

La creación de Rubens / La balsa de la Medusa

SVETLANA ALPRES

Antonio Machado Libros, Madrid, 205 págs.

Trad. de Amaya Bozal

Tres calas en la obra de Rubens

Vicente Lleó

1 mayo, 2002

Con la traducción del libro de Svetlana Alpers sobre Rubens poseemos ya en español lo más destacado de las publicaciones de esta conocida investigadora americana; faltarían sólo el volumen del *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard* dedicado a la decoración de la Torre de la Parada (1970) y el libro escrito en colaboración con su colega Michael Baxandall sobre «Tiépolo y la inteligencia pictórica» (1994).

Svetlana Alpers se doctoró en Harvard en 1965 y pertenece a una generación de historiadores del arte que podemos definir como postwarburgiana, es decir, aquella que de algún modo comenzó a rebelarse contra el tiránico concepto, defendido por Warburg, de la *Nachleben der Antike*. En realidad, su libro de mayor impacto, *El arte de describir. El arte holandés del sigloXVII* (1983, traducido al español en 1987), constituye un apasionado ajuste de cuentas con el vulgarmente denominado «método iconológico», sobre todo contra sus derivaciones más extravagantes, que en Estados Unidos tampoco escasean.

La aparición de *El arte de describir* supuso un soplo de aire fresco en una atmósfera viciada por la

obsesiva reiteración de tópicos. Básicamente, su posición se centraba en que resulta inútil tratar de aplicar mecánicamente al arte holandés esquemas interpretativos elaborados para el arte italiano, pues las naturalezas de ambas tradiciones difieren profundamente. Si el arte italiano es sobre todo narrativo, con un soporte literario basado en general en la Biblia o en la mitología clásica, el arte holandés es descriptivo y es necesario ubicarlo en el contexto de la fascinación holandesa por las imágenes, por su necesidad de cartografiar la realidad.

Con este libro, Alpers marcaba un hito, reivindicando la especificidad del arte holandés respecto al *canon* italiano; por otro lado, su recurso a la lingüística, la filosofía, la óptica y otras disciplinas, normalmente marginales a la historia del arte, para contextualizar la pintura holandesa, la conectaba con la denominada historia del arte «nueva» o «progresiva», un movimiento que, pese a todo, la autora enjuicia con considerable escepticismo.

La creación de Rubens es el último libro (1996) de Svetlana Alpers y es fruto de su permanente interés por el maestro flamenco, patente en varios artículos y en la monografía, ya citada, publicada dentro del *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*. Hay que advertir que no se trata de un estudio «sistemático» sobre Rubens, sino de tres calas, informalmente conectadas entre sí, en torno a Rubens. El *making* del título (*The Making of Rubens*), por lo demás, quizás deba entenderse no sólo en el sentido reflexivo más habitual de una persona que «se hace a sí misma», que se va conformando según un modelo de uno mismo, sino también en el sentido inglés de cómo «desde afuera» percibimos o interpretamos a esa persona (*what do you make of him?*). Los tres breves capítulos que forman el libro responden a esa doble acción, interior y exterior, que componen al personaje histórico.

El primer capítulo analiza un cuadro del Louvre, la *Danza de campesinos*, obra fechable en torno a 1631 o 1632. Alpers subraya que, pese a poder ser encuadrada en una tradición que se remonta a las escenas campesinas de Brueghel, resulta una obra insólita en la producción de Rubens y ve en su creación un consciente esfuerzo por su parte para pintar «en flamenco». Rubens, como señala Alpers, representaba un gusto cosmopolita, internacional: sus obras eran buscadas en Italia como en España, en Francia como en Inglaterra. La *kermesse* del Louvre, por el contrario, tanto por el tema como estilísticamente, es una obra específicamente flamenca, casi como una declaración de principios que la historiadora conecta con una toma de posición de Rubens ante la situación de crisis que afligía por esas fechas a Flandes.

Lo más singular del cuadro, sin embargo, reside en su naturaleza dual: se trata de un tema evidentemente popular, pero los recursos expresivos empleados por Rubens pertenecen a la tradición culta del arte, casi como si la obra fuese una metáfora de las lealtades divididas en el propio artista.

Es interesante registrar, como hace la autora, la reacción de repugnancia de John Ruskin en 1849 cuando pudo contemplar la desenfundada masa de campesinos en el cuadro del Louvre. No difiere en lo esencial de la expresada por el cardenal infante don Fernando en carta a Felipe IV tras presenciar en vivo una *kermesse*: «Cierto que viven como bestias en estas partes». Esa reacción ante la carnalidad desaforada de las composiciones rubenianas y en especial su contraposición con la austeridad de Poussin constituye el tema del segundo capítulo, centrado en torno a la polémica mantenida por Roger de Piles y la Academia francesa en la segunda mitad del siglo XVII. Alpers

analiza el carácter que entonces se le atribuye al arte de Rubens, que, tomando categorías de la retórica, es descrito como «sensual», «asiático» y, en definitiva femenino frente a la racionalidad viril y «dórica» de un Poussin; no es de extrañar, con todo ello, que la principal influencia del maestro flamenco fuese en pintores de sensibilidad rococó, como (sobre todo) Watteau y Boucher.

El tercer capítulo, finalmente, está dedicado a un tema recurrente en la obra de Rubens, tanto en pintura como en dibujo: Sileno, el fiel compañero de Baco que pese (o quizás, gracias) a su habitual estado de embriaguez encarna, según la sexta *Égloga* de Virgilio, la potencia creadora del artista.

Se trata de un personaje poco habitual en el arte occidental y desde luego es insólito encontrar tantas versiones del mismo tema pintadas por un mismo autor.

Al tiempo que señala esta anomalía, Alpers observa cómo, al contrario de lo que ocurre con sus contemporáneos Velázquez, Poussin, Rembrandt o Vermeer, no tenemos ningún autorretrato de Rubens en su actividad como pintor y se pregunta si el Sileno embriagado, humillado por los restantes miembros del cortejo báquico, pudo ser concebido por el pintor como *alter ego* suyo. Esta posibilidad abre interesantes perspectivas, pues Sileno resulta ser un personaje mitológico extraordinariamente ambiguo, empezando por su sexualidad.

Como es bien sabido, los *genderstudies* están desde hace años de moda en la historiografía artística americana, hasta el punto que el «género» ha venido a sustituir a la «clase» como categoría determinante en la dialéctica neoacadémica; hay que agradecerle a Alpers, sin embargo, que no se alinee con los sectores más radicales del movimiento. En realidad, aunque no resulte muy convincente, la noción de un Sileno/artista dotado, en su indeterminación sexual también, de la facultad procreadora femenina, no deja de ser estimulante.

Hay que señalar que la traducción del libro es excelente, aunque constatamos una vez más la triste desaparición de los «correctores de pruebas» de las editoriales; si no, no se comprende la pertinencia en escribir «extásica», por extática (*passim*), o errores como «revelaron» por rebelaron (pág. 96), «górgica» por geórgica (pág. 133), o «lacinina» por laciniana (pág. 161). Más grave, sin embargo, es citar *El origen de la tragedia* de Nietzsche como «una obra tardía» (pág. 164). Por último, hay que señalar que las ilustraciones 65 y 88 están repetidas, lo que seguramente explica que el texto en las págs. 119-120 y sus referencias a ilustraciones resulten incomprensibles.