

*Reinhard Liess*

*Traducción de Martín Zubiría*

## EL “RAPTO DE LAS HIJAS DE LEUCIPO”\*

Este cuadro, perteneciente a las colecciones de la “Antigua Pinacoteca” de Munich, pasa por ser, desde hace largo tiempo, una de las obras más características de Rubens. El hecho de que en algunas partes de la tela, tales como el paisaje o los caballos, haya que suponer la colaboración del atelier, no puede menoscabar la fama del cuadro. Resultaría en efecto muy difícil poder descubrir alguna alteración esencial o alguna mengua respecto del diseño preparado por Rubens. La riqueza de las figuras, consideradas tanto en sí mismas como en su relación mutua, se ofrece a los ojos y al pensamiento del contemplador de manera tan inagotable, que todo juicio acerca de la obra en modo alguno puede alcanzar aquel grado de precisión donde comienza a cobrar peso la diferencia entre lo realizado por Rubens y lo realizado por la mano del aprendiz. No se ha conservado ningún boceto preparatorio y sólo un testimonio de esa índole habría permitido la verificación de diferencias entre la ejecución y el diseño. De todos modos el cuadro mismo se nos presenta en todos sus puntos como una creación del espíritu de Rubens y lo grandioso de su configuración no invita a cuestionar su originalidad con dudas mezquinas acerca de la factura pictórica de tal o cual detalle.

---

\* Reinhard Liess, *Die Kunst des Rubens*, Braunschweig 1977, cap. XIII, 370-395.

Juan Jacobo Guillermo Heinse fue quien, hace doscientos años, identificó el tema del cuadro.<sup>1</sup> Cástor y Pólux, hijos ambos de Leda y de Zeus (o bien de Tindáreo), raptan a Febe e Hilaira, las hijas del rey Leucipo. Por cierto que la lectura de la leyenda, tal como la transmiten Teócrito (*Idilio* 22), Ovidio (*Fasti* V, 699) e Higino (*Leyendas* 80), nos da a conocer ante todo aquella clase de pormenores del relato de los que Rubens precisamente no se ocupó, tal como la lucha de los hermanos raptadores con Idas y Linceo, los esposos de las Leucípides. Rubens se había planteado el tema de un modo completamente nuevo.

La pregunta acerca de otras representaciones gráficas del rapto de las Leucípides, anteriores a Rubens, sólo encontró, en relación con el cuadro de la "Antigua Pinacoteca", respuestas negativas. El grabado de Enea Vico, realizado a partir de una obra de Salviati, o de Rosso, y sobre el que se ha querido llamar la atención, no tiene, en lo esencial, nada en común con la creación de Rubens.<sup>2</sup> De la asociación que hizo Waagen - citada por Max Rooses<sup>3</sup> - con la "Venus en los brazos de Júpiter", de Giulio Romano, en la 'Sala di Troia' del palacio de Mantua, tampoco surgió nada esclarecedor. Finalmente Wolfgang Stechow vino a constatar que para los cuadros de Rubens no existen precursores en la historia de la pintura.<sup>4</sup> Por lo demás, la historia del nacimiento del cuadro, que H.G. Evers intentó

<sup>1</sup> J.J.W. Heinse, *P.P. Rubens. Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie*, ed. Arnold Winkler, Leipzig/Wien 1914.

<sup>2</sup> H.G. Evers, *Der Raub der Töchter des Leukippos*, en: *P.P. Rubens. Neue Forschungen*, Bruselas 1944, 249-253 e ilustraciones 262-268.

<sup>3</sup> M. Rooses, *Oeuvre* III, Nr. 579, 65.

<sup>4</sup> W. Stechow, *Rubens and the Classical Tradition*, Cambridge/ Mass. 1968, 64. Bertina Suida Manning, en: *Gazette des Beaux-Arts* XL, 1952, 163-174, sostiene por el contrario la tesis poco convincente de que Rubens introdujo en su cuadro muniqués del "Rapto de las sabinas" grupos de figuras de un fresco de Luca Cambiaso.

reconstruir a partir de dibujos, al menos en relación con algunos puntos importantes dentro de la 'oeuvre' del mismo Rubens, resultó poco clara; cosa que posteriormente el mismo Evers admitió.<sup>5</sup>

Los observadores del cuadro han tendido, hasta la hora presente, a representarse las diversas acciones y movimientos de las figuras de manera sucesiva, o bien recíproca. Pero Rubens los configuró de tal modo que se encadenan entre sí sin poder ser aislados en virtud de una secuencia temporal. Por momentos llega a resultar ocioso preguntarse cómo una cosa surge de otra, cuando con ello se piensa sólo en la mecánica de la secuencia. Por ejemplo: ¿cómo consigue Cástor asir a Febe? ¿Cómo logrará ésta llegar a la grupa del caballo? ¿Qué resultado tendrá la intervención de Pólux? ¿Está dispuesto todo esto de manera lógica? Este cuadro de Munich, tan vigoroso en la exposición dramática, se resiste a ser descompuesto o subdividido según las diferentes secuencias que integran la acción. Preparación, desarrollo, amplificación y clímax no se hallan en la continuidad de una dirección única, no se distinguen a lo largo de un solo camino, sino que se penetran incesantemente en lo compacto de la celda cerrada de las figuras. No en último lugar el hecho de que Rubens haya dejado de lado la lucha con Idas y Linceo permite concluir que para él, de lo que se trataba no era del desarrollo lógico del relato, sino de la indisoluble fuerza concéntrica del mismo. "Es la fertilidad del hombre creador que puede unificar el tiempo disperso, el antes y el después, el ayer y el mañana, en el momento actual, donde se concentra toda una vida", dice H.G. Evers, y "así como ve Rubens, en un momento

---

<sup>5</sup> H.G. Evers, *Neue Forschungen* 1944, op.cit., 253.- Cf. Günter Aust, en: *Wallraf-Richartz-Jahrb.* XX, 1958, 198ss.

visionario, todo el cielo abierto, así puede surgir, a partir del derramarse incesante del tiempo, una imagen cristalina".<sup>6</sup>

Rubens presenta el acontecimiento del rapto en torno al centro de una mujer como gran suceso de naturaleza circular, que da lugar, en el movimiento de los cuerpos individuales y de los miembros, a un orden armónico y compacto, y precisamente de tal modo, que cada principio, por caminos diversos de transformación y de realización, al final retorna renovado hacia sí mismo. Esto vale tanto para la totalidad del grupo, que crece así hasta alcanzar una gran riqueza, como también para las figuras individuales que lo constituyen y que de ese modo se vuelven plenas por sí mismas.

De esta experiencia primerísima, que consiste en ver el organismo del todo ordenado en una diversidad individual, habrán de partir también nuestras descripciones e interpretaciones del cuadro. Abandonemos para ello el camino recorrido por observadores prominentes, tales como Jacobo Burckhardt y Juan Gerardo Evers, en relación con esta misma obra de la "Antigua Pinacoteca": por un lado la vista dirigida hacia la estabilidad de la disposición formal, y por otro la experiencia de un acontecimiento donde la agitación y el movimiento presentan valores extremos. No sólo en las "Leucípides" vio Burckhardt junto a lo "momentáneo" y al "movimiento dramático más intenso" un "alivio óptico" y una "simetría encubierta de manera superlativa", a la que parece hallarse subordinado, a su vez, cuanto hay de movimiento en su pasión. Burckhardt elogió la composición formal de los ocho seres que se complementan de manera regular en la pintura de Munich y que "abarcen con toda precisión la imagen cuadrática". "Y además de ello, el ardor increíble y toda la

---

<sup>6</sup> Estas expresiones de Evers se refieren al "Descendimiento de la cruz" en la catedral de Amberes. Evers. *P.P. Rubens*, Munich 1942, 136.

vivacidad del instante. Nadie, por lo demás, ...podría haber creado precisamente esto."<sup>7</sup>

Pues bien, ya en otro lugar nos hemos ocupado críticamente y por extenso de las dificultades inherentes al intento Burckhardtiano de valorar la narración de un cuadro de Rubens mediante estructuras geométricas y de someterlo a las mismas. Por ello nos atendremos ahora a las descripciones de Evers, que no han permanecido al margen de las experiencias de Burckhardt. Aquél señaló, por un lado, lo "repentino de una visión", el "cambio" y "el acontecer dentro del cuadro"; por otro, la firmeza y el "carácter presencial" del momento representado. "El medio artístico para lograr ese carácter presencial es, más que en otros cuadros, la composición pura".<sup>8</sup> Lo que Evers entiende por "composición pura" - algo sobre lo cual ya Burckhardt, a su modo, había llamado la atención -, se desprende de la siguiente descripción de la obra: "Aun cuando jamás se termina de captar los vínculos y relaciones es menester subrayar, con todo, los rasgos esenciales. El grupo forma, dentro de las líneas principales de su contorno, un cuadrado que descansa sobre uno de sus vértices. Tales disposiciones gráficas son uno de los medios de que se vale Rubens para hacer que la compleja maraña de sus cuadros obtenga de inmediato una gran calma. Incluso aquél que no reconoce al pronto la figura cuadrangular percibe la seguridad y el orden rítmico que nace de una forma elemental semejante. Este cuadrilátero, que aun sin ayuda se mantendría libremente suspendido en el centro del cuadro, se ve mantenido en la altura, sin embargo, de un modo muy ingenioso en cuanto a su estática. Se trata de todo un sistema de piernas, de 'impulsos', con que se mantiene el

<sup>7</sup> Jacob Burckhardt, *Erinnerungen aus Rubens*.

<sup>8</sup> H.G. Evers 1942, op.cit., 192.- Cf. Emil Kieser, Rubens' Madonna im Blumenkranz, en: *Münchener Jahrb. d. bild. Kunst* I, 1950, 215-225, sostiene la tesis de que este cuadro muniqués descansa sobre un esquema geométrico.

equilibrio hacia lo alto. Y son pocos los puntos, por cierto, hacia los que convergen tales impulsos: tres visibles, hacia adelante, y el cuarto oculto, atrás, de modo que también en el esquema fundamental aparecería un cuadrilátero con un vértice hacia adelante; una disposición que descansa en las leyes de la estática. Ocho son los seres vivos reunidos en el grupo: dos mujeres, dos hombres, dos angelitos, dos caballos. Estas figuras mantienen, en todos los casos, una relación de oposición entre sí: por fuera los caballos y casi sobre la misma horizontal; un hocico de frente y otro de costado; más hacia dentro los hombres, diagonalmente enfrentados: uno sobre el caballo, el otro desmontado; finalmente, en el centro mismo, las muchachas, superpuestas en sentido vertical, una de las cuales se muestra fundamentalmente de frente en tanto que la otra nos da la espalda. Además de las líneas diagonales de la composición, que se imponen por doquier, hay miembros que descienden perpendicularmente, a distancias bien ponderadas, como una cierta rima, como tendencias opuestas".<sup>9</sup>

Esta descripción nos permite comprender, con suficiente claridad por cierto, lo que debemos entender por "composición pura" y sus "ordenamientos gráficos". La estructura abstracta de una composición no puede ser captada de mejor modo que como se lo ha hecho en los términos citados. Pero cabe preguntarse al respecto, si Rubens se ha servido de la misma como de un "medio", en el sentido señalado por Evers. El pintor no ha basado ni su concepción ni la realización de la misma en un armazón de líneas, en una suerte de bastidor para los cuerpos que debía dibujar. Lo que el contemplador abstrae para sí al enfrentarse con el cuadro, abandona la identidad de la obra de arte. Las figuras de Rubens no son embozos de sistemas geométricos. Si con la composición de una imagen figurativa se

---

<sup>9</sup> Evers 1942, op.cit., 192.

ha de captar al mismo tiempo la disposición de su forma y su significado, entonces no puede haber descripción alguna que deje de lado la figura, que deje de lado al hombre. Esto último podría admitirse en relación con el arte de Cézanne o incluso con el arte posterior a él, pero tratándose de Rubens es algo que carece completamente de sentido. Lo cierto es que la "punta" del cuadrilátero señalado por Evers se ofrece, en realidad, como la configuración de dos pies; un punto donde la historia entre Pólux e Hilaira encuentra una primera realización individual. El arte de Rubens no conoce "medios", en el sentido moderno. Los "medios" de su arte son, en verdad, ese mismo arte. De suerte que cuando el contemplador, partiendo de una obra unitariamente configurada, aísla "medios" y los vuelve autónomos, se interna por los carriles de una ciencia que se aleja de la obra de arte. Es así como busca el orden de una obra artística fuera de su forma, en lo que ésta tiene de sensible, de viviente, de corpórea. Ese orden que es lo propio de la inteligencia, se ve alejado del sentido y del espíritu de la concepción, hacia una abstracción inane. De allí que los conceptos relativos al mismo no deban confundirse con los principios estructurales de una "composición pura". Quien pretenda dar con el orden del "raptó de las Leucípides" deberá comenzar a estudiar el cuadro por aquello que hacen y que les ocurre a las figuras en él representadas, por su naturaleza y caracteres. De lo contrario surge un concepto de unidad sumamente débil, puesto que ha sido obtenido con demasiada prisa y ha dejado de lado la realidad viviente de la concepción; concepto que hace aparecer el cuadro como un simple ejemplo de refinado cálculo geométrico y que conduce finalmente a la constatación, completamente innecesaria por lo demás, de una antítesis entre movimiento y reposo.

Para adentrarnos ya en nuestro propio camino hemos de remitirnos a una observación de Wolfgang Stechow. El hecho de

que Rubens presente a ambos Dióscuros con sus corceles hizo que la atención de ese estudioso se volviese hacia las esculturas del Monte Cavallo, en Roma, que habían sido vistas por Rubens. Según la leyenda, fue Cástor, ante todo, quien logró fama como domador de corceles y como vencedor ecuestre, en tanto que Pólux se distinguió en el pugilato.<sup>10</sup> Si ambos ejecutan a caballo el rapto, esto revela una "logic nourished by memories of the greatest and widely known monument of the Dioscuri". Esta indicación no es concluyente, sin embargo, puesto que en la obra de Rubens los hermanos no son mellizos del mismo tipo, a diferencia de lo que ocurre con las esculturas simétricas de Roma. Heinse ha visto de un modo más preciso cuando dice que Cástor es la "figura principal", en tanto que la de Pólux es la de un acompañante: "A Polideuces (Pólux) no querría considerarlo en ningún caso como a una persona del mismo rango que Cástor, pues se parece más a un acompañante, a un auxiliar, y hasta podría vérselo...muy fácilmente como un esclavo, que presta su ayuda con toda fidelidad y...reboza de gozo ante la feliz captura".<sup>11</sup> Pero Cástor, el "Brillante",<sup>12</sup> cubierto, en consonancia con el texto de Teócrito, por una reluciente armadura, es aquél que rapta a las mujeres porque se abrasa por ellas. Teócrito e Higino refieren el rapto de las Leucípides menos para gloria de Pólux que de Cástor, y hacen que este último decida el primer lance con uno de los esposos ultrajados. También Rubens le confiere a Cástor una preponderancia singular. En el momento en que este último levanta a Febe hacia sí, ya su mirada apasionada desciende hacia la otra mujer, hacia Hilaira. El impulso al que obedece el rapto se presenta en ambos hermanos con diferente intensidad y de manera desigual. "Rubens relacionó todo con Cástor" escribe Heinse, "porque

<sup>10</sup> W. Stechow 1968, op.cit., 64.

<sup>11</sup> Heinse, op.cit., 181.

<sup>12</sup> Cf. E. Hubala en RDK IV, col. 41.



probablemente tuvo por inverosímil que ambos hermanos se hubiesen enamorado a un mismo tiempo tan febrilmente de las dos hermanas. ...Pólux rapta a una de ambas para complacer a su hermano, cosa que ella también parece advertir".<sup>13</sup>

Así pues en el hecho de que ambos hermanos sean diferentes entre sí, como también las dos mujeres, reside uno de los supuestos en que descansa la riqueza de la narración rubeniana. En esta escena del rapto el pintor no se limitó tan sólo a una contraposición de orden general entre el hombre y la mujer, sino que la articuló de manera individual. Con ello evitó toda brutalidad desproporcionada, la que habría tenido lugar si la resistencia y el desvalimiento de dos mujeres se hubiesen enfrentado con la fuerza unida y duplicada de un par de hombres que operasen de manera absolutamente unánime y con idéntico fin. Ahora vemos que cada una de las cuatro figuras realiza su propia obra, agarra y reacciona de manera diferente ante movimientos y propósitos diferenciados.

En la naturaleza de Cástor, en su fuerza y virilidad, hay fuego y pasión, un sentimiento intenso. Su inclinación por Hilaira va acompañada de una mirada persistente que expresa comprensión y entrega, pero también asombro y vívido anhelo por el otro sexo, un impulso por alcanzar la proximidad de la mujer que en el suelo se aparta y resiste todavía. No hay rapto sin galanteo. Violencia y delicadeza se encuentran y entrecruzan.

La tonalidad más fría del caballo isabelino, que se une a la del cielo claro, pertenece a Pólux. Cástor, por su parte, cabalga el alazán, cuyo color tostado adquiere en el pecho reflejos de cálidos valores rojos; un animal de temperamento sanguíneo, que bajo la mano del propio Rubens, cuya intervención es difícil de admitir aquí, habría resultado

---

<sup>13</sup> Heinse, op.cit. 181.

ciertamente más fogoso todavía. Los reflejos rojizos sobre el pelaje tienen que ver con los paños, según parece, pues también el rojo claro de la capa, sobre los hombros de Cástor, responde al rojo oscuro del manto de Febe. Detrás de las crines parduscas del animal ondea la capa al viento y se vincula así con las nubes. Es como si Cástor descendiese directamente del cielo hacia la mujer que está en el suelo. El animal forma parte de ese movimiento, pues no sólo por su tonalidad pertenece a Cástor. "Parece darse cuenta del motivo por el que se halla presente", escribe Heinse. Gira su cabeza hacia dentro, para seguir la dirección de su dueño. No se levanta encabritado como el otro, sino que permanece en su sitio y le ofrece seguridad al jinete, cuyo equilibrio, al levantar a Febe, no carece de riesgo. Y sin embargo el animal tiene una impaciencia nerviosa e inquieta. Levanta ya la pata izquierda. Pero no sólo, por cierto, para poder huir en cualquier momento, sino también para no estorbar el camino que sigue el cuerpo de Febe en su ascenso. No quiere ser un obstáculo para la rodilla derecha de la mujer, que ya toca su cuerpo, ni dar motivo a que se produzca en algún lugar una superposición con la figura de Febe. Todo lo cual denota el cuidado instintivo y la intuición propios de un animal compenetrado con el espíritu de su domador.

Por eso no causa asombro alguno el hecho de que el 'putto' no se lance con vehemencia hacia las crines, a diferencia de su compañero con el corcel de Pólux. Es verdad que coge, previsor, las riendas, pero sólo juega con ello. Con plena confianza deja que el animal pueda volverse hacia la derecha y hasta encuentra la ocasión para lanzar, en medio de la prisa, una mirada fuera del cuadro. Esta mirada resulta tan espontánea como inesperada. Tenemos que imaginarnos que un momento antes el 'putto' se hallaba todavía oculto tras el pescuezo del animal. Pero una vez que el caballo giró hacia dentro la cabeza, aquél se ve de pronto expuesto a la mirada del espectador. Surge

así, a partir del movimiento principal y de mayor envergadura, un momento de sorpresa en lo pequeño, que el 'putto', medio oculto todavía, medio interpelando ya al espectador, disfruta con graciosa coquetería. Es un incitador de la fantasía, una "palabra alada", un curioso atrevido, cuando todos los demás están ocupados consigo mismos y con los otros. El cuerpecito se adhiere con firmeza al flanco del caballo, del que permanece suspendido. La piel de tigre y el cuerpo desnudo se tocan suavemente. No obstante su pequeñez y sus redondeces, el 'putto' es una personita completamente definida, con total capacidad de acción. Al igual que éste; los 'putti' rubenianos son seres prontos para el regocijo, ingenuos, carentes de contradicción y por ende más fácilmente proclives al entusiasmo que los hombres. Llegan volando en calidad de auxiliares divinos para celebrar también ellos, por lo general con ánimo festivo, el suceso representado, ennobleciéndolo. Tienen la misión de poner al descubierto lo oculto y de señalar aquello que en cada caso resulte significativo.

El 'putto' de Cástor habría sido "objeto de una incomprensión fundamental si se lo viese sólo como un juego en la periferia del grupo, sólo como la ligereza "barroca" de un 'parlando' decorativo. Ya su mera presencia advierte que no se trata aquí de un asunto privado o particular, sino de un acontecimiento de orden ejemplar referido a la naturaleza humana. El 'putto' tiene invariablemente su lugar allí donde lo particular se extiende hacia lo que posee validez universal, allí donde esto último se manifiesta en aquello otro. Es una suerte de "chispa" personificada de tales contactos e interrelaciones. Que las mismas se cumplen realmente, ello es algo de lo da prueba con su presencia y se lo dice al espectador. También aquí, en el cuadro de las Leucípides, el 'putto' es tanto un pequeño "pariente" de Cástor, a cuyo lado se coloca, como un ser encantador que recuerda y da a conocer el aspecto interno del

acontecimiento, frente al que guarda distancia, para poder hacer el comentario del caso. Sus "palabras" no pueden ser expuestas en detalle de manera concreta con la debida corroboración "científica". Pero el gesto del brazo derecho, que mantiene floja la rienda en el juego, y la mirada amablemente risueña nos dicen que aquí no ocurre nada desenfrenado ni caprichoso, sino algo bello y necesariamente natural, donde impera un orden determinado; algo que, además, afecta a todos, y que no es nada tremendo, sino sumamente grato; que él mismo sabe, desde hace largo tiempo, cómo se desarrollan estas cosas, y que puede permanecer completamente calmo, sin ninguna agitación, como que posee experiencia y conocimiento suficiente. En este 'putto' se vincula, para decirlo con Goethe, el juego de las tendencias individuales con la conformación de lo que posee universalidad de significado. Este juego ha sido posible a partir de la seriedad de un centro intenso, desde donde ha sido arrojado hacia la periferia. Intentemos ahora adentrarnos un poco más en ese centro.

A diferencia de Cástor, cuya admiración anhelante por la mujer reclama la unión con ella, ni el coloquio del alma ni la emotividad son asunto de Pólux. Cástor obra mediante su mirada penetrante, Pólux apela, por el contrario, a la acción. Cástor es jinete ("caballero"), Pólux atleta. Si en aquél habita una fuerza anímica transfiguradora, una fuerza moral, en éste impera el capricho de una sensibilidad que tiene algo de la del sátiro y que se regocija contemplando a la espantada Hilaira, tal como lo trasuntan, ante todo, los rasgos de la boca, el arco de las cejas y la frente prominente. A diferencia de la blanda abundancia de la cabellera dócilmente rizada de Cástor, la de Pólux se separa en crespa en mechones rebeldes y temperamentales. En lugar del sedoso vello en las mejillas y el mentón, una barba más oscura y más vigorosa.



Rubens, Peter Paul -*El rapto de las hijas de Leucipo*  
c. 1618 - Óleo sobre tela (224 x 210.5 cm)  
Alte Pinakothek, Munich



También el corcel de Pólux es rebelde. Entre el hombre y el animal se presentan ahora los más fuertes contrastes de los movimientos respectivos: hacia arriba y hacia abajo, hacia afuera y hacia adentro. Los conatos en direcciones diferentes son notables, incluso dentro de la figura de Pólux y de la del caballo, considerada cada una en sí misma. El 'putto', a diferencia de su compañero de la izquierda, está atareadísimo tratando de contener al caballo que, nervioso, se encabrita. Aquí hay que admirar una vez más la precisión de la pintura rubeniana. El 'putto' de la izquierda posee, como Cástor, la peculiaridad de la mirada; el de la derecha, como Pólux, la de la acción. Uno está tentado por ver en Pólux al "pugilista", al forzudo que derribó a Idas y al gigantesco Ámico. Con el pecho abierto y sin coraza expone su cuerpo, escasamente cubierto por sólo un manto verdeoscuro ondeando al viento. Para tener mayor libertad de movimiento ha saltado del caballo. Es así como expresa mayor espontaneidad, naturalidad y seguridad que su hermano en la empresa. Cástor se apodera de Febe con cierta falta de destreza, por el paño del manto, de entre cuyos pliegues podría resbalar el pesado cuerpo femenino, que, sin el auxilio de Pólux, podría hacer que el raptor perdiese el equilibrio sobre su montura. Pólux, a diferencia de Cástor, es el "técnico" del rapto, el que, así como sabe desencadenar la acción, sabe apelar también a los modos más eficaces para asir su presa; es también el que sabe calcular con astucia las reacciones de las mujeres, el que conoce cómo dividir las y volverlas vulnerables.

Cástor, el responsable moral, es más el motor interno; Pólux, el atlético, es el externo. Éste, al avanzar desde la derecha hacia el centro del cuadro, lo hace con diversos giros hacia un lado y otro, de tal suerte que acaba por adoptar una posición entrecruzada y compleja, que le permite apoderarse de ambos cuerpos a la vez. Por su parte, la fuerza del sentimiento que se advierte en Cástor no proviene de la agilidad de sus miembros.

Ese sentimiento alcanza su máxima intensidad allí donde acompaña a la firmeza imperturbable de una dirección única, por el largo camino descendente que conduce hacia Hilaira, y pervive ahondándose en lo interior del grupo. No es en última instancia a partir de estas distinciones, fundadas en la naturaleza de los raptores, que resultan los entrecruzamientos mutuos de las direcciones en el plano y en el espacio; entrecruzamientos que no han de ser considerados pues como valores formales de la "composición pura".

Hilaira se resiste con mayor vehemencia que su hermana. Pero, con todo, se encuentra ya desvalida a merced de los dos hombres. Cástor la domina con el vigor varonil de su mirada fascinadora. Es él quien hace retroceder a la mujer espantada que intentaba erguirse e incluso quien la hace caer de espaldas en poder de su hermano. Pólux aprovecha de inmediato esta oportunidad. Se apodera de Hilaira por la axila e intenta trabar la parte superior de su cuerpo avanzando la rodilla. Ambos Dióscuros se complementan mutuamente. De allí que no sea fácil decidir cuál de las fuerzas, la ético-sensible o la físico-corporal ejerce mayor poder sobre Hilaira. A merced de ambas, no incrimina a Pólux, sin embargo, sino a Cástor. Se leen en su rostro palabras afrentosas y llenas de reproche contra Cástor, que atrapan también la atención manifiesta de Pólux. Hilaira quiere evitar la solicitud de Cástor y su mirada. Como consecuencia de ello, el movimiento de rechazo de su brazo izquierdo, que ella a manera de protección extiende por sobre su cabeza, ha de ser vinculado antes con Cástor que con Pólux, aun cuando aquél se halle más lejos que éste, ante cuyo hombro la mano pasa de largo, sin aferrarse al mismo y repelerlo.

No sólo afrenta, espanto y rechazo es lo que se expresa en los movimientos de Hilaira. Rubens puso inmediatamente de manifiesto que su resistencia iba a ser vencida. La totalidad de la pose adoptada por su cuerpo constituye un grandioso tránsito



hacia una nueva realidad, un *pathos* laocooniano, una transformación de la resistencia en entrega, un arco que acaba de dejar atrás, en este preciso momento, el punto extremo de su curvatura, en el colmo del espanto. Si después de esta observación nos detenemos una vez más en la expresión de los rostros podemos llegar a constatar que el diálogo entre Cástor e Hilaira no se agota en el requerimiento y el rechazo. Ambos rostros se reconocen y admiran; un vínculo que atraviesa diagonalmente el centro del grupo, al margen de Febe. Es el germen mismo del amor, que está a punto de brotar. Sin contar con diferencias mínimas, ambas cabezas se presentan de perfil. De este modo resultan ser las únicas semejantes entre sí, en el espacio y en el plano. Esta relación, que no puede ser comparada con ninguna otra en el cuadro, se ve subrayada por el hecho de que la capa que ondea al viento desde la nuca de Cástor tiene su contraparte en la cabellera, suelta ya casi por completo, de Hilaira. En su antagonismo, Cástor e Hilaira son ya una pareja.

Ahora hay que lanzar una nueva mirada sobre el caballo de Cástor. El giro de su cabeza, que hay que considerar en su dimensión espacial, también tiene que ver con Hilaira. El giro del animal, que se halla completamente identificado con su amo, significa, respecto de la mujer, un movimiento peligroso que representa para ella una agresión. Hilaira, al igual que su hermana Febe, ha sido acorralada: a la izquierda por el jinete, a la derecha por Pólux. Con la "pared" del caballo que se encabrita se cierra también por atrás toda salida. Los raptóres cercan a sus víctimas, en sentido espacial, pero lo hacen en la contracción de un lugar reducidísimo. Esto significa, para las mujeres, absoluta imposibilidad de escapatoria. Privadas de su libertad de movimiento, ya pueden ser apresadas por los hombres. Lo que en un primer momento pareció cautivar de manera completamente abstracta como el mero cálculo de una

“composición pura”, descubre ahora su verdadero sentido. Los raptos han actuado según un plan preciso y con táctica sensata. ¿Y cómo habría que interpretar la relación entre Hilaira y Pólux? Máxima admiración merecen la inteligencia con que se ha sabido vincular dos cuerpos que actúan uno contra otro, el orden lleno de medida, que jamás quiebra las unidades y que preside la divergencia de las poses, la distribución y ponderación de los pesos y masas, y la seguridad en la disposición de cada uno de los puntos de contacto y de los centros de intensidad respecto del todo. Rubens no se permitió, tal como se lo observa una y otra vez en su 'oeuvre', ningún tipo de “libertades pictóricas” que contradijesen con ligereza las leyes tectónicas. También el estudio de la escultura antigua le permitió al pintor Rubens alcanzar desde el comienzo una segura maestría “escultórica”, que tampoco aquí, en las “Leucípides”, puede desconocerse, sobre todo si se toma en cuenta, a título de comparación, el antiguo Pasquino, por ejemplo. A ello se suma la influencia, sobre toda la obra de Rubens, de Miguel Ángel, escultor y pintor, a la que nos referiremos más abajo.

Por de pronto, en lo que respecta a la composición del grupo Hilaira-Pólux, considerado desde abajo y hacia arriba, el detalle tan importante de los pies encimados. El lugar minúsculo donde los dedos se aprietan unos con otros constituye, en el centro del cuadro, la “inicial” de largos caminos, representados por los cuerpos, que se despliegan en diferentes direcciones y que participan en el desarrollo del grupo todo que viene a rematar en la cabeza airosa del caballo. Hilaira ha asentado su pie derecho. Y apoya con fuerza el izquierdo, tras haber doblado la pierna hacia afuera y sin tocar el suelo con la rodilla, sobre el pie de Pólux. A partir de este “arriba” y “abajo” de las rodillas se extiende y se dobla de espaldas y hacia arriba el cuerpo femenino y así se manifiesta en lo interior del grupo. El brazo

izquierdo va hacia afuera. Pero el movimiento del derecho retorna hacia el suelo y viene a terminar otra vez, tras un esfuerzo vano, en suma, contra el raptor... ¡precisamente sobre el pie de este último!

Este encuentro de pie y pie, de mano y pie, encierra, tras el largo camino del arco formado por el cuerpo, el sentido del movimiento todo de Hilaira, expresa la inutilidad de su obrar con la que se halla signada como por un destino. La resistencia de la mujer parece llevar las cosas, en efecto, a un punto tal, que el hombre se vuelve su único apoyo. Aun cuando se encuentra enteramente a merced de este último, apenas si es consciente de ello bajo la impresión de la mirada ardorosa de Cástor. Una vez más la pintura de Rubens es de una suprema exactitud: la mano abierta de Hilaira no sobrepasa la línea del borde del manto. El límite de Pólux es también el de ella. Los cascos herrados de las patas del caballo, doblados hacia adentro, constituyen un vigoroso movimiento contrario respecto de las tiernas yemas de los dedos de esa mano. El dorado ropaje de seda que viste Hilaira se desprende de su cuerpo y envuelve no sólo su pantorrilla, sino también la de Pólux. Ahora vemos los símbolos que Rubens ha introducido en la historia en general y en los movimientos de los cuerpos en particular: el suelo, sobre el que Hilaira se esfuerza por permanecer, no es más el suyo. El hombre ha usurpado ya con vigoroso paso el lugar de la mujer. Ya la ha vencido y es su señor.

Más arriba mencionamos el nombre de Miguel Ángel. Pensamos en los 'ignudi' de la Capilla Sixtina, y en particular en el joven sentado a la derecha, sobre la Sibila de Persia. El juego del cuerpo con el ropaje, el singular apoyo del pie sobre un lugar determinado de la base, el vigor con que se desliza sobre el asiento formado por el pedestal (¡compárese su rodilla con la de Pólux!) y, ante todo, los movimientos que partiendo de la formidable tensión del pie se distribuyen y tuercen, para verse

siempre conducidos en la unidad de un campo corporal perfectamente delimitado, son cosas todas con las que hay que vincular la Hilaira de Rubens.

También merece ser comparada con el joven situado a la derecha, sobre el profeta Isaías. Movimientos muy semejantes a los suyos vuelven a presentarse en Hilaira, sólo que el cuerpo de aquél tiene una torsión de aproximadamente noventa grados hacia adelante. Por cierto que Rubens, al adoptar una figura semejante, no lo ha hecho como quien simplemente "cita" una fuente. En su Hilaira ha elaborado experiencias generales acerca de diversas figuras de jóvenes. En el Museo Británico hay un dibujo que hizo a partir de las mismas durante el transcurso de su estadía romana. No es posible rastrear el influjo de Miguel Ángel sobre Rubens mediante una suerte de examen puntual de concordancias puramente objetivas. W. Stechow, que estudió la pervivencia de la "clasistas tradition" en la obra de Rubens, habla, en un capítulo dedicado a ello, de las "transformations" a que fueron sometidos los modelos. Pero el autor describe esas transformaciones de un modo fundamentalmente formal y temático, de suerte que se mantiene en el campo puramente objetivo. Si dejamos de lado todo propósito de copia por parte de Rubens, no podemos pensar que, en su caso, la "adopción" y la "modificación" de un modelo hayan sido dos procesos configuradores diferentes y sucesivos. Rubens vio sus modelos ya desde un principio con "ojos propios", los vio con sus propios conceptos creadores y a partir de los mismos. Pero precisamente esto impide que "recepción" y "transformación" se escindan, y hace que por el contrario se mantengan como una unidad ya en el origen del encuentro. Así pues, también en relación con Miguel Ángel, la pregunta tiene que ser siempre ésta: dónde y cómo Rubens ha reconocido algo esencial, en qué centro su espíritu se encontró con el espíritu de Miguel Ángel. Si se omite esta pregunta, y en su lugar se

interroga por determinados *tópoi* iconológicos y por sus objetos formales, nada impedirá, tal como lo dice la experiencia, que aquello que se encuentra esencialmente religado o que constituye incluso una identidad, acabe por verse desunido: "transformations" en Rubens.

Ello es que no resulta fácil, en efecto, hallar el punto de coincidencia de Rubens con Miguel Ángel, reconocer qué es lo que podría haber movido a Rubens, en relación con la concepción de la historia de su Hilaira, a pensar en los jóvenes de Miguel Ángel. ¿Qué fue lo que descubrió en ellos y que ahora vuelve a su memoria? Así como varios de los 'ignudi' actúan, sin abandonar su sitio, contra la resistencia que le oponen las guiraldas y los paños, pero contribuyen con éstos a configurar el orden que preside el todo y, al hacerlo, se despliegan y encuentran a sí mismos, así también vive Hilaira, en mayor medida por cierto, el apremio de una ley y de un destino que pesa sobre ella. Y se halla pronta a reconocer en los tales su propia condición, la de su naturaleza femenina.

Pero hacen falta sin embargo indicaciones más precisas acerca del punto esencial del encuentro que tuvo aquí Rubens con Miguel Ángel. El 'ignudo' sobre la Sibila Pérsica, antes mencionado, se encuentra al costado de la imagen de Dios, el Creador que separa las aguas de las tierras. Un viento tempestuoso sopla sobre él y le empuja un mechón del cabello sobre la frente. En la proximidad de Dios que crea en el origen, ese viento es el soplo del espíritu, que provoca asombro, conmoción y pavor. Esa representación de una fuerza que no posee figura ni causa alguna de orden físico, puesto que es espíritu, y que sin embargo mueve con vehemencia cuerpos y sentidos, es algo que Rubens debió de admirar profundamente. Aquí, en el cuadro de las Leucípides, las reacciones y gestos de Hilaira no obedecen inicialmente, tal como dijimos, a la musculosa intervención de Pólux, sino a la inevitable

solicitud amorosa y al anhelo que trasuntan el rostro y la mirada de Cástor, de modo que también aquí se trata de la respuesta a una fuerza inmaterial, que espanta, transforma y dobliga a la mujer, sin aflojarla en el sentido de una debilidad sentimental. Se trata, también aquí, de una fuerza que viene desde arriba.

Es así como esta comparación de Rubens con Miguel Ángel lleva, más allá de la figura individual, a comprender la historia de la totalidad de la obra de arte. También los ojos y el espíritu de Rubens tienen que haberse encontrado con la obra de Miguel Ángel viéndola y comprendiéndola en su totalidad. Sólo a la luz de esa totalidad se manifiesta la identidad que de manera necesaria hay que captar entre Hilaira y los 'ignudi'. Quien sólo dirige, en cambio, su mirada dividida y divisoria a la obra de Rubens y de Miguel Ángel, se encuentra con aquellas partículas, que no puede entender de otro modo más que como sometidas a determinadas transformaciones modales.

Si la propuesta de concentrar la comparación entre Miguel Ángel y Rubens en el 'focus' señalado resultase convincente, entonces no han de provocar dificultad algunas indicaciones acerca de aquello en lo que Rubens, según sus propias intenciones y su capacidad, tuvo que "apartarse" de Miguel Ángel. Las figuras de Rubens se manifiestan, al modo de Hilaira, de manera más ligera y franca hacia el exterior. La acción de esta última es más espectacular, más abierta, menos misteriosa. Se impone con mayor locuacidad y de manera más inmediata, a fin de ser descubierta por la comprensión y la comodidad de una capacidad visual que sabe del disfrute y para la cual el pintor dispuso sobre la superficie relaciones y vistas del cuerpo en algunos grados más agradables y fluidas. Pero incluso este "aligeramiento" de Miguel Ángel en las amplificaciones poéticas y retóricas de Rubens supone un previo encuentro suyo con la verdadera substancia de su modelo.

Advertir la verdad de ese encuentro no significa rendirse ante ningún condición impuesta por las susodichas "transformaciones".

Volvámonos ya hacia Febe. Burckhardt celebró el hecho de "que aquellos dos cuerpos magníficamente desarrollados se complementen mutuamente de un modo tan exacto, que uno ofrezca la vista que el otro precisamente no brinda, y que el pintor haya sabido separarlos mediante un espacio intermedio, de suerte que no se superpongan." Svetlana Alpers<sup>14</sup> no supo interpretar esta descripción de Burckhardt, cuando escribe acerca de "different views of the same pose". Precisamente no son las mismas poses, y el caso aislado muestra una vez más de qué modo sumario se suelen contemplar los cuadros de Rubens. Mientras que Hilaira apenas si llega a percibir la pérdida del suelo firme, Febe ha sido levantada ya un buen trecho. Esta relación de ambas mujeres entre sí contiene los niveles y direcciones a partir de los cuales se constituye el grupo entero: el camino de las mujeres es ascendente, el de los hombres, en cambio, descendente.

Febe es, en su condición central, la figura más sugestiva del cuadro. Es la que primero atrae la mirada hacia sí. Su figura mantiene, también desde lejos, la fuerza suficiente como para hacer sentir su efecto a través de las vastas salas de la Pinacoteca de Munich. Es la que más esplende. Todo parece girar en torno de ella, aun cuando ninguno de los raptores la contemple. En la articulación del grupo posee una maravillosa autonomía, pues sus movimientos no pueden ser valorados sólo como reacción ante el de los Dióscuros. Hay en ella, en términos generales, un "más", que no cabe deducir, en términos de causalidad y de lógica, de la acción desplegada por los hombres.

---

<sup>14</sup> Svetlana L. Alpers, *Manner and Meanings in some Rubens Mythologies*, en: *Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes* XXX, 1967, 285.

Por cierto que Rubens traza el flujo del cuerpo femenino de tal modo, por el interior del grupo, que hay por doquier puntos de apoyo: la pantorrilla derecha de Febe sigue a la pata trasera del caballo; su rodilla pega contra el vientre del animal; el talón del pie izquierdo se apoya sobre su pata y los dedos del mismo pie se encuentran exactamente con el nudo de la piel de tigre; montado sobre el caballo, la izquierda de Cástor carga y sostiene el peso principal; hombro, espalda y brazo de Febe se apoyan sobre Pólux. Así pues, tanto en lo que hace a las relaciones espaciales como de peso todo parece “concordar”. ¡Y sin embargo! La mano derecha de Cástor, momentáneamente distraído de su acción por la belleza de Hilaira, no garantiza, tal como ya se lo dije, que el cuerpo sea levantado con mayor seguridad, en la medida en que no ase el cuerpo, sino el paño tendido con no buscada voluptuosidad entre las piernas. Es perfectamente posible que al continuar tirando sea la tela y no el cuerpo mismo el que suba. También hay que mencionar una vez más el riesgo a que se ve sometido el equilibrio de Cástor. La postura “clásica” del rapto, consistente en estrechar directamente el cuerpo contra el pecho, es algo que aquí no aparece.

Así es como podemos decir que Febe no sólo se ve llevada hacia lo alto, sino que también se mantiene en lo alto. Este hecho de hallarse Febe suspendida tiene su razón de ser también en sí mismo. Surge como de una fuerza propia. Para Cástor, que se adelanta para buscarlo, esto significa, tal como lo ha dicho Evers, un “recibir” el cuerpo de la mujer; un regalo maravilloso, más que el premio merecido por su propio esfuerzo y por la astucia de su hermano. De suerte que en la figura de Febe observamos un alto grado de libertad y ligereza de movimiento. Y, con todo, el peso carnal del cuerpo no resulta negado. Febe es lo suficientemente ligera como para poder flotar, pero también lo suficientemente pesada y lozana como



para excitar la actividad de los raptos y hacerles sentir la plenitud del cuerpo extendido entre ellos. Evers señala con lucidez que no es un recurso artístico, sino la esencia misma del pensamiento rubeniano, "el hacer que la vida humana sea contemplada en este estado de un claro mantenerse como suspendida en lo alto".<sup>15</sup>

"Estado" no es, por cierto, la palabra precisa. Resulta más importante el hecho de que Febe ejecuta, en los brazos de los raptos, los peculiares movimientos casi saltarines de una "danza". En el "hacia arriba" y "hacia abajo" de brazos y piernas se vuelve concreto un ritmo lleno de vida. Él nos permite admirar de manera renovada la belleza del desarrollo de Febe, la libertad y el encanto que irradia todo su ser, y nos obliga a reconocer, al mismo tiempo, que la expresión de una figura semejante no se deja condensar en un único concepto dominante.

Esto vale también para la expresión del rostro de Febe. La vista perdida hacia el cielo y, en consonancia con ella, el gesto del brazo ampliamente desplegado, que pone el cuerpo al descubierto, revelan de modo patético la condición irremediable del hallarse a merced de otro. Pero en esta impotencia, en el "mantenerse fuera de la reflexión" (Héinse), se cumple el destino natural de la mujer. La razón de ser de su queja no reside en nada contra natura. "Más profunda que el rapto y el rechazo", escribe Evers siguiendo a Ovidio, "es la copertenencia: lo que hacen los hombres no puede ser para daño de las muchachas." La invención de Rubens coincide con los versos de Ovidio (*Ars Amatoria* I, 673-680):

Vim licet appelles. grata est vis ista puellis:  
Quod iuvat, invitae saepe dedisse volunt.

<sup>15</sup> Evers 1942, op.cit., 193.

Quaecumque est veneris subita violata rapina,  
Gaudet, et improbitas muneris instar habet.

.....

Vim passa est Phoibe. vis est allata sorori;  
Et gratus raptae raptor uterque fuit.

(Puedes llamarlo violencia. Les resulta grata esta violencia a las muchachas. Lo que les place, muchas veces quieren recibirlo por la fuerza. Cualquiera mujer a quien se roba bruscamente y por sorpresa un placer de Venus, se alegra y considera la osadía como un obsequio. ... Febe padeció violencia. Violencia sufrió la hermana. Y a cada una de las raptadas, grato les fue su raptor).<sup>16</sup>

La lucha de los sexos es una necesidad de orden natural. Se trata, en el caso de Rubens, de un movimiento originario de la vida, una lucha para la unión. El rapto no significa para Febe un ultraje, que un prometido tendría que apresurarse a vengar. La desnudez de Febe, tan sensible para un hombre, el maravilloso percibirse a sí mismo de su radiante belleza, que se expande descubierta, hacen que el pudor no sea virtud. Es cierto que el rapto, considerado en su dimensión momentánea, es decididamente violento, y es cierto que también se le opone resistencia, pero ello es tan sólo para que pueda consumarse realmente y para que pueda surgir, desde el arrebato de la mera situación, un plano de significado superior. El levantar, que habíamos entendido inicialmente, dentro del marco estrecho de la narración histórica, como un acto subordinado a la intención práctica de los Dióscuros, de cargar a Febe sobre la grupa del caballo, y que reconocimos luego como un mantenerse suspendido en lo alto, llega a cobrar ahora su significado simbólico: mediante el hecho de ser raptada, Febe se adentra en

---

<sup>16</sup> Traducción : M.Z.

el destino de la mujer. Su rapto es el hallazgo y el enaltecimiento de su naturaleza.

También ahora el contemplador, que antes no leyó más que lamento en el rostro y los gestos, verá y comprenderá el triunfo de Febe. La mano extendida hacia el cielo ofrece un saludo al Invisible. Está como dispuesta para recibir un regalo celeste. Se acerca a los dioses.

Del movimiento del brazo resulta la vista libre del pecho. Hilaira vuelve el suyo. También las manos izquierdas de Hilaira y Febe ofrecen una sutil contraposición: acá rechazo, allá aceptación. La diestra de Hilaira busca el suelo y forma una pequeña bóveda sobre él. La mano izquierda de Febe por el contrario, situada axialmente sobre aquélla, saluda al cielo y a la libertad de las alturas. Distinciones no menos sutiles resultan también de la comparación de las diestras de ambas mujeres: Hilaira da con el vacío, no encuentra sostén alguno. El brazo de Febe, en cambio, muestra sosiego, gracia e incluso una suprema delicadeza en el modo en que se encuentra apoyado sobre la cadera y la pierna. La mano clara, blanda, llena, avanza desde atrás hacia adelante y toca ya el músculo del curtido brazo varonil. En el tierno juego de las yemas de sus dedos, que palpan con delicadeza, Febe ha dado ya con su nuevo presente, que conserva con ese gesto, y al que también Hilaira ha de incorporarse. Por un lado el abrirse hacia afuera, hacia la vastedad del cielo, y más allá de sí misma, peraltado incluso por la fiereza del animal; por otro, el cerrarse hacia dentro y la intimidad de la mano derecha que da origen a un nuevo vínculo: tales son los polos en relación con los que se despliega la figura de Febe. Apertura y cierre, énfasis y concentración, pathos e intimidad, la magnificencia de la fuerza natural y el encanto de lo delicado; hacer que todos estos aspectos confluyan en la unidad de una figura es un auténtico logro artístico de Rubens.

Pero avancemos un poco más todavía. El rostro de Febe, las mejillas como por la fiebre arreboladas, los labios que se abren, el vuelco de la mirada perdiéndose en lo alto, la corona de los cabellos, que a pesar del cordoncillo de perlas se sueltan enmarcando el rostro, la luz que se derrama sobre la cabeza vuelta hacia un lado y hacia atrás, todo ello significa transformación y éxtasis. Febe se halla como transportada, puesto que se ve conducida hacia lo alto por los brazos de los hombres y descubre el cielo.

Una vez alcanzado este punto de la exposición, el hombre de nuestro tiempo no dejará de pensar que hay acá un cierto "exceso", del que se distanciará con la mueca de una sonrisa. Advertirá sin embargo, en medio de lo material de su existencia, qué lejos de él se halla el arte de Rubens; un arte que, allí donde colma su realidad del modo más sensual, no es la tierra lo que toca, sino el cielo.

Heinse, despreocupado todavía del origen de la poesía de Rubens, creía que el cuerpo de Febe es "como una rosa en el momento de ser cortada". Con ello daba pie a otra observación: Febe e Hilaira no son pimpollos, no son muchachas púberes, sino mujeres cabales. Heinse llamó a esto la "plenitud juvenil que se torna madura." Rubens ha representado mujeres desnudas en la flor de su naturaleza, en la edad de su desarrollo pleno, tras el cual no viene sino el marchitarse. La madurez, la adultez de hombres y mujeres se corresponde con la gravedad y el *ethos* de cada cuadro de Rubens; también de aquellos donde se configuran las escenas del rapto de unas mujeres o de temas semejantes, y nunca coquetean con su objeto, nunca pierden por el juego o la ironía lo que en ellos hay de substancial. Toda época de decadencia, cuyo concepto de la juventud evita, temeroso, encontrarse con el de la adultez, y que asigna al arte la única función de excitar o estimular - lo mismo da que se trate de los ojos o del intelecto -; una época semejante, que quiere

vivir intensamente y lejos de toda substancia, sólo podrá reaccionar de manera infantil ante el arte de Rubens y señalar irritada, en razón de la propia pequeñez, el "exceso" y las "exageraciones", tan pronto comienza a sentir como un peso la fuerza motora y promotora de la verdad que anima un cuadro de Rubens. Con qué otra cosa acertó a dar este último, en la figura de Febe, sino con el supremo y más pleno momento vital de la naturaleza femenina en cuanto naturaleza humana. En el breve instante del rapto se le abre el cielo. En ese instante no hay fugacidad alguna, sino lo trágico de la caducidad. Bajo cuya ley celebra Febe su presente, la fiesta de la vida en cuanto suya propia.

Ambos raptos tienen los ojos puestos en Hilaira, dado que su resistencia tiene que ser vencida todavía. De allí que entre Febe y los hombres, cuyas cabezas enmarcan simétricamente, en una misma diagonal, el rostro de la mujer, no haya lugar alguno para un diálogo con la mirada. Entre Cástor y Pólux, y acogida ya por la fuerza viril de ambos, Febe se encuentra, a diferencia de su hermana, como apartada en un ámbito de soledad. Esta soledad no debe ser mal interpretada como aislamiento. Es la soledad del rango superior, que llega a tocar lo universal, y que es por ende una soledad hacia abajo, no hacia arriba. Arrebatada por los hombres, la mujer consume su ser natural, en la medida en que, al crecer por sobre los límites del aislamiento individual, se realiza en su género, para volver a encontrarse más plenamente, realizar la experiencia de sí y manifestarse a sí misma en la visión del mundo que la arrebató y en la armonía con el orden natural universal, al que también ese mundo está sometido. De este modo Febe constituye el verdadero foco interior del cuadro todo, el centro magnético y radiante de la naturaleza, que se atiene solemnemente a sus leyes.

Visto desde este ángulo, la pregunta acerca de cuál de ambos Dióscuros se quedará con Febe resulta demasiado estrecha. Llama la atención el hecho de que Rubens no haya pensado de manera "pareada". Curiosamente no vinculó a los hombres y las mujeres en dos parejas separadas. Nos encontramos por el contrario, de manera insistente, con relaciones triádicas: Febe entre Cástor y Pólux; Hilaira contemplada por Cástor y Pólux; Pólux apresando a Febe e Hilaira; Cástor que tiene a Febe y busca a Hilaira. Los vínculos personales no han de ser pues lo decisivo todavía. En la medida en que Febe encarna a la mujer como género, pertenece ante todo al varón sin más; sólo en segundo término a los hombres que la raptan, y finalmente, ya en el dominio de lo particular, a Cástor, cuyo brazo ella toca, o a Pólux, sobre el cual se apoya.

También en nuestro análisis del "Jardín de amor" (Museo del Prado) podremos constatar que el "cálculo" según un agrupamiento por parejas no resulta fructífero. Las mujeres son lo predominante, al igual que aquí, en el cuadro muniqués. A ellas está dedicado; es en alabanza de ellas que se cuenta la historia. Ya Febe, por sí sola, resplandece por encima de la acción de ambos hombres. Ella y su hermana son lo interior cuyo brillo irradia hacia lo exterior; los hombres, lo exterior que envuelve lo interior, moviéndose hacia ello. En tanto Cástor y Pólux raptan a las dos mujeres, se presentan como las fuerzas mediadoras de aquello que busca dar sentido al contenido del dramático suceso: la glorificación de la belleza.

Las "Leucípides" son una apoteosis y no una "alegoría". Svetlana Alpers<sup>17</sup> ha explicado el cuadro de un modo singular. Lo titula "Alegoría de las bodas", y como si ello fuera poco, como alegoría de la "salvación del alma": "the salvation of the virtuous soul." La primera interpretación resulta particularmente extraña, como que descansa, según lo ha dejado ver ya

---

<sup>17</sup> S. Alpers 1967, op.cit., 285-289.

críticamente Wolfgang Stechow,<sup>18</sup> apelando a Burckhardt, en la falta de precisión para ver lo que ocurre en el cuadro. Alpers no pudo reconocer en las Leucípides "neither a clear expression of passion nor a clear dramatic action." Echó de menos una directa "narration of the abduction". Pretende que las figuras se hallan subordinadas a un "all-over-design", a un "geometric pattern". En tal sentido ve a las hermanas no tanto raptadas cuanto puestas en alto y colocadas según un modelo fijo ("arrested pattern") para contemplación del espectador. "The complicated and lively gestures of the two men and women are strangely stripped of emotion. Far from displaying fright, the expression of the sisters faces is neutral..."

Estas descripciones son lisa y llanamente falsas. Rubens le plantea a los ojos exigencias mayores que lo que la autora puede suponer. Por ello se vio obligada a cargar sobre la cuenta del pintor una cierta falta de dinamismo en la acción - lo cual no es sino una insuficiencia de su propia visión - y, a partir de su inseguridad "about the nature and implication of the action", extraer la conclusión de que el cuadro no significa en absoluto lo que representa, o lo que su actual título promete, sino que es "allegorical in intent". Este es uno de los casos más palmarios de "interpretación" mediante la ceguera; algo más que frecuente, por otra parte, en la idiosincracia con que la investigación iconológica justifica sus resultados y que reduce las obras artísticas a pictogramas.

Para enjuiciar las "Leucípides" de Munich no puede haber otro concepto, ni uno más preciso, de "narración", "acción" y "rapto", que el que hay que ganar a partir del cuadro y del arte mismo de Rubens y al que le hemos dedicado nuestros esfuerzos en todo lo que precede. Alpers echó de menos el "dramatismo". Pero, ¿acaso la estática del cerco que forman los

---

<sup>18</sup> W. Stechow 1968, op.cit., 101, nota 28.

Dióscuros, el encabritarse del caballo, etc., no son altamente dramáticos? ¿Y qué significa, por lo demás, “dramático”? Como simple concepto de intensidad o de desenfreno resulta insuficiente. Fuera de eso, Alpers echó de menos una expresión de sentimiento. ¿Cómo pudo no ver la mirada fervorosa de Cástor y el patético arrobo en el rostro de Febe? La formación del tema de las “Leucípides” y su historia son nuevos. No es posible hallar un canon para el juicio fuera del arte de Rubens. Pero Alpers sometió el cuadro a relaciones - las de ella propias - que le son ajenas. Debilitó la identidad entre objeto y significado. Tendremos que prescindir acá de ello para pasar a ocuparnos con mayor detenimiento del concepto particular de “alegoría”, del que depende la interpretación de la autora. Limitémonos a precisar, por de pronto, que Rubens jamás contrapuso las alegorías o las intenciones alegóricas - incluidas aquéllas, si cabe, que, como en el “ciclo Médici”, descansan sobre ciertos compromisos fehacientemente comprobados por documentos de la época - a la realidad expuesta de manera sensible en sus cuadros, sino que las vinculó estrechamente con esta última y las hizo nacer de ella.

Lo que Alpers logró, en su propósito de interpretar el cuadro alegóricamente, sólo fue, en rigor, un cambio de denominación del objeto representado, pero, al hacerlo, omitió mostrar - y por ello su interpretación no resulta convincente - la identidad entre lo percibido y lo significativo en la unidad de la imagen. Esto, sin embargo, es lo que hay que hacer siempre en el caso de Rubens, para ver cómo el elemento cuya función consiste en designar alegóricamente ha ingresado a lo simbólico de la historia. Jamás un cuadro de Rubens puede significar, en su totalidad, algo que él no es, en la medida en que, por ejemplo, represente un “raptó” y signifique una “boda”; o, según Alpers, represente el “raptó” de un modo supuestamente insatisfactorio y poco persuasivo, y por ende tenga que significar “boda”. En



este caso la obra de arte sería, en su manifestación sensible, un engaño y por tanto no verdadera. Si tal cosa es "alegoría", entonces Rubens jamás ha creado nada semejante.

En las "Leucípides" no es posible descubrir ninguna referencia concreta a unas "bodas". Además, Alpers sólo ha podido traer a colación la antigua pintura de Polignoto sobre las nupcias de los Dióscuros y algunos sarcófagos romanos con representaciones semejantes, esto es, obras que, en la medida en que es posible conocerlas, no tienen absolutamente nada que ver con el cuadro de Rubens. Las figuras principales son las mujeres; ¿y cuál de ellas habrá de desposarse con cuál de los dos hombres en estas "bodas"? Cástor, que levanta a Febe hacia sí, pero también solicita a Hilaira, sería entonces un bigamo en potencia. Por otra parte, resulta muy difícil comprender de qué modo la supuesta ausencia de emoción en los rostros y actitudes de ambas hermanas tendría que ser lo adecuado tratándose precisamente de unas nupcias. Cualquier monja sería capaz de ver qué es lo que pasa en este cuadro. Pero he aquí que una cierta iconología ha pasado del estadio de la virginidad al de la soltería sin remedio y al de mantener los párpados cerrados.

Febe recuerda en diversos aspectos a la "Dánae" del Tiziano, en Madrid.<sup>19</sup> Febe y Dánae tienen, ambas, un destino

<sup>19</sup> H. Tietze, *Tizian*, Wien 1936, ilustr. 228.- M. Jaffé, Rubens as a Collector of Drawings III, en: *Master Drawings* IV, 1966, lám. 4: un dibujo de la "Dánae" de Tiziano, atribuido a Rubens, en Bayonne (Musée Bonnat).- Además de la "Dánae" hay que mencionar otro dibujo de Tiziano en Cambridge (Fitzwilliam Museum); cf. Ausst.-Kat. Venedig 1976, *Disegni di Tiziano e della sua cerchia*, bearb. von Konrad Oberhuber, nr. 43: una pareja de amantes cuyos cuerpos se complementan en el abrazo para formar un círculo cerrado. El hombre coge la pierna de la mujer de un modo semejante a como lo hace Cástor. Se ignora a qué cuadro se refiere este estudio. (Ciertas concordancias con *Wethey* III, fig. 221). Sólo con ciertas reservas cabría pensar en un cuadro semejante como modelo para Rubens, puesto que la gran apertura de Febe con la extensión del brazo no ha sido preparada por aquél. Resulta en cambio más interesante advertir cómo también Tiziano,

semejante. Según la tradición, Dánae recibe el amor de Zeus, y Febe el amor de Cástor, que acabó por ser contado entre los dioses. Prescindiendo del gesto del brazo izquierdo, la posición del cuerpo es semejante en una y otra figura. Luego, ya en particular, el giro de la cabeza sobre el hombro y la mirada hacia lo alto, la disposición para recibir desde arriba, la amplitud del regazo, la bella docilidad del cuerpo en los almohadones o bien en los brazos de los Dióscuros, la curva de la espalda morosamente trazada a lo largo de los paños hasta el punto de apoyo bajo la axila (acá un almohadón, allá el hombro de Pólux), el cabello suelto sobre la nuca y los hombros, la perla en la oreja, la gracia del brazo en cómodo reposo, la sensualidad de la mano que palpa (la tela de la sábana, o bien el brazo de Cástor), el hundirse de la otra mano entre los muslos (en Rubens, en lugar de ello, el motivo del paño que cruza por el mismo sitio).

Por cierto que todas estas semejanzas no pueden engañarnos respecto al hecho de que lo esencial de la invención de Rubens, el festivo éxtasis de Febe, no reconoce procedencia alguna del Tiziano. El cuerpo de Dánae permanece, en términos generales, en la corriente continua del yacer placentero. Y también su modelado es menos rico en contrastes. En su belleza aquietada hasta volverse una dulce pasividad, en su 'privatissimo' de tan blando lecho, la Dánae del Tiziano es, en una dimensión de la vida, más pobre que la Febe de Rubens; ésta experimenta algo tan poderoso que la lleva más allá de sí misma. Estas diferencias muy difícilmente podrían explicarse sólo a partir del tema, ya que atañen por el contrario, de manera general, al arte de Tiziano y al de Rubens. Rubens poseyó

---

comparable en esto con Rubens, supo ya por su parte recrear figuras de Miguel Ángel - la "Noche" una vez más, en este caso - en virtud de sus propias transformaciones de la historia, para convertirlas en una imagen nueva.

durante toda su vida una peculiar "ambición veneciana", pero ello no obstante asimiló los elementos específicos del arte veneciano a sus intenciones mucho más vastas y transformadoras.

Tiziano, por su parte, recogió en su *Dánae* ciertos estímulos florentinos, que también para Rubens fueron importantes. Evers<sup>20</sup> y Alpers<sup>21</sup> remiten, con acierto, a una relación entre la Febe de Rubens y la Leda de Miguel Ángel. Rubens copió la Leda de este último, que hoy sólo se conoce mediante imitaciones, en su cuadro de Dresde.<sup>22</sup> Si se prescinde una vez más del brazo izquierdo y del giro de la cabeza hacia arriba, las figuras de Febe y Leda son casi idénticas. Compárese tan sólo la posición de las piernas, la mano derecha y, además, el plumaje del cisne, con el manto rojo de Febe; compárese el cuello del animal con el paño blanco que cruza por el hombro derecho de Febe. Con la Leda de Miguel Ángel introdujo Rubens el recuerdo del nacimiento de los Dióscuros como fruto de la unión de aquélla con Zeus y Tíndaro, y además el sentido de un mito de la naturaleza, el encuentro entre hombre y dios, en el presente de lo que acontece en el cuadro; encuentro que también tiene lugar entre los Dióscuros divinos y las Leucípides. En Febe, el tema del abrazo amoroso se halla exaltado y generalizado hasta convertirse en una grandiosa apoteosis del gozo femenino del recibir. A partir de la intimidad de Leda, ese gozo florece en el *pathos* con que Febe celebra la fiesta de la vida.

---

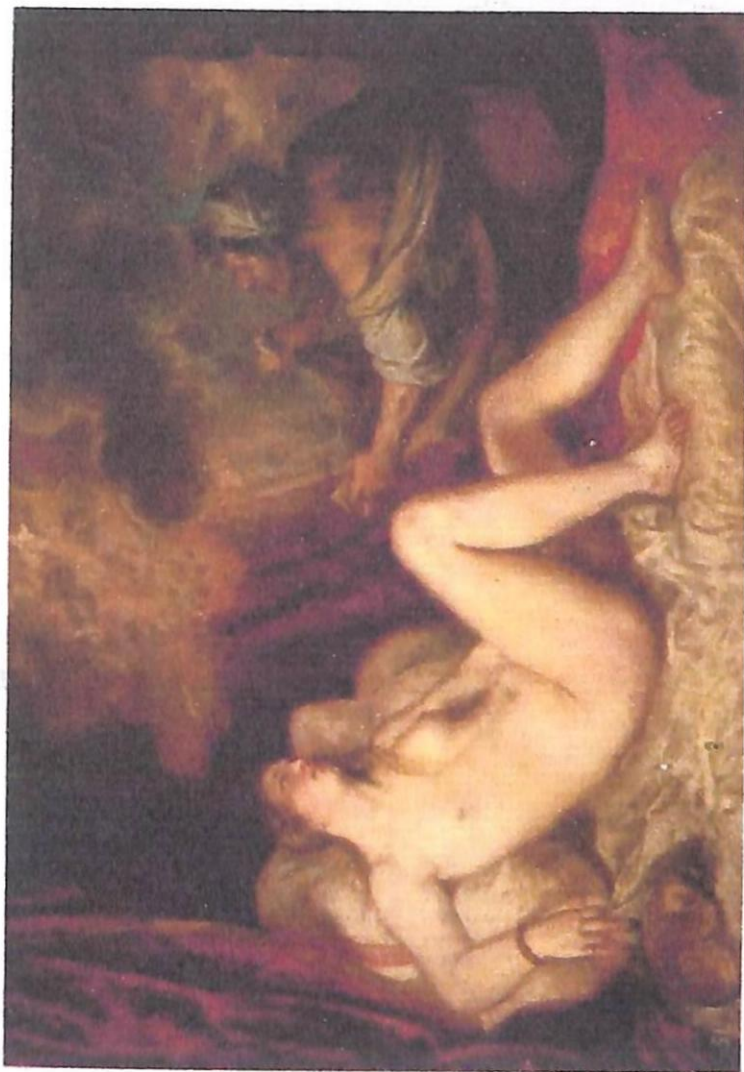
<sup>20</sup> Evers 1942, op.cit., 193.

<sup>21</sup> Alpers 1967, op.cit., 288.

<sup>22</sup> Wolfgang Schöne, Die Leda von Michelangelo und Rubens, en: *Kunst I*, 1948, 30-33.- R. Oldenbourg, *Gesammelte Aufsätze* 1922, op.cit., 42.- E. Kieser, *Antikes im Werk des Rubens* 1933, op.cit., 114.- J. Müller-Hofstede, *Some Early Drawings by Rubens*, en: *Master Drawings II*, 1964, 3-17.

A Evers debemos agradecerle otra referencia, no menos importante, a la "Noche" de Miguel Ángel, en la Capilla Medici. Si "Noche" y "Leda" pueden ser comparadas entre sí, y ambas con Febe, ello resulta comprensible, y no en última instancia, por el hecho de que también en las figuras del "Día" y de la "Noche" de Miguel Ángel, el tema del hombre y la mujer ha cobrado una configuración particularmente profunda.

¿En qué consiste la semejanza figurativa entre Febe y la "Noche"? Entre otros elementos, ambas poseen en común el magnífico fluir convergente de las siluetas del torso y de las piernas; además, el movimiento ascendente y descendente de éstas últimas, en una contraposición generadora de espacio. Precisamente la comparación con Miguel Ángel es la que nos abre los ojos en relación con esta peculiaridad de la figura de Rubens, pues por lo general uno se ve llevado con demasiada facilidad a ver los movimientos de Febe como desplegados casi exclusivamente sobre la superficie. Un motivo típicamente michelangelesco es el del curso paralelo con que se acompañan el dintorno del cuerpo y el movimiento de los paños, tal como se observa acá en la espalda de Febe, que por medio del manto, a semejanza de lo que ocurre con la "Noche" respecto de la máscara, se separa de su hermana en el bello movimiento de los perfiles. El paño, que se prolonga contra Febe en la figura del manto verde de Pólux, desaparece bajo la axila, donde el cuerpo encuentra un punto de apoyo. Precisamente este punto de pausa y sostén ha sido una recreación bastante precisa por parte de la sensibilidad de Rubens, y ha sido visto en relación con la posición yacente, el peso del cuerpo y el ancho de las caderas. La Febe de Rubens se halla en tal sentido más cerca de la "Noche" y de la Leda de Miguel Ángel que de la Dánae del Tiziano, incluso por lo que se refiere a la constitución musculosa del cuerpo femenino. Pero tan pronto como uno deja de reparar en la versión del Tiziano, aparecen con toda claridad las



Tiziano - *Dánae*  
Museo del Prado - Madrid



diferencias entre Rubens y Miguel Ángel: tal como ya lo muestra el dibujo hecho por Rubens de la "Noche" de Miguel Ángel,<sup>23</sup> el cuerpo ha sido acortado en cuanto a su longitud y simplificado en una curva más blanda y más llena. Los intervalos señalados por Miguel Ángel entre el regazo y el pecho se mantienen de un modo más sumario. Es de suponer que Rubens utilizó ese dibujo para idear la figura de su Febe.

De qué modo tan preciso estudió Rubens su modelo, lo muestra, con todo, el pie derecho de Febe, "sujeto" a la pata del caballo de manera muy semejante a como lo está el pie de la "Noche" al saliente de la roca. Una observación semejante vale también para la posición del otro pie. Así como Febe, no sin cierto riesgo, se ve sostenida por los brazos de los hombres, así la "Noche", en la situación de su grave ensimismamiento, tampoco se halla completamente segura mediante las articulaciones del lugar arquitectónico. Se mantiene en virtud de un movimiento propio sobre el segmento descendente del arco.

Este hecho inquietante para el sentido del equilibrio propio del observador, y que el Tiziano supo allanar tan hábilmente, no pudo, a todas luces, pasar inadvertido para un Rubens; sólo que éste lo asimiló a la representación sin par de un cuerpo que se mantiene como suspendido en el aire. Igualmente resulta interesante la correspondencia entre el plumaje del búho de la "Noche" y el paño rojo de Febe; una correspondencia sobre la que ya tuvimos oportunidad de llamar la atención a propósito del plumaje del cisne de Leda. Ahora cabe una observación más al respecto: en lugar de la trenza sobre el pecho de la "Noche", o bien del cuello del cisne sobre el pecho de Leda, aparece en Febe la franja correspondiente a la porción de una túnica blanca. De ambas observaciones se desprende que Rubens, aun cuando haya observado

<sup>23</sup> L. Burchard y R.-A. d'Hulst nr. 17.

puntualmente del modo más exacto, no se dejó estrechar por lo puramente objetivo. En cada detalle se forjó él mismo sus conceptos de substancia poética. De allí que nos rehusemos a decir con simpleza que, por ejemplo, de un búho hizo un paño. El punto en que éste y aquél se identifican reside en el valor natural de un elemento sensible, obtenido a partir de la visión integral de la figura. Esa visión incitaba la fantasía de Rubens a establecer analogías. Y éstas, al proceder de la comprensión substancial del modelo, hacían que el pintor no debiese renunciar a detalles que pertenecen esencialmente al todo de una figura; y que no debiese renunciar a ellos incluso allí donde no era posible trasladarlos, de modo puramente objetivo, a nuevos contextos. Es por eso que las copias hechas por Rubens de las obras de los grandes maestros, sus dibujos de las estatuas antiguas, por ejemplo, en ningún caso pueden ser valorados como un modo de "registrar" lo que vale la pena conocer, como mero "inventario" objetivo y neutral, a partir de cuyo repertorio esta o aquella pieza podría haber sido utilizada, amoldada o transformada en orden a otros fines. Si no puede haber sido un interés anticuario, manierístico o simplemente erudito, lo que movió a Rubens a recrear la figura yacente de Miguel Ángel sobre el cuadro muniqués, ¿cómo puede explicarse entonces de una manera razonable el origen de la figura de Febe a partir del arte de Miguel Ángel?

Para responder esta importante cuestión debemos tomar las cosas desde más atrás, a fin de esclarecer los principios a los que, según Rubens, debía sujetarse la imitación, incluso en lo que atañe a las obras antiguas. En primer término debemos referirnos a las cuatro categorías que permiten comprender la recepción de la Antigüedad, que F.M. Haberditzl creyó poder descubrir en las obras de Rubens y que no resisten, sin embargo,



ningún examen preciso.<sup>24</sup> Al primer grupo de las imitaciones de las obras antiguas, que cabría observar en Rubens, pertenecía para Haberditzl la adopción lisa y llana, o copia objetiva, de una estatua antigua, que el maestro se limitó a situar en un nuevo "milieu": "La figura antigua como el único elemento dominante, el resto de la composición como marco espacial y objetivo".<sup>25</sup> Acerca de la "Venus friolenta" en Amberes (K.d.K. 70), tomada por una cita de la antigua "Venus accroupie", leemos lo siguiente: "Se reconoce con claridad que, para la concepción de la figura, el modelo antiguo de la Venus en cuclillas es lo primario, la versión genérica, singularmente plausible para la visión nórdica como una Venus friolenta, el motivo dado ya de antemano, a partir del cual se procede a la creación del 'milieu' objetivo con el Amor acurrucado y el sátiro que avanza".<sup>26</sup> Sobre la "Estatua de Ceres" en Leningrado (K.d.K. 83) escribe Haberditzl: "Una singular combinación... el ejemplo de un contraste entre la animación de lo viviente y la quietud estatuaria."<sup>27</sup> "La oposición entre el empleo de un modelo antiguo como escultura, por un lado, y la vivificación (del mismo), por otro, pone ante nuestros ojos una solución particularmente ingeniosa del problema mencionado al comienzo".<sup>28</sup> Que en la composición de un cuadro valorado a medias como copia y a medias como algo novedoso haya algo de "ingenioso" o de "riqueza de espíritu", en el sentido literal de la expresión, no puede ser sino dudoso; como que sólo se trata de un "problema" del mismo Haberditzl, quien de manera absurda intentó oponer la figura central del cuadro a lo viviente

<sup>24</sup> F. M. Haberditzl, Studien über Rubens, en: *Jahrb. d. kh. Slgn. d. ah. Kaiserh. XXX*, 1911/12, 257-297; en particular desde la pág. 276 en adelante.

<sup>25</sup> Haberditzl, op.cit., 276.

<sup>26</sup> Haberditzl, op.cit., 277.

<sup>27</sup> Haberditzl, op.cit., 277-279.

<sup>28</sup> Haberditzl, op.cit., 279.

de su entorno, de lo cual no obtuvo más rédito que el de quedarse con una obra de arte semimuerta. La estatua de Ceres no tiene nada de la lisura y frialdad pétreas de una copia antigua. Los 'putti' no adornan a la diosa por presentarse como una antigüedad de piedra, sino porque ella misma es un ser viviente. Ellos sólo imitan, a su modo, lo que Ceres realiza en sí misma mediante sus gestos: cubrir graciosamente su cabeza, sus hombros y caderas con los pliegues del manto; sólo que a ellos el peso de la rebosante guirnalda de frutas les ocasiona, curiosamente, un esfuerzo mucho mayor que a la diosa el ceñirse su ropaje. Es así como ya el mismo estudio de la estatua antigua, en lo que tiene de ejemplar, hizo surgir en el espíritu de Rubens lo que de manera viviente ocurre en el cuadro todo. Lo mismo vale para la "Venus friolenta" de Amberes. En la conformación de la figura misma, como la de un ser aquejado por el frío, y en lo conmovedor de su intento por abrigarse con un velo delgadísimo, ya está presente de suyo su 'milieu', su mundo íntimo con el 'putto' y el sátiro.

El segundo grupo de la imitaciones contiene, según Haberditzl, "la composición de varias figuras antiguas". Le sirvió de ejemplo, entre otros, "El nacimiento de Luis XIII", perteneciente al Ciclo Medici (K.d.K. 250). Puso a todas y cada una de las figuras del cuadro en relación con estatuas de la Antigüedad. ¿Pero cómo es que forman un todo? "Para nuestra investigación es importante constatar que Rubens, con una ayuda relativamente escasa y poco significativa de otros elementos compositivos no sólo ha logrado forjar en el cuadro una combinación posible, en sentido vital, de las figuras antiguas..., sino que además ha agrupado tales imágenes en una relación intensamente vívida".<sup>29</sup> La representación de tales "combinaciones" y "relaciones" subraya el nivel, manifiestamente formal todavía, de la doctrina de la imitación

<sup>29</sup> Haberditzl, op.cit., 286.

clasicista. Con un soplo de ingenio por entre la endeblez de su exposición, Haberditzl escribe: "Si un artista intentara hacer hoy algo semejante, su empresa sería tal vez caracterizada como divertimento académico."

El tercer grupo "abarca una serie de pinturas, que no cabe considerar ya como 'paradigmata' de traducción pictórica de antiguos modelos escultóricos, puesto que la adopción y el empleo de tales ejemplos como elementos de enmarque debe servir para aclarar la propia concepción figurativa del artista".<sup>30</sup> "El modelo antiguo como elemento compositivo característico." Al cuarto grupo, por último, pertenecen aquellas figuras de Rubens que, ya en detalle, acentúan y desarrollan determinadas propiedades de sus modelos. Una suerte de "transmutación de valores", que Haberditzl se figuró del siguiente modo: "Rubens ve el modelo antiguo no sólo como una imagen existente,... sino también como viviente expresión plástica de un movimiento, que mediante una mayor acentuación de la dirección indicada ('contraposto', etc.) puede ser captado visualmente de manera más vívida y clara toda vía. Este grado superior de la animación formal es uno de los logros fundamentales del arte barroco".<sup>31</sup> El concepto de la "animación" aparece una y otra vez en Haberditzl. Pero con la escueta expresión "animación 'formal'" queda dicho qué insuficiente y qué poco esclarecedora resulta la misma, en rigor, ante una creación de Rubens. El mencionado giro apunta a modificaciones modales sin conducir hacia el origen de la creación figurativa en cuanto llena de vida. Un "grado superior de animación" (Haberditzl) en Rubens supondría por cierto, en consonancia con ello, un grado inferior de vivacidad en las obras antiguas. Si uno se atiene literalmente a lo dicho por Haberditzl, Rubens tendría que haber

---

<sup>30</sup> Haberditzl, op.cit., 287.

<sup>31</sup> Haberditzl, op.cit., 291.

contemplado una estatua antigua por de pronto como un objeto inanimado, para infundirle luego su propio hálito vital. Aquí resulta evidente el fundamento clasicista del juicio de Haberditzl. Sólo de lo viviente puede surgir, a su vez, algo viviente; incluso en el terreno del arte. Sólo al espíritu ya viviente de suyo se le descubre y manifiesta lo viviente, y no estará dispuesto en modo alguno a distinguir entre sí mismo y lo otro.

Pretendemos volver más explícito todo esto mediante el examen de uno de los dibujos hechos por Rubens a partir de una obra antigua. A menudo el dibujante no se limitaba a reproducir sólo el lado frontal de una estatua, sino que añadía vistas laterales y posteriores que a veces resultan difíciles de lograr ante el original.<sup>32</sup> Este es también el caso en cuanto a su hoja con la "Noche" de Miguel Ángel. Y habría que mencionar también los dibujos que Rubens hizo del "Laoconte". E incluso la hoja londinense con la reproducción del antiguo "Espinario".<sup>33</sup> El dibujante reprodujo esta obra dos veces, si bien lo hizo en ambas ocasiones desde el mismo ángulo. Pero modificó la posición y la acción del mozuelo. A la derecha, el "Espinario" en una reproducción bastante exacta del modelo; a la izquierda, el mismo jovencito, pero que ahora levanta la cabeza y la vuelve hacia el espectador. En lugar de extraerse una espina del pie, se lo seca con un paño. De este curioso hecho se desprende que a Rubens le agradaba hallar para una figura una nueva historia; y ello, no bien acababa de familiarizarse con la naturaleza de la misma en cuanto ya dada. Al fijar la

<sup>32</sup> Acerca de los principios de la copia de estatuas antiguas por Rubens cf. J. Müller-Hofstede en: *Zeitschr. f. Kunstgesch.* XXVIII, 1965, 69-112. También W. Stechow 1968, op.cit., 21ss.

<sup>33</sup> L. Burchard y R.-A. d'Hulst nr. 16.- W. Stechow, op.cit., 53ss.- Victor H. Meisel, Rubens' Study Drawings after Ancient Sculpture, en: *Gazette des Beaux-Arts* LXI, 1963, 311-326; en particular, pág. 319.

manifestación material y objetiva de la figura, ahondaba, al mismo tiempo, en su esencia. Captó la intimidad del pequeño, su ensimismamiento, su hallarse concentrado haciendo algo que parece poner en olvido todo cuanto lo rodea. De esta experiencia con la obra misma surgió una idea nueva, diferente del original, y que sin embargo resultaría impensable sin éste. Rubens intentó imaginarse cómo habría reaccionado el mozo al ser molestado desde fuera. Y lo colocó, junto al primer dibujo, en esa actitud distinta. La fuerza poética del artista para penetrar en el corazón mismo del modelo y desplegar, a partir de él, una nueva historia, resulta particularmente clara en este ejemplo. La nueva figura concebida por Rubens habrá de aparecer luego, en el inmenso cuadro con el "Bautismo de Cristo" pintado para el altar de la iglesia de la Santísima Trinidad en Mantua (K.d.K. 14), pero desarrollada de tal modo que ha acabado por convertirse en una individualidad autónoma: nos referimos a la figura del hombre sentado adelante, a la derecha, junto al árbol. Ahora, en lugar del tierno chiquillo, la vigorosa figura de un joven. Las ocupaciones sensibles de otrora con el propio cuerpo, a saber, el extraerse la espina y el secarse el pie, se han convertido ahora en un ademán erótico que expresa, en relación con la inmaculada pureza y belleza de Cristo, una voluptuosidad y una amenaza que proceden del lado de lo sensual.

El mismo Rubens ha dejado expresado, incluso por escrito, qué entiende él por una imitación razonable basada en las esculturas antiguas. En su tratado titulado *De imitatione statuarum* dice que para unos la imitación es muy útil, y para otros nociva hasta la aniquilación de su propio arte: 'Aliis utilissima, aliis damnosa usque ad exterminium artis'. Ello no obstante, afirma estar persuadido de que, para la perfección del arte, es necesario no sólo conocer con todo detalle las estatuas antiguas, sino hallarse completamente "embebido" por el conocimiento de las mismas: '...esse necessariam earum

intelligentiam, imo imbibitionem'. Rubens reclamaba un uso perspicaz, que en modo alguno hiciese notar la piedra ('omnino citra saxum'). Y sostiene que muchos no sabrían distinguir entre la materia y la forma, la piedra y la figura, ni tampoco entre la coerción impuesta por el mármol y la obra de arte: '...non distinguunt materiam a forma, saxum a figura nec necessitatem marmoris ab artificio'. Y en lo que sigue se reclama que sean tenidos en cuenta todos aquellos valores sensibles del cuerpo humano, de su piel y de su carne, así como su movilidad y manifestación en la luz y la sombra, que el escultor no puede realizar en la piedra.

El "Espinario" nos permitió ver cómo Rubens, al servirse de él como modelo, lo recreó poéticamente. También de una recreación poética, de un chispazo poético de la fantasía creadora se trata en el caso de la actitud de Rubens frente a la "Noche" de Miguel Ángel. Burchard y d'Hulst han especificado en su catálogo de las obras de Rubens varias figuras de los cuadros más diversos, vinculadas todas con el tema de la "Noche", incluidas las vistas de frente y de lado. Rubens se sirvió de sus estudios en el cuadro de Dresde con "Hero y Leandro" (K.d.K. 3), en el "Consejo de los dioses" del Ciclo Médici (K.d.K. 254) y en las "Consecuencias de la guerra" en el Palacio Pitti de Florencia (K.d.K. 428). A esto habría que añadir, entre otros, una "Diana dormida".<sup>34</sup> En cada uno de estos casos habría que señalar lo que poseen de propio. Pero en esta ocasión sólo Febe habrá de interesarnos.

De este modo, la pregunta que nos formuláramos más arriba, acerca de cómo explicar, sin hacer violencia a los sentidos, el origen de Febe a partir de la "Noche" de Miguel Ángel, encuentra su respuesta en la historia de la figura. En Febe, Rubens ha despertado a la "Noche" de su profundo

---

<sup>34</sup> M. Rooses, Oeuvre III, nr. 600, lám. 191.

ensimismamiento. Hacer que despierten los hombres michelangelescos, liberarlos de las sombras y la pesadez, hacerlos florecer en la claridad de la luz, sensibilizarlos en la fiesta multicolor de la vida, tales fueron las grandes hazañas de Rubens. Pero no les haríamos la debida justicia, si viésemos en ello tan sólo una pérdida del fondo profundo del arte de Miguel Ángel en aras de una superficie más agitada. Es verdad, no obstante, que Rubens le confirió a la manifestación de la existencia individual una mayor ligereza en términos generales. Modificó los polos de fuerza entre los cuales actúan las figuras de Miguel Ángel. En la pintura de Rubens el mundo tiene un nuevo eje en la línea vertical, por la que se asciende más fácilmente. En ella perciben los hombres una fuerza de atracción que opera sobre ellos de manera inmediata, por la que se sienten eximidos de la acción de la fuerza de gravedad. Desde la profundidad del ser nocturno de Miguel Ángel asciende Febe hacia lo alto como un ser diurno de Rubens.

Entre los individuos de Miguel Ángel conocemos algunos, mitad hombre, mitad genio, de naturaleza melancólica. A ese grupo pertenece la "Noche". Bajo el orden verdadero de la Creación, son los que, a fin de alcanzar individualmente una suprema riqueza, se hallan más duramente agobiados por la "forma eterna". Su alma busca ascender para unirse con su arquetipo divino, pero se halla retenida y como aherrojada por el cuerpo, cuya naturaleza es trágicamente consciente del peso de cada ser terrenal. A partir de los respectivos movimientos, ascendentes y descendentes, concordantes y contrapuestos, del cuerpo y del alma, adquieren los destinos de los hombres su configuración individual.

Rubens, por el contrario, formó en su cuadro de las "Leucípides" hombres heroicos (también Febe es una heroína), más ágiles y victoriosos, que se ven agraciados, dispuestos y captados de tal modo como si se tratase de seres favorecidos por

el orden de las fuerzas cósmicas y su armonía. La naturaleza, la sensibilidad, la *physis*, no milita en ningún caso contra el impulso del alma y del espíritu. Ofrecen, por el contrario, escasa resistencia. Quedan como paralizadas no bien se aproximan a su origen en lo absoluto y se saben cerca del mismo. Las cadenas del orden que para el hombre michelangelesco presiden la tensión figurada entre el individuo, el mundo y Dios, se aflojan, se rompen incluso, en una figura tal como la de Febe. Se llega a la claridad y serenidad de una visión más alada del mundo, y también, por eso mismo, a una simplificación, ligamiento y hasta fusión de varios peldaños y soportes de los órdenes arquitectónicos creados por el espíritu de Miguel Ángel. Si en el dibujo conservado en París Rubens recreó, tal como vimos, el cuerpo femenino de una manera más blanda, "más pictórica" y más fluida; si, por otra parte, sobre la dimensión plana moderó y aligeró en algunos grados, respecto de Miguel Ángel, las relaciones espaciales y los pesos plásticos de su grupo de figuras, se trata, en todos los casos, de algo más que de ciertas decisiones de orden formal.

El entusiasmo que emana de Febe no ha surgido sino de la chispa que sólo brota cuando el grado supremo del hallarse consigo mismo coincide con el grado supremo del hallarse en el orden universal y del hallarse en el mundo. Así visto, el acto patético de la transformación que pudo seguirse desde la "Noche" hasta Febe debe ser entendido simbólicamente en relación con el propósito fundamental del arte de Rubens: la glorificación de la verdad allí donde puede manifestarse por entero en el ámbito de la experiencia sensible y donde puede celebrar su fiesta con el rostro completamente descubierto.

A partir de estas consideraciones y observaciones surgen algunos puntos de apoyo para la datación del cuadro muniqués. Con el estilo "macizo" que caracteriza a Rubens luego de la mitad de la segunda década, con el 'diseño' de algunos de los



cuadros repletos de objetos, pertenecientes al ciclo de Decio Muro y las figuras corpulentas y pesadas de esa época, las "Leucípides" tienen ya poco que ver. A esa fase temprana también hay que atribuir el "Bóreas", en la Academia de Viena (K.d.K. 223). Es verdad que Oritia muestra muchos movimientos muy semejantes a los de Febe, pero la abundancia muscular de Bóreas y el esfuerzo que debe realizar, según se advierte por doquier, para mover las pesadas masas corpóreas de Oritia, se mantienen alejados de la nueva ligereza de los vínculos y ascensiones del cuadro muniqués.

Con las "Leucípides" llegamos al límite de aquella época en la que el pintor del Ciclo Medici habrá de dar forma a sus grandes apoteosis. No ya los años de 1615-1617 (Oldenburg, Evers), sino 1620 (Rosenberg) debe proponerse como fecha más aproximada para las "Leucípides",<sup>35</sup> con las que se inicia la "fase festiva" del arte de Rubens, precisamente a partir de 1620. El boceto para el Ciclo Medici con el "Triunfo de la verdad", conservado en el Louvre, podría hallarse cronológica y estilísticamente cerca del cuadro muniqués; en la misma medida, al menos, en que ambos cuadros tienen que ser apartados del "Bóreas" vienés. Febe se encuentra ya naturalmente emparentada con muchas de aquellas célebres figuras de Rubens suspendidas sobre la tierra, que se ven levantadas o arrebatadas hacia el cielo. Piénsese sobre todo en Enrique IV, elevado junto a los dioses, o en María Medici que se presenta en lo alto para su reconciliación con Luis, tanto ésta como aquél pertenecientes al ciclo parisino (K.d.K. 253, 262). Pero un descubrimiento del mundo superior en términos apoteósicos no resulta característico para el arte de Rubens situado entre los años de 1611 y 1620.

---

<sup>35</sup> A. Rosenberg, *P.P. Rubens, Klassiker der Kunst*, Stuttgart/Leipzig 1911, 184: "1619/20".

Ubicado en tal período, el "Rapto de las Leucípides" tendría que ser considerado sólo como un "cuerpo extraño".

En Febe se encarna el ascenso de la belleza y su salutación al cielo. El ascenso se ve intensificado por el hecho de que Rubens situó muy bajo el punto de fuga del cuadro. La configuración del suelo, y el paisaje detrás, sólo ofrecen una faja de poca altura. De allí que el grupo se levante libre contra el firmamento. Las figuras se ven ceñidas sin la menor holgura por un marco casi cuadrado; de este modo cobran una hegemonía incondicionada y monumental sobre todo ambiente y aparecen, comparadas con lo bajo del paisaje, sobredimensionadas en términos ciclópeos. Las figuras son, además, de gran talla, y no sólo por lo que dicen las medidas en relación con el formato del cuadro. La vista desde abajo incrementa esta impresión y, por otra parte, el hecho de que Febe se halle desprendida del suelo; que sólo con su pie derecho penetre en el espacio terrestre, en tanto que con la mano izquierda se extiende ya hacia el éter y de ese modo, en una maravillosa ampliación de su movimiento diagonal a través del cuadro todo, vincule el cielo y la tierra, pero de tal suerte que gane aquél abandonando esta última. Y puede hacerla - ambos polos se hallan para Rubens más cerca uno del otro -, ya que la sabiduría de un Miguel Ángel pudo haberlo considerado verdadero.

El paisaje es una base respecto de la cual la pluralidad de piernas y de patas cruzándose y apoyándose de los modos más diversos se destaca tan claramente, que surge en el cuadro, y no sólo en apariencia, sino también en el esquema compositivo, toda una zona estrechamente delimitada que genera profundidad y le confiere su impronta característica a las relaciones espaciales de los cuerpos situados por sobre ella.<sup>36</sup> Los pies sobrepuestos de Pólux e Hilaira, que en el plano más

---

<sup>36</sup> Cf. Evers 1942, op.cit., 192.

inmediatamente próximo al espectador determinan, al nivel del suelo, el sitio donde se origina espacialmente el grupo, concentran el grupo mismo, cercado en intervalos más amplios por los cascos de los caballos, sobre punto de apoyo más reducido. Visto en términos puramente geométricos y en relación con la imagen del grupo, ese punto de apoyo ha sido descrito como el ángulo inferior de un "cuadrado que descansa sobre una de sus puntas" (Evers). Pero si, al demorarnos en la visión del cuadro, añadimos también los movimientos que nacen de esa "punta", entonces el encontrarse, y, a la vez, el mutuo separarse, de ambos pies se presenta como la "inicial" de la construcción vertical y de sus ramificaciones interiores, así como el punto de inflexión de un movimiento circular. Ese movimiento va hacia abajo, por la derecha, con Pólux; desciende, toca el suelo y asciende luego otra vez, por la izquierda, hacia Cástor, que realiza un giro hacia adentro y que, con el contramovimiento de Febe, forma un círculo interno en el centro del grupo. El isabelino que se encabrita por detrás es finalmente la culminación y da lugar, con sus patas delanteras, al nuevo descenso, no sin enfatizar antes, con esas mismas patas, que el impulso y la concentración del círculo todo va desde afuera hacia adentro. Así es como el grupo se da a conocer, captado como una "figura en forma de rueda", de rigurosa naturaleza concéntrica, cuyos movimientos se transforman y renuevan internamente sin cesar.

Por cierto que esta comparación figurativa se remite, en primera línea, a las relaciones del cuadro en su dimensión plana, a la "fachada" de lo que aparece en la superficie del mismo, donde Rubens habla, quizás, su lenguaje más sugestivo. Pero también tiene que verse el cuerpo del todo, que apoyado sobre piernas y patas se yergue sobre el paisaje, su 'internum' y su carácter espacial, manifiestos por ejemplo en la visión del ámbito central del grupo, entre Cástor, su caballo y Febe. A

partir de este momento las indicaciones de carácter geométrico sobre el plano resultan insuficientes. El movimiento circular procede desde atrás, por la derecha (caballo, Pólux), avanza impetuoso en un arco hacia el centro y hacia lo extremo del primer plano (Hilaira) y prosigue luego hacia atrás por la izquierda, para ascender otra vez. Tales aproximaciones y alejamientos impulsivos de orden espacial son de la mayor importancia para el empaque dramático y la fuerza arrebatadora del suceso representado. La constelación de ambos pies tan adelantados resulta de un efecto enorme, porque en ella y, por encima de ella, en la misma Hilaira, el momento más violento y más inmediato en que se produce el cambio del movimiento y la superación de la resistencia "arremete" del modo más próximo para el espectador, tanto respecto de la distancia en la altura como también respecto de la profundidad.

El sentido de todos los movimientos se descubre en el hecho de que los cuerpos de los hombres y los animales operan de manera ascendente y descendente por sobre la línea del horizonte y contra el cielo abierto. El que las figuras se hallen contra el cielo es también de la mayor importancia. Sólo Hilaira, la que se resiste, intenta permanecer aferrada bajo el dintel que separa el ámbito inferior del superior, desde donde siente actuar sobre ella la mirada magnética de Cástor. Si tenemos en cuenta el hecho, sobre el que ya Evers ha llamado la atención, de que Cástor y Pólux eran jóvenes divinos y que fueron fijados por Zeus como constelaciones en el firmamento, que se los representaba como jinetes con estrellas sobre la cabeza, y si añadimos a ello que los Dióscuros, en su condición de seres celestes y salvíficos se apoderaban de las almas de los mortales, entonces habrá de ampliarse nuestra mirada para extenderse sobre el significado simbólico del cuadro:

La intervención de lo divino que todo lo mueve y su afección por lo humano, destinado a recibir, y su

compenetración mutua en la unión de ambos -expresado de manera tangible y realizado en la relación natural y sensible de los sexos y en el amor del hombre y la mujer, en términos tanto generales como individuales-, representado en el tema del rapto de las hijas de Leucipo por parte de Cástor y Pólux. 'Permittes ipsis expendere numinibus, quid conveniat nobis rebusque sit utile nostris, carior est illis homo, quam sibi', tal la leyenda que colocó Rubens sobre el pórtico de su casa en Amberes: "Deja a los seres divinos que ellos mismos decidan qué nos conviene y qué es útil para nuestros asuntos; más caro es el hombre para ellos que para sí mismo."

Alpers habló de la "salvation of the virtuous soul". ¿Pretendió apuntar con ello a la meta de una explicación semejante? No logró armonizar su concepto puramente literario de "redención" y "salvación del alma" (¿cuál?, ¿de qué?, ¿para qué?) con la realidad de la creación de Rubens y por ende no ha contribuido con sus referencias a sarcófagos antiguos y sus interpretaciones de diversas fuentes del mito y del culto de los Dióscuros a una mayor riqueza de la idea de esta obra artística en su condición de imagen. Hizo que la identidad individual del cuadro, su contenido propio y auténtico, y también sus límites, se perdiesen en generalidades, antes de haber sabido apoderarse de los mismos. Nuestro propio intento de interpretación, por su parte, se impuso, como una obligación, abstenerse de descripciones alegóricas que carezcan de asidero en el cuadro. Nos propusimos obtener paso a paso el significado general, a través de la legitimación individual del mismo, y llegar a descifrar de ese modo el valor simbólico no sólo de los Dióscuros sin más, sino de aquellos que el espíritu de Rubens supo crear.-