

■ ALPERS, Svetlana: *La creación de Rubens*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2001, [trad. de Amaya Bozal]

Raúl Luque Ramírez

Las figuras de Pedro Pablo Rubens y Nicolás Poussin desencadenaron en la Francia del siglo XVII un álgido debate entre los partidarios del color, también llamados *rubenistas*, encabezados por Jacques Blanchard y Roger de Piles, y los defensores de las doctrinas academicistas del dibujo, que recibieron el calificativo de *poussinistas*, abanderados por Phillipe de Champaigne y Charles Le Brun. Este acontecimiento retomaba dos condiciones ambivalentes del hecho artístico que ya aparecieron en Venecia y Florencia en el siglo XVI mediante las categorías estéticas del *colorire* y del *disegno*. Svetlana Alpers, a través del pensamiento de teóricos tan diversos como Roger de Piles, John Ruskin y Jean-Antoine Watteau, elabora una teoría estética de la pintura de Rubens en este libro, basada en su cuadro *La Kermesse*, situado actualmente en el Louvre, y en el que, a modo de bacanal campesina, los protagonistas copulan, bailan y beben alcohol con gran desenfreno. La visión mitológica y clasista de las obras del pintor flamenco quedan perturbadas por una escena que, aunque respetando algunos preceptos de la Antigüedad, incide sobre un marco costumbrista y grotesco que extrapola la concepción de la pintura rubeniana hacia unos límites insospechados. Tras contemplar la escena, Ruskin la tachó de vulgar y ausente de formas elegantes y gracia, decantándose por otro cuadro festivo de Nicolás Poussin: *El Triunfo de Flora*.



Antes, Roger de Piles emite un juicio en sus escritos *Abrégé de la vie de Peintres* (1699) que difiere y se distancia de las opiniones formuladas por Ruskin. Para el rubenista francés, en su célebre evaluación cifrada de los méritos de los pintores, Poussin se ve superado por Rubens. No en vano, de Piles en su *Dialogue sur le coloris* (1673), centra todos sus esfuerzos en considerar al color como un rasgo indeleble de la pintura, y cree ver en Rubens a su mayor representante. De este modo, obvia la visión intelectual que desde la Academia se tenía de las artes plásticas, en favor de una percepción sensorial en la que el cuadro actuaba como un engaño de la mirada que subyugaba al espectador. Se establecía, por tanto, una interrelación sensual con el medio artístico que confrontaba con los ideales tradicionalistas de una pintura creada y concebida para el intelecto. Así, mientras las obras de Rubens se anali-

zaban desde unos posicionamientos populares y hedonistas, Poussin destacaba por su carácter intelectual y culto.

Acercando, en la medida de lo posible, los anteriores planteamientos teóricos, Watteau a partir de su copia de dos danzantes de la *Kermesse*, elabora un lenguaje pictórico propio, basado en el estilo rubeniano. Watteau tenía una concepción de Rubens cercana a la de Roger de Piles, veía en él a un magnífico colorista. Pero no concibe el entorno indecoroso en el que se desarrolla la *Kermesse*, de ahí que sus mayores esfuerzos se concentren en aislar a la pareja de campesinos y en reforzar su carácter refinado. Como afirma Alpers, las obras de Watteau pueden considerarse *tematizaciones de Rubens que evocan los escritos de Roger de Piles*.

De todos es sabido que la obra de un artista está íntimamente ligada a los distintos pasajes de su existencia vital y a las circunstancias histórico-artísticas establecidas en su época. Este hecho se da en la *Kermesse* y en las diferentes representaciones que hizo Rubens de la figura mitológica del Sileno.

El cuadro de la *Kermesse*, realizado entre 1631 y 1632, es fiel reflejo de la angustiosa situación que atravesaba Flandes en el siglo XVII asolada por las continuas guerras que causaron una caída vertiginosa de su principal motor de desarrollo: el comercio. Todos estos aspectos negativos mueven a Rubens a crear una escena alegre y bulliciosa de la vida de los campesinos flamencos para resaltar las esperanzas de una Flandes floreciente basada en la fuente de impulso del sector agrícola.

Las representaciones de las fiestas campesinas tienen su origen en los relatos literarios de las *Odas* de Horacio y las *Geórgicas* de Virgilio. Rubens toma este modelo como referencia a la hora de plasmar un estado de vida pacífico en un periodo de guerras. Su lenguaje artístico se encuentra, en este caso, fuertemente influido por las composiciones festivas de Pieter Brueghel y, sobre todo, de Brouwer. No en vano, para la realización de la *Kermesse* se centra en una pareja de bailarines que aparece en el cuadro *Danza Campesina* de este último autor. Desarrolla así, como afirma Jacob Burckhardt, un estilo que *parte de los detalles crudos y vulgares de la pintura rural flamenca hasta convertirlo en un verdadero arte*. Y que trata conscientemente de acentuar los aspectos más bajos y rudos del comportamiento aldeano que, según los dictámenes de la época, plasmaba el espíritu y la identidad flamenca.

Rubens realizó una síntesis de aspectos cultos y toscos en la *Kermesse* para transmitir su deseo de paz y unidad en los Países Bajos. Se limitó a plasmar a las gentes que sustentaban Flandes en el siglo XVII, representando la diversidad de placeres humanos que practicaban, pero obviando, a diferencia de David Teniers "el Joven", las consideraciones sociales. Aflora, de este modo, un leve sentimiento localista, una llamada a la reconstrucción económica de Amberes basado en un lenguaje pictórico flamenco que no logra desprenderse totalmente de la mirada italiana que acompañó a Rubens durante toda su etapa de aprendizaje en este país.

Para algunos artistas del siglo XVII la realización de sus autorretratos fue una

constante en toda su trayectoria, tal es el caso de Rembrandt, que convirtió esta práctica en un hecho habitual de su producción artística. En Rubens, la representación de sí mismo no fue un motivo esencial en su carrera. Pero sus obras de carácter mitológico guardaban celosamente su *alter ego* a través de la figura de Sileno.

Svetlana Alpers afirma que el pintor flamenco se reconoció en el *Sileno Borracho*. Muchas son las pinturas de Rubens que plasman a este ser de rasgos equinos, hijo de Hermes y una ninfa, de mediana edad y maestro de Baco. La idea que Rubens tenía de esta criatura mitológica procedía de la síntesis del cuerpo gigantesco báquico, que aparece reflejado en multitud de obras de arte, y de la descripción como profeta órfico que hace Virgilio de ella.

En el *Sileno Borracho* de Munich, el personaje situado en el centro de la composición se tambalea hacia delante debido a su estado ebrio. Aún así, hay un intento de convertir la inteligencia y la melancolía en atributos inherentes de esta figura. La pintura presenta, además, un aspecto que resulta perturbador; no se ofrece una aclaración concreta del sexo del Sileno. Los rasgos masculinos se confunden con los femeninos, lo que supone una negación y desaparición de la identificación sexual. Rubens intenta con ello proyectar el placer y la fecundidad de la sumisión varonil. En el siglo XVIII los admiradores franceses del pintor fla-

menco resaltaban su peculiar fórmula de representar la musculatura del Sileno. No debemos olvidar que Rubens, según la autora del libro, pertenece a la tradición de los pintores de carne que tiene su origen en la pintura veneciana realizada al óleo, que se caracteriza por ofrecer una mayor sensualidad al cuerpo femenino. Este modo de hacer fue el que originó las airadas críticas de los moralistas del siglo XIX, como Eakins, que tildaban a Rubens de realizar modelados toscos e hidrópicos no acordes con las leyes de la naturaleza. Estas exaltadas proclamas caerán en saco roto si observamos como gran parte de los artistas europeos, incluido Rubens, han intentado demostrar que el hombre y la mujer son partícipes de un mismo y único cuerpo.

Para finalizar debemos decir que Svetlana Alpers en *La creación de Rubens* abre tres vías de investigación sumamente interesantes basadas en distintos aspectos poco estudiados de la pintura de Rubens en la actualidad. La extrapolación de su propia persona en un ser mitológico y sus constantes preocupaciones políticas por la situación de Amberes, que se reflejan en este libro a través de la *Kermesse*, aportan al lector una nueva óptica de este pintor flamenco hasta entonces desconocida. Todo ello se completa con los debates que ocasionaron sus pinturas en los teóricos franceses mencionados con anterioridad, y que se prolongarán hasta los confines de la modernidad con la *Querelle des anciens et des modernes*.