

LOS DESASTRES DE LA GUERRA, de Pieter Paul Rubens.



*Los Desastres de la Guerra*¹ pertenece al más grande de los pintores flamencos del siglo XVII: Pieter Paul Rubens (Siegen, Alemania, 1577 - Amberes, Holanda, 1640). La datación de la misma se mueve entre 1637 y 1640². No obstante, parece más seguro inclinarnos hacia la primera, 1637, o al menos, antes de Marzo de 1638 puesto que se conoce una carta con fecha del día doce de este mes en la que Rubens describe la obra, que ya no se encuentra en sus manos, sino viajando hacia su destino en Florencia. El destinatario de dicha carta es su compatriota Justus Sustermann, residente en esta ciudad y retratista de los Médici. La mayoría coincide en que el encargo provenía del Gran Duque Fernando II de Toscana, quien a través de Sustermann habría entrado en contacto con Rubens. Sin embargo, existe una postura que difiere de esta afirmación, y que es recogida por Didier Bodart. Mantiene que el encargo lo realizó Sustermann pero no para el duque sino para su propia colección. Bodart se basa en el testimonio de Baldinucci, testigo presencial de los hechos, quien además afirma que el cuadro fue comprado posteriormente a los herederos de Sustermann.

El lienzo forma parte de las colecciones del Palazzo Pitti de Florencia³.

¹ Lo más corriente es que aparezca como *Los Desastres de la Guerra*, o variaciones mínimas como *Los Horrores de la Guerra*, *Alegoría de la Guerra*... Pero también como *Consecuencias de la Guerra* o incluso *Venus intentando detener a Marte*. En cualquier caso, la mayoría se inclina por las primeras propuestas.

² Existen posiciones encontradas acerca de la fecha exacta de la realización y del destinatario de la obra. Para ampliar estos datos dirigirse a: BODART, Didier, *Rubens*, Milán, Arnoldo Mondadori Editore, 1981.

³ Este palacio fue construido por Luca Pancelli a partir de 1458, sobre planos de Brunelleschi, para el banquero florentino Luca Pitti, ambicioso personaje que desafió el poder de los Médici. Al parecer, fue condenado a muerte y luego perdonado, pero el palacio pasó a manos de Cosme I. Hoy día, alberga la espléndida Galería Palatina, depósito de una vasta colección de obras de arte, una colección que comenzó Cosme II en 1620 y que fue incrementada por los Médici primero y más tarde por la casa de Lorena. En: MARTÍNEZ, Jesús Manuel, *Museos de Florencia*, Barcelona, Ediciones Castell, 1980.

Respecto a su **análisis formal**, se trata de un magnífico óleo sobre lienzo de unas dimensiones considerables: 206 x 345 cm. En esta amplitud, desplegó Rubens todo su virtuosismo técnico, con su característico dinamismo, su vitalidad y exhuberancia. Estudió atentamente a los *grandes* como Miguel Ángel, Caravaggio y Anibale Carracci, pero especialmente a los venecianos, de quienes aprendió el cálido colorido, concretamente de Tiziano. Así, nos deja disfrutar de un maravilloso y muy cuidado cromatismo en tonos más bien oscuros e intensos que contrastan fuertemente con el cuerpo desnudo y rosáceo de la figura femenina principal. Ésta, además, participa de las características de los cuerpos femeninos que retrata Rubens, de modelos gruesos, carnosos y sensuales, con cabellos sedosos que envuelven los varoniles y musculosos cuerpos masculinos en ritmos turbulentos. Y es que, aunque Rubens fue un "enamorado de lo antiguo", como él mismo se declaraba, no fueron característicos de su obra los cuerpos clásicos, apegados a un canon estricto de geometría y proporciones rígidas. Como vemos, para representar figuras femeninas, se dejó llevar más bien por un gusto particular de cuerpos llenos, de carnaduras rojizas y blandas (al parecer, estos modelos correspondían a su propia esposa, Helena Fourment, con quien casó en segundas nupcias tras morir Isabel Brant, puesto que se conoce que sirvió de modelo, al menos, para 19 cuadros⁴).

Por otro lado, este mismo impulso frenético, descontrolado, es cultivado también en el paisaje de fondo, de un cielo amenazante de tormenta, a punto de desatarse con fatales consecuencias.

La composición, muy barroca, viene ordenada, como es habitual en él, sobre un esquema diagonal que les da una sensación de movimiento prolongado más allá del marco. Amplias y tensas diagonales transmiten una sensación de inestabilidad y al mismo tiempo de instante petrificado, como si se hubiese congelado el momento de máxima tensión de la acción. En la representación de lo estático, de lo real, tiene una posición firme entre los más grandes, atrayendo o rechazando al espectador según su disposición o estado de ánimo. A nadie deja indiferente. Rubens posee su propio modo de representar cuando trata su tema principal: lo momentáneo.

Aunque los análisis revelan numerosos arrepentimientos, el resultado final nos muestra el vigor de la pincelada más rubeniana, la furia del color propia del maestro y un bello efecto de claroscuro que en suma son los grandes rasgos que admiramos en sus mejores obras y que entran a formar parte de lleno en las características propias del periodo al que pertenece, el Barroco.

⁴ Datos extraídos del manual de Historia del Arte de Anaya: AZCÁRATE RISTORI, José María, et. al., *Historia del Arte*, Madrid, Anaya, 1981.

Nos introducimos ya en la **aproximación al significado**, y vemos que en esta obra, Rubens es capaz de introducir, de una manera magistral, gran número de personajes moviéndose de manera violenta en un espacio limitado por los cuatro marcos. En el centro de la composición, podemos ver una figura masculina que se dirige con paso firme y decidido hacia la parte derecha del lienzo. Está ataviada con elementos propios de un guerrero como son el casco, el escudo o la coraza y además porta una espada ensangrentada en su mano derecha. Se trata sin duda del dios Marte, Ares en la mitología griega, y tiran de él dos figuras femeninas que crean visualmente una tensa diagonal muy propia del barroco y en especial de la pintura de Rubens. Un ejemplo posible sería otra de sus obras maestras: *El rapto de las hijas de Leucipo* (1618, Alte Pinakothek, Munich, Alemania). En esta obra son dos hombres quienes tiran con fuerza de las dos hermanas, que tratan de escapar creando con sus cuerpos la diagonal de la que hablamos. Una diagonal que plasma en el lienzo la inestabilidad de un periodo concreto, histórico y político, del que Rubens fue testigo.



La tensión se produce cuando Venus, a su derecha, intenta retenerle, y la otra mujer, la Furia Alecto, tira con fuerza de él, Marte vuelve la mirada hacia Venus, que aparece desnuda y está siendo a su vez cogida por la pierna por un pequeño niño con alas (Cupido). La Furia Alecto se presenta envejecida y descuidada en su aspecto con una expresión de horror en su rostro. Nos muestra su espalda y porta una antorcha en su mano derecha. Por debajo de esta diagonal, en la parte inferior derecha del cuadro, aparecen otras dos figuras femeninas en el suelo, una de espaldas con un laúd en su mano y la otra de frente con un niño en sus brazos. Así mismo, vemos el torso desnudo de un hombre joven, caído hacia atrás, que extiende sus brazos sobre los márgenes del lienzo. En su mano derecha lleva un compás. Hay también dispersos en el cuadro otros tres niños con alas o putti, uno sobre las cabezas de Marte y Venus, otro detrás de aquél, y un tercero en el margen inferior izquierdo que porta una esfera negra con una cruz sobre ella. A la derecha de éste, aparece una última figura femenina, vestida completamente de negro y con parte de su vestimenta rasgada que alza sus brazos y su mirada hacia arriba como en muestra de desesperación y petición de auxilio. Detrás de ella aparece un templo clásico que tiene su puerta abierta.

Para conocer la clave de quiénes son todos estos personajes podemos remitirnos a una fuente segura como es la carta de la que antes hemos hablado que escribió Rubens a Sustermann⁵. En ella, explica con detalle, y citando de memoria lo que él ha querido representar, y además le ruega que retoque el cuadro si "por accidente (estuviese deteriorado por el transporte) o a causa de mi trabajo incompleto, conviniese así". La carta ha sido reproducida en numerosas obras y de entre todas nos hemos basado en Gombrich, dice así:

"La figura principal es Marte, que acaba de abrir la puerta del templo de Jano (que era costumbre dejar cerrada en tiempos de paz) avanza con el escudo y la espada ensangrentada, amenazando a las naciones con un gran estrago y sin prestar la menor atención a Venus, su mujer, que con caricias y abrazos trata de contenerle, acompañada de sus Cupidos y amorcillos. Por el otro lado tira de Marte la Furia Alecto, que lleva una antorcha en la mano. No lejos están los monstruos que representan la Peste y el Hambre, compañeros inseparables de la guerra; yace en el suelo una mujer con un laúd roto, que representa la Armonía, incompatible con las discordancias de la guerra; hay también una madre con su hijito en brazos, que denota la fecundidad, generación y caridad pisoteadas por la guerra, que todo lo corrompe y lo destruye. Hay además un arquitecto en el suelo, con sus instrumentos en la mano, para dar a entender que lo edificado para la comodidad y ornamento de una ciudad es derribado y reducido a ruinas por la violencia de las armas. Creo, si bien recuerdo, que también puede verse en el suelo, bajo los pies de Marte, un libro y unos dibujos en papel, para dar a entender que también pisotea la literatura y las demás artes. Hay así mismo, creo, un haz de flechas con la cuerda que las une desatada, que cuando están unidas son el emblema de la Concordia, y también pinté, tirado junto a ellas, el caduceo y el olivo, el símbolo de la paz. Esa lúgubre Matrona, vestida de negro y con el velo rasgado, despojada de sus joyas y de cualquier otro adorno, es la infeliz Europa, afligida por tantos años de rapiña, ultrajes y miseria que, como tan perjudiciales resultan para todos, no necesitan ser especificados. Su atributo es ese globo que sostiene un putto o genio y remata un copete que representa el orbe cristiano. Esto es cuanto puedo decirte".

Vemos como Rubens era buen conocedor de la mitología clásica así como de signos y símbolos que se habían forjado en la tradición a lo largo de la historia. A primera vista, resultaría difícil darse cuenta de que no se trata de un cuadro mitológico en el que se presentan algunas de las deidades de la Antigüedad sino que Rubens nos muestra aquí toda una composición alegórica. Ya en la Antigüedad resultaba difícil establecer los límites entre la figura mitológica y la metáfora o personificación que sobre ella se creaba, es decir, Venus era la diosa del amor pero al mismo tiempo representaba el Amor en sí mismo, lo mismo que Minerva la Sabiduría o Marte la Guerra. Del mismo modo,

⁵ En: GOMBRICH, E.H., *Symbolic Images, Studies in the art of the Renaissance II*, Phaidon Press Ltd, 1972 (tr. esp. Gómez Díaz, Remigio, *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza, 1983).

Rubens nos presenta aquí a un Marte y a una Venus real, dioses del Olimpo, pero al mismo tiempo personificaciones de la Guerra y la Paz, lo mismo que el resto de figuras lo son más allá de mostrarse como personajes mitológicos.

Es por lo tanto una obra alegórica para la que recurre a la representación personificada de conceptos mediante imágenes. Para ello, durante el Renacimiento y el Barroco la mitología clásica⁶, así como Cesare Ripa y su *Iconología*⁷, diccionario de conceptos abstractos que fue muy utilizado por los artistas de comienzos del siglo XVII, fueron una fuente inagotable.

Comenzando por Marte, nos muestra aquí al verdadero dios de la guerra, saliendo enfurecido del templo de Jano. El autor conocido como Homero Menor⁸ en su *Himno en honor de Ares* exalta sus cualidades guerreras:

¡Ares poderosísimo, que gravas con tu peso tu carro de guerra! ¡señalado por tu casco de oro! ¡imagnánimo! ¡portador de escudo! ¡destructor de ciudades! ¡armado de bronce! ¡de mano poderosa! ¡incansable! ¡de fortísima asta! ¡defensor del Olimpo! ¡padre feliz de la Victoria! ¡domeñador de los que se te oponen! ¡guía de los varones que practican la justicia! (...)

(*Himnos Homéricos*, VII, 242)

Si nos remitimos al *Diccionario de Mitología Griega y Romana* de Pierre Grimal⁹, nos dice que Marte fue el dios romano identificado con el Ares helénico, aunque era bastante más antiguo. Así pues, para los griegos fue el hijo de Hera y Zeus y, como Apolo, Hermes etc., pertenece a la segunda generación de los Olímpicos. Hesíodo¹⁰ en su *Teogonía* dice:

Por último, tomó por esposa a la floreciente Hera, y ésta alumbró a Hebe, a Ares y a Ilitía, uniéndose al rey de los dioses y los hombres.

(*Teogonía*, 922)

⁶ La Mitología Clásica conocida a través de la mitografía, es decir, las obras de autores como Homero, Hesíodo, Esquilo, Sófocles, Juan de Tzetzes, Virgilio, Ovidio, Filostrato y tantos otros.

⁷ RIPA, Cesare, *Iconología*, Roma, 1593, (tr. esp. del italiano de Barja, Juan y Yago, del latín y griego de Marino Sánchez-Elvira, Rosa María y García Romero, Fernando, Madrid, Akal, 1987).

⁸ HOMERO MENOR, *Himnos o Exordios de Homero y de los Homéricas*, VII, 242 (tr. directa del griego de Rafael Ramírez Torres, Mexico, Jus, 1963).

⁹ GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, París, Presses Universitaires de France, 1951, (tr. esp. de Payarols, Francisco, revisión y transcripción de nombres propios griegos de Pericay, Pedro, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Barcelona, Paidós, 1981).

¹⁰ HESÍODO, *Teogonía*, 922 (tr. esp. de Adelaida y María Angeles Martín Sánchez, Madrid, Alianza, 1986).

Desde la época homérica, aparece como el dios de la guerra por excelencia. Es el "espíritu de la Batalla, que se goza en la matanza y la sangre". Por su parte, Iean Chevalier¹¹ nos habla de un Marte:

...símbolo de la fuerza brutal, que se embriaga con su talla, con su peso, con su velocidad, con su ruido, su capacidad de carnicería y se burla de las cuestiones de justicia, de medida y de humanidad.

(Pag. 138)

Pierre Grimai nos dice cómo se le representaba:

...con coraza y caso, y armado con escudo, lanza y espada. Su talla es sobrehumana y profiere gritos terribles. Generalmente combate a pie, pero también se ve sobre un carro tirado por cuatro corceles. Lo acompañan demonios, que le sirven de escuderos, particularmente Deimo y Fobo (el Temor y el Terror), que son hijos suyos. También se encuentran junto a él Éride (la Discordia) y Enio (...)

(Pag. 44-45)

Centrándonos en este aspecto guerrero, acudimos a Cesare Ripa quien a lo largo de muchos siglos ha constituido un manual de referencia para los artistas, en especial para los pintores. Encontramos que a la Guerra se le representa como:

...una mujer armada de coraza, espada y yelmo, que lleva la cabellera desmelenada y sangrienta, apareciendo del mismo modo teñidas ambas manos. Bajo su armadura se pondrá una roja travesera, representando la ira y el furor que la arrastra (...). Además con la diestra sostendrá una lanza a punto de ser arrojada y en la siniestra una antorcha encendida, y poniéndose una Columna pegada a sus costado.

(Pag. 470)

Además de retratar a este terrible dios en su faceta más enfurecida y temible, lo hace situándolo delante de un templo clásico del que acaba de salir y del que ha dejado la puerta abierta. No se trata de un capricho compositivo sino que tiene su razón, de nuevo, en la tradición clásica. Se trata del Templo de Ilano, la Columna de la que habla Ripa, quién además nos cuenta que:

...podía leerse en los Autores Antiguos que ante el templo de Belona había cierta columna, no muy grande, a la que los romanos daban el nombre de Columna Bélica. Al parecer, tras decidirse el inicio de una campaña, se llegaba hasta ella tras dejar abierta la puerta del Templo de Jano, y se arrojaba una lanza en dirección al pueblo enemigo. De esta forma, se entendía que quedaba declarada la guerra.

(Pag. 470)

¹¹ CHEVALIER, Jean, *Dictionnaire des symboles*, París, Robert Laffont, 1969 [tr. esp. de Silvar, Manuel y Rodríguez, Arturo, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986 (5 ed. 1995)].

Con respecto a Jano, éste fue un rey de la Edad de Oro, caracterizada por la paz y la abundancia de bienes entre sus súbditos, de ahí que a su muerte fuera divinizado y se le dedicara un templo. Virgilio¹² en *La Eneida* nos habla de este dios, al que llama *Lacio*, que se relaciona etimológicamente con *Latium* del verbo *latere* que significa esconderse.

Mudó a la tierra el nombre que tenía
y "Lacio" dijo a la región amena,
porque en ella escondido estado había s
eguro de la muy temida pena.
El siglo de oro entonces florecía
y la edad de justicia y bondad llena,
como es fama, cuando este rey reinaba,
que en paz segura el mundo gobernaba
hasta que en fin el tiempo fue trayendo
otra edad menos justa y virtuosa
fue la avaricia y la ambición creciendo
y de Marte la rabia perniciosa;
la gente ausonia aquí se fue metiendo
y la nación sicana belicosa,
mudó mil veces nombre en paz y en guerra.

(*Eneida*, VIII, 318-329)

Además, cuenta la tradición que gracias a un milagro suyo, Roma no cayó en poder de los sabinos y para conmemorarlo se decidió dejar abierto el templo en tiempo de guerra para que el dios rey pudiera auxiliar a los romanos. Así, la puerta permanecía cerrada únicamente en tiempo de paz. Chevalier dice:

...un dios ambivalente de dos caras, que marca la evolución del pasado al porvenir, de un estado a otro, de una visión a otra, dios de las puertas. Guardián de las puertas que abre o cierra (...). Su doble rostro significa que vigila tanto la entrada como la salida, que mira al interior y al exterior, delante y detrás, a ambos lados (...)

(Pag. 602)



Los augurios de Jano, (*Histoire Universelle*), Biblioteca Nacional, París.

Se trata, pues, de uno de los dioses más antiguos del panteón romano. Se le representa con dos caras opuestas, una que mira hacia delante y la otra hacia atrás.

¹² VIRGILIO, *La Eneida*, VIII, 318-329 (tr. española en verso de Gregorio Hernández de Velasco, Toledo, 1555, edición de Virgilio Bejarano, Barcelona, Planeta, 1982).

Continuando con la descripción que nos ofrece Rubens de su obra encontramos la figura de Venus. La tradición mitológica griega nos habla de la diosa del Amor, Afrodita, identificada en Roma con la antigua divinidad itálica Venus. Sobre su nacimiento se transmiten dos tradiciones diferentes; por un lado, hija de Zeus y Dione, y por otro, fruto de la castración de Urano por Crono y posterior caída de sus órganos sexuales al mar.

Vino el poderoso Urano trayendo la noche y deseoso de amor se echó sobre Gea y se extendió por todas las partes. Su hijo desde la emboscada lo alcanzó con la mano izquierda, a la vez que con la derecha tomó la monstruosa hoz, larga, de agudos dientes, y a toda prisa segó los genitales de su padre y los arrojó hacia atrás.

(...)

Los genitales, por su parte, cuando, tras haberlos cortado con el con el acero, los arrojó lejos de la tierra firme en el ponto fuertemente batido por las olas, entonces fueron llevados por el mar durante mucho tiempo; a ambos lados, blanca espuma surgía del inmortal miembro y en medio de aquella una muchacha se formó.

(...)

Salió del mar la respetable bella diosa y bajo sus delicados pies a ambos lados la hierba crecía. Afrodita (diosa nacida de la espuma, y Citera, ceñida de bella corona) suelen llamarla tanto dioses como hombres, porque en medio de la espuma se formó.

(Teogonía, 177-198)

Grimal nos transmite además diversas leyendas formadas en torno a Afrodita, que no constituyen una historia coherente, sino episodios distintos en los que ella interviene. Nos dice que casó con Vulcano, pero que amaba a Ares, el dios de la guerra. Esta es la razón por la que aparecen aquí juntos. En la *Odisea*¹³ se relata en el Canto VIII el episodio de sus amoríos, relato que fue representado por Velázquez en su *Fragua de Vulcano*:

Preludiaba el cantor bellamente en la lira su canto
del amor de Afrodita, de hermosa diadema, y de Ares
que en la casa de Hefesto a hurtadillas se unieron un día
tras pagar ricamente el amante la infamia del lecho
del señor del hogar; mas el Sol fue a contárselo a éste,
pues los vio desde arriba a los dos en amor abrazados.
Cuando Hefesto escuchó su punzante relato, a la fragua
el camino emprendió meditando en el fondo del pecho
mil desastres; montó sobre el banco un gran yunque y a golpes
unas trabas labró sin engarces ni fallas, capaces
de aguantar cualquier fuerza. Tramando el engaño y en ira
contra Ares, al cuarto marchó donde estaba su lecho;
(...)
Viendo ya alrededor de la cama el tendido el engaño,
simuló que marchaba hacia Lemnos, la sólida plaza

¹³ HOMERO, *Odisea*, VIII, 266-294 (tr. española de José Manuel Pabón, Madrid, Gredos, 2000).

asentada en la tierra, por él preferida entre todas.
Pero Ares de riendas de oro en despierta vigilia
le observaba y al ver cómo Hefesto, el artífice insigne,
de camino salía, marchó en derechura a sus casas
anhelante de amor por la hermosa Afrodita.

(...)

Con la mano tomando su mano le habló de este modo:
"Ven al lecho, querida, gocemos en él descansados,
pues Hefesto no está por aquí; no hace mucho que a Lemnos se
marchó a visitar a los sintis de bárbara lengua".

(*Odisea*, VIII, 266-294)

Rubens propone una Venus desnuda, tratando de convencer a Marte con abrazos y caricias a los cuales hace caso omiso. Parece bastante común representarla desnuda si atendemos a la tradición tanto mitológica como pictórica. Como ya hemos dicho, nació de la *espuma* del mar y así la representaron ya en el Renacimiento cantidad de artistas, desde el conocidísimo *Nacimiento de Venus* de Botticelli hasta el mismo Tiziano. Pero de esa representación que incluía en mayor o menor medida un mar como telón de fondo, Venus pasó a ser la excusa para representar la desnudez femenina consolidándose posteriormente como imagen de la diosa. Entre los muchos ejemplos existentes podemos atender a Bronzino, El Veronés, Giorgione o Tintoretto.



Sandro Botticelli, *El nacimiento de Venus*, 1484-1485, Galería de los Uffizzi, Florencia, Italia.

Bronzino, Una alegoría con Venus y Cupido, 1540-1545, National Gallery, Londres, Inglaterra.



Tiziano, *La Venus de Urbino*, 1538, Galería de los Uffizzi, Florencia, Italia.

Con todo, es posible que Rubens quisiera así resaltar el contraste entre la vulnerabilidad de un cuerpo desnudo frente a otro armado para la guerra.

De los amores de Marte y Venus nacieron Eros y Anteros, Deimo y Fobo y Harmonía. Así, como acompañante de Venus siempre aparecerá Cupido (Eros). No es sino el dios del Amor y del mismo modo que ocurre con Venus, existen numerosas versiones acerca de su nacimiento y personalidad, es decir, del mismo modo que existen varias Venus, existen varios Cupidos. De entre todas las versiones que sitúan su nacimiento fuera del amor entre Marte y Venus escogemos la que nos da Hesíodo:

En primer lugar existió, realmente, el Caos. Luego Gea, de ancho pecho, sede siempre firme de todos los Inmortales que ocupan la cima del nevado Olimpo; y Eros, el más bello entre los dioses inmorales, desatador de miembros, que en los pechos de todos los dioses y de todos los hombres su mente y prudente decisión somete.

(*Teogonía*, 117-124)

Habitualmente se le representa como un niño, con frecuencia alado, pero muchas veces sin alas, que se divierte llevando el desasosiego a los corazones. O bien los inflama con su antorcha o los hiere con sus flechas. Siguiendo estas directrices, Ripa no ofrece una definición que se ajuste a la perfección, pero sin embargo, en su definición de Amor por la Virtud y Amor Domado se asemeja bastante a la representación de Cupido. En la primera, nos presenta a un joven desnudo y alado, algo que claramente procede de esta tradición clásica. En la segunda, él mismo habla de un "Cupido, sentado, que tendrá bajo sus pies un arco y una antorcha apagada...".



Giovanni Antonio Bazzi, *Cupido en un paisaje*, 1530, Museo del Hermitage, San Petersburgo, Rusia.

Si continuamos, Rubens nos habla de la Furia Alecto. Pierre Grimal no incluye una entrada directa para Alecto pero sí varios personajes que tiene relación, como Éride, la personificación de la Discordia o Fobo, uno de los hijos de Marte y Venus, personificación del miedo y acompañante de Marte en el campo de batalla. Por su parte, Éride suele ser considerada hermana de Marte y compañera suya y se le suele representar semejante a las Erinias. Si nos remitimos a éstas, encontramos a unos personajes de temible cólera, unas divinidades violentas que los romanos, nos dice, identificaron con las Furias. Unos autores sitúan el nacimiento de éstas en las gotas de sangre con las que se impregnó la tierra a raíz de la mutilación de Urano, mientras que otros les dicen "nacidas de la negra Noche". Son fuerzas primitivas, que no reconocen la autoridad de los dioses de la generación joven. Son: Alecto, Tisífone y Megera. Virgilio nos habla de ellas en varios pasajes:

Tisífone la vengadora, armada
de crudo azote, siempre está escarniendo
la gente infame y malaventuraza
y fieramente los está hiriendo;
apresta siempre su siniestra airada
de bravas serpientes un manojo horrendo
con que hace miedos y amenazas fieras
y llama en su favor las compañeras.

(*Eneida*, VI, 571-578)

Dos pestes hay y es su nombre "Furias",
hijas de la intempesta y negra Noche:
a las cuales parió de un mismo parto
con la infernal Megera y, como a ella,
les dio cabellos de serpientes fieras
y armó de grandes y ligeras alas.

(*Eneida*, XII, 845-849)

Pero la que nos interesa es Alecto:

Dijo, y al punto con semblante horrendo a
la tierra se abate y a la cruda
Alecto, de lamentos triste fuente,
llama de las tinieblas infernales,
de sus fieras hermanas fiero albergue.
Aquesta solicita y tiene a su cargo
Las tristes guerras, iras y maldades:
su glorias son engaños y traiciones.
Plutón, su mismo padre la aborrece;
sus propias dos hermanas la abominan:
itanto es horrible aqueste infernal monstruo!
itan fieros, tan crueles rostros muestra!

tantas culebras crái por cabellos!
(...)
Tú puedes retrabar en guerra ardiente
los más caros y unánimes hermanos y
asolar la familia más potente
cos tus odios mortíferos e insanos; la
más llena ciudad yermar de gente
pueden tus fuertes y violentas manos, tu
serpentino azote rebatiendo
y fuegos infernales esparciendo.

(*Eneida*, VII, 324-342)

Se suelen representar como genios alados, con serpientes entremezcladas en su cabellera y llevando en la mano antorchas o látigos. A ellas se refiere también Chevalier como las figuras legendarias que simbolizan el espíritu vindicativo, el gusto por la tortura y el tormento, que castigan las violaciones del orden. Y añade:

...instrumento de venganza divina tras las faltas de los hombres, a quienes persiguen sembrando el terror en su corazón (...) simbolizan la autodestrucción y están encargadas de castigar a todos aquellos que se excedan en sus derechos.

(Pag. 452-453 y 489)

Vemos así, la razón por la que se incluye a Alecto en esta obra. Ripa también habla de *las Furias* refiriéndose a la representación que de ellas hizo Dante en su *Infierno*, (en *Iconología*, pag. 451) en forma de mujeres de feísimo aspecto, revestidas con túnicas de color negro, manchadas de sangre y con cabellos viperinos. En sus manos debían portar una rama de ciprés y una trompa, saliendo de ésta muchas llamas y una negra humareda. Vemos de nuevo como las características se repiten, y cómo Rubens supo escoger lo necesario para adecuarse así a su composición y sus intenciones.

Al referirnos a la Peste y al Hambre, lo cierto es que lo único que se llega a distinguir es una oscura figura que se entremezcla con la turbulencia del cielo tormentoso, pero no se llega a apreciar totalmente.

Una figura interesante es la de la *Armonía* (Harmonía). De ella no vemos más que su parte anterior, algo que probablemente no sea casual pues en realidad a lo que se hace referencia es a la falta de armonía en tiempos de guerra y por tanto se la muestra de espaldas. Como definición mitológica, ya hemos visto que sería una de las hijas de Marte y Venus, nacida en tiempos de paz. De ella existen dos leyendas distintas: una tebana y otra vinculada al culto de los dioses de Samotracia. Ambas, aunque con diferentes matices la ponen de una u otra manera en relación con Europa, ya que al parecer, cuando el hermano de ésta, Cadmo, iba

en busca de ella (tras el rapto de Zeus), se enamoró de Harmonía y acabaron casándose. Pero nada nos dice Grimai acerca de su representación.

Por su parte, Ripa la describe como una mujer bella y atractiva que porta una doble lira de quince cuerdas en la mano. Aquí sí encontraríamos un punto de referencia en el que posiblemente se basase Rubens, ya que el pintor la sitúa con un laúd roto. Aquí, podemos ir más lejos e intentar ver en ese laúd roto algo más que una representación de la disonancia que surge de la guerra, incompatible con Armonía. Según Chevalier, en la iconografía cristiana, la lira evoca la participación activa de la unión beatífica, que sería la función del arpa de David. A este respecto, podemos entender que quizá Rubens estaba aquí poniendo de manifiesto la ruptura existente, en el momento de la realización del cuadro, entre las dos *Europas*, la católica y la protestante.



Con este sentido aparece la representación del mismo motivo en una obra del pintor Hans Hoibein el Joven titulada *Los Embajadores* (1533, National Gallery, Londres, Inglaterra). Esta obra, hace alusión precisamente a esa ruptura irreconciliable entre católicos y protestantes a través de cantidad de símbolos entre los que se encuentra el instrumento del que hablamos que muestra sus cuerdas rotas.

Nos situamos a continuación ante una madre y un niño en sus brazos. Parece bastante claro que se trata de la figura de la maternidad, y su función en la composición ya la explica suficientemente Rubens en su carta:

Una madre con un niño en brazos indica que con la guerra, que todo lo corrompe y destruye, han quedado frustradas la fecundidad, la procreación y la caridad.

La siguiente figura es la de un arquitecto caído de espaldas. Parece ser que para esta figura no utilizó ninguna fuente mitológica ya que únicamente se trata de un hombre con un compás en su mano derecha. Sin embargo, si nos dirigimos de nuevo a Ripa, cuando habla de la representación del *Dibujo*, nos dice que por ser el padre de la Escultura, la Pintura y la Arquitectura llevará en sus manos diferentes instrumentos pertenecientes a dichas artes, y en el grabado aparece la figura masculina con un compás en su mano derecha. Además, quizás con cierta relación, cuando habla de la *Desesperación* nos dice que la figura femenina portará un

compás roto y caído por tierra como muestra de que al desesperado le falla la razón y su sentido de la rectitud y la justicia. Es además importante señalar a este respecto que la razón por la cual Rubens únicamente representa a la figura de un arquitecto para referirse a las artes en general, no es solamente porque, como explica, la guerra perjudica el crecimiento y embellecimiento de las ciudades y las reduce a ruinas, sino porque es considerada como un arte superior a otras artes. Esta idea de superioridad de la Arquitectura ya la encontramos en Vitruvio y en Platón con anterioridad.

Por último encontramos a la personificación de Europa, vestida de luto, con el vestido rasgado, sin joyas y huyendo despavorida presa del terror. Según la tradición mitológica, se trata de la hija de Agenor y Telefasa, que fue amada por Zeus. Éste la vio jugando con sus compañeras en la playa de Sidón o de Tiro donde reinaba su padre. Se metamorfoseó en un toro de resplandeciente blancura y fue a tumbarse a los pies de la doncella. Ella comenzó a acariciarle y Zeus aprovechó para lanzarse al mar llevándosela consigo. Ovidio¹⁴ nos relata el episodio de la siguiente manera:

No está la majestad bien abrazada
con el amor. Aquel señor eterno,
la gravedad del cetro desechada;
aquel rector y padre; aquel gobierno
de hombres y de dioses, cuya mano
armada está de fuego sempiterno;
quien mueve con la ceja cumbre y llano,
se hace toro, y brama en la vacada,
pisando el verde prado alegre, ufano.

Es su color de nieve no pisada
ni del húmedo viento derretida;
el cuello y cada espalda bien formada.

Pequeños cuernos hechos por medida,
al parecer tan lisos y tan puros,
que la más rica perla va vencida.

Con ojos apacibles nada oscuros,
y su semblante en nada temeroso,
de paz a todos hace mil seguros.

De ver tan blanco toro y tan hermoso,
la hija está de Agénor admirada,
y más verle tratarle y amoroso.

(...)

Y la real doncella (desechado
todo temor), sin ver do se sentaba,
en el hermoso lomo se a sentado.

¹⁴ OVIDIO, *Las Metamorfosis*, II, 1422-1470 (tr. española de Pedro Sánchez de Viana, edición de Juan Francisco Alcina, Barcelona, Planeta, 1990).

Entonces poco a poco se llegaba
Júpiter hecho toro a la ribera,
y ya del todo al agua se entregaba.

Por alta mar la lleva. Lastimera,
fuera de sí, miraba deseosa
la orilla do volverse bien quisiera.

Con la derecha mano temerosa
se tiene al blanco cuerno, y fundamento
es de la izquierda el lomo; va penosa;
ondéanse sus ropas con el viento.

(*Metamorfosis, II, 1422-1470*)

Esta escena ha sido representada en multitud de ocasiones, en este caso, se trata, por un lado de Quellinus Erasmus y a la derecha la copia del cuadro de Tiziano que realizó el propio Rubens. Ambas escogen del relato el momento en que la joven



Quellinus Erasmus, *El Rapto de Europa*, Museo del Prado, Madrid, España.



Rubens, *El Rapto de Europa*, (copia de la obra con el mismo nombre de Tiziano), 1628-1629, Museo del Prado, Madrid, España.

Europa se sienta sobre el lomo del blanco toro.

Pero la Europa que nos interesa a nosotros es la personificación del continente occidental que aparece aquí emitiendo gritos de dolor por su pueblo y con las características antes citadas. Según James Hall¹⁵, Europa es una de las cuatro partes del mundo, personificadas como figuras femeninas que aparecen en el arte de la Contrarreforma como recordatorio de la difusión universal de la Iglesia católica. Hall nos describe a Europa de la siguiente manera:

Como reina del mundo lleva una corona y tiene un cetro en la mano. Las armas y un caballo aluden a su supremacía en la guerra; una cornucopia y numerosos objetos que simbolizan las artes y ciencias significan su hegemonía en las artes y la paz.

(Pag. 122)

¹⁵ HALL, James, *Dictionary of subjects and symbols in art*, London, John Murray, 1974 (tr. esp. de Fernández Zulaica, Jesús, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza Editorial, 1987).

Ripa nos da una descripción que se ajusta aún más a lo que Rubens pintó:

Mujer ricamente vestida con atuendo Regio de numerosos colores. Llevará una corona en la cabeza, apareciendo sentada entre dos cornucopias (...), sosteniendo un hermosísimo templo con la diestra y señalando con el índice de la siniestra muchos reinos y cetros, guirnaldas y coronas (...). Además junto a ella, se ha de poner un caballo, con escudo y trofeos y muchas clases de armas, pintándose también un libro y sobre él una lechuza, con diversos instrumentos musicales, una escuadra, unos cinceles y una paleta de las que suelen utilizar los pintores, con varios colores contenidos en ella, añadiéndose por último unos cuantos pinceles.

(Pag. 102-103)

Vemos como Rubens pudo basarse en esta descripción precisamente para mostrar a Europa al contrario. La ha desposeído de todo, de las riquezas, del colorido, de las artes, de la abundancia, de la unidad incluso. Esto tiene que ver con el significado propio del cuadro que posteriormente analizaremos, ya que en realidad nos muestra la Europa en la que él vive, que está atravesando una gran guerra y la está convirtiendo en la imagen del cuadro.

Y relacionado con ella encontramos un pequeño niño, alado de nuevo, situado a sus pies que sostiene su atributo, una esfera negra que representa el orbe cristiano, rematado por la cruz. De Nuevo es Hall quien nos indica que en la era cristiana, coronado por una cruz, el orbe era una de las insignias de los emperadores del Sacro Imperio Romano, por tanto, de nuevo una alusión al significado profundo de la obra que trataremos al final.

Quedarían así identificados todos los personajes pero además nos da noticia de una serie de símbolos que también aparecen en el cuadro como son el caduceo, la rama de olivo, o el haz de dardos y las flechas con el lazo. En primer lugar, nos dice Chevalier que el caduceo es uno de los símbolos más antiguos cuya imagen se encuentra grabada ya sobre la copa del rey de Gudea de Lagash (2600 a. C.). Sus formas e interpretaciones son muy variadas pero dado el contexto en el que aparece, podemos pensar que se refiere al equilibrio a través de la integración de fuerzas contrarias. Es decir, mediante las dos serpientes que sobre él aparecen entrelazadas, representa su combate que es arbitrado por Hermes. Esta lucha viene a simbolizar la lucha interior entre fuerzas opuestas, sean biológicas o morales. Así, para los romanos, el caduceo representaba el equilibrio moral y la buena conducta, siendo así el símbolo del poder, la prudencia etc. Viendo esto, está claro porqué lo ha introducido aquí Rubens arrojado en el suelo. De este mismo modo aparece la rama de olivo. El olivo es un árbol de grandísima riqueza simbólica: paz, fecundidad, purificación, fuerza, victoria y recompensa, como nos dice también Chevalier. Más concretamente, en las tradiciones judías y cristianas, el olivo es símbolo de paz ya que al final del diluvio, la paloma de Noé trajo consigo un ramo

de olivo mostrando que existía tierra firme no sumergida por las aguas. En segundo lugar, acerca del haz de dardos y flechas encontramos una nota en Federico Revilla¹⁶ quien nos dice que el haz de varas sobre el que sobresale una doble hacha era en la antigua Roma el emblema del poder político. Posteriormente se unió a esta representación la idea de unidad, de constancia y de concordia. Y por último, sobre los lazos o las ligaduras, en principio se habla de contratos, de obligaciones e incluso de unidad. Esto tiene sentido ya que se está tratando la ruptura de Europa en dos creencias. A este respecto encontramos que al parecer, atar y desatar se identifican con aspectos de la excomunión que condena (ata) o absuelve (desata). Con este nuevo matiz, aún cobraría mayor sentido su introducción en la obra.

Pero si nos remitimos a Ripa encontramos algo más cuando nos habla de:

...una mujer coronada de olivo que sujeta con la diestra un haz hecho de flechas, atado con una cinta blanca por un extremos, y con una cinta rosa por el otro.

Y continúa:

Va coronada de olivo como símbolo de la paz, que es efecto de la Concordia. El haz de flechas atado como dijimos, simboliza la multitud de espíritus mutuamente reunidos por los vínculos de la sinceridad y la caridad, de modo que difícilmente se puede separarlos (). De ahí que la Concordia sea productora de los frutos más deleitosos mientras la Discordia sólo produce las espinas de la tribulación, la maledicencia y la disputa, turbando la compañía y amorosa reunión de los hombres y su convivir político y civil.

(Pag. 184)

Quedan así relacionados los tres elementos. Además, la importancia reside en que todos estos elementos (los ya mencionados, así como los papeles pisoteados, instrumentos matemáticos rotos etc.) se han situado tirados en el suelo, lugar que tradicionalmente ocupan los objetos que se han negado, abandonado u olvidado.

De este modo, vemos como Rubens era un gran conocedor de las tradiciones del mundo clásico, así como de las formas de representación de personificaciones y símbolos. Podemos observar que el horizonte del pintor estuvo siempre repleto de tipos bíblicos, legendarios, mitológicos, alegóricos, pastorales e históricos, cargados de un poderoso naturalismo, inspirados en su propia capacidad de vida. Un horizonte que asimiló a muy temprana edad en Amberes y luego en Italia y que nunca abandonó.

¹⁶ REVILLA, Federico, *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid, Cátedra, 1995.

Probablemente, Rubens sabía que el destinatario de la obra podía conocer lo que allí se representaba, ya que se trataba de una clase social altamente con formación clásica. Debió adquirir en Italia, la experiencia para tratar con los grandes. Comprendió ante todo su impaciencia, a la que sólo era posible responder con la mayor celeridad en el trabajo. Entendió el círculo de sus ideas y de su cultura, el sentido de lucimiento de sus familias y la gran preferencia que por entonces gozaba la alegoría en todo sentido, cuya introducción era usual en los más diversos escenarios. Se decidió entonces por un tema que ya había pintado en otras ocasiones. No era nueva para él la representación alegórica de la guerra y la paz, teniendo en cuenta además, que fue un tema especialmente recurrido en los últimos años de su vida. Por citar un ejemplo, nos referimos a la obra titulada *Minerva protegiendo a las Artes contra la Guerra*, (1629-1630, Nacional Gallery, Londres Inglaterra).



Esta obra fue realizada para el rey Carlos I de Inglaterra por un Rubens que se encontraba en la isla en misión diplomática. Se intentaba conseguir un tratado de paz entre Inglaterra y España. Se trata de una meditación alegórica sobre los problemas de la guerra, una alegoría la composición es diferente, el bastante compleja.

En ella vemos como, aunque tema es de nuevo ese equilibrio existente entre la guerra y la paz, tan fácilmente destructible. Mientras que en *Los desastres de la guerra* vemos como el desastre ya se ha desencadenado y lo que nos muestra Rubens son más bien las consecuencias nefastas que pueden desencadenarse, aquí, la idea es la contraria. La balanza en este caso se inclina hacia todos aquellos bienes resultantes de los tiempos de paz como son la abundancia, la armonía, la fertilidad, el amor... La diosa Minerva empuja vigorosamente hacia el margen izquierdo a un Marte que no aparece tan terriblemente representado y deja detrás, casi sin ningún protagonismo, a la furia Alecto, es decir, a la guerra y a los males que ésta desencadena. En el centro vuelve a aparecer Venus, pero esta vez serenamente sentada, acompañada de amorcillos y niños, de toda una serie de bienes propios de tiempos en los que reina la paz y el amor. Tiempos de abundancia en los que hasta las fieras se vuelven Juguetonas y pierden su agresividad.

En nuestro caso, es muy importante analizar el momento de la realización. Fue mucha la importancia que tuvieron los factores sociales, económicos, políticos y religiosos para el desarrollo de la pintura en los antiguos Países Bajos durante el siglo XVII. Sobre todo, la Reforma religiosa y la subsiguiente división entre una zona católica, aristocrática y monárquica, bajo dominio español (Bélgica) y otra protestante, democrática y burguesa (Holanda), determinó una separación total de los ideales artísticos que se reflejan en la pintura, tanto en los temas elegidos como en el modo de tratarlos y aún en las mismas dimensiones de los cuadros. Pero Rubens, como ya hemos dicho, no se decantó por temas de las vidas de los santos y las representaciones de los Sacramentos sino que como "enamorado de lo clásico" que fue, escogió los temas mitológicos. No obstante, no hay que pensar que se trata de un simple pasaje mitológico sin mayor trascendencia. Nada más lejos de la realidad. De hecho, se trata de una representación de sus sentimientos más profundos, de una llamada de atención a una Europa sumida en el horror y la desesperación de una guerra que ya dura muchos años. Desde 1618, Europa estaba viviendo uno de los periodos más negros de su historia reciente: la Guerra de los Treinta Años. Este terrible conflicto, que comenzó con la llamada "Defenestración de Praga" (se lanzaron por la ventana a los emisarios del emperador que buscaban una sola religión), se extendió desde 1618 hasta 1648, y en él participaron la mayoría de los países de Europa occidental, y que en su mayoría se libraron en Europa central.

Al principio, la lucha tuvo sus orígenes en el profundo antagonismo religioso engendrado por la Reforma protestante. Los odios religiosos llevaban encendidos más de medio siglo y acabaron estallando en 1618. En cierto modo, esta situación se debía a la fragilidad de la Paz de Augsburgo firmada en 1555 entre Carlos V y los príncipes luteranos de Alemania. Pero lo que comenzó como una lucha entre protestantes y católicos acabó convirtiéndose en una guerra en la que primaron las rivalidades dinásticas de los príncipes alemanes y la determinación de ciertas potencias europeas, como Suecia y Francia, de frenar el poder del Sacro Imperio Romano Germánico. Con esta guerra, se dejó clara la imposibilidad de devolver la unidad religiosa a Europa. Fue el más amplio conflicto bélico del siglo XVII, tanto por su extensión geográfica (de Suecia a España), como por su duración cronológica. Empezó como una confrontación dentro del imperio germánico, pero pronto implicó una guerra general entre todas las potencias europeas.

Por lo general, es común entender que un a divinidad es un ser con una existencia independiente y que una personificación es una figura simbólica dotada de emblemas distintivos que la hacen visible. No obstante, Rubens, en consonancia con la tradición, ignoraba tal distinción, y así, mediante una composición, al mismo tiempo alegórica y mitológica, logró hacer una clara representación del conflicto que él mismo estaba viviendo: "una alegoría de las oscuras fuerzas destructivas que la guerra desencadena en el hombre y de las angustias y sufrimiento que abruman a sus víctima S17,,. Pero Rubens no se posicionó en esta obra como católico frente al protestantismo sino que supo elevarse lo suficiente como para representar el verdadero drama, la lucha entre hombres iguales aunque con distintas creencias, la lucha entre hermanos, hijos de una misma Europa.

MAR BAZTÁN SABALZA

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

AZCÁRATE RISTORI, José María. et. al., *Historia del Arte*. Madrid. Anaya. 1981.

BODART, Didier, *Rubens*, Milán, Arnoldo Mondadori Editore, 1981 (tr. esp. de Leita, Joan, dirección de la ed. esp. Carrogio, Fernando, *Rubens*, Barcelona, Carrogio, 1983).

BURCKHARDT, Jacob, *Rubens* (tr. esp. de Bose, Walter, *Rubens*, Buenos Aires, Emecé editores, 1950).

CHEVALIER, Jean, *Dictionnaire des symboles*, París, Robert Laffont, 1969 [tr. esp. de Silvar, Manuel y Rodríguez, Arturo, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986 (5 ed. 1995)].

GOMBRICH, E.H., *Symbolic Images, Studies in the art of the Renaissance II*, Phaidon Press Ltd, 1972 (tr. esp. de Gómez Díaz, Remigio, *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza, 1983).

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, París, Presses Universitaires de France, 1951 (tr. esp. de Payarols, Francisco, revisión y transcripción de nombres propios griegos de Pericay, Pedro, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Barcelona, Paidós, 1981).

HALL, James, *Dictionary of subjects and symbols in art*, London, John Murray, 1974 (tr. esp. de Zulaica, Jesús Fernández, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza Editorial, 1987).

MARTÍNEZ, Jesús Manuel, *Museos de Florencia*, Barcelona, Ediciones Castell, 1980.

RAMÍREZ TORRES, Rafael, *Épica Helena Post-Homérica*, Mexico, Jus, 1963.

REVILLA, Federico, *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid, Cátedra, 1995.

RIPA, Cesare, *Iconología*, Roma, 1593 (tr. esp. del italiano de Barja, Juan y Yago, del latín y griego de Merino, Sánchez-Elvira, Rosa María y García Romero, Fernando, Madrid, Akal, 1987).

FUENTES CLÁSICAS

HESÍODO, *Teogonía, Trabajos y Días, Escudo, Certamen*, (tr. esp. de Adelaida y María Ángeles Martín Sánchez, Madrid, Alianza, 1986).

HOMERO, *La Ilíada*, (tr. esp. de Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 1991).

HOMERO, *La Odisea*, (tr. esp. de José Manuel Pabón, Madrid, Gredos, 2000).

OVIDIO, *Las Metamorfosis*, (tr. esp. de Pedro Sánchez de Viana, edición de Juan Francisco Alcina, Barcelona, Planeta, 1990).

VIRGILIO, *La Eneida*, (tr. esp. en verso de Gregorio Hernández de Velasco, Toledo, 1555, edición de Virgilio Bejarano, Barcelona, Planeta, 1982).