



**ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ**

Γεώργιος Κ. Κόκκορης

**Philip & Peter Paul Rubens.
Τέχνη, Αρχαιογνωσία & Αδελφосύνη.**

Μεταπτυχιακή εργασία

Επιβλέπων Καθηγητής

Ναυσικά Λιτσαρδοπούλου

Αθήνα, 2022



**ATHENS SCHOOL OF FINE ARTS
DEPARTMENT OF THEORY AND HISTORY OF ART
MASTER PROGRAM
THEORY AND HISTORY OF ART**

Georgios K. Kokkoris

**Philip & Peter Paul Rubens.
Art, Antiquarianism & Brotherhood**

Master's Dissertation

Supervisor Professor

Nafsika Litsardopoulou

Athens, 2022.

Περίληψη

Η εργασία αυτή έχει ως αντικείμενο μελέτης τη σχέση και την αλληλεπίδραση των αδελφών Rubens, Philip και Peter Paul, με στόχο τη βαθύτερη κατανόηση της θέσης και του ρόλου του Philip στην εξέλιξη της καλλιτεχνικής φυσιογνωμίας του Peter Paul, αλλά και αντιστρόφως της θέσης και του ρόλου του ζωγράφου στην εξέλιξη της πνευματικής φυσιογνωμίας του λογίου αδελφού του. Στην εισαγωγή της εργασίας παρατίθενται σύντομα βιογραφικά στοιχεία των δύο αδελφών με έμφαση στους τομείς που παρουσιάζουν αλληλεπίδραση. Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζονται οι τρεις επιστολές του Philip προς τον Peter Paul που δημοσιεύθηκαν στον επιμνημόσυνη έκδοση των *Ομιλών* του λογίου το 1615, τα μοναδικά σωζόμενα τεκμήρια από την αλληλογραφία των δύο αδελφών. Τα κείμενα των επιστολών αποδίδονται εδώ στο πρωτότυπο λατινικό κείμενο παράλληλα με δική μου ελεύθερη μετάφραση στα νέα ελληνικά. Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζονται τα δύο ποιήματα που συνέθεσε ο Philip και αφιέρωσε στον αδελφό του. Όπως και στο προηγούμενο κεφάλαιο τα κείμενα των ποιημάτων παρατίθενται στο πρωτότυπο και σε νεοελληνική μετάφραση. Στο τρίτο κεφάλαιο τυγχάνουν διαπραγμάτευσης οι αυτοπροσωπογραφίες του Peter Paul Rubens στις οποίες απεικονίζεται με τον αδελφό του. Στο τέταρτο κεφάλαιο διερευνάται το χαμένο επιτάφιο μνημείο του Philip, ένα επιμνημόσυνο έργο του Peter Paul Rubens που έχει διαφύγει εντελώς της προσοχής των ερευνητών. Στο πέμπτο κεφάλαιο εξετάζεται το *Πορτρέτο του Philip Rubens* του Ινστιτούτου Τεχνών του Ντιτρόιτ, ένα έργο που έχει συσχετισθεί κατά καιρούς με το χαμένο επιτάφιο μνημείο του λογίου. Στο έκτο και τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας θίγεται το περίπλοκο νομικό ζήτημα της κληρονομικής διαδοχής του Philip για την κληροδότηση της προσωπικής του βιβλιοθήκης, η οποία, λανθασμένα κατά την εκτίμηση μου, έχει αποδοθεί στην ιδιοκτησία του αδελφού του.

Λέξεις κλειδιά: Philip Rubens, Peter Paul Rubens, Αμβέρσα, αρχαιογνωσία, νεολατινική λογοτεχνία, μπαρόκ

Summary

This dissertation investigates the relationship and interaction of the two Rubens brothers seeking to a deeper understanding of Philip's position and role in the evolution of Peter Paul Rubens's artistic personality, but also conversely of the painter's position and role in the evolution of intellectual physiognomy of his learned brother. In the introduction brief biographical details of the two brothers are presented with an emphasis on fields of interaction. The first chapter presents Philip's three letters to Peter Paul published in the commemorative edition of the scholar's *Homiliae* in 1615, the only surviving records of the two brothers' correspondence. The texts of the letters are given here in the original Latin text alongside my own free translation into modern Greek. The second chapter presents the two poems that Philip composed and dedicated to his brother. As in the previous chapter, the poems are presented in the original and in a modern Greek translation. The third chapter deals with the self-portraits of Peter Paul Rubens in which he is depicted with the company his brother. The fourth chapter explores Philip's lost Epitaph, a memorial work by Peter Paul Rubens that has completely escaped the attention of researchers. The fifth chapter examines the Portrait of Philip Rubens of the Detroit Institute of Arts, a work that has been traditionally associated with the scholar's lost epitaph. The sixth and final chapter deals with the complex legal issue of Philip's succession to the bequest of his personal library, which, wrongly in my estimation, has been attributed to his brother's property.

Keywords: Philip Rubens, Peter Paul Rubens, Antwerp, antiquarianism, Neo-Latin literature, Baroque

Μέλη της Εξεταστικής Επιτροπής

Κωνσταντίνος Ιωαννίδης
Βάρβαρα Ρούσου

Δηλώνω ότι είμαι ο αποκλειστικός δημιουργός της παραπάνω πρωτότυπης εργασίας, νόμιμος κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της και ότι έχω το δικαίωμα, να παραχωρήσω τα δικαιώματα που αναφέρονται στην παρούσα άδεια. Βεβαιώνω, ότι το σύνολο του τεκμηρίου που καταθέτω αποτελεί γνήσιο έργο παραχθέν από εμένα και δεν παραβιάζει τα δικαιώματα άλλου δημιουργού με οποιονδήποτε τρόπο. Το τεκμήριο/α που καταθέτω είναι το τελικό εγκεκριμένο έργο από την εξεταστική επιτροπή, δεν προκύπτει από λογοκλοπή ή νοθευμένη έρευνα, δεν προσβάλλει πνευματικά δικαιώματα άλλων δημιουργών και δεν παραβιάζει προσωπικά δεδομένα. Ως κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της εργασίας αυτής, παραχωρώ στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών το μη-αποκλειστικό δικαίωμα δημοσίευσης και διάθεσης της ψηφιακής μορφής της εργασίας μου, εντός και εκτός του δικτύου, μέσω του Ιδρυματικού Αποθετηρίου «Art-IA», με την προϋπόθεση ότι διατίθεται με μία από τις παρακάτω άδειες ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ & ΚΕΝΤΡΟ ΠΛΗΡΟΦΟΡΗΣΗΣ Α.Σ.Κ.Τ. 3 που έχω επιλέξει κατά την αυτό-απόθεση. Η εν λόγω παραχώρηση δεν συγκρούεται με δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας τρίτων ή με παραχωρηθέντα ήδη από εμένα σε τρίτους σχετικά δικαιώματά μου. Η βιβλιοθήκη δεν ασκεί κανενός είδους επιμέλεια στο περιεχόμενο της εργασίας μου και αναλαμβάνω πλήρως την ευθύνη του περιεχομένου της. Η έγκριση της παρούσας εργασίας δεν υποδηλώνει απαραίτητως την αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα από την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών (Ν. 5343/1932, άρθρο 202, παρ.2).

«Quare qui φιλέλληνες sumus, aut haberi volumus, per illi multum meritò debemus, & nobiscum interiores littere».¹

¹ Ρήση του Jan Brant από το εισαγωγικό του σημείωμα στο *S. Asterii Episcopi Amaseæ Homiliæ Græce & Latine Nunc Primum Editæ Philippo Rubenio Interprete. Eiusdem Rubenii Carmina, Orationes & Epistolæ Selectiores: Itemque Amicorum in Vita Functum*, Αμβέρσα: Officina Plantianna, 1615, σ. ν.

Ευχαριστίες

Η παρούσα εργασία συγγράφηκε, καταρχάς, υπό συνθήκες ανωτέρας βίας. Στα τέλη Φεβρουαρίου του 2020 σημαντικό μέρος της έρευνας για τη διπλωματική μου εργασία με τίτλο *Het Steen. Η εξοχική κατοικία του Peter Paul Rubens* είχε ήδη ολοκληρωθεί. Τα γεγονότα που ακολούθησαν την άνοιξη είναι γνωστά. Δυστυχώς, η επιτόπια έρευνα στην εξοχική κατοικία του Rubens δεν μπορούσε να συνεχιστεί και ακολούθως ματαιώθηκε επ' αόριστο με την ευχή να ολοκληρωθεί μελλοντικά. Στη διάρκεια της περιόδου του υποχρεωτικού κατ' οίκον περιορισμού η μελέτη της ποίησης του μεγαλύτερου αδελφού του ζωγράφου, Philip Rubens, που πρόσφατα είχα ανακαλύψει στις επισκέψεις μου στη βιβλιοθήκη του Μουσείου Plantin-Moretus στην Αμβέρσα, ήταν ένα σημαντικό στήριγμα. Παράλληλα, αναζητώντας πληροφορίες για τη φυσιογνωμία του Philip Rubens διαπίστωσα με λύπη ότι η σχετική βιβλιογραφία είναι εξαιρετικά φειδωλή. Έτσι, προέκυψε η ιδέα της παρούσας διπλωματικής εργασίας.

Είναι οφειλόμενο χρέος η έκφραση ευγνωμοσύνης προς όλους αυτούς που έχουν συμβάλει στη συγγραφή αυτής της μελέτης. Απέραντη είναι η ευγνωμοσύνη που χρωστάω στην κυρία Ναυσικά Λιτσαρδοπούλου για όλα όσα μου δίδαξε τα 10 χρόνια της φοίτησής μου στην Α.Σ.Κ.Τ ως προπτυχιακός και στη συνέχεια ως μεταπτυχιακός φοιτητής της. Ευχαριστώ πολύ, επίσης, τον κ. Bert Watteeuw (Ινστιτούτο Rubenianum) για την ευγενική διάθεση να συζητήσει μαζί μου αυτό το εγχείρημα. Θερμές ευχαριστίες στον παλαιό συμφοιτητή μου, Δημήτρη Λιανό, για την ανάγνωση των κειμένων μου και τις πολύτιμες επισημάνσεις του. Ευχαριστώ, ακόμη, το προσωπικό της Βιβλιοθήκης της Α.Σ.Κ.Τ, ιδιαίτερα την κυρία Ελεάνα Παθιακάκη, καθώς και τους ανώνυμους υπαλλήλους του Ινστιτούτου Rubenianum και της βιβλιοθήκης του Μουσείου Plantin-Moretus για την άριστη εξυπηρέτηση. Εκ βαθέων ένα μεγάλο ευχαριστώ στην οικογένειά μου και στη σύντροφό μου.

Μονεμβασιά

Οκτώβριος 2021

Βραχυγραφίες

Οι βραχυγραφίες στο κύριο κείμενο και τις υποσημειώσεις χρησιμοποιούνται ευρέως και είναι είναι γενικά ευνόητες. Παρατίθενται μερικές που αφορούν εξειδικευμένους όρους:

CDR: C. Ruelens, M. Rooses (επιμ.). *Codex Diplomaticus Rubenianus*. 6 τομοι, Αμβέρσα, 1887-1909.

Electorum Libri: Philippus Rubenius. *Electorum libri II: In quibus antiqui ritus, emendationes, censurae. Eiusdem ad Iustum Lipsium poëmatia*. Αμβέρσα: Officina Plantinianna, 1608.

Ομιλίες: Philippus Rubenius. *S. Asterii Episcopi Amaseae Homiliae Graece & Latine Nunc Primum Editae Philippo Rubenio Interprete. Eiusdem Rubenii Carmina, Orationes & Epistolae Selectiores: Itemque Amicorum in Vita Functum*. Αμβέρσα: Officina Plantinianna, 1615.

Παραρτ.: παράρτημα.

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες.	4
Βραχυγραφίες.	5
Πρόλογος.	8
Εισαγωγή.	11
Κεφάλαιο 1. Επιστολές του Philip Rubens στον αδελφό του.	22
Κείμενο-Απόδοση	
1.1.1. Philippus Rubenius Petro Paulo Fratri Suo S., Lovanii, XII Kalend. Junii MDCI.	25
Επιστολή στον αγαπημένο του αδελφό, Peter Paul Rubens, Λουβαίν 21/05/1601.	27
1.2. Philippus Rubenius Petro Paulo Fratri Suo S., Patavii, Idib. Decemb. MDCI.	29
Επιστολή στον αγαπημένο του αδελφό, Peter Paul Rubens, Πάδοβα 13/12/1601.	30
1.3. Petro-Paullo Rubenio Fratri Suo S., Patavii, Idibus Quintil. MDCI.	32
Επιστολή στον αγαπημένο του αδελφό, Peter Paul Rubens, Πάδοβα 15/07/1602.	33
Κεφάλαιο 2. Ποιήματα του Philip Rubens αφιερωμένα στον αδελφό του.	35
Κείμενο-Απόδοση	

2.1. Elegia Ad Petrum Paullum Rubenium Navigantem.	38
.....	
Ελεγεία στον Peter Paul Rubens καθώς περιπλανιέται στη θάλασσα.	40
.....	
2.2. Petro Paullo Rubenio Fratri Suo et Isabelæ Brantiæ Nuptiale Fœdus Animo et Stilo Gratulatur.	43
.....	
Επιθαλάμιο για τον γάμο του αδελφού του, Peter Paul Rubens, με την Isabela Brant.	45
.....	
Κεφάλαιο 3. Αυτοπροσωπογραφίες του Peter Paul Rubens με τον αδελφό του.	
3.1. Αυτοπροσωπογραφία του Peter Paul Rubens, με τον αδελφό του, Philip Rubens, τον Justus Lipsius και φίλους στη Μάντοβα.	51
.....	
3.2. Αυτοπροσωπογραφία του Peter Paul Rubens με τον αδελφό του, Philip Rubens, τον Justus Lipsius και τον Johannes Woverius [Οι Τέσσερις Φιλόσοφοι].	57
.....	
Κεφάλαιο 4. Το χαμένο επιτάφιο μνημείο του Philip Rubens.	68
.....	
Κεφάλαιο 5. Το Πορτρέτο του Philip Rubens του Ινστιτούτου Τεχνών του Ντιτρόιτ.	82
.....	
Κεφάλαιο 6. Η κληροδότηση της βιβλιοθήκης του Philip Rubens.	90
.....	
Επίλογος.	96
.....	
Παραρτήματα.	
1. Πιστοποιητικό αποφοίτησης του Philip Rubens από το Τμήμα Νομικής του Πανεπιστημίου της Ρώμης.	98
.....	
2. Συστατική επιστολή του Justus Lipsius προς τον Καρδινάλιο Ascanio Colonna για τη θέση του προσωπικού του βιβλιοθηκάριου.	100
.....	
3. Επιγραφή από τον τάφο της Maria Pypelinckx.	103
.....	

4. Επιγραφή από τον τάφο της Isabella Brant.	104
5. Συμβολαιογραφική πράξη διανομής περιουσιακών στοιχείων από την κληρονομιά του Philip Rubens στην κόρη του, Clara, με αφορμή τον γάμο της.	105
6. Επιστολή του Philip Rubens στον Johannes Woverius. Πάδοβα 26/06/1602.	107
7. Ένα ποίημα του Philip Rubens στα αρχαία ελληνικά.	109
Κατάλογος Έργων.	110

Πρόλογος

Ο Philip Rubens (1574-1611), σημαντική πνευματική φυσιογνωμία των Κάτω Χωρών κατά τους νεότερους χρόνους, έχει προσελκύσει συχνά το ενδιαφέρον της έρευνας. Διδάκτωρ νομικής και λόγιος από την Αμβέρσα, ο Philip οφείλει τη φήμη του στο πολυσχιδές, αρχαιογνωστικό, λογοτεχνικό και μεταφραστικό έργο του, αλλά κυρίως στο γεγονός ότι υπήρξε ένας από τους πιο εξέχοντες και αγαπητούς μαθητές του νεοστωικού φιλοσόφου, Justus Lipsius (1547-1606), και ο κατά τρία χρόνια μεγαλύτερος αδελφός του περίφημου ζωγράφου του 17ου αιώνα, Peter Paul Rubens (1577-1640). Η εργασία αυτή έχει ως αντικείμενο μελέτης τη σχέση και την αλληλεπίδραση των δύο αδελφών με στόχο τη βαθύτερη κατανόηση της θέσης και του ρόλου του Philip στην εξέλιξη της καλλιτεχνικής φυσιογνωμίας του Peter Paul Rubens, αλλά και αντιστρόφως της θέσης και του ρόλου του ζωγράφου στην εξέλιξη της πνευματικής φυσιογνωμίας του λογίου αδελφού του. Αφορμή για την εν λόγω μελέτη στάθηκε το άρθρο της Cecilia Paolini «Philip and Peter Paul Rubens in Rome: newly discovered documents concerning their early careers» στο *Burlington Magazine* τον Φεβρουάριο του 2019. Η ερευνήτρια έφερε στη δημοσιότητα νέα στοιχεία για τις βιογραφίες των δύο αδελφών που φωτίζουν εντελώς ανεξερεύνητες πτυχές της σχέσης τους και επιβάλλουν την αναθεώρηση της υπάρχουσας βιβλιογραφίας. Κυρίως, όμως, με τη μελέτη της η Paolini κατέδειξε ότι τα πρώιμα χρόνια των αδελφών Rubens στην Ιταλία αποτελούν ένα γόνιμο και επίκαιρο ερευνητικό πεδίο με δυνατότητες συνεχούς αναθεώρησης.

Η συμβολή του Philip στην εξέλιξη της καλλιτεχνικής φυσιογνωμίας του αδελφού του είναι ασφαλώς ένα ζήτημα που έχει απασχολήσει αρκετά την ερευνητική κοινότητα ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα. Έργα, όπως το λεγόμενο *Πορτρέτο των Τεσσάρων Φιλοσόφων* (αρ. έργου 3) και η Αυτοπροσωπογραφία με Φίλους στη Μάντοβα (αρ. έργου 3), όπου ο ζωγράφος αυτοπροσωπογραφείται ανάμεσα σε λογίους από τον κύκλο του αδελφού του, έδωσαν την ευκαιρία σε πλήθος μελετητών να στραφούν στο πρόσωπο του Philip και να τον προβάλλουν ως τον συνεκτικό κρίκο ανάμεσα στον ζωγράφο και στον μεγάλο νεοστωικό φιλόσοφο. Η απαρίθμηση των δημοσιεύσεων γύρω από την σχέση του Peter Paul Rubens με τον νεοστωικισμό και την αρχαιογνωσία του Lipsius θα μπορούσε να είναι εκτεταμένη. Αξιοσημείωτες για την έκταση που αφιερώνουν στο ζήτημα είναι οι μελέτες *Stoics and Neostoics: Rubens and the Circle of Lipsius* του Mark Morford και *Rubens and the Roman Circle: Studies of the First Decade* της Frances Huemer -και οι δύο δημοσιευμένες τη δεκαετία του '90. Ωστόσο, μέχρι στιγμής παρά το μεγάλο πλήθος των σχετικών μελετών δεν έχει εκδοθεί μία μονογραφία που να επικεντρώνεται στην ανάδειξη της σχέσης των δύο αδελφών, όπως αυτή αποτυπώνεται στις σωζόμενες πηγές, στα πορτρέτα που φιλοτέχνησε ο ζωγράφος και εικονίζουν τον αδελφό του, στις επιστολές και στα ποιήματα που ο λόγιος συνέταξε και απέστειλε στον αδελφό του, αλλά και στα νομικά έγγραφα, που αναδεικνύουν ακόμη μία ενδιαφέρουσα πτυχή των σχέσεων των δύο αδελφών.

Στην εισαγωγή της εργασίας παρατίθενται σύντομα βιογραφικά στοιχεία των δύο αδελφών με έμφαση στους τομείς που παρουσιάζουν αλληλεπίδραση. Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζονται οι τρεις επιστολές του Philip προς τον Peter Paul που δημοσιεύθηκαν στον επιμνημόσυνη έκδοση των *Ομιλών* του λογίου το 1615, τα μοναδικά σωζόμενα τεκμήρια από την αλληλογραφία των δύο αδελφών. Τα κείμενα των επιστολών αποδίδονται εδώ στο πρωτότυπο λατινικό κείμενο παράλληλα με δική μου ελεύθερη μετάφραση στα νέα ελληνικά. Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζονται τα δύο ποιήματα που συνέθεσε ο Philip και αφιέρωσε στον αδελφό του. Όπως και στο προηγούμενο κεφάλαιο τα κείμενα των ποιημάτων παρατίθενται στο πρωτότυπο και σε νεοελληνική μετάφραση.

Στο τρίτο κεφάλαιο τυγχάνουν διαπραγμάτευσης οι αυτοπροσωπογραφίες του Peter Paul Rubens στις οποίες απεικονίζεται με τον αδελφό του. Στο τέταρτο κεφάλαιο διερευνάται το χαμένο επιτάφιο μνημείο του Philip, ένα επιμνημόσυνο έργο του Peter Paul Rubens που έχει διαφύγει εντελώς της προσοχής των ερευνητών. Στο πέμπτο κεφάλαιο εξετάζεται το *Πορτρέτο του Philip Rubens* του Ινστιτούτου Τεχνών του Ντιτρόιτ, ένα έργο που έχει συσχετισθεί κατά καιρούς με το χαμένο επιτάφιο μνημείο του λογίου. Στο έκτο και τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας θίγεται το περίπλοκο νομικό ζήτημα της κληρονομικής διαδοχής του Philip για την κληροδότηση της προσωπικής του βιβλιοθήκης, η οποία, λανθασμένα κατά την εκτίμηση μου, έχει αποδοθεί στην ιδιοκτησία του αδελφού του.

Εισαγωγή

Ο Jan Rubens (1530-1587) ήταν γιος του ευκατάστατου αποθηκάρου Bartholomeus Rubens (1501-1538) και της Barbara Arents (1503-;) με καταγωγή από παλιά αριστοκρατική οικογένεια νομικών της Αμβέρσας.² Ο Jan σε ηλικία 20 ετών ταξίδεψε στην Ιταλία, για να ακολουθήσει σπουδές νομικής στο πανεπιστήμιο της Πάδοβας. Τέσσερα χρόνια αργότερα ολοκλήρωσε τις σπουδές του και ορκίστηκε διδάκτωρ του αστικού και του εκκλησιαστικού δικαίου στη Ρώμη.³ Κατά την επιστροφή του στην Αμβέρσα κατόρθωσε να ανέλθει γρήγορα στις ανώτερες διοικητικές θέσεις της πόλης, αρχικά ως τακτικό μέλος του δικαστικού σώματος και κατόπιν ως κυβερνητικός εκπρόσωπος του πρίγκιπα Γουλιέλμου Α΄ της Οράγης, υπεύθυνος για τη διαχείριση των θρησκευτικών συγκρούσεων στην πόλη με αφορμή τα ολοένα αυξανόμενα περιστατικά εικονομαχίας.⁴ Ο ίδιος, πιθανόν βαπτισμένος καθολικός και παντρεμένος με την επίσης καθολική Maria Pypelincx (νυμφ. 1561), φέρεται να ασπάστηκε τον προτεσταντισμό κατά τη διάρκεια της επικράτησης των καλβινιστών επαναστατών στην Αμβέρσα το 1566 προσδοκώντας να ανέλθει σε ανώτερα κυβερνητικά αξιώματα.⁵

Ωστόσο, το πολιτικό κλίμα που επικράτησε στις Κάτω Χώρες μετά τον διορισμό του Μεγάλου Δούκα της Άλμπα, Fernando Álvarez de Toledo, στη διακυβέρνηση της περιοχής (κυβ. 1567-1573) και την επέλαση του ισπανικού στρατού στο μέτωπο των νότιων επαρχιών οδήγησε στη θριαμβευτική παλινόρθωση του καθολικισμού στο νότο. Την ίδια περίοδο, οι προτεστάντες κάτοικοι των ισπανοκρατούμενων περιοχών εκδιώχθηκαν ως αιρετικοί, ενώ προσφιλείς τους πολιτικές φυσιογνωμίες και διοικητικοί υπάλληλοι πόλεων που είχαν πέσει στα χέρια των επαναστατών κηρύχθηκαν *persona non gratae* και καταδικάστηκαν σε δημόσια εκτέλεση.⁶ Τα γεγονότα αυτά ανέκοψαν βίαια την πολιτική σταδιοδρομία του Jan, ο οποίος κατέφυγε αυτοεξόριστος μαζί με την οικογένειά του στην Κολωνία. Εκεί, έσπευσε να αλλάξει ξανά τις θρησκευτικές πεποιθήσεις του επιστρέφοντας στον καθολικισμό, κάτι που του εξασφάλιζε αφενός να ενταχθεί ευκολότερα στην τοπική καθολική κοινωνία και αφετέρου να αποκαταστήσει τη φήμη του στους συντηρητικούς κύκλους των καθολικών διανοούμενων που στελέχωναν την αυλή του Γουλιέλμου Α΄. Ο Ολλανδός ηγεμόνας τελικά προσέλαβε ξανά τον Jan, αυτή τη φορά ως νομικό σύμβουλο της Άννας της Σαξονίας (1544-1577), της δεύτερης και ψυχικά διαταραγμένης συζύγου

² Η παλιά έκδοση του P. Génard. *P. P. Rubens: aantekeningen over den grooten meester en zijne bloedverwanten*. Αμβέρσα, 1887, παραμένει η πιο εμπειρισταωμένη μελέτη για τα πρώιμα χρόνια της οικογένειας Rubens, βλ. σς. 112-267. Σχετικά με την οικογένεια της Barbara Arents, βλ. σ. 275.

³ Βλ. Ibid., σ. 273.

⁴ Βλ. Ibid. 113.

⁵ Σχετικά με τις πιθανές πολιτικές σκοπιμότητες πίσω από τον προσηλυτισμό του Jan Rubens στον καλβινισμό βλ. Génard, σς. 197-199. Η παραπάνω υπόθεση ενισχύεται από το γεγονός ότι οι καθολικοί διοικητές της πόλης δεν καθαιρέθηκαν κατά τη διάρκεια της επικράτησης των καλβινιστών.

⁶ Génard, σς. 122-136. Γενικά για την ιστορία και τον διαχωρισμό των Κάτω Χωρών, βλ. την εμπειρισταωμένη μελέτη του Jonathan Israel. *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness, and Fall. 1477-1806*, Οξφόρδη, 1998. Βλ. επίσης, G. Marnes. "The Dynamics of Reformed Militancy in the Low Countries: the Wonderyear." στο N. Scott Amos, Andrew Pettigree & Henk van Nierop (επιμ.), *The education of a christian Society. Humanism and the Reformation in Britain and the Netherlands*. Aldershot, Brookfield, 1999, σς.193-210.

του.⁷ Η πριγκίπισσα και ο φιλόδοξος νομικός σύντομα σύναψαν εξωσυζυγική σχέση αποκτώντας το 1571 μία νόθα κόρη.⁸ Το γεγονός αυτό στάθηκε αφορμή, για να αποκαλυφθεί ο παράνομος δεσμός τους και ο Jan να εκδιωχθεί ξανά, αυτή τη φορά με διετή ποινή φυλάκισης και εξορία εφ'όρου ζωής στην περιοχή του Siegen, μια κομόπολη στο δουκάτο του Nassau.⁹ Παράγοντες πολιτικής σκοπιμότητας, καθώς ο Jan παρέμενε δημοφιλής και αξιοσέβαστη πολιτική φυσιογνωμία στους κύκλους των καλβινιστών επαναστατών με τους οποίους ο Γουλιέλμος Α΄ είχε συμμαχήσει για την απελευθέρωση των νότιων επαρχιών από την ισπανική κατοχή, απέτρεψαν πιθανόν την επιβολή θανατικής καταδίκης.¹⁰ Επιπλέον, οι δακρύβρεχτες επιστολές της Maria Pypelinckx προς τον σύζυγό της εικάζεται πως άγγιζαν ιδιαίτερα τον Γουλιέλμο, ο οποίος σαφώς ενημερωνόταν για το περιοχόμενό τους πριν φτάσουν στα χέρια του κρατουμένου του, ώστε τελικά να επιτρέψει στον Jan να ζήσει στην εξορία μαζί με τη συντροφιά της συζύγου και των τεσσάρων παιδιών τους.¹¹ Πέρα όμως από τις επιτηδευμένες εξάρσεις συναισθηματισμού και αυτολύπησης που η Maria Pypelinckx καλλιέργησε μάλλον σκόπιμα στις επιστολές της, η ίδια κλήθηκε επίσης να καταβάλει στον Γουλιέλμο 6.000 daadlers, ένα εξαιρετικά μεγάλο ποσό ως εγγύηση για την ευνοϊκή μεταχείριση του συζύγου της.¹²

Στα χρόνια της παραμονής του ζευγαριού στην εξορία γεννήθηκαν ο Philip το 1574 και τρία χρόνια αργότερα ο Peter Paul, το πέμπτο και το έκτο παιδί της οικογένειας αντίστοιχα. Έξι μήνες μετά τη γέννηση του Peter Paul, η Άννα της Σαξονίας πέθανε ξαφνικά από ακατάσχετη αιμορραγία, απαλλάσσοντας την οικογένεια Rubens από την αυστηρή εκτέλεση της ποινής της κατ'οικον φυλάκισης. Ακολούθως, ο Jan επέστρεψε με την οικογένειά του στην Κολωνία και για τα επόμενα 10 φιλήσυχα -και τελευταία- χρόνια της ζωής του αφοσιώθηκε στην ανατροφή και στην εκπαίδευση των παιδιών του. Ο Philip και ο νεαρός Peter Paul πλάι στον πατέρα τους είχαν τη μοναδική ευκαιρία να έρθουν σε επαφή με έξι γλώσσες -φλαμανδικά, γερμανικά, γαλλικά, ιταλικά, λατινικά και αρχαία ελληνικά- σε ένα σπίτι γεμάτο βιβλία φιλολογίας, νομικής και θεολογίας.¹³ Το 1589, δύο χρόνια μετά τον θάνατο του Jan στην Κολωνία, η Maria Pypelinckx μαζί με τα τρία από τα τέσσερα

⁷ Για την περίοδο της διαμονής της οικογένειας Rubens στην Κολωνία, βλ. Génard, σς. 137-140 και 221-227. Ειδικότερα για τους θρησκευτικούς ελιγμούς του Jan Rubens, βλ. σς. 197-199. Τέλος, για μία ενδιαφέρουσα ερμηνεία των θρησκευτικών ελιγμών της οικογένειας Rubens στα πλαίσια μίας πολιτικά κομφορμιστικής στάσης υπέρ της κοινωνικής ενότητας, βλ. Kevin Ingram. *Converso Non-Conformism in Early Modern Spain Bad Blood and Faith from Alonso de Cartagena to Diego Velázquez*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2018, σς. 215-216.

⁸ Πρόκειται για την Christine von Dietz (1571-1638), βλ. Génard, σ. 220. Για τον παραγμένο γάμο της Άννας της Σαξονίας με τον Γουλιέλμο της Οράγης, βλ. H. Kruse, "Wilhem von Oranien und Anna von Sachsen. Eine fürstliche Ehetragödie des 16. Jahrhunderts." *Nassauische Annalen, Jahrbuch des Vereins für Altertumskunde und Geschichtsforschung*. Vol. 54 (1934), σς. 1-194, καθώς και Ingrid Mann. *Anna of Saxony: The Scarlet Lady of Orange*. Winged Hussar Publishing, 2017.

⁹ Σύμφωνα με το διάταγμα της ποινής που επιβλήθηκε στον Jan Rubens, ως τόπος εξορίας δεν προσδιοριζόταν αποκλειστικά το Siegen. Υπό όρους η οικογένεια Rubens μπορούσε να εγκατασταθεί σε οποιαδήποτε περιοχή της επικράτειας του πρίγκηπα της Οράγης, βλ. Paul Oppenheimer. *Rubens: A Portrait*. Cooper Square Press, 1999, σς. 75-81.

¹⁰ H. C. Erik Midelfort. *Mad princes of renaissance Germany*, Charlottesville: University Press of Virginia. 1994, σς. 55-60. Βλ. επίσης Oppenheimer, *Rubens*, σς. 80-81.

¹¹ Βλ. Ibid.

¹² Génard, σς. 112-267.

¹³ Ο Jan Rubens μετά τη σύλληψή του το 1571 συνέστησε στη σύζυγό του να εκποιήσει πολύτιμα περιουσιακά του στοιχεία, ανάμεσα σε αυτά τη συλλογή βιβλίων θεολογίας και αρχαίων Ελλήνων συγγραφέων, βλ. Génard, σ. 294.

παιδιά της που είχαν καταφέρει να επιβιώσουν, τη μεγάλη κόρη της Blandina (1564-1606), τον Philip και τον Peter Paul, επέστρεψαν και εγκαταστάθηκαν μόνιμα στην Αμβέρσα. Ο μεγαλύτερος γιος της οικογένειας και ζωγράφος, Jan-Baptist (1562-1601/2), είχε αναχωρήσει νωρίτερα για την Ιταλία. Έκτοτε τα ίχνη του χάνονται οριστικά.¹⁴

Για τα χρόνια που ακολούθησαν μετά την εγκατάσταση της οικογένειας Rubens στην Αμβέρσα διασώζονται ελάχιστες πληροφορίες. Τα τραγικά περιστατικά της πολύπαθης ζωής του Jan Rubens, τόσο άμεσα συνδεδεμένα με σημαντικά γεγονότα της ιστορίας των Κάτω Χωρών όσο και με το δράμα ενός από τους μεγαλύτερους βασιλικούς οίκους της Ευρώπης, άφησαν το στίγμα του σε έναν αξιοσημείωτο αριθμό εγγράφων, επιστολών, δικαστικών αποφάσεων και διαταγμάτων. Κρίνοντας από το γεγονός ότι τα ονόματα των μελών της οικογένειας Rubens δεν εμφανίζονται ξανά σε αρχεία της εποχής, μπορούμε να υποθέσουμε ότι τα χρόνια αυτά η Maria Pypelinckx είχε καταφέρει να ορθοποδήσει ξανά -ενδεχομένως είχε ανακτήσει και τα περιουσιακά στοιχεία του συζύγου της που είχαν κατασχεθεί από το καθεστώς του δούκα της Άλμπα μετά τη φυγή του στην Κολωνία. Οι επιλογές για την εκπαίδευση των παιδιών της, τα μοναδικά σωζόμενα τεκμήρια για την οικογένεια αυτή την περίοδο, θα μπορούσαν να είναι ενδεικτικές: ο Philip μετά τον θάνατο του πατέρα του συνέχισε την εκπαίδευσή του πλάι σε λατινιστές Γερμανούς δασκάλους, ενώ ο μικρότερος Peter Paul φοίτησε στο «Parenschool», το καθολικό κολέγιο που λειτουργούσε υπό την αιγίδα της ενορίας του Καθεδρικού της Παναγίας της Αμβέρσας.

Ο Philip μετά την ολοκλήρωση των εγκύκλιων σπουδών του κατευθύνθηκε στις Βρυξέλλες, όπου εντοπίζεται ξανά ως γραμματέας του πανίσχυρου διπλωμάτη και προέδρου του Συμβουλίου του Ισπανικού Στέμματος, Jean Richardot (1540-1609). Είναι εντυπωσιακό ότι ο Philip κατόρθωσε να ανέλθει τόσο γρήγορα, έφηβος ακόμη, σε μια θέση εμπιστοσύνης πλάι σε έναν από τους μεγαλύτερους υπέρμαχους της ισπανικής μοναρχίας στις Κάτω Χώρες. Το οικογενειακό παρελθόν του προφανώς δεν αποτέλεσε κώλυμα. Αντίθετα, η ανέλιξή του ενισχύει την παραπάνω υπόθεση, ότι η οικογένειά του είχε ανακτήσει την παλιά αίγλη της στην καθολική ελίτ της Αμβέρσας. Δυστυχώς, δεν μπορούν να ιχνηλατηθούν πιθανές διασυνδέσεις της οικογένειας Rubens που οδήγησαν το νεαρό Philip στον κύκλο του Richardot και συνακόλουθα στην αυλή του Ισπανού διοικητή των νότιων επαρχιών και καρδινάλιου της Ρωμαιοκαθολικής εκκλησίας, Αλβέρτου Ζ΄ της Αυστρίας (1559-1621). Σε κάθε περίπτωση θα πρέπει να συνεκτιμηθεί ότι ο Philip ήταν ένας εξαιρετικά χαρισματικός νέος που δεν διέφευγε της προσοχής των πατρώνων του. Είναι ενδεικτικό ότι ο Richardot, εκτός από τη θέση του γραμματέα για την οποία προσέλαβε αρχικά τον Philip, του εμπιστεύθηκε επίσης την εκπαίδευση των μικρότερων γιων του, Guillaume και Antoine.¹⁵

Επιπλέον, ο Richardot ανάμεσα στα 1595-1596 απέστειλε τον Philip στη Λουβαίν ως οικότροφο στην έπαυλη του Φλαμανδού διανοούμενου, Justus Lipsius [(1547-1606) εκλατινισμένη εκδοχή του «Joest Lips», σύμφωνα με τη συνήθεια των διανοούμενων της εποχής], ώστε να συνεχίσει τις σπουδές του, επιβλέποντας παράλληλα τους γιους του, οι οποίοι από το 1595 φοιτούσαν στο πανεπιστήμιο της πόλης και διέμεναν στην κατοικία του λογίου. Ο Lipsius, προσωπικός φίλος του Richardot, είχε πρόσφατα εγκατασταθεί στη Λουβαίν ως διδάκτωρ ιστορίας και λατινικών μετά από μία πολυετή -όσο και πολυτάραχη- ακαδημαϊκή περιπλάνηση. Ο ίδιος, απόφοιτος του τμήματος

¹⁴ Για τον βίο του Jan-Baptist Rubens βλ. Nils Büttner. “Rubens & Son” στο Brosens, Koenraad, Kelchtermans, Leen, Van der Stighelen, Katlijne (επιμ.). *Family ties: Art production and kinship patterns in the early modern Low Countries* Turnhout, 2012, σς. 131-134.

¹⁵ M. Morford. *Stoics and Neostoics: Rubens and the Circle of Lipsius*. Princeton: Princeton University Press, 1991, σς. 14-51.

νομικής του πανεπιστημίου της Λουβαίν, άρχισε την καριέρα του στην υπηρεσία της Ρωμαιοκαθολικής εκκλησίας ως γραμματέας του καρδινάλιου Grannelle στη Ρώμη και στη συνέχεια ακολούθησε ακαδημαϊκή καριέρα σε μερικά από τα μεγαλύτερα πανεπιστήμια των Κάτω Χωρών. Διετέλεσε καθηγητής ιστορίας στο λουθηρανικό πανεπιστήμιο της Ιένας, καθώς και καθηγητής ιστορίας στο νεοϊδρυθέν καλβινιστικό πανεπιστήμιο του Leiden, θέσεις τις οποίες κατέλαβε με αντίστοιχους ελιγμούς και οπισθογυρίσματα στα πολιτικά και θρησκευτικά στρατόπεδα των νότιων και των βόρειων επαρχιών. Την περίοδο της επιστροφής του στη Λουβαίν, ο Lipsius συνήθιζε να φιλοξενεί στην έπαυλή του γόνους επιφανών οικογενειών των Κάτω Χωρών, οι οποίοι φοιτούσαν στο πανεπιστήμιο της πόλης. Παράλληλα με τις σπουδές τους, οι οικότροφοι του Lipsius καλούνταν να ακολουθήσουν με επιμέλεια ένα εντατικό πρόγραμμα μελέτης λατινικών και αρχαίων ελληνικών μέσα από ανάγνωση πρωτότυπων κειμένων και εξάσκηση στη δημιουργική γραφή. Το πρόγραμμα αυτό αποσκοπούσε να προετοιμάσει τους νέους σύμφωνα με τα ρωμαϊκά ιδεώδη ως μελλοντικούς ηγέτες με μία επιτυχημένη σταδιοδρομία στα ανώτερα δημόσια και εκκλησιαστικά αξιώματα.¹⁶ Ακόμη, οι οικότροφοι είναι ενδιαφέρον ότι αποκαλούνταν μεταξύ τους κατά τη ρωμαϊκή στρατιωτική παράδοση *contubernii* (πολεμιστές που μοιράζονται την ίδια σκηνή σε ένα στρατόπεδο). Στα πέντε χρόνια της παραμονής του στην έπαυλη του Lipsius, ο Philip κατάφερε να ξεχωρίσει και να αναδειχθεί σε έναν από τους καλύτερους και πιο προσφιλείς μαθητές του.¹⁷

Το διάστημα κατά το οποίο ο Philip διέμενε στη Λουβαίν, ο Peter Paul ξεκίνησε τη μαθητεία του στο εργαστήριο του λόγιου ζωγράφου και στενού φίλου του Lipsius, Otto Venius (Otto van Veen: 1556-1629), στην Αμβέρσα. Ο Venius διέθετε βαθειά γνώση της ελληνορωμαϊκής γραμματείας και ασχολήθηκε συστηματικά με τη συγγραφή εγχειριδίων εμβλημάτων. Ο ζωγράφος δίδαξε στον Peter Paul τη σύνθεση έργων ιστορικής ζωγραφικής, ενώ εικάζεται ότι τον εισήγαγε στον νεοστωικισμό και την αρχαιογνωσία του Lipsius.¹⁸ Ο Peter Paul ολοκλήρωσε τη μαθητεία του πλάι στον Venius το 1598 και το ίδιο έτος εισήλθε στη Συντεχνία του Αγίου Λουκά της Αμβέρσας ως ανεξάρτητος ζωγράφος. Το 1600 ταξίδεψε στην Ιταλία με πρώτο σταθμό τη Βενετία και στη συνέχεια τη Μάντοβα, όπου εγκαταστάθηκε στην Αυλή του Δούκα της πόλης, Vincenzo I Gonzaga (1587-1612). Έχοντας την άδεια και την οικονομική αρωγή του Δούκα, ταξίδεψε επίσης στη Ρώμη περνώντας από τη Φλωρεντία το 1601. Εκεί μελέτησε συστηματικά την κλασική ελληνική και ρωμαϊκή τέχνη και αντέγραψε έργα Ιταλών καλλιτεχνών. Κατά την πρώτη του αυτή διαμονή στη Ρώμη, ο ζωγράφος ολοκλήρωσε και την πρώτη του παραγγελία, ένα έργο σε τρία μέρη για την Αγία Τράπεζα της Santa Croce, Jerusalem. Είναι αξιοσημείωτο ότι αναθέτης αυτής της σημαντικής παραγγελίας ήταν ο Αρχιδούκας Αλβέρτος, ο οποίος συνδεόταν προσωπικά με τον ναό ως καρδινάλιος. Ο Peter Paul πιθανόν να είχε εργαστεί ξανά για τον Αλβέρτο στο παρελθόν ως βοηθός του Venius για την διακόσμηση των προσωρινών κατασκευών που τοποθετήθηκαν για τη θριαμβευτική είσοδο των νέων αρχιδουκών στις Βρυξέλλες το 1599.¹⁹ Ο διαμεσολαβητής μεταξύ του Αλβέρτου και των πατέρων του ναού του Τίμιου Σταυρού ήταν, ακόμη, ένα πρόσωπο που ανήκε στο περιβάλλον του αδελφού του ζωγράφου, ο ιερωμένος μεγαλύτερος γιος του Richardot, Jean Richardot ο Νεότερος (1570-1614), επίσης μέλος του Συμβουλίου του Ισπανικού Στέμματος,

¹⁶ Morford, 1991, σς. 30-33.

¹⁷ Βλ. Ibid.

¹⁸ Mark Morford. "Towards an Intellectual Biography of Justus Lipsius Pieter Paul Rubens", στο Mark Laureys (επιμ.). *The World of Justus Lipsius: A Contribution Towards his Intellectual Biography*. Βρυξέλλες, Ρώμη: Brepols Publishers, 1998, σς. 387-389.

¹⁹ Βλ. Ibid. σ. 389.

επικεφαλής της γαλλικής επισκοπής του Arras, και πρεσβευτής του Αρχιδούκα στην παπική αυλή στο Βατικανό.²⁰ Το 1603 ο Peter Paul ταξίδεψε στην Ισπανία ως μέλος διπλωματικής αποστολής, η οποία κόμισε δώρα από την οικογένεια Gonzaga στην Αυλή του Φιλίππου Γ΄ της Ισπανίας. Αυτό το ταξίδι ήταν το πρώτο από μια σειρά ταξιδιών κατά τη διάρκεια της σταδιοδρομίας του, που συνδύαζαν τη διπλωματία με τη ζωγραφική. Ο Peter Paul επέστρεψε στην Ιταλία το 1604 και παρέμεινε εκεί ως το 1608, πρώτα στη Μάντοβα και στη συνέχεια στη Γένοβα και στη Ρώμη.

Στις 21 Μαΐου του 1601 ο Philip θα αποστείλει στον Peter Paul από τη Λουβαίν μία συγκινητική επιστολή για τον απουσία του γράφοντάς του με ιδιαίτερη φόρτιση: «Πάει ένας χρόνος, αγαπητέ μου αδελφέ, από τότε που σε απήγαγε η Ιταλία, ένας χρόνος που ήταν μεγαλύτερος για μένα από αυτόν που υπολόγισε ο Εύδοξος ή εκείνον που οφείλουμε στους υπολογισμούς του Μέτωνα».²¹ Περί τα τέλη Νοεμβρίου του 1601 ο Philip θα ακολουθήσει τα βήματα του αδελφού του, ταξιδεύοντας στην Ιταλία, για να πραγματοποιήσει νομικές σπουδές στο Πανεπιστήμιο της Ρώμης, πιθανόν μετά από προτροπή του Lipsius.²² Στις 13 Δεκεμβρίου του 1601, δύο περίπου εβδομάδες από την άφιξη του στην Ιταλία, ο Philip θα γράψει ξανά στον αδελφό του από την Πάδοβα εκφράζοντας του την επιθυμία να συναντηθούν σε κάποια από τις κοντινές ιταλικές πόλεις. Τα δύο αδέρφια πιθανόν να είχαν περιστασιακές συναντήσεις αυτή την περίοδο. Ωστόσο, η μοναδική τεκμηριωμένη συνάντηση τους εντοπίζεται ανάμεσα στον Ιούνιο και τον Ιούλιο του 1602 στην Πάδοβα και στη συνέχεια στη Βερόνα, όπου συναντήθηκαν με τον αδελφικό φίλο του και *contubernium* του Philip, Johannes Woverius (1576-1636), ο οποίος βρέθηκε για ένα σύντομο χρονικό διάστημα στην Ιταλία, επιστρέφοντας από την Ισπανία.

Στις 13 Ιουνίου του 1603 ο Philip ορκίστηκε διδάκτωρ του αστικού και του εκκλησιαστικού δικαίου στη Ρώμη, όπως ο πατέρας του 13 χρόνια πριν.²³ Παράλληλα με τις σπουδές του επεδίωξε, ακόμη, να ακολουθήσει σταδιοδρομία και στα εκκλησιαστικά αξιώματα. Στις 20 Μαρτίου του 1603 εκάρη ιερωμένος της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας σε ειδική τελετή που πραγματοποιήθηκε στο ιδιωτικό παρεκκλήσι της έπαυλης του παπικού καρδινάλιου, Girolamo Rustici. Η είσοδος του Philip στους κύκλους της εκκλησίας της Ρώμης, και μάλιστα στον στενό κύκλο του πάπα Κλημεντιανού Θ,΄ αναμφίβολα, εδράζεται στις ισχυρές διασυνδέσεις του με την οικογένεια Richardot. Ο Philip συνταξίδευε στην Ιταλία και ενδεχομένως συγκατοικούσε αυτή την περίοδο με τον *contubernium* και πρώην μαθητή του, Guillaume Richardot. Ο μεγαλύτερος αδελφός του Guillaume, Jean Richardot ο Νεότερος πιθανότατα προώθησε την είσοδο του Philip στην ιερωσύνη δίνοντας τις συστάσεις του στον καρδινάλιο Rustici για το χρίσμα του. Είναι ενδεικτικό ότι ο Philip λάμβανε μέσω της Εκκλησίας του Βατικανού -και μάλιστα με ιδιαίτερα ευνοϊκές νομικές ρήτρες- ετήσια μισθοδοσία και καθημερινό μέρισμα από τις αγαθοεργίες στην επισκοπή του Arras, της οποίας επικεφαλής ήταν ο Jean Richardot ο Νεότερος.²⁴

Στις αρχές του 1604 ο Philip επέστρεψε στο Βέλγιο και εγκαταστάθηκε ξανά στην έπαυλη του Lipsius για έναν χρόνο. Στο διάστημα αυτό ο φιλόσοφος τον παρότρυνε να τον διαδεχτεί στην έδρα

²⁰ Cecilia Paolini. "Philip and Peter Paul Rubens in Rome: newly discovered documents concerning their early careers." *Burlington Magazine* 161, no. 1391 (Φεβρουάριος 2019), σς. 120-127.

²¹ Βλ. ενότητα 1.1.

²² Βλ. Ibid. σς. 40-51.

²³ Βλ. Παράρτημα 1.

²⁴ C. Paolini. "Il gentiluomo d'Anversa: una vita tra arte e diplomazia", στο A. Lo Bianco (κατ. εκθ.), *Pietro Paolo Rubens e la nascita del Barocco*. Μιλάνο: Palazzo Reale, 2016, σ. 87.

του στο Πανεπιστήμιο της Λουβαίν. Ωστόσο, ο ίδιος επέλεξε να επιστρέψει στην Ιταλία, για να υπηρετήσει τον καρδινάλιο Ascanio da Colonna ως γραμματέας και προσωπικός του βιβλιοθηκάριος. Ο Lipsius, παρά την αναμενόμενη απογοήτευση για την επιλογή του μαθητή του, συνέταξε μία ιδιαίτερα επαινετική συστατική επιστολή προς τον καρδινάλιο Da Colonna, ενώ ανέθεσε στον Philip, με αφορμή το επικείμενο ταξίδι του στη Ρώμη, να παραδώσει εκ μέρους του ένα αντίτυπο του βιβλίου του *Τα Απαντα του Σενέκα* στον Πάπα Παύλο V Μποργκέζε.²⁵ Εκτός από το προφανές συμβολικό κύρος της επιλογής του Philip για την παράδοση του βιβλίου, η παρουσία του ενώπιον του Πάπα ως εκπροσώπου ενός σημαντικού αποστολέα ενίσχυε τη θέση του αφενός του ως ιερωμένου και αφετέρου ως λογίου στην παπική αυλή.

Κατά τη δεύτερη επίσκεψή του στην Ιταλία ο Philip εγκαταστάθηκε στη Ρώμη, όπου συγκατοίκησε για σχεδόν ένα χρόνο (1605-1606) με τον μικρότερο αδελφό του στη Via della Croce, κοντά στην περιοχή της Piazza di Spagna.²⁶ Το διάστημα αυτό της συγκατοίκησής τους τα δύο αδέρφια ανέλαβαν από κοινού ένα μεγαλεπήβολο ερευνητικό εγχείρημα που αφορούσε στη μελέτη της ζωής στην αρχαία Ρώμη μέσα από ένα ευρύ φάσμα πτυχών της καθημερινότητας, όπως λ.χ. η ενδυμασία, τα έθιμα και τα τελετουργικά. Συγκεκριμένα, ο Philip ανέλαβε την έρευνα, τη μελέτη των πηγών και τη συγγραφή, ενώ ο Peter Paul ασχολήθηκε με την κριτική ανάγνωση και την εικονογραφική επιμέλεια των κειμένων του αδελφού του, ετοιμάζοντας προπαρασκευαστικά σχέδια για χαρακτηριστικές ανατυπώσεις μετά από επιτόπια μελέτη σπάνιων αρχαιολογικών ευρημάτων σε ιδιωτικές συλλογές στη Ρώμη. Την ίδια περίοδο είναι ενδιαφέρον ότι ο Philip άρχισε να αλληλογραφεί με τον Balthazar I Moretus, συμμαθητή του Peter Paul στο «Papenschool», *contubernium* του Lipsius και κληρονόμο του ιστορικού εκδοτικού οίκου της Αμβέρσας, «Officina Plantinianna».²⁷ Μολονότι στις σωζόμενες επιστολές δεν απαντά καμία αναφορά στα ερευνητικά ενδιαφέροντα των δύο αδελφών, ο Philip μέσω της τακτικής επικοινωνίας του με τον Moretus αυτή την περίοδο ενδεχομένως αποσκοπούσε να προωθήσει την έκδοση της μελέτης του στο άμεσο μέλλον. Η δημοσίευση μίας πρωτότυπης έρευνας αρχαιολογίας από έναν από τους σημαντικότερους εκδοτικούς οίκους στην Ευρώπη, άλλωστε, θα μπορούσε να είναι ο ιδανικότερος τρόπος αναγνώρισης ενός λογίου σε διεθνές επίπεδο και, ταυτόχρονα, μία στρατηγική κίνηση επαγγελματικής ανέλιξης. Από αυτή την περίοδο διασώζεται σημαντικό αρχειακό υλικό που υποδεικνύει επίσης ότι ο νεαρός Philip προετοιμαζόταν για μία ακόμη στροφή στην επαγγελματική του πορεία. Μέρος του σχεδίου επαγγελματικής ανέλιξης ήταν η επιστροφή στις Κάτω Χώρες. Στις 15 Νοεμβρίου του 1606, ο αρχιδούκας Αλβέρτος ενέκρινε την πράξη πολιτογράφησης του Philip στην Αμβέρσα, με εγγυητή για την οικονομική κατάσταση, την ηθική και πολιτική αγωγή του, τον Lipsius.²⁸ Φυσικά, όπως και κατά τα προηγούμενα χρόνια, ο Philip δεν αντιμετώπιζε κανένα νομικό πρόβλημα να ζει και να δραστηριοποιείται επαγγελματικά στις ισπανοκροτούμενες νότιες επαρχίες. Αιτούμενος την πολιτογράφησή του στην Αμβέρσα ο νεαρός νομικός επεδίωκε προφανώς κάτι περισσότερο από μία τυπική, συμβολική αναγνώριση. Ουσιαστικά εξασφάλιζε τα πολιτικά δικαιώματά του στην επικράτεια του ισπανικού στέμματος, απαραίτητη προϋπόθεση για την ανάρρηση στα δημόσια αξιώματα. Επιπλέον, ο Philip στις 24 Μαρτίου του 1607, 4 μήνες μετά την

²⁵ C. Paolini. "L'ultima lettera di Justus Lipsius ad Ascanio Colonna: l'ambiente romano e l'ideale neo-stoico condiviso con il fratello Peter Paul." *Richerche di Storia dell'Arte*. Vol. 124 (2018), σς. 59-63. Πρόκειται για το έργο *Annaei Senecae Philosophi Opera*, Αμβέρσα: Officina Plantiniana, 1605. Για το κείμενο της επιστολής, βλ. Παράρτημα 2.

²⁶ A. Bertolotti. *Artisti belgi e olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII: notizie e documenti raccolti negli archivi romani*. Φλωρεντία, 1880, σς. 138-140.

²⁷ Βλ. *CDR*, I, σς. 21-27.

²⁸ Βλ. Génard, σς. 368-370.

έγκριση του παραπάνω αιτήματος, εξουσιοδότησε τον αδελφό του να διακόψει τις οικονομικές απολαβές του από την Αποστολική Εκκλησία.²⁹ Η παύση των απολαβών του από την επισκοπή του Arras και, συνακόλουθα, η απόρριψη μίας καριέρας στα εκκλησιαστικά αξιώματα στο κέντρο της Ρωμαιοκαθολικής εκκλησίας, δεν ήταν ούτε συγκυριακή ούτε βεβιασμένη. Για άλλη μια φορά ο Philip θα απορρίψει μία πολλά υποσχόμενη καριέρα, αυτή τη φορά για να σταδιοδρομήσει στην πολιτική σκηνή των Κάτω Χωρών.

Παρά τον προσεκτικό προγραμματισμό της επιστροφής του, ο Philip έφθασε μάλλον εσπευσμένα στην Αμβέρσα τον Ιούλιο του 1607, εξαιτίας της βεβαρημένης κατάστασης της υγείας της μητέρας του. Η υποτροπιάζουσα ασθένεια της Maria Pypelinckx ήταν, εξάλλου, η αφορμή, για να επιστρέψει εσπευσμένα στην Αμβέρσα και ο Peter Paul το φθινόπωρο του 1608.³⁰ Η Maria Pypelinckx κατέληξε στις 19 Οκτωβρίου, μόλις δύο μέρες πριν την άφιξη του ζωγράφου. Τα πρώτα χρόνια της παραμονής του στην Αμβέρσα ο Philip δραστηριοποιήθηκε ως νομικός. Οι διασυνδέσεις του με σημαίνουσες προσωπικότητες των Κάτω Χωρών, καθώς και με τοπικούς πολιτικούς παράγοντες της Αμβέρσας, μεταξύ των οποίων ο παλαιός συμμαθητής και στενός φίλος του, Woverius, σε θέση δημοτικού συμβούλου, αποτελούσαν σίγουρη εγγύηση για ένα ισχυρό πελατολόγιο και επαγγελματική σταθερότητα.³¹ Παράλληλα, ο Philip ασχολήθηκε συστηματικά με την προετοιμασία της έκδοσης της αρχαιογνωστικής έρευνας που είχε εκπονήσει σε συνεργασία με τον αδελφό του κατά την παραμονή τους στην Ιταλία. Τη δημοσίευση του βιβλίου ανέλαβε ο εκδοτικός οίκος «Officina Plantianna», με επικεφαλής τον κοινό φίλο των δύο αδελφών, Balthazar Moretus. Η μελέτη του Philip δημοσιεύθηκε το 1608 σε μία πολυτελή δίτομη έκδοση με τίτλο: *Philippi Rvbenii Electorum Libri II. In Quibus Antiqui Ritus, Emendationes, Censurae, Ejvsdem ad Ivstvm Lipsivm Poëmatia*. Είναι ενδιαφέρον ότι στην έκδοση συμπεριλήφθη μία συλλογή ποιημάτων αφιερωμένων στον Lipsius, η οποία αφιερωνόταν ακολούθως στον παλαιό μαθητή και *contubernium* του Philip, Guillaume Richardot. Ακόμη, αξίζει να σημειωθεί ότι στην εικονογράφηση του έργου συμπεριελήφθη μία χαρακτηριστική απεικόνιση ενός σπάνιου νομίσματος από τη συλλογή του δημάρχου της πόλης της Αμβέρσας, σημαντικού συλλέκτη έργων τέχνης και αρχαιοδίφη, Nicolaes II Rockox (1560-1640). Η αφιέρωση μίας συμβολικής σημασίας ενότητας στον Richardot, καθώς και η εικονογράφηση ενός σπάνιου αντικειμένου από τη συλλογή Rockox αποτελούσαν προφανώς ηχηρές αναφορές στις κοινωνικές διασυνδέσεις του συγγραφέα, αλλά και ένα διπλωματικό μέσο για την ισχυροποίησή τους.

Η γνωριμία του Philip με τον Rockox αυτή την περίοδο, χωρίς αμφιβολία, μέσω του κοινού φίλου τους, Woverius, ήταν ένας σημαντικός παράγοντας για την επαγγελματική του ανέλιξη. Τον Ιανουάριο του 1609, με την υποστήριξη του Rockox, ο Philip διορίστηκε μέλος της τετραμελούς «Γραμματείας των Εμπίστων» της Αμβέρσας, μία θέση κύρους στη γραφειοκρατία της πόλης προοριζόμενη για διακεκριμένες προσωπικότητες των γραμμάτων.³² Μέσα στον κλειστό κύκλο της λόγιας ελίτ της «Γραμματείας», ο Philip γνώρισε και την μελλοντική σύζυγό του, Maria de Moy, κόρη του ιστορικού και επίσης γραμματέα της πόλης της Αμβέρσας, Hendrick de Moy (1534-1610). Ο γάμος του ζευγαριού στις 26 Μαρτίου του 1609 ήταν μία κομβική στιγμή στη ζωή του Philip. Με αφορμή τον γάμο του ο νεαρός λόγιος απεκδύθηκε οριστικά την ενδυμασία του ιερωμένου που έφερε από το 1603, για επτά χρόνια. Ο Peter Paul σε επιστολή του προς τον Γερμανό λόγιο,

²⁹ Βλ. Paolini, 'Il gentiluomo d'Anversa', σ. 87.

³⁰ Βλ. Morford, σ. 43.

³¹ Βλ. Ibid. σς. 50-54.

³² Βλ. Génard, σ. 402.

Johannes Faber (1574-1629), ανέφερε την ίδια περίοδο σχολιάζοντας την επιλογή του αδελφού του να παντρευτεί: «Ο αδελφός μου έτυχε της εύνοιας της Αφροδίτης, του Έρωτα, της Ήρας και όλων των θεών, καθώς του έλαχε ο κλήρος μίας όμορφης, μορφωμένης, περιχαρούς συζύγου από μία ευκατάστατη, καλή οικογένεια [...]. Ήταν τόσο ευτυχισμένη εκείνη η στιγμή που πέταξε τα ράσα και αφιερώθηκε στον Έρωτα! Εγώ, βέβαια, δεν τολμώ να τον ακολουθήσω, γιατί η επιλογή του είναι τόσο σπουδαία, ώστε να μην μπορώ να τη μιμηθώ».³³

Τον Σεπτέμβριο του 1609 οι διοικητές των νότιων επαρχιών, Αλβέρτος και Ινφάντα Ισαβέλλα, προσέλαβαν τον Peter Paul ως επίσημο αυλικό ζωγράφο τους με τους ιδιαίτερα ευνοϊκούς όρους να παρέχει τις υπηρεσίες του εξ' αποστάσεως και όχι κατ' αποκλειστικότητα στην αυλή των Βρυξελλών. Το ελαστικό συμβόλαιο του Peter Paul με τους αρχιδούκες πρακτικά του εξασφάλιζε τις οικονομικές απολαβές και το κύρος ενός αυλικού ζωγράφου και ταυτόχρονα του επέτρεπε να διαμένει στην Αμβέρσα, να διατηρεί δικό του εργαστήριο, να λαμβάνει αναθέσεις και να εργάζεται για την ελεύθερη αγορά.³⁴ Σε αυτά τα πλαίσια, η κοινωνική ανέλιξη και ο ισχυρός κύκλος γνωριμιών του Philip φαίνεται να αποτέλεσαν σημαντικό παράγοντα για την επαγγελματική εδραίωση του αδελφού του κατά τα πρώτα χρόνια της εγκατάστασής του στην Αμβέρσα. Η συμμετοχή του Peter Paul στην εικονογράφηση των *Electorum Librorum* έθεσε, καταρχάς, τα θεμέλια της μακροχρόνιας συνεργασίας του με τον εκδοτικό οίκο «Officina Plantiniana». Ακόμη, μέσα στο επαγγελματικό περιβάλλον του Philip, ο ζωγράφος είχε τη μοναδική ευκαιρία να δικτυωθεί άμεσα σε έναν ευρύ κύκλο συλλεκτών και εύπορων κατοίκων της πόλης. Ανάμεσα στις σημαντικές γνωριμίες του νεαρού ζωγράφου από τον κύκλο του αδελφού του συγκαταλέγονται ο φιλότεχνος δήμαρχος της Αμβέρσας, Nicolaes Rockox, καθώς και ο λόγιος, νομικός και υπεύθυνος για τους τελετουργικούς εορτασμούς στην πόλη, Jan Caspar Gevartius. Είναι ενδεικτικό ότι κατά τη διάρκεια της δημαρχίας του Rockox, ο Peter Paul ανέλαβε τρεις από τις σημαντικότερες αναθέσεις στην καριέρα του και, βέβαια, μερικές από τις πιο περίβλεπτες δημόσιες αναθέσεις στην Αμβέρσα κατά το πρώτο μισό του 17ου αιώνα, την *Προσκύνηση των Μάγων* για το δημαρχείο της πόλης, την *Αποκαθήλωση* για τον καθεδρικό ναό της Παναγίας, καθώς και το εικονογραφικό πρόγραμμα για τις προσωρινές κατασκευές που τοποθετήθηκαν με αφορμή τη θριαμβευτική είσοδο του αδελφού του βασιλιά Φιλίππου Δ' της Ισπανίας και καρδινάλιου της Ρωμαιοκαθολικής εκκλησίας, Φερδινάνδου της Αυστρίας, ως νέου κυβερνήτη των νότιων επαρχιών.³⁵

Επιπλέον, μέσα στο δίκτυο γνωριμιών του Philip, ο Peter Paul γνώρισε και την πρώτη σύζυγό του, Isabella Brant (1591-1626). Ο πατέρας της Isabella, Jan Brant (1559-1639), επιφανής λόγιος της Αμβέρσας, ήταν ένας από τους τέσσερις γραμματείς της πόλης, ενώ η μητέρα της, Clara de Moy (1570-1637), αδελφή της συζύγου του Philip, Maria de Moy. Ο γάμος του ζωγράφου με την Isabella Brant τελέστηκε στις 3 Οκτωβρίου του 1609. Δύο χρόνια αργότερα, την 21η Μαρτίου του 1611, το ζευγάρι βάπτισε το πρώτο του παιδί. Ανάδοχος ανέλαβε ο Philip, επισφραγίζοντας τους δεσμούς του με τον αδελφό του και κατ' επέκταση με τις εξ' αγχιστείας οικογένειές τους, Brant και De Moy. Η νεοφώτιστη έλαβε τα ονόματα Clara Serena, το πρώτο από την μητέρα της Isabella Brant, Clara de Moy, και το δεύτερο από τον βασιλικό τίτλο *Serenissima* (Γαληνοτάτη) της αρχιδούκισσας Ινφάντα Ισαβέλλα, η οποία πιθανόν ήταν προστάτιδα του παιδιού -σημειωτέο ότι Clara ήταν επίσης ένα από τα 4 ονόματα της αρχιδούκισσας.³⁶ Είναι χαρακτηριστικό ότι οι

³³ Βλ. Kristin Lohse Belkin. *Rubens*. Λονδίνο: Phaidon Press, 1998, σς. 80-83.

³⁴ M. De Maeyer. *Albrecht en Isabella en de schilderkunst*. Βρυξέλλες, 1995, σ. 296.

³⁵ Βλ. Belkin, σς. 90-125.

³⁶ Βλ. C. White. *Peter Paul Rubens: Man and Artist*. Λονδίνο, 1987, σς. 10-13.

επαγγελματικές και οι οικογενειακές σχέσεις των δύο αδελφών αυτή την περίοδο διαγράφουν ένα κοινό, αμφίδρομο και κεκλεισμένο κοινωνικό δίκτυο, το οποίο συσπειρώνεται με πρακτικές διπλωματίας και νεποτισμού.

Η επανασύνδεση των δυο αδελφών στην Αμβέρσα και η κοινή πορεία προς την οικογενειακή ευτυχία και την κοινωνική καταξίωση έμελε να διακοπεί αναπάντεχα τον Αύγουστο του 1611, όταν ο Philip μετά από μερικές μέρες ήπιας αδιαθεσίας πέθανε ξαφνικά σε ηλικία 38 ετών, αφήνοντας πίσω την έγκυο σύζυγό του και την ενός έτους κόρη τους. Το παιδί που γεννήθηκε 15 ημέρες αργότερα έλαβε το όνομα Philip ως φόρο τιμής στη μνήμη του πατέρα του. Στον πίνακα *Δύο Παιδιά Καθώς Κοιμούνται*, το πρωιμότερο πορτρέτο παιδιών του Peter Paul, π. 1612-1613, εικάζεται πως ο ζωγράφος απεικόνισε τα δύο του ανήψια σε μια τρυφερή στιγμή, καθώς κοιμούνται στο βρεφικό τους κρεβάτι (αρ. έργου 1).³⁷ Το έργο αυτό είναι το μοναδικό σωζόμενο πορτρέτο απογόνων του Philip. Τα δύο αδέρφια, μολονότι δεν πόζαραν ξανά για τον θείο τους, διατήρησαν με βεβαιότητα στενές επαφές μαζί του. Ο Peter Paul μαζί με τον Jan Brandt είχαν οριστεί από την πόλη της Αμβέρσας, εξάλλου, κηδεμόνες των παιδιών του Philip, υπεύθυνοι για την ανατροφή τους, τη διατήρηση των περιουσιακών στοιχείων τους και τη διανομή της κληρονομιάς τους μετά την ενηλικίωση τους.

Μετά τον θάνατο του αδελφού του, ο Peter Paul ανέλαβε επίσης τη διαχείριση της υστεροφημίας και της πνευματικής παρακαταθήκης του. Ανάμεσα στα 1611-1615 φιλοτέχνησε ένα ταφικό πορτρέτο του Philip, ενώ την ίδια περίοδο ανέθεσε στον Moretus τη σύνθεση ενός επιτάφιου επιγράμματος, τιμώντας τη μνήμη του αδελφού του, σύμφωνα με την προσφιλή σε κύκλους λογίων ελληνορωμαϊκή παράδοση, *λόγω* και *έργω*. Επιπρόσθετα, ο Peter Paul μαζί με τον πεθερό του, Jan Brant, και τον Moretus ήταν οι βασικοί συντελεστές της έκδοσης των *Ομιλιών του Οσίου Αστερίου*. Το έργο αυτό είναι μία συλλογή βυζαντινών κειμένων του 4ου/5ου αιώνα μ.Χ. που ο Philip είχε αντιγράψει από έναν σπανιότατο κώδικα στη βιβλιοθήκη του καρδινάλιου Da Colonna αποσκοπώντας να αποδώσει μελλοντικά στα λατινικά. Ο λόγιος είχε κατορθώσει να ολοκληρώσει αυτό το μεγαλεπήβολο μεταφραστικό εγχείρημα κατά τον τελευταίο χρόνο της ζωής του, χωρίς όμως να προλάβει να προωθήσει την έκδοσή του. Την δημοσίευση των *Ομιλιών* ανέλαβαν, όπως και το πρώτο βιβλίο του Philip, οι εκδόσεις Officina Plantiniana. Σύμφωνα με το σύνηθες σχήμα συνεργασίας, ο Moretus ανέλαβε την επιμέλεια των χειρογράφων και ο Peter Paul την επιμέλεια της εικονογράφησης. Στην έκδοση των *Ομιλιών* συμπεριλήφθηκαν επίσης από τον Jan Brant ένα ποιητικό ανθολόγιο και επιλεγμένες επιστολές του Philip, τις οποίες παραχώρησαν προς δημοσίευση πρόσωπα από τον στενό κύκλο του και, βέβαια, μερικά από τα επιφανέστερα ονόματα της πνευματικής ζωής της Αμβέρσας. Ο τόμος ολοκληρωνόταν με μία αρχαιοπρεπή προτομή του Philip από τον Cornelis Gallot βασισμένη σε σχέδιο του Rubens (αρ. έργου 9). Το βιβλίο είναι, ακόμη, ενδιαφέρον ότι εκδόθηκε το 1615, την ίδια χρονιά που οι εκδόσεις Plantiniana παρουσίασαν τα *Άπαντα του Σενέκα*. Συγχρόνως, είναι εξίσου ενδιαφέρον ότι το έτος 1615 τοποθετείται και το *Πορτρέτο των Τεσσάρων Φιλοσόφων* (αρ. έργου 3). Στο έργο αυτό ο Peter Paul απεικονίζεται για τελευταία φορά στον κύκλο των μαθητών του Lipsius με τη συντροφιά του αδελφού του και του στενού φίλου του Woverius. Η τελική τιμή του βιβλίου καθορίστηκε στα 30 *f*, καταστρώντας το την ακριβότερη έκδοση του οίκου Plantiniana. Η ιδιαίτερα υψηλή τιμή του τόμου είναι ένα στοιχείο που χρήζει σχολιασμού, καθώς δεν δικαιολογείται επαρκώς ούτε από το μέγεθος ούτε από τον πλούτο της εικονογράφησης του. Το εξειδικευμένο περιεχόμενο του τόμου και η υψηλή τιμή του σε κάθε περίπτωση αποτελούσαν τροχοπέδη για την εκδοτική του επιτυχία. Ο Moretus σε επιστολή

³⁷ Ο Rubens φιλοτέχνησε πολυάριθμα πορτρέτα των δικών του παιδιών σε ζωγραφικά έργα και σχέδια. Terminus ante quem για τα πρωιμότερα από αυτά τα έργα θα μπορούσε να είναι το 1614, οπότε και γεννήθηκε το πρώτο παιδί του καλλιτέχνη με την Isabela Brant.

του προς τον προσωπικό ιερέα της αρχιδούκισσας Ισαβέλλας, αιδεσιμότατο Chifflet, έγραφε σχετικά: «Ακόμα και τα έργα (θα εκπλαγείτε) του παλαιού ταγού της σοφίας και των γραμμάτων, και δεν εννοώ άλλον, βέβαια, από τον Justus Lipsius, αγοράστηκαν από ένα πολύ περιορισμένο αριθμό πελατών. Ως εκ τούτου, θα πρέπει να συμβάλουν οικονομικά ισχυροί μακίηνες, έτσι ώστε ο εκδότης να μην επωμίζεται μόνος του όλους τους κινδύνους μιας τέτοιας έκδοσης».³⁸ Μπορούμε να υποθέσουμε εύλογα ότι η τύχη των *Ομιλιών* του Philip ήταν αντίστοιχη. Δυστυχώς, στο αρχείο του εκδοτικού οίκου δεν τεκμηριώνονται στοιχεία σχετικά με τη χρηματοδότηση του βιβλίου. Ο Gallot, πάντως, έλαβε κανονικά πληρωμή, όπως και οι υπόλοιποι βασικοί συντελεστές.³⁹ Αντίστοιχη πληρωμή του Peter Paul δεν τεκμηριώνεται, πιθανόν, γιατί ο ίδιος φιλοτέχνησε τα σχέδια της εικονογράφησης αφιλοκερδώς. Περισσότερο φως γύρω από την ανάληψη της έκδοσης θα μπορούσε να ρίξει η επιλογή του Moretus για τη σύνταξη του επιταφίου του Philip. Η αποκλειστική ανάθεση του έργου αυτού στον Moretus, μολονότι ήταν κοινός φίλος και συνεργάτης των δύο αδελφών, προκαλεί σε ένα βαθμό εντύπωση. Γιατί ο Peter Paul δεν επιχείρησε να συνθέσει ο ίδιος τον επιτάφιο του αδελφού του, όπως εικάζεται ότι είχε κάνει παλαιότερα για το ταφικό μνημείο της μητέρας του; Ακόμη, αν ήθελε να αναθέσει τον επιτάφιο σε κάποιον φίλο του αδελφού του, γιατί δεν επέλεξε τον αδελφικό φίλο του Philip, Woverius; Αναμφίβολα, ο επιτάφιος του Philip προοριζόταν να αποτελέσει την ύστατη ένδειξη αδελφικής αγάπης του Peter Paul προς τον Philip, αλλά και ένα μνημείο πιστότητας και φιλίας από την πλευρά του συντάκτη του. Ωστόσο, η αποκλειστική ανάθεση της σύνθεσής του στον Moretus, θα μπορούσε να λειτουργήσει ενδεχομένως ως μοχλός προώθησης της έκδοσης του βιβλίου του Philip από τις εκδόσεις Plantiniana. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Moretus πριν παραδώσει την τελική εκδοχή του επιταφίου του στον ζωγράφο, υπέβαλε τα προσχέδιά του στον Woverius, για να τα επιμεληθεί και να επέμβει με προσθήκες και τυχόν αλλαγές. Ο Moretus, άρτια εκπαιδευμένος στις κλασικές σπουδές και τη μετρική, προφανώς δεν είχε ανάγκη επιμέλειας των γραπτών του. Η άτυπη συμβολή του Woverius στη σύνθεση του επιταφίου του Philip θα μπορούσε, επομένως, να ζητήθηκε τιμής ένεκεν ή ακόμη και για λόγους τακτ.

Παρά τον ζήλο του στενού φιλικού κύκλου του Philip και κυρίως του αδελφού του, για να τον καθιερώσουν μεταθανάτια ως συγγραφέα, η πνευματική παρακαταθήκη του λογίου λησμονήθηκε στους αιώνες που ακολούθησαν. Ακόμη και σήμερα ο Philip παραμένει γνωστός σε ένα εξαιρετικά περιορισμένο κοινό, κυρίως ιστορικών φιλοσοφίας και ιστορικών τέχνης, στη σκιά των μελετών του φιλοσοφικού μοντέλου του Lipsius και της εικαστικής παραγωγής του Rubens, ως ο καλύτερος μαθητής του Lipsius, ως ο αγαπημένος αδελφός του Peter Paul που εισήγαγε τον ζωγράφο στην αρχαιογνωσία και τη νεοστωική φιλοσοφία, ως ένας εκ των πρωταγωνιστών των *Τεσσάρων Φιλοσόφων*. Η περαιτέρω έρευνα για τον βίο και την εργογραφία του λογίου που βρέθηκε στο πλάι ενός από τους σημαντικότερους ζωγράφους του 17ου αιώνα, αλλά και στο κέντρο του νεοστωικού κύκλου του Lipsius και της λεγόμενης νεολατινικής φλαμανδικής λογοτεχνίας, θα μπορούσε να συμβάλλει σημαντικά στα πεδία της ιστορίας της τέχνης και της λογοτεχνίας των Κάτων Χωρών των νεότερων χρόνων.

³⁸ J. Richard Judson & C. Van de Velde. *Corpus Rubenianum XXI. Book Illustrations and Title Pages*. 1977, τόμ. 1, σς. 362-367.

³⁹ Βλ. Ibid.

1. Επιστολές του Philip Rubens στον αδελφό του.

Στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάζονται οι τρεις σωζόμενες επιστολές του Philip προς τον Peter Paul, τα μοναδικά τεκμήρια της αλληλογραφίας των αδελφών Rubens. Οι επιστολές αυτές δημοσιεύονται στον επιμνημόσυνο τόμο των *Ομιλιών* του Philip το 1615 μαζί με 32 ακόμη ανέκδοτες επιστολές του λογίου προς επιφανείς αλληλογράφους του, όπως ο Justus Lipsius, ο Johannes Woverius και ο Erycius Puteanus (1574-1646).⁴⁰ Η πρώτη από αυτές αποστέλλεται στον ζωγράφο στις 21 Μαΐου του 1601 από τη Λουβαίν. Ο Philip, πιθανόν από την έπαυλη του Lipsius, γράφει στον αδελφό του για τα έντονα συναισθήματα που του δημιουργεί η απουσία του το διάστημα του ενός έτους που ταξιδεύει στην Ιταλία και με αφορμή τα συναισθήματα αυτά βρίσκει την ευκαιρία να πραγματευθεί την αντίληψη της έκφρασης των παθών στην αρχαία ελληνική γραμματεία με επιλεγμένα παραδείγματα από τον Πλάτωνα, τον Αριστοτέλη και τον Όμηρο. Η επιστολή αυτή είναι η εκτενέστερη από τις τρεις που αποστέλλονται τον Peter Paul, καθώς και η πιο λογοτεχνίζουσα και στοχαστική. Η δεύτερη επιστολή συντάσσεται στην Πάδοβα και αποστέλλεται στον ζωγράφο στις 13 Δεκεμβρίου 1601, περίπου δύο εβδομάδες μετά την άφιξη του Philip στην Ιταλία. Στην επιστολή αυτή ο Philip είναι ιδιαίτερα λακωνικός και ουσιαστικά αποσκοπεί να ενημερώσει τον αδελφό του για την άφιξή του στην Ιταλία, καθώς και για το ταξιδιωτικό πλάνο του για το επόμενο διάστημα, ώστε να ορίσουν μία συνάντηση σε κάποια από τις κοντινές ιταλικές πόλεις. Παρά τη συντομία του λόγου του, ο Philip συνθέτει και εντάσσει στην επιστολή αυτή ένα τετράστιχο ποίημα, για να περιγράψει τις περιπέτειες του ταξιδιού του από το Βέλγιο στην Ιταλία δια μέσου της Γαλλίας. Η τρίτη επιστολή φέρει την ημερομηνία 15 Ιουλίου 1602 και αποστέλλεται επίσης από τη Μάντοβα. Το περιεχόμενο της τρίτης επιστολής είναι ιδιαίτερα αινιγματικό, καθώς απαντά σε μία χαμένη σήμερα επιστολή του Peter Paul. Ο Philip αναφέρεται σε ζητήματα που αφορούν στην αυλή του Δούκα της Μάντοβας, όπου εργαζόταν ο Peter Paul, ενώ στο μεγαλύτερο μέρος του κειμένου του πραγματεύεται την αξία της φιλοξενίας στην αρχαιότητα, με αφορμή τη φιλοξενία ενός υψηλά ιστάμενου προσώπου που δεν κατονομάζεται στο παλάτι του Δούκα της Μάντοβας.⁴¹

Οι επιστολές αυτές, εκτός από πολυτιμότερα τεκμήρια για τη σχέση των δύο αδελφών κατά τη διετία 1601-1602, παρουσιάζουν επίσης ιδιαίτερο ενδιαφέρον και από φιλολογική και λογοτεχνική άποψη. Ο Philip, δεινός γνώστης των δύο γλωσσών και λογοτεχνιών (δηλ. της ελληνικής και της λατινικής: *utiusque linguæ peritia*), συντάσσει τις επιστολές του σε εξαιρετικά λόγια, κλασικίζοντα λατινικά, διανθισμένα με πάμπολλα, προσεκτικά επιλεγμένα παραθέματα από Ρωμαίους και αρχαίους Έλληνες συγγραφείς. Παράλληλα, καλλιεργεί το προσωπικό του επιστολογραφικό ύφος, το δικό του *optimus stylus*, δομεί καλοδοουλεμένες, συνοπτικές και πολύ συχνά ακραία ελλειπτικές προτάσεις κατά το πρότυπο του λακωνισμού, χωρίς ωστόσο να απορρίπτει τα καλολογικά στοιχεία, την κομψότητα, σε σημεία ακόμη και τον αττικισμό.⁴² Αυτή η εξεζητημένη λογιότητα προκαλεί εντύπωση ότι εμφανίζεται στην επιστολογραφία του Philip με ένα ιδιαίτερα οικείο του πρόσωπο, όπως ο αδελφός του. Ο Ruelens σε μία σύντομη αναφορά του στην αλληλογραφία των δύο αδελφών υποστηρίζει ότι οι εν λόγω επιστολές είναι μεταφρασμένες από τα φλαμανδικά στα

⁴⁰ Οι επιστολές αυτές δημοσιεύονται επίσης με γαλλική μετάφραση στο *CDR*, I, σς. 5-20, 38-40 και 59-65.

⁴¹ Με βάση τα συγκείμενα της επιστολής το πρόσωπο αυτό θα μπορούσε να ταυτίζεται με τον Guillaume Richardot, γιο του προέδρου του Συμβουλίου του Ισπανικού Στέμματος, Jean Richardot, πρώην μαθητή και συνταξιδιώτη του Philip στην Ιταλία αυτή την περίοδο. Την άποψη αυτή

⁴² Για την εξοικείωση του Philip με τον λακωνισμό, βλ. *Ibid.*, σ. 62.

λατινικά και λογοτεχνικά επεξεργασμένες από τον ίδιο τον Philip με σκοπό να τις δημοσιεύσει σε μία συλλογή επιστολών, μία *Centuria*, κατά τη συνήθεια των λογίων της εποχής.⁴³ Η συνθετότητα της γραφής του Philip απαιτεί πράγματι βαθιά γνώση της κλασικής λατινικής και των αρχαίων πηγών, καθώς και σημαντική εξοικείωση με τα εξειδικευμένα ρητορικά μέσα του *λακωνισμού* και της *εμφάσεως*. Ο παραλήπτης των επιστολών ήταν ασφαλώς εξοικειωμένος με τη λατινική γλώσσα και γραμματεία ως απόφοιτος του «Parenschool», του καθολικού σχολείου της Αμβέρσας, ωστόσο, πέρα από διάσπαρτες σημειώσεις, σύντομες επιστολές και μία επίσης ευσύνοπτη πραγματεία *Σχετικά με τη Μίμηση των Γλυπτών* («*De Imitatione Statuarum*»), δεν διασώζονται αυτόγραφα εκτενή κείμενά του στα λατινικά.⁴⁴ Ο ίδιος προτίμησε, πάντως, ήδη από τα πρώτα χρόνια της εγκατάστασής του στην Ιταλία, να συντάσσει τις επιστολές του στα ιταλικά και να υπογράψει με την ιταλική εκδοχή του ονόματός του ως «Pietro Paolo Rubens», και όχι με τη λατινική που του αποδίδει ο Philip.⁴⁵ Αξίζει να αναφερθεί, ακόμη, ότι στην επιστολή του από 29 Δεκεμβρίου 1628 προς τον αλληλογράφο του Gaspard Gevaerts αναφέρει χαρακτηριστικά για την εξοικείωση με τα λατινικά: «*Η απάντησή μου στην ολλανδική γλώσσα θα δείξει ξεκάθαρα ότι δεν είμαι άξιος της τιμής να λαμβάνω τις επιστολές σας στα λατινικά. Η εξοικείωση και η σπουδή μου στη μελέτη των λατινικών γραμμάτων έχουν μείνει τόσο πίσω, που θα έπρεπε να αρχίζω ζητώντας συγγνώμη για τη διάπραξη σολοικισμών*». Τέλος, η πραγματεία *Palazzi di Genova*, η μοναδική θεωρητική πραγματεία που εξέδωσε ο ίδιος στη διάρκεια της ζωής του, δημοσιεύθηκε επίσης στα ιταλικά.⁴⁶ Η χρήση της λατινικής γλώσσας στο καλλιτεχνικό έργο και την επιστολογραφία του Peter Paul Rubens είναι ασφαλώς ένα εξαιρετικά σύνθετο ζήτημα που απαιτεί εξειδικευμένη και συστηματική έρευνα. Τα στοιχεία που παρατίθενται εν προκειμένω, ωστόσο, δεν αποκλείουν την υπόθεση του Ruelens. Σε κάθε περίπτωση, ο Philip, είτε συνέταξε τις επιστολές αυτές εξ αρχής υπό αυτή τη μορφή είτε εκ των υστέρων, απευθυνόμενος στον αδελφό σε λατινικά υψηλού επιπέδου τον εντάσσει στη χορεία των λογίων επιστολογράφων του και, εφόσον αποσκοπούσε να δημοσιεύσει την επιστολογραφία του μελλοντικά, να τον παρουσιάσει δημοσίως ως λόγιο του *contubernium*. Από αυτή την άποψη, οι παρούσες επιστολές θα μπορούσαν να ερμηνευθούν ως ένα λογοτεχνικό παράλληλο των αυτοπροσωπογραφιών του ζωγράφου στον κύκλο του αδελφού, της *Αυτοπροσωπογραφίας με Φίλους στη Μάντοβα* και των *Τεσσάρων Φιλοσόφων*.

⁴³ Βλ. *Ibid.*, σς. 16-17. Ο Ruelens αναφέρει χαρακτηριστικά: «*celles qui portent l'adresse de Pierre-Paul, nous y voyons de laborieuses paraphrases de missives intimes, écrites peut-être en vulgaire flamand*».

⁴⁴ Η μοναδική εμπεριστατωμένη αναφορά σε σχέση με την εξοικείωση του ζωγράφου με τη λατινική γλώσσα απαντά στο Max Rooses. *Rubens*. Λονδίνο: Duckworth & Co. 1904, σς. 31-32. Σε σχέση με τις λατινικές σημειώσεις του ζωγράφου επάνω σε σχέδια, βλ. Veronika Kopecky. *Die Beischriften des Peter Paul Rubens. Überlegungen zu handschriftlichen Vermerken auf Zeichnungen*. Διδακτορική Διατριβή, University of Hamburg, 2012 και Elisabeth McGrath. “Words and Thoughts in Rubens’s Early Drawings”, στο *Rubens a Master in the Making*. Λονδίνο: Yale University Press, 2005, σς. 29-37. Στο επονομαζόμενο *Théorie de la figure humaine* συλλέγονται επίσης σύντομες λατινικές σημειώσεις του ζωγράφου από το χαμένο σήμερα προσωπικό του σημειωματάριο, βλ. Nadine Laneyrie-Dagen (επιμ.). *Théorie de la figure humaine. Pierre Paul Rubens*. Παρίσι: Éditions Rue d’Ulm, Presses de l’École normale supérieure, 2003. Αναφορικά με την πραγματεία *Σχετικά με τη Μίμηση των Γλυπτών*, βλ. Ναυσικά Λιτσαρδοπούλου, “Peter Paul Rubens. *De Imitatione Statuarum* (1608)”, *Ιστορία της Τέχνης*, Vol. 10 (φθινόπωρο 2021), σς. 134-136.

⁴⁵ R. S. Magurn. *The letters of Peter Paul Rubens*. Cambridge: Harvard University Press, 1955, σς. 6-7. Η Magurn εντάσσει την προτίμηση του ζωγράφου στα πλαίσια της ευρύτερης ανάδειξης των ιταλικών ως επίσημης γλώσσας των λογίων και της διπλωματίας κατά τον 17ο αιώνα. Η ερευνήτρια παρατηρεί, ακόμη, ότι ο ζωγράφος συντάσσει τις επιστολές του στα οικεία του πρόσωπα στα φλαμανδικά ή στα γαλλικά, όταν δεν γνωρίζουν ιταλικά.

⁴⁶ Herbert W. Rott. “Architecture and Sculpture. Palazzi di Genova”, στο Frans Baudouin and Arnout Balis (επιμ.). *Corpus Rubenianum*. Λονδίνο, Turnhou: Harvey Muller Publishers, 2002, 2 τόμ.

1.1. Philippus Rubenius Petro Paulo Fratri Suo S., Lovanii, XII Kalend. Junii MDCI

Ομιλίες, σ. 242.

ANNUS est, mi frater, cùm Italia te abduxit; sed longior hic quidem mihi, quàm ille vel Eudoxi, vel

Attica quem docti collegit cura Metonis.

Nam etsi, cùm patria te haberet, sæpiùs vnà nos esse Fortuna inuideret, et oculorum plerumque solatia subduceret; tamen et vicinitas et prompta conjunctionis facultas discidij sensum magno opere minuebant. Nunc illa terrarum spatia, quibus dispescimur, maiorent in modum desiderium meum accendunt. Nunc, misero nescio quo mortalis ingenij vitio, in vetitum nitimur, atque impendiò magis libét quod minùs licet. Nunc per obstantia regionum munimenta ad te prorumpit iste tui amator animus, & quàm celerrimis cogitationum pennis tot ardua montium excedens iuga, suos amores idemtidem revisit, sed affectu non uno. Sicut enim suffimenta quædam & odores, etsi nonnihil capiti graues, grati tamen & in deliciis sunt: vt cibi quidam & condimenta palatum velut morsu vellicant, neque tamen non delectant: ita mentis hæc peregrinatio bonorum quâ perceptorum quâ ereptorum contemplatione quasi dulce-amarum gustulum exhibet. O suauem enim memoriam eius temporis veré mihi aurei, sed nimiùm, heu! breuis, quod in tuo consortio mihi fluxit! Quod iam fugitiuum, quantum possum, reuoco, meâ'que rursus possessionis vindiciarum iure facio. quippe quæ vna me tabula in hoc naufragio delectat, quo'que velut soporifero medicamento magnam partem dolorem meum fallo. Sic loquor, mi frater, & istud verbum vsurpare nullus vereor, quod stultorum tantùm et amentium esse deblaterant: qui dum omni prorsus affectu mentem humanam exui posse putant, suæ profecto duritatem an diritatem produunt. Apage ἀπάθειαν illam quas reddit hominem non hominem, sed ferrum, sed scopulum, illo'que in fabulis, quod etiam sic lacrymis manat, Niobæo saxo duriolem. Quin Aristoteli potiùs & divino Platoni plaudimus, qui non omnem omnino motum ex humani pectoris pomœrio deturbant, sed rectæ rationis imperio subiiciunt, iniectis'que velut frænis moderantur ac coërcent. Quid apud Homerum, illum ingenij sapientiæ'que principem, nonne omnia spei, metus, lætitiæ, luctus plena? quoties illic velut audire videris eductos magnis pectoribus gemitus? quoties cernere oculis stillantes lacrymis genas, vix ipse siccus? At qualium virorum? Non Martialium illorum dumtaxat, omnium'que, præterquam sui, victorum; sed herois illius Ithacesij, quem vt expressam sapientis imaginem sequentibus proposuit sæculis, cui præsens vbique numen, et ipsa tamquam à consiliis Minerua. Huic tamen non semel, vt alia pro derelictis habeam, sola malorum recordatio sic penitus animum, vt auctoris verbis vtar,

ἐνὶ στήθεσσιν ὄρινεν,

vt palàm imparem dolori se fateretur, vt totum in fletum singultus'que se laxaret. Hic patriæ suæ nidulum beatis Phæacum aruis antiquiorem existimauit, & cum Penelope ceteris'que caris laboriosè consenescere praeoptauit, quàm in Diuæ contubernio tranquillissimam vitam agere.

-ἀθάνατόν καὶ ἀγήραον ἤματα πάντα.

Sed labor longiùs. quò tantam enim aduocationem? quasi verò tenerioris huius animi apud eum caussa dicenda sit, quem similem mei puto; sed & sui. Memini qui fueris; & is esse porrò pergas, non rogo, sed obtestor. Debes hoc naturæ legi, quæ præcipuam ab iis diligentiam exigit, quos

præcipuo quodam titulo vinculo'que coniunxit: debes communi gentium, quæ mutuam pari modo rependi iubet. Quod tum demum mihi reddideris, si nulli tantumdem. Primas absque rivali sibi postulat noster amor, neque magis ferre socium, *quam régna aut tædæ*, sciât. Vale meum desiderium. Lovanij, XII Kalend. Iun. ∞. Io.cI.

Επιστολή στον αγαπημένο του αδελφό, Peter Paul Rubens, Λουβαίν 21/05/1601.

Πέρασε ένα ολόκληρο έτος, αγαπημένε μου αδελφέ, από τότε που η Ιταλία σε απήγαγε, ένα έτος που για μένα ήταν μακρύτερο από το έτος του Εύδοξου

*ή από εκείνο του οποίου τη διάρκεια χρωστάμε στους υπολογισμούς του Μέτωνα.*⁴⁷

Όταν ήσουν εδώ, στην πατρίδα, η μοίρα πολλές φορές μας εμπόδιζε απ'το να είμαστε μαζί και είχαμε σπάνια την παρηγοριά να βλέπουμε ο ένας τον άλλο. Παρόλα αυτά, η αίσθηση του χωρισμού μαλάκωνε πολύ χάρη στην ιδέα πως ζούσαμε κοντά και πως μπορούσαμε να επανενωθούμε άμεσα. Τώρα που απέραντες εκτάσεις γης μας χωρίζουν, η επιθυμία μου να είμαι μαζί σου έχει αυξηθεί πολύ περισσότερο. Δεν γνωρίζω ποιο αξιοθρήνητο ελάττωμα του θνητού μυαλού μας μάς ωθεί προς αυτό που είναι απαγορευμένο και μας κάνει να προτιμάμε το ανεπίτρεπτο. Σήμερα, σαν ένα κύμα στοργής, η καρδιά μου τρέχει προς εσένα μέσα από τα εμπόδια της γης και, περνώντας πάνω από τις υψηλότερες βουνοκορφές, πάνω στα ταχύτερα φτερά της σκέψης, έρχεται να επισκεφθεί ξανά αυτόν που αγαπά μα με μια νέα τρυφερότητα. Κάποια αρώματα και οσμές, παρότι σου πέφτουν κάπως βαριά, είναι ευχάριστα και γεμάτα απόλαυση. Κάποια πιάτα και καρκεύματα μοιάζουν να επιτίθενται στον ουρανό μας σαν μικρές δαγκωματιές κι όμως τα βρίσκουμε εξάισια. Το ίδιο ισχύει και για τα ταξίδια του μυαλού μας: ο διαδοχικός στοχασμός της ευτυχίας που απολαμβάνουμε και αυτού που μας έχουν στερήσει, μάς δημιουργεί την αίσθηση ενός γλυκόπικρου πιάτου. Ω υπέροχη ανάμνηση εκείνης της εποχής, πολύ σύντομης δυστυχώς, την οποία πέρασα με τη συντροφιά σου, η χρυσή εποχή μου. Παρόλο που ήδη αργοσβήνει στο παρελθόν την ανακαλώ κατά βούληση, απαιτώ την επιστροφή της ως ένα δικαίωμα που κατέχω. Είναι το σωσίβιο που γραπώνω με χαρά μέσα σ'αυτό το ναυάγιο της ζωής, το αναισθητικό με το οποίο πασχίζω να ξεγελάσω τον μεγάλο μου πόνο. Απευθύνομαι σε σένα με αυτό τον τρόπο, αδελφέ μου, χωρίς τον παραμικρό φόβο, παρότι λένε πως τέτοιοι λόγοι χαρακτηρίζουν τους ανόητους και ανίκανους. Αυτοί όμως που φρονούν πως το ανθρώπινο πνεύμα δύναται να απεκδυθεί κάθε αγάπη απλά προδίδουν την καρδιά τους και τον άσπλαχνό τους χαρακτήρα. Μη μου μιλάς για την *απάθεια* εκείνη που στερεί από τον άνθρωπο την ανθρώπινη ιδιότητά του για να του δώσει στη θέση της την ιδιότητα εκείνη του σιδήρου ή της πέτρας και να τον καταστήσει σκληρότερο κι από εκείνη την πέτρα στην οποία, σύμφωνα με τον μύθο, μεταμορφώθηκε η Νιόβη, μια πέτρα που όμως καταβρεχόταν με δάκρυα. Αυτός είναι και ο λόγος που είμαστε πιο πρόθυμοι να συμφωνήσουμε με τον Αριστοτέλη και τον θείο Πλάτωνα: Αυτοί δεν εξοβελίζουν ούτε στο ελάχιστο τα πάθη από την καρδιά, ωστόσο τα υποβάλλουν στην παντοδυναμία της λογικής, τους επιβάλλουν φρένο και μέτρο. Δεν μας μεταφέρει ο Όμηρος, αυτός ο πρίγκιπας της ευφυΐας και της σοφίας, σε ένα κόσμο όπου τα πάντα ανασαίνουν ελπίδα, φόβο, χαρά ή θλίψη; Πόσες φορές δεν αισθανόμαστε δάκρυα να κυλούν από τα υγρά μας μάτια; Για ποιους ήρωες; Όχι αποκλειστικά για εκείνους τους πολεμιστές που κατέκτησαν τα πάντα, εκτός από τους εαυτούς τους, μα και για τον επιφανή Βασιλιά της Ιθάκης, τον οποίο ο Όμηρος πρότεινε στους μελλοντικούς αιώνες ως το αρχέτυπο της σοφίας και τον παρουσιάζει πάντοτε με τη θεά Αθηνά δίπλα του ως σύμβουλό του. Αρκετές φορές -παραθέτω μόνο αυτό το παράδειγμα- στην ανάμνηση και μόνο των παθημάτων του η καρδιά του, για να χρησιμοποιήσω τα λόγια του ποιητή,

⁴⁷ Δέκιμος Μάγνος Αυρόνιος. *Epistulae*, XX. *Pater ad Filium cum temporibus tyrannicis ipse Treveris remansisset et Filius ad Patriam profectus esset. Hoc incohatum neque inpletum sic de Liturariis scriptum.*

αναπηδούσε μέσα στο στήθος του με τέτοια ορμή,⁴⁸

που παραδέχονταν ανοιχτά και με οδύνη πως κατανικήθηκε και ανακουφίζονταν με δάκρυα και λυγμούς. Η φτωχική πατρική κτήση του τού ήταν πιο αγαπημένη από όλες τις εύφορες γαίες των Φαιάκων και προτιμούσε να κακογεράσει μαζί με την Πηνελόπη κι εκείνους που του ήταν αγαπητοί παρά να αποζητήσει τη συντροφιά μιας θεάς

και να ζήσει χωρίς γηρατειά και θάνατο.⁴⁹

Μα το γράμμα μου μακρηγορεί. Και επιπλέον, γιατί όλη αυτή η μακρά ικεσία; Μοιάζει σαν να έπρεπε να υπερασπιστώ την αιτία αυτής της καλής διάθεσης του νου σε αυτόν που θεωρώ όμοιο με εμένα, ή μάλλον με τον ίδιο του τον εαυτό. Θυμάμαι τι ήσουν. Δεν σου ζητώ να συνεχίσεις να είσαι ο ίδιος, επιβεβαιώνω εγώ πως εξακολουθείς και είσαι. Το χρωστάς στους νόμους της κοινωνίας η οποία απαιτεί ιδιαίτερη προσοχή από εκείνους που η ίδια έχει ενώσει με μια αρετή ή ένα δεσμό. Το χρωστάς στον νόμο της κοινωνίας που ορίζει να επιστρέφουμε το ισάξιο αυτού που λάβαμε. Αν έχεις κάποια υποχρέωση προς τον οποιοδήποτε, αυτή είναι προς εμένα. Η στοργή μεταξύ μας απαιτεί να είμαι στην πρώτη θέση, χωρίς άλλον αντίπαλο. Δεν θα καταδεχόταν να χωριστεί περισσότερο απ'ότι θα το δεχόταν ο κοινός μας μητρικός υμένας. Σε χαιρετώ με λύπη. Λουβαίν, 21 Μαΐου 1601.

⁴⁸ Βλ. Ιλιάδα, 13.468: «Ὡς φάτο, τῷ δ' ἄρα θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ὄρινε». Το «ν» στην παρούσα μεταγραφή αποτελεί πιθανόν τυπογραφικό λάθος ή έχει προστεθεί για λόγους ευγωνίας, καθώς ακολουθεί φωνήεν.

⁴⁹ Πρόκειται για τον στίχο 260 από τον *Ομηρικό Ύμνο στη Θεά Δήμητρα*: «ἀθάνατόν κέν τοι καὶ ἀγήραον ἤματα πάντα». Στην παρούσα μεταγραφή δεν συμπεριλαμβάνονται οι όροι «κέν» και «τοι».

1.2. Philippus Rubenius Petro Paulo Fratri Suo S., Patavii, Idib. Decemb. MDCI

Ομιλίαις, σς. 245-246.

PRIMA votorum Italiam videre, & in eâ te, mi frater; altero potitus sum, alterum in spe. quid enim? quantillum iter Mantuâ Patauium? curriculo, vt ita dicam, confici poterit, cùm anni tempus feret; sed tum id videbimus. Nos hic ante paucos dies (decimus quintus iam labitur) aduenimus; vbi interim tamdiu?

In Sequanis mensem quæ nescio sera morata est

Segnities; nec sera tamen, transiuimus Alpes

Nondum præclusas, niveo nondum aggere septas;

Sed faciles, nullo 'que morantes obiice gressum.

Nam ad te, quidquid in buccam. Venetias sub Natalem Domini cogitamus, sed ad duos aut tres dumtaxat dies; quippe in Bacchanalibus eodem redituri, nisi frigus & gelu obstiterint, quod nunc adeò vehemens & acre in his locis, vt Venetiæ velut in solido sitæ non nisi per glaciem, si quidem satis ea firma, adiri possint, quod ante duodecim item annos accidisse narrant. Quid tibi de hac vrbe videatur, ceteris'que Italiæ quas lustrasti iam plurimas, vt volupe sit ex te audire: de Româ inprimis, quæ breui tibi deserenda, si Princeps Mantuanus, quod spero, saluus domum redit. O rem malè ad Canisiam gestam! Felicem verò te, qui procul absuisti, & occasione istâ eundi Romam vsus es. Quid Pourbio quæso factum?

-superêstrne et vescitur aurâ Æthereà?

Post discessum nihil à matre, nec potuit; quò enim misisset? Spero valere & sustentare sedulò. Tu fac idem mi carissime frater, & longiores litteras magis'que sérias exspecta, cùm vbi sis cognôro. Patavij, Idib. Decemb. ∞. Iḃ.cI.

Επιστολή στον αγαπημένο του αδελφό, Peter Paul Rubens, Πάδοβα 13/12/1601.

Οι πρώτες μου ευχές ήταν να δω την Ιταλία, στη συνέχεια να σε δω εκεί, αγαπημένε μου αδερφέ. Το πρώτο κατάφερα να το πραγματοποιήσω, ευελπιστώ και το δεύτερο. Τι χρειάζεται όμως για αυτό; Αυτό το σύντομο ταξίδι από τη Μάντοβα στην Πάδοβα; Μπορεί άραγε, όπως λέμε, να γίνει με ένα βήμα; Όταν το επιτρέψουν οι καιρικές συνθήκες, θα το σκεφτούμε. Φτάσαμε εδώ πριν από δύο εβδομάδες. Προηγουμένως πού είχαμε καταλύσει για τόσο καιρό;

Στον Σηκουάνα για ένα μήνα κατέλυσε

η Ραθυμία μας· στη συνέχεια, χωρίς καθυστέρηση, τρέχουμε στις Άλπεις·

ενώπιόν μας υψώνεται απειλητικά ένα τοίχος χιονιού·

ο δρόμος είναι ακόμη ανοιχτός, τον διανύουμε χωρίς δυσκολία.

Σου γράφω ό,τι παρίσταται στην πέννα μου. Σχεδιάζουμε να πάμε στη Βενετία τα Χριστούγεννα, αλλά μόνο για δύο ή τρεις μέρες, διότι σχεδιάζουμε να επιστρέψουμε για το καρναβάλι, εάν, βέβαια, το κρύο και ο παγετός δεν μας εμποδίσουν. Αυτή τη στιγμή, οι καιρικές συνθήκες στην περιοχή είναι τόσο σκληρές και αντίξοες, ώστε τα κανάλια της Βενετίας μοιάζουν με στέρεο έδαφος, τόσο που θα μπορούσαμε να φτάσουμε στην πόλη διασχίζοντας τον πάγο, αν βέβαια γίνει αρκετά σταθερός, όπως συνέβη, καθώς λένε, πριν από δώδεκα χρόνια. Θα ήθελα να μάθω τι πιστεύεις για αυτή την πόλη, καθώς και για τις υπόλοιπες πόλεις της Ιταλίας, τις περισσότερες από τις οποίες έχεις ήδη επισκεφθεί. Πώς σου φαίνεται ειδικότερα η Ρώμη, την οποία θα υποχρεωθείς να εγκαταλείψεις σύντομα εάν, όπως ελπίζω, ο δούκας της Μάντοβα επιστρέψει σώος και ασφαλής. Πόσο άσχημα διευθετήθηκε αυτή η υπόθεση στην Nağykanizsa!⁵⁰ Είσαι τυχερός που βρίσκεσαι μακριά και εκμεταλλεύθηκες αυτή τη συγκυρία, για να επισκεφθείς τη Ρώμη. Τι συνέβη εν τέλει στον Pourbus;

⁵⁰ Η Nağykanizsa ήταν μία ισχυρή οχυρωμένη πόλη στη δυτική Ουγγαρία, καθώς και το σημαντικότερο ουγγρικό φρούριο σε ολόκληρη την περιοχή της Τρανσδουναβίας. Η πόλη είχε καταληφθεί από μία ορδή του οθωμανικού στρατού με επικεφαλής τον Ιμπραήμ Πασά (1530?-1611) τον Οκτώβριο του 1600. Το φθινόπωρο του 1601 ο Ροδόλφος Β' της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας (1552-1612), αυτοκράτορας της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, βασιλιάς της Ουγγαρίας, της Κροατίας και της Βοημίας, επιχείρησε να διοργανώσει μία ισχυρή στρατιωτική επέμβαση, σε συμμαχία με Ιταλούς πρίγκηπες του Οίκου των Αψβούργων -μεταξύ των οποίων και ο Δούκας της Μάντοβα, Vincenzo Gonzaga-, με σκοπό την επανακατάκτηση του οχυρού και την οριστική εκδίωξη των Οθωμανών από την περιοχή. Οι αντίξοες καιρικές συνθήκες του χειμώνα του 1601 -που περιγράφει γλαφυρά στην παρούσα επιστολή ο Philip- σε συνδυασμό με εσωτερικές έριδες στις συμμαχικές δυνάμεις, με αφορμή την αδιάλλακτη στάση του Ροδόλφου να ηγηθεί των Ιταλών ηγεμόνων, οδήγησαν στον πλήρη αποσυντονισμό της επιχείρησης και τελικά στην παταγώδη ήττα του συμμαχικού στρατού των Αψβούργων. Η πολιορκία της Nağykanizsa αποτελεί επεισόδιο του λεγόμενου «Μακρού Πολέμου» μεταξύ της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και του Οίκου των Αψβούργων, που διήρκεσε από το 1593 έως το 1606. Βλ. Kenneth Meyer Setton, *Venice, Austria, and the Turks in the Seventeenth Century*, Φιλαδέλφια: American Philosophical Society, 1991, σ. 16.

-Άραγε είναι ζωντανός; Αναπνέει;⁵¹

Από την ημέρα της αναχώρησής μου, δεν έχω νέα της μητέρας μας. Δυστυχώς δεν μπορούσε να μου γράψει. Πού θα απέστειλε άλλωστε τις επιστολές της; Ελπίζω η υγεία της να διατηρείται σταθερή. Να είσαι καλά, αγαπημένε μου αδελφέ, και να αναμένεις μια εκτενέστερη και, βέβαια, πιο ενδιαφέρουσα επιστολή μου, αφότου μάθω που βρίσκεσαι. Πάδοβα, 13 Δεκεμβρίου 1601

⁵¹ Στο πρωτότυπο «superêstne et vescitur aurâ Aethereâ?»· πρόκειται πιθανόν για ποιητική διασκευή των στίχων 546-547 από το πρώτο βιβλίο της Αινειάδας του Βιργίλιου: «Quem si fata virum servant, si vescitur aura/ aetheria neque adhuc crudelibus occubat umbris». Βλ. Publius Vergilius Maronis, *P. Vergili Maronis opera. The works of Virgil, with a comm. by J. Conington*, επιμ. George Long, Λονδίνο: WHITTAKER AND CO. AVE MARIA LANE; GEORGE BELL, FLEET STREET, 1863, σ. 84. Στο σημείο αυτό τα αλλεπάλληλα ρητορικά ερωτήματα του Philip για τον ζωγράφο Frans Pourbus το Νεότερο (1569–1622) δομούν υφολογικά ένα έντεχνο σχήμα υπερβολής, ίσως με λεπτή ειρωνία: «Τι συνέβη εν τέλει στον Pourbus; -Άραγε είναι ζωντανός; Αναπνέει;». Οι Ruelens και Huemer έχουν επίσης επισημάνει την ειρωνική χροιά αυτού του χωρίου, βλ. *CDR I*, σ. 40· Frances Huemer, “RUBENS’S PORTRAIT OF GALILEO IN THE COLOGNE GROUP PORTRAIT”, *Notes in the History of Art*, Vol. 24, No. 1 (2004), σ. 18.

1.3. Petro-Paullo Rubenio Fratri Suo S., Patavii, Idibus Quintil. MDCI

Ομιλίαις, σς. 254-255.

FABVLAM narras, vel potiùs agis, mi frater. Adeò graphicè depingis, ac velut ob oculos ponis clandestinum illum & furtiuum hospitis aduentum; & quemadmodum ipse, detractâ homini personâ, præclarè fraudem eam iueris vltum, quod certè mihi quàm gratissimum, et si quid aspectu mei factum, gratias ago. Gratum etiam D. Guilielmo, cui partem eam epistolæ legi, qui'que vel idcirco profectionem accelerabit. Tantumdem enim à te exspectat, & ego tuo nomine promitto : nec vlllo timorè sum, ne temerè spondisse videar. Scio quàm religiosè ξείνιον illum Iouem sive hospitem colas, rectè sanè atque ex moribus æui prisci, quo in tantâ ille veneratione. Nam publica vix ulla cùm essent hospitia, quisque ad amicos diuertebant: sæpè etiam ignotos: sed tum symbolo sive tesserâ, quæ ad illum seruabatur vsum, & à parentibus ad liberos transibat, amicitiae fidem adstruebant. Sic Græci, sic Romani; de quibus hoc prætereà Noctium Atticarum auctor, ante clientelam et cognationem illis hospitij ius fuisse, majorem'que hujus quàm illarum in operâ dandâ faciundo'que officio habitam rationem. Quid veterrimi sanctissimi'que patres, qui quò propiùs ab exordio mundi aberant, eò magis ad eius conditorem et perfectam naturam accedebant? Quid illi fortissimi apud Homerum ἥρωες, quibus inter curas primas exercere liberalitatem in aduenas, & hospitij sacra semel suscepta semper inuiolata servare, etiam in ipsâ acie inter cædes & sanguinem. Quid mirum? magnum id amicitiarum vinculum et firmamentum:

*τοῦ γὰρ τε ξείνος μιν ἠσκέσεται ἤματα πάντα,
ἀνδρὸς ξεινοδόκου ὅς κεν φιλότητα παράσχη.*

Sed quid de his tam multa, ad te præsertim, cui potiùs fræno quam calcaribus opus? non alia certè caussa, quàm quòd & argumentum hoc delectaret, et aliud vix esset. Nam de meis rationibus meliùs coràm. De tuis verò quid dicam, quando susceptâ iam eâ prouinciâ, frustra'que re non intégrâ conqueramur. Caue tamen ne tempus tibi prorogetur, per mutuam hoc caritatem,

Per'que tuos oculos per Genmm'que rogo.

quod ipsum tamen nescio quomodo subueor, quòd et facilitatem tuam non ignorem, & quàm sit arduum negare Principi tum tali, tum annixè petenti. Sed animum obfirma, & aliquando te in plenam, quæ ab Aulâ ferè exulat, asserere libertatem. Tibi hoc licet.

Vtere forte tuâ

Dices actum me agere, & eandem vsque cantilenam occinere. Ita est, et sæpiùs idem peccabo:

Verus amor nullum nouit habere modum.

& talis meus erga te, mi frater, non solùm quia frater, verùm etiam. Sed nolo in os, quod aiunt, cetera ab animo tuo interroga. Tu vt aliud nihil, fraternitatem in me ama, quæ quid est aliud, quàm diuisus, vt quidam ait, spiritus? & vale. Patauij, Idibus Quintil. ∞. I.c.II.

Επιστολή στον αγαπημένο του αδελφό, Peter Paul Rubens, Πάδοβα 15/07/1602.

Μας αφηγείσαι μια κωμωδία, αγαπημένε μου αδερφέ, ή μάλλον μάς την αναπαριστάς. Ζωγραφίζεις τόσο καλά, σύμφωνα με τη φύση, που έστησες μπροστά στα μάτια μας, τρόπος του λέγειν, τη μυστική και δόλια άφιξη του οικοδεσπότη σου και έδειξες πώς, αφού αφάιρεςες τη μάσκα από τον χαρακτήρα του, πήρες την εκδίκησή σου για την απάτη του. Αυτή η περιγραφή ήταν φυσικά πολύ ευχάριστη για μένα και, αν την έφτιαξες για να με χαροποιήσεις, σε ευχαριστώ. Ο κύριος Guillaume Richardot, στον οποίο ανέγνωσα αυτό το κομμάτι της επιστολής σου, επίσης το απήλαυσε και μάλιστα θα επισπεύσει την αναχώρησή του εξ' αιτίας αυτού του γεγονότος. Δεν θα περίμενε τίποτα λιγότερο από εσένα. Επιπλέον, του υποσχέθηκα τα πάντα εξ' ονόματός σου, μη έχοντας τον παραμικρό φόβο να κατηγορηθώ πως κάνω απερίσκεπτες υποσχέσεις. Γνωρίζω τη λατρεία που κηρύττεις προς τον Ξένιο Δία: τον τιμάς όπως οι άνθρωποι στα αρχαία χρόνια, όταν έχαιρε τόσο υψηλού σεβασμού. Σε μια εποχή που δεν υπήρχαν παρά λιγοστά δημόσια πανδοχεία, οι άνθρωποι κατέλυαν σε φίλους, πολλές φορές μάλιστα ακόμη και σε ξένους. Εκείνη τη στιγμή, όμως, μια συμφωνία αληθινής φιλίας σφραγιζόταν μεταξύ τους μέσω ενός αναμνηστικού ή ενός ειδικού πλακιδίου φιλοξενίας, το οποίο κληροδοτείτο από πατέρα σε γιο. Έτσι έπρατταν οι Έλληνες και οι Ρωμαίοι. Ο συγγραφέας των «Αττικών Νυκτών» γράφει, ακόμη, πως το δικαίωμα στην φιλοξενία ήταν για εκείνους υπεράνω αυτού της πατρωνίας [*clientela*] και της συγγένειας και πως το θεωρούσαν ύψιστο καθήκον στο οποίο έπρεπε να υπακούν και να το εκτελούν. Πώς δρούσαν οι ενάρετοι προπάτορές μας οι οποίοι, έχοντας υπάρξει εγγύτερα στην πηγή του κόσμου, είχαν έλθει πιο κοντά στον Δημιουργό και στην τελεία φύση; Πώς συμπεριφέρονται εκείνοι οι ανδρείοι ομηρικοί ήρωες; Συγκαταλέγουν μέσα στα πρωταρχικά τους καθήκοντα το να φέρονται στους ξένους με σεβασμό και θεωρούν απαραβίαστο το καθήκον της φιλοξενίας, αφού ασκηθεί έστω και μια φορά, το τηρούν ακόμη και εν καιρώ πολέμου, μέσα στην αιμοματοχυσία και τη σφαγή. Θα έπρεπε να μας εκπλήσσει κάτι τέτοιο; Δεν είναι αυτός ένας ισχυρός τρόπος για να εγκαθιδρύσουμε και να παγιώσουμε τη φιλία;

Ο ξένος θυμάται καθημερινά και πρόθυμα

εκείνους από τους οποίους έλαβε φιλοξενία.⁵²

Γιατί όμως να ομιλώ τόσο εκτενώς για κάτι τέτοιο, ειδικά σε εσένα που θα χρειάζονται περισσότερο χαλινάρι παρά σπηρούνι σε αυτό το θέμα; Δεν έχω κάποιο λόγο παρά το ότι το θέμα μου είναι ευχάριστο και ότι δεν έχω τίποτα άλλο να καταπιαστώ. Όσο για τα δικά μου νέα, προτιμώ να σου τα αναφέρω, όταν ιδωθούμε από κοντά. Θα σχολιάσω, όμως, τις δικές σου υποθέσεις. Όταν παραπονιόμαστε μάταια για μία υπόθεση, αφότου όμως την έχουμε αναλάβει, τότε η υπόθεση αυτή δεν θα έχει αίσιο τέλος. Πρόσεξε, παρόλα αυτά, να μην υπερβείς το χρονοδιάγραμμά σου. Σε εκλιπαρώ βασιζόμενος στα αισθήματα στοργής που έχουμε ο ένας προς τον άλλον, βασιζόμενος

στα μάτια σου, στην ιδιοφυΐα σου,⁵³

παρότι φοβάμαι λίγο, και δεν ξέρω το γιατί, επειδή γνωρίζω την καταδεκτικότητά σου και γνωρίζω πόσο δύσκολο σου είναι να αρνηθείς σε ένα τέτοιο πρίγκιπα, ένα πρίγκιπα που σε εκλιπαρεί με

⁵² Βλ. *Οδύσσεια*, Ο. στ. 51–55.

⁵³ Tibullus, *Elegiæ*, 3, 11, στ. 8.

ειλικρίνεια. Ας είσαι όμως σταθερός και διατήρησε στο πλήρες την ελευθερία σου μέσα σε μια αυλή από την οποία η ελευθερία έχει σχεδόν εξοριστεί. Έχεις κάθε δικαίωμα, οπότε

χρησιμοποίησε την καλή σου τύχη.⁵⁴

Θα μου πεις πως χαλάω το σάλιο μου και πως διαρκώς επαναλαμβάνω τα ίδια και τα ίδια. Συμφωνώ μαζί σου και θα υποκύψω ξανά και συχνά στο ίδιο αυτό αμάρτημα.

Η πραγματική αγάπη δεν γνωρίζει όρια⁵⁵

και τέτοια ακριβώς είναι η αγάπη μου για σένα, αδερφέ μου, πρώτα απ' όλα επειδή είσαι αδερφός μου, έπειτα επειδή δεν θέλω να σου επαναλάβω αυτά που λέει ο κόσμος. Όσο για τα υπόλοιπα, ψάξε μέσα σου. Πάνω απ' όλα τ'άλλα υπάρχει μέσα μου η αδελφική αγάπη που είναι, όπως είπε κάποιος, μία ψυχή χωρισμένη σε δύο σώματα. Αντίο. Πάδοβα, 15 Ιουλίου 1602.

⁵⁴ Βιργίλιος. *Αινειάδα*. XII, στ. 932: «Utere forte tua. miferi te si qua parentis».

⁵⁵ Προπέρτιος. *Elegies*. II,15.

2. Ποιήματα του Philip Rubens αφιερωμένα στον αδελφό του.

Στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάζονται τα δύο σωζόμενα ποιήματα του Philip Rubens που αφιερώνονται στον μικρότερο αδελφό του. Το πρώτο ποίημα, *Ελεγεία στον Peter Paul Rubens καθώς περιπλανιέται στη θάλασσα*, γράφτηκε πιθανόν στην Ιταλία τον χειμώνα του 1603-1604, με αφορμή το ταξίδι επιστροφής του Peter Paul από την Ισπανία στην Bologna, όταν εκπροσωπούσε τον δούκα της Μάντοβας, Vincenzo Gonzaga, ως διπλωμάτης στην αυλή του Ισπανού μονάρχη, Φίλιππου Β'.⁵⁶ Το ποίημα εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1608 στον δεύτερο τόμο της έκδοσης των *Electorum Librorum*, όπου παρουσιάστηκε εν είδη επιλόγου σε μία εξαιρετικά συμβολική θέση, αμέσως μετά από τα ποιήματα του Philip προς τον φιλόσοφο και μέντορά του, Justus Lipsius. Το ποιητικό κείμενο εκτείνεται σε 65 στίχους, αναπτύσσεται σε δίστιχα και θεματικά αντλεί το περιεχόμενό του από κλασικές πηγές, κυρίως από τα ομηρικά έπη και την *Αινειάδα* του Βιργίλιου. Τα πάθη του Peter Paul στη θάλασσα της Μεσογείου αντιπαραβάλλονται με τις ναυτικές περιπλανήσεις του Οδυσσέα και του Αίαντα του Λοκρού, ενώ το προσωπικό δράμα του ποιητή για την τύχη του αδελφού του παρουσιάζεται να ξεπερνά σε τραγικότητα δύο κορυφαίες ηρωίδες των ομηρικών επών, τη Θέτιδα και την Πηνελόπη. Ειδικότερα, η θεματική της αδελφοσύνης -εξαιρετικά σπάνια στην ελεγειακή ποίηση-, καθώς και βασικά μοτίβα του ποιήματος, όπως η απόσταση των δύο αγαπημένων προσώπων, η θαλάσσια περιπλάνηση και η αποστροφή στις απολαύσεις, κατά την άποψη μου, αντλούν πιθανόν από τα περίφημα ποιήματα αρ. 65, 68 και 101 του Γάιου Βαλέριου Κάτουλλου (84-54 π.Χ.) που αφιερώνονται στον νεκρό αδελφό του. Η ασυνήθιστη χρήση του ελεγειακού δίστιχου, χαρακτηριστικού της ρωμαϊκής ερωτικής ελεγείας, για μία θρηνωδία θα μπορούσε να ενισχύσει αυτή την υπόθεση, καθώς στα αναφερόμενα ποιήματα του Κάτουλλου απαντά επίσης μία από τις σπανιότερες περιπτώσεις ελεγειακού δίστιχου με θρηνητικό τόνο στη λατινική ελεγειακή ποίηση. Σαφώς, δεν θα πρέπει να παραβλεφθεί ότι ο Philip θα μπορούσε να παραπέμπει ευθέως στην αρχαία ελληνική μετρική παράδοση, όπου το ελεγειακό δίστιχο αποτελούσε το κατεξοχήν θρηνητικό μέτρο. Συγχρόνως, το λεξιλόγιο του κινδύνου, του τρόμου και της αναμέτρησης με την αδάμαστη φύση απηχεί σύγχρονες περιγραφές ναυαγίων και καταγραφές ακραίων φυσικών φαινομένων -προσφιλείς θεματικές στη γραμματεία των Κάτω Χωρών κατά το α΄ μισό του 17ου αιώνα.⁵⁷

Το δεύτερο ποίημα συνετέθη με αφορμή τον εορτασμό του γάμου του Peter Paul με την πρώτη σύζυγό του, Isabella Brant, τον Οκτώβριο του 1609. Το έργο εκδόθηκε μεταθανάτια στην έκδοση των *Ομιλιών*, ένα ανθολόγιο επιστολών, πεζών, ποιητικών κειμένων και μεταφράσεων του Philip, αφιερωμένο στη μνήμη του από τον αδελφό του και τον προσωπικό φίλο και εκδότη του, Balthasar I Moretus. Το ποίημα έχει έκταση 67 στίχους και ακολουθεί τόσο θεματικά όσο και μετρικά κλασικά πρότυπα της λατινικής γραμματείας. Χαρακτηριστική ως προς το μέτρο είναι η χρήση του δακτυλικού εξάμετρου που παραπέμπει ευθέως σε επιθαλάμια του Κάτουλλου.⁵⁸ Επιπλέον, το ποίημα ακολουθεί την παραδοσιακή δομή ενός επιθαλάμιου: ανοίγει με μια επίκληση στους θεούς-προστάτες του γάμου, ακολουθούν έπαινοι για το ζευγάρι και τις οικογένειές τους, στη συνέχεια περιγράφεται η πρώτη νύχτα του γάμου και, τέλος, εκφράζονται ευχές προς το ζευγάρι για την

⁵⁶ Για τη χρονολόγηση του ποιήματος, βλ. *CDR*, I, σ. 240.

⁵⁷ Βλ. Ναυσικά Λιτσαρδοπούλου. *Τα συναισθήματα και το υψηλό*. Αθήνα: Ευρασία, 2019, σς. 99-100.

⁵⁸ Βλ. Κάτουλλος, *Epithalamia*, LXII & LXIV.

απόκτηση απογόνων. Ειδικότερα στην ενότητα της περιγραφής της πρώτης νύχτας του ζευγαριού, εντοπίζεται μία αξιοσημείωτη μετάβαση από τον αισθησιακό λυρισμό και τη ρητορική μεγαλοστομία της εισαγωγής σε μια παιγνιώδη διάθεση «πιπεράτου» ερωτικού πειράγματος. Αυτή η έντονη αντίθεση αποτελεί ένα έντεχνο εκφραστικό μέσο προκειμένου να αναδειχθεί το θέμα του «ερωτικού παιχνιδιού» (*lascivia lusisque*), αλλά και η μαεστρία του ποιητή στη γλαφυρή περιγραφή της πρώτης νύχτας του γάμου.⁵⁹ Η έμφαση επίσης στην περιγραφή της ερωτικής συνεύρεσης υποδεικνύει εν προκειμένω και τον πιο προσωπικό χαρακτήρα του ποιήματος, το οποίο, σε αντίθεση με το παραδοσιακό λατινικό επιθαλάμιο, δεν αποτελεί ένα λογοτεχνικό γεγονός, αλλά εγγύτερα στην αρχαία ελληνική παράδοση, αποσκοπεί να αποτελέσει ένα ποίημα κρεβατοκάμαρας ή ένα αναμνηστικό γάμου.⁶⁰ Δυστυχώς, δεν διασώζονται πληροφορίες σχετικά με την παρουσίαση του ποιήματος στη γαμήλια εορτή του ζωγράφου, ωστόσο είναι πιθανό να τυπώθηκε σε περιορισμένο αριθμό αντιτύπων και να μοιράστηκε στους καλεσμένους, σύμφωνα με την προσφιλή συνήθεια σε λόγιους κύκλους που επιθυμούσαν να αναβιώσουν την αρχαία παράδοση του επιθαλάμιου αυτή την περίοδο.⁶¹ Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχουν και οι καταληκτικοί στίχοι του ποιήματος, όπου ο Philip παραθέτει με εξομολογητικό τόνο μία σημαντική μαρτυρία για την ποιητική παραγωγή του. Αναφέρει χαρακτηριστικά: «αυτό το ποίημα [...] έλαβε τη δύναμη της αγάπης ενός απρόθυμου άνδρα, ο οποίος κατάσπαρτος από αστέρια πήρε ξανά στα χέρια του παλιά όπλα που είχαν πέσει σε αχρηστία». Συνάγεται ότι ο Philip, μετά τη δημοσίευση των *Electorum Librorum*, σταμάτησε την ενασχόλησή του με την ποίηση, πιθανόν για να αφοσιωθεί στο απαιτητικό έργο της λατινικής μετάφρασης των *Ομιλιών* του Επισκόπου Αμασειάς από ένα σπάνιο βυζαντινό χειρόγραφο του 5ου αιώνα που είχε εντοπίσει στη βιβλιοθήκη του Ιταλού καρδινάλιου και πάτρωνά του, Ascanio Da Collona, την περίοδο που τον υπηρετούσε ως προσωπικός του βιβλιοθηκάριος στη Ρώμη.⁶² Το ποίημα προκύπτει επομένως ότι είναι ένα από τα τελευταία -αν όχι το τελευταίο- έργο του Philip, μετά από μια μακρά περίοδο αποχής από την ποιητική συγγραφή.

Τα δύο ποιήματα του Philip προς τον Peter Paul παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά μαζί στη συλλογή *Carmina* στην επιμνημόσυνη έκδοση του 1615. Έκτοτε, δεν τεκμηριώνεται επανέκδοσή τους. Περιέργως, ακόμη, δεν απαντά καμία αναφορά στα ποιήματα κατά τον 17ο και τον 18ο αιώνα. Το 1887 ο Ruelens θα μεταγράψει και θα συμπεριλάβει τα δύο ποιήματα στη μνημειακή μελέτη *Codex Diplomaticus Rubenianus* ως τεκμήρια της αλληλογραφίας του ζωγράφου με τον αδελφό του. Ο ερευνητής είναι ενδιαφέρον ότι θα σταθεί επίσης στο συγγραφικό ταλέντο του Philip σχολιάζοντας ιδιαίτερα επικριτικά το κείμενο της ελεγείας: «Το έργο αυτό που αφιερώνεται στον αδελφό του είναι ένα ποίημα φτωχό σε ιδέες και οικτρό στιχουργικά. Διακρίνονται μόνο στυλιστικές αντιγραφές, σκληρές αντιστροφές και επώδυνες φράσεις και, βέβαια, όσον αφορά στην έμπνευση, δεν είναι παρά μια λεηλασία του μεγαλείου της εποχής».⁶³ Η επόμενη -και τελευταία- αναφορά στο κείμενο της ελεγείας απαντά 100 περίπου χρόνια μετά την έκδοση του Ruelens στη

⁵⁹ Βλ. A. D' Elia. "Marriage, Sexual Pleasure, and Learned Brides in the Wedding Orations of Fifteenth-Century Italy". *Renaissance Quarterly*. Vol. 55 (2002), σς 379-433· idem, *The Renaissance of Marriage in Fifteenth-Century Italy*. Cambridge, London, 2004.

⁶⁰ Βλ. A. D' Elia, 2004, σς. 35-50.

⁶¹ Jungyoon Yang. "Prayers at the Nuptial Bed: Spiritual Guidance on Consummation in Seventeenth-Century Dutch Epithalamia", στο Marco Faini και Alessia Meneghin (επιμ.). *Domestic Devotions in the Early Modern World Type*. Leiden: Brill, σς. 182-205.

⁶² Βλ. Εισαγωγή.

⁶³ Βλ. Ibid.: «La pièce dédiée à son frère nous paraît une rhapsodie aussi pauvre d'idées que pitoyable de versification. Nous n'y apercevons que des licences affectées, des inversions dures, des phrases pénibles et, quant aux idées, rien qu'un pillage des Gradus de l'époque».

μελέτη του Morford, *Stoics and Neostoics: Rubens and the Circle of Lipsius*. Εδώ, ο συγγραφέας διερευνώντας τις επαφές του ζωγράφου με μέλη του κύκλου του Lipsius αναφέρεται στο ποίημα και παραθέτει την εισαγωγή του σε αγγλική μετάφραση.⁶⁴

Τα ποιήματα αυτά αποτελούν, αναμφίβολα, εξαιρετικά σημαντικά αρχαιακά τεκμήρια για τη σχέση των δύο αδελφών. Παράλληλα, λόγω της ποιητικής, έμμετρης σύνθεσής τους αποτελούν μία *sui generis* περίπτωση αρχαιακού τεκμηρίου. Τα ποιήματα παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία σε μεταγραφή από το πρωτότυπο λατινικό κείμενο παράλληλα με νεοελληνική μετάφραση. Νομίζω πως είναι άσκοπο να εκθέσω εδώ τις δυσκολίες που συνάντησα σε αυτή τη διαδικασία. Με μια πρώτη ματιά το κείμενο των ποιημάτων δίνει την αίσθηση του βατού. Ο συγγραφέας ακολουθεί τις συμβάσεις της νεολατινικής ποίησης, χρησιμοποιεί κλασικές ποιητικές φόρμες, ρητορικά σχήματα, παραθέματα και λεκτικούς τύπους από κλασικούς ποιητές. Με αυτόν τον τρόπο μαρτυρεί την κλασική του παιδεία, αυτή που έλαβε στο *contubernium* του Lipsius και αργότερα στην Ιταλία. Παράλληλα, δημιουργεί το δικό του ποιητικό ύφος, χωρίς να αντιγράφει· συνθέτει σύντομους -συχνά ελλειπτικούς-, αλλά μεστούς στίχους σε μια εξαιρετικά λόγια γλώσσα με τύπους της κλασικής λατινικής· το αποτέλεσμα είναι μία απαιτητική φιλολογική ποίηση που απευθύνεται σαφώς σε έναν μορφωμένο κύκλο διανοουμένων.

Η πρώτη μεταφραστική προσέγγιση των κειμένων έγινε, σύμφωνα με τη φιλολογική πρακτική, κατά λέξη, ακόμη κι αν αυτό κατά βάσει οδηγούσε σε αδόκιμο κείμενο. Αυτή την πρωτόλεια προσέγγιση έπρεπε οπωσδήποτε να διαδεχθεί μια ποιητική απόδοση του λατινικού κειμένου σε νεοελληνικό λόγο, είτε σε έμμετρο στίχο, με ή χωρίς ομοιοκαταληξία, είτε σε ελεύθερο στίχο με εσωτερικό ρυθμό. Με βασική και αμετακίνητη αρχή την απόδοση του λατινικού κειμένου σε δόκιμα νέα ελληνικά, επέλεξα να αποδώσω ελεύθερα και να παραμείνω όσο το δυνατόν πλησιέστερα στη σύνταξη και τις εκφραστικές επιλογές του ποιητή, ώστε να αναδειχθεί η νοηματική έμφαση, αλλά και η σύνθετη, υποτακτική περίοδος της λατινικής γλώσσας. Σε κάθε περίπτωση, αυτό που προσπάθησα, αποκλείοντας την επιλογή μιας έμμετρης απόδοσης ήταν να ξαναγράψω τα ποιήματα, οδηγώντας τον αναγνώστη στην υποτίμηση ή στην υπερτίμηση της ποιητικής τέχνης του Philip Rubens.

⁶⁴ M. Morford. *Stoics and Neostoics: Rubens and the Circle of Lipsius*. Princeton: Princeton University Press, 1991, σ. 38.

2.1. Elegia Ad Petrum Paullum Rubenium Navigantem

Ομιλίες, σς. 122-124.

[...] Tantum est: nec istis de Heroë nostro quod eò non pertineat, adiici quicquam decorè posse videatur. Corollarij tamen vice attexam Elegeidion ad suauiissimum et optatissimum fratrem meum: non musteum illud quidem atque recens, sed ante triennium, cùm in Italiam ex Hispaniâ traiceret ad eum missum. Discupio enim aliquod hîc exstare amoris et grati in ipsum animi monumentum, qui tum artificij manu, tum acri certo'que iudicio non parùm in Electis me iuuit.

AD PETRVM PAVLLVM RVBENIVM nauigantem

Non sic Æmonio trepidauit mater Achillii
Cùm Laëtriade cognitus indicio
Pro Menelaëá sumpsit bella causâ,
Et præceps arces iuit ad Iliacas
Non sic dilecti discrimine mota mariti
Penelope, Graiæ fama pudicitia,
Spumantem quoties Maleam atque Capharea saxa,
Iönni'que audit tanta pericla maris:
Nec sic Ægæo posuit qui nomina ponto
De caro Thesei sollicitus Pyræi
Androgeoneis manibus inferiæ:
Quàm modò magna tui diuexat curameum cor,
O mihi vel luce hac frater amabilior.
Tyrrbenum te nunc paruâ trabe currere marmor
Et maris, heu, fluxæ credere te fidei!
Nunc vbi ventorum vis horrida debacchatur,
Infestis'que hiemant æquora sideribus.
Ah, gemat æternùm, qui primus, naue paratâ,
Ausus in imenso velificare salo.
Hinc nos ludibrium facti pelagi'que noti'que:
Hinc immaturæ mortis aperta via. (r)

AD PETR. PAVL. RUBEN. ELEGIA

Hectora qui magnum sæpè et Phrygia agmina contra
Inuicto steterat cum Telamoniade
Locrorum ductor, nimiâ vi mersus aquarum
Littoreis iacuit fæda rapina auibus.
Et tibi, quâ cunctis mortabilibus antistabas,
Quid versutia, quid prouida mens, Ithace,
Iönio in magno valuit? longè tibi longè
Tum fuit, heu, dolus et callida consilia.

Nec tibi litterulæ, mi frater, nec tibi quidquam
 Vena vigor'que acris proderit ingenii:
 Nec manus artifices effingere docta figuras,
 Ac vel Apelleis pingere par tabulis.
 Dii'que Deæ'que omnes, qui cæli lucida templa,
 Qui terram colitis, qui mare nauigerum,
 Et vos ante alios, Tyrrhenum quos penes æquor,
 Ferte salutarem (namque potestis) opem.
 Formidata rati defendite sidera, nimbos,
 Quæ'que solent, pelagi quæ'que ciere animos.
 Æoliam rabiem metuat malè barbarus atrox,
 Et cui non puræ sacrilegæ'que manus.
 Ille nigri fremitum ponti horreat: ille minantes
 In cælum fluctus pallidus aspiciat.
 At tibi nec subitis quid peccet motibus Auster
 Nosse sit, et quantus detonet Oërión,
 Nec miserâ tacito iam mussante arte pauore
 Optatos trepidè quærere Tyndaridas;
 Sed ridente salo et modicè vibrantibus vñdis
 Leniter adspirans aura secunda ferat,
 Grata coronatâ dum admotâ ad littora prorâ,
 Æquoreis votum dissolüatur heris.
 En erit, ut veniat lux hæc properantibus horis. [v]

AD PETR. PAVL. RUBEN. ELEGIA

Hic radiet niveis Delius alitibus?
 En erit, vt fratri curram obuius, et venienti
 Iucunda hæc manus vincula vt iniiciam?
 Tum mihi fulua Tagi venient sub tecta fluenta,
 Eöi'que legam dona opulenta maris.
 At nunc, heu, misero peracescunt omnia: nulla
 Non mala, te rursus dum potior, patior.
 Quin etiam studia hæc, queis nil acceptius antè,
 Et quascumque odi delicias animi:
 Solis et ipse parum, mihi crede, est ludicus orbis,
 Lurida'que obtusis cornibus ipsa soror:
 Obscuri astrorum, quibus æther pingitur, ignes;
 Ipsi etiam melli fellis amator inest. [r]

Ελεγεία στον Peter Paul Rubens καθώς περιπλανιέται στη θάλασσα

[...] Επιλογίζω: Είναι λοιπόν εμφανές ότι, αν κανείς επιχειρούσε να προσθέσει κάτι επιπλέον -και πόσο μάλλον κάτι ξένο- στα κομμάτια εκείνα που αφιερώνονται στον Ήρωά μου [τον Justus Lipsius], θα έπραττε μεγάλη ασέβεια. Ωστόσο, αντί για μια γιρλάντα αποφάσισα να ακολουθήσει μια *Ελεγεία* αφιερωμένη στον πολυαγαπημένο μου αδελφό. Το ποίημα αυτό δεν είναι καινούργιο ούτε πρόσφατο· του εστάλη πριν από τρία χρόνια με αφορμή το ταξίδι του από την Ισπανία με προορισμό την Ιταλία. Εδώ, επιθυμώ να καταγράψω τη μνήμη της αγάπης και της ευγνωμοσύνης μου σε εκείνον, του οποίου τα επιδέξια χέρια και η κρίση, τόσο χαρισματική όσο και δίκαιη, με βοήθησαν στη δημοσίευση του βιβλίου μου.

ΣΤΟΝ PETER PAUL RUBENS καθώς περιπλανιέται στη θάλασσα

Η μητέρα του Αιμόνιου Αχιλλέα, δεν τρομοκρατήθηκε όσο τώρα εγώ,⁶⁵
όταν ο γιος της με τέχνασμα του Λαερτιάδη⁶⁶
ανέλαβε έναν σκληρό πόλεμο για την τιμή του Μενέλαου
κι έσπευσε να φύγει για τις επάλξεις του Ιλίου.
Η Πηνελόπη, η περίφημη αρετή της Ελλάδας,
λιγότερο θρηνούσε κάθε φορά που άκουγε
για τους κινδύνους που διέτρεχε ο αγαπημένος της σύζυγος
στον αφρισμένο Μαλέα, στο Ιόνιο και στον βραχώδη Καφηρέα.⁶⁷
Αυτός που έδωσε το όνομά του στη θάλασσα του Αιγαίου ανησυχούσε λιγότερο
για την ειμαρμένη του αγαπημένου του Θησέα,
όταν θυσιάστηκε στις πατρικές ακτές του Πειραιά για την ψυχή του Ανδρόγεω.⁶⁸
Τώρα η καρδιά μου ραγίζει από αγωνία για εσένα αγαπημένε μου αδελφέ,
για εσένα που αξίζεις αγάπη περισσότερη από το φως της μέρας,

⁶⁵ «Αιμόνιος» (Aemionius): από την Αιμονία, αρχαία ονομασία της Θεσσαλίας. Πρόκειται για προσωνύμιο που αποδίδεται συχνά στον Αχιλλέα στη λατινική γραμματεία. Στον στίχο εννοείται το όνομα της Θέτιδος.

⁶⁶ «Λαερτιάδης» (Laëtrides): Γιος του Λαέρτη. Ομηρικό προσωνύμιο του Οδυσσέα.

⁶⁷ Εδώ ο Philip αναφέρεται σε περιστατικά της πολύπαθης θαλάσσιας περιπλάνησης του Οδυσσέα που αντλεί από τα ομηρικά έπη, αλλά και από εξωκειμενικές πηγές. Ο Μαλέας είναι ακρωτήριο που βρίσκεται στα νοτιοανατολικά της Πελοποννήσου. Στην ομηρική Οδύσσεια (ι 80-81) ο Οδυσσέας αναφέρει ότι, καθώς επιχειρούσε να περάσει τον Μαλέα στο ταξίδι επιστροφής του από την Τροία στην Ιθάκη, η δύναμη του βοριά και του ρεύματος τον έσπρωξαν εκτός πορείας: «ἀλλά με κῦμα ῥόος τε περιγνάμπτοντα Μάλειαν καὶ βορέης ἀπέωσε, παρέπλαγξεν δὲ Κυθήρων». Ο Καφηρέας («Capharea saxa»), το επονομαζόμενο Κάβο Ντόρο, είναι ακρωτήριο της Εύβοιας το οποίο βρίσκεται στο νοτιοανατολικό άκρο του νησιού. Στον Καφηρέα, επιστρέφοντας από την Τροία, σύμφωνα με τον Απολλόδωρο, ναυάγησε ο στόλος των Ελλήνων, ο οποίος έπεσε θύμα του βασιλιά Ναύπλιου. Ο Ναύπλιος ήθελε να εκδικηθεί τον άδικο χαμό του γιου του Παλαμήδη, που σκοτώθηκε μετά από προτροπή του Οδυσσέα. Ο Ναύπλιος άναψε φωτιές πάνω στον Καφηρέα, με αποτέλεσμα οι Έλληνες που επέστρεφαν από την Τροία να νομίσουν ότι πλησιάζουν σε ασφαλές λιμάνι και να συγκρουστούν στα βράχια, βλ. *Απολλόδωρου Επιτομή*. VI.7 -11.

⁶⁸ Ανδρόγεω: γιος του βασιλιά της Κρήτης Μίνωα και της Πασιφάης. Ο Philip αντλεί το περιεχόμενο του στίχου από τον μύθο του Μινώταυρου, ωστόσο ερμηνεύει το περιστατικό της αυτοκτονίας του Αιγέα ως θυσία στο πνεύμα του νεκρού Ανδρόγεω («manibus inferiæ»), σύμφωνα με τα ρωμαϊκά ταφικά έθιμα και την λατρεία των «Manium».

για εσένα που επάνω σε ένα μικρό ιστιοφόρο
περιπλανιέσαι στα κύματα της τοσκανικής θάλασσας,
για εσένα που πρέπει τώρα αθλίως να αφεθείς στις δυνάμεις των ταραγμένων θαλασσών,
τώρα που τρομερές θύελλες στροβιλίζονται κάτω από τη σκοτεινή ματιά των άστρων.

Αλίμονο! Ας στενάζει αιώνια εκείνος που επινόησε το πρώτο πλοίο
και τόλμησε πρώτος να ανοίξει τα ιστία του στον ατέρμονο ωκεανό.
Από τη μέρα εκείνη γίναμε το παιχνίδι της θάλασσας και των ανέμων
και άνοιξε για εμάς ο δρόμος του απροσδόκητου θανάτου.

Ο Αίας, ο ηγέτης των Λοκρών,⁶⁹ που αντιστάθηκε πολλές φορές
μαζί με τον αήτητο Τελαμωνιάδη⁷⁰

απέναντι στον μεγάλο Έκτορα και στις φρυγικές φάλαγγες,
ακόμη κι αυτός ένιωσε την αδυσώπητη οργή της θάλασσας
και έγινε φρικτή βορά των όρνεων που κυνηγούν στις ακρογιαλιές.

Και εσύ όμως, βασιλιά της Ιθάκης, όταν πνιγόσουν στο Ιόνιο
σε τι σε ωφέλησε το χάρισμα και το πανούργο πνεύμα σου;
Αυτά που άλλοτε σε έφερναν πρώτο ανάμεσα στους θνητούς;

Αλίμονο! Η πανουργία σου, η σοφία σου, όλα ανώφελα.

Το ίδιο και για εσένα, αδελφέ μου: τίποτα δεν σε βοηθά τώρα,
ούτε τα καλά γράμματα ούτε το ενάρετο πνεύμα σου,
ούτε η δεξιοτεχνία των χειρών σου, τόσο πεπειραμένα στην τέχνη της ζωγραφικής,
ικανά για εξαιρετικά έργα και πίνακες ισάξιους του Απελλή.

Ω, όλοι εσείς, θεοί και θεές, που κατοικείτε στους φωτεινούς ναούς του ουρανού,
στη γη και στις θάλασσες που οργώνουν τα πλοία,

και περισσότερο εσείς, θεοί, που βασιλεύετε στο Τυρρηνικό Πέλαγος,
ευλογήστε τον, αν μπορείτε, με το θερμό σας καλωσόρισμα,

καθώς γίνεστε προστάτες του σκάφους του και ασπίδα για τα απειλητικά αστέρια,
τις θύελλες που στριγκλίζουν και τα θυμωμένα κύματα.

Ο στυγερός βάρβαρος να φοβάται τη δύναμη της οργής του Αιόλου
κι εκείνος που έχει χέρια ακάθαρτα ή βλάσφημα
να βλέπει με ρίγος τον σκοτεινό Ωκεανό να πάλλεται
και φονικά κύματα να χτυπούν τον ουρανό!

Όμως εσύ, αδελφέ μου, να μη γνωρίσεις τον όλεθρο της Όστριας⁷¹
ούτε τη βία της καταιγίδας του Ωρίωνα.⁷²

Ας μη σου λάχει, παραλυμένος καθώς είσαι από φόβο σιωπηρό,

⁶⁹ Πρόκειται για τον περίφημο ομηρικό ήρωα, Αίαντα τον Λοκρό. Οι Λοκροί ήταν, επίσης, αρχαίο ελληνικό φύλο, που κατοικούσε στην κεντρική Ελλάδα και έλαβε μέρος στον Τρωικό Πόλεμο. Ο Philip αντλεί πιθανόν το περιεχόμενο του στίχου από την *Ιλιάδα*, Β 527-530: «Λοκρών δ' ηγεμόνευεν Οϊλῆος ταχύς Αίας, μείων, ούτε τόσος γε όσος Τελαμώνιος Αίας, αλλά πολύ μείων, ολίγος μὲν ἔην, λινοθώρηξ, εγγχείη δ' εκέκαστο Πανέλληνας και Αχαιούς».

⁷⁰ «Τελαμωνιάδης» (Telamoniades): ομηρικό προσωνύμιο του Αίαντα του Τελαμώνιου, βλ. *Ιλιάδα* 13.709.

⁷¹ «Όστρια» (Auster): νότιος άνεμος.

⁷² Ο Philip αναφέρεται στον διάσημο αστερισμό του χειμερινού ουρανού, τον Ωρίωνα. Η σύνδεση του αστερισμού με σφοδρές καταιγίδες έγκειται πιθανόν στο γεγονός ότι είναι ιδιαίτερα εμφανής κατά το χειμερινό ηλιοστάσιο.

να μηχανεύεσαι θλιβερά τεχνάσματα, για να βρεις τους Τυνδαρίδες στον ορίζοντα.⁷³
Αλλά ένας ούριος άνεμος να σε κρατά απαλά
επάνω στη θάλασσα, σε κύματα που χαμογελούν,
και να φέρει το σκάφος σου στην ακτή στεφανωμένο με γιρλάντες·
ας εκπληρωθούν οι ευχές του στον Θεό της θάλασσας!
Πότε οι γρήγορες ώρες θα φέρουν εκείνη τη μέρα
κι ο Θεός της Δήλου θα λάμψει επάνω στα άσπρα φτερωτά του άλογα;⁷⁴
Πότε θα τρέξω στον αδερφό μου, τα χέρια μας να ενωθούν σε μια γλυκιά αγκαλιά;
Τότε τα χρυσά νερά του Τάγου θα φτάσουν στο κατώφλι μου,⁷⁵
τότε θα δρέψω τα πλούσια δώρα της Ανατολικής Θάλασσας.
Αλλά τώρα, αλίμονο! Όλα πικρή γεύση έχουν για τους δυστυχημένους!
Θα υποφέρω πολλά δεινά μέχρι να αντικρίσω ξανά τον αδελφό μου.
Ακόμη και την ποίηση, που άλλη δεν είχα στον κόσμο αγαπημένη,
και όσα ευφραίνουν τον νου, όλα τώρα τα αποστρέφομαι!
Κι ο ήλιος ακόμη, πιστέψτε με, έχασε την αλλοτινή λάμψη του.
Μοιάζει τώρα πιο πολύ στη χλωμή αδελφή του με τα κοφτερά κέρατα.
Και τα πύρινα άστρα που φέγγουν στον ουρανό, μαύρα μοιάζουν στα μάτια μου,
και το μέλι ακόμη πικρό σαν χολή.

⁷³ Πρόκειται για τον αστερισμό των Διδύμων. Οι Τυνδαρίδες ή Διόσκουροι ήταν οι δίδυμοι γιοί του Διός και της Λήδας, που μεταφέρθηκαν στον ουρανό από τον πατέρα τους σε ανταμοιβή της αδελφικής αγάπης που επέδειξαν επί της γης.

⁷⁴ «Δήλιος» (Delius): προσωνύμιο του Απόλλωνα.

⁷⁵ Ο Τάγος (εξελληνισμένη μορφή του λατινικού Tagus) είναι ο μεγαλύτερος ποταμός της Ιβηρικής Χερσονήσου, γνωστός για το χρυσοκίτρινο χρώμα της άμμου του. Το περιεχόμενο του στίχου πιθανόν αντλεί από τον στίχο 356 του ποιήματος «Desunt Pauca» του Κλαύδιου Ρουτίλιου: «Quam Tartessiaci glareā fulva Tagi».

2.2. Petro Paulo Rubenio Fratri Suo et Isabelæ Brantiæ Nuptiale Fœdus Animo et Stilo Gratulatur.

Ομιλίης, σ. 118.

PETRO PAVLLO RVBENIO
FRATRI SUO
ET ISABELLÆ BRANTIÆ
NVPTIALE FOEDUS
ANIMO ET STILO GRATVLATVR.

Qvi nos optati voluisti litoris oram
Tangere, et in tuto tandem considerare portu,
Huc ades, ô Hymenæe, tuo sine numine sacra
Non fuerint hæc sacra; bonae tu Cypridis auspex
Atque auctor: sancti tu conciliator Amoris.
Iam fratris te nocte citamus, nocte beatâ,
Quam cupidè dudum ille cupit: quam tu quoque, virgo,
Virgineo quamvis aliquantum more modòque
Nunc trépidas, omni cras dices luce priorem.
Quin Hymenæe tuum facis ocyùs? illa iocosa
Quin properas, quæ nox provector ipsa'que suadent
Sidera proclinata, atque æthere iam cessura?
Quám benè cum patulâ vitis coniungitur ulmo,
Vegrandésque altè ramos lascivior ambit,
Tarn bona felices committet copula amantes.
Florentes annis, florentes dotibus ambo
Corporis atque animi: sed et ipsâ stirpe locóque
Consimiles. Sponsægenitor tu, pectoris ô pars
Branti magna mei, Themidi carissime Brani
Musarúmque choro: quarum tibi munere rara
Doctrina, ac felix scribendi copia cessit.
Quid memoremus auum, quo nec pietate priorem
Sol videt, aut studio qui plus destagret honesti?
Quo nec quisquam alius populi tabularia nouit
Rectiùs, Aduaticis qui prisco tempore ritus,
Et quâ Cæsareo jus municipale repugnet.
Vnde, pari premitur si quando pondere libra,
Nec liquido verum dignoscitur, itur ad istam
Canitiem, et velut ex adyto responsa petuntur.
Vera cano, neque iudicii caligine lumen Fuscat amor,
quia nos respublica jungit eodem Munere,
tum gnatae torus ac spes certa nepotum.
Et nostrum, ô frater, genitorem Curia vidit,
Suspexit'que olim non imâ in parte Senatus,

Sive evolventem dubiarum aenigmata legum,
Seu cùm sensa animi sæcundo exprimeret ore.
Sed taceo, ne quis propriæ prurigine laudis,
Fraternæ arguerit prætextu laudis abuti;
Iam'que alium Fati dedit indulgentia Vatem,
Cui Phœbi cortina patet, cui carmine digno
Et vis ingenii mirabilis et Polygnoti
Sive et Apellææ manus æmula decantetur.
Iam'que facem Deus, euge, facem lucere iugalem,
Ac laris interiora citato irrompere gressu
Gestit, et apparet genialis lectus, arena
Cypridis, innocuo iamiam devota cruori.
Ilicet, ite foras: par hic componitur unum;
Sola manes, nova nupta, tuo cum coniuge sola.
Is te corde amat, is dicet tibi blanditiarum
Quantum vix tenuit teneri præceptor amoris;
Et cum blanditiis dabit oscula, qualia Psychæ
Aut Veneris puer, aut Veneri libavit Adonis.
Tu cede instanti. Sic Jus Fas, sic pia mater
Vult, iubet. hæc victam et victorem palma iuuabit.
Quid reliquum, nisi vota? Deus Deus hos hymenæos
Auspiciis iunctos cælestibus usque secunda,
Pallide Liuor abes: Lis et Querimonia semper
Exsulet; ac prima sit tantùm rixula nocte.
Enumeret mox sponsa dies et menstrua Lunæ
Curricula: incrementum uteri miretur, et antè
Quàm cæli metas confecerit auricomus Sol,
Prole virum simili felix beet. Hæc mea vota,
Hæc nostræ, germane, preces, quæ pectore læto
Concipio, soluam'que lubens. Tibi grata voluntas
Sit nostra ac tenui deducta hæc pagina filo,
agina ab invito quam vis exsculpsit amoris,
Quo modò signifero desueta resumpsimus arma.

Επιθαλάμιο ποίημα για τον γάμο του αδελφού του, Peter Paul Rubens, με την Isabella Brant.

ΕΠΙΘΑΛΛΑΜΙΟ ΠΟΙΗΜΑ
ΓΙΑ ΤΟΝ ΓΑΜΟ ΤΟΥ ΑΔΕΛΦΟΥ ΤΟΥ
PETER PAUL RUBENS
ΜΕ ΤΗΝ ISABELLA BRANT.

Εσύ που θέλησες να φθάσουμε έως την άκρη της ακτής
και τελικά να αγκυροβολήσουμε σε απάνεμο λιμάνι,
εδώ είσαι, Υμέναιε.⁷⁶ Χωρίς τη θεία χάρη σου,
τα άγια δεσμά που ενώνουν τους συζύγους δεν θα είχαν καμιά αξία.

Εσύ που καθοδηγείς και θεραπεύεις την καλή Κύπριδα!⁷⁷

Εσύ μεσολαβητή της ιερής Αγάπης!

Εσένα καλούμε για αυτή τη νύχτα, αυτή την ευτυχισμένη νύχτα,⁷⁸
που ο αδελφός μου χρόνια με πάθος λαχταρούσε, όπως κι εσύ παρθένα.⁷⁹

Εσύ που τώρα τρέμεις κατά τη συνήθεια και τον τρόπο των παρθένων,
αύριο μέσα στο φως εκείνος, άριστος ανάμεσα στους ενάρετους, θα σε καλεί.

⁷⁶ Ο Υμέναιος ήταν αρχαία ελληνική θεότητα, ιδιαίτερα δημοφιλής στα ελληνιστικά χρόνια ως προστάτης του γάμου και των γαμήλιων εορτών. Η επίκληση στον Υμέναιο αποτελεί σύνηθες μοτίβο σε αρχαία ελληνικά και ρωμαϊκά επιθαλάμια. Βλ. Sir William Smith (επιμ.), *Dictionary of Greek and Roman biography and mythology*, Βοστώνη: Little, Brown and co., 1844, σς. 536-537. Επικαλούμενος τον Υμέναιο ο ποιητής ουσιαστικά παίρνει τον ρόλο του *choragus*, δηλαδή γίνεται ο πρώτος του Χορού και κυρίαρχος ενορχηστρωτής της τελετουργικής διαδικασίας της γαμήλιας εορτής. Πρόκειται για μία μορφή αυτοπαρουσίασης που απαντά επίσης σε επιθαλάμια της Σαπφούς, του Καλλίμαχου και του Κάτουλλου, βλ. C. J. Fordyce, *Catullus: A Commentary*, Οξφόρδη: Oxford university Press, 1961, σ. 236.

⁷⁷ «bonæ tu Cypridis auspex/Atque auctor», κατά λέξη «τελετάρχη και εγγυητή του γάμου της καλής Κύπριδος». Η λέξη «auspex» απέδιδε αρχικά τον οίωνοσκοπό που, σύμφωνα με τα αρχαία ρωμαϊκά έθιμα, καλούνταν να διαβάσει τα θεία σημάδια πριν από κάθε σημαντική τελετή λ.χ γάμος: στη μεταγενέστερη λατινική η λέξη απέδιδε γενικά τον τελετάρχη ή τον αρχηγό. Εδώ, ο Philip αναφέρεται στην οίωνοσκοπία ως τελετουργικό τυπικό στον ρωμαϊκό γάμο. Αντίστοιχα, η ασυνήθιστη για λυρικό ποίημα και ιδιαίτερα αντιποιητική λέξη «auctor», που προέρχεται από τη νομική ορολογία, παραπέμπει στα διαδικαστικά του ρωμαϊκού γάμου. Η αναφορά στη νομική διαδικασία της σύναψης γάμου θα μπορούσε να έλκει λογοτεχνικά από τις *Μεταμορφώσεις* του Λούκιου Απουλίου (123-170 μ.Χ), βλ. “‘Nuptiae Iure Civili Congruae’: Apuleius’s Story of Cupid and Psyche and the Roman Law of Marriage”, *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 136, No. 2 (2006), σς. 415-441. Στο σημείο αυτό ο Philip επιδεικνύει τόσο τις εξειδικευμένες ιστορικές γνώσεις του όσο και το εύρος της αρχαιογνωσίας του. Ακόμη, ο χαρακτηρισμός της Αφροδίτης ως «bonæ» απαντά επίσης στο στίχο 19 του *Επιθαλάμιου 61* του Κάτουλλου. Το επίθετο αφορά τόσο στο εξωτερικό κάλλος της θεάς όσο και στην ηθική της υπόσταση ως ενωτική δύναμη του ζευγαριού, βλ. J. L. Ready, “A Binding Song: The Similes of Catullus 61”, *CPh* 99 (2004) σ. 154. Εδώ προτιμήθηκε η ελεύθερη μετάφραση του στίχου, εξαιτίας της δυσκολίας απόδοσης των όρων σε νεοελληνικό ποιητικό λόγο.

⁷⁸ Ο δραματικός χρόνος είναι το βράδυ, κοινό στοιχείο γάμων στην αρχαία Ελλάδα και στη Ρώμη. Ο Κάτουλλος χρησιμοποιεί τον ίδιο δραματικό χρόνο στο *Επιθαλάμιο 62*.

⁷⁹ Το γεγονός ότι απευθύνεται στη νύφη υποδηλώνει την παρουσία της στη γαμήλια εορτή. Στο σημείο αυτό ο Philip αντλεί πιθανόν από αρχαίες ελληνικές παραδόσεις και επιθαλάμια, καθώς στους ρωμαϊκούς γάμους, και αντίστοιχα σε λατινικά επιθαλάμια, η νύφη εμφανίζεται μετά τη γαμήλια εορτή, στη *deductio*, στη νυχτερινή πομπή συνοδείας της προς το σπίτι του άντρα της, υπό το φως των πυρσών, βλ. John Ferguson, *Catullus*, Lawrence: Coronado Press, 1985, σ. 181.

Γιατί, Υμέναιε, δεν βιάζεσαι τώρα; Τώρα που το φως της ημέρας χάνεται,
γιατί δεν σπεύδεις να προλάβεις τη σκοτεινή νύχτα και τα ψηλά αστέρια;
Και όπως το αμπέλι ενώνεται με τα φαρδιά κλωνάρια της φτελιάς
και ζωηρό πλέκεται γύρω τους καθώς μεγαλώνει,
έτσι ας είναι τα δεσμά που θα ενώσουν τους ευτυχισμένους εραστές.⁸⁰
Και οι δυο να ανθοφορούν σε χρόνια,
να ανθοφορούν σε δώρα του σώματος και του νου,⁸¹
καθώς ίσοι είναι σε καταγωγή και θέση.
Εσύ, πατέρα της νύφης, Jan Brant, εγκάρδιε φίλε,⁸²
αγαπημένη της Θέμιδος και των Μουσών,⁸³ που σε προίκισαν
με σπάνιες αρετές του πνεύματος και λογισύνη.
Γιατί να μνημονεύσουμε τον πρόγονό σου;⁸⁴ Γιατί κι ο ήλιος ακόμη
δεν είδε ποτέ πιο ευσεβή άνδρα,⁸⁵ ούτε φέγγει με περισσότερο ζήλο για αρετή!
Ούτε κανείς άλλος γνωρίζει καλύτερα την ιστορία του λαού μας όσο εκείνος,⁸⁶

⁸⁰ Ο παραλληλισμός με άμπελο είναι εξαιρετικά σπάνιος σε επιθαλάμια και γαμήλιους λόγους. Ανάλογη αναφορά απαντά μόνο στο *Επιθαλάμιο 62* του Κάτουλλου, πρβλ. στ. 57-66: «Vt uidua in nudo uitis quae nascitur aruo,/ numquam se extollit, numquam mitem educat uuam,/ sed tenerum pronu deflectens pondere corpus/ iam iam contingit summum radice flagellum;/ hanc nulli agricolae, nulli coluere iuueni:/ at si forte eadem est ulmo coniuncta marito,/ multi illam agricolae, multi coluere iuueni:/ sic uirgo dum intacta manet, dum inculta senescit;/ cum par conubium maturo tempore adepta est,/ cara uiro magis et minus est inuisa parenti». Σύμφωνα με τον Paolo Fedeli, μελετητή του ποιήματος του Κάτουλλου, η αναφορά προέρχεται από ελληνική επιρροή, πιθανόν αλεξανδρινής προέλευσης, αλλά όχι επιθαλάμιας παράδοσης, βλ. P. Fedeli, *Catullus' Carmen 61*, Amsterdam: J. C. Gieben, 1983, σ. 71. Είναι αξιοσημείωτο, τέλος, ότι ο Peter Paul χρησιμοποιεί επίσης φυτικά σύμβολα στο περίφημο *Πορτρέτο του Καλλιτέχνη με τη Σύζυγό του κάτω από το Αγιόκλημα*. Στο έργο αυτό το ζευγάρι απεικονίζεται μέσα σε έναν κήπο, κατάδηλη αναφορά στον μεσαιωνικό «κήπο της αγάπης», μπροστά από ένα δέντρο και ένα ανθισμένο αγιόκλημα τα κλαδιά του οποίου περιπλέκονται μεταξύ τους, συμπληρώνοντας τον συμβολισμό των γαμήλιων δεσμών, βλ. Vlieghe, 1987, σς. 162-164· Ναυσικά Λιτσαρδοπούλου, *Η ζωγραφική παραγωγή των Κάτω Χωρών κατά τον 17ο αιώνα*, Αθήνα: Ι. Σιδέρης, 2015, σ. 108.

⁸¹ Ο μακαρισμός του ζευγαριού και ο παραλληλισμός του με άνθη αποτελεί κοινό τόπο σε επιθαλάμια ήδη από την εποχή της Σαπφούς, βλ. Fedeli, 1983, σ. 11.

⁸² Στο σημείο αυτό υποδηλώνεται πιθανόν και ο δραματικός χώρος του ποιήματος ως γιορτή στο πατρικό σπίτι της νύφης.

⁸³ Ο Philip αναφέρεται στις πολυσχιδείς δραστηριότητες του Jan Brant ως λογίου. Ενδεικτικά αναφέρω ότι η εργογραφία του Brant αποτελείται από τέσσερις μελέτες αρχαιογνωσίας, μία θρηνωδία για τον θάνατο του Φλαμανδού χαρτογράφου, Abraham Ortelius (1527-1598), και τον *Βίο του Philip*. Αναλυτικά για την εργογραφία του λογίου βλ. CDR, σ. 17-18.

⁸⁴ Η ερώτηση αφορά στον πεθερό του Jan Brand και παππού της Isabella, Hendrik de Moy (1534-1610), ο οποίος είχε διατελέσει γραμματέας του δημοτικού συμβουλίου της Αμβέρσας την περίοδο 1563-1609, βλ. P. Génard, *Antwerpsch archievenblad*, τομ. 1, Αμβέρσα: Administration Communale, 1864, σς. 1-16.

⁸⁵ Στο σημείο αυτό γίνεται αναφορά στη στωϊκή αρετή της *ευσέβειας (honestum)*. Βλ. Andreas Heil, Gregor Damschen, *Brill's Companion to Seneca: Philosopher and Dramatist*, Leiden, Βοστώνη: Brill, 2014, σ. 318.

⁸⁶ Κατά λέξη «τα αρχεία του λαού μας». Ένα από τα σημαντικότερα επιτεύγματα της 25-ετούς θητείας του Hendrik de Moy στη *Γραμματεία της Αμβέρσας*, ήταν η εκτενής καταλογογράφηση και η αναδιοργάνωση του αρχείου της πόλης μετά την πυρκαγιά στο δημαρχείο το 1576, βλ. Génard, 1864, σς. 1-16.

του λαού που αντιστάθηκε στα έθιμα των Ατουατικών⁸⁷
και εναντιώθηκε στον ρωμαϊκό νόμο την εποχή του Καίσαρα.⁸⁸
Κάθε φορά που η ζυγαριά ισορροπεί και η αλήθεια δεν διακρίνεται ξεκάθαρα,
τότε πηγαίνουμε σε αυτόν τον άνδρα με τα γκριζα μαλλιά
και του απευθύνουμε τις ερωτήσεις μας, όπως ακριβώς κάνουμε στο άδυτο ενώπιον του θεού.⁸⁹
Τραγουδώ για πράγματα που είναι αληθινά και, όχι, η αγάπη⁹⁰
δεν μεταμορφώνει το φως της κρίσης μου σε σύννεφο καπνού,
επειδή μας ενώνει το ίδιο καθήκον, επειδή μας ενώνει, ακόμη,
η κοινή κλίση με την κόρη του και η ίδια ελπίδα για απογόνους.
Και η Κουρία, αδελφέ μου, γνώρισε κάποτε τον πατέρα μας
και τον θαύμασε πολλές φορές στη Σύγκλητο,⁹¹ όταν αποκάλυπτε
τα αινίγματα αμφισβητήσιμων νόμων ή όταν μιλούσε με ευφράδεια για τις απόψεις του.
Όμως εγώ σιωπώ, ώστε κανείς να μη νομίζει ότι παρασύρθηκα

⁸⁷ Οι Ατουατικοί, στο πρωτότυπο «Aduatici», ήταν ένα τευτονικό φύλο που κατοικούσε στο ανατολικό τμήμα του σύγχρονου Βελγίου με πρωτεύουσα την Advatuca Tongrofum, το σημερινό Tongeren. Οι Ατουατικοί συμμετείχαν στη συμμαχία των βελγικών φυλών ενάντια στον ρωμαϊκό στρατό κατά τη διάρκεια των Γαλατικών Πολέμων (58-50 π.Χ.), καθώς και σε σημαντικές εξεγέρσεις για την εκδίωξη των Ρωμαίων κατακτητών από την περιοχή του Βελγίου. Παρόλα αυτά, ο Ιούλιος Καίσαρας στα *Απομνημονεύματά* του αναφέρεται συχνά στους Ατουατικούς σε αντιδιαστολή με τα βελγικά φύλα. Ακόμη, αναφέρεται στην *Πολιορκία των Ατουατικών*, η οποία πραγματοποιήθηκε το 57 π.Χ. και έληξε με τον αποδεκατισμό της φυλής και την πώληση του επιζώντα πληθυσμού σε σκλαβοπάζαρο, βλ. Willy Vanvinckenroye, “Über Atuatuca, Cäsar und Ambiorix” στο Marc Lodewijckx (επιμ.), *Belgian Archaeology in a European Setting*, Leuven: Leuven University Press, σς. 63-66. Ο στίχος δεν έχει υποκείμενο και ρήμα, ενώ αποτελεί συνέχεια εκτενούς περιόδου που αρχίζει στον προηγούμενο στίχο και ολοκληρώνεται στον επόμενο. Ο Philip αναφέρεται πιθανόν στην πολιτισμική ανωτερότητα των Βέλγων, με αφορμή κάποιο άγνωστο στη σύγχρονη αρχαιολογία τεκμήριο για τα έθιμα της φυλής. Αξίζει να αναφερθεί ότι ο Philip είχε ασχοληθεί συστηματικά με την καταγραφή και τη μελέτη των αρχαίων ρωμαϊκών εθίμων στα *Electorum Libri*.

⁸⁸ Αναφορά στους Γαλατικούς Πολέμους (58-50 π.Χ.), βλ. ό.π., σ. 63-66. Οι πόλεμοι ανεξαρτησίας των αρχαίων βελγικών φυλών απέναντι στους παντοδύναμους Ρωμαίους κατακτητές προβάλλεται ως μείζον γεγονός του εθνικού παρελθόντος. Η έμφαση στον ένδοξο ρωμαϊκό πολιτισμό εδώ υποχωρεί, για να αναδειχθεί η εθνική γενεαλογία.

⁸⁹ Η αναφορά στο «άδυτο» (adytum) αποτελεί ακόμη ένα σημείο, όπου ο Philip επιδεικνύει τις εξειδικευμένες αρχαιολογικές γνώσεις του. Το άδυτο ήταν ένας ιδιαίτερος χώρος των αρχαίων ελληνικών ναών, τμήμα του κυρίως ναού, αλλά με ενδιάμεσο τοίχο, έτσι ώστε να μην είναι ορατός ούτε προσβάσιμος στους πιστούς. βλ. M. B. Hollinshead, “Adyton, Oristhodomos and the Inner Room of the Greek Temple”, *Hesperia*, Vol. 68 (1999), σς. 189-218.

⁹⁰ «Vera cano», η έκφραση απηχεί τον πρώτο στίχο της Αινειάδας του Βιργίλιου «Arma virumque cano», βλ. Clyde Pharr, *Vergil's Aeneid, Books I-VI*, Alexander G. McKay (επιμ.), Wauconda, Illinois: Bolchazy-Carducci Publishers, 1998, σ. 15. Νοηματικά, ακόμη, το μοτίβο του ποιητή που υμνεί την αλήθεια απαντά και στη *Θεογονία* του Ησιόδου, πρβλ. στ. 27-28: «ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα, ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρῦσασθαι».

⁹¹ «Κουρία»: κτήριο διεξαγωγής συνελεύσεων στην αρχαία Ρώμη και, ειδικότερα, το κτήριο όπου στεγαζόταν η Σύγκλητος. Η «Κουρία» και η «Σύγκλητος» αποτελούν αναφορές σε καταξιωμένους θεσμούς της ρωμαϊκής πολιτικής ιστορίας. Πρόκειται για σκόπιμο αναχρονισμό που αποσκοπεί να ενισχύσει το κύρος του Jan Rubens ως νομικού και πολιτικού προσώπου της Αμβέρσας. Γενικά για τον θεσμό της Συγκλήτου στην αρχαία Ρώμη βλ. Sarah E. Bond, “Curial Communiqué: Memory, Propaganda, and the Roman Senate House” στο *Aspects of Ancient Institutions and Geography: Studies in Honor of Richard J.A. Talbert*, επιμ. Lee L. Brice και Daniëlle Slootjes, Leiden: Brill, σς. 84-102.

από τους επαίνους για τον αδελφό μου. Η ευοίωνη μοίρα όρισε άλλον ποιητή⁹²
σ' αυτόν ανήκει το τρίποδο του Φοίβου,⁹³ αυτός τώρα τραγουδά
με στίχους που αρμόζουν στη θαυματουργή δύναμη του ταλέντου
και των χειρών του, αντάξια του Πολύγνωτου και του Απελλή.⁹⁴
Ο Υμέναιος αδημονεί να ανάψει τον γαμήλιο πυρσό⁹⁵
και να τρυπώσει στα άδυστα του σπιτιού,⁹⁶ όπου βρίσκεται η συζυγική κλίνη,
η αρένα της Κύπριδος που τώρα αφιερώνεται στο αγνό αίμα.
Ας αποσυρθούν οι καλεσμένοι κι ας αφήσουν μόνους τους εραστές.
Είσαι μόνη πια, νέα γυναίκα, μόνη με τον σύζυγό σου.
Σε αγαπάει εγκάρδια και θα σου πει τόσες πολλές γλυκές λέξεις

⁹² Υπονοεί τον Daniël Heinsius στον οποίο είχε ανατεθεί η σύνθεση ακόμη ενός επιθαλάμιου για τον εορασμό του γάμου του ζωγράφου. Πιθανόν εδώ η ηχητική ομοιότητα της γενικής «Fati», «μοίρα», θυμίζει έντονα τη γενική «fratris», κάτι που θα μπορούσε να υποδεικνύει ότι ο Peter Paul ανέθεσε στον Heinsius να συνθέσει ένα δεύτερο επιθαλάμιο για τον εορτασμό του γάμου του.

⁹³ Ο τρίποδας, επάνω στον οποίο συνήθως ήταν προσαρμοσμένος κάποιος λέβητας, αποτελούσε βασικό αντικείμενο στο τελετουργικό της λατρείας του Πύθιου Απόλλωνα. Για τον λόγο αυτό η λέξη «cortina» στα λατινικά παρέπεμπε μετωνυμικά στο ίδιο το μαντείο των Δελφών. Με την αναφορά στον τρίποδα ο Philip υπενθυμίζει σαφώς τις εξειδικευμένες αρχαιολογικές γνώσεις του. Επιπλέον, ο παραλληλισμός της ποίησης με τη μαντική τέχνη -εξαιρετικά σπάνιος στη λατινική και στη νεο-λατινική γραμματεία- έλκει πιθανόν από τις *Ιστορίες* του Ηρόδοτου, ο οποίος παραδίδει ότι η Πυθία εκφωνούσε χρησμούς σε έμμετρο ποιητικό λόγο, βλ. Jon D. Mikalson, *Herodotus and Religion in the Persian Wars*. University of North Carolina Press, 2003, σ. 55· Στέλλα Δεμενοπούλου (2010), *Η γλώσσα των δελφικών χρησμών. Σχέσεις μαντικής και επικής γλώσσας στους χρησμούς του μαντείου από τον 8ο έως 5ο προχριστιανικό αιώνα* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, Φιλοσοφική Σχολή-Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη. Αξίζει να αναφερθεί ότι ο Philip θα μπορούσε να αντλεί εξίσου από αρχαϊκές ελληνικές αντιλήψεις για τους ποιητές και την ποίηση, ειδικότερα από τη *Θεογονία* του Ησίοδου, όπου ο ποιητής παρουσιάζεται ως προφήτης και «ενδιάμεσος» του θεού, πρβλ. Ησίοδος, *Θεογονία*, στ. 31-12: «ένέπνευσαν δέ μοι άοιδον θέσπιν, ίνα κλείοιμι τά τ' έσσόμενα πρό τ' έόντα». Σχετικά με αρχαϊκές ελληνικές αντιλήψεις που συνδέαν την ποίηση με τη μαντική και την προφητεία βλ. Gregory Nagy, "Early Greek views of poets and poetry" στο G. A. Kennedy (επιμ.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, σς. 1-77. Η τυπολογία και η χρήση των αρχαίων τριπόδων αποτέλεσε πιθανόν ένα ζήτημα κοινού ερευνητικού ενδιαφέροντος των αδελφών Rubens κατά τη περίοδο της συγκατοίκησης τους στη Ρώμη. Ο ζωγράφος παραθέτει στην περίφημη «Επιστολή των Τριπόδων» προς τον Γάλλο αρχαιοδίφη, Nicolas Claude Fabri de Peiresc: «Είναι αλήθεια ότι στη Ρώμη βρίσκει κανείς διάφορα είδη τρίποδα από μάρμαρο...», βλ. Ruth Saunders Magurn, *The Letters of Peter Paul Rubens*, Cambridge: Harvard University Press, 2013, 365-367. Ο Peter Paul είναι πολύ πιθανό ότι είχε δει αυτά τα ευρήματα σε αρχαιολογικές επισκέψεις που διοργάνωνε με τον αδελφό του στα πλαίσια της συγγραφής των *Electorum Librorum*.

⁹⁴ Πρόκειται για αναφορά στον αρχαίο Έλληνα ζωγράφο Πολύγνωτο (5ος αι. π.Χ), ο οποίος σταδιοδρόμησε στην Αθήνα την εποχή του Κίμωνα. Ο Πολύγνωτος υμνήθηκε από σύγχρονους του ποιητές και συγγραφείς για τη μεγαλοπρέπεια, την εξαιρετική χάρη και τη γοητεία των έργων του, ενώ στη γραμματεία της ελληνιστικής και της ρωμαϊκής περιόδου καταξιώθηκε σε πρότυπο «ηθικού» και ευγενούς ζωγράφου, βλ. λήμ. «Polygnotos 1°» στο Andreas Rumpf, *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, τομ. 6, Ρώμη: Istituto della enciclopedia italiana Giovanni Treccani, 1965. Ένα από τα σημαντικότερα έργα του Πολύγνωτου ήταν η περίφημη *Μάχη των Αμαζόνων με τους Αθηναίους* στο Θησείο των Αθηνών. Ο Rubens φιλοτέχνησε επίσης δύο πίνακες με την ίδια θεματική, αναμετρώμενος πιθανόν με τον αρχαίο ζωγράφο, βλ. Elizabeth McGrath, "The Painted Decoration of Rubens's House", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 41 (1978), σ. 246, υποσ. 3· Λιτσαρδοπούλου, 2015, σς. 92-93. Ο Peter Paul αντιπαραβάλλεται επίσης με τον Απελλή στην *Ελεγεία*, πρβλ. στ. 34.

⁹⁵ Στο πρωτότυπο «Deus». Από τα συμφραζόμενα, καθώς και από την αναφορά στον γαμήλιο πυρσό, [facem Ait. του fax], προκύπτει πως πρόκειται για τον Υμέναιο. Ο πυρσός αποτελεί χαρακτηριστικό αντικείμενο που φέρει η θεότητα και τυπικό μοτίβο της επιθαλάμιας παράδοσης βλ. Smith, *Dictionary*, σς. 536-537.

⁹⁶ Δεύτερη αναφορά στο άδυτο, βλ. υποσ. 9.

που ούτε ο δάσκαλος του αβρού έρωτα γνωρίζει.⁹⁷
 και μετά τα γλυκά του λόγια θα σου δώσει φιλιά,
 όπως ο Έρωτας στην Ψυχή ή όπως ο Άδωνις αγγίζοντας απαλά την Αφροδίτη.⁹⁸
 Και πρέπει να του επιτρέπεις, όταν επιμένει.
 Έτσι επιτάσσει ο Νόμος, η Θεία Εντολή και η ευλαβική μητέρα σου!
 Ένα κλαδί φοίνικα θα ανταμείψει τον νικητή και τον ηττημένο.⁹⁹
 Τι άλλο μένει εκτός από τις ευχές; Θεέ, Θεέ, ευλόγησε αυτόν τα γάμο
 με παραδείσιους αιώνους, για να μη σπάσουν ποτέ οι δεσμοί που τους ένωσαν!¹⁰⁰
 Εσύ τρομερέ Φθόνε, ας απουσιάζεις! Κι εσείς, Φιλονικίες και Παράπονα,
 ας ζείτε για πάντα στην εξορία!¹⁰¹ Ας έλθει μόνο μια μικρή μάχη στην πρώτη τους νύχτα!
 Η σύζυγος σύντομα να υπολογίσει τις ημέρες της σύμφωνα με την τροχιά του φεγγαριού
 και να θαυμάσει την κοιλιά της να μεγαλώνει,
 πριν ο χρυσός ήλιος ολοκληρώσει την τροχιά του στον ουρανό.
 Εκείνη, ευτυχισμένη καθώς είναι, ας κάνει ευτυχισμένο και τον σύζυγό της
 με ένα παιδί που του μοιάζει!¹⁰² Αυτές είναι οι ευχές μου, αυτές είναι οι ευχές μας,
 οι προσευχές μας, αδελφέ μου, που διατυπώνω από καρδιάς και με χαρά σας αφιερώνω.
 Μακάρι η καλή μου θέληση να είναι ευχάριστη, όπως και αυτό το ποίημα,
 συντεθειμένο με τρόπο σχολαστικό.¹⁰³ ένα ποίημα που έλαβε τη δύναμη της αγάπης
 ενός απρόθυμου άνδρα, ο οποίος κατάσπαρτος από αστέρια

⁹⁷ Πρόκειται για αναφορά στον Οβίδιο, ο οποίος είχε συγγράψει δύο δημοφιλείς συλλογές ερωτικής ποίησης, τους *Έρωτες* (*Amores*) και την *Τέχνη του Έρωτα* (*Ars Amatoria*). Εδώ ο χαρακτηρισμός «δάσκαλος» σχολιάζει εύγλωττα τον τίτλο της δεύτερης συλλογής. Η αναμέτρηση του Rubens με τον Οβίδιο, έρχεται σε συνέχεια της προηγούμενης αντιπαραβολής του με τον Πολύγνωτο και τον Απελλή, κάτι που αποσκοπεί καταφανώς να ενισχύει το κύρος του ως διανοούμενου ζωγράφου -εδώ και ως γαμπρού και μέλλοντα συζύγου.

⁹⁸ Μυθολογικά θέματα στα οποία κυριαρχούν τα πάθη των πρωταγωνιστών, όπως η Αφροδίτη με τον Άδωνι και ο Έρωτας με την Ψυχή ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή τόσο στην ποίηση όσο και στην εικαστική παραγωγή των Κάτω Χωρών κατά τον 17ο αιώνα, βλ. Λιτσαρδοπούλου, 2015, σ. 89.

⁹⁹ Κατά λέξη «αυτό το κλαδί φοίνικα». Το νόημα του στίχου είναι ασαφές. Ωστόσο, λαμβάνοντας υπόψη ότι στην ελληνορωμαϊκή παράδοση το κλαδί φοίνικα αποτελεί σύμβολο νίκης, ο στίχος θα μπορούσε να σχετίζεται με την αναφορά στη συνέυρεση του ζευγαριού στην «αρένα της Κύπριδος». Με βάση αυτή την υπόθεση ο στίχος θα μπορούσε να αποδοθεί ελεύθερα ως «Σε αυτή τη μάχη ένα κλαδί φοίνικα θα δοθεί στον νικητή και στον ηττημένο» ή «Σε αυτή τη μάχη δεν υπάρχει ούτε νικητής ούτε ηττημένος». Νοηματικά ο στίχος απηχεί το «ΐσον ἔρασθαι ἀλλάλων» του Θεόκριτου, πρβλ. Θεόκριτος, *Εἰδύλλια*, 18, στ. 51.

¹⁰⁰ «Deus Deus hos hymenæos Auspiciis iunctos cælestibus usque secunda», στο σημείο αυτό ο ποιητής επικαλείται τον έναν χριστιανικό Θεό, για να ευλογήσει τον γάμο του αδελφού του. Είναι ενδιαφέρον ότι ο γάμος αποδίδεται ως «hymenæos» με μία αμιγώς ποιητική χρήση του όρου. Ο «Hymenæos» της εισαγωγής υποβιβάζεται γραμματικά (εδώ με μικρό «h») και νοηματικά και, αντίστοιχα, το κύρος της αρχαίας ελληνικής θεότητας υποβιβάζεται στο κύρος του χριστιανικού Θεού.

¹⁰¹ «Φθόνε», «Φιλονικίες» και «Παράπονα», στο πρωτότυπο «Livor», «Lis» και «Querimonia», με κεφαλαίο το αρχικό γράμμα, καθώς πρόκειται για προσωποποιήσεις αφηρημένων εννοιών.

¹⁰² Στο σημείο αυτό εξαιρείται η αξία του γάμου για την απόκτηση απογόνων -πάγιο μοτίβο σε αρχαία ελληνικά και ρωμαϊκά επιθαλάμια. Αντίστοιχα, η έμφαση στην ομοιότητα των παιδιών με τους γονείς τους, κυρίως και πρωτίστως, βέβαια, με τον πατέρα τους, αποτελεί επίσης κοινό τόπο των γαμήλιων τραγουδιών, καθώς έτσι αποδεικνυόταν περίτρανα η «καλή διαγωγή» της μητέρας τους, βλ. Fedeli, 1983, σ. 56. Τέλος, η προσευχή για την απόκτηση παιδιών δεν εντάσσεται στη ρωμαϊκή παράδοση, αλλά συνιστά τμήμα της θεματολογίας της επιδεικτικής ρητορικής, βλ. Fordyce, 1961, σς. 236-237.

¹⁰³ «αυτό το ποίημα, συντεθειμένο με τρόπο σχολαστικό», στο πρωτότυπο «deducta hæc pagina filo», κατά λέξη «σελίδα έντεχνα επεξεργασμένη» ή «κεντημένη σελίδα».

πήρε ξανά στα χέρια του παλιά όπλα που είχαν πέσει σε αγρηστία.

3.1. Αυτοπροσωπογραφία του Peter Paul Rubens, με τον αδελφό του, Philip Rubens, τον Justus Lipsius και φίλους στη Μάντοβα.

Λάδι σε καμβά, 77,5 x 101 εκ., Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Κολωνία, (Inv. No. Dep. 0248).

Προέλευση: Συλλογή του Λόρδου Βύρωνα, Newstead Abbey, πριν από το 1772; Συλλογή του G. T. Biddulph, Petersham· αγοράστηκε από τον Vitale Bloch σε άγνωστη ημερομηνία στο Λονδίνο· Συλλογή του Vitale Bloch, Βερολίνο· από το 1931 στη συλλογή του Eugen Abresch, Neustadt an der Weinstraße· το 1934 πωλήθηκε στον Heinrich Scheufelen, Oberlehningen· 1944-1945, αγοράστηκε για τη συλλογή του Führermuseum στη Linz, παρέμεινε στο Βερολίνο· από το 1945 στο Central Collecting Point, Μόναχο· μέχρι το 1961 στην ιδιοκτησία του γερμανικού κράτους, Oberfinanzdirektion, Μόναχο· το 1961 παραχωρήθηκε ως δάνειο από την κυβέρνηση της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας στο Wallraf-Richartz-Museum.¹⁰⁴

Βιβλιογραφία: Hebe, Christian και Schlagenhauser, Martina. *Wallraf-Richartz-Museum Köln. Vollständiges Verzeichnis der Gemäldesammlung*. Κολωνία, Μιλάνο: Wallraf-Richartz-Museum, 1986, σ. 75· Schlagenhauser, Martina. *Wallraf-Richartz-Museum Köln Von Stefan Lochner bis Paul Cezanne. 120 Meisterwerke der Gemäldesammlung*. Κολωνία, Μιλάνο: Electa, 1986, σ. 132· Mai, Ekkehard. *Flämische Malerei von 1550 bis 1650*. Κολωνία: Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, 1987, σ. 41· Jaffé, Michael. *Rubens: Catalogo Completo*. Μιλάνο: Rizzoli, 1989, σ. 48· Bodart, Didier. *Pietro Paolo Rubens (1577-1640)*. Πάδοβα: De Luca, 1990, σ. 15, εικ. 15 και 268· Morford, Mark. *Stoics and Neostoics: Rubens and the Circle of Lipsius*. Princeton: Princeton University Press, 1991, σ. 34, εικ. 9· Mai, Ekkehard και Vlieghe, Hans. *Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei*. Κολωνία: Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, 1991, σ. 406· Reinhild, Stephan-Maaser. *Mythos und Lebenswelt. Studien zum "Trunkenen Silen" von Peter Paul Rubens*, Münster. Αμβούργο, 1992, σ. 183, εικ. 32· Zurawski, Simone, "Reflections on the Pitti Friendship Portrait of Rubens: In Praise of Lipsius and in Remembrance of Erasmus", *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 23, No. 4 (1992), σς. 735-736· Simson, Otto von. *Peter Paul Rubens (1577-1640): Humanist, Maler und Diplomat*. Mainz: Philipp von Zabern, 1996, σς. 61-63· Huemer, Frances. *Rubens and the Roman Circle. Studies of the first decade*. Νέα Υόρκη, Λονδίνο: Garland, 1996, εικ. 4· Christopher, Brown. *Rubens's Landscapes: Making and Meaning*. Λονδίνο: National Gallery London Publications, 1997, σς. 24, 32· Augustin, Roland. *Der Geschmack Des Neuen: Das Motiv Des Tabakrauchens Und Seine Modernitaet in Der Niederlaendischen Kunst: 330 (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXVIII, Kunstgeschichte)*. Peter Lang AG, 1998, σς. 51-61, εικ. 8· Reeves, Eileen. *Painting the Heavens: Art and Science in the Age of Galileo*. Princeton: Princeton University Press, 1999, σς. 69-76· Budde, Rainer και Krischel, Roland. *Das Wallraf-Richartz-Museum Köln. Hundert Meisterwerke von Simone Martini bis Edward Munch*. Κολωνία: Wallraf-Richartz-Museum, 2001, σ. 112· Mai, Ekkehard et al. *Wettstreit der Künste: Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*. Μόναχο, Κολωνία: Wolfartshausen, Edition Minerva, Haus der Kunst, Wallraf-Richartz-Museum, Fondation Corboud,

¹⁰⁴ Για την προέλευση του πίνακα, βλ. Frances Huemer. *Portraits Painted in Foreign Countries*, στο Ludwig Burchard (επιμ.) *Corpus Rubenianum*, Βρυξέλλες: Arcade Press, 1977, σ. 163.

2002, σ. 6· Huemer, Frances. “Rubens’s portrait of Galileo in the Cologne group portrait.” *Notes in the History of Art*. Vol. 24, No. 1 (Φθινόπωρο 2004), σς. 18-25.¹⁰⁵

Η παρούσα σύνθεση είναι, αδιαμφισβήτητα, ένα από το πιο αινιγματικά και μυστηριώδη έργα του Peter Paul Rubens (αρ. έργου 2) . Εκτός από το χαρακτηριστικό τοπίο της Μάντοβας στο βάθος με την περίφημη γέφυρα του Αγίου Γεωργίου στη Λάγκο ντι Μέτζο και την αυτοπροσωπογραφία του ζωγράφου δεξιά στο προσκήνιο της σύνθεσης, η ταυτότητα των υπόλοιπων εικονιζόμενων προσώπων δεν τεκμηριώνεται.¹⁰⁶ Ομοίως, η χρονολόγηση του πίνακα, αν και κατά κοινή παραδοχή τοποθετείται κατά την περίοδο της διαμονής του ζωγράφου στην Ιταλία, ανάμεσα στα 1600-1608, παρουσιάζει ιδιαίτερη δυσκολία και μετακινείται στο διάστημα αυτό ανάλογα με την προτεινόμενη κάθε φορά ταυτοποίηση των εικονιζόμενων.¹⁰⁷ Οι υπάρχουσες προσεγγίσεις μπορούν να συνοψισθούν ως εξής:

A. Ο Gerstenberg τοποθετεί τον πίνακα το 1606 στη Ρώμη και ταυτοποιεί τα πρόσωπα από αριστερά προς τα δεξιά ως τους: Gaspard Schoppius (Caspar Schoppe: 1576-1649), άγνωστος, Johann (Giovanni) Faber (1574-1629), Philip Rubens, Peter Paul Rubens και Joseph Scaliger (1540-1609).¹⁰⁸

B. Οι Evers, Burchard, Norris και Müller-Hofstede τοποθετούν το έργο το καλοκαίρι του 1602 στη Μάντοβα. Ο Evers ταυτοποιεί τους εικονιζόμενους ως τους: Erycius Puteanus (Hendrick van den Putte: 1574-1646), άγνωστος, Frans Pourbus ο Νεότερος (1569-1622), Philip Rubens, Peter Paul Rubens και Justus Lipsius (1547-1606). Ο Müller-Hofstede ως τους: Gaspard Schoppius, Guillaume Richardot, Frans Pourbus ο Νεότερος, Philip Rubens, Peter Paul Rubens και Justus Lipsius. Ο Müller-Hofstede, ακόμη, αναγνωρίζει στις χειρονομίες του Peter Paul Rubens και του Pourbus εκφράσεις συμπάθειας και χαιρετισμού και ακολούθως ερμηνεύει τον πίνακα ως ένα τεκμήριο φιλίας μεταξύ των δύο ζωγράφων. Ο Burchard αμφισβητεί την ταυτοποίηση του εικονιζόμενου αριστερά στο προσκήνιο με τον Pourbus και του εικονιζόμενου αριστερά στο παρασκήνιο με τον Schoppius ή τον Puteanus με βάση τα φυσιολογικά χαρακτηριστικά των προσώπων αυτών σε επιβεβαιωμένα πορτρέτα τους. Επιπλέον, υποστηρίζει ότι η παρουσία του Scaliger στο πορτρέτο δεν έχει καμία βάση, καθώς ο λόγιος δεν ανήκε στον κύκλο του Peter Paul Rubens. Τέλος, προτείνει ότι ο άνδρας δεξιά στο παρασκήνιο θα μπορούσε να ταυτιστεί με τον συνθέτη, Claudio Monteverdi (1567-1643), ο οποίος εργαζόταν, όπως και ο ζωγράφος, στην αυλή του δούκα της Μάντοβα, Vincenzo I Gonzaga (1562-1612).¹⁰⁹

¹⁰⁵ Στο λήμμα του πίνακα στο *CR* συμπεριλαμβάνεται ενότητα με αναλυτική βιβλιογραφία από τον 18ο αιώνα έως το 1977, βλ. *Ibid.*, σς. 163-164. Στην παρούσα επισκόπηση καταγράφονται μελέτες που δημοσιεύθηκαν μετά το *CR*.

¹⁰⁶ Η Huemer εικάζει ότι το παρασκήνιο του πίνακα έλκει από τη σύνθεση *Η Κοίμηση της Παρθένου* του Andrea Mantegna που πιθανόν βρισκόταν την ίδια περίοδο στις δουκικές συλλογές της πόλης. Ο Burchard, ακόμη, υποστηρίζει ότι το σημείο στο οποίο στέκονται οι εικονιζόμενοι αντιστοιχεί σε παράθυρο του Palazzo Ducale της Μάντοβας, βλ. *Ibid.*, σ. 164.

¹⁰⁷ Βλ. *Ibid.*

¹⁰⁸ K. Gerstenberg. “Rubens im Kreise seiner römischen Gefährten.” *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. Vol. 1 (1932), σς. 99-109.

¹⁰⁹ Οι αναφερόμενες απόψεις παρατίθενται και αξιολογούνται από την Huemer στο *CR*, βλ. Huemer, 1977, σς. 164-166.

Γ. Ο Warnke αποδέχεται τις ταυτοποιήσεις του Evers και υποστηρίζει ότι ο πίνακας φιλοτεγήθηκε στη Ρώμη με αφορμή τον θάνατο του Justus Lipsius τον Μάρτιο του 1606. Ο ερευνητής διακρίνει στις χειρονομίες του Pourbus και του Peter Paul Rubens εκφράσεις πένθους και παρηγοριάς, ενώ ερμηνεύει τον απογευματινό ουρανό με τα μαύρα σύννεφα ως σύμβολο θλίψης και τον βαρκάρη ως αλληγορική αναφορά στο ταξίδι της ζωής.¹¹⁰

Δ. Ο Morford αποδέχεται τη χρονολόγηση και την ερμηνεία του Warnke, ότι ο πίνακας είναι μία επιμνημόσυνη σύνθεση προς τιμήν του Lipsius, ωστόσο στο πρόσωπο του εικονιζόμενου αριστερά στο προσκήνιο αναγνωρίζει τον λόγιο Johannes Woverius (Jan van den Wouwer: 1576-1636), με τον οποίο τα δύο αδέρφια είχαν μία συνάντηση στη Βερόνα τον Ιούλιο του 1602.¹¹¹

Ε. Η Huemer χρονολογεί τον πίνακα τον Μάρτιο του 1604 και ταυτοποιεί τα πρόσωπα ως τους: Guillaume Richardot, Juan Bautista Pérez de Baron (Iohannes Baptista Perezius Baronius), Γαλιλαίος (1564-1642), Philip Rubens, Peter Paul Rubens και Justus Lipsius. Η ερευνήτρια αναγνωρίζει τον Γαλιλαίο στο πρόσωπο του εικονιζόμενου αριστερά στο προσκήνιο με βάση τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του λογίου σε σωζόμενα πορτρέτα του. Επιπλέον, υποστηρίζει ότι ο Γαλιλαίος μοιραζόταν με τον Peter Paul Rubens ένα κοινό δίκτυο γνωριμιών με κοινά επιστημονικά και αρχαιολογικά ενδιαφέροντα.¹¹²

ΣΤ. Η Reeves αποδέχεται τις ταυτοποιήσεις της Huemer, ωστόσο χρονολογεί τον πίνακα από τις αρχές του 1605 έως τον Μάρτιο του 1606. Η ερευνήτρια υποστηρίζει, ακόμη, ότι στο βάθος του έργου απεικονίζεται το ουράνιο φαινόμενο του σέλαος, το οποίο, σύμφωνα με τον Γαλιλαίο και νεοστωικούς λογίους της εποχής του, συσχετιζόταν με την εμφάνιση του λεγόμενου «Νέου Αστέρα», του υπερκαινοφανούς που εξερράγη ανάμεσα στους αστερισμούς του Τοξότη και του Οφιούχου τον Οκτώβριο του 1604.¹¹³

Ζ. Αξιοσημείωτες, αν και λιγότερο αποδεκτές, είναι οι απόψεις των Hoogewerff και Bock von Wülffingen. Ο πρώτος χρονολογεί τον πίνακα το 1607 και ταυτοποιεί το πρόσωπο αριστερά στο προσκήνιο με τον φιλότεχνο αρχαιοδίφη και χημικό, Hendrik de Raeff από την Delft.¹¹⁴ Ο δεύτερος τοποθετεί το έργο το 1604 και ταυτοποιεί το πρόσωπο στο δεξιό άκρο της σύνθεσης με τον λόγιο καρδινάλιο, Pietro Bembo (1470-1547). Ο ίδιος αμφισβητεί, ακόμη, την ταυτοποίηση του εικονιζόμενου πίσω από την αυτοπροσωπογραφία του ζωγράφου με τον Philip Rubens επικαλούμενος ανομοιότητες στα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του σε σχέση με τα σωζόμενα πορτρέτα του λογίου.¹¹⁵

¹¹⁰ Βλ. M. Warnke. *Kommentare zu Rubens. Βερολίνο: De Gruyter, 1965, σς. 22-24.*

¹¹¹ Βλ. Mark Morford. *Stoics and Neostoics: Rubens and the Circle of Lipsius.* Princeton: Princeton University Press, 1991, σ. 3 ειδικά υποσ. 2.

¹¹² Βλ. Frances Huemer. "Rubens's portrait of Galileo in the Cologne group portrait." *Notes in the History of Art.* Vol. 24, No. 1 (Φθινόπωρο 2004), σς. 18-25.

¹¹³ Βλ. Eileen Reeves. *Painting the Heavens: Art and Science in the Age of Galileo.* Princeton: Princeton University Press, 1999, σς. 69-76.

¹¹⁴ Βλ. G. J. Hoogewerff. "Henricus Corvinus (Hendrick de Raeff van Delft)." *Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome.* Vol. 6 (1936), σς. 105-106.

¹¹⁵ Βλ. O. Bock von Wülffingen. "Zwei Bilder aus Rubens' italienischer Zeit." *Kunst,* τομ. 1, Μόναχο: München Verlag, 1948, σς. 56-59.

Από τις παραπάνω προσεγγίσεις ευρύτερα αποδεκτά είναι: α). Η ταυτοποίηση του εικονιζόμενου αριστερά στο προσκήνιο με τον Guillaume Richardot, β). Η ταυτοποίηση του εικονιζόμενου στο δεξιό άκρο της σύνθεσης με τον Justus Lipsius, γ). Η ταυτοποίηση του εικονιζόμενου δίπλα στον ζωγράφο με τον αδελφό του, Philip Rubens.

Η υπόθεση της ταυτοποίησης του πορτρέτου του Lipsius ενισχύεται, κατά την εκτίμησή μου, και από το κιτρινωπό ένδυμα του εικονιζόμενου με το ελαφρώς διακριτό μοτίβο από κάθετες, σκούρες ραβδώσεις που θα μπορούσε να παραπέμπει στην περίφημη γούνινη τήβεννο του Πανεπιστημίου της Λουβαίν που ο λόγιος φέρει και στο περίφημο *Πορτρέτο των Τέσσάρων Φιλοσόφων* (εικ.).¹¹⁶ Θα πρέπει να σημειωθεί ότι το υπόστρωμα του καμβά επανεπενδύθηκε με άγνωστες τεχνικές συντήρησης μετά τη μεταφορά του πίνακα στο Wallraf-Richartz-Museum το 1961, κάτι το οποίο παρατηρείται ότι έχει προκαλέσει αλλοιώσεις σε τμήματα της επιφάνειάς του.¹¹⁷ Από αυτή την άποψη, η θολότητα στους χρωματικούς τόνους και στους σχηματισμούς επάνω στην ενδυμασία του προσώπου που φέρεται να ταυτίζεται με τον Lipsius θα μπορούσε να οφείλεται σε αισθητική αλλοίωση.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η πρόταση του Morford για την ταυτοποίηση του προσώπου αριστερά στο προσκήνιο με τον Woverius. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του λογίου, όπως μας διασώζονται από το επιβεβαιωμένο πορτρέτο του στους *Τέσσερις Φιλοσόφους* (αρ. έργου 3) και στο έργο *Το Πορτρέτο του Johannes Woverius* του Anthony Van Dyck (αρ. έργου 7), το κάθετο, επίπεδο μέτωπο με τα κενά στην περιοχή των κροτάφων, η αδρή μύτη με την πλατιά κορυφή, οι αμυγδαλόσχημοι οφθαλμοί με το οξύ βλέμμα, τα λεπτά φρύδια με τις ψηλές, έντονες γωνίες, οι ισχνές παρειές και η μακριά, μυτερή γενειάδα, διακρίνονται με ευκολία στο εικονιζόμενο πρόσωπο· αξιόπροσεκτη είναι και η ομοιότητα του μαύρου εξωτερικού ενδύματος με το λευκό κολάρο που φέρει εν προκειμένω ο εικονιζόμενος με την ενδυμασία του λογίου στους *Τέσσερις Φιλοσόφους*, η οποία στη βιβλιογραφία έχει ταυτιστεί με ακαδημαϊκή τήβεννο.¹¹⁸ Επιπλέον, στην επιμνημόσυνη έκδοση της αλληλογραφίας του Philip Rubens στον τόμο των *Ομιλιών* του του 1615 δημοσιεύεται μία επιστολή προς τον Woverius με ημερομηνία 26/06/1602, στην οποία γίνεται λόγος σε μία επικείμενη συνάντηση των δύο φίλων στη Βερόνα με σκοπό ένα κοινό ταξίδι στη Μάντοβα και τη Μπολόνια.¹¹⁹ Παρόντες στη συνάντηση αυτή ήταν πιθανότατα και οι συνταξιδιώτες του Philip στην Ιταλία και επίσης μαθητές του Lipsius, Guillaume Richardot και Juan Bautista Pérez de Baron, αλλά και ο Peter Paul Rubens, ο οποίος στην εν λόγω επιστολή αποστέλλει χαιρετισμούς στον Woverius μέσω του αδελφού του. Η πραγματοποίηση της συνάντησης στη Βερόνα επιβεβαιώνεται από το επονομαζόμενο χαρακτηριστικό της *Μεγάλης Ιουδήθ* του Cornelis I Galle (αρ. έργου 14). Το έργο αυτό αναπαράγει έναν χαμένο πίνακα του Peter Paul Rubens και φέρεται να φιλοτεχνήθηκε υπό την επίβλεψή του.¹²⁰ Στο κάτω μέρος του χαρακτηριστικού αναγράφονται ένα ποίημα του Philip με θέμα την

¹¹⁶ Για την ενδυμασία του φιλοσόφου στους *Τέσσερις Φιλοσόφους*, βλ. Morford, 1991, σ. 3 ειδικά υποσ. 2.

¹¹⁷ Η Huemer συγκρίνοντας τον πίνακα με μία ασπρόμαυρη φωτογραφία του πριν από την επανεπένδυση του υποστρώματός του παρατηρεί ορισμένες αισθητικές αλλοιώσεις στη διαύγεια της ενδυμασίας του εικονιζόμενου αριστερά στο προσκήνιο και στο σχήμα της κόμης του Philip Rubens, βλ. Huemer, 2004, σ. 24.

¹¹⁸ Για την ενδυμασία του λογίου στους *Τέσσερις Φιλοσόφους*, βλ. Morford, 1991, σ. 3.

¹¹⁹ Βλ. Παράρτημα 6.

¹²⁰ Βλ. Hans Jakob Meier, “PETER PAUL RUBENS AND HIS BROTHER PHILIP’S POEMS ON SAMSON AND JUDITH”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 77 (2014), σς. 241- 245.

Ιουδήθ και μία αφιέρωση στον Woverius, στην οποία ο ζωγράφος ανακαλεί μία υπόσχεση που του είχε δώσει, όταν συναντήθηκαν στη Βερόνα, να του αφιερώσει το πρώτο του χαρακτηριστικό έργο.¹²¹ Η συνάντηση αυτή σύμφωνα με το πλάνο που αναφέρεται στην επιστολή του Philip πραγματοποιήθηκε στις 4 Ιουλίου του 1602, ωστόσο παραμένει άγνωστο εάν οι πέντε φίλοι συνέχισαν το κοινό ταξίδι τους στη Μάντοβα και τη Μπολόνια. Ο Philip Rubens, πάντως, εμφανίζεται ιδιαίτερα απαισιόδοξος στην επιστολή του για την πιθανότητα ο Woverius να καταφέρει να ακολουθήσει τα υπόλοιπα μέλη της παρέας μέχρι τον τελικό προορισμό τους στη Μπολόνια. Σε κάθε περίπτωση, στην συνάντηση αυτή είναι αδύνατο να είχε παραστεί ο Lipsius, η παρουσία του οποίου δεν τεκμηριώνεται στην Ιταλία κατά την περίοδο που φέρεται να φιλοτεχνήθηκε ο πίνακας.¹²² Το αναπαριστούμενο θέμα, επομένως, μολονότι μπορεί να πηγάζει από ένα πραγματικό γεγονός, είναι μάλλον μία φανταστική συνάντηση. Η Reeves και η van der Meulen υποστηρίζουν ότι η μορφή του Lipsius μοιάζει συμπεσιμένη, αμήχανα τοποθετημένη στη σύνθεση και ως εκ τούτου εικάζουν ότι προστέθηκε εκ των υστέρων.¹²³ Παρόλα αυτά, η μορφή που φέρεται να ταυτίζεται με τον φιλόσοφο μοιάζει περισσότερο να εξάιρεται στη σύνθεση, τοποθετημένη μόνη στη δεξιό άκρο του πίνακα και στην κορυφή ενός νοητού τριγώνου με τους αδελφούς Rubens στις δύο γωνίες του. Ομοίως, η ομαδοποίηση των μορφών σε δύο τριάδες που σχηματίζουν δύο ισοσκελή τρίγωνα παραπέμπει σε μία προσεκτική, προμελετημένη διαχείριση της επιφάνειας του καμβά.

Η ταυτότητα του εικονιζόμενου στο αριστερό άκρο της σύνθεσης δυστυχώς λόγω έλλειψης στοιχείων δεν μπορεί να εξακριβωθεί. Εφόσον δεχθούμε, εντούτοις, ότι ο πίνακας πραγματεύεται μία συνάντηση -έστω υποθετική- μεταξύ των αδελφών Rubens, του Lipsius και προσφιλών τους προσώπων, τότε πράγματι η πρόταση για την ταυτοποίηση του εικονιζόμενου με τον Juan Bautista Pérez de Baron φαντάζει ιδιαίτερα ελκυστική. Η νεανική όψη του εικονιζόμενου και το γεγονός ότι στέκεται δίπλα στη μορφή του Richardot στηρίζουν αυτή την ταυτοποίηση. Η παρουσία του de Baron, επιπρόσθετα, συμπληρώνει τον αριθμό των πέντε φίλων που φέρεται να ενώθηκαν στη Βερόνα με προορισμό ένα κοινό ταξίδι στη Μάντοβα, ενισχύοντας μία ανάλογη ερμηνεία του πίνακα ως αναμνηστικού αυτής της συνάντησης.

Το αναγνωρισμένο πορτρέτο του Philip Rubens, εκτιμώ, τέλος, ότι θα μπορούσε να αποτελέσει ένα στοιχείο κλειδί για τη χρονολόγηση του πίνακα. Η Paolini ανακάλυψε προσφάτως ότι ο λόγιος εκάρη ιερωμένος της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας στις 20 Μαρτίου του 1603 και έκτοτε μέχρι και τον γάμο του το 1609 έφερε ιερατική περιβολή («tonica»)¹²⁴ Η ημερομηνία της κουράς του Philip θα μπορούσε να αποτελέσει, επομένως, ένα ασφαλές terminus ante quem, καθότι εδώ ο λόγιος δεν αποδίδεται με ενδυμασία ιερωμένου, αλλά με ένα βαρύ, μαύρο εξωτερικό ένδυμα με λευκό κολάρο, πανομοιότυπο με τις ενδυμασίες των υπόλοιπων εικονιζόμενων. Η χρονολόγηση αυτή υποδεικνύει επίσης ως πιθανότερη την υπόθεση ότι ο πίνακας φιλοτεχνήθηκε το καλοκαίρι του 1602, οπότε και πραγματοποιήθηκε η συνάντηση των αδελφών Rubens με τον Woverius στην Ιταλία.

¹²¹ Βλ. Ibid.

¹²² Βλ. Huemer, 2004, σ. 18.

¹²³ Βλ. Marjon van der Meulen, Petrus Paulus Rubens Antiquarius (Διδακτορική Διατριβή, Yorktown Heights, Νέα Υόρκη, 1975), σ. 78 και Reeves, 1999, σ. 73.

¹²⁴ Cecilia Paolini, "Philip and Peter Paul Rubens in Rome: newly discovered documents concerning their early careers." *Burlington Magazine* 161, no. 1391 (Φεβρουάριος 2019), σς. 122-123 και Appendix I.

Συνολικά, η *Αυτοπροσωπογραφία του Peter Paul Rubens, με τον αδελφό του, τον Justus Lipsius και φίλους στη Μάντοβα* είναι μία λιτή σύνθεση, χωρίς τη χαρακτηριστική στο ρουμπενσικό έργο έμφαση στα παραπληρωματικά στοιχεία και στις λεπτομέρειες των αντικειμένων. Είναι ιδιαίτερα αξιοπρόσεκτο, ακόμη, ότι, παρά τη συμπερίληψη των πορτρέτων δύο επιφανέστατων λογίων της εποχής, όπως ο Lipsius και ο Philip Rubens, δεν απεικονίζεται κανένα στοιχείο που να υποδεικνύει το πνευματικό κύρος ή τις λόγιες δραστηριότητες των προσώπων αυτών, όπως κατεξοχήν συμβαίνει στην περίπτωση του *Πορτρέτου των Τεσσάρων Φιλοσόφων* (αρ. έργου 3). Η παρούσα σύνθεση, αντιθέτως, συνίσταται στη συνύπαρξη των πέντε εικονιζόμενων προσώπων και κυρίως στην αλληλεπίδραση του ζωγράφου με το πρόσωπο που στέκεται απέναντί του. Εάν δεχθούμε ότι ο πίνακας επιδιώκει την ανάμνηση της συνάντησης των δύο αδελφών με τον Woverius στην Ιταλία και ότι ο εικονιζόμενος αριστερά στο προσκήνιο ταυτίζεται με τον συγκεκριμένο λόγο, τότε η χειρονομία του προς τον βραχίονα του ζωγράφου θα μπορούσε πράγματι να παραπέμπει, όπως έχει υποδείξει ο Müller-Hofstede, σε μία φιλική κίνηση χαιρετισμού και έκφρασης συμπάθειας. Αυτό βέβαια που έχει ιδιαίτερη σημασία εν προκειμένω είναι ότι ο Rubens επέλεξε να φιλοτεχνήσει μία αυτοπροσωπογραφία του, πιθανόν την πρώτη του, μέσα σε έναν εξαιρετικά μορφωμένο κύκλο προσώπων από το περιβάλλον του αδελφού του με την πόλη της Μάντοβας στο βάθος, το βασικό κέντρο της καλλιτεχνικής του δραστηριότητας κατά την παραμονή του στην Ιταλία αυτή την περίοδο. Μία ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια είναι, ωστόσο, ότι ο Rubens, μολονότι πρωταγωνιστεί στο κέντρο της σύνθεσης, έχει επιλέξει να διαφοροποιήσει την παρουσία του από τους υπόλοιπους εικονιζόμενους με τη στάση και τις ενδυματολογικές του επιλογές. Ο ζωγράφος με ένα πολυτελές, στιλπνό (μεταξωτό;) γκρι-μπλε πανωφόρι στρέφεται προς τον θεατή, ενώ το σώμα του συστρέφεται ελαφρώς αντίθετα προς την κατεύθυνση του τοπίου. Η στάση αυτή αποτελεί ένα μοτίβο αυτοπαρουσίασης που εντοπίζεται και στο *Πορτρέτο των Τεσσάρων Φιλοσόφων* που εξετάζεται στο επόμενο κεφάλαιο. Στο έργο αυτό οι ευδιάκριτοι συσχετισμοί που αναπτύσσονται μεταξύ των εικονιζόμενων προσώπων, των οποίων οι ταυτότητες επιβεβαιώνονται με ασφάλεια, αλλά και ο πλούτος των παραπληρωματικών στοιχείων, συνθέτουν ένα πρόσφορο και σταθερό έδαφος για τη διεξοδικότερη ανάλυση της θέσης και του ρόλου του ζωγράφου μέσα στον κύκλο του αδελφού του.

3.2. Αυτοπροσωπογραφία του Peter Paul Rubens (1577-1640) με τον αδελφό του, Philip Rubens (1574-1611), τον Justus Lipsius (1547-1606) και τον Johannes Woverius (1576-1636) [Οι Τέσσερις Φιλόσοφοι].

Λάδι σε καμβά, 167 x 143 εκ., Galleria Pitti, Φλωρεντία (Inv. No. 85).

Προέλευση: Ιδιωτικές συλλογές στην Αμβέρσα, αρχικά στην προσωπική συλλογή του Johannes Woverius; Το έργο βρισκόταν στις συλλογές των Μεγάλων Δουκών της Τοσκάνης από τα τέλη, τουλάχιστον, του 17ου αιώνα. Το 1799 μεταφέρθηκε προσωρινά στο Μουσείο του Λούβρου στο Παρίσι, όπου παρέμεινε μέχρι το 1815.¹²⁵

Βιβλιογραφία: Morford, Mark, *Stoics and Neostoics: Rubens and the Circle of Lipsius*, Princeton: Princeton University Press, 1991, σς. 3-13 · Belkin, Kristin Lohse, *Rubens*, Λονδίνο: Phaidon Press, 1998, σ. 121-122· Zurawski, Simone, “Reflections on the Pitti Friendship Portrait of Rubens: In Praise of Lipsius and in Remembrance of Erasmus”, *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 23, No. 4 (1992), σς. 727-753· Morford, Mark, “Towards an Intellectual Biography of Justus Lipsius Pieter Paul Rubens” στο Mark Laureys (επιμ.), *The World of Justus Lipsius: A Contribution Towards his Intellectual Biography*, Βρυξέλλες, Ρώμη: Brepols Publishers, 1998, σς. 387, 399, 401· Papy, Jan, “Lipsius and His Dogs: Humanist Tradition, Iconography and Rubens’s Four Philosophers”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 62 (1999), σς. 167-198· Van Hout, Nico, “A Second Self-Portrait in Rubens’s *Four Philosophers*”, *The Burlington Magazine*, Vol. 142, No. 1172 (Nov., 2000), σς. 694-697· Bass, Marisa, “Justus Lipsius and His Silver Pen”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 70 (2007), σς. 189-191· Λιτσαρδοπούλου, Ναυσικά, *Η ζωγραφική παραγωγή των Κάτω Χωρών κατά τον 17ο αιώνα*, Αθήνα: Εκδόσεις Ι. Σιδέρης, 2015, σ. 111.¹²⁶

Στο πορτρέτο του Peter Paul Rubens, γνωστό ως οι *Τέσσερις Φιλόσοφοι* (αρ. έργου 3), απεικονίζεται ο Justus Lipsius πλαισιωμένος από τους μαθητές του Philip Rubens, αδελφό του ζωγράφου στα αριστερά, και Johannes Woverius, νομικό και εκτελεστή της διαθήκης του, δεξιά.¹²⁷ Ο φιλοσοφικός στοχασμός και η διαδικασία της ακαδημαϊκής διδασκαλίας αποτελούν τους

¹²⁵ Για την προέλευση του πίνακα, βλ. Hans Vlieghe. *Portraits of Identified Sitters Painted in Antwerp* στο Ludwig Burchard (επιμ.) *Corpus Rubenianum*. Λονδίνο: Harvey Miller Publishers, 1987, σ. 128. Η υπόθεση ότι το έργο προοριζόταν για την προσωπική συλλογή του Johannes Woverius έχει υποστηριχθεί από τον Jan Papy και υιοθετείται στην παρούσα επισκόπηση, βλ. Jan Papy. “Lipsius and His Dogs: Humanist Tradition, Iconography and Rubens’s Four Philosophers”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. 62 (1999), σς. 190-198.

¹²⁶ Στο λήμμα του πίνακα στο *Corpus Rubenianum* συμπεριλαμβάνεται ενότητα με αναλυτική βιβλιογραφία από τον 19ο αιώνα έως το 1987. Στην παρούσα επισκόπηση καταγράφονται μελέτες που δημοσιεύθηκαν μετά το CR.

¹²⁷ Για την ταυτοποίηση των προσώπων, βλ. Vlieghe, 1987, σ. 130-131.

θεματικούς άξονες του έργου.¹²⁸ Ο Lipsius ντυμένος με την περίφημη γούνινη τήβεννο του Πανεπιστημίου της Λουβαίν απεικονίζεται να σημειώνει με το αριστερό χέρι του ένα εδάφιο σε έναν ανοιχτό τόμο, ενώ με το δεξί σχηματίζει ένα επεξηγηματικό ρητορικό νεύμα.¹²⁹ Αντίστοιχα, ο Philip Rubens και ο Woverius αποδίδονται με τη χαρακτηριστική μαύρη ακαδημαϊκή τήβεννο να τον παρακολουθούν, ο πρώτος κρατώντας μία πέννα στο δεξί του χέρι, και ο δεύτερος κρατώντας, όπως ο Lipsius, έναν ανοιχτό τόμο.¹³⁰ Η στοχαστική διάθεση των προσώπων είναι εμφανής στα βλέμματά τους, τα οποία δεν διασταυρώνονται, ενώ συμμετέχουν στην ίδια συζήτηση.¹³¹ Επιπλέον, επάνω στο τραπέζι γύρω από το οποίο κάθονται οι εικονιζόμενοι τοποθετούνται δύο μεγάλοι κλειστοί δερματόδετοι κώδικες και όργανα γραφής, σύμβολα γνώσης και πνευματικού κύρους, η αξία των οποίων εξαιρείται από το πολυτελές τραπεζομάντηλο, πιθανόν μία πανάκριβη οθωμανική ταπισερί Ushak.¹³² Η έμφαση στην ακαδημαϊκή γνώση συμπληρώνεται από το τοπίο με τα αρχιτεκτονικά ερείπια που απεικονίζεται στο βάθος και κατά κοινή παραδοχή ταυτίζεται με τον Παλατινό Λόφο της Ρώμης.¹³³ Η απεικόνιση των ρωμαϊκών ερειπίων αποτελεί πρόδηλη αναφορά στην εξαιρετική αρχαιογνωσία των εικονιζομένων, οι οποίοι στο παρελθόν είχαν ταξιδέψει στη Ρώμη για έρευνα. Παράλληλα, η απεικόνιση του Παλατινού Λόφου θα μπορούσε να παραπέμπει ειδικότερα σε φιλοσοφικές απόψεις του Lipsius και του Philip Rubens για την ακαδημαϊκή-ερευνητική αξία του ταξιδιού στη Ρώμη, την οποία αντιλαμβάνονταν ως πρωτεύουσα του πολιτισμού και της χριστιανικής πίστης.¹³⁴

Μέσα σε αυτόν τον κύκλο προσώπων με σημαντική μόρφωση ο Peter Paul Rubens συμπεριλαμβάνει επίσης μία αυτοπροσωπογραφία του.¹³⁵ Ο ζωγράφος κατά πάσα πιθανότητα δεν

¹²⁸ Βλ. Kristin Lohse Belkin. *Rubens*. Λονδίνο: Phaidon Press, 1998, σ. 121-122.

¹²⁹ Για την ενδυμασία του Lipsius, βλ. Mark Morford. *Stoics and Neostoics: Rubens and the Circle of Lipsius*. Princeton: Princeton University Press, 1991, σ. 3 ειδικά υποσ. 2. Ορισμένοι μελετητές έχουν επιχειρήσει να ταυτοποιήσουν τον αναφερόμενο τόμο με τα *Άπαντα του Σενέκα*, κάτι το οποίο ασφαλώς δεν τεκμηριώνεται με δεδομένο ότι οι σελίδες έχουν παραμείνει κενές, κατά την άποψη μου πιθανόν σκόπιμα, ώστε η στάση του Lipsius να παραπέμπει γενικά στη διαδικασία της ακαδημαϊκής διδασκαλίας. Για την ταυτοποίηση του τόμου, βλ. ενδεικτικά: Morford, 1991, σ. 3 και Papy, 1999, σ. 192.

¹³⁰ Η περιγραφή του πίνακα αντλεί από τους: Vlieghe, 1987, σ. 128-132· Belkin, 1998, 121-123· Ναυσικά Λιτσαρδοπούλου. *Η ζωγραφική παραγωγή των Κάτω Χωρών κατά τον 17ο αιώνα*. Αθήνα: Εκδόσεις Ι. Σιδέρης, 2015, σ. 111. Για την ενδυμασία των Philip Rubens και Woverius, βλ. Morford, ο.π.

¹³¹ Βλ. Simone Zurawski. "Reflections on the Pitti Friendship Portrait of Rubens: In Praise of Lipsius and in Remembrance of Erasmus". *The Sixteenth Century Journal*. Vol. 23, No. 4 (1992), σ. 741.

¹³² Βλ. Ibid. Για την ταυτοποίηση του τραπεζομάντηλου με το συγκεκριμένο είδος ταπισερί, βλ. επίσης Papy, 1999, σ. 192, ειδικά υποσ. 102. Αξίζει να αναφερθεί ότι τα βιβλία αποδίδονται τεχνικά με εξαιρετικά λεπτές στρώσεις χρώματος, βλ. Nico van Hout. "A Second Self-Portrait in Rubens's *Four Philosophers*". *The Burlington Magazine*, Vol. 142, No. 1172 (Nov., 2000), σ. 696.

¹³³ Για την ταυτοποίηση του τοπίου με τον Παλατινό Λόφο, βλ. Vlieghe, 1987, σ. 131.

¹³⁴ Βλ. σχετικά την πρωτότυπη μελέτη του Jan Papy. "Lipsius's Humanist and Neostoic Views on Travelling and Philip Rubens's Apobateria" στο *Frühnezeitliche Bildungsreisen im Spiegel lateinischer Texte*. Weimar: Hain, 2007, σς. 89 - 112. Γενικά για την αντίληψη της σημασίας του ταξιδιού στη Ρώμη στο έργο του Lipsius, βλ. Idem, "Justus Lipsius on Travelling to Italy: From a Humanist Letter-Essay to an Oration and a Political Guidebook". *Artes Apodemicae and Early Modern Travel Culture, 1550-1700*, τομ. 64, Leiden-Boston: Brill, 2019, σς. 92-113· βλ. επίσης, Idem, "Far and Away? Japan, China and Egypt, and the Ruins of Ancient Rome in Justus Lipsius's Intellectual Journey", στο Peter N. Miller και François Lewis (επιμ.). *Antiquarianism and Intellectual Life in Europe and China, 1500-1800*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2012, σς. 81-102.

¹³⁵ Βλ. Vlieghe, 1987, σ. 130-131.

είχε συστηθεί δια ζώσης με τον Lipsius, οπωσδήποτε όμως ήταν ιδιαίτερα εξοικειωμένος με το έργο του και είχε αναπτύξει μαζί του μία σχέση αμοιβαίας εκτίμησης μέσω του αδελφού του.¹³⁶ Ο Philip φαίνεται πως υπήρξε επίσης ο συνεκτικός κρίκος και για τη γνωριμία του ζωγράφου με τον Woverius. Ο ζωγράφος με τον λόγιο γνωρίζονταν μάλιστα ήδη από νεαρή ηλικία, με τα πρώτα τεκμήρια της σχέσης τους να εντοπίζονται από το πρώτο ταξίδι του Philip στην Ιταλία.¹³⁷ Η σχέση του Peter Paul με τον Woverius, ωστόσο, παρά τη δια ζώσης γνωριμία τους, δεν αναπτύχθηκε ποτέ περαιτέρω, λ.χ. υπό μορφή ανταλλαγής επιστολών, όπως συνέβη με άλλα πρόσωπα του κοινού φιλικού κύκλου των δυο αδελφών.¹³⁸ Η θέση της αυτοπροσωπογραφίας του Rubens στον πίνακα, εκτός του κύκλου των καθήμενων λογίων και σε όρθια στάση, πιθανολογείται πως υποδεικνύει ακριβώς αυτή την απόσταση από τον κύκλο του Philip.¹³⁹ Ο Rubens μάλιστα στην πρωτόλεια σύνθεση του πίνακα είχε απεικονίσει τον εαυτό σε μικρότερη κλίμακα και εντελώς παραγκωνισμένο πίσω από τον Philip, κατά την πρακτική που ακολουθεί σε κεκαλυμμένα πορτρέτα του σε πολυπληθείς σκηνές.¹⁴⁰ Την ηθελημένη απόσταση του ζωγράφου στην πρωιμότερη σύνθεση του πίνακα υπογράμμιζε και η ενδυματολογική επιλογή του να απεικονίσει τον εαυτό του με καπέλο, σε πλήρη αντίθεση με τους υπόλοιπους εικονιζόμενους.¹⁴¹

Παρόλα αυτά, ο Rubens είναι σημαντικό ότι επέλεξε τελικά να δηλώσει την παρουσία του περισσότερο εμφανικά. Μετά από εξειδικευμένη τεχνική μελέτη του πίνακα ανακαλύφθηκε ότι ο ζωγράφος μεγέθυνε το υπόστρωμα του έργου, στη συνέχεια κάλυψε την αυτοπροσωπογραφία του με τη στήλη που απεικονίζεται πίσω από το πορτρέτο του Philip και, ακολούθως, μείωσε το μέγεθος του κόκκινου παραπετάσματος, ώστε να εντάξει τη νέα αυτοπροσωπογραφία του αριστερά στο παρασκήνιο (στην ίδια φάση ο Rubens προσέθεσε ίσως και τον διακοσμητικό θύσανο στο επάνω μέρος της σύνθεσης).¹⁴² Στη δεύτερη αυτοπροσωπογραφία του ο καλλιτέχνης αποδίδεται όρθιος, το βλέμμα του στρέφεται στον θεατή, ενώ το σώμα του συστρέφεται αντίθετα προς την κατεύθυνση του τοπίου, το οποίο υπαινίσσεται ότι αποκαλύπτει συγκρατώντας με το αριστερό χέρι του το βαρύ πολυτελές κόκκινο παραπέτασμα.¹⁴³ Αδιαμφισβήτητα, με την επιλογή αυτής της απεικόνισης ο Rubens εντάσσει τον εαυτό πιο ενεργά στη σύνθεση. Παράλληλα, δεν παύει να διαφοροποιεί εμφανώς τη θέση του από τους καθήμενους λογίους, θέση την οποία και πάλι υπογραμμίζει ενδυματολογικά, φορώντας ένα μωβ (βελούδινο;) ένδυμα.¹⁴⁴ Ο Mark Morford, ένας από τους σημαντικότερους μελετητές του πίνακα, έχει επιχειρήσει να ερμηνεύσει τη στάση του ζωγράφου ως δήλωση αποστροφής απέναντι στις λόγιες δραστηριότητες και το νεο-στωικό *modus*

¹³⁶ Βλ. τη σχετική μονογραφία του Morford, υποσ. 4· Idem. “Towards an Intellectual Biography of Justus Lipsius Pieter Paul Rubens” στο Mark Laureys (επιμ.). *The World of Justus Lipsius: A Contribution Towards his Intellectual Biography*. Βρυξέλλες, Ρώμη: Brepols Publishers, 1998, σς. 387-402. Για μία σύντομη βιβλιογραφική επισκόπηση του ζητήματος, βλ. Zurawski, 1992, σ. 741, υποσ. 56

¹³⁷ CDR, I, σς. 54-55.

¹³⁸ Η σχέση του ζωγράφου με τον Woverius δεν έχει διερευνηθεί διεξοδικά. Ορισμένα σχετικά στοιχεία παραθέτει ο Reulens, CDR, I, σς. 53-58.

¹³⁹ Βλ. Vlieghe, 1987, σ. 130· βλ. επίσης, Morford, 1991, σς. 4-5, 13.

¹⁴⁰ Βλ. Van Hout, 2000, σς. 696-697.

¹⁴¹ Βλ. Ibid.

¹⁴² Bl. Ibid., σς. 695-697.

¹⁴³ Για την περιγραφή της στάσης του ζωγράφου, βλ. Belkin, 1998, σ. 122.

¹⁴⁴ Βλ. Van Hout, 2000, σ. 697.

vivendi, υπέρ μίας ζωής με καλλιτεχνική παραγωγικότητα και περισσότερη «δράση».¹⁴⁵ Η εσκεμμένη απόσταση που υιοθετεί εδώ ο Rubens θα μπορούσε επίσης να ερμηνευθεί ως στάση σεβασμού απέναντι στον κύκλο μαθητών του Lipsius, εντός του οποίου εκ των πραγμάτων ο ίδιος δεν ανήκε.¹⁴⁶ Άλλη μία ενδυματολογική επιλογή του Rubens θα μπορούσε να μαρτυρά τις προθέσεις του. Στην τελική αυτοπροσωπογραφία ο ζωγράφος αποφάσισε να αφαιρέσει το καπέλο του, πιθανόν ως ένδειξη σεβασμού απέναντι στα υπόλοιπα εικονιζόμενα πρόσωπα.¹⁴⁷ Ακόμη, ο ζωγράφος φαίνεται να προτάσσει την αρχαιογνωσία του, καθώς και το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του στη στωική φιλοσοφία, απεικονίζοντας την προτομή του Σενέκα, ένα ιδιαίτερα προβεβλημένο έργο από την προσωπική του συλλογή που βρισκόταν σε μία συμβολική θέση στην είσοδο του εργαστηρίου του.¹⁴⁸ Το γλυπτό εξαιρείται ιδιαίτερα και στη σύνθεση τοποθετημένο σε εξέχουσα θέση επάνω από τους εικονιζόμενους και σε διαγώνιο με τη μορφή του Lipsius και τους κλειστούς πολυτελείς κώδικες στο τραπέζι. Αξίζει να αναφερθεί ότι μετά από εξέταση του πίνακα με την τεχνική της υπέρυθρης ανακλαστογραφίας αποκαλύφθηκε ότι ο ζωγράφος αρχικά είχε τοποθετήσει την προτομή σε κατώτερο επίπεδο, σε ένα βάθρο, η βάση του οποίου ήταν τοποθετημένη στη θέση του διακοσμητικού της τοιχοποιίας της παρούσας σύνθεσης, ακριβώς επάνω από το κεφάλι του Woverius.¹⁴⁹ Η προέχουσα και ιδιαίτερα τιμητική θέση της προτομής του Σενέκα στην τελική σύνθεση, εκτός από τη μεταφορά της σε ψηλότερο σημείο, εξαιρείται επιπλέον από την τοποθέτησή της σε μία περίτεχνη κοχυλόσχημη κόγχη που εξωραϊζεται με ένα βάζο με τουλίπες. Ένα ακόμη στοιχείο της σύνθεσης που θα μπορούσε να αποτελεί εσκεμμένη αναφορά του ζωγράφου στον στωικισμό είναι η πλαισίωση του ρωμαϊκού τοπίου με δύο κίονες, τον μαρμάρινο κίονα δεξιά και την κόκκινη στήλη-κίονα αριστερά, που θα μπορούσαν να παραπέμπουν συνυποδηλωτικά στην έννοια της στωικής *σταθερότητας* (*constantia*).¹⁵⁰ Επιπλέον, την εξοικείωση του καλλιτέχνη με την προσωπικότητα του Lipsius μαρτυρούν δύο ακόμη εικονογραφικά στοιχεία: οι τουλίπες, αγαπημένο άνθος του Lipsius, και το πορτρέτο του Mopsus, του σκωτσέζικου σκύλου και αγαπημένου

¹⁴⁵ Βλ. ο.π. υποσ. 12.

¹⁴⁶ Βλ. Vlieghe, 1987, σ. 130-131· Zurawski, 1992, σ. 741.

¹⁴⁷ Βλ. Van Hout, 2000, σς. 696-697.

¹⁴⁸ Η περίφημη προτομή του Σενέκα πρόκειται για αντίγραφο ανεπίγραφης ελληνιστικής προτομής που κατά τον 17ο αιώνα ταυτιζόταν λανθασμένα με τον φιλόσοφο. Το γλυπτό ανήκε αρχικά στην περιβλεπτή αρχαιολογική συλλογή του Καρδινάλιου Alessandro Farnese (1520-1589) στη Ρώμη, ενώ σήμερα φυλάσσεται στο Museo Nazionale της Νάπολης. Το εύρημα δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά το 1598 από τον διακεκριμένο λόγιο και βιβλιοθηκονόμο της συλλογής Farnese, Fulvio Orsini (1529-1600). Ο λόγιος, ελλείψει επιγραφής, επιχείρησε να ταυτίσει την προτομή με τον Σενέκα στηριζόμενος στην ομοιότητα με τη μορφή του φιλοσόφου σε ένα αρχαίο μετάλλιο που σήμερα δεν διασώζεται. Ο Rubens πιθανόν να είδε το έργο, όταν ζούσε στη Ρώμη, ανάμεσα στα 1605-1606, στα πλαίσια των επισκέψεων που διοργάνωνε με τον αδελφό του σε αρχαιολογικούς χώρους και συλλογές. Την ίδια περίοδο ο Rubens φέρεται να αγόρασε ένα αντίγραφο της προτομής, το οποίο μετέφερε στην Αμβέρσα το 1608. Το έργο εκτίθετο στην κατοικία του ζωγράφου τουλάχιστον μέχρι το 1625, οπότε και πιθανολογείται ότι πωλήθηκε στον George Villiers, 1ο Δούκα του Buckingham (1592-1628). Για την ιστορία της προτομής και την ταύτιση με τον Σενέκα βλ. M. Vickers, "Rubens's bust of *Seneca*?", *THE BURLINGTON MAGAZINE*, CXIX (1977), σς. 643-644· Ειδικότερα για την απεικόνιση της προτομής στους *Τέσσερις Φιλοσόφους*, βλ. W. Prinz, "The Four Philosophers by Rubens and the Pseudo-Seneca in Seventeenth-Century Painting", *Art Bulletin*, Vol. 1 (1973), σς. 410-28. Για την έκθεση του γλυπτού στην κατοικία του ζωγράφου βλ. Jeffrey M. Muller, *Rubens: The Artist as Collector*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989, σ. 46· βλ. επίσης J. M. Muller, "Rubens's Collection in History" στο F. Healy και K. L. Belkin (επιμ.), *A House of Art: Rubens as Collector*, Αμβέρσα: Rubenshuis, Schoten, 2004, σς. 18-56, βλ. ειδικότερα 268-69, no. 65.

¹⁴⁹ Βλ. Van Hout, 2000, σ. 696.

¹⁵⁰ Βλ. Vlieghe, 1987, σ. 131· βλ. επίσης, Morford, 1991, σς. 4-5, 13.

κατοικίδιου του φιλοσόφου, δεξιά στο κατώτερο επίπεδο του πίνακα.¹⁵¹ Ο Mopsus απεικονίζεται σε μία χαριτωμένη κίνηση, να ορμά με τα δύο μπροστινά του πόδια στα γόνατα του Woverius, ο οποίος φέρεται να είχε αναλάβει την κηδεμονία του μετά τον θάνατο του φιλοσόφου.¹⁵² Η παρουσία της μορφής ενός σκύλου στη σύνθεση θα μπορούσε να αξιοποιείται συγχρόνως και αλληγορικά, σύμφωνα με τις φιλοσοφικές αντιλήψεις του Lipsius, ως σύμβολο λογιοσύνης, πίστης και αγάπης των μαθητών προς τον δάσκαλο τους.¹⁵³

Πέρα από τις παραπάνω μεμονωμένες εικονογραφικές λεπτομέρειες, κατά την άποψη μου, η αρχαιογνωσία και τα λόγια ενδιαφέροντα του καλλιτέχνη θα μπορούσαν να εντοπιστούν και στην αυτοπροσωπογραφία του. Είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον ότι ο Rubens επέλεξε να απεικονίσει τον εαυτό του όρθιο και εγγύτερα στα αρχαιολογικά ερείπια από τα υπόλοιπα εικονιζόμενα πρόσωπα.¹⁵⁴ Η στάση αυτή θα μπορούσε ενδεχομένως να αντλεί από τις ιδιαίτερες αρχαιογνωστικές αντιλήψεις του Lipsius. Σύμφωνα με τον φιλόσοφο, η ολοκληρωμένη αρχαιογνωσία συνίσταται στην κριτική ανάγνωση των αρχαίων πηγών παράλληλα με ενδελεχή μελέτη των αρχαιολογικών ευρημάτων. Επιπλέον, ο Lipsius προσέδιδε ιδιαίτερη αξία στην *in situ* αρχαιολογική έρευνα, ενώ παρότρυνε τους μαθητές του να σχεδιάζουν τα ευρήματα που μελετούν και να διατηρούν τετράδια με τα σχέδια και τις σημειώσεις τους.¹⁵⁵ Τείνω να πιστεύω, λοιπόν, ότι Rubens εδώ υιοθετεί αυτή την «πρακτική» εκδοχή της λιψιανής αρχαιογνωσίας, όχι σε αντιδιαστολή, αλλά σε πλήρη αντιστοιχία με τους καθήμενους λογίους που προσεγγίζουν την αρχαιότητα μέσα από τα βιβλία. Ο Rubens απομακρύνοντας το κόκκινο παραπέτασμα, που θα μπορούσε να παραπέμπει επίσης σε κάλυμμα έργου τέχνης, αποκαλύπτει την αρχαιότητα στους εικονιζόμενους και στους θεατές προς τους οποίους στρέφει το βλέμμα του. Ο ζωγράφος ήταν χωρίς αμφιβολία εξοικειωμένος με αρχαιολογικές πρακτικές του κύκλου του Lipsius μέσω του αδελφού του. Κατά τη διάρκεια της συγκατοίκησης τους στη Ρώμη τεκμηριώνεται μάλιστα ότι τα δύο αδέρφια συνεργάστηκαν για την εκπόνηση μίας εκτενούς αρχαιολογικής έρευνας στα πλαίσια της συγγραφής των *Electorum Librorum* του Philip. Η συμβολή του ζωγράφου τόσο στην

¹⁵¹ Σχετικά με τις τουλίπες και την ταύτιση του σκύλου με τον Mopsus, βλ. Prinz, 1973, σς. 410-428, ειδικά σς. 420-421. Για την περιβόητη «τουλιπομανία» του φιλοσόφου και την εννοιολόγηση του κήπου στη λιψιανή φιλοσοφία βλ. Mark Morford. “The Stoic Garden”. *The Journal of Garden History*. Vol. 7, 1987, σς. 151-175.

¹⁵² Papy, 1999, σς. 192.

¹⁵³ Βλ. Vlieghe, 1987, σ. 130. Για μία διεξοδικότερη προσέγγιση στο συμβολισμό του σκύλου στη λιψιανή φιλοσοφία, βλ. Papy, 1999, σς. 167-198, ειδικότερα για τον συμβολισμό που αποκτά στον πίνακα, βλ. σς. 190-192. Η Zurawski έχει προτείνει ότι ο Rubens στο παρόν πορτρέτο του Woverius με τον Mopsus επινοεί μία νέα εικονογραφία του πορτρέτου του Lipsius με τον Σκύλο του, που απαντά σε γελοιογραφίες που στηλιτεύουν τη φιλοζωία του φιλοσόφου, βλ. Zurawski, 1992, σ. 740. Ωστόσο, η μελετήτρια δεν διευκρινίζει πώς ένας πίνακας ζωγραφικής που προορίζεται να εκτεθεί ιδιωτικά θα μπορούσε να «απαντά» σε έντυπες γελοιογραφίες που κυκλοφορούσαν ευρύτατα στην Ευρώπη. Επίσης, δεν καθιστά σαφές γιατί ο ζωγράφος δεν απεικονίζει τον Mopsus μαζί με τον Lipsius, αν όντως αποσκοπεί να δημιουργήσει έναν νέο εικονογραφικό τύπο του πορτρέτου του με τον σκύλο του.

¹⁵⁴ Η άποψη αυτή αφορμάται από παρατηρήσεις παλαιότερων μελετητών, ότι τα εικονιζόμενα πρόσωπα βρίσκονται σε μία ενδιάμεση κατάσταση μεταξύ στοχασμού-δράσης, πραγματικότητας-ιδέας, θεωρίας-πράξης, ιδιωτικής-δημόσιας ζωής, βλ. ενδεικτικά Martin Warnke, “Justus Lipsius und Seine Schuler”, στο *Kommentare zu Rubens*, Βερολίνο: De Gruyter, 1965, σ. 34. Σύμφωνα με τη Zurawski αυτές οι αντιθέσεις αποτελούν μέρος του «παράδοξου» του στωικού ζήν, καθώς, σύμφωνα με τον Lipsius, ο ενάρετος άνθρωπος μοιράζεται στους δύο αντιπάλους κόσμους της ιδιωτικού και του δημόσιου βίου, ενώ η γνώση του δεν πρέπει να είναι αυτοσκοπός, αλλά να γίνεται πράξη, βλ. Zurawski, 1992, σ. 744.

¹⁵⁵ Βλ. Jan Papy. “An Antiquarian Scholar between Text and Image? Justus Lipsius, Humanist Education, and the Visualization of Ancient Rome”. *The Sixteenth Century Journal*. Vol. 35, No. 1 (2004), σς. 97-131.

απεικόνιση αρχαιολογικών ευρημάτων όσο και στην ίδια την αρχαιολογική μελέτη αναγνωρίζεται από τον Philip στον επίλογο του βιβλίου του και συνοδεύεται από ένα μακροσκελές ελεγειακό ποίημα που εγκωμιάζει τις λόγιες αρετές του ζωγράφου και του αφιερώνεται ως ένδειξη ευγνωμοσύνης.¹⁵⁶ Η αφιέρωση αυτή δεν έχει τύχει σημαντικής προσοχής στη βιβλιογραφία, ωστόσο θα μπορούσε να αποτελεί ένα έντεχνο μέσο προώθησης του νεαρού ζωγράφου στον κύκλο του Philip. Η συμμετοχή του Rubens στην εικονογράφηση των *Electorum Librorum* είναι γνωστό εξάλλου ότι έθεσε τις βάσεις της μακρόχρονης και επιτυχημένης συνεργασίας του με τον εκδοτικό οίκο Officina Plantiana της Αμβέρσας που ανήκε στον στενό φίλο του Philip και του Lipsius, Balthasar Moretus.¹⁵⁷ Ενδεικτικά αναφέρω ότι ο Moretus ανέθεσε μεταξύ άλλων στον Rubens ένα επιμνημόσυνο πορτρέτο του Lipsius, έναν πίνακα με θέμα τον θάνατο του Σενέκα, καθώς και την εικονογράφηση της δεύτερης έκδοσης των *Απάντων του Σενέκα* σε επιμέλεια του Lipsius -έργα άμεσα σχετιζόμενα με νεοστωικά ενδιαφέροντα.¹⁵⁸ Η μεγάλη αναγνώριση που έλαβε ο Rubens ως λόγιος ζωγράφος από τον κύκλο του αδελφού του θα μπορούσε να πλαισιώσει και να ενισχύσει την παρούσα ερμηνεία της αυτοπροσωπογραφίας του. Η παρουσία του Rubens στους *Τέσσερις Φιλοσόφους* δεν προκύπτει από κανένα στοιχείο ότι στερείται λογισύνης ή ότι δηλώνει -άμεσα ή έμμεσα- απομάκρυνση από τις λόγιες δραστηριότητες των μελών του κύκλου του Philip. Η στάση του καλλιτέχνη, αντίθετα, θα μπορούσε να συμπληρώνει τη διαδικασία της μελέτης των αρχαίων πηγών που διαδραματίζεται στο πρώτο πλάνο της σύνθεσης και να ολοκληρώνει τον συμβολισμό της λιψιανής αρχαιογνωσίας.

Μία αξιοσημείωτη λεπτομέρεια της σύνθεσης που, περιέργως, δεν σχολιάζεται στη βιβλιογραφία, είναι η στήλη πίσω από το πορτρέτο του Philip και δίπλα στην αυτοπροσωπογραφία του ζωγράφου. Το ασυνήθιστο κόκκινο χρώμα της στήλης (πλασμένο μάλλον με το ίδιο κόκκινο του παραπετάσματος),¹⁵⁹ τη διαφοροποιούν έντονα από τον εναργέστατα αποδοσμένο μαρμάρινο κίονα στα δεξιά.¹⁶⁰ Παράλληλα, τα απροσδιόριστα συνθετικά χαρακτηριστικά της, καθώς και η ασάφεια στην ακριβή απόδοση του υλικού της, μαρτυρούν ότι ο Rubens στο σημείο αυτό μάλλον δεν είχε πρόθεση να απεικονίσει ένα σαφώς προσδιοριζόμενο αρχιτεκτονικό μέλος. Ο Morford είναι ο μοναδικός μελετητής του έργου που έχει επισημάνει και, ακολούθως, έχει επιχειρήσει να ερμηνεύσει την οπτική ασάφεια αυτού του σημείου. Σύμφωνα με τον μελετητή, ο Rubens απέδωσε μάλλον ηθελημένα αυτή τη στήλη χωρίς ιδιαίτερη έμφαση στις λεπτομερείς του υλικού της κατασκευής της, για να δημιουργήσει μία οφθαλμαπάτη, έναν κίονα που θα μπορούσε να συγγέεται οπτικά με κορμό δέντρου. Η κληματίδα που αναρριχάται στη στήλη, σύμφωνα με τον μελετητή,

¹⁵⁶ Βλ. Την αφιέρωση και το ποίημα του Philip στην ενότητα 2.1.1.

¹⁵⁷ Βλ. Εισαγωγή.

¹⁵⁸ Βλ. Λιτσαρδοπούλου, 2015, σ. 111.

¹⁵⁹ Βλ. Van Hout, 2000, σ. 696.

¹⁶⁰ Με μία προσεκτικότερη ματιά στη σύνθεση διαπιστώνεται ότι η οπτική ασάφεια δεν περιορίζεται στην απόδοση των λεπτομερειών του υλικού της κόκκινης στήλης, αλλά εκτείνεται και δεξιά στο τοπίο. Συγκεκριμένα, το τοπίο φαίνεται να συσκοτίζεται επάνω, κατά μήκος του παραπετάσματος, και κάτω, πίσω δεξιά από το κεφάλι του Philip. Οι σκιάσεις αυτές θα μπορούσαν να θεωρηθούν μέρος του τοπίου -πιθανόν ένας απογευματινός ουρανός (;). Στο έργο διακρίνεται γενικότερα μία παράδοξη διαχείριση του φωτός. Το κατάφωτο προσκήνιο έρχεται σε έντονη αντίθεση με το συσκοτισμένο τοπίο στο βάθος, κάτι που ασφαλώς αντιβαίνει στη λογική της διάχυσης του φωτός από το εξωτερικό περιβάλλον σε έναν εσωτερικό χώρο. Ο Vlieghe προτείνει μία αλληγορική ερμηνεία αυτής της αντίθεσης, ότι ο πολιτισμός της Ρώμης, μολονότι έχει εκλίψει, επιβιώνει μέσα από τη μελέτη της αρχαιότητας που απεικονίζεται στο προσκήνιο, βλ. Vlieghe, 1987, σ. 131. Η Zurawski ερμηνεύει επίσης το συσκοτισμένο παρασκήνιο ως σύμβολο της εκλίπουσας πνευματικής κληρονομιάς του Lipsius, βλ. Zurawski, 1992, σ. 741.

νοηματοδοτεί το κίνητρο αυτής της οφθαλμαπάτης. Η εικόνα της κληματίδας που αναρριχάται στον κορμό του δέντρου της φτελιάς αποτελούσε δημοφιλές -και βέβαια εύκολα αναγνωρίσιμο σε κύκλους λογίων κατά τον 17ο αιώνα- σύμβολο της ισχυρής φιλίας που αντέχει στο θάνατο («amicitia etiam post mortem durans»).¹⁶¹ Η Zurawski, αν και δεν λαμβάνει υπόψη ειδικά το ζήτημα της στήλης, έχει προτείνει επίσης μία εναλλακτική ερμηνεία του παρασκήνιου του πίνακα. Σύμφωνα με τη Zurawski η σκηνή δεν λαμβάνει χώρα, όπως παραδοσιακά επισημαίνεται, σε μία στοά ή προπύλαια, αλλά σε εσωτερικό χώρο, σε μία βιβλιοθήκη. Η μελετήτρια επισημαίνει ότι η άποψη του τοπίου με τα ερείπια θα μπορούσε να ανακαλεί τις ρωμαϊκές αυτοκρατορικές βιβλιοθήκες που είχαν ανεγερθεί στην ευρύτερη περιοχή του Παλατινού Λόφου. Ακόμη, υποστηρίζει ότι οι χρωματισμοί του μαρμάρινου κίονα, του τραπεζομάντιλου και των λουλουδιών θα μπορούσαν να αποδίδουν στη σύνθεση την αίσθηση του *giallo antico*, του χαρακτηριστικού ιριδίζοντος κίτρινου μαρμάρου, που χρησιμοποιήθηκε συστηματικά στη ρωμαϊκή αρχιτεκτονική και ειδικότερα σε κτιριακά συγκροτήματα στην περιοχή του Παλατινού. Μία ακόμη ενδιαφέρουσα παρατήρηση της Zurawski εντοπίζεται στην απεικόνιση της προτομής του Σενέκα, η οποία συσχετίζεται με απόψεις του Lipsius για τη διακόσμηση των βιβλιοθηκών.¹⁶² Οι προσεγγίσεις των Morford και Zurawski είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες, ωστόσο είναι σαφές ότι χρήζουν συστηματικής τεκμηρίωσης για να επαληθευθούν. Αυτονόητα, πάντως, ένα γραφείο διακοσμημένο με ένα εξαιρετικά πολυτελές ύφασμα και πολύτιμα αντικείμενα επάνω του δεν θα μπορούσε να απεικονίζεται στον ημιυπαίθριο χώρο μίας στοάς. Στο σημείο αυτό διολισθαίνουν πράγματι οι υπάρχουσες απόπειρες ερμηνείας του χωρικού πλαισίου της σύνθεσης. Επιπλέον, τα παραπληρωματικά στοιχεία της σύνθεσης, οι μεγάλοι πολύτιμοι κώδικες, τα πολύτιμα έργα τέχνης, τα πολυτελή υφάσματα, τα εργαλεία γραφής, κυρίως και πρωτίστως βέβαια, το γραφείο, αποτελούν όλα χαρακτηριστικά στοιχεία σε απεικονίσεις αναγεννησιακών *studioli* από όπου το έργο πιθανόν έλκει εικονογραφικά. Το βασικό επιχείρημα της Zurawski, επομένως, ότι η συνάντηση των τεσσάρων ανδρών δεν λαμβάνει χώρα σε μία στοά, αλλά σε έναν εσωτερικό χώρο, στο λόγιο και κεκλεισμένο περιβάλλον ενός *studiolo*, προκύπτει πιθανότερο. Αναφορικά με την οπτική ασάφεια της κόκκινης στήλης, καμία υπόθεση δεν θα μπορούσε να τεκμηριωθεί με ασφάλεια ελλείψει στοιχείων. Σε κάθε περίπτωση όμως, θα πρέπει να ληφθεί υπόψη ότι στο σημείο αυτό ο καλλιτέχνης έχει επέμβει εικαστικά, για να καλύψει την αυτοπροσωπογραφία του. Στην ίδια επιφάνεια επίσης τεκμηριώνεται ότι προϋπήρχε τμήμα του κόκκινου παραπετάσματος που αποκόπηκε στην τελική σύνθεση.¹⁶³ Συνακόλουθα, δεν θα πρέπει να αποκλειστεί ότι η επιλογή του κόκκινου χρώματος ήταν αναπόφευκτη συνθετικά για τον ζωγράφο.

Ένα ακόμη ζήτημα που χρήζει επαναξιολόγησης στην παρούσα επισκόπηση είναι η χρονολόγηση του πίνακα. Αποτελεί κοινή ομολογία ότι το έργο ζωγραφίστηκε ως επιμνημόσυνος φόρος τιμής στον Lipsius και στον Philip Rubens.¹⁶⁴ Όπως συχνά επισημαίνεται, η σύνθεση βρίθκει αναφορών σε σύμβολα θανάτου. Έχει ήδη σημειωθεί ο σχετικός συμβολισμός της αναρριχώμενης κληματίδας. Ο συσκοτισμένος ουρανός στο παρασκήνιο θα μπορούσε να παραπέμπει στη δύση της ζωής.¹⁶⁵ Το κοχύλι που διακοσμεί την κόγχη όπου τοποθετείται η προτομή του Σενέκα αποτελεί

¹⁶¹ Morford, 1991, σ. 11.

¹⁶² Βλ. Zurawski, 1992, σς. 741-745.

¹⁶³ Βλ. Van Hout, 2000, σ. 696.

¹⁶⁴ Βλ. Marisa Bass. "Justus Lipsius and His Silver Pen". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 70 (2007), σς. 189.

¹⁶⁵ Βλ. Vleighe, 1987, σ. 131.

επίσης σύμβολο θανάτου, χαρακτηριστικό σε επιμνημόσυνα έργα του Rubens.¹⁶⁶ Οι τουλίπες που κοσμούν το βάζο που απεικονίζεται δίπλα στην προτομή του Σενέκα θα μπορούσαν να αξιοποιούνται ανάλογα. Οι τέσσερις τουλίπες αντιστοιχούν πιθανόν στους τέσσερις εικονιζόμενους, οι δύο ανοιχτές στα δύο ζώντα μέλη των τεσσάρων, στον ζωγράφο και στον Woverius, ενώ οι δύο κλειστές στα δύο εκλιπόντα μέλη, στον Lipsius και στον Philip.¹⁶⁷ Ακόμη, η έμφαση στη μορφή του Lipsius και του Philip θα μπορούσε να υποδηλώνεται μέσω της οργάνωσης της σύνθεσης, με την τοποθέτησή τους μπροστά από κάθετους, τον μαρμάρينو κίονα και την κόκκινη στήλη-κίονα αντίστοιχα.¹⁶⁸ Αξιοσημείωτο είναι και το κόκκινο παραπέτασμα που τοποθετείται πίσω από τη μορφή του Philip και απαντά συχνά ως σύμβολο κύρους σε πορτρέτα αριστοκρατών.¹⁶⁹ Με δεδομένο λοιπόν τον επιμνημόσυνο χαρακτήρα του έργου, ως *terminus ante quem* θα πρέπει να ληφθεί η χρονολογία θανάτου του Philip, ο οποίος κατέληξε μετά από μία σύντομη ασθένεια τον Σεπτέμβριο του 1611, πέντε χρόνια μετά τον θάνατο του Lipsius.¹⁷⁰ Οι προτεινόμενες χρονολογήσεις του έργου παρουσιάζουν, εντούτοις, έντονη απόκλιση, από το 1602 έως το 1620, με επικρατέστερη τη χρονολόγηση ανάμεσα στα 1611-1615.¹⁷¹ Μία μερίδα ιστορικών τέχνης, μεταξύ των οποίων και ο Hans Vlieghe, συντάκτης του λήμματος του πίνακα στο *Corpus Rubenianum*, έχει προτείνει ότι η σύνθεση ζωγραφίστηκε αμέσως μετά τον θάνατο του Philip το 1611, με αργότερη χρονολόγηση στο 1612. Η χρονολόγηση αυτή στηρίζεται στο επιχείρημα ότι το πορτρέτο του Philip εξαιρείται ιδιαίτερα στη σύνθεση κεντρικά τοποθετημένο πίσω από το κόκκινο παραπέτασμα και περικυκλωμένο από σύμβολα θανάτου.¹⁷² Στον αντίποδα, μία άλλη μερίδα ιστορικών έχει προτείνει τη χρονολόγηση του πίνακα περίπου στα 1614-1615.¹⁷³ Εδώ, κεντρικό επιχείρημα είναι η παράλληλη δημοσίευση δύο εμβληματικών επιμνημόσυνων έργων από τις εκδόσεις Platianna το 1615, η συλλογή των *Ομιλιών* του Philip και τα *Απαντα του Σενέκα* σε επιμέλεια του Lipsius. Η δημοσίευση του έργου του Lipsius και του αγαπημένου μαθητή του -αναμφίβολα ένα σημαντικό εκδοτικό γεγονός στους λόγιους κύκλους της Αμβέρσας- θα μπορούσε να σχετίζεται άμεσα με τον

¹⁶⁶ Βλ. J. Richard Judson & C. Van de Velde. *Book Illustrations and Title Pages*. I, Λονδίνο, Φιλαδέλφεια: H. Miller, Heyden, 1977, σς. 151-54, ειδικότερα για τον συμβολισμό του κοχυλιού, βλ. σς. 151-152. Οι Judson και Van de Velde επισημαίνουν επίσης ότι το κοχύλι στην αναγεννησιακή εικονογραφία αντιστοιχεί συχνά στο φωτιστέφανο των άγιων μορφών της χριστιανικής πίστης. Ο συμβολισμός αυτός δεν αναφέρεται στη βιβλιογραφία για τους *Τέσσερις Φιλοσόφους*, προσωπικά ωστόσο, τείνω να πιστεύω ότι το κοχύλι στην παρούσα σύνθεση εξάγει τη μορφή του Σενέκα σε χριστιανικό άγιο. Η θρησκευτική αναφορά στη «λατρεία» της μορφής του Σενέκα είναι εμφανής και από το βάζο με τις τουλίπες που τοποθετείται δίπλα στην προτομή και ανακαλεί εύλογα λατρευτικές πρακτικές της εικονολατρικής χριστιανικής παράδοσης. Αξίζει να αναφερθεί ότι περίπου το 1614 ο Rubens ζωγράφησε τον *Θάνατο του Σενέκα*, μια σκηνή που ανακαλεί σκηνές μαρτυρίου αγίων, βλ. Λιτσαρδοπούλου, 2015, σ. 111.

¹⁶⁷ W. Prinz, 1973, σ. 421.

¹⁶⁸ Papy, 1999, σ. 192.

¹⁶⁹ Βλ. Vlieghe, 1987, σ. 132.

¹⁷⁰ Βλ. τη σχετική αναφορά του Jan Brandt στη βιογραφία του Philip, *Ομιλίες*, σς. 139-141.

¹⁷¹ Αναλυτικά για τις προτεινόμενες χρονολογήσεις του πίνακα, βλ. Vlieghe, 1987, σς. 131-132· βλ. επίσης J. S. Held. *Flemish and German Paintings of the 17th century: The Collections of The Detroit Institute of Arts*. Detroit: Detroit Institute of Arts, 1982, σ. 81.

¹⁷² Βλ. Ibid.

¹⁷³ Βλ. Kerry Downes. *Rubens*. Λονδίνο: Jupiter Books, 1980, σ. 42· Leo van Puyvelde. *Rubens*. Παρίσι, Νέα Υόρκη: Elsevier, 1952, σ. 114· J. Ruysschaert. “Les éditions de 1605 et de 1615 du Séneque Lipsien et le tableau dit des Quatre philosophes de Rubens”, στο Mina Gregori (επιμ.), *Rubens e Firenze*, Φλωρεντία: Nuova Italia, 1983, σς. 195-214.

επιμνημόσυνο χαρακτήρα του πίνακα και τον έντονο συμβολισμό των βιβλίων που απεικονίζονται σε πρώτο πλάνο επάνω στο τραπέζι.¹⁷⁴

Σε μία από τις πιο πρόσφατες μελέτες των *Τεσσάρων Φιλοσόφων*, ο Jan Pary, ο οποίος τάσσεται υπέρ της χρονολόγησης περίπου στο 1614, έχει προτείνει τον συσχετισμό του πίνακα με έναν παραμυθητικό λόγο του Woverius που απευθύνεται στον ζωγράφο και δημοσιεύεται στον τόμο των *Ομιλιών* με τίτλο «De Consolatione Ad Petrum Paulum Rubenium Liber». ¹⁷⁵ Σύμφωνα με τον Pary, ο πίνακας αποτελεί ένα «οπτικό ισοδύναμο» του κειμένου του Woverius στο οποίο απαντά είτε ως ανάθεση του λογίου είτε ως δώρο του ζωγράφου. Ο συσχετισμός των *Τεσσάρων Φιλοσόφων* με το κείμενο του Woverius είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον, μολαταύτα με δεδομένη την έλλειψη τεκμηρίων για τη χρονολόγηση του πίνακα δεν επαληθεύεται. Επιπλέον, η υπόθεση ότι ο πίνακας απαντά στο κείμενο είναι μεν εύλογη, αλλά όχι αυτονόητη. Η λέξη «liber» που περιλαμβάνεται στον πρωτότυπο τίτλο του κειμένου, αλλά απρόσμενα δεν συμπεριλαμβάνεται στην αναφορά του Pary, έχει πολλαπλές ερμηνείες, μεταξύ των οποίων «βιβλίο», «πραγματεία» και «απάντηση». Η ίδια η ρητορική του κειμένου, ακόμη, δεν δικαιολογεί έναν άμεσο παραλληλισμό των δύο έργων. Οι αναφορές στο πρόσωπο του Rubens είναι εξαιρετικά ευσύνοπτες, ενώ το ενδιαφέρον του συγγραφέα εστιάζεται στον *μακαρισμό* του εκλιπόντα και στην αναλυτική εξιστόρηση της φιλίας του με εκείνον, παρά στην *παραμυθία* του καλλιτέχνη.¹⁷⁶ Παράλληλα, είναι αξιοσημείωτο ότι ο Rubens δεν αναφέρεται πουθενά ως ζωγράφος (αν όχι ως εξαιρετος ζωγράφος, όπως συμβαίνει συχνά σε κείμενα συγχρόνων του), αλλά προσδιορίζεται -και βέβαια έτσι γίνεται άξιος λόγου- μόνο ως αδελφός του εκλιπόντα. Δεν μπορούμε παρά να αναρωτηθούμε αν εδώ η παραμυθία του Rubens αποτελεί φιλική έκφραση της ευσπλαχνίας του νομικού ή ένα έντεχνο ρητορικό μέσο για τη συγγραφή του κειμένου του. Εξάλλου, πέρα από το κοινό φιλικό δίκτυο των δύο προσώπων, δεν τεκμηριώνονται στοιχεία που να υποδεικνύουν στενότερες σχέσεις. Από τη δεκαετία του 1620 τεκμηριώνονται μάλιστα προστριβές, με αφορμή πολιτικές διαφωνίες για τη διαχείριση των ειρηνευτικών διαπραγματεύσεων της Ισπανίας με τις Ηνωμένες Επαρχίες των Κάτω Χωρών.¹⁷⁷ Επίσης, όπως έχει ήδη αναφερθεί, δεν διασώζεται κανένα τεκμήριο αλληλογραφίας μεταξύ των δύο προσώπων, ενώ στο σωζόμενο επιστολογραφικό αρχείο του ζωγράφου δεν απαντά καμία αναφορά, ούτε τυπική αποστολή χαιρετισμών μέσω τρίτου στον λόγιο.¹⁷⁸ Επιπλέον, δεν τεκμηριώνεται καμία ανάθεση του Woverius στον Rubens. Αντίθετα, οι τεκμηριωμένες -και ιδιαίτερα περίβλεπτες- αναθέσεις του λογίου, ένα χαρακτηριστικό πορτρέτο του Lipsius με αποδέκτη τον φιλόσοφο και δύο επιτάφια συνθέσεις, το μανσωλείο του φιλοσόφου στη Λουβαίν και το κανοτάφιο του στην Halle, προωθήθηκαν όλες σε άλλους καλλιτέχνες.¹⁷⁹ Από την πλευρά του ο Rubens ανάμεσα στα 1611-1612 ανέθεσε τη σύνθεση του επιτάφιου επιγράμματος για το μανσωλείο του Philip στον Balthasar Moretus.¹⁸⁰ Ο Moretus ήταν ασφαλώς στενός φίλος και συνεργάτης των αδελφών Rubens, δεν παύει όμως να προκαλεί εντύπωση ότι δεν επελέγη ο Woverius, ο αδελφικός φίλος και

¹⁷⁴ Το συγκεκριμένο επιχείρημα ανήκει στον Downes, βλ. Idem, 1980, σ. 42.

¹⁷⁵ Pary, 1999, σς. 167-198.

¹⁷⁶ Βλ. αναλυτικά το κείμενο του Woverius, *Ομιλίες*, σς. 179-193.

¹⁷⁷ Βλ. *CDR*, I, σ. 58.

¹⁷⁸ Βλ. υποσημ. 128.

¹⁷⁹ Για τις αναθέσεις αυτές, βλ. αναλυτικά Bass, 2007, σς. 179-193.

¹⁸⁰ Βλ. τη σχετική επιστολή του Moretus προς τον ζωγράφο με λεπτομέρειες σχετικά με την ανάθεση στο *CDR*, τομ. 6, σς. 332-334. Την ανάθεση σχολιάζει επίσης ο Morford, βλ. Idem, 1991, σς. 46-48.

contubernium του Philip.¹⁸¹ Ο Woverius τελικά συμμετείχε στη σύνθεση του επιτάφιου, ωστόσο μετά από προσωπική πρόταση του Moretus.¹⁸² Σε προηγούμενο κεφάλαιο η επιλογή του Moretus έχει ερμηνευθεί ως πιθανό μέσο προώθησης της δημοσίευσης των *Ομιλιών* από τις εκδόσεις *Plantiana*. Ήταν όμως αυτό το μόνο κίνητρο για μία τόσο συμβολική ανάθεση; Σε κάθε περίπτωση, την περίοδο που ακολούθησε τον θάνατο του Philip και κυρίως το διάστημα 1614-1616 τα δύο πρόσωπα πιθανόν ήρθαν εγγύτερα μέσω του Moretus στα πλαίσια της συνεργασίας τους με τις εκδόσεις *Plantiana* για τη δημοσίευση των *Απάντων του Σενέκα* του Lipsius και των *Ομιλιών* του Philip. Ανάμεσα στα 1615-1616 χρονολογείται, τέλος, και ένα σημαντικό διαπιστευτήριο της σχέσης των δύο προσώπων, το περίφημο χαρακτικό της *Μεγάλης Ιουδήθ*, επιγεγραμμένο με ένα σχετικό ποίημα του Philip και αφιέρωση στον Woverius (αρ. έργου 14).¹⁸³ Στην αφιέρωσή του ο Rubens ανακαλεί μία υπόσχεση που είχε δώσει στον λόγιο, όταν κάποτε συναντήθηκαν στη Βερόνα μαζί με τον Philip, να του αφιερώσει το πρώτο του χαρακτικό έργο.¹⁸⁴ Το χαρακτικό αυτό βέβαια δεν ήταν το πρώτο του Rubens, ωστόσο η ολοκλήρωση μίας υπόσχεσης που εκκρεμούσε για περισσότερο από μία δεκαετία αφενός επιβεβαιώνει την έλλειψη στενών σχέσεων και αφετέρου υποδεικνύει την πρόθεση προσέγγισης του λογίου από την πλευρά του ζωγράφου. Το γεγονός ότι η αφιέρωση αυτή συνοδεύεται από ένα ποίημα του Philip προσδίδει αμιγώς επιμνημόσυνο χαρακτήρα στη σύνθεση.¹⁸⁵ Τα στοιχεία αυτά θα μπορούσαν να οδηγήσουν στην υπόθεση ότι το χαρακτικό σχετίζεται αμεσότερα με την αφιέρωση του παραμυθητικού λόγου του Woverius στον ζωγράφο.

Αναντίρρητα, ο Woverius κατέχει εξέχουσα θέση και στον πίνακα των *Τεσσάρων Φιλοσόφων*. Στη σύνθεση εντοπίζονται μάλιστα ορισμένα εικονογραφικά στοιχεία που τον υποδεικνύουν ως πρωταγωνιστική μορφή. Η συμβολική τοποθέτηση της προτομής του Σενέκα σε κάθετο με το πορτρέτο του Woverius τον υποδεικνύει ως πνευματικό απόγονο και άξιο συνεχιστή του κλέους του αρχαίου φιλοσόφου. Σημειωτέο ότι στην πρωιμότερη σύνθεση του έργου η προτομή του Σενέκα ήταν τοποθετημένη ακριβώς επάνω από το κεφάλι του Woverius, προφανώς για να αποδίδει έμφαση στη μορφή του. Το πορτρέτο του Morsus και ο ιδιαίτερος συμβολισμός του ενισχύουν περαιτέρω τη μορφή του Woverius ως πιστού μαθητή και κληρονόμου του Lipsius. Αντίστοιχα η έμφαση στην αξία των βιβλίων θα μπορούσε να υποδεικνύει τον λόγιο ως άξιο κληρονόμο της βιβλιοθήκης του δασκάλου του.¹⁸⁶ Αξιοπρόσεκτη είναι εδώ και η εικονογραφική ομοιότητα με τη μορφή του Lipsius -δάσκαλος και μαθητής απεικονίζονται σε στάση στοχασμού με ένα ανοιχτό βιβλίο μπροστά τους. Η έμφαση αυτή στη μορφή του Woverius συνηγορεί υπέρ της υπόθεσης ότι ο πίνακας προοριζόταν για τη συλλογή του, εντός της οποίας και μόνο θα μπορούσαν να νοσηματοδοτούνται οι παραπάνω ισχυροί συμβολισμοί. Ωστόσο, ακόμη κι αν δεχθούμε ότι

¹⁸¹ Ο Philip στα *Electorum Libros* αναφέρεται με χαρακτηριστικό τρόπο στον Woverius ως: «meus summus et prorsus άτίμητος φίλος», βλ. *EL*, τομ. 2, σ.20.

¹⁸² Βλ. *CDR*, τομ. 6, σς. 332-334.

¹⁸³ Βλ. Hans Jakob Meier, “PETER PAUL RUBENS AND HIS BROTHER PHILIP’S POEMS ON SAMSON AND JUDITH”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 77 (2014), σς. 241- 245.

¹⁸⁴ Βλ. *Ibid*, σ. 243 ειδικά υποσ. 15. Στην επιγραφή αναγράφεται: «Clarissimo et amicissimo viro D. Ioanni Woverio paginam hanc Veronam, auspicalem primumque suorum operum typis aeneis expressum Petrus Paullus Rubenius promissi iam olim Veronae a se facti memor dat dicat». Η συνάντηση αυτή σχετίζεται με το ταξίδι των αδελφών Rubens στη Βερόνα τον Ιούλιο του 1602, βλ. *Ibid*.

¹⁸⁵ Βλ. *Ibid*.

¹⁸⁶ Βλ. Zurawski, 1992, σς. 745. Για την κληροδότηση της βιβλιοθήκης του φιλοσόφου βλ. Jason Lewis Saunders, *Justus Lipsius: The Philosophy of Renaissance Stoicism*, Νέα Υόρκη: The Liberal Arts Press, 1955, σ. 57.

αποδέκτης του έργου ήταν ο Woverius, παραμένουν ορισμένα σημαντικά ερωτήματα. Παραμένει άγνωστο αν ο πίνακας ήταν ανάθεση του νομικού, δώρο του καλλιτέχνη ή δώρο κάποιου τρίτου προσώπου προς αυτόν. Άγνωστοι παραμένουν, ακόμη, οι λόγοι που οδήγησαν τον Rubens να επέμβει με διορθώσεις στη σύνθεση. Επρόκειτο για αίτημα του αναθέτη (αν αναθέτης ήταν πράγματι ο Woverius, το γεγονός ότι ο ζωγράφος δεν είχε λάβει καμία παραγγελία από αυτόν στο παρελθόν είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον) ή προσωπική δυσαρέσκεια του Rubens; Το γεγονός, πάντως, ότι οι επεμβάσεις του ζωγράφου αφορούν κατά κύριο λόγο στην αυτο-παρουσίασή του, θα μπορούσε να υποδεικνύει ότι το έργο δεν ήταν ανάθεση.¹⁸⁷ Η πρακτική, άλλωστε, της μεγέθυνσης του υποστρώματος ενός πίνακα είναι σπάνια στο ρουμπενσικό έργο και παρατηρείται κατά βάση σε πιο «ιδιωτικά» έργα του ζωγράφου, πορτρέτα μελών της οικογένειας του και τοπιογραφίες που συνήθως προορίζονταν για την προσωπική του συλλογή.¹⁸⁸ Από την άποψη αυτή ο πίνακας είναι πιθανότερο να προοριζόταν ως δώρο του ζωγράφου προς τον Woverius για την επιτυχημένη συνεργασία τους στην έκδοση των *Απάντων του Σενέκα* του Lipsius, αλλά και για τη γενικότερη συμβολή του στην ανάδειξη της πνευματικής παρακαταθήκης του Philip μέσω της συμμετοχής του στην έκδοση των *Ομιλιών* και στη σύνθεση του επιταφίου του.¹⁸⁹ Συνακόλουθα, η χρονολόγηση του πίνακα περίπου στο 1615, οπότε και ολοκληρώθηκε η δημοσίευση των *Απάντων του Σενέκα* και των *Ομιλιών*, ο τελευταίος επιμνημόσυνος φόρος τιμής στο έργο του Lipsius και του Philip αντίστοιχα, προκύπτει πιθανότερη για τη σύνθεση ενός πίνακα με τον συμβολικό πλούτο των *Τεσσάρων Φιλοσόφων*.

¹⁸⁷ Η αλλαγή της τοποθέτησης της προτομής του Σενέκα στη σύνθεση θα μπορούσε να άπτεται έμμεσα της αυτο-παρουσίασης του ζωγράφου, καθώς επρόκειτο για ένα εμβληματικό έργο της συλλογής του και σήμα κατατεθέν του εργαστηρίου του βλ. υποσ. 24.

¹⁸⁸ Βλ. K. Renger. “Anstfickungen bei Rubens”, στο *Die Malerei Antwerpens Gattungen-Meiter-Wirkungen*. Βιέννη: Kunsthistorisches Museum, 1985, σς. 157-60· C. Brown και A. Reeve, “The Structure of Rubens’s Landscapes”, στο C. Brown, *Making and Meaning: Rubens’s Landscapes*, Λονδίνο: National Gallery, 1996, σς. 116-21· Van Hout. “Rubens and dead colouring: some remarks on two unfinished paintings”, στο *Essay in Concept, design & execution in Flemish painting (1550-1700)*. Turnhout: Brepols, 2000, σς. 279-88.

¹⁸⁹ Συμπληρωματικά αναφέρω ότι το 1614 ο Woverius διορίστηκε δημοτικός σύμβουλος της Αμβέρσας, βλ. *CDR*, I, σς. 57-58. Με ένα πίνακα ως δώρο προς τον νεο-διορισθέντα δημοτικό σύμβουλο ο ζωγράφος θα μπορούσε να εξασφαλίσει σημαντική εύνοια για την ανάληψη δημόσιων αναθέσεων στην πόλη. Επιπλέον, ο Woverius παρέμενε ένας ενεργός και ιδιαίτερα αναγνωρισμένος συγγραφέας. Ο ζωγράφος θα μπορούσε συνεπώς να προσέβλεπε και σε μία μελλοντική συνεργασία μαζί του για την εικονογράφιση βιβλίων του, μετά τη συνεργασία του μέσω του Moretus. Γενικότερα το ζήτημα των δώρων του Rubens δεν έχει μελετηθεί επαρκώς στη βιβλιογραφία. Η μοναδική σχετική μελέτη αφορά αποκλειστικά στις πολιτικές-διπλωματικές προεκτάσεις των δώρων του ζωγράφου., βλ. M Auwers. “The Gift of Rubens: Rethinking the Concept of Gift-Giving in Early Modern Diplomacy”. *European History Quarterly*. Vol. 43, (2013) σς. 421-441.

4. Το χαμένο επιτάφιο μνημείο του Philip Rubens.

Ο Philip Rubens κατέληξε στις εικοσιοκτώ Αυγούστου του 1611 σε ηλικία τριάντα οκτώ ετών, μετά από μία ολιγοήμερη ασθένεια με ραγδαία επιδείνωση.¹⁹⁰ Οι οικείοι του θέλησαν, κατά τη συνήθεια της εποχής, να ενταφιαστεί στο οικογενειακό παρεκκλήσι του στο καθολικό του πρεμονστρατενσιανού αββαείου του Αρχάγγελου Μιχαήλ στην Αμβέρσα, όπου και ανήγειραν ένα μαρμάρينو επιτάφιο μνημείο με επιτύμβιο επίγραμμα και την προσωπογραφία του. Το μνημείο αυτό διατηρήθηκε *in situ* όλο τον 17ο αιώνα και μέχρι, τουλάχιστον, τα μέσα του 18ου αιώνα, οπότε και απαντά για τελευταία φορά σε γραπτή μαρτυρία. Έκτοτε τα ίχνη του χάνονται οριστικά, και παρά το γεγονός ότι επρόκειτο για την τελευταία κατοικία ενός διακεκριμένου λογίου του 17ου αιώνα -και μάλιστα από τον στενό κύκλο του φιλοσόφου-κλασικιστή, Justus Lipsius (1547-1606), και του ζωγράφου, Peter Paul Rubens (1577-1640)-, απρόσμενα, δεν έχει τύχει αξιόλογης προσοχής στη βιβλιογραφία με τις ελάχιστες αναφορές να εστιάζουν στα επιμέρους στοιχεία της επιτάφιας σύνθεσης, το ταφικό πορτρέτο του νεκρού και το επιτύμβιο επίγραμμα που φέρεται να το συνόδευε.¹⁹¹ Το επιτάφιο μνημείο του Philip Rubens παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον στα πλαίσια της παρούσας εργασίας αφενός γιατί αφορά στο ζήτημα της διαχείρισης της πνευματικής παρακαταθήκης του λογίου από τον οικείο -οικογενειακό και φιλικό- κύκλο του και αφετέρου γιατί συμβάλει στην έρευνα για την επιτάφια παραγωγή του Peter Paul Rubens, καθώς, όπως επιχειρώ να υποστηρίξω, πρόκειται για την πρωιμότερη επιτάφια σύνθεση που σχεδίασε ο ίδιος και ολοκληρώθηκε υπό την επίβλεψή του κατά τα πρώτα χρόνια της εγκατάστασής του στην Αμβέρσα. Στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάζεται η πρώτη ιστορική τεκμηρίωση του μνημείου. Δυστυχώς, οι δυνατότητες διερεύνησης και ανάδειξης του θέματος περιορίζονται σημαντικά, καθότι το έργο μας είναι γνωστό μόνο από γραπτές πηγές, κατά βάση σύντομες αναφορές σε εκφράσεις ναών και έργων τέχνης από περιηγητές των Κάτω Χωρών του 18ου αιώνα. Τα κείμενα αυτά, αν και εξαιρετικά φειδωλά σε λεπτομέρειες, παρέχουν ορισμένες πολύτιμες πληροφορίες για τον σχεδιασμό του μνημείου, τα μορφοπλαστικά χαρακτηριστικά του και την τοποθέτησή του στον χώρο του παρεκκλησίου.

Πριν όμως προχωρήσουμε στην παράθεση και τον σχολιασμό του αρχαιακού υλικού, είναι σκόπιμο να αναφερθούν ορισμένα βασικά στοιχεία για το ταφικό παρεκκλήσιο ή μαυσωλείο της οικογένειας Rubens στο αββαείο του Αρχαγγέλου Μιχαήλ. Το προσκύνημα αυτό βρισκόταν στο

¹⁹⁰ Για τον θάνατο του λογίου, βλ. *Ομιλίες*, σς. 140-142.

¹⁹¹ Σε σχέση με το επιτάφιο πορτρέτο του λογίου, βλ. Hans Vlieghe. *Rubens Portraits* (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard). Λονδίνο: Harvey Miller Publishers, 1987, σς. 179-181. Το κείμενο της επιγραφής του μνημείου είναι δημοσιευμένο στο *CDR*, VI, σ. 334. Το πρωτότυπο λατινικό κείμενο έχει δημοσιευθεί και σε αγγλική μετάφραση στο Mark Morford. *Stoics and Neostoics: Rubens and the Circle of Lipsius*. Princeton: Princeton University Press, 1991, σ. 47.

αριστερό εγκάρσιο κλιτός του καθολικού, εντός του μεγαλύτερου παρεκκλησίου της Παναγίας.¹⁹² Το έτος κατασκευής και ίδρυσής του δεν τεκμηριώνονται, ενώ παραμένει άγνωστο εάν ανοικοδομήθηκε εκ θεμελίων ή αγοράστηκε και επανιδρύθηκε ως οικογενειακό παρεκκλήσι των Rubens. Σε κάθε περίπτωση, το παρεκκλήσι απέκτησε ταφικό χαρακτήρα και άρχισε να κοσμείται εσωτερικά μετά το 1606, με αφορμή τον ενταφιασμό της μητέρας των αδελφών Rubens, Maria Pypelinkcx, η οποία κατοικούσε στην ενορία του αββαείου. Ο Peter Paul Rubens είχε συμβάλει σημαντικά στο έργο της διακόσμησης του εσωτερικού του παρεκκλησίου -αν δεν το είχε αναλάβει ο ίδιος εξολοκλήρου. Το 1606 τοποθέτησε μία μαρμάρινη πλάκα με επιτύμβιο επίγραμμα στα λατινικά που φέρεται να συνέθεσε ο ίδιος στη μνήμη της μητέρας του.¹⁹³ Τέσσερα χρόνια αργότερα μαρτυρείται, ακόμη, ότι ανήρτησε στην Αγία Τράπεζα του παρεκκλησίου μία σύνθεση ιδιαίτερα μεγάλων διαστάσεων, 4,77 x 2,88 μ., με τον Γρηγόριο τον Μεγάλο και τους Αγίους Μαύρο, Παπαπιανό και Δομιτίλλα με τους συμμάρτυρες της, Νερέο και Αχιλλέα, να αποθεώνουν μαζί με αγγέλους μία θαυματουργή εικόνα της Παναγίας (αρ. έργου 4).¹⁹⁴ Το έργο αυτό αξίζει να αναφερθεί ότι είχε ανατεθεί στον ζωγράφο από το τάγμα των Ορατοριανών και αρχικά προοριζόταν για την Αγία Τράπεζα της Santa Maria della Vallicella στη Ρώμη. Η επιλογή μίας θριαμβευτικής σύνθεσης μνημειακών διαστάσεων, η οποία προοριζόταν μάλιστα για την Αγία Τράπεζα ενός εμβληματικού ναού της Ρώμης, θα μπορούσε να αποτελέσει ένα μέτρο των προσδοκιών του Peter Paul Rubens για τη διακόσμηση του οικογενειακού μαισολαίου του και, συνακόλουθα, για το επόμενο μεγάλο έργο που επρόκειτο να λάβει χώρα έναν χρόνο αργότερα στον ίδιο χώρο, την εγκατάσταση του επιτάφιου μνημείου του πρόωρα χαμένου αδελφού του.

Η πρωιμότερη αναφορά για το επιτάφιο μνημείο του Philip Rubens έρχεται από το αρχείο χειρογράφων του Μουσείου Plantin-Moretus στην Αμβέρσα, όπου διασώζεται επιστολή του Balthasar I Moretus (1574-1641), επικεφαλής του ιστορικού εκδοτικού οίκου Officina Plantiniana την περίοδο 1610-1641, με αντικείμενο τη σύνθεση ενός επιτύμβιου επιγράμματος στη μνήμη του λογίου (εικ. 2).¹⁹⁵ Το τεκμήριο δεν φέρει ημερομηνία, ωστόσο θα μπορούσε να χρονολογηθεί με βάση την ημερομηνία θανάτου του Philip από τις εικοσιοκτώ Αυγούστου του 1611. Παραλήπτης είναι ο Peter Paul Rubens, ο οποίος προσδιορίζεται και ως παραγγελιοδότης του επιγράμματος. Ο

¹⁹² J. F. M. Michel. *Histoire de la vie de P.P. Rubens, Chevalier et Seigneur de Steen, Illustrée d'Anecdotes, qui n'ont jamais paru au Public & de ses Tableaux étalés dans les Palais, Eglises & Places publiques de l'Europe: & par la Demonstration des Estampes existantes & relatives à ses Ouvrages*. Βρυξέλλες: Chez A. De Bel, 1771, σ. 83.

¹⁹³ Για το κείμενο της επιγραφής, βλ. Παράρτημα 3. Βλ. επίσης W. Noel Sainsbury. *Original unpublished papers illustrative of the life of Sir Peter Paul Rubens; as an artist and a diplomatist, preserved in H. M. State Paper Office*, Λονδίνο, 1859, σ. 5· για την αγγλική μετάφραση του κειμένου της επιγραφής, βλ. ειδικά υποσ. 16. Η άποψη ότι ο Peter Paul Rubens είναι ο συγγραφέας της επιγραφής του επιτάφιου μνημείου της Maria Pypelinkcx δεν τεκμηριώνεται στη μελέτη του Sainsbury. Το κείμενο πιθανόν να συνέθεσε ο Philip με ή χωρίς τη συνεργασία του αδελφού του -η συμμετοχή της Blandina Rubens δεν θα πρέπει επίσης να αποκλειστεί.

¹⁹⁴ Η βιβλιογραφία για το έργο αυτό είναι εκτενής, αναφέρω ενδεικτικά: Hans Vlieghe. *Saints*, στο Ludwig Burchard (επιμ.). *Corpus Rubenianum*. Λονδίνο, Νέα Υόρκη: Phaidon Press, 1972, σς. 43-58· Ναυσικά Λιτσαρδοπούλου. *Η ζωγραφική παραγωγή των Κάτω Χωρών κατά τον 17ο αιώνα*. Αθήνα: Εκδόσεις Ι. Σιδέρης, 2015, σς. 40-42.

¹⁹⁵ Βλ. CDR, VI, σ. 332-334 και Max Rooses. *Petrus-Paulus Rubens en Balthasar Moretus: eene bijdrage tot de geschiedenis der kunst*. Αμβέρσα: Drukkerij Wed. De Backer, 1884, σς. 12-16.

Moretus ενημερώνει τον ζωγράφο για την πορεία της συγγραφής του κειμένου του και του επισημαίνει ορισμένες διορθώσεις στη μορφολογία και στη σύνταξη. Οι διορθώσεις αυτές είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον ότι προστέθηκαν, όπως ενημερώνει τον ζωγράφο ο Moretus, καθ' υπόδειξη του λογίου και στενού φίλου του Philip, Johannes Woverius, στον οποίο ο ίδιος υπέβαλε τα πρωτόλεια του με προσωπική του πρωτοβουλία. Κλείνοντας ο Moretus παραινεί τον ζωγράφο να επιτρέψει και σε άλλα πρόσωπα του οικείου κύκλου του αδελφού του να συμμετέχουν στη σύνθεση του επιταφίου του. Ανάμεσα στα πρόσωπα αυτά κατονομάζονται ο γραμματέας της πόλης της Αμβέρσας και πεθερός του ζωγράφου, Jan Brand, ο λόγιος, Johannes Hemelarius, και ο Woverius (1576-1636) -σημειωτέο ότι η επιτακτικότητα της συμμετοχής του τελευταίου δηλώνεται περισσότερο εμφιατικά, δεύτερη φορά στην επιστολή.

Κείμενο

Amicissime Domine,

Epitaphiam fratris tui Inscriptionem mihi uni credideras; at non ego mihi, qui libens non meo tantum judicio sapio, sed etiam alieno. Itaque D. Woverii ante triduum judicio et rationibus obsecutus, mutavi, ut in altero exemplo vides; in quo ipsius Woverii manum, infra in binis versibus, agnosces. Qui prudenter etiam monebat, seorsim eos a reliqua Inscriptione in inferiori parergo ponendos, ut latius ipsi Inscriptioni spatium relinqueretur. Deinde suadebat, quod ego pariter consilium probo, ut consultatio quaedam de inscriptione habeatur, et plurium judicia conferantur, clmi parentis tui D. Brantii, D. Woverii, D. Hemelarii, et si tanti est, meum. Qui alterum exemplum adjungo, in quo nonnihil abeo, ab eo quod cum D. Woverio conceperam. Vale, et salve a tui amantmo.¹⁹⁶

Μετάφραση

Αγαπητέ μου φίλε,

Εμπιστεύτηκες αποκλειστικά σ' εμένα τη συγγραφή του επιταφίου του αδελφού σου, αλλά η έμπνευσή μου, την οποία δεν εμπιστεύομαι πολύ, δεν μου αρκούσε. Απευθύνθηκα και σε κάποιον άλλον. Πριν από τρεις μέρες λοιπόν, ακολουθώντας τις συμβουλές και τους καλούς λόγους του Woverius, άλλαξα την αρχική διατύπωση, όπως θα δεις στο δεύτερο αντίτυπο που σου στέλνω, και εκεί, βέβαια, στις δύο γραμμές του τέλους, θα αναγνωρίσεις το χέρι του. Μου προτείνει να χωρίσω αυτές τις δύο γραμμές, στο κάτω μέρος του επιταφίου, για να αφήσω όσο το δυνατόν περισσότερο χώρο για την υπόλοιπη επιγραφή. Ακόμη, με συμβουλεύει με σύνεση κάτι το οποίο προσωπικά εγκρίνω, να γίνει ένα είδος διαβούλευσης για το θέμα της επιγραφής με περισσότερους συμμετέχοντες: τον πεθερό σου, Jan Brant, τον Woverius, τον Hemelarius και, αν πιστεύεις ότι το αξίζω, με εμένα. Επισυνάπτω εδώ ένα ακόμη αντίτυπο, όπου παρεκκλίνω κάπως από την εκδοχή που ετοιμάσαμε με τον Woverius. Σε χαιρετώ με πολύ μεγάλη αγάπη.

¹⁹⁶ Βλ. CDR, VI, σ. 332· Rooses, 1884, σ. 14· Leon Voet. *The Golden Compasses. The History of the House of Plantin-Moretus*. Αμστερνταμ: Vangendt & Co, Λονδίνο: Routledge & Kegan Paul, Νέα Υόρκη: Abner Schram, 1969-1972, εικ. 52.

Στο αρχείο Plantin-Moretus διασώζονται, ακόμη, έγγραφα με πρωτόλειες εκδοχές του επιγράμματος από τα οποία δύο (εκδοχές Α. και Β.) αντιστοιχούν σε επισυναπτόμενα της παραπάνω επιστολής:¹⁹⁷

A. Εκδοχή του Balthasar Moretus.

PHILIPPO RUBENIO J. C.
JOANNIS CIVIS ET SENATORIS ANTVERP. F.
JUSTI LIPSI DISCIPULO ET ALUMNO:
CUJUS VIRI DOCTRINAM ET MODESTIAM,
ILLAM PÆNE ASSECUTUS, HANC EGREGIE ADÆQUAVIT:
BRUXELLÆ PRÆSIDI JOAN. RICHARDOTO,
ROMÆ ASCANIO CARD. COLUMNÆ AB EPISTOLIO, STUDIISQ. LATINIS
ANTVERPIÆ SENATUI P. O. A SECRETIS.
MARITO B. M. MARIA DE MOU HENRICI F.
CLARTÆ ET PHILIPPI LIBERORUM MATER,
PROPTER ILLIUS ET MARTE PIPPELINCX MATRIS EJUS SEPULCRUM
HOC AMORIS ET MÆRORIS SUI MONUMENTO P.C.
ABIIT V KAL. SEPTEMB. ANNO CHRISTI c̄l̄. l̄c̄. XI ÆTAT. XXXIIX
NON OBIIT; VIRTUTE ET SCRIPTIS SIBI SUPERSTES.

BONIS VIATOR BENE PRECARE MANIBUS;
ET COGITA; PRÆIVIT ILLE, MOX SEQUAR.

B. Εκδοχή με παραλλαγή του Woverius στους καταληκτικούς στίχους.

BONIS BENE APRECARE MANIBUS VIATOR;
ET COGITA; PRÆIVIT ILLE, MOX SEQUAR.

Γ. Εκδοχή με διορθώσεις του Balthasar Moretus.

PHILIPPO RUBENIO I. C.
IOANNIS CIVIS ET SENATORIS ANTVERP. F.
MAGNI LIPSI DISCIPVLO ET ALVMNO,
CVIVS DOCTRINAM BENE ASSECVTVS
MODESTIAM FELICITER ADÆQVAVIT:
BRVXELLÆ PRÆSIDI RICHARDOTO,
ROMÆ ASCANIO CARDINALI COLUMNÆ ,
AB EPISTOLIS, ET STUDIIS;
S. P. Q. ANTVERPIENSI A SECRETIS.

ABIT NON OBIIT, VIRTUTE ET SCRIPTIS SIBI SUPERSTES,
V. KAL. SEPTEMB. ANNO CHRISTI c̄l̄. l̄c̄. XI ÆTAT. XXXIIX

MARITO BENE MERENTI MARIA DE MOY,

¹⁹⁷ Οι εκδοχές Α. και Β. μεταγράφονται από το *CDR*, VI, σς. 333-334 και Rooses, 1884, σς. 13-16. Η εκδοχή Γ. μεταγράφεται από αρχείο που δημοσιεύεται στο Voet, 1969-1972, εικ. 55.

DVVM EX ILLO LIBERORUM CLARÆ ET PHILIPPI MATER,
PROPTER ILLIVS EIVSQ. MARIÆ PIPELINCX MATRIS SEPULCRVM.
MÆRORIS AMORIS
HOC AMORIS ET MÆRORIS SUI MONUMENTUM P.C.

BONIS VIATOR BENE PRECARE MANIBUS:
ET COGITA; PRÆIVIT ILLE, MOX SEQUAR.

Η επόμενη αναφορά στο επιτάφιο μνημείο του Philip Rubens απαντά στο βιβλίο του Φλαμανδού ιστορικού και επιγραφέα, Franciscus Swertius, «*Monumenta Sepulcralia et Inscriptiones Publicæ Privatæque Ducatus Brabantiaë*», μία λεπτομερή απογραφή επιτάφιων μνημείων και επιγραφών από το δουκάτο της Βραβάνδης που δημοσιεύθηκε το 1613.¹⁹⁸ Ο Swertius στα *Monumenta* του διασώζει την αναθεωρημένη εκδοχή του επιγράμματος με τις διορθώσεις «MÆRORIS» αντί «AMORIS» και «AMORIS» αντί «MÆRORIS» στον στίχο 13. Το στοιχείο αυτό υποδεικνύει ότι η εκδοχή Γ. που διασώζεται στο αρχείο Plantin-Moretus ήταν η τελική του επιγράμματος. Η αναφορά του Swertius ως πρώτου αυτόπτη μάρτυρα στο παρεκκλήσι της οικογένειας Rubens θα μπορούσε να αποτελέσει, ακόμη, terminus ante quem για τη διεκπεραίωση της κατασκευής του επιτάφιου μνημείου, τουλάχιστον για το ενεπίγραφο τμήμα του, πριν το 1613. Η χρονολόγηση αυτή καθιστά το μνημείο την πρωιμότερη επιτύμβια σύνθεση του Peter Paul Rubens από τα πρώτα χρόνια της εγκατάστασής του ως αυτόνομου ζωγράφου στην Αμβέρσα.¹⁹⁹

Ο Jan Brand συνέγραψε τον *Βίο του Philip* που συμπεριλήφθηκε στην επιμνημόσυνη έκδοση των *Ομιλιών* του λογίου από τις εκδόσεις *Plantiniana* το 1615. Ο Brand αναφέρει ότι στο σημείο ταφής του λογίου είχε αναρτηθεί επιγραφή, το κείμενο της οποίας παραθέτει στο τέλος της βιογραφίας του Philip. Το κείμενο αυτό ταυτίζεται με την εκδοχή του Swertius και, έτσι, θα μπορούσε να επιβεβαιωθεί με ασφάλεια ως η τελική εκδοχή της επιγραφής του επιτάφιου μνημείου του λογίου. Ανάμεσα στις δυο εκδοχές, ωστόσο, εντοπίζονται ορισμένες αξιοσημείωτες μορφολογικές διαφορές: Η γραμματοσειρά των στίχων 1, 3 και 12 έχει μεγαλύτερο μέγεθος στην εκδοχή των *Ομιλιών* με τον στίχο 1 να εξαιρείται. Επιπλέον, στην εκδοχή των *Ομιλιών* εντοπίζεται μεγαλύτερο διάστιχο μεταξύ των στίχων 9-10, 11-12 και 15-16. Οι μορφολογικές ιδιαιτερότητες της εκδοχής των *Ομιλιών* εντοπίζονται αυτούσιες και στην εκδοχή Γ. του αρχείου Plantin-Moretus, στοιχείο που ενδεχομένως υποδηλώνει την πρόθεση του Jan Brant να παράσχει μία ακριβή μεταγραφή του κειμένου από το επιτάφιο μνημείο του λογίου. Ο ίδιος θα πρέπει να σημειωθεί, εξάλλου, ότι φέρεται και ως ένας εκ των τεσσάρων λογίων που συμμετείχαν στην επιμέλεια του κειμένου του επιγράμματος. Το τελικό κείμενο της επιγραφής έχει ως ακολούθως:

PHILIPPO RUBENIO I. C.
IOANNIS CIVIS ET SENATORIS ANTVERP. F.

¹⁹⁸ Franciscus Sweertius. *Monumenta Sepulcralia et Inscriptiones Publicæ Privatæque Ducatus Brabantiaë*. Αμβέρσα: G.Bellerum, 1613, σς. 144-145.

¹⁹⁹ Η πρωιμότερη σωζόμενη επιτάφια σύνθεση του Peter Paul Rubens είναι το *Σχέδιο για το Επιτάφιο Μνημείο του Jean Ricahrdot*. Το έργο χρονολογείται το 1609 και για άγνωστους λόγους δεν ολοκληρώθηκε, βλ. J. Held. "Rubens' Designs for Sepulchral Monuments", στο *Art Quarterly*. Vol. 23, (φθινόπωρο 1960), σς. 247-270. Ο Rubens ασχολήθηκε συστηματικότερα με επιμνημόσυνες συνθέσεις στην επταετία 1612-1618. Είναι αξιοπρόσεκτο ότι στο σύνολό τους τα επιμνημόσυνα έργα αυτής της περιόδου αφορούν σε πίνακες ζωγραφικής που προορίζονταν να αναρτηθούν σε επιτάφια μνημεία, βλ. David Freedberg. "Rubens as a Painter of Epitaphs, 1612-1618". *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*. Vol. 24 (1976-78), σς. 51-71. Περιπτώσεις επιτάφιων μνημείων που σχεδίασε ή επιμελήθηκε προσωπικά ο ζωγράφος είναι εξαιρετικά σπάνιες και δεν διασώζονται, βλ. Held, 1960, σ. 264.

MAGNI LIPSI DISCIPVLO ET ALVMNO,
CVIVS DOCTRINAM BENE ASSECVTVS
MODESTIAM FELICITER ADÆQVAVIT:
BRVXELLÆ PRÆSIDI RICHARDOTO,
ROMÆ ASCANIO CARDINALI COLUMNÆ,
AB EPISTOLIS, ET STUDIIS;
S. P. Q. ANTVERPIENSI A SECRETIS.

ABIT NON OBIIT, VIRTUTE ET SCRIPTIS SIBI SUPERSTES,
V. KAL. SEPTEMB. ANNO CHRISTI c**l**. I**o**c. XI ÆTAT. XXXIIX

MARITO BENE MERENTI MARIA DE MOY,
DVVM EX ILLO LIBERORUM CLARÆ ET PHILIPPI MATER,
PROPTER ILLIVS EIVSQ. MARIÆ PIIPELINCX MATRIS SEPULCRVM.
HOC MÆRORIS ET AMORIS SUI MONUMENTUM P.C.

BONIS VIATOR BENE PRECARE MANIBUS:
ET COGITA; PRÆIVIT ILLE, MOX SEQUAR.²⁰⁰

Μετάφραση

*ΣΤΟΝ PHILIP RUBENS, ΔΙΔΑΚΤΟΡΑ ΝΟΜΙΚΗΣ
υιό του Jan, πολίτη και γερουσιαστή της Αμβέρσας.
HTAN ΜΑΘΗΤΗΣ ΚΑΙ ΑΚΟΛΟΥΘΟΣ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ LIPSIUS,
τα διδάγματα του οποίου σχεδόν ξεπέρασε
και με καλή τύχη έγινε αντάξιος σε μετριοφροσύνη.
[Υπηρέτησε] στις Βρυξέλλες τον Πρόεδρο Richardot,
στη Ρώμη τον Καρδηνάλιο Ascanio Colonna,
[ως γραμματέας υπεύθυνος] για τη βιβλιοθήκη και την επιστολογραφία του.
[Υπηρέτησε, τέλος,] στη Γραμματεία των Εμπίστων της Αμβέρσας.*

*Την 28η Αυγούστου του 1611, σε ηλικία τριάντα-οκτώ ετών,
έφυγε μακριά, δεν πέθανε, ζει από την αρετή και τα γραπτά του.*

*ΓΙΑ ΤΟΝ ΣΥΖΥΓΟ ΤΗΣ, ΟΠΩΣ ΤΟΥ ΑΕΙΖΕΙ, Η MARIA DE MOY,
μητέρα των δύο παιδιών του, της Clara και του Philip,
διέταξε να τοποθετηθεί αυτή η επιγραφή, μνημείο της θλίψης και της αγάπης της,
δίπλα στον τάφο του κι εκείνον της μητέρας του, Maria Pypelinkcx.*

*Εσύ που περνάς προσευχήσου για τις ψυχές των ενάρετων
και σκέψου: εκείνος έφυγε, σύντομα θα ακολουθήσω.*

²⁰⁰ Βλ. *Ομιλίες*, σς. 140-142.

Το επίγραμμα ανήκει στην κατηγορία των επιτυμβίων, όπου ένας ανώνυμος αφηγητής (ομοδιηγητικός ή ετεροδιηγητικός, η ταύτιση με τον γράφοντα κατά κανόνα, όπως και εδώ, δεν διασαφηνίζεται) εξιστορεί τη ζωή και τα σπουδαιότερα επιτεύγματα του νεκρού σε έναν παροδίτη (viator).²⁰¹ Η σύνθεση αρθρώνεται σε τέσσερις στιχικές και θεματικές ενότητες: 1). ανάμνηση της ζωής του νεκρού, στίχοι 1-11, 2). ανάμνηση του θανάτου του, στίχοι 10-11, 3). παραμυθία των πενθόντων-αναθετών, στίχοι 12-15, 4). ηθικοπλαστικό δίδαγμα για τον αναγνώστη-παροδίτη, στίχοι 16-17. Οι στίχοι 1-15 παρουσιάζουν ακανόνιστο μήκος, δεν οργανώνονται σε μετρικούς πόδες ή σε επαναλαμβανόμενες συλλαβικές ενότητες και δεν έχουν καθόλου ομοιοκαταληξία. Αντίθετα, οι καταληκτικοί στίχοι 16-17 είναι γραμμένοι σε ιαμβικό μέτρο.

Στην πρώτη ενότητα ο αφηγητής προβαίνει στην αφιέρωση του επιγράμματος και στην παρουσίαση του τιμώμενου προσώπου. Στον πρώτο στίχο, ο οποίος εξαιρείται στο επίγραμμα με μεγαλύτερη γραμματοσειρά, παραδίδονται το όνομα και ο ακαδημαϊκός τίτλος του νεκρού, στοιχείο που υποδηλώνει εξαρχής ότι πρόκειται για λόγιο πρόσωπο. Ακόμη, ο στίχος έχει δομή τυπικής νεολατινικής επιτάφιας αφιέρωσης με το όνομα του νεκρού σε εκλατινισμένη εκδοχή και σε δοτική απόλυτη και την ακαδημαϊκή του ιδιότητα σε καθιερωμένη βραχυγραφία (I. C.: Iuris Consulto).²⁰² Ακολουθεί μνεία στην καταγωγή του νεκρού. Η εξέχουσα κοινωνική θέση της οικογένειας του λογίου δηλώνεται με την αναφορά στην πολιτογράφηση και στο υψηλό δημόσιο αξίωμα του πατέρα του, Jan Rubens (1530–1587), ως «civis» και «senator» της πόλης της Αμβέρσας. Το όνομα, όπως και το πολιτικό αξίωμα του Jan Rubens εγγράφονται επίσης εκλατινισμένα, προφανώς για να προσδίδουν λογιότητα και κύρος στο πρόσωπό του και κατ' επέκταση στον απόγονό του.²⁰³ Οι επόμενοι τρεις στίχοι αφιερώνονται στη μαθητεία του Philip στο πλευρό του φιλοσόφου Justus Lipsius. Ο στίχος 3 εγγράφεται επίσης με μεγαλύτερη γραμματοσειρά, ώστε να εξαιρείται μορφολογικά στη σύνθεση. Η βαρύνουσα σημασία του στίχου δηλώνεται και στο κείμενο με συσσώρευση επιθέτων. Ο Lipsius χαρακτηρίζεται «magnus», ενώ ο Philip προσδιορίζεται με δύο σχεδόν συνώνυμα επίθετα ως «discipulus» και «alumnus» του φιλοσόφου. Οι εννοιολογικές αποχρώσεις του επιθέτου «alumnus», συνηθέστερα συνυποδηλωτικά «μαθητής» και κυριολεκτικά «αναθρεμμένος», δομούν μεταξύ των δυο προσώπων μία σχέση που υπερβαίνει τη διδασκαλία και δυναμικά ανάγεται στην πνευματική -ακόμα και στη γονεϊκή- ανατροφή. Η έμφαση αυτή στο πρόσωπο του Lipsius θα μπορούσε να αξιολογηθεί συγκριτικά απέναντι στη σύντομη αναφορά στο πατρικό κλέος. Ο Moretus, πέρα από την καθιερωμένη και, βέβαια, επιβεβλημένη αναφορά στην καταγωγή του νεκρού, πιθανόν απέφυγε να προσδώσει μεγαλύτερη έκταση στον ρόλο του Jan Rubens στη διαπαιδαγώγηση του Philip, καθώς επρόκειτο για μία αμφιλεγόμενη πατρική

²⁰¹ Για τη δημοφιλία του συγκεκριμένου επιγραφικού τύπου κατά τον 17ο αιώνα, βλ. Sonja Klimek. “Functions of figurativity for the narrative in lyric poetry. With a study of English and German poetic epitaphs from the 17th century”. *Language and Literature*. Vol 22.2 (2013), σς. 219-231· Susanna de Beer, Karl A. E. Enenkel, David Rijser (επιμ.), *The Neo-Latin Epigram: A Learned and Witty Genre (Supplementa Humanistica Lovaniensia)*. Λουβαίν: Leuven University Press, 2009.

²⁰² Βλ. Mark Morford. *Stoics and Neostoics: Rubens and the Circle of Lipsius*. Princeton: Princeton University Press, 1991, σ. 47, υποσ. 121. Αδιαμφισβήτητα, η γραφή του ονόματος του νεκρού σε δοτική απόλυτη, χωρίς αναφορά σε αναθέτες, έλκει από τη ρωμαϊκή επιγραφική παράδοση, πρβλ. Νικόλαος Α. Τσεντικόπουλος. *Δίγλωσσες (ελληνικές-λατινικές) επιγραφές στη Ρώμη και τις δυτικές επαρχίες της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας: συμβολή στην πολιτιστική ιστορία των αυτοκρατορικών χρόνων*. Διδακτρική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, 2007, σ. 18. Για τα ιδιαίτερα γλωσσικά χαρακτηριστικά των νεολατινικών επιτυμβίων, βλ. Iiro Kajanto. “Notes on the language in the latin epitaphs of renaissance Rome”, στο *Humanistica Lovaniensia. Journal of Neo-Latin Studies*, Vol. 28 (1979) σς. 167-186.

²⁰³ Για τη χρήση πολιτικών αξιωμάτων και τίτλων της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας σε νεολατινικά επιτύμβια, βλ. Kajanto, 1979, σ. 178.

φυσιογνωμία με πολυτάραχη ζωή και καταδικαστέα πολιτική δράση την περίοδο της εικονομαχίας.²⁰⁴ Σε κάθε περίπτωση, στον στίχο 3 ο Philip ως «discipulus» και, ακολούθως, «alumnus» του «Μεγάλου Lipsius» προβάλλεται υπόρρητα σε πνευματικό απόγονό του. Η σχέση αυτή αναδεικνύεται στους στίχους 4-5, οι οποίοι συγκροτούν τον έπαινο του νεκρού. Ο Philip ακολουθώντας τη διδασκαλία του Lipsius έζησε έναν αγαθό και ενάρετο βίο που αμμιλάται επάξια το πρότυπο του μεγάλου φιλοσόφου. Αξιοσημείωτη είναι η χρήση της λέξης «modestia» στον στίχο 5, η οποία εκφράζει μία από τις τέσσερις ύψιστες αρετές της στωικής φιλοσοφίας και συνδέεται άμεσα με τη λιπειακή αρετολογία.²⁰⁵ Στους επόμενους τέσσερις στίχους παρατίθενται τα σπουδαιότερα επιτεύγματα του νεκρού. Η σταδιοδρομία του ξεκίνησε στο πλευρό του προέδρου του Συμβουλίου του Ισπανικού Στέμματος, Jean Richardot, στις Βρυξέλλες, συνεχίστηκε στο πλευρό του πανίσχυρου παπικού καρδινάλιου Colonna στη Ρώμη και ολοκληρώθηκε με την ανάρρησή του στο περιβλεπτό δημόσιο αξίωμα του μέλους της *Γραμματείας των Εμπίστων της Αμβέρσας*.

Στη δεύτερη ενότητα ο αφηγητής δηλώνει με έμφαση ότι ο νεκρός δεν πέθανε, αλλά ζει μέσα από την αρετή και το πνευματικό έργο του. Στον στίχο 10 η αθανασία της μνήμης του νεκρού αποδίδεται με την τυπική σε νεολατινικά επιτύμβια φράση «abiit non obiit», η οποία εδώ υπογραμμίζεται νοηματικά με το σύνθετο ρήμα «supersum». Στον στίχο 11 αναγράφονται λεπτομερώς η ηλικία και η ημερομηνία θανάτου του νεκρού, ακόμη ένα συνηθέστατο χαρακτηριστικό σε επιτύμβια της περιόδου.²⁰⁶

Στην τρίτη ενότητα ο αφηγητής παραδίδει το όνομα και τα κίνητρα του παραγγελιοδότη του επιγράμματος. Στο σημείο αυτό, περιέργως, δεν κατονομάζεται ο Rubens, αλλά η χήρα του Philip, Maria de Moy, η οποία φέρεται να ανήγειρε το επιτύμβιο ως «μνημείο θλίψης και αγάπης» για τον σύζυγό της. Απροσδόκητα, ο ζωγράφος δεν συγκαταλέγεται ούτε ανάμεσα στους πενθούντες συγγενείς του αδελφού του με τη σχετική αναφορά να περιορίζεται αποκλειστικά στα παιδιά του, Clara και Philip τον Νεότερο. Η Maria de Moy, πέρα από το ότι αυτονόητα έδωσε την έγκρισή της για την ανέγερση ενός επιτάφιου μνημείου στον τάφο του συζύγου της, πιθανόν δεν ενεπλάκη περαιτέρω στην ανάθεση του επιγράμματος. Στην υπόθεση αυτή συνηγορεί η επιστολή του αρχείου Plantin-Moretus, όπου ο επιγραμματοποιός εμφανίζεται να συνομιλεί απευθείας με τον ζωγράφο και μάλιστα να του προτείνει τη συμμετοχή περισσότερων προσώπων στην επιμέλεια της σύνθεσής του, υπονοώντας ότι οι σχετικές συζητήσεις παρέμεναν αυστηρά μεταξύ τους. Η έμφαση αυτή στο πρόσωπο της χήρας του λογίου, παράλληλα με την απουσία οποιασδήποτε αναφοράς στον ζωγράφο, εν μέρει θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως λογοτεχνική σύμβαση. Το θέμα του πενθούντα αδελφού είναι διαχρονικά σπάνιο στην επιτύμβια επιγραμματοποιία, μολονότι, αν και όχι αμιγώς

²⁰⁴ Για την πολιτική φυσιογνωμία του Jan Rubens, βλ. Εισαγωγή. Ειδικά για την πολιτική δράση του Jan Rubens κατά την περίοδο της εικονομαχίας βλ. P. Génard. *P. P. Rubens: aantekeningen over den grooten meester en zijne bloedverwanten*. Αμβέρσα, 1887, σς. 197-199.

²⁰⁵ Βλ. Toon Van Houdt, Jan Papy. “Modestia, Constantia, Fama: Towards a Literary and Philosophical Interpretation of Lipsius’s De Calumnia Oratio”, στο G. Tournoy, G. De Landtsheer, J. Papy (επιμ.). *Iustus Lipsius Europae lumen et columen : proceedings of the International Colloquium, Leuven, 17-19 September, 1997*. Λουβαίν: Leuven University Press, σς. 186-220.

²⁰⁶ Βλ. Kajanto, 1979, σς. 175-176.

επιτάφια, υπήρχαν ανάλογα πρότυπα στη λατινική γραμματεία.²⁰⁷ Αντίθετα, το θέμα της πενθούσας συζύγου αποτελεί κοινότατο μοτίβο σε επιμνημόσυνες συνθέσεις ήδη από την αρχαιότητα. Η χρήση του επιθέτου «benemerenti» και της βραχυγραφίας «P. C.» (ponendum curavit), τυπικών σε αρχαία ρωμαϊκά επιτύμβια, υποδεικνύει ότι ο επιγραμματοποιός μετέρχεται μάλλον μία ποιητική σύμβαση.²⁰⁸ Ταυτόχρονα, είναι αξιοσημείωτο ότι το μέγεθος των χαρακτήρων του στίχου 12, όπου η Maria de Moy κατονομάζεται ως σύζυγος του νεκρού, αποδίδεται με μεγαλύτερη γραμματοσειρά, αντίστοιχη του στίχου 3 που αφιερώνεται στον Lipsius. Με τον τρόπο αυτό τιμάται αφενός η οικογένεια του νεκρού και αφετέρου η αρετή του. Ο Philip, εκτός από τις υψηλές θέσεις και τα αξιώματα που κατέλαβε στη διάρκεια της επαγγελματικής του πορείας, έζησε επίσης έναν φιλόσοφο οικογενειακό βίο ως πατέρας και σύζυγος. Ο Mark Morford σε μία σύντομη αναφορά του στο εν λόγω επίγραμμα υποστηρίζει ότι αναπαράγει την κικερώνεια αρετή της *pieta*, του ανώτατου καθήκοντος προς τον Θεό, την πολιτεία και την οικογένεια.²⁰⁹ Η ερμηνεία του Morford, αν και δεν αναπτύσσεται περαιτέρω στην εργασία του, ούτε βασίζεται σε τεκμηριωμένη επιχειρηματολογία, εδώ θα μπορούσε να πλαισιώσει φιλοσοφικά την έμφαση στην προβολή της Maria de Moy ως συζύγου και μητέρας των παιδιών του Philip. Τέλος, η επιλογή του ζωγράφου να αποσιωπήσει το πένθος του στο επιτύμβιο του αδελφού του θα μπορούσε ενδεχομένως να συσχετιστεί και με την πολυζητημένη τάση του να μην αυτοπροσωπογραφείται συχνά σε πίνακές του.

Στην τέταρτη ενότητα ο αφηγητής απευθύνεται στον παροδίτη που στέκεται και διαβάσει την επιγραφή και τον καλεί να προσευχηθεί υπέρ της σωτηρίας της ψυχής του νεκρού και, έτσι, να αναλογιστεί τη θνητότητά του. Η υπενθύμιση του θανάτου, το λεγόμενο «memento mori», στον καταληκτικό στίχο του επιγράμματος αποτελεί κοινό μοτίβο σε νεολατινικά επιτύμβια.²¹⁰ Ομοίως, η έκκληση για προσευχή υπέρ του νεκρού απαντά συχνότατα ως επιλογικό θέμα σε επιτύμβια της εποχής με καταβολές μάλιστα από τη βυζαντινή επιγραμματοποιία.²¹¹ Είναι αξιοσημείωτο ότι ο

²⁰⁷ Βλ. Τσεντικόπουλος, 2007. Ιδιαίτερα γνωστά από τη ρωμαϊκή ελεγειακή παράδοση είναι τα ποιήματα 65, 68 και 101 του Γάιου Βαλέριου Κάτουλλου που αφιερώνονται στον νεκρό αδελφό του, βλ. David Mulroy, *The Complete Poetry of Catullus*, Λονδίνο: The University of Wisconsin Press, 2002, σς. Xxxii. Ο Philip Rubens, αδιασμυσβήτητα, είχε χρησιμοποιήσει τα ποιήματα αυτά ως πρότυπο για την «Elegia Ad Petrum Paullum Rubenium Navigantem», βλ. 2.1.1.

²⁰⁸ Βλ. Iiro Kajanto, *A Study of the Greek Epitaphs of Rome* (Acta Instituti Romani Finlandiae), Vol. II, 3, Ελσίνκι, 1963, σ. 36. Αξίζει να αναφερθεί ότι η βραχυγραφία «P. C.» απαντά και στην επιγραφή που συνέθεσε ο Woverius για το επιτάφιο επίγραμμα του Lipsius στη Χάλε, βλ. Marisa Bass, “Justus Lipsius and His Silver Pen.” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 70 (2007), σς. 189, υποσ. 116.

²⁰⁹ Βλ. Morford, 1991, σ. 47-48.

²¹⁰ Για το μοτίβο της υπενθύμισης του θανάτου σε νεολατινικές επιτάφιας επιγραφές του 17ου αιώνα βλ. W. Segebrecht, “Steh, Leser, still! Prolegomena zu einer situationsbezogenen Poetik der Lyrik, entwickelt am Beispiel von poetischen Grabschriften und Grabschriftenvorschlägen in Leichencarmina des 17. und 18. Jahrhunderts.” *Deutsche Vierteljahresschrift*, Vol. 52.3 (1978), σς. 430-468· Klimek, 2013, σς. 219-231. Σύμφωνα με τη Klimek, τα «memento mori» έλκουν από το χριστιανικό θέμα του «homo viator», του ανθρώπου-παροδίτη που προσπαθεί να εκπληρώσει τις προσδοκίες του Θεού, ώστε να κερδίσει την αιώνια ζωή στο τέλος του ταξιδιού του. Ακόμη, λαμβάνοντας υπόψη το φιλοσοφικό υπόβαθρο του ποιήματος, το «memento mori» εν προκειμένω θα μπορούσε να έλκει εξίσου από στωικές και λιπειακές αντιλήψεις περί ματαιότητας και θανάτου, βλ. Jan Papy, “Lipsius’s Neostoic Reflections on the Pale Face of Death: from Stoic Constancy and Liberty to Suicide and Rubens’s Dying Seneca.” *Lias: Journal of Early Modern Intellectual Culture and Its Sources*, 37/1, σς. 35-53.

²¹¹ Βλ. Iiro Kajanto. *Classical and Christian: Studies in the Latin Epitaphs of Medieval and Renaissance Rome* (Annales Academia Scientiarum Fennica, Ser. B, Tom. 203). Ελσίνκι: Suomalainen Tiedeakatemia Press, 1980, σς. 17-18, 73-78, 84-93· Marc D. Lauxtermann. “Janus Lascaris and the Greek Anthology”, στο Susanna de Beer, Karl A. E. Enenkel, David Rijser (επιμ.). *The Neo-Latin Epigram: A Learned and Witty Genre* (Supplementa Humanistica Lovaniensia). Λουβαίν: Leuven University Press, 2009, σς. 41-66.

αφηγητής δεν καλεί τον διαβάτη να προσευχηθεί στον χριστιανικό θεό ή σε κάποιο άγιο της καθολικής εκκλησίας, αλλά στις «Manes», τις ρωμαϊκές καταχθόνιες θεότητες. Η επίκληση στις «Manes» τόσο σε αρχαία ρωμαϊκά όσο και σε νεολατινικά επιτύμβια απαντά συνήθως στην τυπική αφιέρωση «Diis Mānibus», η οποία είθισται να τοποθετείται στο προοίμιο.²¹² Εδώ, ο Moretus επικαλούμενος τις «Manes» στον επίλογο του επιγράμματος πιθανόν επιδιώκει να εκ-κλασικίσει το χριστιανικό επιτάφιο θέμα της σωτηριολογικής προσευχής, ώστε να προσδώσει ακόμα περισσότερο στη σύνθεσή του την επίφαση ενός ρωμαϊκού επιτυμβίου.²¹³

Συνολικά, το επίγραμμα είναι μία τυπική νεολατινική επιμνημόσυνη σύνθεση και οπωσδήποτε δεν συνιστά έργο υψηλής ποίησης, εξάλλου γράφηκε κατά παραγγελία και όχι από ποιητική έμπνευση, για να τιμήσει μεταθανάτια τον Philip ως μέλος του νεοστωικού κύκλου του Lipsius. Αναμφισβήτητα, στην εποχή του θα αναγνωριζόταν ως ένα επιβλητικό, λογιότατο επιτύμβιο με πλείστες αναφορές στη ρωμαϊκή επιτάφια επιγραμματοποιία. Πολύ περισσότερο, όμως, από ποιητικό κείμενο, το επίγραμμα έχει ενδιαφέρον στα πλαίσια της παρούσας εργασίας ως πρωτογενής πηγή. Στον στίχο 15 διασώζεται μία σημαντική πληροφορία αναφορικά με την τοποθέτηση του μνημείου στο παρεκκλήσιο. Το επίρρημα «propter» στα λατινικά έχει διττή ερμηνεία, και εάν στο επίγραμμα δηλώνει πράγματι ακριβή τοπικό προσδιορισμό, το επιτάφιο μνημείο ήταν τοποθετημένο σε περίοπτο σημείο στο πλάι ή πίσω ακριβώς από τον χώρο ταφής (ταφική κρύπτη;) του Philip και της μητέρας του. Ακόμη, το κλασικίζον ποιητικό ύφος της σύνθεσης προτείνω ότι θα μπορούσε να αξιοποιηθεί ως έμμεση πηγή για την αισθητική του μνημείου. Το ζήτημα αυτό θα επανέλθει στη συνέχεια.

Η τελευταία μαρτυρία συγχρόνου του Philip Rubens για το επιτάφιο μνημείο του ανήκει ξανά στον Swertius. Ο ιστορικός στο λήμμα του για τον Philip Rubens στο *Athenæ Belgicæ*, έναν κατάλογο βιογραφιών επιφανών ανθρώπων του πνεύματος από την περιοχή των νότιων επαρχιών των Κάτω Χωρών, που δημοσιεύθηκε το 1628, παραδίδει ότι το μνημείο ήταν κατασκευασμένο από μάρμαρο και ενεπίγραφο:

Κείμενο

«Uxor marito monumentum ex marmore posuit in aede sacra S. Michaelis Praemonstrat. Abbatia, cum Epitaphia».²¹⁴

Μετάφραση

«Η σύζυγός του ανήγειρε ένα μαρμάρινο μνημείο με επιτάφια επιγραφή στο πρεμονστρατενσιανό αββαείο του Αρχαγγέλου Μιχαήλ».

Περνάμε τώρα σε μία άλλη, άκρως ενδιαφέρουσα μαρτυρία, αυτή του Γάλλου ακαδημαϊκού ζωγράφου, Jean-Batiste Descamps (1715-1791). Ο Descamps στο βιβλίο του *Voyage Picturesque de*

²¹² Βλ. Kajanto, 1979, σ. 185· Τσεντικόπουλος, 2007, σ. 18.

²¹³ Είναι ενδιαφέρον να παρατεθεί ότι σε παρόμοια συμπεράσματα καταλήγει και η Marisa Bass στη μελέτη της για το επιτάφιο μνημείο του Justus Lipsius στη Χάλε που επιμελήθηκε ο Woverius, βλ. Bass, 2007, σς. 186-189.

²¹⁴ Franciscus Sweertius. *Athenæ Belgicæ, sive nomenclator Infer. Germaniæ scriptorum, qui disciplinas philologicas, philosophicas, theologicas, iuridicas, medicas et musicas illustrarunt*. Αμβέρσα: Gulielmus a Tungris, 1628, σ. 647.

la Flandre et du Brabant περιγράφει έργα τέχνης από καθεδρικούς ναούς πόλεων της Φλάνδρας και της Βραβάνδης.²¹⁵ Το έργο έλκει από την παράδοση των αναγεννησιακών περιηγητικών κειμένων και ουσιαστικά αποσκοπεί να αποτελέσει έναν ταξιδιωτικό οδηγό με εξειδικευμένες πληροφορίες για αξιοθέατα και σημαντικά έργα τέχνης για τους φιλότεχνους επισκέπτες της περιοχής. Ως προς αυτό αξίζει να αναφερθεί ότι το βιβλίο ήταν από τα πρώτα που καθιέρωσαν τη Φλάνδρα ως εναλλακτικό πολιτιστικό κέντρο έναντι της Ιταλίας.²¹⁶ Ο Descamps διασώζει ότι το χαμένο επιτάφιο μνημείο του Philip Rubens ήταν μαρμάρινο και επίμηκες με ενεπίγραφη βάση και ζωγραφική οβάλ επίστεψη. Αυτή τυγχάνει να είναι και η εκτενέστερη περιγραφή του μνημείου.

Κείμενο

«À Côté est l'Épitaphe de Philippe Rubens; tout est en marbre, excepté le portrait en ovale placé sur le haut, qui est d'une grande beauté & peint par Rubens son frère».²¹⁷

Μετάφραση

«Κοντά [στην Αγία Τράπεζα του παρεκκλησίου] βρίσκεται το επιτάφιο μνημείο [κυριολεκτικά ο γραπτός επιτάφιος] του Philip Rubens· είναι ολομάρμαρο, εκτός από το πορτρέτο του νεκρού σε οβάλ σχήμα το οποίο βρίσκεται στην κορυφή του μνημείου, είναι ένα έργο εξαιρετικής ομορφιάς, ζωγραφισμένο από τον αδελφό του νεκρού, Peter Paul Rubens».

Η επόμενη -και τελευταία- μαρτυρία για το επιτάφιο μνημείο του λογίου ανήκει στον βιογράφο του Peter Paul Rubens, Jean François Marie Michel. Στο δεύτερο μέρος του βιβλίου του, *Histoire de la Vie de P. P. Rubens*, ο Michel καταλογογραφεί το corpus των σωζόμενων έργων του ζωγράφου με βάση τον τόπο και τον χώρο όπου εκτίθενται. Τα λήμματα των έργων, ως εκ τούτου, συνοδεύονται συχνά από περιγραφές με λεπτομερείς χωροταξικές αναφορές. Το επιτάφιο μνημείο του Philip Rubens, σύμφωνα με τον Michel, είχε τοποθετηθεί αριστερά από την Αγία Τράπεζα του παρεκκλησίου της οικογένειας Rubens, όπου δέσποζε το μνημειώδες έργο του Peter Paul Rubens, και δίπλα στον τάφο της Maria Pypelinkcx. Επιπλέον, ο Michel επιβεβαιώνει την κάθετη διάταξη του μνημείου με δύο επιμέρους τμήματα, ενεπίγραφη βάση και ζωγραφική επίστεψη. Κάτι ιδιαίτερα ενδιαφέρον στην αναφορά του συγγραφέα είναι, ακόμη, ότι αποδίδει στον Peter Paul Rubens, εκτός από το ταφικό πορτρέτο του αδελφού του, και τη σύνθεση του επιτύμβιου επιγράμματος που είχε αναρτηθεί στο μνημείο. Η πληροφορία αυτή μολονότι εσφαλμένη, με βάση την επιστολή του αρχείου Plantin-Moretus που εξετάσαμε παραπάνω, απηχεί πιθανόν τη συμβολή του Peter Paul Rubens ως αναθέτη της επιτάφιας επιγραφής.

Κείμενο

«A la gauche dudit autel se voit le monument sépulchral de Philippe Rubens, frere aîné du Peintre, & Secrétaire du Sénat d'Anvers, érigé par Dame Marie de Moy, son épouse, laquelle avoit ordonné d'enterrer son époux près du tombeau de sa mere, Marie Pypeling: P. P. Rubens, par amour pour le

²¹⁵ J. B. Descamps. *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant: avec des réflexions relativement aux arts & quelques gravures*. Παρίσι: Chez Desaint, Saillant, Pissot, Durand, 1769.

²¹⁶ Βλ. Gaëtane Maës. *Le Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant de Jean-Baptiste Descamps*. Turnhout: Brepols Publishers, 2018.

²¹⁷ Descamps, 1769, σ. 171.

défunt, composa l'inscription dudit monument, qui fut surmonté du portrait dudit frere, & peint de la propre main».218

Μετάφραση

«Αριστερά από την Αγία Τράπεζα [του παρεκκλησίου] βλέπουμε το επιτάφιο μνημείο του Philip Rubens, του μεγαλύτερου αδελφού του ζωγράφου και γραμματέα της πόλης της Αμβέρσας· ανεγέρθηκε από τη σύζυγό του, Maria de Moy, η οποία διέταξε τον ενταφιασμό του συζύγου της δίπλα στον τάφο της μητέρας του, Maria Pypelinkcx. Ο Peter Paul Rubens από αγάπη για τον θανόντα συνέθεσε την επιγραφή του εν λόγω μνημείου, το οποίο φέρει στην κορυφή του το πορτρέτο του αδελφού του -και αυτό δικό του έργο».

Όπως προκύπτει από τις σωζόμενες πηγές, το επιτάφιο μνημείο του Philip Rubens ήταν μαρμάρινο, επίμηκες, ενεπίγραφο στο κυρίως σώμα του και επιστεμμένο με το πορτρέτο του νεκρού σε οβάλ σχήμα. Τα στοιχεία αυτά, αν και λιγοστά, αναπόφευκτα εγείρουν συνειρμούς για την τυπολογία της επιτάφιας σύνθεσης. Η επιλογή του μαρμάρου, αρχικά, ως κατασκευαστικού υλικού παραπέμπει ευθέως στην ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα, ιδιαίτερα σε συνδυασμό με το κλασικότροπο, λόγιο κείμενο της επιγραφής. Συγχρόνως, η τυπολογία της ενεπίγραφης βάσης με το πορτρέτο του νεκρού ως επίστεψη θα μπορούσε επίσης να έλκει από την παράδοση των ρωμαϊκών επιτύμβιων στηλών. Ο Peter Paul Rubens ήταν εξαιρετικά εξοικειωμένος με τη ρωμαϊκή επιτάφια γλυπτική μέσω συλλογών αρχαιοτήτων τις οποίες επισκεπτόταν για μελέτη -εικαστική και αρχαιολογική-, συχνά μαζί με τον αδελφό του, κατά τη διάρκεια των ταξιδιών του στη Ρώμη.²¹⁹ Ο ζωγράφος μάλιστα το 1609 αντέγραψε σχεδόν αυτούσιο τον ανάγλυφο διάκοσμο μίας τεφροδόχου υδρίας από ρωμαϊκή επιτύμβια στήλη (αρ. έργου 10) στο σχέδιό του για το επιτάφιο μνημείο του Jean Richardot (1540-1609), σημαντικής πολιτικής φυσιογνωμίας στις ισπανοκρατούμενες Κάτω Χώρες, προσφιλούς του Justus Lipsius και πάτρωνα των δύο αδελφών (αρ. έργου 8).²²⁰ Το σχέδιο του Peter Paul Rubens για το επιτάφιο μνημείο του Richardot, μολονότι βασίζεται σε μία συγκεκριμένη θεματολογία, διαμορφώνεται επίσης στον τύπο μίας επιτύμβιας στήλης με επίστεψη την προτομή του νεκρού μέσα σε οβάλ -εδώ κοχυλόσχημο- πλαίσιο.²²¹ Ο τύπος της επιτύμβιας στήλης είναι ενδιαφέρον ότι είχε χρησιμοποιηθεί νωρίτερα, το 1606, και στην περίπτωση των επιτάφιων μνημείων του Justus Lipsius στην Εκκλησία των Φραγκισκανών (Récollets) στη Λουβαίν (αρ. έργων 11 και 12) και στη Βασιλική της Παναγίας στη Χάλε της Βραβάνδης (αρ. έργου 13).²²² Τα έργα αυτά φέρεται να σχεδίασε ο Johannes Woverius σε σύμπραξη με άγνωστους

²¹⁸ Βλ. Michel, 1771, σ. 83.

²¹⁹ Για τις επισκέψεις του ζωγράφου σε συλλογές αρχαιοτήτων στη Ρώμη, βλ. Marjon Van der Meulen, "Rubens' Copies after the Antique", I, στο Ludwig Burchard (επιμ.), *Corpus Rubenianum*. Λονδίνο: Harvey Miller Publishers, 1994, σς. 41-68. Ειδικότερα για την εξοικείωσή του με ρωμαϊκά επιτάφια μνημεία, βλ. σς. 60-63, υποσ. 93 και σς. 82-89.

²²⁰ Βλ. Ibid. σς. 62, 88 και Held, 1960, σς. 247-270. Για τη φυσιογνωμία και την πολιτική δράση του Richardot, βλ. *Biographie Nationale*, τομ. 19, Βρυξέλλες: H. Thiry-Van Buggenhoudt, 1886, σς. 274-280. Για τη σχέση του με τον Lipsius και τους αδελφούς Rubens, βλ. Werner Thomas. "Martín Antonio Delrío and Justus Lipsius" στο Mark Laureys (επιμ.), *The World of Justus Lipsius: A Contribution Towards his Intellectual Biography*, Βρυξέλλες, Ρώμη: Brepols Publishers, 1998, σς. 361 και Cecilia Paolini, "Philip and Peter Paul Rubens in Rome: newly discovered documents concerning their early careers." *Burlington Magazine* 161, no. 1391 (Φεβρουάριος 2019), σς. 123 και 126.

²²¹ Ο τύπος της επιτύμβιας στήλης δεν αναφέρεται στη βιβλιογραφία του σχεδίου, ωστόσο είναι προφανής. Ο Held λ.χ. περιγράφει τη σύνθεση ως «majestic altar-like structure», βλ. Held, 1960, σ. 248.

²²² Για τη χρονολόγηση και τα πρότυπα των επιτάφιων μνημείων του Lipsius, βλ. Bass, 2007, σς. 157-194.

γλύπτες, πιθανόν από το περιβάλλον του Peter Paul Rubens.²²³ Είναι ιδιαίτερα αξιοπρόσεκτο ότι το θέμα των θυρών από το επιτάφιο μνημείο της Χάλε εντοπίζεται και στο σχέδιο του Peter Paul Rubens για το επιτάφιο μνημείο του Jean Richardot, ενώ η μορφολογία του επιτάφιου της Λουβαίν, η μαρμάρινη ενεπίγραφη βάση με επίστεψη την προτομή του νεκρού, παραπέμπει εύλογα στα χαρακτηριστικά του επιτάφιου μνημείου του Philip Rubens.²²⁴ Ο τύπος της επιτύμβιας στήλης, εκτός από χαρακτηριστικός της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας, κατά την εκτίμησή μου, ενδεχομένως να χρησιμοποιήθηκε σε επιτάφια μνημεία μελών του κύκλου του Peter Paul Rubens και του Woverius με σκοπό τον αφηρωισμό των νεκρών. Η Marisa Bass έχει υποστηρίξει ότι το επιτάφιο της Χάλε δεν είναι ένα τυπικό αφιέρωμα, αλλά ένα μνημείο που εμπνέεται από τη ρωμαϊκή επιτάφια παράδοση, για να εξυψώσει τη μορφή του Lipsius ως σοφού, ενάρετου άνδρα και λογίου μέσα σε έναν χώρο θρησκευτικής λατρείας.²²⁵ Τα κλασικότερα χαρακτηριστικά του μνημείου του Philip Rubens και το δοξαστικό κείμενο του επιταφίου του θα μπορούσαν να ερμηνευθούν αντίστοιχα ως ενδείξεις για την ηρωοποίηση του λογίου μέσα στο περιβάλλον του παρεκκλησίου της οικογένειας Rubens. Τα σωζόμενα στοιχεία, ωστόσο, δεν επαρκούν, για να σχηματίσουμε μία ολοκληρωμένη εικόνα της επιτάφιας σύνθεσης, ούτε βέβαια να προχωρήσουμε περαιτέρω σε ταυτοποίηση με συγκεκριμένο τύπο επιτάφιου μνημείου.

Μετά τον 18ο αιώνα τα ίχνη του μνημείου χάνονται οριστικά και μυστηριωδώς. Η τύχη του, ωστόσο, με δεδομένη τη δυσκολία μεταφοράς μίας μαρμάρινης αρχιτεκτονικής εγκατάστασης, θα πρέπει να ήταν αναπόσπαστα συνυφασμένη με την τύχη του αββαείου του Αρχάγγελου Μιχαήλ. Το 1796 κατά τη διάρκεια του *Πολέμου του Πρώτου Συνασπισμού* (1792-1797) το αββαείο καταλήφθηκε από τον στρατό των Γάλλων Επαναστατών και το καθολικό του κατεδαφίστηκε μερικώς, ώστε να εξυπηρετήσει τις ανάγκες του γαλλικού στρατού για στρατώνες και οπλοστάσια. Η κατεδάφιση του αββαείου ολοκληρώθηκε το 1831 από τους βομβαρδισμούς του ολλανδικού στρατού υπό τον περίφημο στρατηγό David Hendrik Chassé (1765-1849).²²⁶ Θα ήταν εύλογο να υποθέσουμε, επομένως, ότι το επιτάφιο μνημείο του Philip Rubens είτε καταστράφηκε μετά από εκτεταμένες φθορές κατά τη διάρκεια της γαλλικής κατοχής της Αμβέρσας είτε θάφτηκε στα συντρίμια του καθολικού το 1831. Μαρτυρείται ότι στις αρχές του 19ου αιώνα μαρμάρινα υλικά, μεταξύ των οποίων κυρίως μαρμάρινες επιτύμβιες πλάκες, αποσπάστηκαν από το αββαείο του Αρχάγγελου Μιχαήλ και επαναχρησιμοποιήθηκαν για την ανακαίνιση του δαπέδου του καθεδρικού ναού της Παναγίας της Αμβέρσας.²²⁷ Δυστυχώς, κανένα από τα μαρμάρινα τεμάχια που

²²³ Ibid., σς. 192-193.

²²⁴ Η Bass επισημαίνει επίσης τις μορφολογικές ομοιότητες του επιτάφιου μνημείου της Χάλε με το σχέδιο του Peter Paul Rubens για το επιτάφιο μνημείο του Jean Richardot και με βάση αυτές εικάζει ότι ο δημιουργός του πρώτου προερχόταν από το περιβάλλον του Peter Paul Rubens, βλ. *ibid.* Θα πρέπει να σημειωθεί ότι η χρονολόγηση του επιτάφιου της Χάλε προηγείται τρία χρόνια από τα σχέδια του Rubens. Από την άποψη αυτή δεν θα πρέπει να αποκλείσουμε ότι το επιτάφιο μνημείο της Χάλε άσκησε επιρροή στον ζωγράφο για τον σχεδιασμό επιτάφιων μνημείων ακολούθων του φιλοσόφου. Το θέμα των θυρών λ.χ. εκτός από το σχέδιο για το επιτάφιο μνημείο του Jean Richardot εντοπίζεται και στα εξωτερικά πτερύγια του επιτάφιου τρίπτυχου του Jan Moretus, βλ. David Freedberg. “Rubens: The Life of Christ after the Passion στο Ludwig Burchard”, στο *Corpus Rubenianum*. Λονδίνο: Harvey Miller Publishers, Λονδίνο, 1984, σς. 37-38, εικ. 1.

²²⁵ Ibid., σ. 186-189.

²²⁶ Για την ιστορία του Αββαείου, βλ. B. Haeger. “Abbot Van der Steen and St Michael’s Abbey: The restoration of its church, its images, and its place in Antwerp”, στο Hans Vlieghe και K. Van Der Stighelen (επιμ.). *Sponsors of the Past: Flemish Art and Patronage, 1550-1700*. Brepols: Turnhout, 2005, σ. 157.

²²⁷ <https://www.topa.be/el/antwerp/kerken-in-antwerpen/olv-kathedraal/syllabus/grafmonumenten/> (Πρόσβαση 18/11/2021).

διασώζονται στο δάπεδο του καθεδρικού της πόλης δεν μπορεί να συσχετισθεί με το επιτάφιο μνημείο του Philip Rubens, κάτι που συνηγορεί στην υπόθεση ότι το έργο είχε καταστραφεί πριν το 1831. Στα πλαίσια αυτής της υπόθεσης αξίζει να αναφερθεί ότι στο βόρειο περίστωο του καθεδρικού της Αμβέρσας διασώζεται μία μαρμαρίνη ενεπίγραφη πλάκα από το επιτάφιο μνημείο του Jan Brandt, ο οποίος είχε επίσης ενταφιαστεί στο παρεκκλήσι της οικογένειας Rubens στο αββαείο του Αρχάγγελου Μιχαήλ.²²⁸ Η ύπαρξη συλήματος -και μάλιστα αρτιμελούς- από το παρεκκλήσι της οικογένειας Rubens είναι ένα εξαιρετικά σημαντικό τεκμήριο που θα μπορούσε να υποδεικνύει ότι η επιτύμβια πλάκα του Philip Rubens, εφόσον δεν αποσπάστηκε για την ανακαίνιση του καθεδρικού της Αμβέρσας στις αρχές του 19ου αιώνα, πιθανότατα να είχε καταστραφεί μαζί με την υπόλοιπη επιτάφια σύνθεση νωρίτερα. Διαφορετική από το μαρμάρινο κυρίως σώμα του μνημείου θα μπορούσε να ήταν η τύχη του ταφικού πορτρέτου του λογίου, το οποίο ήταν ασφαλώς ευκολότερο να αποσπαστεί από τη σύνθεση και στη συνέχεια να διαφυλαχθεί σε ιδιωτικές συλλογές. Το έργο αυτό εξετάζεται στο επόμενο κεφάλαιο.

²²⁸ Βλ. Ibid.

5. Το Πορτρέτο του Philip Rubens του Ινστιτούτου Τεχνών του Ντιτρόιτ.

Λάδι σε καμβά, 68.5 x 54 εκ., Ινστιτούτο Τεχνών του Ντιτρόιτ, Ντιτρόιτ (Inv. No. 26.385).

Προέλευση: Συλλογή του Philip Rubens ή της οικογένειάς του, Αμβέρσα (;)· Αββαείο του Αρχάγγελου Μιχαήλ, Αμβέρσα (;)· Δημοπρασία της συλλογής του Peeters d'Aertselaer, Αμβέρσα, 27/08/1817, αρ. παρτίδας 10· Δημοπρασία συλλογής του H. J. Stier d'Aertselaer, Αμβέρσα, 29/07/1822, αρ. παρτίδας 11· Συλλογή του M. J. L. Nieuwenhuys, Βρυξέλλες· Συλλογή του Ερρίκου, Μεγάλου Δούκα του Mecklenburg, Ολλανδία· Δημοπρασία συλλογής του Δούκα του Mecklenburg, Παρίσι, 2/12/1854, αρ. παρτίδας 16· Συλλογή του Carl von Hollitscher, Βερολίνο· Συλλογή του Camillo Castiglioni, Βιέννη· Δημοπρασία συλλογής Castiglioni, Άμστερνταμ (οίκος F. Müller), 17-20/11/1925, αρ. παρτίδας 74· Συλλογή του William E. Scripps, Ντιτρόιτ· Δώρο του William E. Scripps στο Ινστιτούτο Τεχνών του Ντιτρόιτ, Συλλογή του I.T.N. από το 1926.²²⁹

Βιβλιογραφία: Vlieghe, H., *Rubens Portraits* (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard), Λονδίνο: Harvey Miller Publishers, 1987, σς. 179-181 (εικ. 206)· White, C., *Peter Paul Rubens Man & Artist*. Λονδίνο, New Haven: Yale University Press, 1987, σς. 33-34 (εικ. 48)· Jaffé, M., *Rubens catalogo completo*. Μιλάνο: Rizzoli, 1989, σ. 177. no. 152 (εικ.)· Bauman, G. C. and W. Liedtke, *Flemish Paintings in America*. Αμβέρσα: Fonds Mercator, 1992, σ. 359, no. 395 (εικ.)· Huemer, L. F., *Rubens and the Roman Circle Studies of the First Decade*, Νέα Υόρκη, Λονδίνο: Garland Publishing, 1996, σς. 29-46, 55-72, 73-74, 218-228 (εικ. 3)· Nakamura, Toshiharu. *Rubens: Inspired by Italy and Established in Antwerp*, Τόκιο: Mainichi Newspapers, 2013, σς. 40-41 (εικ.)· Paolini, Cecilia. "Philip and Peter Paul Rubens in Rome: newly discovered documents concerning their early careers." *Burlington Magazine* 161, no. 1391 (Φεβρουάριος 2019), σς. 120-127, 120-121 (εικ.) · Suda, Sasha and Kirk Nickel, επιμ. *Early Rubens*, κατ. εκθ., Fine Arts Museums of San Francisco (Legion of Honor) & Art Gallery of Ontario, Νέα Υόρκη: Prestel, 2020, σς. 124-126 (εικ.).

Αντίγραφο: Cornellis Galle, *Χαρακτικό Πορτρέτο του Philip Rubens*, 1615, χαλκογραφία, 209 x 133 χιλ., Μουσείο Plantin-Moretus, Αμβέρσα (Inv. No. A 978).

Η προσωπογραφία αυτή του Peter Paul Rubens ταυτίζεται κατά κοινή ομολογία με το πορτρέτο του αδελφού του και καταξιωμένου λογίου των Κάτω Χωρών, Philip Rubens (αρ. έργου 5).²³⁰ Εδώ, ο Philip απεικονίζεται σε προτομή με το κεφάλι και τον κορμό του ελαφρώς δεξιά σε κλίση στάσης τριών τετάρτων και το βλέμμα του στραμμένο προς τον θεατή. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου του αποδίδονται με έντονη πλαστικότητα και είναι ιδιαίτερα εξατομικευμένα. Η αδρή, ίσια μύτη, οι εύσαρκες, ροδαλές παρειές με τα τονισμένα ζυγωματικά, τα σαρκώδη, κλειστά χείλη, οι σκουρόχρωμοι, ατίθασοι βόστρυχοι της κόμης με έναν μηνοειδή στο μέσο του μετώπου και κενά στην περιοχή των κροτάφων, οι αμυγαλόσχημοι οφθαλμοί με το ζεστό, έντονα ενδοσκοπικό

²²⁹ Για την προέλευση του πίνακα, βλ. Hans Vlieghe. *Portraits of Identified Sitters Painted in Antwerp*, στο Ludwig Burchard (επιμ.). *Corpus Rubenianum*. Λονδίνο: Harvey Miller Publishers, 1987, σ. 179. Η υπόθεση ότι το έργο βρισκόταν σε συλλογές μελών της οικογένειας Rubens προτείνεται στην παρούσα επισκόπηση, βλ. παρακάτω.

²³⁰ Βλ. Ibid., σ. 180.

βλέμμα, αποτελούν όλα αναγνωρίσιμα φυσιογνωμικά μοτίβα στα σωζόμενα πορτρέτα του λογίου.²³¹ Επιπρόσθετα, η συγκρατημένη, ευθεία στάση του και η ήπια, σοβαρή έκφρασή του προσιδιάζουν στον μετριόφρονα άνθρωπο του πνεύματος που περιγράφουν οι σύγχρονοί του.²³² Η ενδυμασία θα μπορούσε να παραπέμπει στη χαρακτηριστική μαύρη ακαδημαϊκή τήβεννο των λογίων της εποχής, περισσότερο ωστόσο ομοιάζει στο τυπικό της αστικής τάξης στις Κάτω Χώρες, μαύρο κοστούμι με το λευκό κολάρο.²³³ Σε κάθε περίπτωση, είναι αξιοσημείωτο ότι η ταυτότητα του Philip ως λογίου δεν προσδιορίζεται περαιτέρω στη σύνθεση, λ.χ. με παραπληρωματικά στοιχεία, όπως χαρακτηριστικά συμβαίνει σε όλα τα σωζόμενα πορτρέτα του.²³⁴ Το στοιχείο αυτό μαρτυρεί την πρόθεση μίας διαφορετικής, ενδεχομένως περισσότερο «αστικής», απεικόνισης. Η σύνθεση, άλλωστε, δανείζεται συμβάσεις που απαντούν κυρίως σε πορτρέτα αστών. Η συγκρατημένη στάση και έκφραση του προσωπογραφούμενου, η περιορισμένη χρωματική γκάμα στην απόδοσή του και το λιτό, μονοχρωματικό περιβάλλον μέσα στο οποίο εικονίζεται αποτελούν κοινότατα μοτίβα σε αστικά πορτρέτα στις Κάτω Χώρες αυτή την περίοδο.²³⁵ Το ενδεχόμενο η ενδυμασία του λογίου να είναι τυπικά αστική έχει ήδη αναφερθεί.

Η χρονολόγηση του Πορτρέτου του Ντιτρόιτ είναι ιδιαίτερα προβληματική και έχει αποτελέσει αντικείμενο διχογνωμίας στη βιβλιογραφία. Η πλειοψηφία των ερευνητών αποδέχεται γενικώς τη χρονολόγηση ανάμεσα στα 1608-1611 με βάση στιλιστικά κριτήρια και *terminus ante quem* το έτος θανάτου του Philip.²³⁶ Στον αντίποδα, οι Jan-Albert Goris και Julius S. Held έχουν υποστηρίξει, επίσης με βάση στιλιστικά κριτήρια, ότι ο πίνακας είναι μία μεταθανάτια απεικόνιση, πρότυπο για δύο επιμνημόσυνα πορτρέτα του λογίου στο πρώτο μισό της δεκαετίας του 1610, το *Πορτρέτο των Τεσσάρων Φιλοσόφων* του Rubens (αρ. έργου 3) και το χαρακτηριστικό *Πορτρέτο του Philip Rubens* του Cornelis Galle (αρ. έργου 9), και επομένως θα πρέπει να χρονολογηθεί μετά το 1611.²³⁷ Προσφάτως, η Cecilia Paolini έφερε στη δημοσιότητα ένα σημαντικό τεκμήριο για τη βιογραφία του Philip που θα μπορούσε να ρίξει περισσότερο φως στο ζήτημα της χρονολόγησης του Πορτρέτου του Ντιτρόιτ. Η ερευνήτρια ανακάλυψε ότι το όνομα του λογίου αναγράφεται στο *Librum Ordinationes Sacerdoti*, το βιβλίο χειροτονιών της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας, που φυλάσσεται στο Archivio Storico del Vicariato στη Ρώμη. Το έγγραφο διασώζει ότι ο Philip εκάρη

²³¹ L. F. Huemer. *Rubens and the Roman Circle Studies of the First Decade*. Νέα Υόρκη, Λονδίνο: Garland Publishing, 1996, σς. 73-74.

²³² Βλ. Ibid.

²³³ Η ενδυμασία του Philip στο πορτρέτο του Ντιτρόιτ δεν σχολιάζεται εκτενώς στη βιβλιογραφία. Ο Mark Morford έχει ταυτοποιήσει μία παρόμοια ενδυμασία του λογίου στο *Πορτρέτο των Τεσσάρων Φιλοσόφων* με ακαδημαϊκή τήβεννο, βλ. Mark Morford. *Stoics and Neostoics: Rubens and the Circle of Lipsius*. Princeton: Princeton University Press, 1991, σ. 3, ειδικά υποσ. 2. Αναφορικά με την αστική ενδυμασία στις Κάτω Χώρες κατά τον 17ο αιώνα, βλ. Ναυσικά Λιτσαρδοπούλου. *Η ζωγραφική παραγωγή των Κάτω Χωρών κατά τον 17ο αιώνα*. Αθήνα: Εκδόσεις Ι. Σιδέρης, 2015, σ. 104. Η Λιτσαρδοπούλου παρατηρεί ότι πορτρέτα λογίων της εποχής μοιράζονται πολλά χαρακτηριστικά με τα πορτρέτα ευκατάστατων αστών, όπως η ενδυμασία, η στάση και η έκφραση. Τα πορτρέτα των λογίων είθισται να διαφοροποιούνται εικονογραφικά με παραπληρωματικά στοιχεία π.χ. βιβλία, έργα τέχνης, όργανα γραφής.

²³⁴ Βλ. Κεφάλαιο 3. Πρβλ., ακόμη, με το *Χαρακτικό Πορτρέτο του Philip Rubens* του Cornelis Galle (αρ. έργου 9).

²³⁵ Βλ. Λιτσαρδοπούλου, 2015, σ. 104.

²³⁶ Βλ. J. Richard Judson και Carl van de Velde, *Book Illustrations and Title Pages (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard)*, Λονδίνο: Oxford University Press, 1978, τομ.1, σς. 152.

²³⁷ Βλ. Jan-Albert Goris και Julius S. Held. *Rubens in America*. Νέα Υόρκη, Pantheon Books, Inc., 1947, σ. 28.

ιερωμένος της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας στις 20 Μαρτίου του 1603 σε τελετή που έλαβε χώρα στο ιδιωτικό παρεκκλήσιο του μεγάρου του Girolamo Rusticci, καρδινάλιου, γενικού επικεφαλής της Επισκοπής της Ρώμης, επί Πάπα Κλημεντιανού Η΄.²³⁸ Η «prima tonsura» (πρώτη ή κληρική κουρά) που απαντά στο έγγραφο είναι μία ειδική ιεροτελεστία χειροθεσίας στον πρώτο βαθμό ιεροσύνης της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας που συνοδεύεται από το συμβολικό κούρεμα και τη ρασοφορία του υπογήφιου ιερωμένου. Το τεκμήριο αυτό είναι, κατά την άποψη μου, ένα στοιχείο κλειδί για τη χρονολόγηση του Πορτρέτου του Ντιτρόιτ, καθότι εδώ ο Philip δεν εικονίζεται με ιερατική περιβολή. Σύμφωνα με την Paolini ο λόγιος πιθανότατα απεκδύθηκε τα ράσα με αφορμή τον γάμο του με τη Maria de Moy, κόρη του γραμματέα της πόλης της Αμβέρσας, Hendrick de Moy, στις 26 Μαρτίου του 1609.²³⁹ Η ερευνήτρια επικαλείται τη μαρτυρία του Peter Paul Rubens στην επιστολή του από 10/3/1609 προς τον Γερμανό ιατρό και παπικό βοτανολόγο, δρ. Giovanni Faber (1574-1629). Ο ζωγράφος σχολιάζοντας την επιλογή του αδελφού του να παντρευτεί αναφέρει χαρακτηριστικά στην επιστολή του: «Ο αδελφός μου έτυχε της εύνοιας της Αφροδίτης, του Έρωτα, της Ήρας και όλων των θεών, καθώς του έλαχε ο κλήρος μίας όμορφης, μορφωμένης, περιχαρούς συζύγου από μία ευκατάστατη, καλή οικογένεια. Ήταν τόσο ευτυχισμένη εκείνη η στιγμή που πέταξε τα ράσα και αφιερώθηκε στον Έρωτα!».²⁴⁰ Η αναφορά αυτή προερχόμενη από τον στενό οικογενειακό κύκλο του λογίου είναι, αδιαμφισβήτητα, μία αξιόπιστη πηγή που μας υπαγορεύει τη χρονολόγηση του πίνακα με *terminus post quem* το 1609.

Το έτος του γάμου του Philip θα μπορούσε να αποτελέσει επίσης μία εξαιρετικά πιθανή χρονολογία για τη χρονολόγηση του Πορτρέτου του Ντιτρόιτ. Ο γάμος είναι, βεβαίως, μία κομβική στιγμή στη ζωή ενός ανθρώπου, ωστόσο στην περίπτωση του Philip φαίνεται πως επρόκειτο για μία επιλογή με ιδιαίτερη συμβολική σημασία. Με αφορμή τον γάμο του ο Philip απεκδύθηκε, μολονότι η «prima tonsura» δεν υποχρέωνε τον κειρόμενο σε αγαμία, την περιβολή του ιερωμένου που έφερε για επτά χρόνια, από το 1603, εγκαταλείποντας μία καριέρα στα ανώτερα εκκλησιαστικά αξιώματα και μεταπηδώντας ακολούθως στην κοσμική, αστική κοινωνία της πόλης του.²⁴¹ Το απόσπασμα από την επιστολή του Rubens που παρατέθηκε προηγουμένως καταδεικνύει εναργέστατα ότι ο γάμος του λογίου, εκτός από μία χαρμόσυνη περίσταση, ερμηνεύθηκε από τον οικείο κύκλο του με όρους κοινωνικής κινητικότητας, σαν μετάβαση από την βίο του κλήρου στον βίο της αστικής τάξης. Η περίπτωση αυτή πιθανότατα να εορτάστηκε με ένα (γαμήλιο;) πορτρέτο, όπου ο Philip διατρανώνει τη νεοαποκτηθείσα αστική του ταυτότητα. Σε ένα βαθμό η υπόθεση αυτή θα μπορούσε να δικαιολογήσει το γεγονός ότι το *Πορτρέτο του Ντιτρόιτ* αποτελεί τη μοναδική σωζόμενη απεικόνιση του Philip, όπου δεν εξάιρεται η ταυτότητά του ως λογίου.

²³⁸ Cecilia Paolini. "Philip and Peter Paul Rubens in Rome: newly discovered documents concerning their early careers." *Burlington Magazine* 161, no. 1391 (Φεβρουάριος 2019), σς. 122-123 και Appendix I.

²³⁹ Βλ. Ibid. σ.123.

²⁴⁰ Το απόσπασμα της επιστολής του Rubens παρατίθεται σε δική μου ελεύθερη μετάφραση: «mio fratello è stato favorito da Venere, dagli amori, da Junone e tutti li Dei havendo sortito una Patrona bella, savia, gratiosa, riccha i ben apparentada et sola bastante per refutare *totam satyram sextam Juvenalis*. In buon hora egli si spogliò la tonica et si dedicò alla servitù di Cupidine», βλ. CDR, VI, σς. 323-324. Η Paolini υπογραμμίζει ότι η λέξη «tonica» ερμηνεύεται κυριολεκτικά ως «ράσα» και όχι ως «τήβεννος», όπως λανθασμένα συμβαίνει στη μετάφραση της Ruth Saunders Magurn, βλ. Paolini 2019, σς. 122-123· R. S. Magurn. *The letters of Peter Paul Rubens*. Cambridge: Harvard University Press, 1955, σς. 52-53.

²⁴¹ Αναφορικά με το ζήτημα της αγαμίας στους κληρικούς που είχαν λάβει τον πρώτο βαθμό ιεροσύνης της «prima tonsura», βλ. Paolini, σ. 123. Προσωπικά εμμένω στη συμβολική σημασία του γεγονότος, καθώς σε πρακτικό επίπεδο ο Philip εγκατέλειψε την ιεροσύνη, όταν μέσω πληρεξουσίου στον αδελφό του στις 24/03/1607 διέκοψε την ετήσια μισθοδοσία του από την επισκοπή του Arras, βλ. Ibid., ειδικά Appendix 2.

Η προέλευση του έργου αποτελεί ακόμη ένα ζήτημα που παρουσιάζει ιδιαίτερη προβληματική. Ο πίνακας κατά παράδοση ταυτίζεται με το πορτρέτο που φέρεται να βρισκόταν αναρτημένο στο επιτάφιο μνημείο του λογίου στο οικογενειακό παρεκκλήσι του στο Πρεμονστρατενσιανό Αββαείο του Αρχαγγέλου Μιχάηλ στην Αμβέρσα.²⁴² Ο Held είναι ο μοναδικός ερευνητής που έχει αμφισβητήσει αυτή τη θεώρηση αντιτάσσοντας ένα αξιοσημείωτο επιχείρημα. Η μοναδική περιγραφή του ταφικού πορτρέτου του Philip, που απαντά στο έργο του Γάλλου ακαδημαϊκού ζωγράφου του 18ου αιώνα, Jean-Baptiste Descamps (1715-1791), *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, διασώζει ότι ο πίνακας είχε οβάλ σχήμα.²⁴³ Ωστόσο, το φερόμενο ως ταφικό Πορτρέτο του Philip Rubens από τη συλλογή του Ινστιτούτου Ντιτρόιτ είναι ορθογώνιο και δεν φέρει κανένα ίχνος οβάλ πλαισίου στο υπόστρωμά του.²⁴⁴ Το επιχείρημα του Held, μολονότι δεν έχει λάβει ιδιαίτερη αναγνώριση στη βιβλιογραφία, δεν έχει διαψευστεί με πειστικά αντεπιχειρήματα. Ο Hans Vlieghe, συντάκτης του λήμματος του πίνακα στο *Corpus Rubenianum*, έχει επιχειρήσει να ερμηνεύσει την απουσία ιχνών από οβάλ κορνίζα επικαλούμενος τη σημαντική φθορά του υποστρώματος και πιθανές μεταγενέστερες επεμβάσεις συντήρησης.²⁴⁵ Η άποψη του Vlieghe θα μπορούσε να αποτελέσει πράγματι μία επαρκή εξήγηση, εντούτοις δεν συνοδεύεται από τεχνικές μελέτες που επιβεβαιώνουν σχετικά συμπεράσματα. Επιπλέον, το μέγεθος της φθοράς του υποστρώματος που επισημαίνει ο ερευνητής θα μπορούσε να υποδεικνύει εξίσου ότι οι επεμβάσεις συντήρησης του έργου, αν ποτέ πραγματοποιήθηκαν, δεν ήταν τόσο εκτεταμένες, ώστε να καλύψουν ίχνη πλαισίου διαφορετικού σχήματος. Με δεδομένο μάλιστα τον ταφικό χαρακτήρα του έργου, ακόμα και αν η κορνίζα δεν άφησε ίχνη στο υπόστρωμα, πιθανόν να υπήρχαν διαφορές στον τόνο των χρωμάτων του τμήματος που βρισκόταν εκτός πλαισίου και εκτίθετο για περισσότερα από 200 χρόνια σε επιμνημόσυνες τιμές, όπως η χρήση αναμμένων κεριών, κανδηλών και λιβανιού, σύμφωνα με τις διαδεδομένες χριστιανικές πρακτικές. Σε κάθε περίπτωση, η τεχνική μελέτη του πίνακα με σύγχρονα τεχνολογικά μέσα θα μπορούσε να αναδείξει σημαντικά στοιχεία από το υπόστρωμα που πιθανόν να βοηθήσουν μελλοντικά στην ταυτοποίηση του.

Σε αυτό το σημείο της έρευνας θα μπορούσαν να αξιοποιηθούν εναλλακτικά ορισμένες παρατηρήσεις που προκύπτουν από την έρευνα που πραγματοποιήθηκε για το επιτάφιο μνημείο του Philip στην παρούσα εργασία. Ο περίφημος *Επιτάφιος του Philip Rubens* φέρεται, καταρχάς, ως μία ολομάρμαρη, επιμήκης σύνθεση, ενεπίγραφη στο κάτω μέρος με επιτύμβιο επίγραμμα, πιθανόν εγγάρακτο, και επίστεψη πορτρέτο του λογίου σε οβάλ σχήμα.²⁴⁶ Το υλικό της κατασκευής, αλλά και τα συνθετικά χαρακτηριστικά του μνημείου, ο συνδυασμός της εικόνας του νεκρού και επιτύμβιου επιγράμματος, υποδεικνύουν άμεση επίδραση από κλασικά πρότυπα. Η υπόθεση αυτή ενισχύεται από το περιεχόμενο του κειμένου του επιγράμματος, το οποίο συνέθεσε εκ μέρους του Rubens ο λόγιος εκδότης, στενός φίλος και συνεργάτης του Philip, Balthasar Moretus

²⁴² Βλ. Vlieghe, 1987, σ. 180.

²⁴³ Βλ. Jean-Baptiste Descamps, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant: avec des réflexions relativement aux arts & quelques gravures*, Παρίσι, Chez Desaint· Saillant· Pissot· Durand, 1769, σ. 171: «l'Épitaphe de Philippe Rubens; tout est en marbre, excepté le Portrait en ovale placé sur le haut, qui est d'une grande beauté & peint par Rubens son frère».

²⁴⁴ Βλ. J. S. Held. *Flemish and German Paintings of the 17th century (The Collections of The Detroit Institute of Arts)*. Detroit: Detroit Institute of Arts, 1982, σς. 76-82.

²⁴⁵ Βλ. Vlieghe, 1987, σ. 180.

²⁴⁶ Βλ. αναλυτικά Κεφάλαιο 2.

(1574-1641).²⁴⁷ Το επίγραμμα γραμμένο στα λατινικά τιμά τον νεκρό ως λόγιο και μέλος του νεοστοϊκού κύκλου του Lipsius:

*ΣΤΟΝ PHILIP RUBENS, ΔΙΔΑΚΤΟΡΑ ΝΟΜΙΚΗΣ
υιό του Jan, πολίτη και γερουσιαστή της Αμβέρσας.
ΗΤΑΝ ΜΑΘΗΤΗΣ ΚΑΙ ΑΚΟΛΟΥΘΟΣ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ LIPSIIUS,
τα διδάγματα του οποίου σχεδόν ξεπέρασε
και με καλή τύχη έγινε αντάξιος σε μετριοφροσύνη.
[Υπηρέτησε] στις Βρυξέλλες τον Πρόεδρο Richardot,
στη Ρώμη τον Καρδινάλιο Ascanio Colonna,
[ως γραμματέας υπεύθυνος] για τη βιβλιοθήκη και την επιστολογραφία του.
[Υπηρέτησε, τέλος,] στη Γραμματεία των Εμπιστών της Αμβέρσας.*

*Την 28η Αυγούστου του 1611, σε ηλικία τριάντα-οκτώ ετών,
έφυγε μακριά, δεν πέθανε, ζει από την αρετή και τα γραπτά του.*

*ΓΙΑ ΤΟΝ ΣΥΖΥΓΟ ΤΗΣ, ΟΠΩΣ ΤΟΥ ΑΕΙΖΕΙ, Η MARIA DE MOY,
μητέρα των δύο παιδιών του, της Clara και του Philip,
διέταξε να τοποθετηθεί αυτή η επιγραφή, μνημείο της θλίψης και της αγάπης της,
δίπλα στον τάφο του κι εκείνον της μητέρας του, Maria Rypelinckx.*

*Εσύ που περνάς προσευχήσου για τις ψυχές των ενάρετων
και σκέψου: εκείνος έφυγε, σύντομα θα ακολουθήσω.²⁴⁸*

Είναι ιδιαίτερα αξιοσημείωτο ότι η δοξαστική περιγραφή του Philip στο επίγραμμα δεν συνάδει με τη λιτή, αστική απεικόνισή του στο Πορτρέτο του Ντιτρώιτ. Ασφαλώς, δεν προϋποτίθεται ότι το πορτρέτο του νεκρού θα πρέπει να ακολουθεί την υφολογική γραμμή του ταφικού μνημείου ή του επιγράμματος που το συνοδεύει. Μολαταύτα, τα ταφικά πορτρέτα, ως ύστατη απεικόνιση που αποσκοπεί να διατηρήσει τη μνήμη ενός προσώπου στους αιώνες, εΐθισται διαχρονικά στη δυτική παράδοση να φέρουν αναφορές στην ταυτότητα του εικονιζόμενου ή/και σύμβολα ιδιοτήτων με τις οποίες διέπρεψε στη ζωή του.

Η σύγκριση του Πορτρέτου του Philip Rubens με το έργο Το Πορτρέτο του Αββά Matthæus Yrsselius (αρ. έργου 6), το μοναδικό τεκμηριωμένο ταφικό πορτρέτο του Rubens, το οποίο εκτίθετο επίσης στο καθολικό του Αββαείου του Αρχαγγέλου Μιχάηλ κατά τον 17ο αιώνα, θα μπορούσε να αναδείξει τα βασικά στοιχεία που διέπουν μία επιμνημόσυνη σύνθεση ή ένα έργο τέχνης με ταφική χρήση.²⁴⁹ Ο Matthæus Yrsselius ντυμένος με τα χαρακτηριστικά ολόλευκα άμφια του τάγματος των Πρεμονστρατενσιανών απεικονίζεται σε τρία τέταρτα, ως τα γόνατα, σε στάση δέησης, με ενωμένες τις παλάμες του σε έπαρση. Στον παράμεσο του αριστερού χεριού του διακρίνεται το

²⁴⁷ Βλ. CDR, VI, σς. 332-334.

²⁴⁸ Για το πρωτότυπο κείμενο και την ανάλυση του επιγράμματος, βλ. Κεφάλαιο 4.

²⁴⁹ Βλ. Vlieghe, 1987, σς. 204-206.

χρυσό δαχτυλίδι με τον αμέθυστο, διακριτικό ανώτερου εκκλησιαστικού αξιώματος.²⁵⁰ Αριστερά του εικονιζόμενου τοποθετείται ο θυρεός της οικογένειάς του και δεξιά τα διακριτικά του οφφικίου του αββά, η επισκοπική μίτρα και η ποιμαντορική ράβδος με τη μορφή της Παρθένου και του Αρχαγγέλου Μιχάηλ, προστάτη-Αγίου του Αββαείου.²⁵¹ Ο προσωπογραφούμενος, ακόμη, αποδίδεται με περιορισμένη γκάμα χρωμάτων και έντονη πλαστικότητα μπροστά από ένα μονοχρωματικό, κόκκινο παρασκήνιο. Το *Πορτρέτο του Αββά Matthæus Yrsselius* είναι μία λιτή σύνθεση, ωστόσο, σε αντίθεση με το *Πορτρέτο του Philip Rubens*, φέρει όλα τα παραπληρωματικά στοιχεία που μαρτυρούν την ταυτότητα του εικονιζόμενου.

Ακόμη ενδεικτικότερη θα μπορούσε να είναι η σύγκριση με το χαρακτηριστικό *Πορτρέτο του Philip Rubens* του Cornelis Galle (αρ. έργου 9) που δημοσιεύθηκε στην επιμνημόσυνη έκδοση των *Ομιλιών* του λογίου από τις εκδόσεις *Officina Platniana* το 1615 και φέρεται ως αντίγραφο του Πορτρέτου του Ντιτρόιτ.²⁵² Στα λογιστικά αρχεία του εκδοτικού οίκου τεκμηριώνεται ότι ο χαρακτήρας πράγματι βασίστηκε σε σχέδια του Rubens για την παρούσα σύνθεση και, ομολογουμένως, η απεικόνιση του Philip στο χαρακτηριστικό των *Ομιλιών* παρουσιάζει σημαντικές ομοιότητες με το Πορτρέτο του Ντιτρόιτ.²⁵³ Η απόδοση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών του εικονιζόμενου, η στάση, η κλίση της κεφαλής και η έκφρασή του είναι σχεδόν ταυτόσημες στα δύο έργα. Εντούτοις, εντοπίζονται σημαντικές διαφορές στη σύλληψη της εικονογραφίας των δύο συνθέσεων. Εδώ, ο Philip, απεικονισμένος σε στάση τριών τετάρτων, ως τους ώμους, με το βλέμμα προς τον θεατή, επάνω σε ένα κυλινδρικό βάθρο, ανακαλεί αρχαίες προτομές. Ο λόγιος φορά ένα αρχαιοπρεπές, βαρύ, εξωτερικό ένδυμα που πτυχώνεται επάνω του και πιθανόν αποδίδει τη διακριτική της αρχαίας Ρώμης μάλλινη τήβεννο.²⁵⁴ Η κοχυλόσχημη αψίδα που πλαισιώνει τη μορφή του παραπέμπει επίσης στην κλασική τέχνη. Το σχήμα του κοχυλιού μάλιστα απαντά συχνά ως σύμβολο θανάτου και θνητότητας σε ρωμαϊκά επιτύμβια μνημεία. Παράλληλα, το κοχύλι στην αναγεννησιακή εικονογραφία ταυτίζεται με το φωτοστέφανο των Αγίων της χριστιανικής πίστης, ενώ σε περιπτώσεις πορτρέτων λογίων την ίδια περίοδο είθισται να συμβολίζει την πηγή της σοφίας και της έμπνευσης.²⁵⁵ Ο συμβολισμός του κοχυλιού στην παρούσα σύνθεση θα μπορούσε, επομένως, να είναι διττός, ώστε να εξάρει τη μορφή του Philip σε λόγοιο και σε μακάριο νεκρό. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες είναι και οι εικονογραφικές λεπτομέρειες στον ανάγλυφο διάκοσμο του βάθρου. Τα χερουβείμ πλαισιωμένα από γιρλάντες φρούτων, ο όφις, τα περιστέρια, οι ανεστραμμένοι, αναμμένοι πυρσοί και η σαύρα που περιπλέκεται μέσα σε ένα συστρεφόμενο

²⁵⁰ Η λεπτομέρεια αυτή δεν επισημαίνεται στη βιβλιογραφία. Εδώ, προχωρώ στην ταυτοποίηση του κοσμήματος με τον επισκοπικό δακτύλιο με βάση το σκούρο ιώδες χρώμα του λίθου. Οι καθολικοί ηγούμενοι κατά τον 17ο αιώνα απολάμβαναν το προνόμιο να φέρουν επισκοπικά άμφια και διακριτικά. Ο χρυσός δακτύλιος με τον αμέθυστο τους παραδιδόταν τιμητικά κατά την τελετή της ενθρόνισής τους μαζί με τα υπόλοιπα επισκοπικά διακριτικά, βλ. Henry J. McCloud. *Clerical Dress and Insignia of the Roman Catholic Church*. Milwaukee: Bruce Publishing Company, 1948.

²⁵¹ Βλ. Vlieghe, 1987, σ. 205.

²⁵² Ibid., σ. 179. Αναλυτικότερα για το χαρακτηριστικό, βλ. Richard, Van de Velde, 1978, τομ. 1, σς. 151-152.

²⁵³ Βλ. Judson, Van de Velde, 1978, τομ. 1, σ. 154 και Appendix III, σ. 458 [28].

²⁵⁴ Η παρατήρηση αυτή προκύπτει από την ομοιότητα του ενδύματος με σχέδια-μελέτες του Rubens για την αρχαία ρωμαϊκή τήβεννο, πρβλ. Cornelis Galle μετά τον Peter Paul Rubens, *Iconismus Statuae Togatus*, 1608, χαλκογραφία, 199 x 272 χιλιοστά, Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο (Inv. No. 1891,0414.1243). Το έργο *Iconismus Statuae Togatus* συμπεριλαμβάνεται στην εικονογράφηση των *Electorum Librorum* του Philip.

²⁵⁵ Βλ. Ibid., σ. 152.

ερπετό αποτελούν τυπικά σύμβολα θανάτου και αναγέννησης σε ρωμαϊκά επιτύμβια μνημεία.²⁵⁶ Το επιμνημόσυνο μήνυμα της σύνθεσης ολοκληρώνεται με τη λατινική επιγραφή «PIIS MANIBUS PHILIPPI RUBENII SACR.» (Στη μνήμη του Philip Rubens). Το μήνυμα του έργου είναι σαφές. Το χαρακτηριστικό Πορτρέτο του Philip Rubens είναι μία δοξαστική, επιμνημόσυνη απεικόνιση, μία αποθέωση του λογίου μέσα στον κόσμο της κλασικής γνώσης.

Απέναντι στο χαρακτηριστικό πορτρέτο του Philip Rubens το Πορτρέτο του Ντιτρόιτ νομίζω πως γίνεται αμέσως σαφές ότι δεν πρόκειται για μία -τουλάχιστον τυπική- επιμνημόσυνη απεικόνιση. Ασφαλώς, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι το πορτρέτο δεν φιλοτεχνήθηκε εξ αρχής ως ταφικό, αλλά επαναχρησιμοποιήθηκε στο επιτάφιο μνημείο του λογίου. Μία τέτοια υπόθεση, ωστόσο, προϋποθέτει ότι ο Rubens δεν φιλοτέχνησε ένα πορτρέτο ειδικά για το επιτάφιο μνημείο του αδελφού του, κάτι το οποίο δεν προκύπτει πιθανό, δεδομένης της ιδιαίτερης σημασίας της περίπτωσης. Αναφέρω ενδεικτικά ότι ο καλλιτέχνης φιλοτέχνησε δύο επιμνημόσυνα πορτρέτα του αδελφού του ανάμεσα στα 1611-1615, ενώ υπήρξε ο βασικός συντελεστής για τη μεταθανάτια έκδοση των *Ομιλιών* του την ίδια περίοδο.

Πέρα από το γεγονός ότι η εικονογραφία του Πορτρέτου του Ντιτρόιτ δεν παραπέμπει σε επιμνημόσυνη απεικόνιση, προσωπικά διακρίνω ακόμα ένα στοιχείο που θα μπορούσε να αμφισβητήσει την προτεινόμενη ταυτοποίησή του. Το ταφικό πορτρέτο του λογίου πιθανολογείται ότι εξαφανίστηκε από το Αββαείο του Αρχαγγέλου Μιχάηλ την περίοδο της γαλλικής κατοχής στο Βέλγιο, ανάμεσα στα 1794-1814.²⁵⁷ Ειδικότερα, το 1794 στη διάρκεια της πολιορκίας της Αμβέρσας, το Αββαείο του Αρχαγγέλου Μιχάηλ υπέστη σημαντικές καταστροφές, κατεδαφίστηκε μερικώς και εν συνεχεία λεηλατήθηκε από τους Γάλλους επαναστάτες.²⁵⁸ Συνακόλουθα, το ταφικό πορτρέτο του Philip, αν δεν καταστράφηκε στα γεγονότα του 1794, πιθανόν λαφυραγωγήθηκε και φυγαδεύτηκε μαζί με τους θησαυρούς του Αββαείου και πλήθος έργων της τέχνης από τις αυστριακές Κάτω Χώρες στη Γαλλία. Το *Πορτρέτο του Ντιτρόιτ*, ωστόσο, εντοπίζεται για πρώτη φορά στη δημοπρασία της συλλογής του Φλαμανδού τραπεζίτη, Peeters d'Aertselaer, στην Αμβέρσα το 1817.²⁵⁹ Η συλλογή της οικογένειας d'Aertselaer ήταν μία από τις σημαντικότερες συλλογές έργων τέχνης του 17ου αιώνα στις Κάτω Χώρες και μάλιστα μία από τις πλουσιότερες συλλογές έργων του Rubens, καθώς τα μέλη της ήταν άμεσοι απόγονοι του ζωγράφου.²⁶⁰ Το δεδομένο αυτό υποδεικνύει ότι το *Πορτρέτο του Ντιτρόιτ* βρισκόταν από τον 17ο αιώνα έως και το 1817, οπότε και δημοπρατήθηκε, σε ιδιωτικές συλλογές μελών και απογόνων της οικογένειας Rubens. Αντίθετα, το ταφικό πορτρέτο του λογίου τεκμηριώνεται ότι βρισκόταν αναρτημένο στο μαυσωλείο της οικογένειας Rubens στο Αββαείο του Αρχαγγέλου Μιχάηλ σε όλη τη διάρκεια του

²⁵⁶ Βλ. Ibid.

²⁵⁷ Walter Heil και Clyde H. Burroughs. *Catalogue of paintings in the permanent collection of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit*. Detroit: Detroit Institute of Arts, 1930, No. 193.

²⁵⁸ Για την ιστορία του Αββαείου, βλ. B. Haeger, "Abbot Van der Steen and St Michael's Abbey: The restoration of its church, its images, and its place in Antwerp", στο Hans Vlieghe και K. Van Der Stighelen (επιμ.). *Sponsors of the Past: Flemish Art and Patronage, 1550-1700*. Brepols: Turnhout, 2005, σ. 157.

²⁵⁹ Βλ. Vlieghe, 1987, σ. 179.

²⁶⁰ <https://rkd.nl/en/explore/artists/Peeters%20d%27Aertselaar%20de%20Cleydael%2C%20Jan%20Egidius> (Πρόσβαση 24/05/2021).

17ου αιώνα μέχρι και τα μέσα του 18ου, οπότε απαντά η τελευταία μαρτυρία για την ύπαρξη του.²⁶¹

Όλα τα ανωτέρω θέτουν υπό αμφισβήτηση προς το παρόν την ταυτοποίηση του Πορτρέτου του Ντιτρόιτ με το ταφικό πορτρέτο του Philip Rubens. Τα στοιχεία αυτά μένει να αξιολογηθούν μελλοντικά με βάση τα πορίσματα που θα προκύψουν από την περαιτέρω μελέτη του υποστρώματος του πίνακα. Όσον αφορά στο ταφικό πορτρέτο του Philip προσωπικά εκτιμώ ότι το έργο αναπαράγεται στο χαρακτηριστικό πορτρέτο του του Galle. Η αρχαιοπρεπής, δοξαστική απεικόνιση του λογίου στο πορτρέτο αυτό προσιδιάζει στο κλασικίζον ύφος του ταφικού του μνημείου. Ο εικονογραφικός τύπος του πορτρέτου εντός αψίδας με κοχύλι στο εσωράχιο της εντοπίζεται μάλιστα και στο σχέδιο του Rubens για επιτάφιο μνημείο του Jean Richardot το 1609 (αρ. έργου 14).²⁶² Επίσης, η ημικυκλική αψίδα εντός της οποίας τοποθετείται η προτομή του νεκρού πιθανόν να αντιστοιχεί στο οβάλ σχήμα που παραδίδει ο Descamps. Τέλος, είναι αξιοσημείωτο ότι το χαρακτηριστικό τοποθετήθηκε στην εισαγωγή της *in memoriam* ενότητας των *Ομιλιών*, πριν από μία εκτενή συλλογή επιμνημόσυνων κειμένων και ποιημάτων. Είναι, νομίζω, προφανές ότι το χαρακτηριστικό τοποθετήθηκε στο σημείο αυτό συμβολικά ως ύστατος φόρος τιμής του Rubens στον αδελφό του. Το έργο, ωστόσο, ως χαρακτηριστικό δεν υπογράφηκε από τον Rubens, αλλά από τον Galle. Το γεγονός ότι η συμβολή του ζωγράφου δεν αναφέρεται στην παρούσα εικονογράφηση αποτελεί ενδεχομένως ένδειξη ότι το πορτρέτο αυτό ήταν οικείο στον κύκλο του Philip, πιθανόν, κατά την εκτίμησή μου, διότι αναπαρήγαγε το πορτρέτο του ταφικού μνημείου.

²⁶¹ Βλ. J.F.M. Michel. *Histoire de la Vie de P.P. Rubens. Chevalier, & Seigneur de Steen, Illustree d'Anecdotes, qui n'ont jamais paru au Public, & de ses Tableaux étalés dans les Palais, Eglises & Places publiques de l'Europe: & par la Demonstration des Estampes existances & relatives a ses Ouvrages.* Chez A. De Bel: Brussels, 1771, σ. 83: «À la gauche dudit autel se voit le monument sépulchral de Philippe Rubens, frere aîné du Peintre, & Sex crétaire du Sénat d' Anvers, érigé par Dame Marie de Moy, son épouse, laquelle avoit ordonné d'enterrer son époux près du tombeau de sa mere, Marie Pypeling: P . P . Rubens, par amour pour le défunt, composa l'inscription dudit monument, qui fut surmonté du portrait dudit frere, & peint de la propre main».

²⁶² Βλ. Judson, Van de Velde, 1978, τομ. 1, σ. 152-153.

6. Η κληροδότηση της βιβλιοθήκης του Philip Rubens.

Η βιβλιοθήκη του Philip Rubens, μολονότι αφορά στην περίπτωση ενός εξέχοντος λογίου του 17ου αιώνα, δεν έχει αποτελέσει αντικείμενο συστηματικής μελέτης και για τον λόγο αυτό δεν έχει εκτιμηθεί επαρκώς ούτε ολοκληρωμένα. Η μοναδική πηγή για το ζήτημα είναι η μελέτη του Prosper Arents για τη βιβλιοθήκη του Peter Paul Rubens, *De bibliotheek van Pieter Pauwel Rubens: een reconstructie*.²⁶³ Είναι ιδιαίτερα αξιοσημείωτο ότι στον τόμο αυτό αφιερώνεται σημαντικό μέρος της έρευνας στη συλλογή στοιχείων για την προσωπική βιβλιοθήκη του Philip. Συγκεκριμένα, σε 5 από τις 19 ενότητες της μελέτης καταλογογραφούνται τόμοι που φέρουν το βιβλιόσημο («ex-libris»: διακοσμητική ετικέτα επικολλημένη σε βιβλίο, συχνά στο οπισθόφυλλο, για να δηλώσει την ιδιοκτησία) του λογίου, τόμοι που τεκμηριώνονται από την αλληλογραφία του, τόμοι που αφορούν σε αγορές του από τον εκδοτικό οίκο Officina Plantiniana και τόμοι που περιλαμβάνουν ποιήματα που συνέθεσε ο ίδιος ή του αφιερώνονται.²⁶⁴ Συγκεντρωτικά από τις πηγές αυτές καταλογογραφούνται 39 τίτλοι βιβλίων. Το σύνολο αυτό, αν και εντυπωσιακά περιορισμένο για τη βιβλιοθήκη ενός λογίου, προκύπτει αδιαμφισβήτητα από την απόσταξη μίας εξαιρετικά πλήρους καταγραφής βιβλίων από τις εξεταζόμενες πηγές.²⁶⁵ Στο *De bibliotheek* καλύπτεται μεν ένα μεγάλο φάσμα πρωτογενών πηγών για τη βιβλιοθήκη του Philip, ωστόσο το ζήτημα σε καμία περίπτωση δεν εξαντλείται. Η δημοσίευση της βιβλιοθήκης του λογίου είναι ένα εξαιρετικά σύνθετο έργο που προϋποθέτει διεξοδική μελέτη των τεκμηρίων λ.χ. απογραφικοί κατάλογοι δημοπρασιών συλλογών και επιστολικά αρχεία αλληλογράφων του, καθώς και ολόκληρου του πλούσιου και πολυσχιδούς συγγραφικού έργου του -ποιήματα, ομιλίες, μεταφράσεις, αρχαιολογικές και αρχαιογνωστικές μελέτες-, έργο που δεν μπορεί παρά να αποτελέσει καρπό διεπιστημονικής έρευνας. Αξίζει ακόμη να σχολιαστεί ότι στο *De bibliotheek* η βιβλιοθήκη του Philip δεν διερευνάται ως ανεξάρτητη θεματική ενότητα παράλληλα με το κεντρικό έργο της δημοσίευσης της βιβλιοθήκης του αδελφού του, ούτε εμπίπτει σε ειδικές κατηγορίες βιβλίων λ.χ. τόμοι που αφορούν σε μέλη της οικογένειας Rubens και τόμοι που πιθανόν είχε μεταχειριστεί ο ζωγράφος.²⁶⁶ Αντίθετα, το περιεχόμενό της ενσωματώνεται στη βιβλιοθήκη του ζωγράφου ως τμήμα της και προσμετράται στο τελικό σύνολο των βιβλίων της συλλογής του.²⁶⁷

²⁶³ Prosper Arents, *De bibliotheek van Pieter Pauwel Rubens: een reconstructie*, Alfons K. L. Thijs (επιμ.), Αμβέρσα: De Gulden Passer, Museum Plantin Moretus, Vereniging der Antwerpse Bibliotheek, 2001.

²⁶⁴ Συγκεκριμένα πρόκειται για τις ενότητες «K»-«O»: «K. Boek met ex-libris van Philips Rubens», «L. Werk van Philips Rubens», «M. Aankopen door Philips Rubens», «N. Brieven en gedichten aan Philips Rubens», «O. Correspondentie van Philips Rubens», βλ. Ibid. σς. 269-288.

²⁶⁵ Η πλειοψηφία των νοικοκυριών της ανώτερης μεσαίας τάξης στην Αμβέρσα κατά τον 17ο αιώνα διέθετε περισσότερα από τριάντα βιβλία, ωστόσο δεν ήταν σπάνιες οι συλλογές με άνω των 200. Για τη βιβλιοθήκη του Philip, μολονότι δεν διασώζονται στοιχεία, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι περιελάμβανε οπωσδήποτε περισσότερους από 200 τόμους. Ενδεικτικές για το μέγεθος της βιβλιοθήκης του λογίου θα μπορούσαν να είναι οι βιβλιοθήκες του αδελφού του, Peter Paul Rubens, με περίπου 500 τίτλους, και του εκδότη, Christophe Plantin (1520-1589), με 728 τόμους, βλ. <https://hnanews.org/hnar/reviews/prosper-arents-de-bibliotheek-van-pieter-pauwel-rubens-eeen-reconstructie/> (πρόσβαση 02/12/2021).

²⁶⁶ Βλ. Ibid. ενότητες «Q» («Q. Over P. P. Rubens en zijn familie»), σς. 291-294 και «R» («R. Mogelijke lectuur van P. P. Rubens»), σς. 295-308. Αναφορικά με το περιεχόμενο της ενότητας «R» θα πρέπει να σημειωθεί ότι η ανάγνωση ενός βιβλίου δεν υποδηλώνει απαραίτητα και την κατοχή του.

²⁶⁷ Στο *De bibliotheek* το μέγεθος της βιβλιοθήκης του ζωγράφου υπολογίζεται στους 500 τόμους, βλ. Ibid. σ. 68. Οι τόμοι που αποδίδονται στον Philip αντιστοιχούν επομένως στο 7,8% της βιβλιοθήκης του αδελφού του.

Ανατρέχοντας στον τόμο για περισσότερα στοιχεία σχετικά με την επιλογή του συγγραφέα να ενσωματώσει το περιεχόμενο των δύο βιβλιοθηκών εντοπίζεται μόνο μία σύντομη αναφορά στην εισαγωγή, όπου εικάζεται ότι η συλλογή του λογίου περιήλθε στην ιδιοκτησία του αδελφού του για άγνωστο λόγο, πιθανώς διότι αγοράστηκε.²⁶⁸ Λίγες γραμμές πιο κάτω επισημαίνεται, ωστόσο, και πάλι ιδιαίτερα ευσύνοπτα, ότι δεν διασώζονται στοιχεία που επιβεβαιώνουν αυτή την υπόθεση.²⁶⁹ Σε μία εποχή που η ιδιωτική βιβλιοθήκη συνεπάγεται, κατά ένα μεγάλο ποσοστό, τη χρήση της, ένας λόγιος -και μάλιστα επαγγελματικά επιτυχημένος και συγγραφικά ενεργός, όπως ο Philip φαίνεται απίθανο να είχε πωλήσει τη βιβλιοθήκη του εν ζωή.²⁷⁰ Στο κεφάλαιο αυτό επιχειρώ να ιχνηλατήσω την τύχη της βιβλιοθήκης του λογίου μετά τον θάνατό του το 1611 διερευνώντας την κληρονομική διαδοχή της με βάση τις αρχές του κληρονομικού δικαίου της εποχής. Το ζήτημα της κληροδότησης της βιβλιοθήκης του Philip εμπλουτίζει την έρευνα γύρω από τους τομείς αλληλεπίδρασης των δύο αδελφών στα πλαίσια της παρούσας εργασίας και ταυτόχρονα αποτελεί ακόμη ένα βήμα προς την τεκμηρίωση του περιεχομένου της βιβλιοθήκης αυτής μελλοντικά.

Σύμφωνα με το φλαμανδικό κληρονομικό δίκαιο του 17ου αιώνα -ένα αμάλγαμα του ρωμαϊκού κληρονομικού δικαίου με τοπικές εθιμοτυπικές πρακτικές- η περιουσία ενός προσώπου μπορούσε να κληρονομηθεί είτε εκ διαθήκης («ex testamento») είτε εξ αδιαθέτου («ab intestato»), όταν ο κληρονομούμενος είχε αποβιώσει χωρίς να αφήσει διαθήκη ή αν αυτή ήταν άκυρη.²⁷¹ Συνεπώς, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι η βιβλιοθήκη ή τμήμα της βιβλιοθήκης του Philip περιήλθε στην ιδιοκτησία του αδερφού του ως κληρονομιά. Στην πρώτη περίπτωση ο Philip θα έπρεπε να έχει συντάξει διαθήκη στην οποία παραχωρεί τη βιβλιοθήκη του είτε καθ'ολοκληρίαν είτε εν μέρει στον αδελφό του. Η υπόθεση αυτή προσκρούει, εντούτοις, στις ιδιαίτερες συνθήκες θανάτου του λογίου, ο οποίος φέρεται να πέθανε αιφνίδια μετά από μερικές μέρες ήπιας αδιαθεσίας σε νεαρή ηλικία, 38

²⁶⁸ Βλ. Ibid. σ. 57.

²⁶⁹ Βλ. Ibid.

²⁷⁰ Ο Philip είχε λάβει κλασική παιδεία στο πλάι του Justus Lipsius στη Λουβαίν και είχε σπουδάσει νομική στο Πανεπιστήμιο της Πάδοβα. Επαγγελματικά είχε διατελέσει γραμματέας του Προέδρου του «Συμβουλίου του Ισπανικού Στέμματος», Jean Richardot (1540-1609), στις Βρυξέλλες, προσωπικός βιβλιοθηκάριος του λογίου καρδινάλιου, Ascanio Colonna (1560-1608), στη Ρώμη και γραμματέας της πόλης της Αμβέρσας, βλ. Cecilia Paolini, “Philip and Peter Paul Rubens in Rome: newly discovered documents concerning their early careers.” *Burlington Magazine*, Vol. 161, no. 1391 (Φεβρουάριος 2019), σς. 121-127. Για ορισμένους επαγγελματικούς κλάδους, όπως καθηγητές, νομικοί, ιερείς και πολιτικοί άρχοντες, η συγκρότηση βιβλιοθηκών είχε πρωτίστως χρηστικό χαρακτήρα κατά τους νεότερους χρόνους, βλ. Rindert Jagersma και Joanna Rozendaal, “Female Book Ownership in the Eighteenth-Century Dutch Republic. The Book Collection of Paper-Cutting Artist Joanna Koerten (1650-1715).” *Quaerendo*, Vol. 2, (Ιούνιος 2020), σς. 114-115.

²⁷¹ Jacques Britz, *Code de l'ancien droit Belgique ou Histoire de la jurisprudence et de la législation suivie de l'exposé du droit civil des provinces Belgique*, 2 τομ., Βρυξέλλες: A Van Daele, 1847, σς. 660-716 και 748-751.

ετών.²⁷² Ακόμη, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη και την οικογενειακή κατάσταση του Philip, όταν κατέληξε, καθώς ήταν έγγαμος και πατέρας δύο παιδιών. Η κόρη του, Clara (1610-1678), είχε γεννηθεί έναν χρόνο νωρίτερα, ενώ η σύζυγός του, Maria de Moy, βρισκόταν ήδη σε στάδιο προχωρημένης εγκυμοσύνης. Το δεύτερο παιδί, ο Philip ο Νεότερος (1611-1678), γεννήθηκε στις 6 Σεπτεμβρίου της ίδιας χρονιάς, 9 μέρες μετά τον θάνατο του πατέρα του.²⁷³ Φαίνεται επομένως απίθανο, αν ο Philip είχε όντως συντάξει διαθήκη, να μην είχε μεριμνήσει, ώστε μετά τον θάνατό του η βιβλιοθήκη του να περιέλθει στα παιδιά του και ειδικότερα στον γιο του, αν το νεογέννητο ήταν αγόρι. Η κληροδότηση περιουσιακών στοιχείων που σχετιζόνταν με την κοινωνική θέση ή το επάγγελμα του πατέρα, μία ευρεία γκάμα αντικειμένων στην οποία θα μπορούσαν να συμπεριλαμβάνονται από οπλικές σκευές και δαχτυλίδια «signet» μέχρι άλογα και βιβλία, στα άρρενα τέκνα μίας οικογένειας ήταν άλλωστε συνήθης εθιμοτυπική πρακτική στη Φλάνδρα κατά τον 17ο αιώνα.²⁷⁴ Είναι ενδεικτικό ότι ο Peter Paul Rubens κληροδότησε τη βιβλιοθήκη και τις αρχαιολογικές πραγματείες του στον πρωτότοκο γιο του με την Isabella Brant, (1591-1626) Albert, (1614–1657) ενώ με ρητή δήλωση στη διαθήκη του παραχωρούσε τη συλλογή των σχεδίων του αποκλειστικά σε άρρενα απόγονό του ή άρρενα εξ' αγχιστείας συγγενή του.²⁷⁵

Στην περίπτωση επαγωγής εξ αδιαθέτου κληρονομιάς («ab intestato») ενός έγγαμου άνδρα με τέκνα, σύμφωνα με το κληρονομικό δίκαιο της εποχής, δικαιούχοι της κληρονομιάς ορίζονταν αποκλειστικά τα τέκνα του θανόντα, τα οποία συνήθως κληρονομούσαν κατ' ισομοιρία ανεξαρτήτως φύλου, ηλικίας, και οικογενειακής κατάστασης, έγγαμα ή άγαμα.²⁷⁶ Ως προς την κατ' ισομοιρία διανομή υπήρχαν, βέβαια, εξαιρέσεις που κατά κανόνα ευνοούσαν τα άρρενα τέκνα με μεγαλύτερη μερίδα επί της κληρονομητέας περιουσίας του πατέρα. Οι εξαιρέσεις αυτές αφορούσαν, όπως έχει αναφερθεί παραπάνω και στην περίπτωση της εκ διαθήκης κληρονομικής διαδοχής, σε αντικείμενα πατρικού/ανδρικού κύρους, κατηγορία στην οποία θα μπορούσαν να συμπεριληφθούν

²⁷² Η ηλικία θανάτου του Philip, αν και τυπικά εντός του προσδόκιμου ζωής των 30-40 ετών για τους ενήλικες άνδρες στη δυτική Ευρώπη κατά το πρώτο μισό του 17ου αιώνα, σε σύγχρονες πηγές περιγράφεται ως ιδιαίτερα πρόωμη. Ο Jan Brant στον «Βίο του Philip» που συμπεριλήφθηκε στην επιμνημόσυνη έκδοση των *Ομιλιών* του λογίου αναφέρει χαρακτηριστικά: «Στις 5 Σεπτεμβρίου 1611, δυστυχώς, ο θάνατος άπλωσε το χέρι του στον Philip στο άνθος της ζωής και της καριέρας του, σε ηλικία 38 ετών και προχωρώντας με ορμή στην κορυφή της αληθινής δόξας -και συνέβη πολύ θλιβερά. Γιατί, αν και είχε πυρετό για λίγες μέρες, πιστεύαμε ότι ήταν μόνο μια μικρή αδιαθεσία, όχι μια θανατηφόρα ασθένεια. Τότε ξαφνικά τον κυριέυσε ένας λήθαργος και την ίδια μέρα...». Το απόσπασμα παρατίθεται σε δική μου ελεύθερη μετάφραση. Για τον θάνατο του Philip και τον τρόπο που τον εξέλαβαν οι σύγχρονοι του, βλ. *Homiliae*, σς. 140-175, ειδικά σς. 140-142. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το προσδόκιμο ζωής διάφορων κοινωνικών ομάδων σε χώρες της δυτικής Ευρώπης κατά τον 17ο αιώνα βλ. Frans van Poppel et al. “Life expectancy of artists in the Low Countries from the fifteenth to the twentieth century.” *Population Studies*. Vol. 67, no. 3 (2013), σς. 275-292.

²⁷³ Βλ. *Homiliae*, σς. 139-140 και (Baron) Frédéric de Reiffenberg, “Recherches sur la famille de Pierre-Paul Rubens,” *Nouveau Mémoires de l'Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres de Bruxelles*, Vol. 6 (1830), opp. 13.

²⁷⁴ Βλ. Britz, 1847, σς. 665-668· G. de Longé, *Coutumes du pays et duché de Brabant. Quartier d'Anvers*, том. 2, Βρυξέλλες: F. Gobbaerts, 1872, σ. 351, § 10.

²⁷⁵ Το κείμενο της διαθήκης του ζωγράφου δημοσιεύεται στο P. Génard, “Het laatste testament van P. P. Rubens.” *Rubens-Bulletijn*, Vol. 4, pt. 3 (1895), σς. 125-141. Πίσω από τη ρητή δήλωση του ζωγράφου για την κληροδότηση των σχεδίων του αποκλειστικά σε άρρενα απόγονό του υπολανθάνει η αντίληψη ότι τα σχέδια δεν αποτελούν αυτόνομα έργα τέχνης, αλλά ένα εργαλείο στη διαδικασία της ζωγραφικής, προορισμένα αυστηρά για ιδιωτική-επαγγελματική χρήση στο εργαστήριο, βλ. Anne-Marie S. Logan και Michiel Plomp, *Peter Paul Rubens: The Drawings*, Νέα Υόρκη: Metropolitan Museum of Art, 2005, σ. 3.

²⁷⁶ Βλ. Britz, 1847, σς. 660-681.

και βιβλία.²⁷⁷ Επιπλέον, με ειδική νομική διάταξη το Επιμελητήριο των Ορφανών της εκάστοτε πόλης αναλάμβανε την απογραφή των περιουσιακών στοιχείων του θανόντα, καθώς και τον διορισμό επιτρόπων («curator», «mambour», «administrateur»), συνήθως των πλησιέστερων αρρένων συγγενών από την πατρική πλευρά, για την επίβλεψη της ανατροφής των παιδιών (η χήρα του θανόντα έχανε οριστικά το δικαίωμα της κηδεμονίας των παιδιών της), τη διασφάλιση της περιουσίας τους και τη νομική εκπροσώπηση τους κατά τη διανομή της κληρονομιάς. Η νόμιμη επιτροπεία («cura», «mambournie») διαρκούσε μέχρι την ηλικία των 25 ετών· για τα κορίτσια, ωστόσο, έχοντας τη δυνατότητα να παντρευτούν από αρκετά νεαρότερη ηλικία, το καθεστώς αυτό θα μπορούσε να λήξει νωρίτερα, στα 14 ακόμη και στα 12 έτη.²⁷⁸ Στη διάρκεια του διαστήματος της επιτροπείας, ακόμη, απαγορευόταν ρητά η εκποίηση, όπως βέβαια και κάθε άλλη μορφή οικονομικής εκμετάλλευσης των περιουσιακών στοιχείων του κληρονομούμενου.²⁷⁹ Από τα στοιχεία αυτά συνάγεται ότι στην περίπτωση της κληρονομικής διαδοχής του Philip, εφόσον υπήρχαν ζώντα τέκνα, ο αδελφός του ήταν νομικά αδύνατο να κληρονομήσει ή να διεκδικήσει ως νόμιμος δικαιούχος τη βιβλιοθήκη του. Ομοίως, ήταν αδύνατο να αγοράσει το περιεχόμενο της βιβλιοθήκης, ακόμη και μέρος αυτού, σύμφωνα με την υπόθεση του Agents, τουλάχιστον μέχρι τη λήξη της περιόδου της επιτροπείας των ανιψιών του.

Περισσότερο φως γύρω από την τύχη της βιβλιοθήκης του Philip μετά τον θάνατό του θα μπορούσε να ρίξει ένα αδημοσίευτο νομικό έγγραφο από το δημοτικό αρχείο της φλαμανδικής πόλης Wijnegem στην επαρχία της Αμβέρσας.²⁸⁰ Το έγγραφο αυτό χρονολογείται τον Ιούνιο του 1629 και αφορά στη μεταβίβαση περιουσιακών στοιχείων από την κληρονομιά του Philip στην κόρη του, Clara, με αφορμή τον γάμο της με τον γραμματέα της πόλης της Αμβέρσας, Gregorius de Weerdt, νωρίτερα την ίδια χρονιά. Ενώπιον του συμβολαιογράφου εμφανίζονται από τη μία πλευρά η Clara υπό την επιτροπεία του Gregorius de Weerdt (οι έγγαμες γυναίκες νομικά τελούσαν υπό την επιτροπεία του συζύγου τους, γι' αυτό και εδώ η Clara ως έγγαμη πλέον συνοδεύεται από τον συζύγό της) και από την άλλη ο Jan Brant ως επίτροπος του αδελφού της Clara, Philip Rubens του Νεότερου, και ως πληρεξούσιος αντιπρόσωπος του θείου της, Peter Paul Rubens. Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον ότι στην παρούσα συμβολαιογραφική πράξη εμφανίζεται, εκτός από τους εκπροσώπους των νόμιμων κατιόντων κληρονόμων του Philip, και ο Peter Paul Rubens και μάλιστα με πληρεξουσιοδοτημένο αντιπρόσωπο, κάτι που αποκαλύπτει ότι ήταν υποχρεωμένος να παρίσταται ως άμεσα εμπλεκόμενος στο ζήτημα της διανομής της κληρονομιάς του αδελφού του. Η πληρεξουσιοδότηση αυτή, ωστόσο, σύμφωνα με το έγγραφο, δεν συνιστά εκπροσώπηση του ζωγράφου ως δικαιούχου της κληρονομιάς, αλλά ως επιτρόπου του ανιψιού του, Philip του

²⁷⁷ De Longé, 1872, σ. 351, § 10-13.

²⁷⁸ Βλ. Ibid. σς. 573-576, 702, 719-720.

²⁷⁹ Βλ. De Longé, 1872, σς. 299-334, 347-368· Ariadne Schmidt, “Generous provisions or legitimate shares? Widows and the transfer of property in 17th-century Holland.” *History of the Family*, Vol. 15 (2010), σς. 13-24.

²⁸⁰ Βλ. Παράρτημα 5.

Νεότερου.²⁸¹ Το έγγραφο αυτό, μολονότι δεν περιέχει καμία αναφορά σε βιβλία, είναι εξαιρετικά σημαντικό, αφενός διότι αποδεικνύει ότι ο Peter Paul Rubens δεν είχε κανένα νόμιμο δικαίωμα επί της κληρονομιάς του αδελφού του και αφετέρου διότι υποδεικνύει ότι η βιβλιοθήκη του Philip, εφόσον δεν μεταβιβάστηκε στην Clara, παραχωρήθηκε στον αδερφό της, Philip τον Νεότερο, κατά την ενηλικίωση του το 1636. Στο σημείο αυτό θα μπορούσαμε να υποθέσουμε, σύμφωνα με τη θεωρία του Arents, ότι ο Philip ο Νεότερος μετά την αποδοχή του μεριδίου του από την κληρονομιά ίσως να προχώρησε σε εκποιήσεις περιουσιακών στοιχείων, μεταξύ των οποίων και η βιβλιοθήκη του πατέρα του. Δυστυχώς, ελάχιστα είναι γνωστά για τη φυσιογνωμία και τη δράση του Philip του Νεότερου.²⁸² Ο Jan Brant στον «Βίο του Philip», που συμπεριλήφθη στην επιμνημόσυνη έκδοση των *Ομιλών* του λογίου το 1615, αναφέρει ότι ο Philip ο Νεότερος έτυχε της προστασίας του πανίσχυρου δημάρχου της Αμβέρσας και στενού φίλου των αδελφών Rubens, Nicolaas Rockox (1560–1640), ο οποίος θέλησε να γίνει και πνευματικός του πατέρα.²⁸³ Ο Philip ο Νεότερος περιτριγυριζόταν, επομένως, από έναν εύπορο, λόγιο και πολιτικά ισχυρό κύκλο που οπωσδήποτε του εξασφάλισε καλή ανατροφή και ανώτερη μόρφωση. Η επαγγελματική πορεία του, εξάλλου, στη θέση του πατέρα του στη Γραμματεία της Αμβέρσας, θέση που παραδοσιακά προοριζόταν για καταξιωμένους λογίους της πόλης, μαρτυρεί ότι εξελίχθηκε επίσης σε έναν επιφανή λόγιο με υψηλό κοινωνικό status. Τα δεδομένα αυτά επιβεβαιώνουν πως ο Philip ο Νεότερος δεν βρέθηκε ποτέ σε κατάσταση ανέχειας, ώστε να προχωρήσει σε πωλήσεις περιουσιακών του στοιχείων, αντίθετα η κατοχή μίας πλούσιας βιβλιοθήκης ήταν απαραίτητη για την επαγγελματική του δραστηριότητα ως λογίου, αλλά και ένα ισχυρό σύμβολο πνευματικού κύρους. Η βιβλιοθήκη του πατέρα του, συνακόλουθα, είναι εξαιρετικά πιθανό όχι μόνο να παρέμεινε στην κατοχή του, αλλά και να εμπλουτίστηκε σημαντικά. Ο Philip ο Νεότερος πέθανε το 1678 σε ηλικία 67 ετών, χωρίς να αφήσει απογόνους. Αναφορικά με τη διανομή της περιουσίας του, πέρα από δύο έγγραφα στο δημοτικό αρχείο της Wijnegem, όπου γίνεται αναφορά γενικά σε «κληρονόμους» του, δεν διασώζεται κανένα τεκμήριο.²⁸⁴ Η τύχη της βιβλιοθήκης του Philip του Νεότερου λόγω έλλειψης στοιχείων δυστυχώς δεν μπορεί να διερευνηθεί περαιτέρω. Προσωπικά, εκτιμώ ότι, με βάση τους εγγύτερους οικογενειακούς του δεσμούς και τη νόμιμη κληρονομική διαδοχή του, οι πιθανότεροι υποψήφιοι κληρονόμοι του ήταν τα ανίψια του, Isabella και Constantin de Weerd. Το μόνο βέβαιο είναι ότι τα βιβλία του Philip του Νεότερου -μαζί με αυτά μάλλον και τα βιβλία του πατέρα του- χάθηκαν μέσα στο δαιδαλώδες γενεαλογικό δέντρο της οικογένειας Rubens.

²⁸¹ Ο Peter Paul Rubens αναφέρεται στο έγγραφο ως «momboire» (επίτροπος) του Philip του Νεότερου. Το γεγονός ότι ο ζωγράφος είχε αναλάβει την επιτροπεία των ανιψιών του αποκαλύπτει μία εντελώς άγνωστη πτυχή της κοινωνικής του ζωής και ειδικότερα των σχέσεών του με την οικογένεια του αδελφού του. Αξίζει να σχολιαστεί επίσης ότι η απουσία του εν προκειμένω ήταν επιβεβλημένη, καθώς από τις αρχές Ιουνίου βρισκόταν στο Λονδίνο ως μέλος της ειρηνευτικής διπλωματικής αποστολής του ισπανικού στέμματος στην αγγλική αυλή, βλ. *CDR*, τομ. 5, σς. 54-90· για τα έργα που φιλοτέχνησε ο ζωγράφος στα πλαίσια αυτής της αποστολής, βλ. Ναυσικά Λιτσαρδοπούλου, *Η ζωγραφική παραγωγή των Κάτω Χωρών κατά τον 17ο αιώνα*, Αθήνα: Εκδόσεις Ι. Σιδέρης, 2015, σς. 73-76.

²⁸² Η υπάρχουσα βιβλιογραφία για τον Philip τον Νεότερο εστιάζει αποκλειστικά στη βιογραφία που συνέγραψε για τον θείο του, Peter Paul Rubens, βλ. L. R. Lind, “The Latin Life of Peter Paul Rubens by His Nephew Philip: A Translation,” *Art Bulletin*, Vol. 9 (1946), σς. 37-44· Cynthia Lawrence, “Clara de Moy or Clara Del Monte?: a note on the Lind translation of the ‘Vita Petri Pauli Rubenii,’” *Notes in the history of art*. Vol. 13, no. 2 (1994), σς. 31-34.

²⁸³ Βλ. *Homiliae*, σς. 139-140.

²⁸⁴ Archief Heemkring Jan Vleminck, Wijnegem, Familiearchieven, “De Weerd-Rubens”, inv. nr.: V.5/66.0.0 και V.5/101.0.0. Τα αρχεία αυτά αφορούν στην αποπληρωμή ενός ετήσιου κληροδοτήματος ύψους 100 φιορινιών που είχε παραχωρήσει ο Philip ο Νεότερος στην Magdalena Peeters και είχε μεταβιβαστεί στις υποχρεώσεις των κληρονόμων του.

Επίλογος

Η σχέση του Philip με τον Peter Paul Rubens εδράζεται στους συγγενικούς τους δεσμούς, ωστόσο ζυμώθηκε στη διάρκεια της ζωής τους μέσα από κοινά ενδιαφέροντα, την τέχνη, αρχαιογνωσία και την αδελφосύνη. Η μελέτη του κοινωνικών επαφών των δύο αδελφών αποκαλύπτει πως μοιράζονταν ένα κοινό, αμφίδρομο και κεκλεισμένο κοινωνικό δίκτυο, εντός του οποίου συσπειρώνονταν με πρακτικές διπλωματίας και νεποτισμού. Για τον λόγο αυτό είναι δύσκολο να εντοπιστούν μονόπλευρα οι διασυνδέσεις καθενός από τα δύο αδέρφια. Σε κάθε περίπτωση, οι στενές διασυνδέσεις του Philip με την οικογένεια Richardot και την παπική αυλή στο Βατικανό τον υποδεικνύουν ως σημαντικό παράγοντα για την προώθηση μίας περίβλεπτης ανάθεσης προς τον ζωγράφο κατά την πρώτη διαμονή του στη Ρώμη, του νέου έργου για την Αγία Τράπεζα της Santa Croce, Gerusalememe. Οι διασυνδέσεις του Philip με τις δημοτικές αρχές της Αμβέρσας τον υποδεικνύουν επίσης ως σημαντικό παράγοντα για την προώθηση τριών ακόμη περίβλεπτων δημόσιων αναθέσεων προς τον ζωγράφο, την *Προσκύνηση των Μάγων* για το δημαρχείο της πόλης, την *Αποκαθήλωση* για τον καθεδρικό ναό της Παναγίας, καθώς και το εικονογραφικό πρόγραμμα για τις προσωρινές κατασκευές που τοποθετήθηκαν με αφορμή τη θριαμβευτική είσοδο του αδελφού του βασιλιά Φιλίππου Δ΄ της Ισπανίας και καρδινάλιου της Ρωμαιοκαθολικής εκκλησίας, Φερδινάνδου της Αυστρίας, ως νέου κυβερνήτη των νότιων επαρχιών. Η συμμετοχή του Peter Paul στην εικονογράφηση των *Electorum Librorum* του Philip έθεσε, ακόμη, τα θεμέλια της μακροχρόνιας συνεργασίας του με τον εκδοτικό οίκο Officina Plantiniana του Balthasar Moretus. Τα δύο αδέρφια εικάζεται, τέλος, ότι σκόπευαν να συνεργαστούν και στην παραγωγή χαρακτηριστικών έργων με επιγεγραμμένα ποιήματα, πλάνο το οποίο ανέκοψε μάλλον ο αιφνίδιος θάνατος του Philip.

Εκτός από τους τομείς κοινωνικής και επαγγελματικής αλληλεπίδρασης, η σχέση των δύο αδελφών αποτυπώνεται επίσης και στην καλλιτεχνική τους παραγωγή. Ο Peter Paul Rubens φιλοτέχνησε τουλάχιστον πέντε πορτρέτα του αδελφού και αυτοπροσωπογραφήθηκε δίπλα του σε δύο από αυτά. Η «Αυτοπροσωπογραφία με Φίλους στη Μάντοβα» και το «Πορτρέτο των Τεσσάρων Φιλοσόφων» μαρτυρούν το κοινό κοινωνικό δίκτυο των δύο αδελφών, αλλά και τα κοινά τους ενδιαφέροντα για τη μελέτη της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας. Από την πλευρά του, ο Philip δεν θα διστάσει να εντάξει τον αδελφό στο πάνθεο των ποιητικών του ηρώων, ανάμεσα σε μυθικά πρόσωπα της αρχαιότητας και στον «Ηρώα» του, Justus Lipsius. Τα δύο ποιήματα που ο Philip απευθύνει στον αδελφό του βρίθουν επαινετικών λόγων για τη λογισσύνη και τη δεξιοτεχνία του στη ζωγραφική. Οι χαρακτηρισμοί του Philip για τα «καλά γράμματα» και τη «θαυματουργή δύναμη του ταλέντου και των χειριών» του αδελφού του, «αντάξιων του Πολύγνωτου και του Απελλή», δεν αποτελούν φιλοφρονήσεις που προορίζονταν απλώς να τέρψουν σε μία ιδιωτική ανάγνωση, αλλά πολύ περισσότερο αποσκοπούν να παρουσιάσουν τον ζωγράφο δημοσίως ως *pictorem doctissimum* και πνευματικό απόγονο των μεγάλων αρχαίων ζωγράφων. Είναι ενδεικτικό ότι ο Philip παρουσίασε το ποίημά του *Ελεγεία στον Peter Paul Rubens* καθώς περιπλανιέται στη θάλασσα σε μία εξαιρετικά συμβολική θέση στα *Electa* του, στον επίλογο αμέσως μετά από τα ποιήματά του με θέμα τον Lipsius. Ο Philip δυστυχώς δεν πρόλαβε να δημοσιεύσει τις επιστολές του, ωστόσο, όπως προκύπτει από τα επιτηδευμένα κείμενα των τριών επιστολών προς τον Peter Paul που δημοσιεύθηκαν στον τόμο των *Ομιλιών*, επρόκειτο να συμπεριλάβει τον αδελφό του και στη χορεία των επιφανών λογίων αλληλογράφων του. Μετά τον θάνατο του αδελφού του, ο Peter Paul ανέλαβε προσωπικά το έργο της διαχείρισης της υστεροφημίας και της ανάδειξης της πνευματικής παρακαταθήκης του. Ανήγειρε ένα επιβλητικό, αρχαιοπρεπές επιτάφιο μνημείο στο

οικογενειακό τους μαυσωλείο στο Αββαείο του Αρχαγγέλου Μιχάηλ και προώθησε την έκδοση του αδημοσίευτου έργου του στον εκδοτικό οίκο Officina Plantiniana.

1. Πιστοποιητικό αποφοίτησης του Philip Rubens από το Τμήμα Νομικής του Πανεπιστημίου της Ρώμης.

Το πιστοποιητικό δημοσιεύεται επίσης στο Génard, 1877, σς. 353-357, σε μεταγραφή από το αρχείο του βαρώνου Henry van Havre, του τελευταίου απογόνου της οικογένειας Rubens. Η παρακάτω μεταγραφή ακολουθεί την εκδοχή του αρχείου Van Havre. Μία ακόμη εκδοχή του πιστοποιητικού διασώζεται στο Archivio di Stato της Ρώμης, Università di Roma, Registrum Doctorum et Decretorum, reg. 237, fol.133r, no. 75.

Gloriosa studiorum mater, urbs Roma, quae inter omnes Mundi civitates celeberrima scientiarum omnium studio decorata existit, atque singularibus privilegiis Pontificiis et Imperialibus sublimata, cujus etiam in toto terrarum Orbe veneranda, famosissima, et antiquissima clarissimorum Doctorum undecunque confluentium auctoritas sydereis velut splendoribus illustrata obtinet principatum, illos duntaxat ad publicam et eminentem Cathedram supremique Doctoratus utriusque censurae splendidissimam dignitatem erigit et extollit, quos longo exercitio, labore, studio et disciplina, Summis vigiliis, omni denique conatu ac nixu, spretis relictisque mundi delitiis, sese doctrinae poenitus dantes, ipsam ac pene divinam Canonicam Civilemque scientiam adeptos, maximis laudibus et verissimis testimoniis accurate reperit probatissimos et quos certamen subtilis examinis digne ad id promovet per concurrentem virtutum copiam meritorumque excellentiam, ita ut taliter, promovendi apud universos Mundi Praelatos, Principes et Rectores pro eorum assistentia, et ad gubernandum et ad bene beateque regendum Ecclesias et Respublicas, aliasque dignitates caeteris hominum generibus, et ejusdem Ordinis singularibus privilegiis, praerogativis, laudibus et honoribus ac dignitatum culmine, (id quod omnium rerum praestantissima virtus exoptulat) veniant meritissime praeferendi. Cum itaque Magnificus et Excellens Dominus PHILIPPUS RUBENS, Antverpiensis, qui scientia praeclarus, moribus modestus, ingenio acutus, et omni doctrina praeditus, sua florente aetate celeberrimis in studiis exercitatus, assiduis vigiliis iuribus Pontificio et Caesareo sollicitam et curiosam operam jugiter impendit et navavit; habita prius debita informatione de ejusdem Religione et Fide Catholica, ac praecedente ejusdem Domini PHILIPPI Fidei Catholicae professione ac juramento super sanctis Dei Evangeliiis palam et publice in manibus Collegii infrascriptorum illustrium Dominorum juris utriusque Doctorum, sacrique Concistorij Concistorialium Advocatorum praestito, juxta formam literarum felicis recordationis PII Papae quarti, fuerit legitime praesentatus per Illustrem juris utriusque Doctorem sacrique Concistorii Concistorialium Advocatum videlicet Dominum JULIUM BENIGNUM, ejus Promotorem coram Illustri et Reverendo Patre Domino JoANNE GARSIA MILLINO, sacrae Rotae auditore, ac Illustrissimi et Reverendissimi in Christo Patris et Dominorum PETRI, miseratione divina, tituli Sancti NICOLAI in Carcere Diaconi Cardinalis ALDOBRANDINI, Sanctae Romanae Ecclesiae Camerarii inclitice Romani studi Universitatis Cancellarii in Offitio Cancellariatus hujusmodi Locumtenente meritissimo examinandus et approbandus in jure Canonico et Civili: Et ob hoc se subjecerit arduo rigoroso et tremebundo examini privato omnium infrascriptorum illustrium Dominorum juris utriusque Doctorum sacrique Concistorii Concistorialium Advocatorum, videlicet Dominorum MUTII WELLII, Decani, BERNARDINI SCOTTI, JOANNIS BAPTISTÆ SPADAE, SERTORII THEOPHILI, HIERONYMI DE RUBEIS, JOANNIS BENINI, JULII PHEI, LAUDIVII ZACCHIÆ, JoANNIS BAPTISTÆ PAMPILII et Aloysii GUICCIARDINI, in quo quidem examine dictus Dominus PHILIPPUS puncta sibi assignata in jure Canonico c. praebiter de pecul. cler. et in jure civili l. clare c. de fideicom. miro ordine recitavit, continuando rubri cas, textus

dividendo, notabilia colligendo, pro et contra arguendo, argumentisque eorundem de Collegio Dominorum acute et subtiliter non tam scholastico quam Doctoreo quidem mfiore respondendo, adeo docte, eleganter et bene se habuit, quod fuit ab omnibus dicti Collegii Advocatis in jure Canonico et Civili, idoneus et sufficiens habitus, tentus et reputatus, et ob id ab eis in dicto jure Canonico et Civili unanimiter, concorditer, pari voto, nemine pœnitus discrepante, ac viva voce vivisque suffragiis (quod duntaxat doctissimis et consumatissimis personis moribus, ingenio et doctrina concedi solet), jure et benemerito approbatus: Idcirco prædictus Reverendus Pater Dominus Locumtenens, consideratis scientia, moribus, virtute et honestate quibus eundem Dominum PHILIPPUM Altissimus illustravit, prout in dicto suo examine miri fice demonstravit, Auctoritate ejusdem Illustrissimi et Reverendis simi Domini Cardinalis Camerarii et Cancellarii, et qua in hac parte fungitur eundem Dominum PHILIPPUM benemeritum, dignum, suffi cientem et idoneum ad dictum utriusque juris Doctoratus gradum assumendum et recipiendum fore et esse pronunciavit et declara vit, ac ipsum in jure Canonico et Civili Doctorem fecit, creavit, deputavit et solemniter ordinavit, ita quod in futurum omnibus et singulis privilegiis, immunitatibus et exemptionibus, libertatibus, favoribus, gratiis, indultis, dignitatibus, prærogativis et præeminen tiis quibus alii juris utriusque Doctores de jure vel consuetudine seu alias utuntur, potiuntur et gaudent, ac uti, potiri et gaudere solent, debent et possunt seu unquam potuerunt, ipse quoque Dominus PHILIPPUS Doctor creatus, utatur, potiatur et gaudeat, ac uti, potiri et gaudere possit. Dans insuper et concedens eidem licentiam liberamque facultatem et auctoritatem legendi, docendi, glosandi, consulendi, interprætandi ac Magistralem Cathedram ascendendi, similiterque omnes et singulos alios actus doctoreos publice et privatim exercendi pro ejus libito voluntatis: His sic peractis præfatus Dominus PHILIPPUS, considerans quod ad perfec tionem cujuslibet humani actus finis congruus appetendus est, per quem appareat principium et medium apto præcessisse, a prædicto illustri Domino JULIO BENIGNO, Promotore solita doctoratus insignia sibi dari et concedi humiliter postulavit. Unde prædictus Illustris Dominus JULIUS BENIGNUS Promotor petitioni suæ honestæ annuens, ipsum in Cathedram Doctoralem collocavit eique libros juris Canonici et Civilis clausos, mox et apertos, in manibus præ buit, ac digito annulari Annulum pro desponsatione, et capiti biretum pro corona imposuit, ac ut intelligeret se inter utriusque juris Doctores fuisse receptum, ad osculum fraternum ad laudem et gloriam Omnipotentis DEI. In quorum omnium et singulorum fidem præsens instrumentum manu ejusdem Reverendi Patris Domini Locumtenentis subscriptum ac solito prædicti Illustrissimi et Reve rendissimi Domini Cardinalis Camerarii et Cancellarii sigillo munitum in privilegii forma, prædictus Reverendus Pater Dominus Locumte nens per me Notarium dictique Collegii Secretarium fieri, subscribi et publicari mandavit. Acta fuerunt hæc Romæ, in regione Sancti EUSTACHII, in gymnasio publico, anno a Nativitate Domini MDCIII, Pontificatus sanctissimi in CHRISTO Patris et Domini Domini CLEMENTIS, divina providentia, Papæ VIII, anno ejus XII, Indictione pri ma, die XIII Junii, præsentibus illustri Domino PETRO ALBERTINO, Romano utriusque juris Doctore et in Almo, etc. Domino PETRO LE BAILY, Domino EGIDIO URSINO utriusque juris Doctore et Domino BERNARDINO ROLLI, testibus, etc. Jo. GARSIAS MILLINUS, Rotæ Auditor Cüs. Ego JEFFRIDUS JANNINGUS, Apostolica auctoritate, Notarius ac dicti Collegii Secretarius, una cum præmissis omnibus interfui.

2. Συστατική επιστολή του Justus Lipsius προς τον Καρδηνάλιο Ascanio Colonna για τη θέση του προσωπικού του βιβλιοθηκάρου.

Justii Lipsii, *Epistolæ. Centuria V miscellanea*. Epist. LXIV.

Η επιστολή δημοσιεύεται επίσης στο *CDR*, τομ. 1., σς. 269-272. Συγκαταλέγεται επίσης στον υπό δημοσίευση 18ο τόμο της σειράς *Iustii Lipsii Epistolæ* σε επιμέλεια του J. de Landtsheer.

Κείμενο

Fateor aliquamdiu a scriptione et oncio meo, sed invitum, abstinuisse: neque alia caussa, quant peregrinationis quae ab Vrbe te removet, et in eas oras misit, ad quas litterae nostrae haud tant facile quant affectus et memoria commearent. Certe enim haec retinui, et veterem illunt cultunt, fideliter virtutibus tuis et mentis devotunt. Itaque ut aura aliqua nos adfiavit adventus iterunt tui in Urbem, ad sacra haec Comitia: et fidem statim habui, et hac scriptione testari gaudium tui reditus et consignare fidem et constantiam meam volui in te colendo. Atque utinam etiam vel aetas vel valetudo mea tulissent, ut coram me aliquando in domina ea urbe sistere, et vultu ac sermone, quae dico, probare potuissem! Suave fuisset, et cogitatione ipsa recreor; sed eadem mox dejicior, cum video irritum illud, et nil nisi votum futurum.

Quod tamen a me non possum, habeo e domo mea et interiore amicitia insignem juvenem Philippum Rubenium, qui coram prostabit, spero, et totum me revelabit et Illustrisimæ D. [Dominæ] Tuæ dabit dicabit. Adspirat enim ille Romam: et quamquam mihi in docendo munere successorem, ut ingenium et doctrina ejus sunt, destinaram; tamen visa ea urbs sic cepit, ut fraenum dare huic desiderio non possimus, et vitam non solum agere, sed ponere in ea velit. Neque ultra retineo; cur enim Theatrum hoc virtuti ejus invidiam? imò commendatione etiam adjuvo, et ad te Illme Domine, si commodum est, mitto. Audio Europa aptior ad hoc aut majus aliquod munus. Doctrina varia est in Grascis Latinisque, stilus in utraque oratione, prosa et vorsa, elegans, et Bibliothecam instructissimam et animo ac stirpe tua dignam parasse: non est fortasse in famae etiam producendae, notitia antiquitatum et historiarum: quid mores? ipsa suavitas, ipsa probitas et qui experietur aut noscet, vera me dixisse agnoscet. Neque enim aliter apud talem Principem debeo, et ita Rubenium meum amare ac producere, ut me et famam meam amem. Sed certus sum quicumque juvenem possidebit, gratiam mihi tradenti habiturum, et plura aut certe distinctiora, quam dixerim, inventurum. Et quamquam de bibliotheca injecerim, re scilicet studiis ejus apta; potest tamen et in litteris scribendis aut concipiendis operam decore et utiliter navare, et varie cultum factumque ingenium varia obire. Haec ego, Illustrisime et Reverendissime Domine, ante omnes scribenda ad te censui, et peccaturus videbar, si gemmam hanc ut sic dicam adolescentis alteri offerrem. Si tamen ratio aliqua est quae nunc non admittat, commendatum certe notumque esse cupio, et honorem interdum habere vel adspectus tui vel affatus. Illme et Revme Domine, Deum oro servare te longum Ecclesiae et Patriae, atque etiam in Patria, velit.

Απόδοση

Για κάποιο χρονικό διάστημα ομολογώ πως απείχα από το καθήκον να σας γράψω, κάτι το οποίο συνέβη παρά τη θέλησή μου. Η σιωπή μου είχε μόνο μία αιτία: την αναχώρησή σας από τη Ρώμη και, ακολούθως, τη μετάβασή σας σε χώρες, όπου τα γράμματα δεν μπορούσαν να σας ακολουθήσουν τόσο εύκολα όσο η αγάπη και η μνήμη μου, η οποία, σας διαβεβαιώνω, μένει πάντα ζωντανή μαζί με τον παλαιό θαυμασμό που τρέφω με πίστη για τις αρετές και τα προσόντα σας. Φημολογείται ότι επιστρέφετε στη Ρώμη και στην Ιερά Εκκλησία. Είμαι εξαρχής πεπεισμένος πως αληθεύει. Αυτή η επιστολή λοιπόν εκφράζει τη χαρά μου για την επιστροφή σας και αποδεικνύει την ειλικρίνεια και τη σταθερότητα του σεβασμού μου. Παρακαλώ τον Θεό να ευοδώσει την ηλικία και την υγεία μου, ώστε κάποια μέρα να επισκεφθώ ξανά την αιώνια πόλη και να σας εκφράσω δια ζώσης, με θερμή φωνή, πόσο ειλικρινή είναι όσα σας γράφω! Η σκέψη και μόνο αυτής της ευτυχισμένης στιγμής με χαροποιεί ιδιαίτερα. Γνωρίζοντας, όμως, ότι η επιθυμία μου δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί και ότι παραμένει αναγκαστικά μία απλή ευχή, με καταβάλλει αμέσως απελπισία.

Ωστόσο, αυτό που δεν μπορώ να πράξω εγώ ο ίδιος, μπορώ να το αναθέσω σε κάποιον από τους κατ' οίκον μαθητές μου, κάποιον από τον στενό φιλικό κύκλο μου, σε έναν ευγενή νεαρό, τον Philip Rubens, ο οποίος ευελπιστώ πως θα με εκπροσωπήσει απεναντί σας και θα αφοσιωθεί στην Εξοχότητά σας, όπως ακριβώς θα έκανα εγώ. [Ο κ. Philip Rubens] επιθυμεί να εγκατασταθεί στη Ρώμη. Μολονότι προσδοκούσα, λόγω της ευφυΐας και των γνώσεών του, να με διαδεχθεί στην πανεπιστημιακή έδρα μου, εκείνος διάλεξε τη Ρώμη, την οποία βλέπει με τέτοιο πάθος που δεν έχω πλέον κανένα άλλο επιχείρημα να του αντιτάξω. Δεν θέλει απλώς να ζήσει Ρώμη, θέλει να πεθάνει στη Ρώμη! Δεν θα τον συγκρατήσω άλλο. Εξάλλου γιατί να ζηλεύω την παρουσία του στο θέατρο εκείνο, όπου θα λάμπει η αξία του; Αντίθετα, θα ήθελα να τον βοηθήσω με τις συστάσεις μου, και αν δεν σας επιφορτίζω με αυτό, απευθύνομαι στην Εξοχότητά σας. Μαθαίνω ότι συγκροτείτε μια από τις πλουσιότερες συλλογές βιβλίων, μία βιβλιοθήκη άξια της σοφίας και του ονόματός σας. Καθώς δεν υπάρχει ίσως πιο αξιοζήλευτη θέση από εκείνη του προσωπικού σας βιβλιοθηκάρου, σας διαβεβαιώνω πως δεν υπάρχει κάποιος ικανότερος στην Ευρώπη από τον Rubens, για να επιτελέσει αυτή την εργασία. Διαθέτει εξαιρετικά ευρείες γνώσεις για τη Ρώμη και την Ελλάδα, γράφει με κομψότητα και στις δύο κλασικές γλώσσες, [λατινικά και ελληνικά] είτε σε πεζό είτε σε έμμετρο λόγο, ενώ οι γνώσεις του για την ιστορία και τις αρχαιότητες είναι τέτοιες που θα προκαλέσουν μεγάλη φήμη. Τι θα έλεγα για τον χαρακτήρα του; Ενσαρκώνει την ευγένεια και την ευσυνειδησία. Όποιος συναντηθεί μαζί του, θα επιβεβαιώσει με την εμπειρία του ότι λέω την αλήθεια. Ενώπιον ενός Πρίγκιπα όπως εσείς δεν μπορώ να πράξω διαφορετικά. Με τέτοιο τρόπο οφείλω να αγαπώ και να παρουσιάζω τον αγαπημένο μου Rubens, από αγάπη τόσο για τη φήμη όσο για το ίδιο τον εαυτό μου. Είμαι ακόμη βέβαιος πως όποιος έχει αυτόν τον νεαρό στην υπηρεσία του θα με ευχαριστήσει που του τον σύστησα και, βέβαια, θα διαπιστώσει ότι είναι προικισμένος με περισσότερες και πιο αξιόπαινες αρετές από αυτές τις οποίες επιβεβαιώνω. Τον σύστησα πρωτίστως για τη βιβλιοθήκη σας, διότι εκεί θα έβρισκε μια θέση ωφέλιμη για τις σπουδές

του, ωστόσο, θα μπορούσε επίσης να αξιοποιηθεί, για να συγγράφει και να συντάσσει επιστολές. Το καλλιεργημένο και περισπούδαστο πνεύμα του είναι ικανό να εκπληρώσει ποικίλα καθήκοντα. Αποφάσισα να γράψω για την περίπτωση του Rubens, πριν από οποιονδήποτε άλλο, σε εσάς Εξοχότατε και Αιδεσιμότητα κύριε. Θα θεωρούσα τον εαυτό μου ένοχο, αν είχα αποκαλύψει -και αν βέβαια μου επιτρέπεται να εκφράζομαι με τέτοιο τρόπο- σε κάποιον άλλο τα μαργαριτάρια αυτού του νεαρού. Μολαταύτα, αν υπάρχει κάποιος λόγος που προς το παρόν δεν επιτρέπει την προσλήψή του, θα ήθελα ο προστατευόμενός μου να παραμείνει υπόψη της Εξοχότητάς σας και κάποτε να λάβει την τιμή να σταθεί απεναντί Της. Εξοχότατε και Αιδεσιμότητα κύριε προσεύχομαι στο Θεό να σας δίνει πολλά έτη, για να υπηρετείτε την Εκκλησία και την Πατρίδα.

Leuven, 1η Απριλίου 1605.

3. Επιγραφή από τον τάφο της Maria Pypelinckx.

Franciscus Sweertius, *Monumenta Sepulcralia et Inscriptiones Publicæ Privatæque Ducatus Brabantiae*, Αμβέρσα: G.Bellerum, 1613, σς. 143-144.

MARIAE PIPELINGIAE prudentiss. lectiss.faeminae, quae matrimonio iuncta fuit IOANNI RVBENIO I.C. & Senatori Antuerpiensi, eoque orbata viduitatem ad diem fati per annos XXII. religiose co- luit, Philippus & Petrus Paullus Rubenij cum nepotibus e filia Blandina, piae matri & B.M.F. Vixit annos LXX. M.VI.D.XXIX. Obijt xiv. kal. Nouemb. A. c1Ϸ. IϷcVIII.

4. Επιγραφή από τον τάφο της **Ibabella Brant**.

Franciscus Sweertius, *Monumenta Sepulcralia et Inscriptiones Publicæ Privatæque Ducatus Brabantiae*, Αμβέρσα: G.Bellerum, 1613, σ. 144.

MATRI-VIRGINI,
hanc tabulam a se pictam,
de suo ornatam,
pio affectu ad opt. matris sepulcrum
commune cum vxore ISABELLA BRANT
sua sibi die PETRVS PAVLLVS RVBENS
L. M. D.
Ipso D. MICHAELIS Archangeli,
Anno cĭb. Icx.

5. Συμβολαιογραφική πράξη διανομής περιουσιακών στοιχείων από την κληρονομιά του Philip Rubens στην κόρη του, Clara, με αφορμή τον γάμο της (28/06/1629).

Archief Heemkring Jan Vleminck, Wijnegem, inv. nr.: V5.199

(πρώτη σελίδα)

Scheijdinghe ende deijlighe
mit... jre Clara Rubens
ende haeren broeder philips Rubens in dato 28 junij 1629

(δεύτερη σελίδα)

Wij Jan Roose ende henrick de Clerck Schepenen van Antwerpen maken condit dat voor ons quamen Jofe Clara ruebens met Mr Gregorius de Weerdt Secretaris deser Stadt haeren Wettigen man ende momboir ter eenre Ende mr Jan brandt oudt schepene deser Stadt als momboir metten rechte gestelt over Philips ruebens der voors Jo Claren broedere soo voor hem selven als Inden name van jor Petro paulo ruebens Belman Vanden huysse Van haere hoocheden syne mede momboire In dyer qualiteit ter andere sijde Ende bekenden dat sij wel ende Int minnelyck met malcanderen gepaert gescheyden ende gedeylt hebben allen & yegelycke de goeden soo ruerende als onroerende haeffelycke ende effelycke opde voors Jofe Clara ende Philips ruebens verstorven ende gesuccedeert midts der doot ende afflijvicheyt van wylen Mr Philips ruebens oock Secretaris deser Stadt was hunnen vadere volgende de masse scheydinghe ende deylinghe voor d' heeren weesmeesteren deser Stadt opden thienden maij lestleden gepasseert Ende sal dyen volgende de voors Jofe Clara ruebens metten Voors mr Gregorius de Weerdt haeren manne hebben ende behouden voor hun ende hunne nacomelinghen Ierst de seshienhondert guldens eens wesende de helft van tweendertich hondert guldens metten verlopen geheven wordende opde consumptie deser Stadt Item de ses guldene Vyff stuyvers effelyck metten verlopen geheven wordende opde domeynen Van syne mat Int quartier deser Stadt Item het derdepaert Ende helft van sekeren bempt gelegen tot muysen Item twee huijsen metten gronde ende toebehoirten gestaen ende gelegen Inde groendalstrate neffens malcanderen wesende dese daer van genaempt de simme mette openstaende hueren, Item twee hondert ende Vyftich guldene effelijck metten verlopen wesende de helft Van Vijff hondert guldene effelyck geheven wordende opde huysinghe genaempt den rooden leeuw gestaen Inde Cammerstrate toebehoirende Jeronimus Verdussen Ende daer toe noch de hondert guldene effelyck metten verlopen geheven wordende opt spuyhuys gestaen opde Loockbrugge Ende daer tegens sal de voorschreven Philips ruebens oock hebben ende behouden Voor hem ende syne naco= melinghen oock Volgende de Voors masse scheydinghe ende deylinghe V erft de helft Van eene gereduceerde rente ten penninck twintich Van negenthien gul= ende Vier stuyvers mette Verloopen geheven wordende op dese Stadt staende te boecke N° Item de helft Van twintich guldene effelyck metten Verloope oock gereduceert ten penninck twintich ende geheven wordende op dese Stadt staende te boecke N° Item de helft Van acht ende veertich gulden effelijck gereduceert alvore metten Verloope oock geheven wordende op dese Stadt staende

te boecke N° Item de vier guldene effelyck metten Verloope oock gereduceert alvore ende geheven wordende op dese Stadt staende te boecke N° Item het vyffdepaert van eenenvyftich guldene Vier stuyvers effelyck metten verloope oock gereduceert alvore ende

geheven wordende op dese Stadt staende te boecke N°
guldene effelyck ten penninck twintich geheven wordende

ende op andere huysen inde Vuylstrate gestaen oock metten
Vyftich guldenen effelyck metten verloope wesende de andere helft
guldenen effelyck geheven wordende opden voors huysse genaempt
Cammerstrate gestaen Ende daer toe noch de hondert guldenen effelyck metten Verloope geheven
Wordende opde huysinghe genaempt den pellecaen Inde Vingerlinckstrate gestaen ende is te weten
dat al ist soo dat des eens

canie des anders dat partyen dijen aengaende malcanderen met contante gelden vergelecken hebben
Volgende de Voors brieven masse ende repartitie, Als wij Verstonden, Ende midts desen soo
verteghen de Voors partijen voor hen ende Inden naem alsboven Van malcanderen ende d een
vanden anderen van allen den goeden ende versterffenissen voorgenoempt ende schouwen
malcanderen daeraff claerelyck quijte tallen daghen belovende Sy goeder trouwen dat sy
malcanderen noch dese den anderen hierenboven daer aff nimmermeer meer aenspreken heyschen
noch moeyen en selen sy geenen rechte geestelyck oft weerelyck by hen selven oft by gemonden
anders van hennen tweghen In eenigher manieren Sonder argelist In kennisse van dese letteren
besegelt met onse segelen gegeven Int Jaer ons heeren als men schreeff duysent sesse hondert ende
negenentwintich achtentwintich daghen in Junio

h Valckeniesen

6. Επιστολή του Philip Rubens στον Johannes Woverius. Πάδοβα 26/06/1602.

Ομιλίες, σς. 34-35.

Κείμενο

GAVDE, mi Woueri. Videbimus nos, si quæ fata sinant, intra paucos dies. Bononiam enim cogitamus, & ante Veronam, vt scilicet inde simul Mantuam. Nam ita decrevisse te scribis, & etiamsi non decreueris, aut mutaris, facile tamen impetraturum me confido. Vix enim existimo, nos prasterhac adeò citò jungendos. O si Bononiae aliquamdiu licuisset, & in eodem rursus contubernio! Sed hæc vota, quippe nimis magna et pænè improba

Caurus 'que Notus 'que

Irrita per terras et freta summa ferunt.

Quare saltem hanc, quæ datur, occasionem arripiamus, et duorum aut trium dierum vsurâ fruamur. Quos ego quidem viuaci semper memoriâ et velut ex æquo cum illo die colam, qui mihi vitæ hujus auspex. Eam mihi voluptatem, adeò solidum animi gaudium et conspectus tuus et suauissimi sermones pollicentur. Quàm cupidè tua de Hispaniâ, de Italiâ iudicia auscultabo! Ouàm avidis hauriam auribus tot varios itinerum casus,

Tot 'que maris vastæ 'que exhausta pericula terræ!

Nam a nobis quidem quòd multum exspectes, caussa nulla est. In limine etiamnum hæremus, nec diu, cùm in patriâ adhuc et larem apud familiarem. Plura cupiebam, sed impediunt interuentores. &, vt quid? Breui coràm, id est, post octo plus minùs dies. Vale igitur, mi amicissime, et prorsus cari fratris amate vicem. Patauii, VI. Kal. Quinctil. ∞. ΙϞ.ϞΙΙ.

Απόδοση

Σε χαιρετώ αγαπητέ μου, Woverius! Σε λίγες μέρες, αν το επιτρέψει η μοίρα μας, θα δούμε ο ένας τον άλλον. Σκοπεύουμε πράγματι να πάμε στη Μπολόνια, αλλά πριν από αυτό το ταξίδι θα σταματήσουμε στη Βερόνα, για να συνεχίσουμε από εκεί όλοι μαζί προς τη Μάντοβα. Όπως μου έγραψες, η απόφαση είναι δική σου. Ακόμη κι αν δεν το είχες αποφασίσει ή αν είχες αλλάξει γνώμη, είμαι βέβαιος ότι σε έπεισα με ευκολία, διότι δεν θα είναι εύκολο, πιστεύω, να συναντηθούμε άμεσα στο μέλλον. Ω! Μακάρι αυτή η συνάντηση να διαρκέσει για λίγο στη Μπολόνια, μακάρι και κάτω από την ίδια στέγη! Οι ευχές μου, ωστόσο, είναι υπερβολικές, σχεδόν παράλογες και παραδομένες

*στους ανέμους του Καύρου και της Όστιας,*²⁸⁵

*Άχρηστα πάθη θα κατακερματιστούν επάνω στη γη.*²⁸⁶

Γι' αυτό θα αδράξουμε τουλάχιστον αυτήν την ευκαιρία που παρουσιάζεται και θα την απολαύσουμε με ευχαρίστηση για τρεις-τέσσερις μέρες. Όσο για εμένα, θα κρατήσω τη μνήμη τους, θα τις γιορτάσω όπως την ημέρα που ξεκίνησε η ζωή μου. Το να σε βλέπω, να ακούω τα αγαπημένα σου λόγια, είναι η χαρά, είναι η απόλυτη ευχαρίστηση του πνεύματος που μου προσφέρεται. Πόσο λαχταρώ να ακούσω τη γνώμη σου για την Ισπανία και την Ιταλία! Με μεγάλη προθυμία θα ακούσω τις αφηγήσεις σου για τις πολλές περιπέτειες του ταξιδιού σου, γιατί θα πρέπει να είχες.

*Τελείωσαν οι κίνδυνοι της γης και της θάλασσας!*²⁸⁷

Εσύ, όμως, δεν υπάρχει λόγος να περιμένεις σπουδαία νέα από εμάς. Μέχρι τώρα έχουμε σταματήσει στο κατώφλι, αλλά όχι για πολύ, αφού βρισκόμαστε ακόμα στην πατρίδα και κοντά στα προσφιλή μας πρόσωπα. Ήθελα να σου γράψω περισσότερα, αλλά με εμποδίζουν να το κάνω οι άνθρωποι που έρχονται. Τι είναι καλό τελικά; Σύντομα, δηλαδή σε περίπου οκτώ μέρες, θα σου τα πω όλα. Λοιπόν, φίλε μου, να είσαι καλά! Ο αγαπητός μου αδελφός σου στέλνει τους θερμότερους χαιρετισμούς του.

Πάντοβα, 26 Ιουνίου 1602.

²⁸⁵ «Καύρος»: βορειοοδυτικός άνεμος. Η φράση «Caurus'que Notus'que» απαντά αυτούσια στον στίχο «Hæc mihi fingebam, quæ nunc Caurusque, Notusque» από την «Ελεγεία V» του Άλβιου Τίβουλλου (55 π.Χ.-19 π.Χ.).

²⁸⁶ «Irrita per terras et freta summa ferunt», πρόκειται για τον στίχο 22 από την «Ελεγεία IV» του Τίβουλλου. Η παράθεση αυτή επιβεβαιώνει πως και ο παραπάνω στίχος προέρχεται από τον Τίβουλλο, στον οποίο ο συγγραφέας φαίνεται πως επιθυμεί να παραπέμψει σε αυτό το σημείο.

²⁸⁷ Εδώ παρατίθεται αυτούσιος ο στίχος 57 από το βιβλίο «X» της *Αινειάδας* του Βιργίλιου.

7. Ένα ποίημα του Philip Rubens στα αρχαία ελληνικά.

Ομιλίες, σ. 99.

ALIVD

Τίμωνας δύο μὲν παμμήτωρ γαῖα ἔδωκεν,
Τ ἄλλα πρὸς ἀλλήλους πολλὰ διῖσταμένους.
Τὸν μὲν ἀπάνθρωπον καὶ θηρὶ εἰκότα · τὸν δὲ
τοῦ γε φιλανθρώπου τὴν γραφικὴν ἰδέαν.

Κατάλογος Έργων

Αρ. έργου 1 Peter Paul Rubens
Δυο Παιδιά Καθώς Κοιμούνται, π. 1612-1613

Λάδι σε καμβά

50,5 x 65,5 εκ.

National Museum of Western Art, Τόκιο

Αρ. έργου 2 Peter Paul Rubens
Αυτοπροσωπογραφία του Peter Paul Rubens, με τον αδελφό του, Philip Rubens, τον Justus Lipsius και φίλους στη Μάντοβα, 1602

Λάδι σε καμβά

77,5 x 101 εκ.

Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Κολωνία

Αρ. έργου 3 Peter Paul Rubens
Αυτοπροσωπογραφία του Peter Paul Rubens με τον αδελφό του, Philip Rubens, τον Justus Lipsius και τον Johannes Woverius [Οι Τέσσερις Φιλόσοφοι], 1615

Λάδι σε καμβά

167 x 143 εκ.

Galleria Pitti, Φλωρεντία

Αρ. έργου 4 Peter Paul Rubens
Ο Άγιος Γρηγόριος ο Μέγας με άλλους Αγίους, 1607-1608

Λάδι σε καμβά

477 x 288 εκ.

Musée des Beaux Arts, Γκρενόμπλ

Αρ. έργου 5 Peter Paul Rubens
Το Πορτρέτο του Philip Rubens του Ινστιτούτου Τεχνών του Ντιπρόιτ, 1609

Λάδι σε καμβά

68.5 x 54 εκ.

Ινστιτούτο Τεχνών του Ντιπρόιτ, Ντιπρόιτ

Αρ. έργου 6 Peter Paul Rubens
ο Πορτρέτο του Αββά Matthæus Yrsselius, π. 1624

Λάδι σε ξύλο

102.5 x 120 εκ.

Statens Museum for Kunst, Κοπεγχάγη

Αρ. έργου 7 Anthony van Dyck
Το Πορτρέτο του Johannes Woverius, 1632

Λάδι σε καμβά

106 x 86 εκ.

Pushkin Museum of Fine Arts, Μόσχα

Αρ. έργου 8 Peter Paul Rubens

Σχέδιο για το επιτάφιο μνημείο του *Jean Richardot*, 1609

Μελάνι και πούδρα σε χαρτί

272 x 171 χιλ.

Rijksmuseum, Άμστερνταμ

Αρ. έργου 9 Cornelis II Galle (με πρότυπο έργο του Peter Paul Rubens)

Πορτρέτο του Philip Rubens σε προτομή, 1627-1628

Χαρακτικό

21 x 13,7 εκ.

The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη

Αρ. έργου 10 Ανώνυμος

Τεφροδόχος υδρία από ρωμαϊκή επιτύμβια στήλη [Τεφροδόχος του Clodius Apolinaris], 1 π. Χ.

Μουσείο του Βατικανού, Ρώμη

Αρ. έργου 11 Ανώνυμος

Προτομή του Justus Lipsius επάνω σε μαρμάρινη πλάκα με εγχάρακτο επιτύμβιο, 1606

Καθολικό Πανεπιστήμιο της Λουβαίν, Λουβαίν

Αρ. έργου 12 Ανώνυμος (με πρότυπο σχέδιο του Woverius)

Επιτάφιο μνημείο του Justus Lipsius, 1607

Δημοσιευμένο στο Justus Lipsius (επιμ), Tacitus, opera quæ exstant, fol. 3 verso.

Αρ. έργου 13

Εγχάρακτη πλάκα και ανάγλυφη προτομή του Justus Lipsius

Η φωτογραφία δημοσιεύεται στο Marisa Bass, "Justus Lipsius and His Silver Pen." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 70 (2007), σς. 189, εικ. 5.

Αρ. έργου 14 Cornelis I Galle (με πρότυπο ζωγραφικό έργο του Peter Paul Rubens)

Η Ιουδήθ αποκεφαλίζει τον Ολοφέρνη [Η Μεγάλη Ιουδήθ], π. 1616

Χαρακτικό

The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.