

## La «Danza de aldeanos» de Rubens en el Prado

*David Freedberg*

Voy a hablar de una de las pinturas más encantadoras de Rubens, su *Danza de aldeanos* del Prado.<sup>1</sup> Es una de las obras más atractivas e importantes de su última etapa; pero, aunque muy admirada, no ha recibido la atención, ni menos aún la glosa, que merece. Para todo el que conozca la pintura de Rubens es evidente que hay que fechar este cuadro en el último decenio de su vida, cuando, tras sus largos servicios de cortesano y diplomático, se retiró al campo con su joven esposa Hélène Fourment. Allí, aunque seguía teniendo el taller de Amberes muy atareado con una afluencia constante de encargos de obras religiosas y mitológicas, se concentró en dos temas: su familia y la vida del campo flamenco. Pintó el paisaje que él mismo llegó a amar profundamente, y pintó a los campesinos que lo habitaban con una mezcla de franqueza, afecto y respeto hacia sus trabajos y placeres. El cuadro encaja a la perfección con lo que sabemos de Rubens en la década de 1630, pero otra cosa es saber cuándo exactamente lo pintó.

Hay muchos elementos que apuntan a una fecha avanzada en la década: la hermosa luz vespertina que tiñe el cielo azul y las tenues nubes, la blandura del espeso follaje, el delicado tratamiento de la alquería de la derecha con su acogedora parra, pero también la magnífica paleta: el maravilloso tornasol del vestido color lila de la mujer que se une a la danza por atrás, el contraste entre el vestido dorado y el corpiño negro en el centro, el azul ultramar intenso de la

1. Inventario 1691. Tabla: 73×106 cm. Matías Díaz Padrón, *Museo del Prado. Catálogo de pinturas*, Madrid, Museo del Prado, 1975, pp. 283-284.

falda del primer término, el rojo brillante de la mujer de delante a la derecha que refleja el color del calzón del hombre a la izquierda, y, en fin, el contraste incomparablemente rubensiano de azul claro y oscuro con vetas de amarillo en la muchacha del extremo izquierdo. Todo eso, unido a la delicada factura del follaje y el fulgor anaranjado del cielo, así como la ejecución de los contornos y de la vegetación, es característico, en mi opinión, de la pintura de Rubens en la segunda mitad de la década de 1630, y no, como algunos han supuesto, hacia 1630-1632. Más adelante daré otras razones para esa datación más tardía, pero antes quisiera comentar lo que sucede en el cuadro.

Durante mucho tiempo lo admiré por su tono arcádico, por la danza bajo el arbol vespertino del campo. Parece una escena idílica; ¿y a quién no le maravillarían no sólo el dominio de los colores y la pincelada, sino la manera casi mágica en que Rubens ha captado el ritmo complicado pero compacto de esa ronda, con seis parejas que se persiguen pasando bajo el puente de brazos formado por las dos del centro, que se adelantan para besarse, se contorsionan para abrazarse, se vuelven a mirar por encima del hombro y se abalanzan a cerrar la cada vez más fogosa rueda? La composición es intrincada en verdad, y lleva su tiempo desentrañarla. En un primer momento no se advierten ni el perro que ladra con igual denuedo abajo a la izquierda, como animando a los danzantes, ni el rústico flautista del árbol. Es, en efecto, idílica esta pintura, pero sólo al mirarla despacio se empieza a vislumbrar que no es un idilio cualquiera, sino cargado de intención.

Algunas de las muchachas, sobre todo las del fondo, sí tienen un tierno aspecto, y también quizá el hombre de la derecha que se vuelve a mirar. Pero cuanto más se contempla la obra, más patente resulta su tosca sensualidad. Se empieza a ver que en esta pintura hay deseo: nótese las miradas codiciosas y celosas de las dos mujeres del primer término, por ejemplo, o la expresión de sátiro de varios de los hombres, sobre todo a la izquierda, así como el maravilloso beso de la pareja del centro derecha. Pero después se advierte algo que a mí me parece esencial en esta pintura, y que ha sido poco comentado, salvo por la característica sagacidad de Julius Held y Leo Steinberg. Es el hecho de que cada uno de los personajes del cuadro, hombre o mujer, no esté mirando a su pareja, sino a la pareja del siguiente, a veces bajo una mirada iracunda o celosa de la persona que está siendo traicionada, por así decirlo, en el curso de la danza.

Si empezamos atrás, por ejemplo, la mujer que acaba de soltarse de su pareja se abalanza a unirse a otro hombre que a su vez mira con ansia a la mujer siguiente, que está a punto de pasar bajo el puente. La pareja de ésta mira a la mujer que tiene delante, y ésta mira con celosa indignación a su hombre, el de la corona de sátiro, que está a punto de besar a la mujer de delante. Pero el compañero de ésta a su vez se retuerce para dar el beso más apasionado de la danza a la mujer que con un *contrapposto* no menos complicado le devuelve el abrazo, apartándose de la intensa mirada de una especie de Baco juvenil que, por su parte, ha dado la espalda a su pareja. Ésta, como era de esperar, mira con anhelo hacia el hombre con quien empezó esta ronda, y ese hombre trata desesperadamente de cerrar el corro con la muchacha de atrás que escapa de él.<sup>2</sup> Hay torrentes de deseo, celos y enfado en esta pintura, pero todo parece ser parte de la vida, y nadie podría sostener que Rubens lo desaprueba; al contrario, como hemos de ver. Todo parece encajar con la general animación y la fecunda exuberancia de la escena. «Es incuestionable –comentó Julius Held– que Rubens disfrutó mezclando y separando a las parejas, un poco como Puck –y Shakespeare– se divierten a cuento de los jóvenes enamorados de *El sueño de una noche de verano*.»<sup>3</sup>

Esta pintura era una de las muchas que estaban sin vender cuando Rubens murió en 1640, no sabemos si porque quiso conservarla para sí, como unas cuantas más que comentaremos más adelante. En el inventario de su testamentaria figura como «Une danse des paysans Italiens», y sus herederos la vendieron directamente a Felipe IV de España por la suma de ochocientos florines. Rubens dejó en herencia una copia a su esposa Hélène. La verdad es que no hay nada en el cuadro que autorice a afirmar que estos campesinos sean italianos (aunque la arquitectura de la alquería sí lo es vagamente, y pudo ser el tono arcádico de la escena en general lo que indujo al notario a calificarla de «italiana».<sup>4</sup> Pero la indumentaria de estos supuestos campesinos, y sobre todo la de las mujeres, sí parece un tanto rica y

2. Véase la muy completa y bella descripción de Julius Held, *Rubens. Selected Drawings*, Nueva York, 1986, p. 135.

3. *Ibidem*.

4. Jeffrey M. Muller, *Rubens: The Artist as Collector*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 115 (*Catalogue*, I, núm. 103).

suntuosa para unos vulgares labradores, y Díaz Padrón tiene razón al señalar en su catálogo de las pinturas flamencas del Prado:

La indumentaria de las figuras es desconcertante; su naturaleza abre una interrogante en cuanto a su propio significado. Los símbolos de Baco son evidentes en uno de los danzantes de primer plano [esto es, el personaje del primer término a la derecha; permítaseme hacer notar que también el campesino libidinoso del primer término a la izquierda, el que parece un sátiro, lleva una corona en el pelo], y no menos singular es la presencia de un fauno que tañe la flauta en la copa del árbol.

Pero Díaz Padrón sin duda exagera cuando dice:

La composición encierra un sentido esotérico difícil de explicar. De ser otro su contenido, la tabla –hasta ahora pintura de género– correspondería a la producción mitológica de Rubens.<sup>5</sup>

Hay ahí un error, porque sabemos exactamente qué clase de pintura es ésta. La tradición en la que se inserta no podría estar más clara, y es a eso a lo que quiero pasar ahora, antes de examinar la relación de la *Danza de aldeanos* con otras obras no sólo de Rubens, sino de Tiziano, y hablar por último de la enorme significación personal que tuvo para el propio Rubens.

Empecemos por los precedentes de nuestra *Danza*. Todo el mundo conoce la relación de Rubens con Italia y con artistas italianos, pero hasta las últimas décadas no se ha empezado a prestar atención a lo mucho que debía al pasado flamenco. En el caso de la pintura que estamos viendo, es seguro que tenía en la memoria no una, sino varias composiciones del mismo tema del más grande de todos sus predecesores flamencos, Pieter Bruegel el Viejo. En primer lugar, pensando en una danza aldeana recordaría la más maravillosa y menos vista de las grandes pinturas de Bruegel, *Urraca sobre la horca* (Darmstadt), donde el baile de los campesinos parece un desafío a la horca que se eleva a gran altura. Mayor afinidad con el cuadro del Prado tiene la *Danza de campesinos* más grande (ahora en Viena), de la que Rubens sin duda recordaba el muy vi-

5. Díaz Padrón, *opus cit.*, p. 283.

goroso baile del fondo –por no hablar de la pareja que se besa a la izquierda– cuando se puso a pintar su versión más arcádica del mismo asunto. Pero quizá la pintura de Bruegel más próxima a la de Rubens sea la *Danza nupcial* de Detroit, donde la obra rubensiana de unos setenta años después se anuncia no sólo en los grupos de danzantes del primer y segundo término, con *contrapposti* similares, cuerpos retorcidos y miradas de soslayo, sino también en la abundante lascivia de la escena: a la pareja que se besa al fondo hay que sumar la muy visible excitabilidad de los campesinos, que Rubens era, claro está, demasiado discreto para mostrar de forma tan literal, pero que sin duda dio a entender en su representación más elegante del tema.

También debió de tener a mano dos o tres de los famosos grabados de fiestas y danzas aldeanas de Bruegel, como la *Danza nupcial*, que sin ser una réplica se acerca mucho a la pintura de Detroit, o la *Kermés de Hoboken* y la *Feria de San Jorge*, donde las inscripciones insisten tan significativamente en el derecho de los campesinos a celebrar sus festejos, aunque se reconozca que dan lugar a borracheras e indecencias.

Existe otra pintura de Rubens quizá aún más deudora de Bruegel, que es la famosa *Kermés flamenca* del Louvre. Como las pinturas y los grabados de Bruegel, muestra a los campesinos –pues aquí lo son sin lugar a dudas– entregados a un jolgorio aún más desatado, y en muchas manifestaciones diferentes de la ebriedad, amatorias unas, otras sencillamente groseras. Pero hay otros precedentes no menos importantes de las pinturas de Rubens que han sido casi por completo olvidados en el estudio de sus obras. Me refiero a las series de estampas de los grandes grabadores alemanes de las décadas de 1520, 1530 y 1540, los hermanos Barthel y Sebald Beham, que muestran danzas de aldeanos y a veces también de gentes de las clases media y alta. Hace tiempo que sabemos que entre las primeras obras de Rubens, dibujadas durante su juventud en Amberes y mucho antes del famoso viaje a Italia, había copias de artistas alemanes como Hans Holbein el Joven y el suizo Tobias Stimmer, por citar sólo un par de nombres; pero nadie, que yo sepa, ha sugerido que también debió de consultar la producción de los Beham tanto para la pintura del Prado como para la evidentemente conexas del Louvre. La verdad es que son muchos los grabados de los Beham donde apa-

recen campesinos –y nobles, y quizá toda una clase burguesa entre medias– bailando en fiestas, ferias y otras ocasiones.

Algunos de esos grabados están más cerca de la pintura del Prado con sus gestos de baile por encima del hombro, y muchos de sus participantes no miran a sus parejas. Pero hay al menos otros cinco o seis grabados de los hermanos Beham, con danzantes en un estado de excitación mayor o menor y con un grado mayor o menor de vulgaridad, que acaso se aproximen más al espíritu de la *Kermés flamenca*. Parece que Rubens tuvo que estudiar todos esos grabados con cierta atención, y asimilar su tratamiento aparentemente realista del mismo tipo de escena que decidió representar en la última etapa de su vida. Son muchos los ejemplos posibles, pero quizá el más cercano en el formato, si no exactamente en la intención, sea el llamado *Danza de la nariz en Gumpelsbrunn*, con sus versos de Hans Sachs sobre lo fácil que es que estallen riñas cuando los campesinos se persiguen unos a otros en el curso de la danza. Hemos de ver, sin embargo, que Rubens está muy lejos de mostrarse tan crítico sobre el comportamiento de los campesinos en sus pinturas como parecen serlo Hans Sachs y los hermanos Beham.

Pero esta visión de un Rubens dedicado a los campesinos y la vida del campo dista mucho de ser la normal, y con razón. Aunque en aquellos tiempos ni los campesinos ni el campo estaban muy lejos de Amberes, Rubens se crió en un ambiente próspero y aristocrático, y cuando marchó a Italia, con veintitrés años, se sumergió en el arte italiano, tanto moderno como antiguo. Su vida y sus cartas rebosan amor y conocimiento de los clásicos y de la Antigüedad clásica, y ésta empapa toda su obra. Conocemos también su intensa participación en la reconstrucción y redecoración de las iglesias de Amberes tras los desastrosos disturbios iconoclastas de la segunda mitad del siglo XVI, y su trabajo para los clientes más eminentes de Europa, desde María de Médicis en Francia hasta Carlos I de Inglaterra, y por supuesto Felipe III y Felipe IV de España. A finales de la década de 1620, tras la trágica pérdida de su primera esposa Isabella Brant, Rubens se entregó a una frenética actividad diplomática, casi siempre orientada a su sueño de reunificación de los Países Bajos del Norte y del Sur. Ése fue el motivo de que viniera a Madrid en 1628, para negociar una paz entre Inglaterra y España de la que según sus esperanzas se seguiría la de sus respectivos aliados en lo que aho-

ra llamamos Bélgica y Holanda, el Norte protestante y el Sur católico. Fue aquí en Madrid donde Felipe IV le hizo una larga serie de encargos que culminaría en el ciclo para la Torre de la Parada, y fue aquí donde Rubens tuvo el reencuentro seminal de su vida, que fue el reencuentro con las obras de Tiziano en El Escorial. Desde ese momento todas sus obras delatan, como la *Danza de aldeanos*, la influencia de los colores, los contornos sueltos y ondulantes, la magnífica complejidad de la pincelada y a menudo el tono arcádico y elegíaco de las más grandes obras del maestro veneciano. En Roma y un cuarto de siglo antes se había aplicado a copiar, entre las obras modernas, las del gran maestro del *disegno*, Miguel Ángel; ahora se aplicaría a las del colorista supremo entre los pintores, Tiziano. Copió las obras de Tiziano con una exactitud y una belleza que no han sido nunca igualadas, y algunas las transformó con una inventiva elegíaca que las hace no menos conmovedoras que los originales. Entre estas copias-transformaciones destacan las de dos pinturas que de hecho parece haber copiado de copias (aunque es probable que viera los originales en Mantua exactamente veinticinco años antes): la famosa *Ofrenda a Venus* y la *Bacanal de los Andrios*, ejecutadas por Tiziano en 1518-1519 para el legendario *camerino d'alabastro* de Alfonso de Este en Ferrara. Cuesta trabajo creer que alguien pudiera mejorar estas dos grandes obras maestras de la pintura mitológica, y sin embargo las telas de Rubens son aún, si cabe, más tiernas y sensuales, al menos en el color y la factura, mientras que los varios pequeños cambios que introdujo están cargados de sentido, y arrojan una luz directa, a mi juicio, sobre la pintura de la que les estoy hablando. Las dos, debo añadir, las compró Felipe IV al precio más alto de todas las pinturas de la testamentaría, mil ochocientos florines cada una (frente a los ochocientos que, como se recordará, pagó por la *Danza de aldeanos*).<sup>6</sup>

6. Dado que Rubens no pudo ver los originales de estas dos composiciones de Tiziano en Madrid en 1628, algunos estudiosos han sostenido que sus copias no sólo las hizo de copias, sino que de hecho las hizo ya a finales de la década, alrededor de 1638. A mí me parece improbable, pero aunque así fuera, las deudas de obras como la *Kermés* del Louvre, la *Fiesta de Venus Verticordia* de Viena y la *Danza de aldeanos* del Prado (aun suponiendo que ésta fuera también de finales de la década) manifiestan que Rubens conocía muy bien la composición –y la factura!– de estas tempranas *poesie* ferraresas de Tiziano.

La *Bacanal de los Andrios* tiene, por supuesto, relación directa, no sólo por la alta sensualidad de la escena y el desnudo del primer término, que Rubens se apropió de inmediato en otras pinturas, sino también por el parentesco formal del grupo central de danzantes, con su composición pastoral de pocos años después. Aunque allí la pareja principal no desvía sus miradas, antes bien se mira a los ojos con amor, es la figura del joven coronado de laurel a la izquierda de la ninfa lo que sin duda apunta a la significación formal de este grupo en su conjunto para la *Danza de aldeanos* de Rubens. Pues la mirada de deseo que también él lanza a la ninfa es casi la misma, aunque invertida, que la de la figura análogamente coronada del lado derecho de la pintura de Rubens, que también vuelve la cabeza hacia la pareja abrazada central. Ahora el segundo trío parece inimaginable sin el anterior. Únicamente el abrazo de las figuras es algo más ostentoso que en el Tiziano y en la copia, como era de esperar en Rubens.

El asunto de Tiziano procede, como es sabido, del escritor antiguo Filóstrato, cuyas descripciones verbales de pinturas fueron muy admiradas por los pintores del Renacimiento, y sobre todo por el docto Rubens, quien en la fachada al jardín de su casa de Amberes pintó una serie de escenas que eran recreaciones de aquéllas. Al hablar del asunto de la *Bacanal de los Andrios*, Filóstrato describe en sus *Imágenes* (I, 25) la isla de Andros, donde hay un río que no es de agua, sino de vino, y en cuyas orillas no crecen juncos, sino tirso. Sus habitantes, según la misma descripción, están siempre en un estado de embriaguez y éxtasis, y entretienen a sus esposas e hijos con cantos de alabanza a la vid,<sup>7</sup> como sugiere la partitura que aparece en el cuadro abajo en el centro, con las palabras «El que bebe y no bebe otra vez no sabe lo que es beber». En el caso de la llamada *Ofrenda a Venus* están los «cupidos recogiendo manzanas –símbolos del amor y por lo tanto de la propia Venus– en un manzanal, persiguiendo a una liebre, lanzándose flechas y en general fervientemente

te entregados a la travesura amorosa»,<sup>8</sup> todo ello en presencia de una estatua de Venus a la que se ofrece un espejo de plata, como escribió Filóstrato (I, 6).

Ahora bien, en su copia de esta pintura, ahora en Estocolmo, Rubens hizo un cambio minúsculo pero muy significativo. Si examinamos atentamente la escena del primer término, en la que un amorcillo se dispone a lanzar una flecha a otro, descubriremos que Rubens ha dado sexo femenino al amorcillo de la izquierda, así como a varios más. Rara vez dejaba escapar la ocasión de recalcar en términos pictóricos la importancia del amor entrê los sexos, cuestión que parece haber adquirido para él una perentoriedad cada día mayor a partir de su matrimonio, a la edad de cincuenta y tres años, con Hélène Fourment, que tenía dieciséis, a su regreso a Amberes en 1630 de los largos y agotadores años de sus viajes diplomáticos.

La historia es bien conocida. En 1626, cuando acababa de terminar con éxito el formidable altar mayor de la catedral de Amberes, Rubens enviudó de su amada esposa Isabella Brant. La pérdida le dejó destrozado, y en una conmovedora carta a su mejor amigo, Peiresc, declaró su resolución de viajar y aplicarse a sus proyectos políticos para distraer la mente de la pena y de las necesidades del cuerpo. Cuatro años después volvió, y, siempre convencido de la importancia de una esposa, escogió por tal a la joven Hélène. Como más tarde escribiría a Peiresc, ya no sentía la menor inclinación por «la abstinencia del celibato»,<sup>9</sup> y decidió casarse con una joven de la burguesía, hija de un próspero comerciante de arte, por la sencilla razón de que ella no se sonrojaría de verle en traje de faena y con el pincel en la mano, como quizá habría hecho una esposa aristócrata. Y obviamente, teniendo sólo dieciséis años, había mucho margen para educarla en más de un aspecto. La diferencia entre las dos mujeres, incluso en estos dos retratos de sus rostros, no podría ser más llamativa: de un lado la bondadosa pero ligeramente severa y cansada Isabella, del otro la opulenta y sensual Hélène, a la que Rubens amaría y desearía con mayor pasión.

8. Según la atinada descripción de Philip Fehl, «Rubens "Feast of Venus Verticordia"», *The Burlington Magazine*, CXIV (1972), p. 161.

9. Ruth Saunders Magurn, comp., *The Letters of Peter Paul Rubens*, Cambridge, Harvard University Press, carta del 18 de diciembre de 1634.

7. Sobre dónde se apartó Tiziano de la descripción filostratiana y las razones que tuvo para hacerlo véase Panofsky, *Problems in Titian, Mostly Iconographic*, Nueva York, New York University Press, 1995, pp. 100-102. Filóstrato da mucha importancia a la sensación de sonido que engendraba la descripción visual de los cantos, y quizá pensara en eso Rubens cuando colocó a su oscuro flautista en el árbol, detrás de los danzantes de la *Danza de aldeanos*.

Pero los comienzos quizá fueran lentos. Probablemente sea ésta una manera sentimental de interpretar el famoso y misterioso *Jardín del Amor*, obra que también está en el Prado y que nunca se ha explicado debidamente. Se ha creído ver la fisonomía de Hélène en varias de las mujeres de esta pintura –¡quizá habría que verla en todas!–, pero ¿sería posible que la pareja que entra en esta pastoral amorosa quisiera representar justamente a los dos recién casados? Desde luego el rostro del hombre vuelto hacia nosotros se parece al de Rubens, y Hélène lucía a menudo vestidos negros como el de esta muchacha. Pero observemos lo que le está pasando: está siendo empujada a la escena por un cupido en cuya cara se lee una expresión de ansia y ligera lascivia. Ella parece necesitar que la animen a entrar en esa escena tan sensual, y eso es justamente lo que está haciendo el cupido. Si ella se muestra remisa, en el resto de la pintura no falta sensualidad: no sólo las otras dos parejas amorosas, una ya en tierno coloquio, la otra entrando con mucho más arrojo por la derecha, y en el centro un grupo de cuatro mujeres ricamente ataviadas, todas, como he dicho, con un cierto parecido con Hélène, siempre presente a la imaginación pictórica de Rubens desde el comienzo de su matrimonio.

Lo más erótico es, por supuesto, la estatua de Venus sobre un delfín arriba a la derecha, lanzando desde sus pechos agua que cae en sugerentes cascadas. Por los aires hay más cupidos, que blanden arcos o disparan flechas directamente contra las mujeres de abajo. La escena entera, pues, viene a ser una incitación pintada al amor, y parece particularmente apropiada en esta etapa de la vida de Rubens.

Los cupidos volando por el aire como estímulo al amor aparecen también en otra obra de Rubens inspirada en la *Ofrenda a Venus* de Tiziano, y que, a pesar del tema enteramente clásico y mitológico, tiene mucho que ver no sólo con su matrimonio, sino con su relación con la vida del campo y sus gentes. Me refiero al cuadro de Viena que antaño se llamó *Fiesta de Venus*, pero ahora lleva el título más propio de *Fiesta de Venus Verticordia*, o *Venus cambiadorazones*, como ha señalado correctamente Philip Fehl. Es una pintura muy complicada de la que no se suele hablar, pero que es crucial para el desarrollo de los temas y motivos que estoy comentando.

No cabe la menor duda de que esta obra procede en última instancia de la *Ofrenda a Venus* de Tiziano en el Prado, o de la copia de la

misma que hizo Rubens; pero hay diferencias y ampliaciones sumamente importantes. Rubens ha tomado el tema de los erotes o amorcillos y sus correrías y juguetonas batallas y los ha ordenado, por así decirlo, en dos cuerpos de baile que ya en sí apuntan al motivo principal de los aldeanos danzantes. Pero hay muchas más diferencias en la pintura; por ejemplo, las cuatro mujeres que entran precipitadamente por un lateral, las mujeres desnudas y vestidas que rodean la estatua de Venus, y la danza muy lasciva de ninfas, campesinos y sátiros a la izquierda (nótese que en esta danza participan hombres y sátiros, como para subrayar su carácter esencialmente libidinoso), donde el abrazo central en *contrapposto* está muy cerca de la pareja del beso en el centro de la *Danza de aldeanos*. En realidad, como ha mostrado Philip Fehl, mientras que la idea original de esta pintura está claramente basada en la descripción de las *Imagines* de Filóstrato (I, 60) de una multitud de amorcillos que retozan alrededor de una estatua de Venus, Rubens la ha combinado con un tema que quizá tuviera aún mayor resonancia para él cuando la pintó, a comienzos o mediados de la década de 1630. Pues en el libro IV de los *Fastos* de Ovidio se describe cómo la estatua de Venus debe ser lavada por tres grupos de mujeres: por las novias de Roma, por las madres y por las cortesanas.<sup>10</sup> Pero añade Ovidio que en los tiempos antiguos Roma se desvió del pudor, y por eso hubo que erigir un templo a Venus –ahí lo vemos, añadido por Rubens en el ángulo superior izquierdo en una fase avanzada de la pintura– donde todas sus mujeres pudieran acudir y consagrarse a ella castamente. Por eso se la llamó *Venus Verticordia*, ‘Venus cambiadorazones’.

Fehl observa que las mujeres que entran precipitadamente por la izquierda con una ofrenda de muñecas tienen que ser las futuras novias que realmente rendían culto en el templo de Venus de la campiña romana, mientras que las figuras desnudas que están lavando la estatua de la diosa y acercándole un espejo son las cortesanas que menciona Ovidio, que también han de estar presentes en esta fiesta del amor. Ovidio cita también a las casadas, que deben ofrecer incienso a la Fortuna Viril, que quiere decir la buena suerte

10. «De pies a cabeza hay que lavar a la diosa.» «Ella exige que también vosotras os bañéis bajo un arrayán verde [...] Atraéosla con palabras suplicantes» (Ovidio, *Fastos*, IV).

con los hombres, y aquí las representa la mujer que hace una ofrenda en el trípode arqueológicamente exacto del centro. Los amorcillos de arriba, que recuerdan a los que disparaban flechas en el *Jardín del Amor*, no sólo portan las manzanas consagradas a Venus (y tan importantes en la descripción que de ellos hace Filóstrato, I, 6), sino también gavillas de trigo y uvas, en alusión patente al muy popular y muy ilustrado epigrama de la *Andria* de Terencio, *Sine Cerere et Baccho friget Venus*; y, en efecto, los dioses que dan la comida y la bebida sin las que el Amor no puede florecer –literalmente calentarse– se muestran allá en el templo que Rubens añadió arriba a la izquierda.

En su análisis de esta pintura, Fehl tiene sin duda toda la razón al señalar que las dos mujeres que traen muñecas como ofrenda de las futuras novias a Venus deben aludir a Hélène, y que la manera en que ellas y la que ofrece incienso son eclipsadas por los amorcillos danzantes sugiere que el tema, mejor que Venus cambiadorazones, debería entenderse como Venus alentadora de una genuina sensualidad. También atina Fehl al recordar la frase empleada por Rubens en la famosa carta a Peiresc donde le explica que se ha casado con la joven Hélène para poder tener sus placeres con licitud y gratitud, «frui-mur licita voluptate cum gratiarum actione». La pintura, dice, «celebra la felicidad conyugal, en la que la decencia del matrimonio se une a la sensualidad voluptuosa y la acrecienta». Pero, como voy a mostrar, está claro que eso no era suficiente para Rubens, y también es significativo que Fehl, a pesar del detenimiento con que analiza la pintura, no señale ni el frenesí –la desesperación incluso– con que las matronas de la derecha, no en vano acompañadas por un sátiro, se abalanzan a la escena del amor,<sup>11</sup> ni la desenfrenada escena del ángulo inferior izquierdo, donde tres parejas desnudas se contorsionan en sensuales abrazos. Dos de las figuras masculinas son hombres normales, pero el que se lleva a la mujer de la derecha tiene pezuñas de sátiro, y la mujer que se resiste débilmente tirándole del pelo de la frente sin duda no es otra que la propia Hélène. Este grupo es crítico, tanto temática como formalmente. Es una declaración crítica, quizá, sobre los límites del amor lícito, por emplear la expresión de Rubens, y la antítesis de la representación de la pareja casa-

11. Y una vez más, estas figuras están lógicamente adaptadas de la figura similar que aparece a la derecha en la *Ofrenda a Venus* de Tiziano.

da que entra por la izquierda en el *Jardín del Amor*. Sin duda este grupo de *Venus Verticordia* es la petición pintada de Rubens a su joven esposa para que se deje ir, una clara exhortación a una sensualidad más libre y desbocada de la que debió de encontrar en ella al comienzo del matrimonio celebrado por esta pintura, donde matronas, madres y cortesanas desnudas –por no hablar de ese grupo de la izquierda que Fehl omite–, todas se reúnen en homenaje a la diosa del amor.

Ésa es sin duda la dirección que Rubens pretendía dar al suave empujón a la izquierda del *Jardín del Amor*. Pero volvamos a la situación doméstica de Rubens en la época en que pintó todas estas obras. Como hemos visto, contrajo matrimonio con Hélène en diciembre de 1630, y poco más de cuatro años después compró la hermosa finca de Het Steen a las afueras de Bruselas y se retiró allí con su joven esposa. Aunque conservó el taller de Amberes, el matrimonio pasaba la mayor parte del tiempo en Steen, y allí se criaron sus tres hijos.

En Amberes el taller siguió ejecutando encargos de grandes obras religiosas y mitológicas, pero todo indica que los amores de Rubens en el último decenio de su vida fueron su esposa, su familia y el campo en el que vivía. Pintó más paisajes que nunca, y todas sus obras de entonces, ya sean paisajes o figuras, y hasta las escenas mitológicas de pequeño tamaño, a menudo situadas en paisajes, llevan la impronta del estilo de Tiziano, a quien tanto había admirado en El Escorial en 1628-1629. Con frecuencia pintó a su esposa e hijos paseando por la finca o en el jardín de su casa de la ciudad, pero está claro que hubo dos cosas que le importaron mucho conforme se acercaba el final de su vida. La primera era la relación con su esposa, y en particular el aspecto sensual de esa relación. Aquí Hélène se nos aparece magnífica, aunque un poco tímida, en traje de novia, y aquí en la famosa *Het Pelsken* ('La piel'), la única pintura que Rubens le dejó específicamente en su testamento. Que la vida de los sentidos, y sus connotaciones de fecundidad, seguían siendo importantes para él se comprueba en la última carta que escribió a su discípulo favorito, Lucas Faydherbe, en 1640: «He sabido con gran placer –escribía con ocasión de la boda de Faydherbe– que el Primero de Mayo plantasteis el mayo en el jardín de vuestra amada; espero que florezca y fructifique a su debido tiempo. Mi esposa y yo, y mis dos hijos, os deseamos a los dos toda suerte de felicidad».

Una y otra vez los cuadros de Rubens en esta época se llenan de representaciones cada vez más abundantes de la sensualidad femenina. Se hace difícil creer que cuadros como éstos, o los muchos *Juicios de París* que pintó al mismo tiempo, en los que, como ustedes recordarán, la Belleza se lleva el premio frente a la Sabiduría y la Autoridad (o el placer, como ha sugerido un especialista, frente a la vida activa y la contemplativa), no fueron inspirados por su amor –o quizá habría que decir su deseo– por Hélène. Pero igualmente importante para él era la vida del campo. En un cuadro tras otro pintó no sólo el paisaje y la vegetación que llegó a conocer tan bien, sino también a los campesinos que trabajaban la tierra. Svetlana Alpers ha subrayado con justicia que tenían un papel importante que desempeñar, como Rubens y otros también parecen haber creído, en la recuperación de una economía venida a menos por las tensiones internacionales que tanto habían reducido la actividad urbana de Amberes.<sup>12</sup>

Confluyeron así los dos temas, el amor y la naturaleza; y así algunos paisajes, como el *Jardín del Amor*, muestran figuras elegantes que son exactamente como la pareja que formaban Rubens y Hélène, mientras otros subrayan de forma más directa la relación entre el paisaje y los sentidos. Para Rubens los campesinos que trabajaban la tierra encarnaban esa relación. Lo que Hélène tenía que aprender, por así decirlo, de quienes tenían un contacto más directo con la tierra, con la vida del campo, era el tipo de sensualidad sin trabas que Rubens representó una y otra vez en su pintura tardía. Esto no es una lectura sentimental de los últimos paisajes; es una explicación de un cuadro tras otro de su última década, y la prueba es el hilo que une directamente las pinturas mitológicas de esta época con la *Danza de aldeanos* del Prado. No es sorprendente que la figura central de las *Ninfas y sátiros*, otra obra del Prado, también se parezca a Hélène, ni, menos especulativamente, que la pareja que forma con el sátiro que la abraza sea tan similar no sólo a la pareja central abrazada de la *Danza de aldeanos*, sino sobre todo a la pareja de campesinos que se abrazan en el centro de la gran pintura de una celebración rústica que se conoce como la *Kermés flamenca* del Louvre. La diferencia significativa es, claro está, que en el paisaje con ninfas y

12. Svetlana Alpers, *The Making of Rubens*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1995, pp. 30-32.

sátiros esa mujer todavía rechaza denodadamente los avances del sátiro del centro.

Hay dos observaciones críticas que hacer en este punto. Es ese grupo, como ya hemos visto, lo que aparece como elemento central en todas las obras que estoy comentando, y es crítico. Motivos como éste se trasladan del mito a la vida rural. El mito se hace íntimo y local, por más que el aspecto local pueda estar imbuido, a veces, del espíritu de las *Geórgicas* de Virgilio. Pero entretanto creo que también podemos hacer una reflexión psicológica: si Rubens, ya próximo el ocaso de su vida, se identifica cada vez más, por las razones que sean, con el sátiro que rapta a una mujer joven y bella, también parece identificarse con la vida del campo, no sólo por su belleza natural, sino precisamente por la vida natural de los campesinos que lo habitan.

La *Kermés* del Louvre es una escena fuerte en todos los sentidos. La gente bebe, baila, forcejea y vomita. Como en las obras de sus contemporáneos flamencos David Teniers y sobre todo Adriaen Brouwer, Rubens no se recata de mostrar los lados más crudos de la vida campesina. Pero ¿le proporcionaron aquellos campesinos un modelo de la sensualidad que echaba de menos en los aspectos más refinados de su propia vida privada y pública? Sé que les parecerá una sugerencia demasiado sentimental para estas pinturas, y en particular para la *Kermés* y la *Danza de aldeanos*; pero mirándolas, y mirando los dibujos preparatorios, como en seguida haremos, queda muy claro que la actitud de Rubens era enormemente distinta de las que transmiten los grabados de los hermanos Beham y las inscripciones del famoso *meistersinger* Hans Sachs que a menudo se les añadieron.

Para Hans Sachs al menos –y probablemente para los Beham–, las danzas aldeanas merecían desaprobación. Sus participantes se conducían indignamente, y más en días festivos, convertidos en ocasión de francachelas y obscenidades. En una descripción que parece aplicable a la *Kermés flamenca*, Hans Sachs escribe que «El vino fue trasegado tan deprisa / que muchos cayeron bajo el banco. / Gran clamor era el que alzaban ventoseando y escupiendo, / gritando, chillando, cantando y llorando». Los campesinos reciben nombres ridículos, y su comportamiento al bailar es absolutamente indecente: Gretchen, casi como los campesinos de Rubens en el Prado, «baila con quien le parece», mientras que «el asno del molinero de Ptenstain, / que era el que más bebía de la mesa, / se puso a brincar con



Elsie, la mujer del granjero, / y tanto la achuchaba que se atragantó». Y así sucesivamente, entre lujurias y grescas. Pues lo cierto es que en la Nuremberg de las décadas de 1530 y 1540 la danza vigorosa y ruda de los campesinos se comparaba negativamente con las danzas decorosas de las clases media y alta. Ellos se movían con decoro, gracia y parsimonia; nada del enérgico empuje de los rústicos. A partir de 1521 se promulgaron en Nuremberg una serie de normas sobre los tipos de baile admisibles en ocasiones sociales, y se trazó una clara distinción, como ha escrito Keith Moxey, entre las maneras de bailar de la aristocracia y de los campesinos, en la que al control y la moderación se oponía el disfrute sensual desenfrenado.<sup>13</sup>

No era así, como hemos visto, para Rubens. Es evidente que para él el parsimonioso decoro del amor aristocrático tenía mucho que aprender de la sensualidad desinhibida de la vida rústica, ejemplificada tanto por la *Kermés* como por la *Danza de aldeanos*. Y aun en esto es muy posible que influyera en él Bruegel, sobre cuya actitud hacia la vida de los campesinos se ha discutido mucho. Por una parte se ha visto a Bruegel como uno de ellos, o alguien que simpatizaba mucho con ellos, que es lo que cabe deducir de muchas de sus pinturas. Por otra parte, a veces la vitalidad bruta de esas pinturas llega a resultar un poco grosera, y surge la duda de si su posición era favorable o contraria a los campesinos. Yo sospecho que era más bien la de Rubens, aunque probablemente sin los motivos personales. Mientras la inscripción (probablemente no escrita por Bruegel) del grabado *Kermés de Hoboken* dice que «los campesinos gozan en tales fiestas bailando, brincando y emborrachándose como cubas», y sigue diciendo despectivamente que «no renunciarán a estos festejos así ayunen o se mueran de frío» (es decir, por nada se privarán de la francachela), el banderín que pende sobre los danzantes a la derecha de la *Feria de San Jorge* declara sin reservas: «Tengan sus fiestas los campesinos», como replicando a cuantos los critican y condenan su comportamiento grosero.

No podemos estar enteramente seguros de la opinión de Bruegel sobre el tema, pero sobre la de Rubens no cabe la menor duda. Alpers argumentó convincentemente su estima hacia el campesina-

13. Keith Moxey, *Peasants, Warriors and Wives. Popular Imagery in the Reformation*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1989, p. 51.

do en el contexto de su aguda conciencia del declive de la economía de Amberes y su idea de la importancia de la agricultura para reanimarla.<sup>14</sup> Cansado de la ciudad, como tantos otros de la clase alta, se compró una casa en el campo, donde aún cabía esperar de la política local lo que no de la globalizada de su tiempo. Su casamiento con Hélène y su traslado al campo parecen haber acrecentado su aprecio hacia sus moradores, no sólo porque vivieran cerca de la naturaleza, que él amaba cada vez más, sino también porque ejemplificaban la sensualidad abierta que él consideraba esencial en su vida de casado y que antaño sólo había encontrado representada en la esfera de lo mitológico.

Antes de concluir quisiera pasar a los cuatro dibujos, cada uno dibujado por las dos caras del papel, que enlazan entre sí todas las composiciones de las que he estado hablando, tanto formalmente como, lo que es aún más importante, temáticamente. Constituyen las bases de la más crítica de las composiciones que he examinado, y aunque algunos de ellos, debido a una abundancia de invención típicamente rubensiana, sean a veces difíciles de interpretar, tomados en conjunto ejemplifican perfectamente la transformación de la que he hablado: la transformación del mito clásico a lo local y lo personal.

Hacia 1628 o 1629 Rubens hizo este bellissimo dibujo de dos figuras femeninas desnudas y unidas en un abrazo aparentemente íntimo, pero cada una apartando la vista de la otra. Es un estudio preparatorio para un salero que poco después talló en marfil el virtuoso alemán Georg Petel, y que hoy se conserva en el Museo Nacional de Estocolmo. Aunque el tema pretendía ser una *Venus Anadiomena entre dos ninfas*, el grupo inmediatamente hace pensar en las muchas parejas que hoy hemos visto de figuras en *contrapposto* que a pesar de estar unidas miran en direcciones opuestas, entre ellas las figuras de la derecha en la *Danza de aldeanos* del Prado. Aunque hay que reconocer que éstas están más separadas, el nexo entre esta composición y la pintura se demuestra en que el reverso del diseño para el salero presente justamente el boceto compositivo –o al menos la mitad del boceto compositivo– para la pintura. Como sugirió Julius Held, el dibujo tuvo que ser recortado de una composición rectangular mayor que mostrase también la mitad derecha de la pintura. No sólo eso, sino

14. Alpers, *opus cit.*, pp. 30-31.

que, puesto que el salero tenía que ser visto en bulto redondo, cabe imaginar que el anverso del dibujo –la Venus Anadiomena– brindara originalmente otro aspecto del salero, quizá más íntimo. Todo esto confirma la importancia de este grupo en la evolución del tema rubensiano de las figuras que danzan entrelazadas con sensual desenfreno, ya sea con las miradas desviadas o trabadas. Yo creo que este dibujo crítico debe situarse en el arranque de una serie de estudios de esa clase de figuras, cuya intimidad se intensifica progresivamente.

Fue precisamente en la época de su boda con Hélène Fourment, quizá poco antes pero con mayor probabilidad poco después, cuando Rubens hizo una serie de dibujos de mujeres desnudas tendidas en espléndido y seductor abandono. Quizá el más sensual de todos ellos sea el que perteneció a la colección Princes Gate de Londres y había servido de dibujo preparatorio para la pintura *Angélica y el ermitaño*, un tema muy a propósito, hay que decirlo, para la evocación visual del deseo entre un viejo y una joven apetitosa y disponible. También evoca la famosa mujer desnuda y dormida de los *Andrios* de Tiziano. Pero ahora, si damos la vuelta a este dibujo, hallamos en su reverso otro dibujo del más íntimo abrazo entre un viejo centauro y una muchacha. Sobre éste Held señaló con razón que «el problema de plasmar el abrazo de seres híbridos cuyas emociones eran muy humanas, a la vez que el acto sexual era puramente animal, puede haber sido interesante para Rubens». Y tanto. ¿No era ése el tipo de amor que Rubens sin duda creía desear entre él y su nueva esposa, y que tan reiteradamente pintó en estos años? No el suave empujón, desde luego, del *Jardín del Amor*, sino el abrazo apasionado de estas figuras entrelazadas, donde la figura femenina se echa hacia atrás para abrazar a su amante de más edad en algunas de las posturas más sensuales de la historia del arte, una vez estrechándole, en el centro, y otra con más languidez, arriba a la izquierda. En uno de los muchos pasajes conmovedores que escribió Julius Held en sus catálogos críticos –¡el menos agradecido de los formatos!– de los dibujos de Rubens y sus bocetos al óleo, decía esto:

Quizá no sea accidental, sin embargo, que en la imagen de los centauros abrazados, lo mismo que en la tabla de la *Angélica dormida*, Rubens trate temas de atracción sexual en los que el participante masculino es bastante más viejo que el femenino. Una es una imagen de lujuria pecaminosa, en

la que un demonio colabora a incitar al viejo ermitaño. La otra muestra un abrazo en el límite entre lo humano y lo animal, donde el participante más joven cede a las solicitudes casi coléricas del más viejo. Es posible que estemos aquí ante un tema de conflicto que pudo ocupar las emociones de Rubens en estos años.<sup>15</sup>

Rubens debió de emplear el motivo central de este dibujo con toda precisión en el grupo crítico de abajo a la izquierda de *Venus Verticordia*, donde claramente contrapuso el amor apasionado a los deseos más decorosos del matrimonio; pero lo crítico aquí es cómo ese motivo se transmutó no sólo en los amores de una escena mitológica imaginaria, sino también en las vidas de la gente del campo, entre la que Rubens se había instalado y a la cual, a diferencia de los Beham y posiblemente a diferencia de Bruegel, parece haber admirado sinceramente, aunque sólo fuera por las maneras de dar rienda suelta a sus placeres. Pues los grupos abrazados de este dibujo se transforman una y otra vez en una hoja que sirvió de base para nada menos que la más cruda de todas las imágenes rubensianas de la vida campesina, la *Kermés flamenca*. Una vez más estamos ante una hoja trabajada por las dos caras, también conservada en el British Museum. En el anverso hay ideas preparatorias, sobre todo para la mesa larga de la mitad izquierda de la pintura, pero también incluye un grupo que sin duda evidencia aún más el nexo con la *Danza de aldeanos* del Prado. Porque aquí, en el centro del primer término, hay un pequeño grupo de danzantes que de hecho no aparece en la *Kermés flamenca*, pero que apunta a las figuras muy similares, que se mueven con similar intensidad, de la pintura del Prado. Basta considerar el parecido entre las dos figuras del primer término a la izquierda de los grupos en uno y otro caso.

Pero volvamos al anverso de esta hoja asombrosa. Porque aquí Rubens ha dibujado, con una insistencia y un ritmo de líneas que casi no tiene paralelos en la historia del arte, figuras de parejas que no rehúyen la mirada mutua, sino que se entregan a abrazos apasionados y felices, una y otra vez. Nunca fueron más patentes la brillantez, el vigor y el brío de la línea de Rubens que en esta hora en que se va haciendo viejo. Es como si no pudiera parar, como si tuviera que anotar

15. Held, *opus cit.*, p. 142.

cada movimiento de los danzantes que se inclinan y se retuercen de un lado y de otro para abrazarse. Algunas de estas figuras pasan a la pintura final y, por supuesto, a *Venus Verticordia*, pero otras no. Es como si Rubens no pudiera dejar de registrar o investigar toda permutación posible de la manera en que podrían abrazarse las parejas, no en un momento mítico, sino en la vida real.

Tanto en la secuencia cronológica como en la secuencia psicológica que acabo de sugerir, la *Danza de aldeanos* podría situarse muy poco antes de la *Kermés flamenca*. No parece irrazonable sugerir que tras el baile suelto de la pintura del Prado, donde todo el mundo está mirando por encima del hombro, la resolución debiera llegar en la forma de los abrazos apretados de los dibujos para el salero, los centauros y sobre todo la pintura del Louvre. Pero yo prefiero ver la pintura del Prado impregnada de un tono elegíaco y una gozosa entrega que cuadra con un Rubens aún más viejo, después incluso de pintar el *Jardín del Amor* (que ciertamente es anterior) y la *Kermés flamenca*. Si estoy en lo cierto, entonces sí que sería tardía la pintura, y el contenido psicológico sería que Rubens aprendió a sonreír ante la idea de afectos todavía más libres y más generosos; quizá los afectos que veía sobre todo en la vida del campo, la vida que celebró en los grandes paisajes también de la última década. Pero dejo que ustedes elijan la que más les guste de esas interpretaciones. Las pruebas están a la vista, en este gran museo; no tienen más que volver a mirar los cuadros.

## La construcción y los constructores en obras de Velázquez y Goya

*Nigel Glendinning*

El punto de partida de este estudio, a la hora de referirse a la construcción y los constructores en obras de Velázquez y no sólo en Goya, puede parecer problemático, incluso a los lectores más avisados. Todos recordamos, sin duda, ejemplos goyescos de este tema: el *Albañil herido* (1786-1787), entre los cartones para tapices, y el boceto de composición casi igual pero de sentido muy diferente, el *Albañil borracho*; la *Conducción de una piedra*, entre las escenas de la vida rural pintadas por el genial artista para los duques de Osuna, también en 1786-1787. ¿Se acuerdan asimismo de otras obras de Goya en torno al mismo tema? ¿El andamiaje en el fondo de *Niños jugando a la pídola*; los andamios que están a la izquierda en el segundo de los cuadros de pequeño formato relacionados con las corridas de toros de 1793-1794; o los que hay en el retrato de *Asensi Julià* y en un dibujo del álbum F? ¿Recuerdan el grupo de albañiles en el fondo del borrón para un retrato del infante don Luis con su arquitecto Ventura Rodríguez? Algunas de estas escenas son, desde luego, muy conocidas, pero se me preguntará, ¿dónde hay constructores o construcción en Velázquez?

El tema parece insólito en el maestro sevillano, pero les sugiero que aparece en una de las pequeñas vistas de los jardines de la Villa Médicis en Roma: la que representa la *Gruta loggia*, cuyo arco central está cerrado con tablas de manera provisional, cosa muy llamativa por cierto en el centro del cuadro. Esta obra de carpintería no es tampoco el único indicio de la presencia de constructores en este caso. También parece que hay almacén de maderos o postes encima