, 1999-2000, pp. 64-81.

VERGARA, 2001
Alejandro Vergara, *Las tres Gracias de Rubens*, Madrid, 2001.

VERLOO, 1999-2000
D. Verloo, «Traitement de l'oeuvre et technique picturale», en *Bulletin. Institut Royal du Patrimoine Artistique Koninklijk*, Instituut voor het Kunspatrimonium, Bruselas, t. XXVIII, 1999-2000.

VERSINI y FAIDUTTI, 1974
C. Versini y M. Faidutti, *Le manuscrit de Turquet de Mayerne*, Lyon, 1974.

VERWIJS y VERDAM, 1907
E. Verwijs y J. Verdam, *Middelnederlandsch Woordenboek*, VI, 's Gravenhage, 1907.

VLIEGHE, BALIS y VAN DE VELDE, 2000
Hans Vlieghe, Arnout Balis y Carl van de Velde (eds.), *Concept, Design and Execution in Flemish Painting (1550-1700)*, Turnhout, 2000.

VOLK, 1981
M. C. Volk, «Rubens in Madrid and the Decoration of the King's Summer Apartments», en *The Burlington Magazine*, CXXIII, 1981, pp. 513-526.

VON SONNENBURG, 1979A
H. von Sonnenburg, «Rubens Bildaufbau und Technik: Bildträger, Grundierung und Vorskizzierung», en *Maltechnik Restauro*, II, 1979.

VON SONNENBURG, 1979B
H. von Sonnenburg, «Rubens Bildaufbau und Technik, II: Farbe und Auftragstechnik», en *Maltechnik Restauro*, 85, III, 1979, pp. 181-203.

VYNCKIER, 1992
J. Vynckier, «The Structure of the Supports», en PETER PAUL RUBENS', 1992.

WELZEL, 2001
Barbara Welzel, *Rubens' Anbetung der Könige (Prado): die Gestaltung und Umgestaltung des Bildes für verschiedene Patrone*, conferencia no publicada, *Vlaamse kunst en mecenaat, 1550-1700 (Commissioned art: Flemish art and patronage, 1550-1700)*, FWO Vlaanderen and the Humanities Division of the Katholieke Universiteit Leuven, diciembre, 2001.

WETHEY, 1962
Harold E. Wethey, *El Greco and His School*, 2 vols., Princeton, 1962.

WETHEY, 1969
Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian. I. The Religious Paintings*, Londres, 1969.

WOOD, 1995
Jeremy Wood, «'Damaged by Time and Rubens'. Rubens's Restorations and Retouchings», en *Apollo*, CXLII, 1995, pp. 16-23.

WOOD, 2002
Jeremy Wood, *Rubens. Drawing on Italy*, Edimburgo, 2002.

WUYTS, 1971
Leo Wuyts, «Het St.-Jorisretabel van de Oude Voetboog door Maarten De Vos, Een ikonologisch onderzoek», in *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Amberes, 1971, pp. 107-135.

Índice onomástico, toponímico y de obras

En este índice se relacionan todos los nombres de personas y lugares, además de los títulos de las obras, que se citan a lo largo del libro, excepto los de Peter Paul Rubens y *La Adoración de los Magos* porque se repiten en casi la totalidad de las páginas. Tampoco aparecen los relativos a las notas bibliográficas que se incluyen en el capítulo correspondiente a bibliografía.

Créditos fotográficos

Amberes, Catedral © Provincebestuur van Antwerpen: Fig. 21, p. 84.
Amberes, Iglesia de San Pablo © Sint-Paulusvrienden: Fig. 10, p. 69.
Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten: Fig. 3, p. 31 y fig. 38, p. 117.
Amberes, Kunsthistorisches Musea, KHM 45/1824*: Fig. 6, p. 46.
Amberes, Vleeshuismuseum. Fotografía: Peter Maes: Fig. 7, p. 46.
Amsterdam, Rijksmuseum-Stiching: Fig. 37, p. 117.
Caen, Musée des Beaux-Arts de Caen © Fotografía: Martine Seyve: Fig. 8, p. 61.
Cortesía de Freya Maes. Identificación de los principales elementos arquitectónicos por el autor: Fig. 2, p. 29.
Chicago, The Art Institute of Chicago: Fig. 1, p. 56.
Edimburgo, National Gallery of Scotland: Fig. 18, p. 80.
Fermo, Pinacoteca Civica © 1990, Fotografía: Scala, Florencia: Fig. 2, p. 57.
Fotografía del autor: Fig. 4, p. 41 y fig. 9, p. 51.
Groningen, Groninger Museum. Fotografía: John Stoel: Fig. 3, p. 58.
Londres, colección particular: Fig. 9, p. 66; fig. 15, p. 75; fig. 16, p. 76; fig. 31, p. 100 y lám. I, p. 157.
Londres, Jean Luc Baroni, Ltd: Fig. 4, p. 59.
Londres, The British Museum: Fig. 30, p. 94.
Londres, The National Gallery: Fig. 11, p. 71.
Madrid, Biblioteca Nacional: Fig. 33, p. 106 y fig. 39, p. 121.
Madrid, Museo Nacional del Prado: Fig. 9, p. 66; fig. 12 p. 71; fig. 20 p. 84; fig. 22, p. 87; fig. 25, p. 87; fig. 26, p. 87; fig. 28, p. 94; fig. 31, p. 100; fig. 32, p. 101; fig. 1, p. 127; fig. 2, p. 129; fig. 3, p. 130; fig. 4, p. 132; fig. 5, p. 132; fig. 6, p. 133; fig. 7, p. 133; fig. 8, p. 135; fig. 9, p. 135; fig 10, p. 136; fig. 11, p. 136; fig. 12, p. 138; fig. 13, p. 138; fig. 1, p. 142; fig. 2, p. 143; fig. 3, p. 145; fig. 4, p. 145; fig. 5, p. 147; fig. 6, p. 147; fig. 7, p. 149; fig. 8, p.149; fig. 9, p. 149; fig 10, p. 149; fig. 11, p. 150; fig. 12, p. 150; fig. 13, p. 150; fig. 14, p. 151; fig. 15, p. 151; fig. 16, p. 152; fig. 17, p. 152; fig. 18, p. 152; fig. 19, p. 152; fig. 20, p. 153; fig. 21, p. 153 y lám. II, p. 159.
Madrid, Patrimonio Nacional: Fig. 36, p. 115.
Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: Fig. 13, p. 72.
Medidas actuales añadidas por el autor. Cortesía del Servicio de Protocolo de la Ciudad de Amberes: Fig. 5, p. 44.
París, Musée du Louvre, D.A.G. Photo © RMN © Jean-Gilles Berizzi: Fig. 29, p. 94.
París, Musée du Louvre, D.A.G. Photo © RMN © Michèle Bellot: Fig. 7, p. 61.
Reconstrucción realizada por el autor. Diseño gráfico por cortesía de Freya Maes: Fig. 8, p. 50.
Roma, Galleria Corsini © Archivio fotografico Soprintendenza Speciale Polo Museale Romano: Fig. 5, p. 59 y fig. 19, p. 84.
Roma, Musei Capitolini © Fotografía: Archivio Fotografico dei Musei Capitolini: Fig. 17, p. 79.
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen: Fig. 6, p. 61.
Viena, Graphische Sammlung Albertina: Fig. 1, p. 29.
Viena, Kunsthistorisches Museum: Fig. 14, p. 73 y fig. 23, p. 87.
Viena, Liechtenstein Museum: Fig. 34, p. 109 y fig. 35, p. 115.
Washington, National Gallery of Art, Patrons Permanent Fund. Fotografía © 2004 Board of Trustees, National Gallery of Art: Fig. 27, p. 91.

CATÁLOGO

Edición
Museo Nacional del Prado

Coordinación editorial y producción
Tf. Editores

Diseño
Carlos Serrano G.A.H.
Ricardo Serrano García

Maquetación
Diseño A.M.3

Traducciones
María Jesús Gonzalo

Fotomecánica
Lucam

Impresión
Tf. Artes Gráficas

Encuadernación
Ramos

Imagen de cubierta:
Rubens, *La Adoración de los Magos* (detalle), 349 x 488 cm.
Madrid, Museo Nacional del Prado

NIPO: 555-04-010-5
ISBN: 84-8480-073-3
Dep. Legal: M-48202-2004

EXPOSICIÓN

Comisario
Alejandro Vergara Sharp

Coordinación
Domingo Guerrero Borrull

Documentación fotográfica
José Baztán Lacasa
Amaya Gálvez Méndez
Ana González Mozo
Alberto Otero Herranz

Montaje
Museo Nacional del Prado

Seguros
AON Gil y Carvajal

Transporte
Tti, Técnicas de Transportes Internacionales, S. A.

Este libro se editó
con motivo de la exposición
celebrada en el Museo Nacional del Prado
entre los días 30 de noviembre de 2004
y 27 de febrero de 2005

MUSEO NACIONAL
DEL **PRADO**