

# MITOLOGÍA E ICONOGRAFÍA EN LA PINTURA DEL MUSEO DEL PRADO



PILAR GONZÁLEZ SERRANO

Lectulandia

*Mitología e iconografía en la pintura del Museo del Prado* es un completo análisis de los cuadros con contenido mitológico que existen en la pinacoteca madrileña. Pilar González Serrano nos proporciona una herramienta con la cual poder disfrutar de la esencia de esas obras, narrándonos los mitos de manera amena a la vez que nos introduce en la época de creación del cuadro y en la vida de cada pintor.

El contenido está distribuido por escuelas pictóricas y por autores, contando con un apéndice en donde se facilita un cuadro con todos y cada uno de los personajes, relacionándolos con la obra en la que aparece, su creador y la escuela en la que se ubica.

Lectulandia

Pilar González Serrano

# Mitología e iconografía en la pintura del Museo del Prado

ePub r1.0

Titivillus 16.12.16

Pilar González Serrano, 2009

Editor digital: Titivillus  
ePub base r1.2

---

**más libros en [lectulandia.com](http://lectulandia.com)**

---

# PRÓLOGO

Es para mí un motivo de verdadera satisfacción prologar esta obra, no sólo por su rigor e importancia científica, sino también por el profundo respeto que siento por su autora, la Doctora D<sup>a</sup> Pilar González Serrano, junto a quien, hace ya una veintena de años, inicié una sugestiva andadura en el campo de la Iconografía que ha marcado mi trayectoria académica.

Cuando realizaba mi Tesis Doctoral, *Posidón y el thíasos marino en el arte mediterráneo (desde sus orígenes hasta el siglo XVI)*, bajo la atenta y generosa dirección de la profesora González Serrano, comenzamos juntas a trabajar en una serie de proyectos docentes y de investigación de los que hoy nos sentimos francamente orgullosas. Fruto de esta colaboración son los Seminarios de Iconografía Clásica que desde hace dieciséis años se vienen desarrollando con gran éxito en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense, reconocidos oficialmente y seguidos por cientos de alumnos de distintas licenciaturas. Hoy tengo el honor de dirigir este Seminario, fundado por la profesora González Serrano. Sus actividades están recogidas en una página Web y avaladas por varios proyectos de Innovación y Mejora de la Calidad Docente de la UCM. Durante estos años, hemos visto cómo ganaban terreno los estudios iconográficos en el ámbito del mundo clásico, y dentro de esa línea nuestra labor ha consistido en reunir a un gran número de profesores especialistas en diversos ámbitos (Filología, Arqueología, Historia del Arte e Historia Antigua principalmente), cuyas aportaciones han enriquecido el marco investigador y docente de nuestro foro y han subrayado el valor multidisciplinar de la Iconografía Clásica, de sus pervivencias y de su trascendencia en la cultura occidental.

El libro que el lector tiene en sus manos es obra de una profunda reflexión. Es también resultado del quehacer cuidadoso de una verdadera especialista en la Iconografía del mundo clásico, cuya aportación resulta, sin duda, un trabajo de gran alcance en su género. Se han estudiado en él todas las obras de asunto mitológico de las colecciones del Museo del Prado, incluidas las del llamado

«Prado disperso», y el análisis de cada una de las pinturas se ha abordado teniendo en cuenta las coordenadas socio-culturales, los contextos ideológicos y las fuentes escritas que, en cada caso, determinaron su ejecución (fuentes clásicas, emblemas, documentos históricos, fuentes biográficas de artistas, crítica antigua y contemporánea, etc.).

Aunque centrado en las colecciones del Museo del Prado, este es un libro fundamental para el conocimiento general de la Iconografía y la Mitología Clásicas. Fue gestado desde las aulas donde la profesora González Serrano ofreció durante muchos años lo mejor de sí misma y pensado para la formación cultural y estética de los alumnos universitarios y de todos los entusiastas de la tradición clásica. Su lectura

resultará de gran ayuda, tanto para quienes deseen conocer las colecciones pictóricas del museo madrileño, como para aquellos interesados en el estudio del mundo clásico y de sus pervivencias.

En la descripción de cada una de las obras puede hallarse un documentado resumen de su proceso de gestación y del tema mitológico representado en ellas, de acuerdo en todo momento con las fuentes clásicas. También se reflexiona sobre la interpretación simbólica o iconológica de los episodios tratados, y es en dicha especulación donde la autora nos propone una personalísima y aguda visión del significado de cada mito y del mensaje intelectual que en él se encierra, orientación que hace más sugerente e intensa la lectura de este trabajo.

Como dijera Aby Warburg, uno de los próceres de la escuela moderna de Iconografía y maestro de tan grandes especialistas como Fritz Saxl o Edwin Panofsky, «Dios se encuentra en los pequeños detalles»; y ese pensamiento ha sido escrupulosamente observado por Pilar González Serrano, que ha tenido en cuenta todos y cada uno de ellos, por muy pequeños que fueran.

**María Isabel Rodríguez López**

Profesora Contratada Doctora de Arqueología

Directora del Seminario de Estudios Iconográficos Universidad Complutense de  
Madrid

A mi marido, Mariano Cutanda,  
sin cuya colaboración no hubiera  
podido escribir este libro.

# I. INTRODUCCIÓN

Este libro nace de mi experiencia personal y de una prolongada dedicación al tema, tras haber impartido, durante varios años, la asignatura de Iconografía Clásica a los alumnos de Filología Griega de la Universidad Complutense de Madrid. En mis clases pude comprobar, con satisfacción, el interés que la contemplación y el análisis de los cuadros mitológicos del Museo del Prado despertaron en ellos. Estas impresiones, tan gratificantes para mí como docente, son, en definitiva, las que me han impulsado a poner por escrito lo que tantas veces expliqué de palabra.

En tiempos tan confusos como los que atraviesan, en la actualidad, las llamadas Humanidades, vinculadas a asignaturas estrechamente relacionadas entre sí, pero que se han desgajado unas de otras hasta el punto de ser impartidas, incluso, en edificios diferentes, es obligado testimoniar mi agradecimiento al Departamento de Filología Griega de la U. C. M., que ha mantenido, dentro de sus planes de estudio, asignaturas como las de Arqueología e Iconografía Clásicas. Con ellas se complementan las materias específicas que ofrecen a sus alumnos, ya que el conocimiento de las mismas ensancha los horizontes culturales que pueden percibir sobre el mundo antiguo. Además, teniendo en cuenta su dominio del griego y del latín, tienen a su favor el beneficio de poder consultar las fuentes clásicas y analizar las diferentes versiones que, según unos y otros autores, nos han sido transmitidas.

En el transcurso de mi actividad docente referida, en una de sus vertientes, al mundo de la Mitología y de la Iconografía Clásicas, uno de mis mejores colaboradores ha sido, sin duda, el Museo del Prado. En las visitas a sus salas he visto vibrar a mis alumnos ante los magníficos cuadros mitológicos que en él se encuentran; familiarizarse con los pintores que los concibieron y plasmaron en obras que consideramos inmortales; valorar su calidad artística y su personalidad humana, marcada por los avatares de su vida y por la sociedad de su tiempo; y, sobre todo, he podido comprobar como aprendían a percibir las diferencias de interpretación que se han hecho de los viejos mitos, según las épocas y las diferentes mentalidades de cada artista y de cada país.

Fuente inagotable de profundas reflexiones, los mitos del mundo clásico se han convertido en puntos de referencia de gran calado y versatilidad para quienes nos seguimos comunicando, pese a todos los pesares, a través del lenguaje del pensamiento, del arte y de la cultura. Su valor radica, como se ha dicho muchas veces, en que se pueden reinterpretar «a gusto del consumidor» y transmitir, a través de los mismos, ideas profundas que pueden ser captadas, de un modo casi instantáneo y sintético, por quienes están en posesión de sus claves.

Tengo que confesar que impartir la asignatura de Iconografía Clásica y ver cómo mis jóvenes discípulos se aficionaban a visitar nuestro Museo y a estudiar las hermosas obras maestras que cuelgan de sus paredes, ha sido una de las experiencias más gratificantes de mi dilatada actividad docente. Y me consta que también ellos



han valorado de modo muy positivo esta experiencia. Al escuchar las exposiciones orales, que cada uno hacía de los distintos cuadros que yo les mandaba analizar, me ratificaba en mi firme creencia de que la sensibilidad juvenil es siempre un arcano de sorpresas, y que lo único que tenemos que saber hacer los docentes es despertarla y estimularla a tiempo.

Por las razones expuestas, he escrito este libro pensando, sobre todo, en mis alumnos, profesionales del estudio del mundo clásico, con el fin de facilitar su labor cuando tengan que recurrir a estas famosas obras por razones de estudio, de futura docencia o, simplemente, de satisfacción estética y espiritual que es, en definitiva, lo más importante. Asimismo, he tenido muy en cuenta a cualquier lector interesado en el mundo de la mitología y de la pintura que, recorriendo las salas del Museo del Prado, desee recordar o ampliar sus conocimientos sobre muchos de los temas que aparecen en sus cuadros.

Colegas de mi generación, los antiguos estudiantes de la bien estructurada carrera de Filosofía y Letras, recordarán las clases que, a pie de cuadro, sentados en unas ligeras sillas portátiles que nos proporcionaba el mismo Museo, recibíamos de don Diego Angulo. Dichas clases tenían lugar los lunes por la tarde, cuando permanecía cerrado al público; y, así, aunque tales días resultan antipáticos para la mayoría de los mortales, para nosotros (hablo en nombre propio y en el del grupo de mis compañeros afines en gustos e intereses) se convirtieron en jornadas llenas de ilusión y de atractivo. A mí me parecía un privilegio sin par disfrutar de tan sacro recinto en la intimidad de su soledad sonora, así como deambular, a la ida y a la venida, por el Paseo del Prado, con mis amigos o en solitario. El imborrable recuerdo de estas vivencias y lo mucho que aprendí de tan magnífico y riguroso profesor creo que han sido, en el fondo, las imágenes que animaron muchas de mis clases e, incluso, la redacción de este libro. Descubrir la luz y el lenguaje de los cuadros de cualquier museo, supone entrar en un mundo de sensaciones inagotables, en otra dimensión...

Del magnífico poema de Alberti, dedicado al Museo del Prado, destacó la estrofa que mejor traduce mis sentimientos<sup>[1]</sup>:

Mis recatados ojos agrestes y marinos  
se hundieron en los blancos cuerpos grecolatinos.  
Y me bañé de Adonis y Venus juntamente  
y del líquido rostro de Narciso en la fuente.  
Y... ¡oh relámpago súbito! Sentí en la sangre mía  
arder los litorales de la mitología,  
abriéndome en los dioses que alumbró la Pintura  
la Belleza su rosa, su clavel la Hermosura.

Mi propósito ha sido estudiar todas las obras de carácter mitológico que atesora nuestra célebre pinacoteca, muchas de las cuales no están expuestas o se encuentran

en otros museos o instituciones oficiales (Prado disperso). Con tal fin, he tratado de reunir la colección completa y ofrecer todas las imágenes (o casi todas) que la componen. Asimismo, antes de describir cada cuadro, he optado por hacer un resumen de la vida y de la obra de sus autores, para perfilar los principales rasgos de su personalidad y situar su actividad dentro del marco histórico y social en el que vivieron. De sus obras he destacado, principalmente, las de carácter mitológico, dejando de lado su producción pictórica completa ya que, en la mayoría de los casos, es tan extensa que su conocimiento exige la consulta de la correspondiente bibliografía especializada.

Con tales pinceladas biográficas sólo he pretendido destacar el hecho de que, en cada uno de los cuadros que cuelgan en las paredes de las pinacotecas, se manifiesta el espíritu de un hombre en concreto, con su problemática vital y profesional. Son aspectos esenciales que hay que tener en cuenta a la hora de tratar de entender la obra de cualquier artista, fruto de su talento, pero de un talento mediatizado por las circunstancias del momento que a cada uno de ellos les tocó vivir y, la mayoría de las veces, por los caprichos de sus mecenas.

Para completar el panorama mitológico que nos ofrecen los cuadros del Museo del Prado, hay que añadir la contemplación y estudio de la magnífica colección de esculturas de dioses, diosas, héroes y heroínas que en él se conservan. De hecho, dichas obras se incluían en el programa de la asignatura que yo impartía. Son todas ellas obras magníficas que ayudan a comprender el interés que los monarcas, nobles y coleccionistas de los siglos xv al xviii sintieron por el mundo clásico en todos sus aspectos, a pesar de las limitaciones impuestas por las corrientes moralizantes de cada época. Sin embargo, sobre las mismas, se han publicado catálogos y estudios, muy completos, a los cuales remito para su consulta<sup>[2]</sup>.

Como puede verse en el Índice, he respetado la tradicional clasificación de las pinturas por escuelas y de los pintores por orden cronológico, ya que son los sistemas con los que nos familiarizamos los profesionales de mi tiempo. A primera vista, se aprecia que la mayoría de los cuadros mitológicos pertenecen a la escuela flamenca, italiana, española y francesa, por razones derivadas del gusto coleccionista de los monarcas de la Casa de Austria y de los primeros Borbones. A los reyes y reinas amantes del arte de ambas dinastías, les debemos la adquisición de la mayoría de las grandes obras que atesora el Prado, tanto de pintura como de escultura. No debe olvidarse que el Museo se denominó, en su día, Museo de Pintura y de Escultura<sup>[3]</sup>.

Libros de consulta básicos para ampliar el contenido de esta monografía son los que a continuación cito:

*Todo el Prado*, libro dirigido por José M<sup>a</sup> Ortega Calderón (1996), en el que se reproducen 2443 cuadros del Museo, tanto los expuestos, como las almacenados en sus fondos (incluidos los llamados del «Prado disperso»), la mayoría de ellos en color. En su conjunto, puede decirse, que es una obra muy meritoria y de la que no se puede prescindir al estudiar las pinturas del Museo del Prado.

*El Catálogo de pinturas del Museo del Prado*, de 1996, en el que, por orden alfabético, aparecen todas las obras que en él se conservan. Por ser el último de los publicados, nos hemos atendido, en caso de duda, a los datos que proporciona sobre cada uno de los cuadros. En él se ofrece, además, la relación de todos los catálogos anteriores; desde el primero, redactado en 1819 por el conserje Eusebi, con 311 cuadros, hasta el de 1985, realizado bajo la dirección de Alfonso E. Pérez Sánchez.

*El Museo del Prado*, de Alfonso Pérez Sánchez (1983), obra de gran interés por estar escrita por quien durante varios años fue director del Museo (de 1982 a 1991). De este autor existen, además, numerosas publicaciones, todas ellas de consulta obligada, ya que es uno de los mejores conocedores de los fondos del Museo.

*Museo del Prado. Catálogo de Pinturas. Escuela Flamenca, siglo XVII*, de Díaz Padrón, M. (2 vol., 1975), obra imprescindible para conocer todo lo referente a los pintores flamencos, cuyos cuadros se encuentran en nuestra Pinacoteca, y para analizar las cuestiones críticas que cada uno de ellos presenta. Como mi interés se ha centrado, sobre todo, en el aspecto iconográfico de las pinturas, he recogido, en cada caso, la información general que consideraba precisa, pero para ampliar cualquier tipo de detalles remito a dicho catálogo.

*La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, de Rosa López Torrijos (1995), libro muy completo sobre el tema que nos ocupa. Su consulta es esencial para conocer las fuentes de inspiración de los cuadros mitológicos, la evolución a través del tiempo de los ciclos más difundidos, sus implicaciones históricas y los avatares de los dioses mayores y subordinados, en el llamado Siglo de Oro. Y, todo ello, se explica no sólo en función de los pintores, sino, también, de acuerdo con el gusto de quienes les encargaban las decoraciones de sus palacios o mansiones.

*El Diccionario de la Mitología Griega y Romana*, de Pierre Grimal (1984), excelente compendio de los principales mitos y leyendas griegas y romanas, dispuestos por orden alfabético, teniendo en cuenta los personajes que en ellos intervienen. Ofrece, además, la información precisa sobre las fuentes literarias en las que aparecen, lo que ayuda a localizarlos en los correspondientes autores y comprobar las variantes existentes entre unos y otros. Es de destacar la sobriedad y concreción de sus exposiciones. Aconsejo su consulta siempre que se desee ampliar el conocimiento de las fuentes, ya que, en mi caso, me he limitado a citar las más conocidas y las de más fácil acceso.

*La Mitología Clásica*, de Antonio Ruiz de Elvira (1984), uno de los libros más completos escritos sobre el tema. En él se analizan los problemas que plantea el estudio de la Mitología como ciencia, su cronología, las principales obras mitológicas, etc.; se señalan, además, las publicaciones más destacadas sobre dicha materia, exponiendo las características de cada una de ellas. Recoge los mitos griegos y romanos partiendo de la genealogía de los dioses y de los orígenes del hombre y analizando, después, los principales ciclos legendarios.

*El Manual de la Mitología Clásica*, de M<sup>a</sup> Dolores Gallardo López (1995) es,

asimismo, una obra de gran utilidad por su claridad de exposición. Se divide en dos partes: la primera está dedicada a la cosmogonía y a la génesis de los dioses; la segunda a los hombres. En ella se narran los principales mitos, organizados según los ciclos legendarios tradicionales.

*Historia de la religiosidad griega* de M. J. Nilsson, traducida por M. Sánchez Ruipérez (Madrid, 1969), es un compendio de imprescindible consulta.

*Los Mitos Griegos*, de L. Burn (1992), libro en el que de forma amena se sintetizan algunas de las más importantes leyendas del mundo griego, acompañadas de numerosas ilustraciones.

Obras que se aconseja tener siempre a mano son la *Ilíada* y la *Odisea*, de Homero; la *Teogonía*, de Hesíodo; la *Biblioteca* de Apolodoro; las *Fábulas* de Higino; la *Biblioteca Histórica* de Diodoro de Sicilia; las *Metamorfosis* y los *Fastos* de Ovidio; y la *Eneida* de Virgilio.

A la hora de proceder a la consulta de las obras clásicas, son recomendables las traducciones de publicación más reciente, siempre que su traductor sea de reconocido prestigio<sup>[4]</sup>. Hago constar que el conjunto de las obras citadas debe entenderse como una propuesta subjetiva y de carácter práctico que puede complementarse, en cada caso, con la consulta de la bibliografía general.

Aunque puede decirse que la mayoría de los cuadros mitológicos que se conservan en el Museo del Prado se realizaron con el libro de las *Metamorfosis* de Ovidio en la mano, no puede olvidarse la importancia que, en la transmisión y representación iconográfica de los mitos, tuvieron los llamados «emblemas». En ellos se encuentran las claves de las modificaciones crípticas e interpretaciones moralizantes que se hicieron de muchos de los citados mitos del mundo antiguo. Gracias a los cambios de sentido de que fueron objeto pudieron no sólo ser admitidos dentro del contexto de la moral cristiana, sino, incluso, servir de ejemplo de virtudes.

Para el conocimiento de estos emblemas es un libro clave el escrito por Arhur Enkel y Albrecht Schöne, *Emblemata*<sup>[5]</sup>, en la que se contienen, entre otros, los emblemas de Andrea Alciato, Sebastián de Covarrubias, Juan de Orozco y Covarrubias, Diego de Saavedra Fajardo y Hernando de Soto, obras todas ellas de un gran interés para llegar a comprender la evolución de los mitos clásicos a través de esta modalidad literaria e iconográfica que gozó de gran predicamento en los siglos XVI y XVII.

La Emblemática es una parte de la ciencia de la Literatura que trata de los emblemas («emblema», latinización del griego ἔμβλημα), término que aparece documentado en español por vez primera en 1601, en el sentido de «adorno en relieve», y este aspecto de ornato es el que conservará en su empleo literario.

Sebastián de Covarrubias (1539-1613) en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) dice: «se llaman emblemas los versos que se subscriben (sic) o alguna pintura o tabla con que significamos (sic) algún concepto bélico, moral, amoroso o en otra manera, ayudando a declarar el intento del emblema y de su

autor». Él mismo publicó unos *Emblemas Morales* (1610) y su hermano Juan de Orozco y Covarrubias (m. 1608), obispo de Guadix, fue autor, asimismo, de otros *Emblemas Morales* (1585).

Los emblemas constituyen una síntesis del gusto medievalista por los símbolos, alegorías y metáforas, y de la afición humanística por las representaciones cifradas al servicio de una intención didáctica y moralizante. Además, con ellos se ponía de manifiesto, y a prueba, tanto el ingenio del autor como el del observador o lector que los recibía e interpretaba.

El punto de partida de este género se sitúa en Italia, donde el humanista Andrea Alciato (1492-1550) publicó en 1531 sus famosos *Emblemata*, una colección de textos y grabados de sorprendente variedad de temas, en la que se mezclaban alusiones mitológicas, tópicos renacentistas, reflexiones morales y políticas, todo ello tratado con gran ingenio. Su éxito fue inmenso, por lo que se hicieron numerosas ediciones y traducciones del mismo. Desde entonces, el libro de Alciato supuso un estímulo y un modelo a seguir por los cultivadores de este género que gozó del favor de un público culto. En España una de las traducciones más completas fue la publicada en Nájera, en 1615, por Diego López.

Por lo que respecta a la literatura hispana, la Emblemática floreció en época de la Contrarreforma, propiciada por las órdenes religiosas y, en particular, por la Compañía de Jesús, ya que encontraron en su cultivo un instrumento de formación sugerente y didáctica.

En España, la obra más importante de este género es la del diplomático y gran europeísta, Diego de Saavedra Fajardo, nacido en Algezares (Murcia) en 1584 y muerto en 1648. Publicada con el título de *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas* (1640), constituye un tratado completo de «seguimiento de príncipes» desde la infancia a la vejez. Está distribuido en ocho partes perfectamente ordenadas. Escrito en un estilo conceptista, acompaña a cada empresa con un emblema en los que aparecen como elementos ilustrativos tanto los accidentes geográficos (monte, río, volcán, etc.) como motivos zoológicos, objetos mecánicos y representaciones mitológicas.

Conocer estas obras y analizar el aspecto iconográfico de muchos de los mitos que en ellas se representan, supone percibir la evolución interpretativa de la que fueron objeto a través del tiempo y la forma en la que se incorporaron a una sociedad mediatizada por las corrientes estrictas de la moral cristiana; una moral que, pese a todo, no quería renunciar al legado mitológico y cultural del mundo clásico, consciente de su valor y versatilidad de contenidos y aplicaciones.

En nuestro caso, podemos decir que son muchas las horas que hemos dedicado a analizar los libros citados, pero entendemos que recurrir al estudio pormenorizado de la Emblemática para explicar los cuadros mitológicos del Prado, supondría entrar en el mundo de una erudición no adecuada al modelo de libro que hemos elegido. No obstante, nos parecía oportuno dedicar unas líneas a tan importante cuestión en favor

del lector interesado en la misma. Dentro del conjunto de la bibliografía general se ofrece un apartado específico sobre el tema, con el fin de facilitar la consulta de las obras más conocidas referentes al campo de los emblemas.

Por lo que respecta a las fuentes de inspiración del mundo clásico, ya hemos dicho que la principal fue el libro de las *Metamorfosis* de Ovidio (43 a. C.-9 d. C.), muy influida por los relatos de los poetas alejandrinos, rica en imágenes e inagotable manantial de leyendas y de relatos fantásticos. Reconocido en vida como uno de los mejores poetas de su tiempo, alcanzó un gran prestigio entre sus contemporáneos y en épocas posteriores. De ello dan cuenta los centenares de manuscritos de sus obras, las innumerables citas y resúmenes que aparecen en casi todas las obras de la literatura medieval culta y vulgar. En el Renacimiento se mantuvo su fama y en los siglos XVI y XVII se le mitificó como el poeta del amor. A partir de entonces sus relatos se convirtieron en modelos repetidos para toda clase de ilustraciones y composiciones pictóricas.

Además de Ovidio, también sirvieron como fuente de inspiración, para algunos artistas y pintores renacentistas, poetas como Catulo (86-40 a. C.), filósofos como Filóstrato el Viejo y Filóstrato el Joven, retóricos como Calístrato y escritores como Luciano de Samosata.

Cayo Valerio Catulo (86-40 a. C.), poeta anterior a Ovidio, fue considerado como el primer gran lírico latino. Autor de obras llenas de sentimiento, entre las que destacan sus *Carmina*, *Epitalamio* y las *Bodas de Tetis y Peleo*, dejó sentir su influencia en su época y en tiempos subsiguientes, siendo muy valorado por los poetas renacentistas.

Flavio Filóstrato (170-249 d. C.), fue un filósofo perteneciente al movimiento neopitagórico, conocido por su libro *Vida de los sofistas* y, sobre todo, por la biografía novelada de Apolonio de Tyana (siglo I d. C.), escrita hacia el 216 d. C. por encargo de la emperatriz Julia Domna, esposa de Septimio Severo. Pero por lo que respecta a la influencia que ejerció en pintores como Tiziano, su obra más significativa son sus conocidas *Imágenes*, descripciones de una serie de cuadros (31 en el libro I y 34 en el II) con la intención de servir de modelos a los jóvenes para que aprendieran a interpretarlas. Se ha discutido si existió la colección y si la descripción respondía a la realidad, o si se la inventó para describirla.

Filóstrato de Lemnos, el Joven, nieto del anterior y sofista como él, vivió en el siglo III d. C. y publicó otra serie de *Imágenes*, en este caso con 17 descripciones de pinturas que él consideró de gran calidad.

Calístrato fue un retórico del siglo II-III d. C. que, siguiendo el ejemplo de los dos anteriores, compuso 14 comentarios de cuadros que llamó *Descripciones*. Su obra alcanzó, también, una gran difusión y sirvió de complemento a la de sus compañeros.

Por último, citaremos a Luciano de Samosata (125-192 d. C.), un célebre retórico que, aunque nacido en Siria, vivió más de veinte años en Atenas. Publicó otras *Imágenes* y, en esta obra, hizo un elogio encendido de una joven llamada Pentea,

comparándola con esculturas de artistas famosos y con figuras representadas por pintores que se hubieran sentido orgullosos de reflejar su hermosura.

En 1517, en Florencia, fueron publicadas las obras de estos cuatro autores juntos por Philippus Iunta. Más tarde, se encargó la ilustración de la obra de los Filóstratos al gran pintor manierista, formado en Fontainebleau, Antoine Carón (1521-1599) y, a partir de sus dibujos, se siguieron toda una serie de grabados que alcanzaron una gran difusión en el siglo XVII<sup>[6]</sup>.

Gran influencia ejercieron también las obras de los grandes artistas del grabado, como el italiano Marco Bautista Raimondi (1475-1534), conocido con el nombre de «Marcantón», quien divulgó un gran número de cuadros famosos a través de sus grabados. Colaboró, incluso, con Rafael hasta el punto de que gracias a él se debe el conocimiento de buena parte de los bocetos y dibujos de este famoso pintor.

Asimismo, hay que valorar la obra del arquitecto y pintor italiano Julio Romano (1498-1546), uno de los más destacados discípulos de Rafael. Colaboró con él en la decoración de las salas del Vaticano, llegando, incluso, a terminar, personalmente, algunas de ellas tras la muerte del maestro. Además de sus pinturas murales se dedicó a los cuadros de caballete y a los bocetos de tapices con motivos históricos y mitológicos que alcanzaron una gran difusión entre los artistas de la época.

A grandes rasgos, hemos citado las principales fuentes de inspiración en las que bebieron los artistas del Renacimiento y del Barroco a la hora de realizar sus composiciones mitológicas. Al describir cada cuadro, nos hemos referido a las mismas, sobre todo a las que se admiten como más conocidas y evidentes. Sin embargo, hemos evitado entrar en controversias críticas, ya que nuestro propósito ha sido, siempre, resaltar los aspectos iconográficos e iconológicos de los mitos a los que hacen referencia.

## II. BREVE HISTORIA DEL MUSEO DEL PRADO

La construcción del Museo del Prado, el más destacado ejemplo de la arquitectura clasicista en España, fue encargada por el rey Carlos III, en el año 1785, a Juan de Villanueva, «Arquitecto Mayor de S. M. y A. A. y de la Villa de Madrid<sup>[1]</sup>», con el fin de que en el nuevo edificio se instalase el Gabinete de Historia Natural, próximo al Jardín Botánico, sito en el llamado Prado de San Jerónimo. Sin embargo, las circunstancias y el tiempo hicieron que su destino fuera muy distinto.



Juan de Villanueva (Goya)

Real Academia de Bellas Artes de  
San Fernando. Madrid

Villanueva concibió el proyectado Gabinete de Historia Natural como un edificio alargado, siguiendo el eje de una luminosa galería rematada, en sus extremos, por dos cubos, e interrumpida, en su centro, por una edificación basilical. El cubo norte se organizó en torno a una rotonda, ceñida por bellas columnas jónicas y bóveda semiesférica de casetones, en su planta principal, y con una cripta en la baja. El cubo sur se articuló en torno a un patio central. En ambos espacios se percibe la inspiración de la corriente neoclásica, fiel a los modelos arquitectónicos utilizados en la antigüedad: el templo circular (*tholos*) y el esquema de la *domus* romana, con un atrio central.

Las circunstancias y el tiempo determinaron que el edificio de Villanueva no cumpliera con el fin con el que fue mandado construir y proyectado. Para entender el proceso por el que se cambió su destino, es preciso recordar el devenir de las llamadas Colecciones Reales de pintura y otras obras de arte que, a la sazón, exigían un lugar adecuado para su instalación y conservación.

La idea de contar con un museo de pintura, en el que reunir los importantes fondos de la Corona, le fue sugerida a Carlos III por su pintor de Cámara y asesor en temas de obras de arte, Antón Rafael Mengs. La creación del Museo del Louvre, en



París, a fines del siglo XVIII, fue un modelo digno de ser imitado en muchas cortes europeas<sup>[2]</sup>. Más tarde, la idea de fundar un museo en Madrid, similar al francés, se debió al rey José I Bonaparte, pero esta intención no pasó de ser un decreto, fechado en 1809, en plena Guerra de la Independencia y publicado en La Gaceta de Madrid. Las vicisitudes propias de la contienda impidieron que se hiciera realidad el «museo josefino», pero el proyecto quedó prendido en el panorama cultural de la nación. Por esta razón, al restablecerse la paz, Fernando VII hizo suya tal iniciativa a instancias de la Real Academia de Bellas Artes. Según algunos autores, contó, además, con el decidido apoyo de su segunda esposa, M<sup>a</sup> Isabel de Braganza, considerada por esta razón como la verdadera fundadora del Museo, aunque no llegara a verlo abierto, ya que murió de parto en diciembre de 1818.



Fachada occidental. Puerta de Velázquez.

En un principio se pensó en el Palacio de Buenavista (hoy Cuartel General del Ejército) como posible sede del proyectado museo. Sin embargo, este edificio, que se le había incautado a Godoy, precisaba de grandes reformas. Teniendo en cuenta la falta de dinero para su restauración, se recurrió, finalmente, al edificio levantado para Gabinete de Historia Natural, aún sin terminar y que había sido utilizado como cuartel de caballería y polvorín durante la ocupación francesa. Esta decisión permitió que se continuaran las obras de construcción del edificio de Villanueva, maltrecho por los expolios que había sufrido en el transcurso de la guerra contra los franceses y por parte de los propios madrileños que lo utilizaron como cantera de materiales para reconstruir sus derruidas viviendas. Afortunadamente, se conservaban los planos de Villanueva e, incluso, una maqueta de casi cuatro metros de largo, cuya construcción había dirigido personalmente, para ofrecérsela Carlos III.

Diez años más tarde, se terminaron las obras del edificio, y, cinco años después, se procedió a su decoración exterior. El friso que corona su entrada occidental, la que se abre al Paseo de la Castellana, conocida como «de Velázquez» por la estatua que de este pintor se alza ante ella, se decoró con una composición alegórica en la que

Fernando VII aparece como protector de las Ciencias, las Artes y la Técnica, representadas por figuras simbólicas en torno al trono regio. Detrás del monarca se encuentran algunos de los grandes dioses de la mitología clásica, Atenea, Apolo, Mercurio, Neptuno, apoyando con su presencia la magnanimidad real. Fue obra realizada por el entonces escultor de Cámara, Ramón Barba Moratalla (Murcia, 1777-Madrid, 1831), quien también fue autor de diez de los dieciséis medallones con retratos de artistas que figuran en la fachada del Museo.



Friso de la entrada occidental. Ramón Barba Moratalla (1777-1831)

La decoración exterior de los dos largos tramos de la galería central se encargó a los escultores Manuel Hermoso, Ramón Barba y Valeriano Salvatierra, quienes dispusieron una serie de figuras femeninas alegóricas dentro de sus respectivas hornacinas y varios medallones en los que se representaron los bustos de los más destacados artistas españoles. Entre ellos se encontraban seis pintores: Velázquez, Murillo, Ribera, Juan de Juanes, Claudio Coello y Zurbarán; cinco escultores: Berruguete, Cano, Becerra, Hernández y Álvarez; y cinco arquitectos: Toledo, Machuca, Herrera, Pedro Pérez y Ventura Rodríguez.

Pasados varios años, delante de cada una de las puertas del Museo se colocaron las estatuas de los tres grandes maestros de la pintura española: Murillo, Velázquez y Goya. Frente a la fachada meridional se puso, en 1871, la de Murillo, copia de un bronce de Sabino de Medina (1814-1888). Ante la principal, en 1889, la de Velázquez, obra de Aniceto Marinas (1866-1953), sobre un pedestal realizado por Vicente Lampérez en el que puede leerse la siguiente dedicatoria: «Los artistas españoles, por iniciativa del Círculo de Bellas Artes, 1899». Por último, en 1946 se instaló, frente a la fachada norte, el monumento a Goya obra de Mariano Benlliure (1862-1947).



Entrada sur o de Murillo

La inauguración del que se denominó Museo Real de Pintura y Escultura tuvo lugar el 19 de noviembre de 1819. Fernando VII encomendó la dirección del Museo a José Gabriel de Silva Bazán y Walstein, marqués de Santa Cruz, cuya primera medida fue solicitar un inventario del Palacio Nuevo de Oriente y de las Casas Reales para establecer una política de adquisiciones. Según el catálogo inicial que realizó su primer conserje, el modesto pintor italiano Luíís Eusebi, la relación constaba de 311 cuadros, los que aparecían expuestos, aunque en sus fondos ya se contaba con algunos más. En años posteriores se fue ampliando la cuantía de las obras con las colecciones de los palacios reales de Madrid, El Escorial, Aranjuez, La Granja, etc<sup>[3]</sup>, de modo que en el catálogo de 1821 figuraban 521 cuadros y, en 1828, ya sumaban 755.

En 1827 se consiguió incorporar al Museo el notable conjunto de pintura con desnudos que por decisión de Carlos III se habían reunido, en 1762, en la llamada casa de Rebeque, pasando después algunas de ellas, en 1792, a la Academia de San Fernando, desde donde fueron reclamadas con el pretexto de ser utilizadas en determinadas actividades didácticas. En 1828 se colgaron, por fin, de las paredes del Museo, en los lugares correspondientes a las escuelas de sus respectivos autores<sup>[4]</sup>.

El primer catálogo alfabético fue el de Pedro de Madrazo (director del Museo), que vio la luz en 1845 y que, luego, fue mejorado con la incorporación de reseñas biográficas y notas analíticas por él mismo, en 1850. Desde esa fecha no hay otro registro riguroso hasta la aparición del Catálogo de Sánchez Cantón, publicado entre la segunda república y el inicio de la guerra civil. A partir de entonces se publicaron los que se enumeran en las páginas iniciales del último de los aparecidos, el de 1996<sup>[5]</sup>. Dicho catálogo nos ha servido de base en cuanto se refiere a los datos técnicos de cada cuadro.

La colección de pinturas, esculturas y artes decorativas, reunida, poco a poco, en el Museo, continuó siendo propiedad personal del rey Fernando VII, por lo que la visita al mismo estaba restringida a aquellos que contaban con un permiso especial, expedido a tal fin.

Así pues, considerado el Museo como patrimonio del monarca, a la muerte de Fernando VII, en 1833, se tasó e inventarió su contenido como bienes patrimoniales que debían repartirse entre sus dos hijas: Isabel y Luisa Fernanda. Para evitar la división de la colección, la reina regente M<sup>a</sup> Cristina aceptó la solución que propuso el duque de Híjar, director del Real Museo por entonces, que consistía en que la heredera, Isabel II, comprara la parte que le correspondía a su hermana. Como consecuencia de esta coyuntura, se decidió, además, trasladar la vinculación de la colección del Real Museo de la persona del monarca a la Corona, con el fin de evitar futuros problemas hereditarios. Tras la revolución de septiembre de 1868, el Museo se nacionalizó, al igual que otros bienes reales, y pasó a llamarse Museo Nacional del Prado, nombre sancionado por Alfonso XIII por un Real Decreto de 1920. En él había, además de pinturas antiguas, algunas de las cuales no procedían ya de las Colecciones Reales, obras de pintores contemporáneos que triunfaban en las exposiciones de Bellas Artes y que había comprado el Estado.

En 1872 se enriqueció el Museo con casi tres mil obras procedentes del Museo de la Trinidad<sup>[6]</sup>, creado en 1835 con las colecciones de los conventos clausurados — como consecuencia de la desamortización de Mendizábal— en Madrid, Toledo, Segovia y Ávila, y con la colección del infante Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza, incautada en el año 1835 por apoyar la causa carlista. Este Museo estaba en el antiguo convento de la Trinidad, situado en la madrileña calle de Atocha. Fue inaugurado el 24 de julio de 1838, día de la onomástica de la reina gobernadora María Cristina de Borbón, madre de Isabel II, con una exposición temporal que duró nueve días. Después, sus puertas no se volvieron a abrir hasta el 2 de mayo de 1842, bajo la regencia del general Espartero. Finalmente, la Primera República refundió el Museo de la Trinidad con el Museo del Prado, haciendo que doscientas obras fueran trasladadas a la nueva pinacoteca, mientras que unas seiscientas cincuenta fueron depositadas en diversas instituciones oficiales, dada la saturación de fondos que se produjo entonces. Se inició, así, la equivocada política de dispersión de cuadros de gran valor, lo que supuso, en algunos casos, su deterioro e, incluso, su desaparición. A partir de 1872, el Museo del Prado continuó enriqueciéndose con valiosos legados, importantes adquisiciones y numerosas donaciones, entre las que se encuentran la de d'Erlanger (1881) de las pinturas negras de Goya; la de la duquesa de Pastrana (1889); la de Errazu (1904); la de Bosch (1915); la de Fernández Durán (1930); la de Cambó (1940-42) etc<sup>[7]</sup>. Como el edificio, ante el incremento de las colecciones, pronto resultó insuficiente para albergarlas, se incrementaron los préstamos a instituciones oficiales y museos provinciales, dándose en llamar al conjunto de obras cedidas «el Prado Disperso», calculado en un total de cuatro mil piezas.

En 1894, en tiempos de la Restauración Alfonsina, siendo por segunda vez director del Museo Federico de Madrazo, se modificó la fachada norte, haciendo desaparecer el terraplén existente ante ella y construyéndose una monumental escalinata.

En 1918 tuvo lugar el más importante de los robos sufridos por el Museo, desapareciendo varias de las piezas más valiosas del Tesoro del Delfín. Este suceso casi vino a coincidir con la creación de un Real Patronato que habría de encargarse de sus objetivos y destinos. Esta cobertura administrativa confirió al Prado una mayor libertad de acción, lo que le permitió, con una acertada política de exposiciones, ponerse a la cabeza de los museos europeos y americanos, dándose el caso de que en algunos de estos últimos se copiaron sus organizaciones arquitectónicas.

La Guerra Civil española supuso un brusco frenazo en el proceso de desarrollo y expansión cultural del Museo, que se cerró el 30 de agosto de 1936. Fue, entonces, nombrado director del mismo Pablo Picasso, quien ocupó este cargo de 1936 a 1939, aunque nunca llegó a ejercerlo. Convertido Madrid en frente de guerra, la situación de peligro para el Museo era constante, por lo que se decidió sacar de la capital las obras más valiosas para trasladarlas a Valencia, donde estuvieron custodiadas en la Torre de los Serrano y en el Colegio de Pastrana. Después pasaron a Gerona y, finalmente a Ginebra, bajo la protección de la Sociedad de Naciones. Al finalizar la contienda nacional y en tiempos tan revueltos como fueron los inicios del comienzo de la Segunda Guerra Mundial, los tesoros del Prado regresaron a Madrid.

La insuficiencia del espacio disponible para exponer los fondos existentes, ya al finalizar el siglo XIX, y la aparición de nuevas técnicas museológicas obligaron a realizar sucesivas ampliaciones. La primera de ellas tuvo lugar en 1918. Entonces, el edificio se extendió por su parte trasera, dejando unos espacios vacíos, a modo de patios, e incorporándose al otro lado de los mismos una fila de nuevas salas. En los años cincuenta se añadió otra serie de salas, como complemento a las anteriores y, en los años sesenta, forzando una última solución, se cubrieron los patios traseros para ser utilizados convenientemente. Ante la imposibilidad de seguir creando más espacios de exposición dentro del propio recinto del Museo, en las décadas subsiguientes se procedió a la incorporación de otros edificios emblemáticos del entorno: el Casón del Buen Retiro, en 1971, y el Palacio de Villahermosa, entre 1985 y 1989.

La última y reciente ampliación ha sido la realizada en el espacio que mediaba entre la fachada posterior del Museo y el claustro de la iglesia de los Jerónimos, según el proyecto de Rafael Moneo Vallés. Este eminente arquitecto, nacido en Tudela (Navarra) en 1937, es autor de obras tan importantes como el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida (Badajoz), la Fundación Miró de Palma de Mallorca, el Museo de Estocolmo y de la rehabilitación del madrileño Palacio de Villahermosa para la instalación del Museo Thyssen Bornemisza, en el año 1992.





Edificio Jerónimos. Claustro.

El 2 de octubre de 1998 el Consejo de Ministros aprobó la citada ampliación del Museo del Prado y las obras se comenzaron en febrero de 2001, con un presupuesto inicial de alrededor de los 3500 millones de pesetas.

El llamado «cubo de Moneo», como se conoce al nuevo edificio, a nivel popular, por su figura cúbica, es una construcción de ladrillo prensado, con dos plantas superiores y tres inferiores, que se alza sobre el antiguo claustro de los Jerónimos. En su día, fue objeto de numerosas críticas, hasta el punto de que el arquitecto tuvo que hacer ligeras modificaciones en su primitivo anteproyecto para compaginar la libertad con el «rigor extremo», según dice él mismo en su Memoria, rememorando una frase de Paul Valery: «la mayor libertad nace del mayor rigor».

Según el propio Moneo, su propósito no ha sido desequilibrar la estructura del antiguo Museo, sino liberarlo de las funciones que habían recaído sobre él, desvirtuando su esencial cometido. Villanueva seguirá siendo el protagonista del mismo, ya que la intención de la nueva ampliación no es otra que la de dignificar su parte zaguera, mejorando la conexión entre el nuevo edificio y la sede central. «El posibilismo está en la capacidad de realizar la ampliación sin grandes trastornos junto con el cumplimiento de las normas urbanísticas».

También explicó, en su día, que había una línea de absoluta continuidad entre la idea inicial y el anteproyecto ganador del concurso convocado a tal fin. En la primera etapa de la intervención se manifestaba visualmente «con gran energía»; después se procedió a una nueva versión, parecida, pero subterránea, con una cuña acristalada que corresponde al espacio de recepción del público, servicios diversos, un auditorio para 400 personas y los accesos al edificio del antiguo Museo y al del nuevo, donde se sitúan las dos plantas de salas de exposiciones temporales, las tres subterráneas para almacenes, los talleres de restauración y, en el centro del claustro, la sala de lectura y la biblioteca.

La puerta de entrada es obra de la escultora Cristina Iglesias, nacida en San Sebastián en 1956, premio nacional de Artes Plásticas y una de las artistas actualmente con más renombre internacional.



Puerta de entrada al edificio Jerónimos, obra de Cristina Iglesias.

La inauguración oficial de la ampliación del Museo del Prado tuvo lugar el 30 de octubre de 2007, con la presencia de sus majestades los Reyes, los Príncipes de Asturias y el presidente del Gobierno, José Luís Rodríguez Zapatero. En palabras de su Majestad, el rey Don Juan Carlos, la reforma llevada a cabo por el arquitecto Rafael Moneo es «la más significativa de la historia de este museo, casi bicentenario».

### III. MITOLOGÍA E ICONOGRAFÍA

El concepto de mito, tanto referido al mundo antiguo como al actual, está en la mente de todos nosotros y su comprensión, a primera vista, no entraña problemas. Sin embargo, definir lo que es el mito y la Mitología, analizar las múltiples teorías que sobre tales conceptos se han escrito, supone entrar en complejas disquisiciones históricas, filosóficas y religiosas de las que el sentido común nos aconseja prescindir, en este caso, ya que nos apartarían de nuestro esencial propósito: dar a conocer y comentar los bellos cuadros de asunto mitológico del Museo del Prado.

No obstante, nos parece oportuno subrayar, de forma muy breve, algunas de las características esenciales del mito, de la Mitología y de la Iconografía, disciplinas estrechamente relacionadas entre sí y de cuya importancia son, cada día, más conscientes los estudiosos del mundo antiguo. Fábulas e imágenes se completan y son, sin la menor duda, fuentes inapreciables de información y de sutiles interpretaciones.

El Diccionario de la Lengua Española (1992) define al mito como: «fábula, ficción alegórica, especialmente en materia religiosa». Por esta razón, éste término se reserva, por regla general, a historias referidas a dioses y a semidioses, dejando la palabra «leyenda» o «fábula» para las narraciones de las que son protagonistas los héroes o los humanos de cierta relevancia e, incluso, los animales.

Todos los pueblos tienen sus mitos y por medio de los mismos explican cuanto se escapa a su comprensión racional y empírica: los orígenes del mundo; las raíces de su cultura y de su etnia; la génesis de los seres superiores en los que creen o no creen, pero que una vez convertidos en dioses, son rectores de sus destinos; la aparición del hombre y su supremacía sobre los animales; y, sobre todo, el tránsito a la vida del más allá; un más allá de supervivencia, al que resulta difícil renunciar, aunque del mismo nadie haya regresado, excepto utilizando la vía mítica. Por esta razón, ni siquiera los más descreídos se atreven a cerrarla con puertas blindadas.

Es obvio que, en cada área cultural, los mitos de los pueblos más cercanos entre sí se mezclan y superponen de tal forma que, estudiados en conjunto, es decir, analizando su Mitología, se puede llegar a rastrear el sustrato de sus concepciones más vernáculas y las diferencias existentes, a lo largo del tiempo, como consecuencia de las migraciones y de las sucesivas dominaciones de unas culturas sobre otras.

En el mundo griego, Homero usó el término *mythos* con el valor de palabra o discurso (acción de recitar), acepción que se mantuvo en el griego clásico. Sin embargo, posteriormente, este vocablo adquirió el sentido de «palabra no verdadera», por oposición a otro vocablo, el *logos*, también utilizado como palabra, pero referida a una narración racional y digna de crédito. Así, el «mito» y el «logos» fueron conceptos que se opusieron el uno al otro, aunque, al final, se descubriese que en cada *mito* se encuentra el *logos*, entendido éste como el contenido profundo que subyace bajo lo que se expresa a través de un relato fabuloso.



La pervivencia de los mitos viejos y la creación de otros nuevos, a lo largo de la historia de la humanidad, pone de manifiesto que el hombre necesita usar el mundo de la fantasía para dar respuesta a fenómenos que no comprende, pero que siente o sueña, o simplemente para evadirse de una realidad ingrata. En el período de la infancia que tanto nos marca a todos, este proceso es espontáneo y yo diría que beneficioso si no se desboca. Después, en nuestra vida de adultos, también es conveniente que, de algún modo, la fantasía esté presente en nuestra vida, aunque sea a retazos.

Cada mito no es sólo una narración fantástica en la que todo es posible; esa es la parte más sugestiva, la que más atrae. Lo más importante es el mensaje que en él se encuentra implícito, ya que se corresponde con la idiosincrasia de una colectividad, pueblo o cultura.

De todas las mitologías existentes, ninguna está tan próxima a nosotros, pobladores del mundo mediterráneo, como la Mitología Clásica que, según el profesor Ruiz de Elvira<sup>[1]</sup>, puede definirse como «el conjunto de leyendas o mitos griegos y romanos que, según testimonios fehacientes que poseemos, tuvieron vigencia como tales leyendas hasta el año 600 d. C.<sup>[2]</sup>»

Los orígenes de la Mitología Griega se remontan a la época prehelénica, a las llamadas civilizaciones minoica y micénica; en ellas, ya aparecen perfilados algunos de sus dioses más importantes y una serie de creencias religiosas en las que se perciben los influjos del mundo oriental y egipcio. Homero con sus inmortales obras, la *Ilíada* y la *Odisea*, y Hesíodo con su *Teogonía* forjaron en el siglo VIII a. C., siglo del despertar marinero de la Hélade, las personalidades de sus dioses y de sus héroes, los mismos que, con el tiempo, conformaron el tejido espiritual de su cultura. En la época clásica, siglos V y IV a. C., la Mitología perdió su carácter religioso, pero fue, entonces, cuando se fijó la iconografía de sus principales divinidades y personajes heroicos, porque ellos eran, en definitiva, los símbolos parlantes, incuestionables de una civilización única y superior en el ámbito del Mediterráneo, frente a la barbarie de sus enemigos, los persas. Para tales adversarios, la iconografía elegida no podía ser otra que la de los centauros, seres en los que la parte animal dominaba sobre la mental. Sólo individuos de tal calaña habían sido los que, en el 480 a. C., incendiaron la Acrópolis de Atenas. Más tarde, en el período helenístico, surgieron nuevas leyendas y se favoreció la continuación novelada de los grandes mitos, así como su agrupación en ciclos en función de su contenido y de su procedencia local<sup>[3]</sup>.

Asimilada la religión griega por etruscos y romanos, se produjo una curiosa simbiosis de personalidades y un cambio de nombres, sobre todo por lo que respecta a los dioses mayores y héroes más destacados. A partir de entonces, puede decirse que, con el Imperio, se impusieron los nombres latinos sobre los griegos y que así se mantuvieron, a través de los siglos, incluido el Medioevo. Los dioses clásicos, es evidente, fueron creaciones de los griegos, pero, asimismo, hay que reconocer que fueron los romanos los que transmitieron su conocimiento al ámbito occidental

europeo. Posteriormente, dado que la mayoría de los cuadros mitológicos tuvieron su inspiración en el mundo del Renacimiento y del Barroco italianos, su nomenclatura sigue siendo la latina, utilizada por los tratadistas clásicos y medievales, cuyas obras sirvieron de fuente de inspiración a los artistas de los citados períodos. En nuestro caso, siempre hemos utilizado el nombre griego, en primer lugar, por respeto a su primitivo origen, poniendo el latino a su lado, entre paréntesis, para facilitar la identificación de cada personaje y familiarizar al lector, no especializado en el tema, con su doble denominación. Tan sólo en la relación que incluimos en el Apéndice final hemos respetado el nombre latino por ser el que figura en los cuadros.

Dentro de la Mitología Griega destaca su Cosmogonía, la explicación racional del origen del mundo. Del Caos primigenio se pasó al de los titanes, cíclopes y gigantes, encarnación de las fuerzas desatadas de la naturaleza, nacidas de una madre tierra, Gea, capaz de asumir la génesis de todos los seres vivientes, incluso de los monstruosos. Resulta conmovedora la magnífica representación de Gea en la *Gigantomaquia* del gran friso del altar de Pérgamo, porque nos transmite el dolor, el *pathos*, de la gran madre al suplicar, a los olímpicos, piedad para los que pueden considerarse sus «renglones torcidos», los gigantes, de los que a pesar de todo no reniega.

A los poderosos titanes, las primeras divinidades antropomórficas, les siguieron los cíclopes y los gigantes, y posteriormente, superadas las luchas por el poder, hicieron su aparición los olímpicos. Con ellos se produjo el sometimiento del Caos y, en consecuencia, el imperio del mundo de la razón y del orden, gobernado desde el Olimpo. La estructura política que había de imperar, como modelo, en la *polis* griega quedaba así instaurada y ratificada. Este mensaje, de gran calado sociológico, se utilizó, por medio de imágenes: las célebres y frecuentes «gigantomaquias», en cuantos edificios públicos se quería subrayar la idea de un propagandístico «bienestar cívico» instaurado por el poder de los dirigentes.

En los versos 116 y ss. de la *Teogonía*, se describe así el inicio del mundo:

En primer lugar existió el Caos, después Gea, la de amplio pecho, sede siempre segura de todos los Inmortales que habitan la nevada cumbre el Olimpo. En el fondo de la tierra de amplios caminos existió el tenebroso Tártaro. Por último, Heros, el más hermoso entre los dioses inmortales, que afloja los miembros y cautiva de todos los dioses y de todos los hombres el corazón y la sensata voluntad de sus pechos. Del Caos surgieron Érebo y la negra Noche. De la Noche a su vez nacieron Éter y Día, a los que alumbró preñada en contacto amoroso con Érebo<sup>[4]</sup>.

Otra de las características más relevantes de la religión griega es la antropomorfización de sus dioses, iguales en aspecto y pasiones a los humanos, aunque éstos se diferenciaban de los primeros, en que, dada su naturaleza divina, eran

más bellos y poderosos y, sobre todo, porque gozaban de la inmortalidad. Este privilegio, del que era obvio que no disfrutaban los mortales, bien merecía concedérselo a los dioses. El caso era no cerrar las puertas a las infinitas posibilidades de la existencia de una vida eterna. Con tales premisas, aunque los dioses eran rectores de los actos y del destino de los hombres, éstos podían sentirlos próximos, representarlos a su imagen y semejanza e, incluso, levantarles grandes templos concebidos no como lugar de oración o de súplica, sino como «sede grandiosa de su grandiosa presencia» (*oikos*). El conocimiento de las pasiones divinas, permitió a los hombres que, del sometimiento inicial a la voluntad de los dioses, como se percibe en la época homérica, se pasase a la rebeldía a través del mundo de los sentimientos, expresado por medio de la lírica y, sobre todo, de la tragedia. Prometeo, el gran rebelde, se atrevería a desafiar al dios de dioses, a Zeus, hurtando el fuego divino para entregárselo a los humanos, lo que supuso que éstos recibieran el regalo inapreciable de la libertad y del progreso.

Por último, hay que considerar el hecho de que el mundo del más allá, el Hades, no se concibiese como un lugar de terribles sufrimientos, sino como una morada triste y neutra, habitada por seres exangües que no habían merecido alcanzar la bienaventuranza de los Campos Elíseos. Sólo los que habían ofendido o desafiado a los dioses merecían sufrir crueles castigos en el Tártaro, sito en las profundidades del propio Hades. El grupo de los grandes condenados, Sísifo, Ixión, Tántalo, Ticio, impresionó a los artistas de todos los tiempos y por esta razón su presencia se dejó sentir entre los pintores de los siglos XVI y XVII, como se puede constatar en el propio Museo del Prado.

Los griegos, en líneas generales, omitieron representar escenas de muerte y de sufrimientos innecesarios. Amantes de la armonía y de la simetría convirtieron en seres bellos hasta los más horribles y esperpénticos. Como ejemplo baste con recordar la hermosa cabeza de la llamada «Medusa Rondanini», atribuida al escultor del siglo V a. C. Crésilas, y que se conserva en la Gliptoteca de Munich. Este ser monstruoso, cuya cabeza fue segada por Perseo, se manifiesta en este modelo clásico como prototipo de una fémina de belleza fascinante.

La religión romana, de inspiración numinosa y agrícola, muy de carácter local y doméstico, adoptó, con las corrientes helenizantes que penetraron en Roma en los siglos II y I a. C., a los grandes dioses griegos, asimilándolos a los suyos vernáculos y confiriéndoles los atributos que más les acercaban a su tradicional función y apariencia. A partir de entonces, estos dioses y héroes, sus aventuras y desventuras, amores, filias y fobias, se convirtieron en parte de nuestro legado cultural, un legado del que no ha podido prescindir el hombre culto de cualquier época, porque utilizando su lenguaje se pueden expresar los pensamientos más complejos, por medio de la simple palabra, la literatura o el arte.

Como complemento de la Mitología está la Iconografía, ciencia que despierta un gran interés entre la gente joven que vive inmersa en un fluir continuo de imágenes,

en definitiva, de iconos, cuya interpretación correcta precisa de una rápida e inmediata traducción visual. Y es que esto sucede, simplemente, al encender un ordenador o un teléfono móvil que, hoy, son parte esencial de la actividad diaria. Después viene el resto: utilizar los electrodomésticos, sentarse al volante de un coche, salir a la calle, coger una carretera, etc.

La Iconografía se define como la ciencia que estudia los iconos, es decir las imágenes, con el fin de comprender el significado de lo representado, analizando el lenguaje formal o artístico que se ha utilizado. Se puede hacer la simple descripción de cualquier imagen; pongamos como ejemplo la de un cuadro japonés en el que aparece un paisaje y unos determinados personajes. Si se ignora el significado de lo representado, comentar lo que vemos no pasa de ser un ejercicio descriptivo, pero lo que no se alcanza a percibir es su sentido último. Por esta razón, sin conocer el mundo de la Mitología y de la Iconografía clásica y bíblica, es muy difícil poder gozar de las manifestaciones artísticas de la cultura de Occidente. Ambos legados constituyen la base fundamental para la comprensión de nuestro pasado; un pasado del que debemos sentirnos orgullosos, aceptándolo como bagaje y punto de referencia insustituible.

Además de la Iconografía, también hay que hablar de la Iconología, que es la ciencia que estudia la evolución, cambios de sentido y de representación que han experimentado los mitos en las distintas épocas históricas, señalando sus variaciones, no sólo en función de la expresión estilística empleada por cada pintor o artista de acuerdo con la época, sino también en consonancia con los cambios de interpretación que se producen según la sensibilidad cultural y social del momento de su creación. En definitiva, considerando los cambios éticos y estéticos.

En tiempos recientes, los creadores tanto de la Iconografía como de la Iconología han sido Aby Warburg<sup>[5]</sup>, Erwin Panofsky<sup>[6]</sup> y Samuel Courtauld<sup>[7]</sup>.

De acuerdo con las teorías de Panofsky, en el proceso de análisis de toda obra de arte cabe distinguir tres fases:

1.ª) La preiconográfica, en la que se examina cada uno de los elementos que la componen, estudiándolos a fondo. Se averigua el nombre del autor, la escuela a la que pertenece, su ubicación en el tiempo, el estilo, los personajes y objetos que en ella se representan, los efectos de luz, los colores, etc., procediéndose a su descripción.

2.ª) La iconográfica, en la que se pasa al estudio del significado del tema representado, analizando sus orígenes, su contenido y las distintas versiones que de él existen.

3.ª) La iconológica, en la que se llega no sólo a la comprensión de su significado, sino también a captar el proceso de evolución que ha experimentado a través del tiempo, en función de la mentalidad de los artistas que han interpretado el tema objeto de análisis y del ambiente cultural y social en que se ha realizado.

La obsesión de Panofsky fue encontrar el nexo de unión entre las formas que

expresan el pensamiento del artista y su contenido integral, un contenido que, incluso, puede ir más allá de la intención de su creador, ya que el sujeto receptor es distinto en cada caso y reacciona en función de los gustos y hasta las situaciones sociales y políticas de la época.

Como ejemplo representativo podría ponerse el caso de Guido Reni, pintor de los siglos XVI-XVII, que alcanzó un gran prestigio en su tiempo y que, en siglos posteriores, fue considerado como un artista frío y academicista. Su revalorización se produjo, de nuevo, a partir de 1954, a raíz de la gran exposición que se hizo de su obra. La justa e imparcial revisión de la misma trajo como consecuencia el reconocimiento de su talento e impecable técnica.

Otra muestra significativa de los cambios de gusto y postura crítica es la que nos ofrece el caso de las llamadas «salas reservadas» o «lazareto de las pinturas de desnudos» de la Academia de San Fernando, tema del que ya hemos hablado. Parte de estos hermosos cuadros, pintados, en su mayoría, por grandes maestros italianos, habían decorado las paredes del Alcázar, siempre para disfrute del rey, incluso las del «cuarto de verano», en el que su majestad se retiraba después de comer. Más tarde, a mediados del siglo XVII, pasaron a las «bóvedas de Tiziano», junto a los jardines, siguiendo las recomendaciones de los decoradores del momento, pero, en ningún caso, por razones de ocultamiento de carácter moral.

Sin embargo, posteriormente, por orden de Carlos III, que las consideró indecorosas, fueron confinadas, con la mayor parte de las obras de Rubens de la Torre de la Parada, en las dependencias «cerradas con llave» de la casa de Rebeque<sup>[8]</sup> hasta 1792, fecha en la que pasaron, en parte, al «lazareto» de la Real Academia de San Fernando y, después, al Museo del Prado.

El puritanismo de este monarca sorprende, sobre todo, si se tiene en cuenta que era hijo de Isabel de Farnesio, una italiana familiarizada con las hermosas esculturas de dioses, héroes y atletas, copias romanas de originales griegos que ornaban los jardines de los papas y de la nobleza romana.

Estos cambios de criterio son un claro ejemplo de las posturas diametralmente opuestas que han marcado, en muchas ocasiones, el aprecio, suerte y destino de las obras de arte. Afortunadamente, desde 1828, en que tales desnudos fueron expuestos al público en las venerables paredes del Museo del Prado, los espectadores y profesionales pueden deleitarse con su contemplación sin el menor síntoma de escándalo.

Procesos semejantes de valoración o de rechazo han sufrido también los personajes míticos, según la mentalidad de la época y la del autor o artista que se ha ocupado de ellos. Poniendo por caso el más sugestivo, el de Ulises, podemos comprobar que, en ocasiones, siguiendo el modelo clásico, se le ha presentado como paradigma de virtudes, destacando de entre ellas la prudencia, la autarquía y la politropía, el amor a su esposa y a su hijo, etc. Sin embargo, ya desde época helenística, en la que los mitos se trataron con libertad y bajo distintos puntos de

vista, se le ha considerado, también, como un ser astuto, capaz de engañar para conseguir sus propósitos, mujeriego, esposo y padre poco responsable de su deber, en definitiva como a un aventurero prototípico del hombre mediterráneo.

Algo parecido ha sucedido con Hércules, el héroe de los dorios y, andando los siglos, protector de la monarquía de la casa de Austria. De ser un semidiós famoso por sus trabajos o *erga* de los que siempre salía triunfante, pasó, en época helenística a ser el *Heracles vivax*, bebedor y pendenciero, con la apariencia de un viejo atleta de cuerpo obeso, tal y como lo representó Lisipo en el llamado *Hércules Ludovisi*. En época romana siguió siendo un héroe poderoso, triunfador de conocidas aventuras e, incluso, de algunas nuevas que se le atribuyeron, tales como la de su encuentro con Caco<sup>[9]</sup>, en el Aventino.

Su imagen se fijó de acuerdo con la de un hombre maduro, musculoso, siempre reconocible por sus inconfundibles atributos iconográficos: su potente maza, la piel del león de Nemea de la que se servía como una coraza y yelmo, el arco y las flechas y, en ocasiones, una espada. Más tarde, por extraño que parezca y a pesar de su incontenible violencia, se le consideró un modelo de virtudes cristianas, prototipo del valor, de la lucha contra el mal y siempre al servicio de los hombres, es decir, casi como un antecesor del propio Jesucristo. Esta visión totalmente distorsionada prevaleció a lo largo de la Edad Media y se mantuvo en épocas posteriores en las que las monarquías autoritarias necesitaban emitir contundentes mensajes de autoridad y de fuerza.

Lo importante de este tipo de cambios, referidos a temas o personajes conocidos, es comprender que se efectúan utilizando un lenguaje común, un lenguaje que maneja unas determinadas claves y que, como ya hemos dicho, forma parte de nuestro legado cultural.

El estudio de la magnífica colección de cuadros mitológicos que conserva nuestra Pinacoteca, de distintas procedencias y épocas, nos brinda la oportunidad de poder reflexionar sobre todo lo hasta ahora expuesto, de acuerdo con nuestro personal criterio y, siempre, frente a un cuadro en el que un pintor, un hombre dotado de un singular talento, plasmó su versión personal de un tema que, por sernos conocido, nos une a través del tiempo.

## IV. LA PINTURA MITOLÓGICA EN EL MUSEO DEL PRADO

La colección de los cuadros mitológicos del Museo del Prado se compone de unas 212 obras. Al menos, a este número asciende la relación que, de las mismas, se ofrece en este libro con la pretensión de ser lo más completa posible. En dicha relación no se han incluido algunas de carácter histórico-legendario o histórico-costumbrista de la antigüedad, porque tratan asuntos que no tienen que ver con la Mitología, *strictu sensu*, aunque formen parte de importantes ciclos legendarios, como es el caso de la fundación de Roma y de los acontecimientos vividos, en esta ciudad, en su período monárquico.

Se reparte esta colección en 54 cuadros pertenecientes a la Escuela Española; 37, a la Italiana; 92, a la Flamenca; 4, a la Alemana; 4, a la Holandesa; y 21 a la Francesa. Estas cifras hablan, por sí solas, de la representatividad alcanzada por cada una de las citadas escuelas en nuestra Pinacoteca. Destaca, como puede apreciarse por su número, la Flamenca, ya que parte muy importante de la misma está constituida por los cuadros que Felipe IV encargó a Rubens para la Torre de la Parada<sup>[1]</sup>.

Conseguir la reproducción de la colección completa no ha sido tarea fácil, ya que muchos no están a la vista del público, y algunos, incluso, se encuentran en otros museos e instituciones oficiales, formando parte del llamado «Prado disperso», cuyo origen se remonta a la saturación de cuadros que se produjo en sus fondos a raíz de la Desamortización de Mendizábal, como ya se ha explicado anteriormente<sup>[2]</sup>.

La mayoría de los cuadros de la serie correspondiente a la Mitología Clásica provienen de las Colecciones Reales, sobre todo de la de los Austrias, que durante los siglos XVI y XVII fueron devotos de los grandes pintores italianos y flamencos del Renacimiento y del Barroco. Siguiendo sus aficiones, adquirieron, para su disfrute personal y ornato de sus palacios, importantes obras a los principales artistas de estos países y que hoy son el orgullo de nuestro patrimonio.

Ya en tiempos de Carlos I y de su hermana Doña María de Hungría se hicieron encargos a Tiziano de cuadros mitológicos de gran valía. En la misma línea continuó Felipe II, pero fue, sobre todo, en tiempos de Felipe IV cuando se incrementó considerablemente la colección de este género. Por un lado, con la serie de obras que el monarca encargó a Rubens para la Torre de la Parada, como ya hemos dicho, y por otra, con las adquiridas en Italia por encargo del conde duque de Olivares para decorar el Palacio del Buen Retiro.

De dichas adquisiciones, en Italia, se encargaron el Conde de Monterrey, primero, y el duque de Medina de las Torres después. Estos dos virreyes de Nápoles, expertos coleccionistas, cumplieron los encargos del conde-duque con presteza y, gracias a ellos, llegaron a la Corte, entre 1631 y 1644, obras de conocidos autores y otras de



pintores más jóvenes y, por entonces, casi desconocidos.

A las obras de Rubens se suman las de sus contemporáneos y discípulos: Brueghel d'Enfer, Brueghel de Velours, Van Dyck, Jordaens, Peter Symons, Cossiers, Gowy, Cornelis de Vos, etc. Por otra parte, Velázquez, cuyo encuentro con Rubens fue definitivo, viajó dos veces a Italia con el encargo de comprar obras de arte para la Colección Real y, además, pintó magníficos cuadros de carácter mitológico, haciendo alarde de su talento al ofrecer una versión realista y personal de los mitos que representó en ellos.

Las obras de Tiziano, de Veronés y de Tintoretto constituyen el núcleo principal de la pintura italiana preferida por los Austrias. En el siglo XVII, con el advenimiento al trono de Felipe V y de su segunda esposa Isabel de Farnesio, se incrementaron las adquisiciones de obras de arte para la Colección Real, entre ellas las procedentes de la colección de esculturas de Cristina de Suecia, añadiéndose a las obras de los italianos las de los pintores franceses.

En los siglos posteriores, superados los tristes años de la dominación francesa y después de ser inaugurado el Museo, en 1819, sus fondos se fueron incrementando con adquisiciones y donaciones a las que hemos hecho referencia<sup>[3]</sup>.

Considerando el conjunto de cuadros que componen la Colección de Mitología, se advierte que en ellos están presentes la mayoría de los grandes dioses, los olímpicos y los principales héroes y heroínas, sobre todo los que aparecen en las *Metamorfosis* de Ovidio.

Según la relación que a continuación ofrecemos de los principales personajes mitológicos que figuran en los cuadros del Museo<sup>[4]</sup>, puede decirse que están los más destacados: Titanes, como Crono (Saturno), Gigantes, Cíclopes, como Polifemo, y los Olímpicos, por supuesto, de los que no falta, prácticamente, ninguno.

Zeus (Júpiter), con su legítima esposa Hera (Juno) y su colección de amantes de ambos sexos: Ganimedes, Dánae, Leda, etc.; Posidón (Neptuno) con su esposa Anfítrite y su *thiasos* o acompañamiento de nereidas y tritones; Apolo, el dios mántico que dio muerte a la serpiente Pitón, para adueñarse del oráculo de Delfos, y que vio convertirse en laurel a Dafne, objeto de sus deseos; Hades (Plutón), señor de los Infiernos, con su esposa Perséfone (Proserpina) y sus hermosos corceles negros; Ares (Marte), el dios de la guerra, escasamente representado, como corresponde a su personalidad poca atrayente; Hermes (Mercurio), con su sombrero y sus sandalias aladas, mensajero de los dioses y puente de unión entre éstos y los humanos.

Las olímpicas están representadas por Atenea (Minerva), la diosa de la sabiduría, la hija más amada de Zeus; por Hera, la celosa esposa del dios de dioses; por Deméter (Ceres), protectora de la agricultura y madre desconsolada de Perséfone, raptada por su tío Hades; por Ártemis (Diana), la casta divinidad de la caza, que con su cortejo de ninfas y perros, fue motivo de inspiración de alegres cuadros decorativos para los palacios reales y de la nobleza; por hermosa Afrodita (Venus), la diosa, madre de Eros, el amor, inspiradora de las más bellas y atrevidas composiciones de todos los



tiempos y, por ello, muchas veces condenadas a disfrute muy privado de monarcas o a «salas reservadas». En esta relación sólo falta Hestia (Vesta), la diosa del hogar, cuya iconografía es siempre escasa y poco definida.

Entre los dioses menores están presentes Eros (Cupido), el travieso hijo de Afrodita; Hefesto (Vulcano), el dios de la fragua y de la forja; Dioniso (Baco) con su cortejo de ménades, sátiros o silenos, animador de innumerables composiciones festivas; Adonis; Flora, la diosa de los campos floridos y de los frutos en sazón; las Gracias, símbolo de todo cuanto hay de amable en la naturaleza, Vertumno, Pomona, Eolo, etc.

Por otro lado, también se encuentran los seres híbridos, como los centauros, en los que las pasiones predominan sobre la mente; las terribles Harpías; y el mundo de la muerte, con el barquero Caronte, la laguna Estigia, el Cancerbero y el Averno.

El ciclo troyano está representado por la caída de Ilión; por Eneas, saliendo de la ciudad de Troya, con su padre Anquises, su mujer Creusa y su hijo Ascanio; su posterior devaneo con la reina Dido; por Helena; por Hécuba; por Ifigenia, etc. También aparecen los protagonistas de la Argonáutica, como Jasón, el conquistador del vellocino de oro, etc.

No faltan parte de los grandes condenados, como Ticio, Ixión y Sísifo, ni las aventuras de los grandes héroes y heroínas, como Ganimedes, Meleagro, Atalanta, Hipómenes, Orfeo, Prometeo, Narciso, Céfalos y Procris, etc. Del ciclo cretense dan testimonio personajes de la importancia de Europa, Ícaro y Ariadna.

Entre los héroes o semidioses, Heracles (Hércules) ocupa un lugar de favor, ya que se le consideró, como ya se ha apuntado, el héroe patronímico de los Austrias, llegándose a identificar sus hazañas con las realizadas por los monarcas de esta dinastía<sup>[5]</sup>.

En la relación final de los personajes míticos que aparecen en los cuadros del Museo (XI. Apéndice), nos hemos limitado a referirnos a aquellos cuyos nombres, siempre en su versión latina, figuran en sus títulos. Hay obras en las que, por su complejo contenido, se han representado a participantes de la leyenda cuyo nombre no consta, de modo explícito, en los citados títulos y de los cuales se habla, sin embargo, en la descripción de cada cuadro. Hemos considerado que sacarlos de su contexto podía conducir a confusión, por lo que no figuran en la que podríamos denominar «relación oficial<sup>[6]</sup>». No obstante, su vinculación con los protagonistas que figuran en los cuadros es tan conocida que no creemos que haya la menor duda a la hora de proceder a su búsqueda.

A dicha relación remitimos en muchas ocasiones, ya que en ella pueden contabilizarse las veces que cada personaje aparece representado, lo que da clara idea de su popularidad e interés iconográfico.

## V. PINTURA ESPAÑOLA

# EUGENIO DE CASCESE, CAXÉS o CAJÉS

(1574 - 1634)

Nació en Madrid el 10 de enero de 1574 y su primera formación la recibió de su padre, el pintor Patricio Cajés (1544-1611)<sup>[1]</sup>, que vino a España para trabajar en El Escorial. Posteriormente, en 1595, se trasladó a Roma para completar su aprendizaje y allí permaneció varios años.

En 1605 pintó *El abrazo de San Joaquín y Santa Ana* (hoy en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid), obra de juventud, pero en la que ya se perciben rasgos característicos de su estilo, tales como el correcto tratamiento de los ropajes, el empleo de una rica gama de colores de tonalidades planas, y una manifiesta escasez de los efectos de luz. En 1606 comenzó a pintar para la Corte y, en 1608, intervino en la decoración del Palacio del Pardo (Madrid), realizando varias composiciones al fresco por encargo de Felipe III, entre las que destaca *El juicio de Salomón*. Finalmente, en 1612, fue nombrado pintor del rey.

Trabajó también con Vicente Carducho<sup>[2]</sup> en la capilla de la Virgen del Sagrario (1615-16) de la Catedral de Toledo. En las capillas laterales que pintó él sólo, con figuras de santos y evangelistas, es donde mejor se aprecia su estilo influido por la escuela veneciana. En 1616 sus obras más destacadas fueron la de *Santa Leocadia*, destinada a la iglesia del mismo nombre, y el retablo del monasterio de Guadalupe. Hacia 1620, intervino en la decoración del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro con dos cuadros de batallas<sup>[3]</sup>.

En el Museo Cerralbo (Madrid) se conserva su cuadro, titulado *La Asunción*, buena muestra de lo que fue su primitivo estilo, entre naturalista y renacentista. Posteriormente, fue abandonando las influencias italianas aprendidas junto a su padre, para orientarse, definitivamente, hacia un manifiesto naturalismo.

Su interés por los temas mitológicos le llevó a realizar varias copias de famosas obras de Correggio<sup>[4]</sup>, tales como *El rapto de Ganimedes* y *La fábula de Leda* que, aunque no expuestas al público, se conservan en el Museo del Prado.

## **El rapto de Ganimedes (Copia del cuadro de El Correggio)**

Lienzo. 175 × 72 cm. N.º de catálogo 119

Se sabe que por esta copia, de proporciones algo mayores que el original, que

perteneció a Antonio Pérez (secretario de Felipe II), junto con la de *La fábula de Leda*, Cajés cobró, el 19 de agosto de 1604, mil quinientos reales y que ambas obras estaban en el Alcázar en 1636.

El cuadro copiado, de igual título, fue realizado por Correggio hacia el año 1531 y hoy se encuentra en el Kunsthistorisches Museum de Viena. Es un óleo sobre lienzo (163 x 70 cm.) y fue una de las ocho pinturas que realizó, sobre los «amores de Júpiter», por encargo de Federico II Gonzaga, para la decoración de una sala del Palacio del Té, denominada «Sala de Ovidio». El programa fue proyectado por Giulio Romano, pero fue Antonio Allegri, «el Corregio», quien se encargó de su ejecución. Entre los temas escogidos se encontraban el rapto de Ganimedes, Io y Júpiter, Leda, seducida por el cisne, Dánae, por la lluvia de oro, etc.

Ganimedes fue un bello príncipe de la estirpe troyana, hijo de Tros, rey de Frigia, y Calíroe (hija del dios río Escamandro), del que se prendó el dios de dioses, Zeus (Júpiter), con tal irrefrenable pasión que llegó a transformarse en una poderosa águila para llevarlo al Olimpo. Allí, le convirtió en su copero, el escanciador del divino néctar, cargo que, hasta entonces, había desempeñado su hija Hebe, personificación de la juventud y de la devoción filial (Ov., *Met.*, X, 255).

El joven príncipe aparece, en este caso, representado como un tierno infante en vez de como un adolescente, según suele ser su iconografía más habitual. La escena se desarrolla al aire libre, en un paisaje en cuyo fondo se percibe el mar, ante la presencia de un perro color canela que contempla sorprendido el insólito hecho. Este detalle y el inicio del vuelo del águila acentúan una perspectiva baja, casi a ras de suelo, para insistir sobre la momentaneidad del rapto del niño que, agarrado con fuerza a las grandes alas de su metamorfoseado raptor, transfiere el miedo que siente ante su rápida ascensión a los cielos. En un último intento por librarse de las garras de la poderosa ave, gira la cabeza reclamando la ayuda de su fiel compañero, el perro, que le sigue, impotente, con la mirada. En la composición se aprecian influencias de Leonardo, Rafael y Miguel Ángel, pintores admirados por Correggio.

*El rapto de Ganimedes* fue uno de los temas pintado por Rubens en un cuadro que también se encuentra en el Museo del Prado (n.º cat. 1679).

El significado último de este tema hace referencia no sólo a la potencia y versatilidad amorosa de Zeus, sino también a la muerte prematura con que premian los dioses a sus elegidos. Una de las máximas que acentúan el pesimismo del pensamiento griego rezaba: «Lo mejor es no nacer y, si se nace, morir lo antes posible». Personajes muertos en plena juventud, fueron también Ícaro, Faetón, Ifigenia, etc. En el mundo del Arte y de la Literatura, con ellos se ha aludido al sabor agri dulce de la vida segada en plena juventud.

## La fábula de Leda (Copia del cuadro de Correggio)

Lienzo. 165 × 193 cm. N.º de catálogo 120

Compañero del anterior, este lienzo es una copia del cuadro de Leda pintado por Correggio, igualmente, hacia 1531, también por encargo de Federico II Gonzaga para la «Sala de Ovidio» del Palacio del Té. Formó parte de las Colecciones Reales hasta que fue regalado, en 1603, por Felipe III al emperador de Alemania Rodolfo II. En la actualidad está en el Museo del Estado de Berlín.

Sus dimensiones son ligeramente menores que las de la copia de Cajés (152 × 192 cm.), y en él se reflejó la seducción de la bella joven, hija del rey de Etolia, Testio, y, a la vez, esposa de Tindáreo de Macedonia, por Zeus (Júpiter), metamorfoseado en un hermoso cisne blanco<sup>[5]</sup>.

La composición recoge tres momentos de este mítico episodio, siguiendo una tradición presente en la pintura gótica y que, a veces, se utilizó en el Renacimiento. A la derecha aparece Leda en el instante en que, ayudada por sus doncellas, se despoja de sus ropas para darse un baño en el río mientras contempla al cisne que vuela por encima de sus cabezas; a continuación se ve a la joven, ya metida en el agua y, a su lado, el cisne que se le acerca sin detenerse ante su actitud de evidente rechazo; en el centro se refleja la escena crucial de la historia: Leda se deja acariciar por el cisne, mientras Eros (Cupido), que ha sido quien ha conseguido vencer su resistencia, tañendo su lira, aparece como el gran triunfador, acompañado por dos amorcillos de su séquito. La copia de Cajés es una réplica fiel de la obra de Correggio.

De la unión de Leda y de Zeus nacerían Pólux y Helena, los hijos inmortales, y de su relación con su esposo Tindáreo, Cástor y Clitemestra, los mortales. Vinieron así al mundo dos parejas de mellizos, compartiendo un mismo huevo, aunque de distintos padres, ya que en las ocasiones en que Zeus poseyó a Leda en forma de cisne, ésta tuvo relaciones íntimas, también, con su marido.

Del primero de estos huevos nacerían los Dioscuros, Cástor y Pólux, mortal el primero, inmortal el segundo. Se comportaron siempre como hermanos inseparables, hasta el punto de que, a la muerte del primero, el segundo no quiso aceptar la inmortalidad que su padre Zeus le ofrecía si su hermano tenía que permanecer en el Hades para siempre. En vista de lo cual, se les permitió que ambos estuviesen entre los dioses y en el inframundo en días alternos, compartiendo, una misma suerte.

Del segundo de los huevos, de modo similar al caso anterior, nacieron Helena y Clitemestra. La primera, famosa por su belleza, sería la infiel esposa de Menelao y la amante de Paris. Su rapto sería el motivo desencadenante de la guerra de Troya, pero, a pesar de todo, su belleza e inmortalidad la permitieron gozar de fama eterna e,

incluso, conseguir el perdón de su esposo. La segunda, siempre desgraciada, se casaría con Agamenón al que daría muerte en complicidad con su amante, Egisto, para acabar siendo asesinada por su hijo Orestes, culminándose de este modo la tragedia de los Atridas, los poderosos señores de Micenas.

En este mito se aborda el complejo problema de los hermanos mellizos que en algunos casos, como parece haberse demostrado actualmente, pueden ser de padres diferentes. Por lo general, muy unidos entre sí, pueden tener destinos muy semejantes, como es el caso de Cástor y Pólux, o totalmente opuestos como sucedió con Helena y Clitemestra.

# JOSÉ DE RIBERA, EL ESPAÑOLETO

(1591 - 1652)

Es el representante más destacado de la corriente tenebrista del Barroco español. Nació en Játiva (Valencia) en 1591, donde fue bautizado el 17 de febrero de ese mismo año con los nombres de Joan Josep, según consta en su partida de nacimiento. Perteneció a una humilde familia de artesanos, en el seno de la cual su padre ejerció el oficio de zapatero. Su aprendizaje artístico debió de iniciarse en un taller local y, posteriormente, se supone que se trasladó a Valencia para trabajar con algún pintor de renombre. Se ha insistido en la posibilidad de que perfeccionase sus conocimientos y oficio en el taller de Francisco Ribalta, donde recibiría una formación manierista, fruto de la influencia que los artistas italianos ejercieron en la obra de este pintor antes de que se iniciara en la corriente naturalista, cambio que se fecha en torno a 1615.

Es posible que, hacia 1609, Ribera, con apenas dieciocho años, decidiera irse a Italia. La primera noticia, fechada, que se tiene de su presencia y trabajo en Parma data de 1611. Dos años después, en 1613, ya se hallaba instalado en Roma en compañía de su hermano menor Juan, con quien trabajó la mayor parte de su vida. Recibió importantes encargos y, desde dicha fecha, formó parte de la Academia Romana de San Lucas. Esta distinción acredita el prestigio que, por entonces, ya había alcanzado.

Su tendencia a gastar por encima de sus ingresos le llevó a contraer grandes deudas, por lo que en 1616 se trasladó a Nápoles, por entonces virreinato español, para cumplir con el encargo que le había hecho Marco Antonio Doria. Allí entró en el taller de Gian Bernardo Azzolino, un destacado representante de la «escuela caravaggista». Del aprecio que su maestro llegó a profesarle da buena cuenta el hecho de que, en ese mismo año, se casó con su hija Caterina, con la que tuvo cinco hijos.

Tras su matrimonio abrió su propio taller, en el que se recibieron, desde un principio, importantes encargos, ya que contó con el apoyo de los virreyes; primero con el del duque de Osuna y luego con el del duque de Alcalá, bajo cuyo gobierno fue nombrado pintor de Corte. Se inició, entonces, su período de mayor prestigio y producción artística, marcado, sobre todo, por las influencias de Caravaggio. Asistido por ayudantes de la talla de Lucas Jordán, dirigía su floreciente taller y vivía rodeado de lujo. Firmaba sus obras como «Español», pero, dada su corta estatura, derivó en el apodo con el que aún hoy es citado: «el Españolito» (*lo Spagnoletto*).

A partir de 1634 se percibe el inicio de una nueva etapa en el estilo de Ribera, marcada por la influencia de los Carracci y caracterizada por el colorismo y

luminosidad de la escuela veneciana. En 1644, de manos del Papa Inocencio X, recibió la dignidad de Caballero de la Orden de Cristo. La actividad de su taller en este período fue desbordante.

Los últimos años de su vida se vieron marcados, pese a la ingente fortuna ganada, por las estrecheces económicas y por la enfermedad que le llevó a la muerte en Nápoles el 2 de septiembre de 1652.

## Ticio

Lienzo. 227 × 301 cm. Colección de Felipe IV. N.º de catálogo 1113

Tanto este cuadro como el de *Ixión*, pintados hacia 1632, fueron adquiridos en 1634 a la marquesa de Charela, abuela de uno de los hijos ilegítimos del rey, por el protonotario de Aragón, Jerónimo de Villanueva, por orden de Felipe IV, para decorar el Palacio del Buen Retiro<sup>[1]</sup>, cuyas obras se habían iniciado en 1631. Cabe dentro de lo posible que se pensara colocarlo junto al que, con el mismo tema, había pintado Tiziano noventa años antes<sup>[2]</sup> para María de Hungría, hermana de Carlos V<sup>[3]</sup>.

Como veremos más adelante, al hablar de Tiziano, este gran artista fue el primero en pintar la serie de los *Condenados* o *Furias*, como se llamaba a los cuatro grandes transgresores del orden divino: Ticio, Ixión, Sísifo y Tántalo (Ovidio, *Met.*, IV, 457-463) y por ello merecedores de los suplicios del Tártaro. Con estos ejemplares castigos, muy del gusto de los poderosos de la época, se advertía de los escarmientos que podían sufrir aquellos que osasen rebelarse contra el poder establecido. De hecho, el carácter moralizante de dichos castigos ya se puso de manifiesto en los libros de *Emblemas* de Alciato y de Horozco, que alcanzaron una gran difusión en las sociedades cultas de la época.



Gracias al estudio realizado por Pérez Sánchez<sup>[4]</sup> sobre las *Furias* atribuidas a Ribera, se sabe que la serie de estos cuadros pertenecientes a las Colecciones Reales



fueron dos. Por un lado estaba la original, en la que se encuentran los cuadros del Prado y, por otra, una copia completa de la misma, cuyo autor desconocemos. De esta circunstancia se han seguido no pocas de las confusiones existentes sobre tales obras.

Una de estas series estaba en el siglo XVII en Amsterdam, en casa de Lucas Van Uffel, cuya mujer estaba embarazada. Fue tal la impresión que recibió al ver estos cuadros, y en especial los dedos agarrotados de Ixión, que dio a luz un niño con una mano deforme, razón por la cual las pinturas fueron devueltas a Italia, desde donde se cree que pasaron, con otras obras, al Palacio del Buen Retiro<sup>[5]</sup>. Según este supuesto, en esta serie se encontrarían el *Ticio* (n.º cat. 113) y el *Ixión* (n.º cat. 114) aquí descritos, aunque la mano contraída de este último, casi oculta en la penumbra, no presenta el aspecto que tanto impresionó a la señora Van Uffel. La crispación de la mano se aprecia mejor en una de las copias que con el mismo tema se conserva, también, en el Museo del Prado<sup>[6]</sup>.

Es probable que Felipe IV sólo consiguiera dos *Furias* originales de Ribera y que, como antaño hiciera Felipe II con la serie del Tiziano, encargara una copia de una colección completa. Estas obras se encuentran también en el Museo del Prado (P3784, P3785, P3941 y P3942) y son de formato más pequeño que los dos grandes cuadros aquí descritos (miden alrededor de 190 × 226 cm.)<sup>[7]</sup>.

Ticio, según la mitología griega, era un gigante, hijo de Zeus y Elara. Por temor a los celos de Hera, Zeus ocultó a su amante en las profundidades de la tierra, de la cual surgió, en su momento, esta descomunal criatura.

Cuando Leto alumbró a Apolo y a Ártemis (Diana), frutos de sus amores con Zeus (Júpiter), Hera (Juno), para vengarse, inspiró a Ticio el deseo de violar a su rival. Tal acto de impiedad fue castigado por Zeus de forma fulminante: le precipitó al Tártaro, para que en él dos serpientes (o dos buitres según otra versión) devorasen eternamente su hígado que crecería con las fases de la luna.

Según otros autores, los que defendieron a Leto fueron sus hijos Apolo y Ártemis, quienes traspasaron con sus flechas al gigante, el cual, desde entonces, habría de permanecer tendido, por siempre, cubriendo con su cuerpo una extensión de nueve hectáreas. En Eubea existía una cueva en la que se le rendía culto.

Ticio, junto con Ixión, Sísifo y Tántalo, formaba parte del grupo más famoso de los grandes condenados. Por su impiedad, se habían hecho merecedores de sufrir las torturas del Tártaro, lugar que, tanto en los poemas homéricos como en la *Teogonía* de Hesíodo, se describe como la región más profunda del mundo, situada debajo del Hades o Infierno, donde las almas de los muertos vagaban exangües pero sin sufrir penas físicas<sup>[8]</sup>.

Tanto en la Grecia clásica como en el siglo XVII, época de las grandes monarquías absolutistas, estos temas gozaron de gran predilección ya que, por medio de su expresión iconográfica, se advertía de los riesgos que podían correr aquellos que desafiaban el orden olímpico o la autoridad real, tenida como de inspiración divina.

En este cuadro Ribera se nos muestra como un virtuoso del dibujo, recreándose

en un forzado escorzo para representar la musculosa anatomía del gigante y la crudeza del castigo. Ticio aparece encadenado por las muñecas mientras un buitre arranca parte de sus vísceras, provocándole el tremendo dolor que expresa su rostro y su boca abierta, al emitir un grito desgarrador. En esta pintura, que pertenece a su etapa tenebrista, juega magistralmente con el negro del fondo y la luz que resalta las formas y musculatura del gigante.

La postura de Ticio se inspira en la del *Tántalo* de Tiziano, uno de sus desaparecidos cuadros, pero cabe la posibilidad de que Ribera lo conociese a través de la estampa de Giulio Sanuto, fechada hacia 1565. Lo que hizo Ribera, como innovación, fue disponer la figura en diagonal, sumiendo las extremidades inferiores del atormentado en la penumbra del cuadro. La expresión de intenso dolor la repitió en los dos cuadros posteriores con el tema de *Apolo y Marsias*, realizados en 1637 (Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles y Musées Royaux de Beaux-Arts, Bruselas).

Se duda de si esta obra es la que figura en el inventario del Alcázar de 1666 en la sala denominada la «Pieza inmediata de la Aurora», junto con la de Ixión<sup>[9]</sup>.

## **Ixión**

Lienzo. 301 × 220 cm. Colección de Felipe IV. N.º de catálogo 1114

Como ya se ha dicho, este cuadro fue comprado en 1634, junto con el anterior, por Felipe IV probablemente a la marquesa de Charela y, según algunos autores, en 1666 se encontraba en el Alcázar de Madrid, siendo trasladado, posteriormente, al Palacio del Buen Retiro, donde fue registrado en 1701.



Hay que tener en cuenta que, además de estos dos cuadros, Felipe IV hizo copiar la serie completa de los grandes condenados míticos que el pintor había realizado por encargo de otro cliente, probablemente por el ya citado Lucas Van Uffel. El cuadro causante de la desagradable impresión vivida por su esposa, a la que ya hemos hecho

alusión, es posible que sea una copia del original, realizada por el propio Ribera. Se conserva, también, en el Museo del Prado y, en ella, puede verse la agarrotada mano de Ixión, acorde con la deformada imagen que tanto impresionó a la embarazada señora Van Uffel.

La genealogía de Ixión ofrece grandes discrepancias, sin embargo la más generalizada es la que le presenta como hijo de Flegías, rey de los Lapitas, y hermano de Corónide, la amada infiel de Apolo y madre de Asclepio. Según esta versión, era un rey tesalio que reinaba sobre los Lapitas y que se casó con Día, hija del rey Deyoneo, al que ofreció importantes presentes al solicitar la mano de la joven. De esta unión nacería Pirítoo, el amigo de Teseo.

El día de la boda, su suegro le reclamó lo prometido, pero Ixión se negó a cumplir con su compromiso y le arrojó, a traición, a un foso lleno de brasas, causándole la muerte. Con esta acción no sólo se hizo culpable de perjurio, sino también de sacrilegio por el hecho de haber asesinado a un miembro de su familia. Ante el horror provocado por este asesinato, no encontró a nadie que quisiera purificarle, como se solía hacer en tales casos. Sólo Zeus (Júpiter), apiadado de la locura que de él se había apoderado tras el crimen, aceptó cumplir con este rito, librándole, así, de la demencia.

Sin embargo, haciendo gala de su natural desagradecimiento, intentó violar a la propia Hera (Juno). Para castigarle, Zeus confirió a una nube una forma semejante a la de su esposa. Ixión no dudó en unirse con tal simulacro, engendrando, así, a Centauro, el padre de los centauros. Ante el nuevo sacrilegio, Zeus le condenó al Tártaro, atándole a una rueda encendida que giraba sin cesar. Y, como al purificarle, Zeus le había dado a probar la ambrosía, el alimento que confería la inmortalidad, Ixión quedó sentenciado a sufrir su castigo eternamente.



En el cuadro, de inspiración tenebrista como el anterior, la figura de Ixión aparece bocabajo, en un violento escorzo que permite ver parte de la espalda y parte de su rostro rescatados por la luz de la oscuridad del fondo, desde donde también emerge la

figura de un sátiro que participa en la preparación del tormento: el encadenamiento del condenado a la rueda ardiente. Tanto los centauros como los sátiros, en la mitología griega, representaban a los seres en los que los instintos animales predominaban sobre la razón.

Según Brown<sup>[10]</sup>, este cuadro fue diseñado como una composición vertical, con el demonio o sátiro en el ángulo superior izquierdo e Ixión cabeza abajo. Aunque esta propuesta es sugerente y cabe dentro de lo posible, resulta muy extraño que estos dos grandes cuadros de dimensiones idénticas, los concibiera Ribera para ser contemplados en posiciones diferentes.

En lo que sí coinciden la mayoría de los autores es en resaltar que, en ambos casos, es donde mejor se percibe el sentido de la *terribilitá* de este genial pintor.

## **Fragmentos de «El triunfo de Baco»**

### **Media figura de mujer**

Lienzo. 67 × 59 cm. Colección de Felipe IV. N.º de catálogo 1122

### **Cabeza del dios Baco**

Lienzo. 55 × 46 cm. Colección de Felipe IV. N.º de catálogo 1123

Los dos fragmentos conservados son los restos de un cuadro, pintado hacia 1635. Se le conocía con el nombre de *El triunfo de Baco*, que se quemó en el incendio del Alcázar de Madrid, en el año 1734. Un tercer fragmento, con una cabeza de Sátiro, se encuentra en la colección particular Laserna de Bogotá<sup>[11]</sup>.

Ribera gustó de representar temas báquicos en pinturas y grabados, pero de cuantos cuadros mitológicos pintó, tal vez el más importante y de mayores proporciones fue éste, en el que figura una *Teoxenia* o visita de Dioniso (Baco) a los mortales y que él tituló *El triunfo de Baco*. La fuente de inspiración se encuentra en un bajorrelieve helenístico, del que existen copias que aún pueden verse en el Museo de Nápoles y en el Museo Británico. La misma composición se recoge en un grabado del *Speculum Romanae magnificentiae* (1549)<sup>[12]</sup> de Antoine Lafréry que aparece con el título *La visita de Baco al poeta Icaro*, lo que pone de manifiesto la popularidad y difusión de este tema en el siglo XVI.



En el cuadro de Ribera, el dios, cuya cabeza se conserva, iba acompañado de su séquito de bacantes y se presentaba ante una pareja de mortales. La cabeza femenina que, asimismo, se salvó del incendio, pertenecía a una figura reclinada en un triclinio. A sus pies estaban colocadas, sobre un paño, tres cabezas humanas, alusión a las cabezas cortadas de las doncellas atenienses, condenadas a ahorcarse, por castigo de Dioniso, en las fiestas en honor a Erígone, tal y como se explica más adelante.



Este episodio representaba la visita que Dioniso (Baco) hizo a Icaro en su casa de Atenas. El dios se enamoró de la hija de su anfitrión, Erígone, con la cual engendró al héroe Estáfiro<sup>[13]</sup>. A cambio de los favores recibidos por la joven, Dioniso obsequió a Icaro con un odre de vino, ordenándole que diera a probar su contenido a sus vecinos. Por esta razón, este ateniense pasaba por ser el difusor del cultivo de la vid en Grecia en los tiempos en que Pandión<sup>[14]</sup> ocupaba el trono de Atenas. Sin embargo, en su celo por cumplir el mandato del dios, encontró la muerte. Al dárselo a probar a unos pastores, estos se sintieron tan confusos al notar sus efectos que, creyendo haber sido envenenados, le dieron muerte a palos y abandonaron su cadáver. Su perro Mera reveló con sus ladridos a Erígone el lugar donde yacía insepulto el cuerpo de su padre. La joven, ante tal horrendo espectáculo, se ahorcó en el árbol a cuyo pie se encontraba el cadáver.



Copia del cuadro de Ribera, *La visita de Baco al poeta Icario*.

230 x 360 cm. Colección privada.



*La visita de Baco al poeta Icario*. Relieve helenístico. Nápoles.

Museo Arqueológico.

Dioniso se vengó enviando a los atenienses una plaga singular: las doncellas de Atenas, enloquecidas, se ahorcaban, sin que nadie pudiera entender la razón de esta sinrazón. Consultado el Oráculo de Delfos, quedó aclarado el motivo de este extraño hecho. En consecuencia, los pastores homicidas fueron castigados y se instituyó una fiesta en honor a Erígone, en la que se colgaban, simbólicamente, a algunas muchachas de los árboles.

Posteriormente, las jóvenes fueron sustituidas por discos en los que aparecían representados rostros de mujer. Tal es el origen de los oscilla romanos, figurillas que se suspendían de las ramas de los árboles en las Liberalia, fiestas del Liber *Pater*, el Dioniso italiano.

En estos fragmentos se percibe la perfección del dibujo y el juego de luces y sombras, del que siempre hizo gala Ribera y que aquí se advierte en el rostro de Dioniso y en la cara y brazo de la mujer, figuras ambas que emergen de un fondo color vino oscuro.



La visita de Baco al poeta Icaro.

Estampa de Antoine Lafréry. Siglo XVI.

Este cuadro decoró el cenador del rey en 1686, junto a otro que, también procedente de Nápoles, pintado por el italiano Massimo Stanzione, representaba un *Sacrificio a Baco*<sup>[15]</sup>.

Las bacanales fueron uno de los temas preferidos para la decoración de comedores y salas de recepción.



# JUAN VAN DER HAMEN Y LEÓN

(1596 - 1631)

Nació en Madrid y fue bautizado el 8 de abril de 1596. Su familia, de origen alemán, estuvo al servicio de los reyes de Austria. Su padre fue arquero del rey Felipe II, motivo por el cual él nació en España. Se le considera el precursor de la pintura de bodegones, aunque también pintó retratos y cuadros de tipo religioso y mitológico. Trabajó preferentemente para las fundaciones reales, siendo de destacar su producción pictórica en el Monasterio de las Descalzas.

Su obra está influida por Sánchez Cotán y por la corriente «caravaggista». El ser contemporáneo de Velázquez empalideció su producción artística e impidió su incorporación a la Corte, como hubiera merecido en otras circunstancias, dada la calidad de sus pinturas. Murió en Madrid el 28 de marzo de 1631.

## Ofrenda a Flora

Lienzo. 216 × 140 cm. N.º de catálogo 2877



En este cuadro, pintado hacia 1627, la diosa Flora, vestida a la moda de las cortesanas



madrileñas de principios del siglo XVII, aparece sentada, recibiendo la ofrenda de una canastilla de rosas que le presenta un niño, ataviado, también, al gusto de la época. En el ángulo inferior izquierdo hay una gran cantidad de flores de todo tipo que la diosa señala como atributo de su poder. Al fondo, se ve un jardín en el que se distingue una esbelta estatua de corte clásico, con la que el pintor acentuó la sensación de profundidad y perspectiva de la composición, utilizando efectos muy al uso entre los pintores contemporáneos.

El estilo preciosista y meticuloso del que hizo gala en su producción de bodegones, se hace patente en este lienzo, sobre todo en las flores y en los pliegues del manto que cubre las rodillas de la diosa. La oscuridad del fondo contrasta con la luz que ilumina las figuras que están en el primer plano, lo que pone de manifiesto el gusto de este pintor por el estilo «caravaggista».

Flora era la potencia vegetal que presidía todo lo que florecía. La leyenda decía que su culto había sido introducido en Roma por el rey Tito Tacio con otras divinidades sabinas. Algunas poblaciones de esta estirpe le habían consagrado el mes correspondiente al de abril del calendario romano. Ovidio relacionó a Flora con un mito helénico identificándola con la ninfa Cloris, de la que se enamoró Céfiro, el dios del viento (Ov., *Fast.*, V, 20 ss; Plin., *N. H.*, 29, 284 ss.) Tras raptarla se casó con ella concediéndole el don de reinar sobre las flores de los jardines y de los campos de cultivo. Esta diosa regaló a los hombres la miel y las semillas de las innumerables variedades de flores que pueblan la tierra.

En Roma tenía un «sacerdote» particular, uno de los doce *flamines* menores, instituidos, según la tradición, por el rey Numa Pompilio. En su honor se celebraban las Floralia con *ludi* o juegos de carácter naturalista y festivo en los que se permitía participar a las cortesanas.

# JUAN DE LA CORTE

(1597 - 1660)

Nació en Flandes en 1597 y se estableció, desde su juventud, en la Corte española, muriendo en Madrid en 1660<sup>[1]</sup>.

Aunque son pocas las noticias que se tienen de este pintor, es conocido por ser el autor de una notable serie de cuadros relacionados con la guerra de Troya, tema muy en boga en el siglo XVII, época en la que se difundieron varias versiones sobre el mismo tema y, en especial, las referidas a la salida de Eneas de la ciudad en llamas, según la versión de Virgilio<sup>[2]</sup>.

La serie más numerosa es la que aún se conserva en la finca de El Retiro de Torremolinos (Málaga). En ella, el pintor representó escenas que van desde el inicio del conflicto hasta el incendio de la ciudad. El conjunto lo forman ocho lienzos de 195 x 311 cm. y en ellos aparecen los siguientes episodios: *El Juicio de Paris*, *Robo de Elena*, *Aquiles entre las hijas de Licomedes*, *Combate de las Amazonas*, *Batalla*, *El Incendio de Troya*, *Soldados ante el trono de una reina* y *Banquete de Dido y Eneas*<sup>[3]</sup>.

En el Museo del Prado se conservan *El rapto de Elena* y dos versiones de *El Incendio de Troya*, ambos pertenecientes a esta serie.

## El rapto de Helena

Lienzo. 150 × 222 cm. Colecciones Reales. N.º de catálogo 3102



Procede de las Colecciones Reales. En 1700 y en 1794 figuraba en el Palacio del Buen Retiro y, en 1859, aparece inventariado por primera vez en el Museo del Prado como perteneciente a la escuela italiana, dato posteriormente rectificado.

En una embarcación, agitada por las olas, aparecen Paris y Helena, la esposa de Menelao, en el momento de su rapto consentido, mientras un grupo de soldados trata de impedirlo. En la parte superior izquierda del cuadro aparece un edificio que recuerda, por su aspecto, al Panteón de Agripa en Roma. En la escena se percibe un gran movimiento de figuras que luchan encarnizadamente para conseguir su objetivo. Los fugitivos tratan de asegurarse la huida, mientras que los perseguidores se afanan en impedirla. La escena refleja un momento de gran tensión, como era de esperar en un episodio de tanta trascendencia, ya que con el rapto de Helena por Paris, el príncipe troyano, hijo de Príamo y de Hécuba, favorecido por Afrodita, se iniciaba la terrible contienda que habría de durar diez largos y penosos años.

Hay otras versiones de este mismo tema en una colección privada de Madrid y la ya citada de Torremolinos.

## El incendio de Troya

Lienzo. 140 × 238 cm. Colecciones Reales. N.º de catálogo 3103



Probablemente, compañero del anterior, este cuadro procede también de las Colecciones Reales y estaba en el Palacio del Buen Retiro en 1700 y 1794. En el propio Museo del Prado existe, además, una réplica muy parecida con el número de catálogo 4728. Versiones similares se encuentran, también, en la Universidad de Murcia, en el Palacio de Riofrío y en colecciones privadas de Madrid, Valencia y Torremolinos.

En el primer término de la composición, a la izquierda, se ve a Eneas seguido por su esposa Creusa saliendo precipitadamente por el pórtico de un edificio. Eneas carga sobre sus hombros a su padre Anquises y Creusa lleva de la mano a su hijo Ascanio. En el resto de la escena se representa la encarnizada lucha entre griegos y troyanos, teniendo como fondo la ciudad de Ilión en llamas, delante de la cual se percibe la

figura del gran caballo de madera en el que los griegos se escondieron para conseguir entrar dentro de la ciudad, siguiendo los astutos consejos de Ulises.



La guerra de Troya ha sido un tema del que se han ocupado los artistas y escritores de todos los tiempos, mucho antes de que las ruinas de la mítica ciudad fueran descubiertas por Schliemann en 1871, en la colina de Hissarlik (Turquía). Las fuentes clásicas se hicieron eco de las narraciones homéricas y siguiendo, además, a Virgilio, convirtieron a Eneas en el esforzado heredero de los supervivientes troyanos y el iniciador de un nuevo y gran Imperio. El conjunto de estas tradiciones arraigaron con gran fuerza en la cultura latina y han pervivido, en la Europa occidental, desde la Alta Edad Media hasta nuestros días. La imaginación de los artistas suplió, en todo momento, los episodios históricos por los fantásticos. Sin embargo, el tiempo ha demostrado que, unos y otros, tuvieron muchos puntos en común.

# FRANCISCO DE COLLANTES

(1599 - 1656)

Fue discípulo de Vicente Carducho y destacó, sobre todo, por sus cuadros de paisajes, caracterizados por un naturalismo encomiable. Hay que tener en cuenta que, durante el siglo XVII, el género del paisaje no fue de los más cultivados en España, en contra de lo que sucedía en Europa donde estaba muy en boga, siguiendo los modelos impuestos por Poussin y Claudio de Lorena.

En las composiciones de este pintor suelen alternar, con los paisajes y escenas tanto religiosas como mitológicas, las representaciones de arquitecturas del más puro estilo clasicista. En sus cuadros de tema religioso se percibe la influencia que sobre él ejerció Ribera.

Obras suyas se encuentran en el Museo del Louvre, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en el Museo del Prado, donde se conservan los siguientes lienzos: *Paisaje*, *La visión de Ezequiel*, *La Resurrección de la carne*, *San Onofre* y *El incendio de Troya*.

## El incendio de Troya.

Lienzo. 145 × 197 cm. N.º de catálogo 3086



Procede del Palacio del Buen Retiro, donde se le cita en 1700 y 1794. Aparece firmado: «FRAN.º COLLANTES».

Una vez más se representó en este cuadro un tema del ciclo troyano y, en concreto, el del incendio de la homérica Ilión, episodio que solía ser uno de los

preferidos por los pintores de la época. La escena se desarrolla en un espacio abierto de la ciudad, flanqueado por dos edificios suntuosos, de corte clásico entre los cuales se encuentra, visto de espalda, el gran caballo de Troya. En su entorno, se hacinan los combatientes de uno y otro bando, luchando encarnecidamente. A la derecha y en primer plano se haya una columna historiada que, por su aspecto, recuerda a la de Trajano en Roma; detrás de ella se ve a Eneas llevando sobre sus hombros a su anciano padre Anquises, seguido de su hijo Ascanio, según el tradicional modelo iconográfico. Al fondo se divisa la ciudad, de bellos y señoriales edificios que, poco a poco, van siendo devorados por las llamas.

# FRANCISCO DE ZURBARÁN

(1598 - 1664)

Francisco de Zurbarán y Márquez, hijo de Luis de Zurbarán y de Isabel Márquez, nació en Fuente de Cantos (Badajoz), en cuya iglesia parroquial fue bautizado el día 7 de noviembre de 1598. En este pueblo, sus padres eran dueños de una mercería.

Nada se sabe de sus primeros años, hasta el punto de que resulta difícil entender los motivos que impulsaron a sus progenitores a permitir que se dedicara a la pintura en lugar de hacerse cargo del negocio familiar. Lo cierto es que, en 1614, a la edad de 14 años, entró como aprendiz en el taller de Pedro Díaz de Villanueva, un modesto pintor de Sevilla. Las personalidades artísticas del momento, en esta ciudad, eran Francisco Pacheco, en cuyo taller se formaron Velázquez y Alonso Cano, Juan de Roelas y Francisco Herrera el Viejo, padre de Francisco Herrera el Mozo, etc.

Después de un período de aprendizaje que duró tres años, en 1617 se trasladó a Llerena (Badajoz) donde se casó, en 1618, con María Páez, nueve años mayor que él, con la que tuvo tres hijos. En 1625, al morir su esposa, volvió a contraer matrimonio con Beatriz de Morales, viuda y también de más edad que él.

En 1626 firmó su primer contrato importante con el prior del convento dominico de San Pablo el Real de Sevilla, para realizar 21 cuadros, cinco de los cuales se han conservado.

Hacia 1628 se cree que viajó a Madrid para visitar a su amigo Diego Velázquez y, en 1629, el Ayuntamiento de Sevilla le pidió oficialmente que trasladase su residencia a la capital andaluza, ya que se había convertido en el pintor de las órdenes religiosas sevillanas. El artista aceptó esta invitación instalándose en el n.º 27 de la calle del Alcázar de la ciudad hispalense, aunque tuvo que vencer la oposición gremial de los pintores sevillanos y, en especial, la de Alonso Cano.

En 1633 se trasladó a Madrid, pintando entre abril y noviembre de 1634 la serie de diez lienzos sobre el tema de *Las Fuerzas o Trabajos de Hércules*<sup>[1]</sup> y dos de la serie de batallas: *La defensa de Cádiz contra los ingleses* y, supuestamente, *La expulsión de los holandeses de la isla de San Martín*. El primero de estos dos cuadros se atribuyó a Eugenio Cajés (1575-1634) hasta que, en 1945, M<sup>a</sup> Luisa Caturla publicó la carta de pago y finiquito firmada por Zurbarán el 13 de noviembre de 1634 por los lienzos que había hecho para el Salón de Reinos<sup>[2]</sup>. Dicho documento nos informa de que «Zurbarán cobró 1100 ducados por los *diez cuadros de pintura de las fuerzas de Hércules* y dos lienzos grandes que ha hecho del Socorro de Cádiz y otra pintura [...]».

Tras la realización de este encargo, recibió el nombramiento de pintor de Cámara



de Felipe IV, aunque regresó a Sevilla ese mismo año. Sus éxitos en la Corte favorecieron su producción pictórica, parte de la cual exportó a América, arrojando y padeciendo, en alguna ocasión, los riesgos que estos envíos entrañaban. Al tiempo, siguió pintando para las iglesias y monasterios de los pueblos andaluces. De esta etapa destaca la magnífica serie de cuadros para la sacristía del monasterio jerónimo de Guadalupe (Cáceres) y el retablo y sagrario de la Cartuja de Jerez.

En 1639 murió su segunda esposa y él se fue a vivir a la calle del Rosario, en la parroquia de la Magdalena. A partir de entonces, se advierte un declinar en su producción, coincidiendo con la crisis económica que, por entonces, se produjo en España. Por esta razón, no es extraño que las principales obras de Zurbarán realizadas en este período se encuentren en Nueva España (Méjico), Perú (sobre todo en su capital, Lima), Antigua (Guatemala), Buenos Aires (Argentina), etc.

En 1644, con 46 años, contrajo nuevo matrimonio con Leonor de Tordera, joven viuda de tan sólo 26 años. Por entonces, su hijo mayor Juan ya se había establecido como pintor, aunque siguió colaborando con él en varias ocasiones. Hasta esa fecha hay constancia de que disfrutó de un alto nivel de vida.

En 1649 se originó una epidemia de peste que redujo la población sevillana a la mitad, y a causa de la cual murieron casi todos sus hijos. Tal desgracia, unida a la crisis económica que afectó a su taller por la falta de trabajos, debieron de ser las causas que le obligaron a cambiar de domicilio, yéndose a vivir a la calle de los Abades, y a aceptar los encargos que le llegaban de las Indias. Finalmente, en 1658 se trasladó a Madrid, contando, una vez más, con la protección de Velázquez. En esta ciudad vivió y trabajó hasta el final de sus días.

En esta última etapa se produjo en Zurbarán un gran cambio de estilo. Pintó, entonces, obras más cuidadas, ya que, al trabajar en solitario, las podía dedicar un esmero personal. Cambió, además, los tonos de su paleta cromática, utilizando colores luminosos y transparentes, al tiempo que sus pinceladas se suavizaban, llegando a adquirir una textura aterciopelada.

Murió en 1664 y fue enterrado en el convento de los Agustinos Recoletos de Madrid, sito en los terrenos de la actual Biblioteca Nacional.

Zurbarán fue un destacado representante del primer período del Barroco español. Su estilo estuvo influido, en un principio, por Caravaggio, Ribera, Velázquez y, en su última etapa madrileña, la más personal de su larga carrera, por Murillo y Herrera el Joven, famosos pintores del pleno Barroco.

A pesar de todo, su forma de pintar se mantuvo prácticamente invariable; sin embargo, su aparente inmovilismo fue uno de los factores que contribuyó a su indiscutible éxito. Se ha dicho, y con razón, que fue torpe a la hora de construir espacios y ordenar a los personajes dentro de los mismos, ya que nunca dominó los efectos de la proyección y de la perspectiva. No obstante, supo animar los rostros de sus personajes con expresiones penetrantes. Destacó por su minuciosidad al tratar las pieles, tanto las humanas como las de los animales, los cabellos, los paños, los



objetos cotidianos, las flores, etc. Hizo gala de un personal concepto del color, utilizando gamas brillantes y armonizando tonalidades consideradas, entonces, como contrarias. Por estas características se le considera como uno de los más destacados representantes del «naturalismo tenebrista».

Los temas pintados por Zurbarán fueron, sobre todo, de carácter religioso, consecuencia de los encargos recibidos por los distintos conventos, aunque en su producción no faltan los retratos de particulares.

Son de destacar los cuadros en los que aparece la Inmaculada Concepción; la Virgen niña; la Sagrada Familia de la Virgen; la figura de Jesús, niño o adolescente; Cristos crucificados con cuatro clavos o yacentes; San Francisco meditando, rezando ante unas calaveras, o muerto; etc.

Su relación con el mundo de la mitología fue un episodio aislado, dentro de su actividad profesional como, a continuación, veremos. El resultado de su incursión en este campo fue la serie de los *Trabajos de Hércules*, cuya calidad pictórica ha sido, con razón, muy cuestionada.

## Los trabajos de Hércules

El traslado de Zurbarán a Madrid, en 1634, se debió al encargo que, recomendado por Velázquez, recibió para colaborar en la decoración del Palacio del Buen Retiro, mandado edificar, en 1631, por el conde-duque de Olivares como residencia de recreo para su señor, el rey Felipe IV<sup>[3]</sup>. Su cometido era pintar diez de *Los Trabajos de Hércules*, en lugar de los doce tradicionales, porque se disponía sólo de ese número de espacios sitios en los dinteles de las puertas del Salón de Reinos de dicho palacio, desde donde el rey presidía las fiestas y ceremonias que en él se celebraban<sup>[4]</sup>.

La decoración de este gran salón se hizo siguiendo un programa muy estudiado, como correspondía al espacio más rico e importante del palacio. En el friso superior de las paredes se hallaban representados los escudos de los veinticuatro reinos que constituían las principales posesiones peninsulares y extrapeninsulares de la monarquía española. Lugar preferente ocupaban los retratos de los reyes, Felipe IV e Isabel de Borbón, los de sus antecesores, Felipe III y Margarita de Austria, y el de su heredero (por entonces el príncipe Baltasar Carlos), todos ellos pintados por Velázquez. Había, también, cuadros en los que se recordaban algunas de las principales victorias de los ejércitos españoles (la citada *Defensa de Cádiz*, *Las lanzas* o *La rendición de Breda* de Velázquez, y otras obras de Carducho, Cajés, Maíno, etc.). Además, como componente mitológico y alegórico de la fuerza y prestigio de la dinastía de los Habsburgo, se eligieron las hazañas de Hércules que, según la tradición, había entrado a formar parte de nuestra historia a partir de Calos V, ya que se le consideraba el antecesor mítico de esta dinastía y de la de Borgoña<sup>[5]</sup>.

Hércules era, además, un personaje semidivino relacionado, según la mitología griega, con las tierras del extremo occidental del Mediterráneo, donde realizó algunas de sus hazañas, entre ellas la muerte del tricépide Gerión. Se le consideraba, asimismo, fundador de algunas ciudades, como la de Cádiz, en la que se le dedicó un famoso templo: el de Heracles-Melkart y, más tarde, ya cristianizado, pasó a ser una alegoría de la lucha del bien contra el mal.

En el Renacimiento, haciendo caso omiso del carácter turbulento de este héroe dorio, que realizó sus hazañas como castigo por el abominable crimen de matar a sus propios hijos, se ensalzaron sus gestas como símbolo de la fuerza de las nuevas monarquías autoritarias, capaces de acometer toda suerte de proezas por el bien y la defensa de sus reinos. Y es, dentro de este contexto, donde se justifica la elección de *Los Trabajos de Hércules*, por parte de Felipe IV, para decorar lugar tan solemne como el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro.

Heracles<sup>[6]</sup>, el Hércules latino protagonista de estos cuadros, fue uno de los héroes más célebres de la mitología clásica. Se le atribuyeron un gran número de hazañas pero, de entre todas ellas, destacan los doce famosos trabajos (erga) conocidos a través de cientos de representaciones escultóricas, relivarias, pictóricas y vasculares (vasos cerámicos) que se han sucedido, sin interrupción, desde la antigüedad hasta nuestros días. Sus hazañas se divulgaron a través de las obras de los poetas griegos —Homero, Hesíodo, Píndaro—, de los dramaturgos —Sófocles, Eurípides— y de prosistas como Pródico. Más tarde, fueron narradas por autores de la talla de Ovidio, Séneca, Luciano, etc. Sin embargo, la historia más completa se conoce por la *Biblioteca* de Apolodoro (siglo I a. C.), quien ordenó sus trabajos en las doce famosas hazañas que sirvieron de modelo para obras posteriores, tales como las *Fabulae* de Higino (siglo III d. C.).

Nacido en Tebas, era de la dinastía de los perseidas y pasaba por ser hijo de Alcmena y Anfitrión, al igual que su hermano gemelo Ificles, aunque su verdadero padre era Zeus (Júpiter), quien adoptó la figura de Anfitrión para seducir a su esposa. Desde un principio, Alcmena despertó los celos de Hera (Juno), que consiguió que su hija Ilitía, la propiciadora de los partos, hiciera que el de Heracles se demorase diez meses y que el de su primo Euristeo sólo durase siete, con lo que quedó postergado en su derecho a ser rey de Micenas<sup>[7]</sup>. Más tarde, para que Heracles gozara de la inmortalidad, Hermes (Mercurio) le acercó al pecho de Hera dormida. Cuando ésta se despertó, al notar la succión de los labios del niño, le arrojó lejos de sí, pero el robusto infante ya había bebido el divino fluido. La leche que se escapó, a continuación, del pecho de la diosa, dejó en el cielo una estela: la Vía Láctea.

El nombre de Heracles, según la etimología más aceptada, significa «la gloria de Hera» ya que, en definitiva, el odio de la diosa fue la causa de sus hazañas. Su nombre patronímico fue el de Alcides por su abuelo paterno, Alceo. Después de dar muerte a sus hijos, cegado por la locura, acudió a Delfos para consultar el oráculo, y allí fue donde la Pitia le dio, por vez primera, el nombre de Heracles.

De carácter impulsivo y violento, protagonizó episodios en que, llevado por la ira, dio muerte a quien osó enfrentársele, pero de entre todos ellos, el de mayor crueldad fue la matanza de los ocho hijos que había tenido con Mégara, la hija del rey de Tebas, Creonte, preso de un ataque de locura con el que le castigó la propia Hera. Este tema fue uno de los predilectos de los trágicos griegos y de los comediógrafos latinos. Al recobrar la lucidez, no pudo seguir viviendo con Mégara y, según la versión más generalizada, se fue a Delfos para consultar el oráculo de Apolo Pitio, con el fin de expiar su crimen. El dios le ordenó que se pusiera al servicio de su primo Euristeo por espacio de doce años, asegurándole que, superada esta servidumbre, alcanzaría la inmortalidad.

Euristeo, hijo de Nicipe, hija de Pélope, se benefició de su condición de primogénito, gracias a la astucia de Hera, que provocó su parto prematuro. Zeus le había prometido a Alcmena que el descendiente de Perseo, que estaba a punto de nacer, sería el rey de Micenas. Al retrasarse el alumbramiento de Heracles y adelantarse el de su primo, éste pasó a ser el heredero consagrado. Reinó en Tirinto, Micenas y Midea, en la Argólida, y la leyenda le presenta como un hombre cobarde e indeciso, siempre celoso del vigor físico y moral de su postergado primo, al que ordenó los trabajos más arduos y peligrosos que pudo imaginar. Dichos trabajos constituyen el núcleo esencial de las muchas hazañas realizadas por este héroe, capaz de vencer toda clase de obstáculos. Su representación en vasos cerámicos, frontones, metopas y esculturas exentas fue muy nutrida ya en la antigüedad y, a través del tiempo, ha sido continua fuente de inspiración en el mundo del arte y de la literatura.

La muerte de Heracles fue tan violenta y espectacular como había sido su vida. Después de su victoria sobre Éurito, el padre de Yole, a la que hizo su concubina, quiso consagrar un altar a Zeus en acción de gracias. Para esta importante ceremonia envió a su compañero Licas a Traquis (Tesalia), lugar de su residencia, para que pidiera a quien era su segunda esposa, Deyanira, un vestido nuevo. Ésta, despechada, conocedora de la infidelidad de su marido, impregnó la túnica solicitada con la sangre del centauro Neso, protagonista de uno de los episodios más significativos de la vida del héroe, por las consecuencias que del mismo iban a seguirse: cuando Heracles y Deyanira tuvieron que atravesar el río Eveno, del cual Neso era el barquero, éste se ofreció a cruzar a la joven mientras Heracles hacía la travesía nadando. Neso, olvidando su inicial cortesía, intentó violar a Deyanira en cuyo auxilio acudió el héroe, dando muerte al centauro con una flecha. En su agonía y con el fin de vengarse, más allá de su muerte, ofreció a la joven un líquido, mezcla de su sangre y del semen derramado en su intento fallido de violación, asegurándole que, en el caso de que su marido dejara de amarla, recobraría su amor impregnando con dicho fluido una prenda de vestir y haciendo que se la pusiera.

Recordando estas palabras y, dadas las circunstancias, Deyanira entregó a Licas la túnica impregnada por el líquido que, en su día, le dio Neso. Heracles se revistió con ella y se dispuso a ofrecer el sacrificio a Zeus. Pronto el veneno empezó a hacer su

efecto y tales eran los dolores que sufría que, desesperado y fuera de sí, cogió a Licas por un pie y le arrojó al mar, pensando que era el causante de sus males. En tal estado fue llevado a su nave y transportado de vuelta a Traquis. Deyanira, cuando se dio cuenta de lo que había hecho, se suicidó. Heracles hizo que le llevaran al monte Eta y levantó una gran pira sobre la que se encaramó ordenando a sus criados que la prendieran fuego, pero ninguno de ellos quiso obedecer. Tan sólo Peante, padre del gran arquero Filoctetes, que pasaba por allí en busca de sus rebaños, accedió a poner una antorcha sobre la madera, cumpliendo, así, la última voluntad del héroe. Heracles, agradecido, le regaló su arco y sus flechas<sup>[8]</sup>.

Según otras versiones, fue el mismo Filoctetes<sup>[9]</sup> quien prendió la pira. Mientras la hoguera ardía, se oyó un trueno ensordecedor y Heracles, como una antorcha humana, fue arrebatado hacia el cielo sobre una nube. Ya en el Olimpo, se casó con Hebe, la diosa de la juventud, hija de Zeus y de Hera.

Los mitólogos helenísticos clasificaron los Doce Trabajos en dos series. En la primera incluyeron a los que tuvieron por escenario el Peloponeso; en la segunda, a los realizados en el resto del mundo: Creta, Tracia, Escitia, el Occidente extremo (el país de las Hespérides) y el Hades.

Siguiendo el orden más convencional, estos Doce Trabajos fueron, según su más simplificada denominación, los siguientes: el león de Nemea; la hidra de Lerna; el jabalí de Erimanto; la cierva de Cerinia; las aves del lago Estinfalo; los establos del rey Augias; el toro de Creta; las yeguas de Diomedes; el cinturón de la reina Hipólita; los bueyes de Gerión; el can Cerbero; y las manzanas de oro de las Hespérides.

Estas hazañas las realizó con unas armas muy concretas, de modo que, en las muchas representaciones que de las mismas se hicieron, actuaron como símbolos iconográficos. De todas ellas, la más usual fue la maza, tallada por él mismo en el transcurso de su primer trabajo (la lucha con el león de Nemea) con el tronco de un olivo silvestre. Muchas de las otras habían sido donación de los dioses: la espada y la coraza dorada las recibió de Hermes; el arco y las flechas de Apolo; y un peplo de Atenea. Según otra versión, fue esta última, su gran protectora, la que le entregó todas las armas excepto la maza.

Zurbarán, en esta serie de *Los trabajos de Hércules*, omitió algunos de los considerados tradicionales y reflejó, en cambio, otras de sus conocidas hazañas, pero no pertenecientes al ciclo de sus famosos doce erga. Tal es el caso de *Hércules en el estrecho de Gibraltar* —una aventura incluida en El robo de los bueyes de Gerión—, *Hércules lucha con Anteo* y *La muerte de Hércules*.

Como comenta Lafuente Ferrari<sup>[10]</sup>, la atribución de estos lienzos no siempre ha estado clara. Los inventarios del Palacio, del siglo XVIII, olvidaron el nombre del pintor. Ponz, en 1775, menciona a Zurbarán como autor de los mismos, y Tormo, en 1912, tras estudiar la Silva topográfica del Palacio del Buen Retiro debida al escritor portugués Manuel Gallegos, escrita en 1637, vuelve a mantener la autoría de Zurbarán.

Desde entonces se ha pensado que, aunque el tipo del héroe tebano es una creación del maestro, lo más probable es que contara para la realización de estos lienzos con la ayuda de algunos colaboradores, lo que explicaría las diferencias de calidad existentes entre ellos. En estas composiciones Zurbarán se alejó del que era su habitual estilo, al verse obligado a abordar temas mitológicos que no había cultivado hasta entonces. Desconocedor de los modelos clásicos, lo más probable es que se inspirase en textos literarios, por entonces al uso, aparte de contar con los consejos del propio Velázquez. Entre dichas obras literarias caben ser destacadas *Los doce trabajos de Hércules* del marqués de Villena<sup>[11]</sup>, *La Filosofía secreta* de Juan Pérez de Moya<sup>[12]</sup> y *El Teatro de los dioses de la Gentilidad*, de Baltasar de Vitoria<sup>[13]</sup>. Por otra parte, fuente de su inspiración debieron de ser las series que sobre el mismo tema realizó Cornelio Cort (1533-1578)<sup>[14]</sup>, a partir de dibujos de Frans Floris<sup>[15]</sup>, y Hans Sebald Beham (mediados del siglo XVI)<sup>[16]</sup>.

Zurbarán concibió a Hércules como un tipo de hombre musculoso, de carnes recias y pelo negro, espesa barba negra y tupido bigote, muy próximo, según se ha sugerido, en ocasiones, a un tosco personaje del servicio real que, supuestamente, le pudo servir de modelo. Representado en actitudes violentas resulta casi un «antihéroe», sólo apreciable por su fuerza descomunal. Su robusta figura, de rojiza carnación, emerge, en cada caso, de los fondos en los que apenas si se distinguen los paisajes naturales y los elementos secundarios que acompañan a las distintas escenas. En dichos fondos predominan las tonalidades de los ocres empastados y los verdes oscuros. Los monstruos a los que, a veces, se enfrenta el héroe aparecen tratados con torpeza, hecho que delata la falta de familiaridad de Zurbarán con la iconografía clásica a la hora de representar a tales criaturas. En todos los lienzos domina el claroscuro, técnica en la que, sin duda, fue un gran experto.

Los cuadros de Hércules estuvieron en el Buen Retiro hasta comienzos del siglo XIX. De allí pasaron al Prado con motivo de la formación del Museo Real y allí permanecieron hasta los inicios del siglo XX. Más tarde, por discutidos motivos, fueron retirados de la vista del público y se procedió a su traslado a los almacenes del Museo. Por esta razón, son desconocidos para la mayoría del gran público y para los visitantes de nuestra pinacoteca. Se exhibieron en la exposición que sobre Zurbarán tuvo lugar en Granada en 1953 y, por fortuna, restaurados y en perfecto estado de conservación, han sido expuestos, en el lugar que debieron de ocupar en el Salón de Reinos, en la exposición que sobre *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro* se celebró en el Museo del Prado (del 6 de jul. al 27 de nov. del 2005)<sup>[17]</sup>.

Según la denominación y número de catálogo, los cuadros que se conservan en el Museo del Prado son los siguientes: *Hércules separa los montes Calpe y Abyla* (n.º cat. 1241); *Hércules vence a Gerión* (n.º cat. 1242); *Lucha de Hércules con el león de Nemea* (n.º cat. 1243); *Lucha de Hércules con el jabalí de Erimanto* (n.º cat. 1244); *Hércules y el toro de Creta* (n.º cat. 1245); *Lucha de Hércules con Anteo* (n.º cat.

1246); *Hércules y el Cancerbero* (n.º cat. 1247); *Hércules detiene el curso del río Alfeo* (n.º cat. 1248); *Lucha de Hércules con la hidra de Lerna* (n.º cat. 1249); *Hércules abrasado por la túnica del centauro Neso* (n.º cat. 1250).

Sin embargo, en esta ocasión, se seguirá la denominación y orden con que figuraron en la citada exposición de *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro* (2005), y tal como se recogen en el correspondiente Catálogo, también mencionado, por ofrecer las referencias más actualizadas que sobre el particular pueden encontrarse.

## **Hércules lucha con el león de Nemea**

Lienzo. 151 × 166 cm. N.º de catálogo 1243



Éste fue, según la tradición, el primero de los trabajos realizados por Hércules bajo las órdenes de Euristeo: dar muerte al león de Nemea (Argólida), un monstruo, hijo de Ortro y Edquina, nieto de Tifón y hermano de la Esfinge de Tebas. Habitaba en la región de Nemea de la que era un severo azote, ya que devoraba, sin tregua, a sus habitantes y ganados. Su cubículo era una cueva con dos entradas, por lo que, para evitar su huida, Hércules tuvo que cegar una de ellas; luego, le obligó a salir, amenazándole con su maza, y tuvo que estrangularlo con sus potentes brazos, ya que las flechas rebotaban en su impenetrable cuerpo. Después, le despellejó, se revistió con su piel y se hizo un casco con su cabeza. A partir de entonces, ésta sería su característica indumentaria y su inconfundible atributo iconográfico, ya que luciría dicha piel como coraza y yelmo. Euristeo se quedó tan asustado ante el valor de su primo, que le prohibió la entrada en la ciudad, ordenándole que, a partir de ese momento, dejase las pruebas de sus éxitos a las puertas de la misma. Zeus, orgulloso del valor y de la hazaña de su hijo, convirtió al león en una constelación.



En el cuadro en el que se representa este episodio, se ve a Hércules, situado a la izquierda de un áspero y rocoso paisaje, completamente desnudo, lo que hasta entonces no era frecuente en el arte español. En este caso, se pretendía subrayar el hecho de que aún no contaba con su tradicional indumentaria: la piel del león que estaba a punto de matar. El héroe aparece fusionado con la extraña figura de la fiera, en una actitud poco convincente. Como a veces se ha señalado, más parece estar dándole un efusivo abrazo que estrangulándole. Del animal sólo se aprecia, con claridad, la cabeza, pues el resto del cuerpo se percibe sólo esbozado en la oscuridad. Posiblemente, con este recurso pictórico Zurbarán trató de disimular su desconocimiento de la anatomía leonina, cuyas formas sólo conocería a través de las imágenes visibles en grabados o emblemas. Además, como hizo en otras ocasiones, evitó, también, la representación del rostro de Hércules, justificando tal omisión con la forzada postura del héroe. Haciendo gala de su habilidad en los efectos del tenebrismo, en éste, como en otros cuadros de la serie, procuró centrar los efectos de luz en las partes más logradas, dejando en penumbra las más problemáticas.

Aunque en todo momento intentó demostrar sus conocimientos anatómicos a la hora de representar al musculoso Hércules, se percibe claramente que no dominaba los patrones de la escultura clásica, por lo que se esforzó en resaltar, simplemente, los atributos físicos del personaje real, un personaje de carne y hueso, el mismo que, según algunos autores, pudo servirle de modelo.

Como complemento anecdótico de la hazaña: las flechas utilizadas, pero inútiles, dada la impenetrabilidad de la piel del león, aparecen rotas por el suelo. Lo más probable es que el pintor se inspirase en la narración que de este episodio hizo el marqués de Villena en *Los doce trabajos de Hércules*<sup>[18]</sup> y en la serie que sobre el mismo tema realizó Cornelio Cort (1533-1578) a partir de los dibujos de Frans Floris y Hans Sebald Beham (mediados del s. XVI), de quienes ya hemos hecho referencia anteriormente.

Desde el punto de vista simbólico, el triunfo de Hércules sobre el león de Nemea ensalzaba el valor del héroe, representante, a la postre, del rey Felipe IV, al tiempo que subrayaba el triunfo de la virtud sobre el mal y las fuerzas descontroladas de la naturaleza<sup>[19]</sup>.

## **Hércules lucha con la hidra de Lerna**

Lienzo. 133 × 167 cm. N.º de catálogo 1249



El segundo de los trabajos de Hércules fue dar muerte a la hidra de Lerna, un ser monstruoso, hijo de Equidna y Tifón, de cuerpo serpentiforme y múltiples cabezas, que asolaba las cosechas y diezmaba los ganados de la región con el hálito mortal que salía de sus fauces, aún estando dormida. Para combatirla, Hércules utilizó flechas encendidas aunque, según otra versión, lo que hizo fue cortarle las cabezas con una *harpe* (cuchillo corvo), pero al ver que de cada cabeza cortada surgía otra nueva, tuvo que contar con la ayuda de Yolao, su sobrino. Éste incendió el bosque vecino y con auxilio de teas flameantes, fue quemando cada cuello cercenado para impedir, así, que la carne se reprodujera.

Se decía que la cabeza central de la hidra era inmortal. Sin embargo, Hércules la cortó y la enterró, colocando sobre ella una inmensa roca. Finalmente, empapó las flechas con la sangre de la bestia, convirtiéndolas, así, en venenosas.

Guiado por su odio a Hércules, Hera envió en ayuda de la Hidra a Carcino, un cangrejo gigante que mordió al héroe en el talón, pero éste consiguió aplastarlo. A pesar de todo, agradecida la diosa por la cooperación del crustáceo, le elevó a los cielos y le convirtió en la constelación zodiacal de Cáncer.

En el cuadro se ve, en primer término, la potente figura de Hércules, recubierto ya con la piel del león de Nemea y amenazando con una espada al monstruo, dispuesto a cortar sus cabezas. Al fondo, a la derecha, emerge la figura de Yolao, su sobrino, el hijo de Ificles, llevando una antorcha en la mano, la misma que debía de aplicar, rápidamente, cada vez que una de las cabezas de la hidra fuera cortada. En primer plano se ve también a Carcino, el cangrejo enviado por Hera para «extorsionar el trabajo de su enemigo».

Aunque la técnica y la composición de la escena es similar a las de los otros lienzos, puede decirse que es uno de los mejores cuadros de la serie, por lo que se piensa que fue realizado personalmente por Zurbarán, quien, como en los otros casos, se inspiraría en los relatos de Villena<sup>[20]</sup>, Pérez de Moya<sup>[21]</sup> y Vitoria<sup>[22]</sup>, así como en las representaciones de Cornelio Cort<sup>[23]</sup>.



Desde el punto de vista de su significación política, nos encontramos, una vez más, con la idea de un héroe pacificador, capaz de enfrentarse a toda clase de monstruos para velar por la seguridad y bienestar de su pueblo, sepultando bajo potentes rocas a los más enconados enemigos.

## **Hércules lucha con el jabalí de Erimanto**

Lienzo. 132 × 153 cm. N.º de catálogo 1244



En el tercero de sus trabajos tradicionales, Hércules tenía que llevar a Euristeo un monstruoso jabalí que asolaba la región de Erimanto, en la Arcadia. Para ello, profiriendo tremendos gritos, le forzó a salir de su guarida. Le persiguió, sin descanso, hasta agotar su resistencia. Finalmente, consiguió capturarlo en una zona cubierta de espesa nieve. Se lo cargó a sus espaldas y regresó a Micenas. Euristeo, aterrorizado, se ocultó en el *pithos*, o tinaja, en el que se solía esconder en caso de peligro.

Este cuadro se ha considerado uno de los menos logrados de la serie, por lo que se ha supuesto que fue realizado por uno de los ayudantes que pudo tener Zurbarán. Su composición es semejante a la de *Hércules lucha con la hidra de Lerna*, pero la actitud de ataque del héroe, visto, en este caso, de frente y no en torsión lateral, resulta rígida y poco convincente. La figura masculina ceñida a su cintura la piel leonina, aparece iluminada, como por un súbito fogonazo de luz, sobre el fondo oscuro en el que se pierde la acción.

Sus fuentes de inspiración hay que buscarlas en los textos de Vitoria<sup>[24]</sup> y en las estampas de Cort.

Esta hazaña resaltaba la infatigable persecución del mal, por parte de Hércules, y

el terror que su arrojo y valentía provocaba en sus enemigos. Desde el punto de vista simbólico, la visión de esta escena venía a recordar que la tenacidad y valor del monarca español, ante sus enemigos, eran inquebrantables.

## Hércules desvía el curso del río Alfeo

Lienzo. 133 × 153 cm. N.º de catálogo 1248



La limpieza de los establos del rey Augias con las aguas desviadas del río Alfeo fue el sexto trabajo de la serie y el último de los realizados por Hércules en el Peloponeso, siendo el más humillante de cuantos le ordenó Euristeo<sup>[25]</sup>.

Augias era rey de la Élide, ciudad próxima al santuario de Olimpia, en el Peloponeso. Este monarca, hijo de Helio (el Sol), había heredado de su padre numerosos rebaños, pero no se preocupaba de retirar el estiércol que iba depositándose en los establos, de suerte que las tierras de la región, privadas de abono, se habían convertido en eriales<sup>[26]</sup>.

Antes de iniciar el ingente trabajo de su limpieza, Hércules pactó con Augias un salario: si lo realizaba en un día, recibiría, como recompensa, la mitad de su reino, o, según otras versiones, la décima parte de sus rebaños. Para conseguir su propósito, desvió la corriente de los ríos Alfeo y Peneo, haciéndolos pasar por dichos establos. De esta forma, sus aguas consiguieron arrastrar toda la inmundicia en ellos acumulada y abonar las tierras circundantes.

Augias, como era de esperar, le negó la recompensa convenida arguyendo que había sido ayudado por su sobrino Yolao. No contento con este agravio, aunque Fileo, el hijo de Augias, actuó como testigo a favor del héroe, lo desterró de su reino.

Hércules reunió un ejército de voluntarios arcadios y se dirigió contra Augias, quien reclamó la ayuda de sus sobrinos, los Moliónidas, dos hermanos gemelos, Éurito y Ctéato, hijos de Molione y Posidón. Nacidos de un huevo de plata, aparecen citados, ya en la *Iliada*<sup>[27]</sup>, como personajes de talla y fuerza considerables y, además,

famosos por sus proezas. Dándose la circunstancia de que Hércules cayó enfermo, estos célebres hermanos le infligieron una derrota, pero, poco después, en la celebración de los terceros juegos ístmicos, el héroe les dio muerte y tomó la ciudad de Élide. Mató a Augias y a sus hijos y puso en el trono a Fileo.

Este cuadro es considerado el mejor de la serie. El paisaje muestra una singular grandiosidad y las aguas del Alfeo penetran, con inusitado brío, en el canal abierto por el héroe, lo que hace presentir la efectividad de su paso por los establos de Augias. El desnudo de Hércules, que aparece en el lado izquierdo del cuadro, apenas cubierto por la exigua piel leonina que se ciñe a su cintura, está más cuidado que el de los otros lienzos, y la actitud del personaje transfiere un mayor aplomo y una convincente dignidad. Sin embargo, una vez más, se percibe el escaso contacto que tuvo Zurbarán con la estatuaria clásica que fue la base de la formación anatómica de los artistas del Renacimiento<sup>[28]</sup>.

Los mensajes simbólicos que esta hazaña podía transmitir eran la consecución de lo imposible con ingenio y sagacidad y la obligación de impartir justicia a la hora de librarse de los enemigos traidores y premiar a los súbditos fieles.

## Hércules y el toro de Creta

Lienzo. 133 × 152 cm. N.º de catálogo 1245



El séptimo de los trabajos de Hércules, según el número de orden tradicional, fue el primero de los realizados fuera del Peloponeso. Sobre dicho toro existen distintas versiones: según algunos autores era el que había raptado a Europa por orden de Zeus; según otros, el amante de Pasífae; y, finalmente, había quienes lo presentaban como un toro salido de entre las olas y no sacrificado por Minos a Posidón, como

había prometido. El dios del mar se vengó volviendo tan furioso al animal que, incluso, echaba fuego por la nariz.

El encargo de Euristeo fue que Hércules capturase a dicho toro y lo condujera vivo a Micenas. El héroe pasó a Creta, solicitó la ayuda de Minos sin éxito, aunque éste le permitió su captura siempre que actuara en solitario. Una vez realizada la proeza, se trasladó a Grecia a nado o, tal vez, a lomos del toro que acabó presentando a Euristeo. Éste quiso dedicárselo a Hera, pero la diosa lo rechazó por ser una ofrenda de Hércules. Quedó, entonces, en libertad, y tras recorrer la Argólida causando estragos por donde pasaba, cruzó el istmo de Corinto y llegó hasta el Ática.

Este animal, conocido más tarde con el nombre de «Toro de Maratón», sería capturado y encadenado por Teseo, el gran héroe ateniense, quien se lo ofrecería a Apolo Delfinio.

De nuevo, Hércules se presenta, en primer término, empuñando su maza y con el rostro casi tapado por su brazo izquierdo. La silueta del toro se recorta entre las sombras que cubren el lado izquierdo, mientras que, al fondo, se atisba un paisaje en el que dominan los tonos ocres y verdosos.

La hazaña del héroe que luchaba, en esta ocasión, con un animal de instintos desbocados, sugería que la monarquía española había demostrado el mismo arrojo que el propio Hércules al enfrentarse a los «modernos monstruos», de la época: guerras y batallas, reflejadas en los cuadros que cubrían las paredes del Salón de Reinos<sup>[29]</sup>.

## Hércules en el estrecho de Gibraltar

Lienzo. 153 × 167 cm. N.º de catálogo 1241

Este episodio no se corresponde con ninguno de los trabajos tradicionales de Hércules, aunque se encuentra entre las aventuras vividas por el héroe en su viaje al occidente mediterráneo en busca de los bueyes de Gerión. Se contaba que en este trayecto había liberado a Libia de un gran número de monstruos y que, en recuerdo de su paso por Tartesos, había erigido dos columnas, una a cada lado del estrecho que separa Libia de Europa: las llamadas, desde entonces, Columnas de Hércules (el Peñón de Gibraltar y el de Abila, en Ceuta)<sup>[30]</sup>.

En el *Catálogo de la Exposición, el Palacio del Rey Planeta*<sup>[31]</sup>, al que venimos haciendo referencia en cada uno de los cuadros de la serie, figura con el título de *Hércules en el estrecho de Gibraltar*, el mismo que aquí hemos puesto; sin embargo, hasta ahora se le venía denominando *Hércules separa los montes de Calpe y Abyla* de acuerdo con la opinión de Elías Tormo quien, en 1911, identificó esta escena con dicho pasaje, aunque en la testamentaría de Carlos II aparecía registrado como

## *Hércules sosteniendo la bóveda celeste.*



El cambio de título se debe, principalmente, al estudio que sobre el tema ha realizado López Torrijos, quien considera que los autores españoles de los siglos XVI y XVII, al referirse al paso de Hércules por el Estrecho, hacían hincapié en la colocación, por parte del héroe, de las dos célebres columnas que llevarían su nombre, junto con la leyenda de *Non plus ultra*; leyenda que, más tarde, cambiaría Carlos I, para justificar el dominio sobre los territorios ultramarinos, por el de *Plus ultra*<sup>[32]</sup>.

En la versión que de este episodio hizo Zurbarán, Hércules, de acuerdo con esta nueva interpretación, se presenta como protector del Estrecho, paso clave entre Europa y África, así como entre el Mediterráneo y la «Mar Océano». Su postura más parece acercar que separar los citados peñones, las célebres columnas que aparecen, incluso, en el escudo de España.

Se ve al héroe en el centro de la composición, ocupando el primer plano de la misma y en una forzada actitud, acorde con el supremo esfuerzo que está realizando. Las piernas abiertas y ligeramente flexionadas —adelantada la derecha—, se fijan con fuerza en el abrupto suelo en el que se encuentra, como símbolo iconográfico para la identificación del personaje, su famosa maza. El cuerpo aparece flexionado hacia delante, la cara casi oculta y revuelta la negra cabellera. Los brazos extendidos, en cruz, muestran la tensión de sus músculos, al tiempo que las manos se aferran a las empuñaduras metálicas que, clavadas en cada uno de los peñascos, se presentan como piezas necesarias para realizar tan difícil maniobra. Entre las piernas se ve, al fondo, el mar del Estrecho y, por encima de los peñones, un cielo ensombrecido por nubarrones de tonos grises y blancos manchados.

Desde el punto de vista simbólico, este episodio es como una alusión a la capacidad de unir tierras y mares de la que hizo gala la dinastía de los Austrias.

## Hércules dando muerte al rey Gerión

Lienzo. 136 × 167 cm. N.º de catálogo 1242

Según la mitología clásica, Gerión era un gigante que tenía tres cabezas y triple cuerpo hasta las caderas. Era hijo de Crisaor (nacido de Medusa y Posidón) y Calírroe, hija de Océano. Habitaba en la isla de Eritia —sita en el extremo del mundo occidental «más allá del Océano inmenso»—, y poseía innumerables manadas de bueyes guardadas por el boyero Euritión y el perro Orto (u Ortro), nacido de Tifón y Equidna. Dichos rebaños pastaban en un lugar próximo al que se encontraban los de Hades, cuidados por Menetes.

Siguiendo las órdenes de Euristeo, Hércules se dirigió a la isla de Eritia con el fin de traerle los bueyes de Gerión. Esta isla se ha ubicado, desde la antigüedad, en la Península Ibérica, cerca de Gades, siendo identificada, incluso, con una de las Hespérides. Etimológicamente, su nombre significa «país rojo», es decir, del sol poniente, y tal suposición entre los mitógrafos de la dinastía austriaca se dio por cierta, aunque otras tradiciones situaban a Eritia en otros puntos del orbe conocido.

Para cruzar el Océano, Hércules pidió prestada la «copa del Sol», la misma en la que el astro rey se embarcaba todas las noches al llegar al Océano, para regresar a su palacio situado en el Oriente del mundo. Tal cesión no fue voluntaria, ya que el héroe consiguió su propósito tras amenazar al Sol con dispararle con sus flechas; con igual desafío conminó al Océano para que facilitase su travesía.

Al llegar a su punto de destino, Hércules abatió con su maza, primero, al perro Orto y, luego, al boyero Euritión, procediendo al robo de los rebaños. Fue entonces cuando Menetes, el pastor de Hades, avisó a Gerión de lo sucedido. Éste acudió en auxilio de sus reses y alcanzó a Hércules en las márgenes del río Ántemo, entablándose entre ellos combate personal, en el que fue vencido y muerto por el héroe a golpes de su maza o, según otras versiones, a consecuencia de los flechazos disparados por su arco infalible.

Después, Hércules se embarcó con los animales robados en la «copa del Sol» y puso proa a la orilla opuesta del Océano, a Tartesos, donde, como recuerdo de su paso por allí, erigió dos columnas, una a cada lado del estrecho que separa Libia de Europa: las columnas de Hércules, episodio, que como hemos visto, fue pintado por Zurbarán como uno de los trabajos del héroe para resaltar el control que el monarca español ejercía sobre el Estrecho, uno de los puntos más estratégicos de la Europa del siglo XVII.

Su viaje de regreso fue muy azaroso y en él tuvo que vencer numerosos peligros e intentos de robo de los célebres rebaños que conducía. Contorneó las costas hispanas, las de la Galia, Italia y Sicilia antes de llegar a Grecia, efectuando una ruta en la que, con el tiempo, se levantaría una larga serie de santuarios heracleos. Entre estos



episodios merece ser recordado el de su lucha con Caco, un monstruoso hijo de Vulcano, que trató de robarle parte de sus reses, y el de la hospitalidad recibida por Evandro, el rey de los pastores arcadios, asentados en el Palatino, agradecido por haberles liberado de tal ladrón. Este pasaje es una interpolación, muy posterior, añadida cuando el Heracles griego se convirtió en el Hércules romano<sup>[33]</sup>.

Al final, llegó a Grecia, presentó a Euristeo las reses que había conseguido salvar de las acechanzas y robos sufridos, y éste las sacrificó a Hera.

Este trabajo, el décimo de la lista convencional, figuraba entre los realizados por el héroe fuera de la propia Hélade. Por el lugar donde se realizó, en Eritia, el extremo occidental del Mediterráneo, gozó de gran favor entre los mitógrafos españoles del Siglo de Oro, quienes, además, proponían a Gerión como un ejemplo del poder tiránico. Siguiendo este criterio hay que interpretar la escena elegida por Zurbarán como un aviso dirigido a los usurpadores y advenedizos que osaran atentar contra la monarquía española.



En el cuadro, Hércules aparece de espaldas, con las piernas separadas, en postura de compás y empuñando la maza con la que ha abatido a Gerión que yace a sus pies, representado en un violento escorzo. Su cuerpo se presenta como el de un simple mortal y no como el ser monstruoso y tricépide del que habla la leyenda. Esta iconografía ha hecho pensar a algunos estudiosos de la obra de Zurbarán, que el personaje abatido por la clava del héroe podría ser el siciliano rey Eryx, sin embargo, siguiendo la opinión de López Torrijos<sup>[34]</sup>, al ser racionalizado este mito por parte de los autores españoles, se consideró a Gerión el primer rey de España, padre de tres «Geriones» a los que Hércules venció uno a uno. Esta interpretación justificaría la imagen que ofreció Zurbarán en su cuadro y su inclusión en el ciclo mitológico del Salón de Reinos, como un episodio integrante de la historia de España. El paisaje boscoso que envuelve la escena contrasta con el naturalismo de las figuras. El edificio turriforme que se divisa al fondo se ha relacionado, en ocasiones, con la

célebre «torre de Hércules<sup>[35]</sup>», que se ubicaba en tierras del noroeste hispánico<sup>[36]</sup>.

## Hércules lucha con Anteo

Lienzo. 136 × 153 cm. N.º de catálogo 1246



El enfrentamiento de Hércules con Anteo no fue uno de los doce trabajos tradicionales, sino un episodio contenido en el de *Las manzanas de oro de las Hespérides*. Sin embargo es un pasaje narrado tanto por Villena<sup>[37]</sup> como por Pérez de Moya<sup>[38]</sup>, autores que presentaban a Anteo como un ejemplo del hombre apegado a los deseos carnales.

Según la mitología clásica, Anteo era un gigante, hijo de Posidón y de Gea, que habitaba en Libia, no lejos de Útica, o en Marruecos, según versiones. Obligaba a todos los viajeros que pasaban por sus tierras a luchar contra él. Cuando los vencía y daba muerte, adornaba con sus despojos el templo de su padre.

Anteo se consideraba invencible, ya que cada vez que rozaba a su madre, la Tierra, se convertía en un ser invulnerable. A su paso por Libia en busca de las manzanas de las Hespérides, Hércules combatió con este gigante y le dio muerte. Conocedor de su singular privilegio, lo ahogó levantándolo sobre sus hombros y no permitiéndole el menor contacto con el suelo.

Tras su victoria sobre Anteo, Hércules se unió con Tingé, la mujer de éste, y con ella tuvo un hijo, Sófax, que fundó la ciudad de Tingis (Tánger) en honor de su madre y fue el iniciador de la dinastía de los reyes de Mauritania.

Hércules aparece en el centro de la composición con las piernas en posición de tijera abierta y sólidamente ancladas en el suelo, mientras mantiene preso, entre sus brazos, al gigante antes de ahogarlo, tratando de evitar, en todo momento, su roce con



la tierra. El tema suponía un reto anatómico que Zurbarán no llegó a solucionar de modo satisfactorio, aunque es posible que se inspirara en una estampa que con el mismo tema había realizado Hans Sebald Beham, autor al que ya nos hemos referido anteriormente. El rostro del héroe, de rasgos vulgares, no expresa la menor emoción, ni tensión ante el esfuerzo que está realizando. Las dos figuras entrelazadas emergen, como es habitual en la serie, de un oscuro paisaje, animado, tan sólo, por un punto luminoso que se abre en el ángulo superior izquierdo. En las tinieblas que envuelven el lado derecho de la composición se pierde, torpemente, el brazo inacabado del gigante. Esta falta de maestría pictórica convierte a este cuadro en uno de los menos logrados de la serie<sup>[39]</sup>.

Con este episodio, situado en los terrenos del mítico Jardín de las Hespérides, en los confines occidentales del Mediterráneo, se resaltaba, una vez más, la importancia que para los Austria tuvo la política del Estrecho y el dominio del norte de África, al tiempo que identificaba al monarca con el héroe patronímico de la dinastía, ejemplo de virtudes y de astutos recursos para vencer a los enemigos.

## Hércules y el Cancerbero

Lienzo. 132 × 151 cm. N.º de catálogo 1247



En esta ocasión, la orden de Euristeo fue que Hércules trajera al can Cerbero, el «perro del Hades», el terrible guardián del mundo de los muertos. Era un monstruo con tres cabezas de perro y una cola formada por una serpiente. Además, en su dorso se erguían numerosas cabezas de sierpe.

Esta tarea, a todas luces imposible, la realizó Hércules con la ayuda de Hermes y

de Atenea, tras iniciarse en los misterios de Eléusis, en los que se enseñaba a sus seguidores a superar el trance de la muerte y llegar al «otro mundo».

Con su catábasis o descenso al Hades, cumplió con uno de los ritos de más profundo significado realizado por casi todos los grandes héroes del mundo antiguo: Odiseo, Teseo, Eneas, etc. Allí se encontró con las sombras de varios famosos difuntos, como Meleagro, Teseo, Pirítoo, etc. y, finalmente, llegó ante el dios Hades, que le autorizó a llevarse al terrible perro guardián si lo hacía sin utilizar ninguna de sus armas, protegido tan sólo por la piel de león que le servía de coraza. Hércules luchó con la fiera a brazo partido y, casi ahogándola, consiguió ascender a la tierra, tirando de las cadenas que la sujetaban a la entrada del Hades, mientras la amenazaba con su maza sin asestarla ni un solo golpe. Con tan valiosa presa salió de los infiernos por la puerta situada en Trecén (Argólida). Cuando Euristeo vio un ser tan monstruoso, fue preso de tal terror que corrió a refugiarse en un gran *pithos* o tinaja, donde se ocultaba siempre que se sentía asustado. Hércules, no sabiendo que hacer con el can, se lo devolvió al señor de los Infiernos.

Este cuadro es de los mejores de la serie. En él destacan el realismo de la acción y el dramatismo de la escena, significados por la gama de los intensos rojos que se ven al fondo, como alusión al mundo infernal del que era guardián el monstruo de tres cabezas que se percibe a los pies de Hércules, en su ángulo izquierdo. La figura del héroe está tratada con dignidad y su gesto se adecua a la tensión de la acción. Sus rasgos faciales, aún siendo los mismos que se aprecian en otras escenas, presentan una mayor corrección y nobleza. El hecho de que el héroe aparezca con la cabeza ceñida por una corona de álamo, pone de manifiesto que se inspiró en el relato de Baltasar de Vitoria en el que contaba que Hércules, antes de entrar en los infiernos, cortó unas ramas de álamo blanco para hacerse con ellas una corona que le sirviera de protección<sup>[40]</sup>. Desde el punto de vista iconográfico, hay que buscar el modelo en las estampas de Cornelio de Cort<sup>[41]</sup>.

El undécimo de los doce *erga* o trabajos tradicionales, tenía el valor alegórico de presentar al rey como modelo del buen gobernante, capaz de dominar al enemigo con firmeza, sin hacer uso de la violencia. Cancerbero venía a significar todos los vicios existentes que sólo Hércules podía refrenar<sup>[42]</sup>.

## **Muerte de Hércules (1634)**

Lienzo. 136 × 167 cm. N.º de catálogo 1250



Este episodio no se corresponde con ninguno de los doce trabajos de Hércules, sino con el de su muerte, de la que ya hemos hablado anteriormente al trazar el perfil del héroe. En el cuadro se sintetiza el proceso doloroso de la misma y se centra en el momento en el que, al ponerse la túnica impregnada con la sangre del centauro Neso, empezó a arder para morir envuelto en llamas, antes de que su padre, Zeus, lo ascendiese a los cielos sobre una nube.

El paisaje del segundo plano hace alusión a la victoria póstuma de su enemigo, el centauro Neso, que huye con una flecha clavada en su espalda. El héroe, cuya figura parece inspirada en un grabado de Leonardo da Vinci titulado *San Jerónimo*, según algunos autores, o en la escultura de *San Jerónimo penitente* de Pietro Torrigiano<sup>[43]</sup>, según otros, denota una singular grandeza, cubierto de la funesta túnica, resaltada por intensas tonalidades blancas, y rodeado de las llamas que consumieron su vida en la cumbre del monte Eta. Tanto por la temática como por el tratamiento de la escena, este cuadro puede considerarse entre los mejores de la serie. Su inspiración literaria se encuentra en un texto de Vitoria, como en casos anteriores<sup>[44]</sup>.

Desde el punto de vista simbólico, varias han sido las interpretaciones propuestas: el sacrificio máximo del monarca por la patria, llegado el caso; una divinización del rey, ascendido al Olimpo en una gloriosa apoteosis; una identificación del héroe como un mártir cristiano; etc<sup>[45]</sup>.

El mensaje político, en este caso, no es otro que el del máximo sacrificio del gobernante en aras de la defensa de su patria.

# DIEGO RODRÍGUEZ DE SILVA Y VELÁZQUEZ

(1599 - 1660)

Nació en Sevilla, donde fue bautizado el 6 de junio de 1599 en la iglesia de San Pedro, siendo primogénito de una familia de seis hijos. Sus padres, que se habían casado en la capital andaluza el 28 de diciembre de 1597, se llamaban João y Jerónima. El padre era de origen portugués, perteneciente a una familia de Oporto. Velázquez, en las actas públicas, acostumbraba a firmar con el apellido paterno en primer lugar, según la costumbre española, sin embargo, en sus obras artísticas usaba como único apellido el de su madre, al modo portugués.

Tras una breve estancia en el taller de Herrera, en 1610, a la edad de once años, ingresó como aprendiz en el taller de Francisco Pacheco<sup>[1]</sup> en el que permaneció hasta 1617, fecha en la que ya pudo independizarse tras haber sido aceptado en la corporación artística sevillana como «maestro pintor».

Además de los conocimientos de dibujo y técnicas pictóricas, se inició en los secretos de la iconografía a través del libro publicado en 1585 por Pérez de Moya titulado *Filosofía secreta*, el más importante tratado de iconografía mitológica escrito hasta entonces y al que ya hemos hecho referencia.

Se casó con Juana Pacheco, hija de su maestro, el 23 de abril de 1620, y entre 1617 y 1623 su producción pictórica se desarrolló dentro del estilo que caracteriza su llamada «etapa sevillana», marcada por los influjos del tenebrismo, cuyo más destacado representante era Caravaggio. En 1617 firmó por vez primera una obra: *La vieja friendo huevos* (Galería Nacional de Escocia, Edimburgo) y a ella se siguieron otros cuadros tales como *El aguador de Sevilla* (Colección Wellington, Londres) y *La adoración de los Reyes Magos*, fechado en 1619 y que hoy se encuentra en el Museo del Prado. En él aparecen retratados miembros de su familia, su esposa Juana, su suegro Pacheco y él mismo en la figura del rey mago que se ve en primer término.

En la primavera de 1622 viajó a Madrid acompañado por su discípulo Diego de Melgar e intentó, sin conseguirlo, pintar a Felipe IV. Lo que sí hizo fue el retrato del poeta Luis de Góngora y Argote del que se realizó un grabado que permaneció durante mucho tiempo en el Museo Lázaro Galdiano. El original se conserva en el Museum of Fine Arts de Boston aunque, en opinión de autores de la talla de Camón Aznar, sea considerado como una copia.

En 1623 volvió a la Corte, esta vez acompañado de su influyente suegro, consiguiendo la protección del conde-duque de Olivares, a través de su paisano Juan de Fonseca. Realizó el retrato del monarca, desaparecido hasta que las investigaciones radiológicas le descubrieron debajo del de Felipe IV vestido de negro

que se conserva en el Museo del Prado. Por entonces hizo varios retratos de su protector, el conde-duque, lo que le valió su favor y el nombramiento, el 6 de octubre de 1623, de Pintor de Cámara del Rey.

En 1628 pintó la primera de sus obras mitológicas, *El triunfo de Baco o Los borrachos*, en la que refleja su pensamiento estético del momento, próximo al género de las novelas picarescas. En ese mismo año, Rubens realizó su segundo viaje a España y Velázquez mantuvo con él un contacto directo. Posiblemente a instancias suyas decidió viajar a Italia, para completar su formación y cambiar la orientación y estilo de su pintura.

En agosto de 1629, a costa del erario real, se embarcó con rumbo a Italia. Recorrió las principales ciudades, aunque la mayor parte del tiempo residió en Roma, en la Villa Médicis. Se dedicó a estudiar las obras de Leonardo, Miguel Ángel, Rafael, Tiziano, Tintoretto, etc. y en el transcurso de esta primera estancia en la Ciudad Eterna, pintó dos de sus famosas obras: *La fragua de Vulcano* y *La túnica de José*. En Nápoles, último lugar que visitó en su recorrido por Italia, conoció a José de Ribera, «El Españoleto», con el que, sin duda, mantuvo un interesante contacto artístico.

A su regreso a España, en 1630, recibió importantes encargos para el Palacio del Buen Retiro y pintó cuadros como el de *Las Lanzas* (o *La rendición de Breda*) y varios retratos ecuestres y de caza para la Torre de la Parada. De esta época es, también, el *Retrato de Martínez Montañés*, la *Venus del Espejo*, el *Cristo Crucificado*, etc.

Al tiempo que trabajaba como pintor recibió varios cargos oficiales, tales como el de Ujier de Cámara y Aposentador Mayor de Palacio, «Veedor de obras» y, poco después, «Adquisidor» de las obras para decorar el Alcázar, nombramientos que, en cierta forma, ralentizaron su producción artística. Entre tanto, se produjeron una serie de muertes que alteraron la vida de la Corte y la del pintor: el 6 de octubre de 1644 falleció la reina Isabel de Borbón; el 27 de noviembre de ese mismo año su maestro y suegro, Pacheco; y el 9 de octubre de 1646 el príncipe Baltasar Carlos.

El 21 de agosto de 1633, en la iglesia madrileña de Santiago, su hija Francisca, de catorce años, se casó con quien era su mejor alumno, Juan Bautista Martínez del Mazo, por entonces un pintor totalmente desconocido. En ese mismo año, Velázquez fue nombrado Alguacil de casa y corte, y en 1634 transfirió, tal vez como dote, el título oficialmente remunerado de Ujier de Cámara a su yerno.

En 1649 volvió a Italia donde permaneció hasta 1651. En esta ocasión llevaba el encargo de comprar obras de arte, por encargo de Felipe IV, para el Alcázar madrileño<sup>[2]</sup>. En enero de ese año se embarcó en Málaga con la comitiva que iba a Trento a recibir a Mariana de Austria, la futura segunda esposa de Felipe IV. Visitó Milán, Florencia, Módena, Roma y Nápoles, siendo recibido con todos los honores, y permitiéndose, incluso, retratar al Papa Inocencio X (Galería Doria-Pamphili). En 1650, Velázquez fue acogido en la Academia de San Lucas de Roma, y el 13 de

febrero de ese mismo año fue admitido como «hermano» entre los virtuosos del Pantheon. Estos nombramientos son muestra del respeto y consideración de los que disfrutaba el pintor en Italia. Regresó a España a instancias del rey en 1651, desembarcando en Valencia con un abundante número de obras de arte para la colección real.

Fruto de uno de sus viajes a Italia son las dos *Vistas del jardín de Villa Médicis* (Roma), consideradas como un manifiesto antecedente de impresionismo.

En mayo de 1655, Felipe IV concedió a Velázquez el privilegio de un alojamiento en la llamada Casa del Tesoro, que era un edificio anejo al Alcázar, habitado por funcionarios reales. Desde dicho edificio se tenía acceso directo a las dependencias reales de verano.

En los años siguientes sus esfuerzos se centraron en conseguir el hábito de la Orden de Santiago, lo que suponía un ennoblecimiento para él y para toda su familia. Destacan en este período de plena madurez dos de sus famosos cuadros:

*Las Hilanderas* y *Las Meninas* en el que ya se retrata con la famosa cruz de Santiago que recibió en 1659. La investidura fue oficiada por el conde de Niebla, el 28 de noviembre de ese mismo año, en la iglesia del Corpus Christi.

Tras participar en la organización de la entrega de la Infanta María Teresa de Austria al rey Luis XIV de Francia, murió en Madrid el día 6 de agosto de 1660 a la edad de 61 años, siendo enterrado en la parroquia de San Juan Bautista de Madrid, que fue arrasada en la guerra de la Independencia, por lo que se duda del lugar donde reposan sus restos. Desde 1952, en el jardín de la Plaza de Ramales, donde se alzaba la citada iglesia, hay una lápida dedicada a su memoria.

## Velázquez y la mitología

Velázquez se formó en Sevilla, donde la escuela de pintores era «antilatínista» y hasta, como se ha dicho, «antiovidiana<sup>[3]</sup>», es decir, contraria a los escritos de Ovidio y a sus célebres *Metamorfosis*, una de las principales fuentes de inspiración de los artistas italianos del Renacimiento y del Barroco. Este autor ha sido muy discutido y criticado a través de los tiempos, pero lo que no puede negársele es el hecho de haber sido uno de los mejores transmisores de los mitos griegos por él recopilados y relatados de forma poética y sugestiva. Los más destacados pintores y escultores sevillanos de los siglos XVI y XVII estaban muy apegados a los temas religiosos, razón por la cual la obra de Ovidio y las de otros mitógrafos no despertaban en ellos el menor interés.

Además, por entonces, en la literatura española empezó a dejarse sentir una corriente mitológico-burlesca, cultivada por escritores tales como Góngora, Lope, Cervantes, Quevedo, etc., que se reflejó en varias de sus obras. En una de las de éste último autor, titulada *La hora de todos y la fortuna con seso*, publicada en 1650, se



mostraba un Olimpo de corte grotesco y falto de respeto hacía sus ilustres moradores.

Teniendo en cuenta los ataques de la Iglesia hacia los herejes y desviacionistas de la ortodoxia, cabe pensar que tal vez no existía otra posibilidad para traer a colación las viejas historias paganas, que la de reducirlas a narraciones satíricas.

Tanto pintores como escritores sólo podían contar o representar fábulas mitológicas dando a entender que no pasaban de ser temas fantásticos, de puro entretenimiento, en las que había mucho de censurable.

En el caso de la pintura, a estas dificultades se sumaba el hecho de que preocupaban seriamente las deshonestidades de las fábulas clásicas y los desnudos con que solían representarse. Para poder llevar a cabo la censura de los cuadros, la Inquisición nombraba a determinados «veedores», entre los que destacaron Pacheco<sup>[4]</sup>, el maestro y suegro de Velázquez y, más tarde, Palomino<sup>[5]</sup>. Ellos eran los encargados de inspeccionar las imágenes antes de darlas su aprobación y de castigar con la excomunión, con una multa de 500 ducados y hasta con el destierro del autor de la escultura o cuadro censurado, extendiéndose la condena, incluso, a quien lo expusiese.

Hay que tener en cuenta que, a partir del *Decreto de las imágenes*, emanado del Concilio de Trento (1545-1563) se produjo en toda Europa una severa reacción en contra de los desnudos. Fue entonces cuando Pío V (1560-1572) mandó cubrir los del *Juicio Final* de la Capilla Sixtina, la célebre obra de Miguel Ángel. El encargo de ocultar las partes «obscenas» se le hizo a Daniele Ricciarelli da Volterra (h. 1509-1566) que, desde entonces, fue conocido con el apodo del «Braghettone».

Otra vía de introducción de los temas mitológicos en el terreno de la literatura y del arte, fue la de su cristianización y conversión en alegorías modélicas. Las condiciones políticas, económicas y religiosas de la España del Siglo de Oro no permitían ningún tipo de tolerancia con los temas paganos si no se adaptaban a la moral oficial y a sus comprometidas exigencias.

Velázquez fue, sin duda, una persona muy cultivada. Formado por Pacheco, conocedor a fondo del arte y de la literatura clásicas, llegó a reunir una nutrida biblioteca que incluía libros (en español, latín e italiano) sobre teoría arquitectónica, matemáticas, astronomía, astrología y filosofía, así como algunos de carácter mitológico e iconográfico, tales como un ejemplar de las *Metamorfosis* de Ovidio, otro de la *Iconología* de Cesare Ripa<sup>[6]</sup> y el tratado fundamental, en español, de la mitología greco-romana, la *Philosophia secreta* del Bachiller Juan Pérez de Moya, de San Esteban del Puerto, publicado en Alcalá de Henares por A. Sánchez de Ezpeleta.

La cantidad de libros de su biblioteca nos es conocida por el inventario que hizo su yerno de sus bienes. Sobrepasaba los 150 tomos, número encomiable para la época. Su albacea testamentario fue don Gaspar de Fuensalida, el mismo que le concedió una tumba en la nave parroquial de San Juan Bautista, cerca del Alcázar.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que su dominio de la cultura y de la mitología del mundo clásico fue fruto, principalmente, de sus contactos con Rubens y



de sus dos estancias en Italia. Allí fue donde pudo conocer todo el legado de la antigüedad y las obras de los grandes maestros del pasado y de la época. Tales circunstancias le llevaron a cambiar su primitivo estilo de forma radical, tanto por lo que se refiere a su técnica pictórica, como a la concepción espacial de sus composiciones y a las tonalidades de su paleta cromática.

## Los borrachos o El triunfo de Baco

Lienzo. 165 × 225 cm. Colección de Felipe IV. N.º de catálogo 1170

Este cuadro fue pintado por Velázquez antes de su primer viaje a Italia, hacia 1628 y, según algunos autores, siguiendo ya los consejos de Rubens quien, en ese mismo año, realizó su segunda visita a España y mantuvo con el pintor sevillano un estrecho contacto, animándole, como ya se ha dicho, a viajar a Italia y ampliar sus conocimientos pictóricos.



Se cree que fue pintado hacia 1626, aunque se baraja la posibilidad de que fuera retocado en 1631, cuando Velázquez regreso de Italia. Su fecha de pago fue el 22 de julio de 1629. Figuraba en el inventario del Alcázar de 1636; de aquí pasó al Palacio del Buen Retiro y, luego, al Palacio Real en cuyos inventarios figuró en 1772 y 1794. Su ingreso en el Museo del Prado tuvo lugar en 1819.

Es posible que sufriera algún desperfecto en el incendio de 1734. Las radiografías que se han hecho a este cuadro han demostrado que ha sido objeto de varios retoques y hasta cabe pensar que el lienzo original tuviera dimensiones mayores que las actuales. Tampoco puede asegurarse que el fondo sea obra de la mano de Velázquez.

Dentro de las Colecciones Reales se le conocía con el nombre de *Baco* o *Baco coronando a un borracho*. Sin embargo, la denominación que se impuso fue la de *Los Borrachos* y es posible, como se ha señalado, que se deba a que Mengs lo llamaba *Fingido Baco que corona a algunos borrachos*. Mengs, como pintor neoclásico, tenía a este cuadro como ejemplo de la corriente realista, y debía ver en él una simple burla de uno de los temas más tratados en la pintura flamenca e italiana: la *Teoxenia* o visita de Dioniso a los hombres. Para él, tanto el «Fingido Baco» como sus

acompañantes, no pasaban de ser hombres de taberna.

Ortega y Gasset en su ensayo *Tres cuadros del vino* (Tiziano, Poussin y Velázquez)<sup>[7]</sup> dice: «un problema cósmico es el vino» y «antes, mucho antes de que el vino fuera un problema administrativo, fue un dios», frases con las que introduce al lector en la compleja temática de los cuadros que analiza y compara: *La Bacanal* de Tiziano, *La Bacanal* de Poussin y *Los Borrachos* de Velázquez. Según él, en este último cuadro no hay dioses y ya se percibe la ironía sarcástica que suele impregnar la obra mitológica de Velázquez. La bacanal clásica desciende de categoría hasta convertirse en una ramplona borrachera y, por lo tanto, lo que se ve, a simple vista, son sólo los efectos de una excesiva ingesta de vino. Sin embargo, más allá de la simplicidad de la escena, se adivina una segunda intención, de profundo calado ético. Tan sólo ebrios, unos pobres campesinos, unos humildes individuos, pueden sentirse visitados por un dios familiar, muy próximo a ellos; un dios con el que han libado con generosidad y que corona con pámpanos a sus iniciados. Podría decirse que se trata de una *Teoxenia* a ras del suelo.

Es, sin duda, uno de los cuadros más populares de Velázquez, tal vez porque en él el tema mitológico se presenta como una escena de género protagonizada por personajes cercanos a los que figuraban en las novelas picarescas. Sin embargo, a pesar del realismo expresionista de los componentes de dicha escena, se nota una clara influencia de las corrientes clasicistas de la época, como se aprecia en los cuerpos semidesnudos de los jóvenes que aparecen a la izquierda y en el tratamiento de los paños con que se cubren.

En la composición se perciben dos partes bien diferenciadas. En la de la izquierda domina la figura, aún muy cercana a los modelos de Caravaggio, del «supuesto Baco», sentado sobre un tonel, medio desnudo y coronado de pámpanos. Es un mozo de aspecto saludable y sensual que deja ver su cuerpo de carnes sonrosadas cubiertas, en parte, por una túnica blanca y un manto de color rojizo, tratados según los cánones más ortodoxos del mundo clásico. Detrás de él y, en segundo plano, aparece recostado, de forma indolente, un joven desnudo, también coronado de pámpanos, que sostiene en su mano izquierda una copa de vidrio melado, de una gran belleza tanto por la elegancia de su diseño como por sus transparentes irisaciones. En el ángulo inferior, a contraluz, aparece la figura de otro joven cubierto por un manto rojo oscuro y también con corona de pámpanos. Son, en realidad, los acólitos del dios, los ya iniciados.

El grupo de la derecha lo integran seis personajes tratados con un magistral realismo, hasta el punto de que, en sus rostros abotargados, pueden seguirse las distintas fases de la embriaguez. El nexo de unión entre ambas zonas del cuadro son los brazos de Baco, extendidos para coronar al humilde soldado que, en actitud reverencial, aparece a sus pies, seguro de pasar a convertirse en un nuevo iniciado. Los otros cinco individuos hacen de burlesca comparsa, una triste alusión al cortejo o *thiasos* del que suele acompañarse este dios.

El primero de ellos, visto de frente y tocado con un sombrero mugriento, recuerda, a pesar de su expresión de beodo, al *Arquímedes* de Zurbarán; el segundo, cubierto con un manto castaño y un vaso de vidrio en la mano, aparenta mayor dignidad como representante, tal vez, de una modesta clase media; el tercero asoma su rostro de borracho empedernido entre los dos compañeros descritos, y el cuarto, con el rostro visto de perfil, vestido de negro y con la mano en el pecho, fija su mirada en el quinto y último de los componentes del grupo, que se quita el sombrero en señal de mofa o de fingido respeto, desdibujado en la oscuridad del fondo. Esta figura se une, en diagonal, con la del personaje que, situado en el ángulo inferior izquierdo, aparece a contraluz. Tan sólo la mano con la que se quita el sombrero se ve claramente iluminada con la intención de subrayar el gesto de burla<sup>[8]</sup>.

Dioniso, también llamado Baco en el mundo griego, fue conocido con este nombre en el ámbito romano, donde se le identificó con el *Liber Pater*, un antiguo dios itálico. Hijo de Zeus y Semele (hija de Cadmo y Armonía), fue generador de una compleja leyenda mitológica, pero, popularmente, es conocido por ser el dios del vino y del delirio místico, compartido por su cortejo de ménades y sátiros. Muy cercano a los hombres, les enseñó el cultivo de la vid, haciéndoles conocer las excelencias y peligros del preciado jugo que de ella se extraía. Enloquecido por Hera, anduvo errante por Egipto, Siria y Frigia, donde fue recibido por la diosa Cibele, quien le purificó e inició en los ritos de su culto. Más tarde se trasladó a Tracia y, desde allí, pasó a la India, razón por la cual se le representaba en un carro tirado por panteras.

Se celebraban en su honor las Fiestas Dionisiacas, en el transcurso de las cuales se festejaban sus sagrados Misterios y se representaban en el teatro de Dioniso, en Atenas, las obras más famosas de los grandes trágicos griegos: Esquilo, Sófocles, Eurípides, etc., en las que se ponían al descubierto las pasiones de los dioses, de los héroes y de los hombres, ensalzadas o criticadas por el coro, manifestación de la mentalidad colectiva del pueblo.

Estas celebraciones orgiásticas penetraron en Italia donde fueron conocidas con el nombre de «Bacanales». Sin embargo, dado el carácter licencioso que alcanzaron en Roma, olvidados sus orígenes religiosos, fueron prohibidas por el Senado en el 186 a. C. A pesar de ello, varias sectas místicas siguieron practicando ritos dionisiacos hasta muy avanzada la época imperial.

## **La fragua de Vulcano**

Lienzo. 223 × 290 cm. Colección de Felipe IV. N.º de catálogo 1171



Velázquez pintó este cuadro, junto con *La túnica de José* (hoy en El Monasterio de El Escorial), en el año 1630, durante su estancia en Roma en la casa del embajador español. Se dice que le sirvieron de modelo los mismos criados de su anfitrión. En 1634 fue adquirido para Felipe IV por el protonotario de Aragón don Jerónimo de Villanueva, pasando a formar parte de las Colecciones Reales. En 1701 estaba en el Casón del Buen Retiro y en 1794 en el Palacio Nuevo, por lo que se salvó del incendio del Alcázar en 1734. En 1819 fue trasladado al Museo del Prado. El cuadro representa el momento en que Apolo visita a Hefesto (Vulcano), que está forjando, con la ayuda de cuatro cíclopes, una pieza de la armadura que se ha supuesto pudiera ser la de Aquiles, para comunicarle el adulterio de su esposa Afrodita (Venus) con Ares (Marte). Según el mito, fue el Sol (Helio) el que denunció el hecho; sin embargo, dado que, más tarde, Febo (el Brillante) se identificó con Apolo, Velázquez eligió la figura de este dios como mensajero. Se conserva un estudio de la cabeza de este personaje (un lienzo de 36 × 25 cm.) en una colección privada de Nueva York, tras ser adquirido, en 1935, en Sotheby's. En ella puede apreciarse la calidad del dibujo y la belleza de dicha cabeza, representada, según los cánones clásicos: con rubios cabellos, ceñida por una corona de laurel y aureolada de rayos luminosos.

La nimbada testa de Apolo (Febo) es, en realidad, el foco de luz, a partir del cual se ilumina la estancia, el cuerpo de Vulcano y los de sus ayudantes. Esta luz resplandeciente se complementa con el reflejo de la pieza incandescente que está sobre la fragua y el que se desprende del fuego de la chimenea del fondo.

El pintor eligió, de nuevo, para representar al dios y a los cuatro cíclopes que le acompañan, modelos reales tomados del natural, a rudos individuos cuyo aspecto se correspondía con el oficio que realizaban. Todos ellos reflejan en sus rostros una gran sorpresa al saber que Vulcano, cuya cojera se percibe en el marcado desnivel de sus hombros y en la curva de sus caderas, ha sido engañado por su bella esposa. La expresión del dios transfiere la incredulidad y el coraje de quien sabe que va a ser objeto de las mofas de todos los dioses del Olimpo.

Una vez más, este tema se ha relacionado con la «fábula burlesca» contemporánea a la época del pintor, en la que Vulcano era paradigma de los cornudos, y Venus considerada como una ramera. Sin embargo, la noble postura de Apolo, concebido a la manera clásica, anuncia una nueva etapa en la producción pictórica de Velázquez.

Por otro lado, es de apreciar la sobria y densa tonalidad del cuadro, muy

apropiada para sugerir el interior de una fragua. Domina la gama de los marrones, diferenciados entre sí, y en armonía con el dorado manto de Apolo. Con ellos combinan los grises de la armadura y de otros objetos metálicos que se encuentran en la estancia. Como nota singular, destaca en la repisa de la chimenea del fondo una jarrita de loza blanca, de textura y brillo tan logrados, que no pasa desapercibida ante la mirada del espectador.

Hefesto (Vulcano), dios del fuego y de la fragua, fue hijo de Zeus y Hera. Cojo desde su nacimiento o desde su más tierna infancia, suplió su defecto físico con la habilidad en la forja de los metales. Su cojera, según algunas versiones, se debió al hecho de que su padre o su madre lo arrojaron violentamente del Olimpo. Según otras, fue cojo de nacimiento y Hera, avergonzada, lo dejó caer desde el monte sagrado, yendo a parar al Océano, donde fue recogido y educado por la nereida Tetis, la madre de Aquiles, para quien, agradecido por las atenciones que para él había tenido su progenitora, forjó sus famosas y bellas armas.

Tras largas peripecias, Zeus le concedió por esposa a Afrodita, pero ella no tardó en engañarle con Ares. El Sol descubrió el adulterio y fue a contárselo a Hefesto. Éste, para vengarse, preparó una red invisible y la dispuso en torno al lecho de su esposa. Cuando ella volvió a recibir a Ares, la red se cerró, inmovilizando a los culpables que, así atrapados, fueron el hazmerreír de todos los dioses del Olimpo<sup>[9]</sup>.

El momento elegido por Velázquez de tan triste y jocosa historia fue, precisamente, el más doloroso y humillante, aquel en que el marido engañado se enfrenta a su deshonor. En el cuadro se integran, de forma magistral, la crudeza del tema, el realismo sorprendente de los personajes que protagonizan la escena y la resplandeciente y hermosa figura de Apolo, el dios de la luz y de las artes<sup>[10]</sup>.

## **Las hilanderas o La fábula de Aracne**

Lienzo. 220 × 289 cm. (antes de la restauración);  
169 × 250 cm. (estado actual). N.º de catálogo 1173





Las Hilanderas.

Lienzo restaurado y ampliado tras los deterioros sufridos en el incendio del Alcázar de 1734

Este cuadro fue pintado hacia 1657, sin que se pueda precisar si fue por encargo de don Pedro de Arce, montero del rey Felipe IV, en cuya colección se registró en 1664. Esta circunstancia explica su tardía incorporación a las Colecciones Reales en las que no aparece hasta el siglo XVIII (h. 1723). Sufrió serios deterioros en el incendio del Alcázar de 1734, por lo que el lienzo se agrandó por sus cuatro lados, siendo restaurado y ampliado posteriormente. En fecha reciente se ha vuelto a restaurar, quitándosele los anteriores añadidos. Estuvo en el Palacio del Buen Retiro entre 1734 y 1772 y en el Palacio Nuevo, donde se le cita en 1772 y 1794. En el año 1819 ingresó en el Museo del Prado.



Las Hilanderas.

Estudio previo a su última restauración.

Desde el siglo XVIII figuraba en la colección real con el nombre de *Las hilanderas*, y en catálogos posteriores del Museo del Prado, hasta 1945, se le describe como «Obrador de hilo y devanado, pieza para ventas en la fábrica de tapices de Santa Isabel de Madrid». Estudios de investigación posteriores y el examen de la escena del fondo, demostraron que su nombre original fue el de *La fábula de Aracne*.

En realidad, este fue el tema elegido para el cuadro, aunque se halle encubierto por el ambiente del obrador que figura en primer plano.

Como bien señaló Camón Aznar, hay un decidido contraste entre el afanado trabajo de las hilanderas que se ven en primero y segundo plano, y el ambiente cortesano del fondo donde casi pasa desapercibido el reto entre Atenea y la joven tejedora. Este contraste y la sabia conquista del espacio, han hecho de este cuadro uno de los máximos exponentes de la técnica pictórica del barroco.

El tema de la fábula de Aracne narrada por Ovidio (*Met.*, VI, 5-145) recoge el desafío que esta habilidosa tejedora mantuvo con Atenea (la Minerva romana). La joven, nacida en Lidia y cuyo padre, Idmón de Colofón, era tintorero, desde muy temprana edad se hizo famosa por su habilidad en el arte de tejer y bordar. Las tapicerías que realizaba eran tan bellas que las ninfas de las campiñas circundantes acudían a admirarlas. Alcanzó tal perfección en sus trabajos que mereció ser considerada discípula de Atenea, la protectora de las hilanderas y bordadoras, pero Aracne, que no quería sentirse dependiente de nadie y confiando en su talento, se atrevió a desafiar a la propia diosa, quien aceptó el reto. Se le apareció, entonces, bajo el aspecto de una anciana, aconsejándole que fuera más modesta para no enfadar a su patrona, a lo que Aracne respondió con enojados insultos. Entonces, Atenea se mostró en todo su esplendor y dio comienzo la competición. La diosa representó en el tapiz a los doce dioses del Olimpo en toda su grandeza y majestad y, en sus cuatro esquinas, como aviso, cuatro episodios que mostraban la derrota de los mortales que habían osado desafiarles.

Aracne dejó constancia en su tapiz de los amores más criticables de los olímpicos: el rapto de Europa por Zeus, la conquista de Dánae por el mismo dios en forma de lluvia de oro, etc. Ante la osadía de la joven, Atenea rompió, enfurecida, el sacrílego tapiz y golpeó la cabeza de la impía joven con la lanzadera. Aracne, humillada y presa de la desesperación, se ahorcó, pero la diosa no la dejó morir y la convirtió en araña para que siguiera tejiendo eternamente.

En el fondo del cuadro se ve una pequeña estancia, muy iluminada y adornada con tapices. En ella, tres mujeres, vistas como distinguidas damas, contemplan a las litigantes. Atenea aparece cubierta con un casco y tiene una mano alzada, frente a la otra que parece ser la amonestada. Se representa, pues, el desafío de las dos contendientes ante las damas que sirven de cortejo o reducido coro. Detrás de ellas, se ve un tapiz en el que se representa el rapto de Europa, uno de los episodios elegidos por Aracne para inculpar a Zeus. La composición sigue el modelo de un cuadro de Tiziano que se le envió a Felipe II en 1562 y que fue copiado por Rubens en 1628. Ambas obras se encontraban en Palacio en tiempos de Velázquez. El cuadro de Tiziano fue regalado, en 1704, por Felipe V al embajador francés y, en la actualidad, se encuentra en Boston (Isabella Stewart Gardner Museum). La copia de Rubens fue adquirida por Felipe V y se conserva en el Museo del Prado (n.º cat. 1693).



En el primer y segundo plano se ve a las hilanderas en plena faena. Destaca la figura de la izquierda, correspondiente a una casi anciana que hace girar la rueca y parece aconsejar, con su sabiduría, a las jóvenes obreras a las que todavía les queda mucho que aprender. Se la ha identificado con la propia Atenea antes de manifestarse, airada, bajo su aspecto divino, mientras que en la joven de la derecha, de delicado cuello y sonrosada espalda que devana una madeja, se ha querido ver a Aracne, dispuesta a retar a la diosa.

En el centro de la estancia, otra muchacha, casi sumida en la penumbra de un segundo plano, se dedica a recoger los ovillos dispersos por el suelo, en una actitud de meditada resignación, tal vez consciente de la tensión del desafío. En cualquier caso, su presencia marca un punto medio entre el primer plano ocupado por las citadas figuras, cada una acompañada por su ayudante, y la escena que se desarrolla al fondo de la estancia.



Las Hilanderas.

Fragmento original del cuadro conservado después del incendio del Alcázar del año 1734.

Juega aquí Velázquez con una compleja estructura compositiva, haciendo que los personajes mitológicos se presenten bajo formas distintas y en tiempos diferentes, fundidos en la atmósfera sutil y serena de un obrador en el que, quienes parecen simples hilanderas, trabajan para las damas de abolengo que visitan el taller y examinan los bellos tapices en él expuestos.

Muchas y variadas son las interpretaciones que se han hecho sobre la temática y última intencionalidad de esta hermosa composición. Entre ellas merece citarse la que cree percibir en ella una exaltación de la simbiosis perfecta que debía existir entre la creación artística y la ejecución artesanal, puesta en valor, en esta época, siguiendo las corrientes sociales del momento<sup>[11]</sup>. Por otro lado, analizando el desenlace del mito, cabe pensar, también, en una velada crítica al poder tiránico, siempre triunfante sobre la habilidad y el ingenio de los más débiles, por la vía de la fuerza.

## Mercurio y Argos

Lienzo. 127 × 248 cm. N.º de catálogo 1175



Este cuadro, una de las últimas obras de Velázquez, fue pintado hacia 1659, para ser colocado en uno de los dinteles (o sobrepuertas) del Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid, la pieza más noble del palacio que fue decorada fastuosamente por Felipe IV, quien eligió pinturas de temas preferentemente mitológicos para cubrir sus paredes. El lugar que ocupó justifica su formato. Se sabe que pintó otro, haciendo pareja con éste, y de iguales dimensiones, con el tema de *Apolo desollando a un sátiro*. También realizó para este mismo Salón las composiciones de *Psique y Cupido* y *Venus y Adonis*. Después del incendio del Alcázar en 1734, de estas tres obras velazqueñas sólo pudo salvarse este lienzo que está en el Museo del Prado desde 1819.

El episodio aquí representado se corresponde con una de las innumerables aventuras amorosas de las vividas por Zeus (Júpiter), a las que respondía su legítima esposa Hera (Juno) con terribles venganzas.

Según la leyenda, Argos, «el de los cien ojos», era biznieto del primer Argos, hijo de Zeus y de Níobe, fundador de la ciudad de Argos en el Peloponeso (Ov., *Met.*, I, 583-750). Debía su epíteto al hecho de tener una infinidad de órganos visuales repartidos por todo el cuerpo. Finalmente, superando diversas versiones, se fijaron en cien, de los cuales cincuenta estaban siempre alertas mientras los otros dormían. Por esta razón Hera le encargó la custodia de la ternera blanca en la que Zeus había convertido a su amante Io.

Dotado de prodigiosa fuerza, luchó con un toro que asolaba la Arcadia y, tras darle muerte, le desolló y se vistió con su piel. También mató a un temible sátiro, ladrón de ganados y, asimismo, a Equidna, hija de Tártaro y de Gea, a la que sorprendió durmiendo, por lo que pudo acabar con ella.

Io era una joven de gran belleza, de la estirpe real de Argos y sacerdotisa de la Hera argiva, de la que se enamoró Zeus. Tras su unión, y para evitar las sospechas de su esposa, la transformó en una ternera de maravillosa blancura, jurando a su cónyuge que jamás había amado a ese animal. A pesar de todo, la diosa exigió a su infiel marido que se la ofreciera como presente. De esta forma, Io quedó consagrada a su rival, quien confió su custodia a Argos. El guardián de «los cien ojos» ató al animal a un olivo que crecía en un bosque sagrado de Micenas. Zeus, apiadado del destino de su amante, a la cual visitaba, a veces, transformado en toro, encargó a Hermes (Mercurio) que la liberase de su vigilante. Hermes se disfrazó de pastor y con su

varilla mágica o con el sonido de su flauta (según versiones), durmió los cincuenta ojos abiertos de Argos mientras los otros estaban sumidos en un sueño natural. Después le dio muerte con su cimitarra. Tras la muerte de Argos, Hera agradecida a los servicios prestados, dispuso sus cien ojos en la cola del pavo real, su animal emblemático.

Contra Io envió a un tábano para atormentarla. El insecto se pegó a sus costados y la enloqueció. Recorrió Grecia contorneando las costas del golfo que por ella recibió el nombre de Jónico; atravesó el mar por los estrechos que separan la rivera de Europa de la de Asia, dando origen al nombre de Bósforo («Paso de la vaca»). Anduvo errante largo tiempo hasta llegar a Egipto donde dio a luz al hijo de Zeus, Épafo, recuperando su primitiva figura.

Velázquez representó, una vez más, un célebre mito como una escena cotidiana. Suprimió los cien ojos de Argos, representándole como a un ser agotado por su persistente vigilancia y vencido por el sueño. La clave alusiva al tema elegido se encuentra en el sombrero alado de Mercurio, visto como un viejo chambergo de plumas tiesas. La astucia del dios se sugiere en su postura de acecho sigiloso empuñando la espada con la que va a asestar el golpe mortal. Junto su mano izquierda aparece un humilde caramillo, en vez de una flauta, sobre el zurrón de pastor. Al fondo, se ve a Io convertida en vaca. Velázquez hace patente en este cuadro, realizado un año antes de su muerte, toda la sabiduría de su técnica, mostrando una gran fluidez en su gama cromática y la magia de una singular atmósfera favorecida por la penumbra del rocoso abrigo en el que aparece dormido, descuidada la alerta. Se ha sugerido que el profundo cansancio que muestra Argos, tal vez reflejase el que sentía Velázquez por aquel entonces, en fechas próximas a su muerte.

Rubens pintó un cuadro sobre este mismo tema para la Torre de la Parada (Museo del Prado, n.º cat. 1673). Tanto Velázquez como él evitaron la representación de los «cien ojos» de Argos.

## **Doña Juana Pacheco, mujer del autor (?), caracterizada como una Sibila**

Lienzo. 62 × 50 cm. N.º de catálogo 1197



Es posible que con los rasgos faciales de su esposa, Velázquez tratase de representar a una sibila o a una alegoría de la pintura, como más tarde hizo, en 1650, con la figura de Clío (Flaminia Triva), un óleo sobre lienzo de parecidas proporciones (64 × 58 cm.) que hoy se encuentra en Meadows Museum of Art, Southern Methodist University, Dallas.

En ambos casos, frente a las seis sibilas «miguelangelescas» de la Capilla Sixtina, las velazqueñas se acercan, según su costumbre al tratar temas mitológicos, a una realidad sencilla, doméstica.

Sin embargo, entre las dos obras citadas, se nota la evolución del estilo del pintor en los dieciocho años que las separan.

En la primera se aprecia la realidad iconográfica de la modelo, probablemente su esposa, que tendría por entonces unos treinta años, tratada con un estilo que aún recuerda su primera etapa como retratista, mientras que en la segunda se perciben los ecos del clasicismo italiano.

Debió de realizar este cuadro durante su primer viaje a Italia o inmediatamente después (hacia 1632), y en él se observa ya un abandono de la influencia de Caravaggio que había marcado su producción sevillana. Al igual que se discute la personalidad de la modelo, se duda de la naturaleza del objeto que la supuesta sibila sujeta con su mano izquierda. Para unos es un lienzo, para otros una tablilla y hasta hay quien dice que es una paleta de pintor. El tocado es una simple redecilla o moña de cintas trenzadas que forman un gran lazo que cuelga sobre la nuca; el peinado, con grandes patillas rizadas, no es de corte clásico; en cambio, el manto de tono azafrán da cierta majestad al personaje.

Fue adquirido por Isabel de Farnesio. En 1746 se encontraba en el Palacio de La Granja, con el nombre de *Mujer de Velázquez*. En 1774 y 1794 se le cita en el mismo lugar y, en 1814, estaba en el Palacio Nuevo.

Juana Pacheco, hija de quien fue su maestro y protector, Francisco Pacheco, y con la que contrajo matrimonio en 1620 a la edad de 21 años, fue una mujer de su casa, hacendosa y fiel esposa, que murió ocho días después de su marido.

Este triste suceso la ha elevado casi a la categoría de una heroína de novela romántica. Fue enterrada a su lado en la iglesia de San Juan Bautista.

Las sibilas eran vírgenes dotadas de una especial facultad para adivinar el futuro por la inspiración de Apolo, el dios mántico, a cuyo culto estaban consagradas. Entre

ellas, las más famosas fueron la Délfica, la Líbica, la de Eritrea, la de Cumas, etc.

## El dios Marte

Lienzo. 179 × 95 cm. Colección Felipe IV. N.º de catálogo 1208



Una vez más, Ares (Marte), el dios de la guerra, en manos de Velázquez se aleja de los patrones clásicos y aparece representado como un soldado de la época, en su desnuda intimidad. En realidad, la iconografía de Marte, a través del tiempo, no es muy prolífica. Suele aparecer junto a Afrodita (Venus), pero nunca fue celebrado en solitario, tal vez por ser el causante de las guerras.

Este cuadro fue pintado hacia 1639-1640 para la Torre de la Parada, edificio situado en los montes de El Pardo, próximos a Madrid, donde Felipe IV organizaba frecuentes cacerías. Entre 1714 y 1734 estuvo en el Palacio del Pardo, y desde allí pasó, antes de 1772, al Palacio Nuevo. En 1816 se encontraba en la Academia de San Fernando y en 1818 fue trasladado al Museo del Prado.

El tema único es la figura de Marte, que aparece semidesnudo, despojado de su armadura pero con el casco puesto, sentado sobre una especie de lecho recubierto por un gran manto rojo que contrasta con el paño azul que tapa su bajo vientre y sus ingles. Mantiene con su mano derecha la bengala de general, acorde con el gran escudo que se ve en el suelo. Tanto por su aspecto indolente como por su rostro, en el que el detalle más destacable es un poblado mostacho, está más cerca de uno de los soldados de los Tercios de Flandes que de un dios griego. Posiblemente, la ironía velazqueña quiso significar en este cuadro la desastrosa situación del ejército español en esos momentos, que desembocaría en el año 1643 en la derrota de los Tercios de Flandes en la batalla de Rocroy. Con tan triste episodio se inició la decadencia militar española.

Resulta curioso pensar que esta obra decoró uno de los salones de la Torre de la Parada, donde se proyectaba una imagen ideal de España, celebrada por el círculo de las amistades próximas al rey. Más lógico hubiera sido, en este ambiente, presentar a un dios Marte en consonancia con las victorias militares que ensalzaba la propaganda oficial, y no como lo que parece una crítica solapada de los destinos de España. Y lo que todavía resulta más chocante es que se exhibiera en la misma pared, formando un grupo con la pareja de Menipo<sup>[12]</sup> y Esopo<sup>[13]</sup> (ambos también en el Museo del Prado). Situado en medio de estos dos personajes de compleja personalidad y con cuyo pensamiento satírico es posible que se sintiera identificado Velázquez, formó parte de un trío singular, tal vez con la última intención de significar el poco respeto que por este dios sentía el pintor. Los tres cuadros en cuestión debieron de ser pintados en la misma fecha.

Camón Aznar sugirió la posibilidad de que el modelo hubiese sido el bufón Antonio Bañules, lo que explicaría el carácter burlesco con que, una vez más, Velázquez trató a los grandes dioses paganos. Por su parte, J. Brown ha señalado que la escena pudiera ser la inmediata posterior a la de ser sorprendido por Hefesto, en el momento del adulterio con Afrodita. Tal situación justificaría que Marte aparezca sentado en un gran lecho y su expresión de aturdimiento.

Desde el punto de vista formal, puede decirse que guarda un cierto parecido con el *Penseroso* de Miguel Ángel (Lorenzo de Médici) y con el *Ares* de Skopas, el llamado *Ares Ludovisi*, del que Velázquez encargó una copia, en su segundo viaje a Italia, para traérsela a Madrid. Asimismo, recuerda al *Hombre del casco dorado* de Rembrandt.

Ares era hijo de Zeus y de Hera. Fue el dios de la guerra y considerado uno de los doce grandes dioses del Olimpo. Su talla era sobrehumana y profería gritos terribles. Conducía un carro tirado por cuatro corceles e iba acompañado de dos de sus hijos que le servían de escuderos: Deimo (el Temor) y Fobo (el Terror). Hijos suyos fueron también Éride (la Discordia), Enio (la Belona latina) y las Amazonas.

Las hazañas de este dios son todas de carácter violento y guerrero, y no siempre con final afortunado. Tuvo muchas aventuras amorosas, de las cuales nacieron siempre hijos crueles. De todas ellas, la más famosa fue la vivida con Afrodita y, en el mundo romano, la que mantuvo con Rea Silva, fruto de la cual fue el nacimiento de Rómulo y Remo, hecho con el que dignificó su imagen, aunque siguió siendo escasa su iconografía en solitario.

# JUAN BAUTISTA MARTÍNEZ DEL MAZO

(h. 1611 - 1667)

Nació en Nacido probablemente en Beteta (Cuenca) hacia 1611, se casó con una hija de Velázquez, Francisca, lo que supuso un acontecimiento decisivo en su vida personal y profesional. A la sombra de su suegro, pudo medrar sin sobresaltos y alcanzar puestos de responsabilidad. Fue, primero, ayudante furriel, maestro de dibujo del príncipe Baltasar Carlos y, a la muerte de Velázquez, en 1661, recibió el nombramiento de pintor de Cámara. Realizó un viaje a Italia en 1657, posiblemente a cargo de un envío de cuadros, lo que le permitió conocer y admirar la obra de los principales pintores italianos, de los que era un gran admirador. Murió en Madrid el 10 de febrero de 1667.

Su actividad como pintor se centró en tres campos: el retrato, el paisaje y las copias de maestros consagrados. En el primero destacan obras como el retrato de la emperatriz Margarita de Austria (Museo del Prado), el del almirante Pulido Pareja (National Gallery), el del príncipe Baltasar Carlos (Museo de La Haya), *La familia del pintor* (retrato de su propia familia, en el Museo de Viena), etc. En el segundo, merecen ser citados cuadros como *La calle de la Reina en Aranjuez*, *La fuente de los Tritones*, *El estanque del Buen Retiro*, *El Arco de Tito*, etc. Por último, como copista, reprodujo pinturas de Tintoretto, Veronés, Tiziano y Rubens, algunas de las cuales se conservan en el Museo del Prado, aunque no todas se encuentran expuestas al público.

## **Diana y Acteón (copia de Tiziano)**

Lienzo. 96 × 107 cm. N.º de catálogo 423

Esta copia de un cuadro de Tiziano, cuyo original se encuentra en la National Gallery de Escocia, se ha supuesto que fue realizada, hacia 1647, al tiempo que la de *Diana descubre la falta de Calisto*, otra obra de este autor que se conserva, igualmente, en el mismo Museo.





Los cuadros originales de Tiziano le fueron enviados a Felipe II en 1559. Posteriormente estuvieron a punto de ser regalados a Carlos I de Inglaterra por Felipe IV con motivo de la boda del rey inglés con su hermana María. Al no celebrarse este enlace, los cuadros permanecieron en el Alcázar hasta que Felipe V se los entregó al duque de Gramont el 1 de septiembre de 1704, pasando luego a la colección de Luis Felipe.

La copia estaba en el Palacio del Buen Retiro en 1746 y desde 1796 a 1827 estuvo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, antes de pasar al Museo, con la colección de desnudos proscritos.

Acteón, hijo de Aristeo y Autónoe, fue educado por el juicioso centauro Quirón, mentor de héroes y semidioses, que le enseñó, entre otras muchas cosas, el arte de la caza. Según la leyenda, desató la ira de la diosa Ártemis, por haberla sorprendido cuando se bañaba desnuda en un manantial. La diosa lo transformó en ciervo, enfureciendo a los cincuenta lebreles que formaban la jauría del joven. Los perros lo devoraron sin reconocer a su amo y luego lo buscaron, en vano, por todo el bosque, aullando tristemente. Compadecido de su dolor, Quirón, para consolarlos, modeló una estatua a imagen de Acteón (Ov., *Met.*, III, 131 ss).

La escena representada en el cuadro es el momento en el que el joven cazador sorprende a Diana y a sus ninfas dispuestas a bañarse en un pequeño estanque, rodeado de arcadas de medio punto, a través de las cuales se vislumbra un suave paisaje de fondo. La diosa, a quien atiende una de sus ninfas secándole un pie, intenta cubrir su desnudez con un paño blanco, en tanto que las otras jóvenes tratan de tapar sus cuerpos con los brazos, mientras otra se oculta tras un pilar. La sorprendida expresión de Acteón y los cuerpos desnudos de las ninfas consiguen transmitir la impresión de lo que fue un momento desgraciado y fugaz.

## **Diana descubre la falta de Calisto (Copia de Tiziano)**

Lienzo. 98 × 107 cm. N.º de catálogo 424



Compañero del anterior, este cuadro, cuyo original se encuentra también en la National Gallery de Escocia (óleo sobre lienzo, 188 × 206 cm.), siguió su misma suerte. En él se representa el momento en que Ártemis (Diana) se percata de que Calisto, una ninfa de los bosques a ella consagrada, se encuentra en estado de gravidez, ya que Zeus había conseguido acercarse a ella y seducirla, adoptando la figura de la diosa.

Diana, rodeada de sus ninfas, resplandeciente en su desnudez, increpa con su índice acusador a Calisto que, frente a ella, trata de ocultar, inútilmente, su abultado vientre, intentando cubrirlo con sus brazos. Su actitud sumisa y de disimulo son un signo inequívoco de la aceptación de su injusta condena. Ante la falta grave que para la diosa suponía la pérdida de la virginidad de las ninfas de su cortejo, fue transformada en una osa. Posteriormente, Zeus la convirtió en una constelación: la Osa Mayor (Ov., *Met.*, II, 409 ss) y al hijo habido entre ambos, Árcade, en la de Arturo (el «Guardián»).

La composición respira un suave tono dorado que se percibe en las carnaciones femeninas y en los tonos pastel empleados para las vestiduras en las que predomina el rojo y el amarillo. El ambiente que envuelve a la escena es un bucólico paisaje que contrasta con el implacable castigo impuesto a la joven Calisto.

Esta leyenda arcadia fue el motivo que inspiró, entre otros, el cuadro de Rubens *Diana y Calisto* (n.º cat. 1671). En la descripción del mismo se narra la historia completa de esta desafortunada ninfa.

Existe una réplica de este cuadro, tal vez obra de taller, en el Museo de Viena, procedente de la colección del archiduque Leopoldo Guillermo a quien perteneció también el titulado *Castigo de Acteón*, hoy en la colección Harewood.

## **Paisaje con Mercurio y Herse**

Lienzo. 148 × 111 cm. N.º de catálogo 1217



En 1794, este cuadro estaba en el Palacio de Aranjuez y su autoría se atribuía a Velázquez. Así se mantuvo hasta la aparición del *Catálogo* de 1910, en el que ya figura como obra de Martínez del Mazo.

Herse era una de las tres hijas del rey Cecrops de Atenas, junto con Aglauro y Pándroso, jóvenes a las que Atenea confió el cuidado del pequeño Erictonio, advirtiéndolas que no abrieran la cesta que contenía a dicha criatura, nacido de la fallida pasión de Hefesto por ella. Al intentar forzarla, el semen del dios se le esparció por la pierna. Atenea, asqueada se secó con una pella de lana que arrojó al suelo. La tierra, siempre fecunda, dio vida a un extraño ser, mitad hombre, mitad serpiente al que Atenea puso por nombre Erictonio, cuyo primer elemento significa «lana» y el segundo «suelo».

La joven princesa pecó de indiscreción, en compañía de sus hermanas, y abrió el canastillo en la que estaba oculto el infante; enloquecida por Atenea, se precipitó al vacío desde las rocas de la Acrópolis. Según otra versión, la única culpable del hecho había sido Aglauro, por lo que Herse se salvó del castigo. Seducida por Hermes (Mercurio), tuvo de él un hijo llamado Céfalo, héroe de varios mitos: Céfalo y Eos (la Aurora); Céfalo y Prócris; Céfalo y Anfitrión; Céfalo y Lisipe, etc. Fue, además, el héroe epónimo de la isla de Cefalonia<sup>[1]</sup>.

La escena de este cuadro es la historia de Mercurio y Herse, (Ovidio. *Met.*, II, 559; 708-831), por lo que se ve al dios en pleno vuelo, en el momento en que descubre a las tres hermanas cuando se dirigían al templo de Atenea.

A pesar del contenido mítico del cuadro, el protagonista resulta ser el paisaje. En él sobresale, por su empaque y monumentalidad, una portada de corte clásico flanqueada por dos columnas a cada uno de sus lados, elevadas sobre un alto plinto. Al fondo, se extiende un bello panorama de suaves contornos con el que se acentúan los matices románticos de la composición en la que las figuras humanas semejan ser puras anécdotas.

## **Mercurio (Copia de Rubens)**

Prado disperso. Mº Municipal de l'Almudi de Játiva.

Lienzo. 108 × 49 cm. N.º de catálogo 1708

Esta copia reducida de un cuadro del mismo nombre de Rubens que se conserva, también, en el Museo del Prado (n.º cat. 1677) y cuyas dimensiones son algo mayores (180 × 69 cm.), se cree que fue obra de taller. En 1606 y 1700 se encontraba en el Alcázar y en 1747 en el Palacio del Buen Retiro. En 1986 fue cedido, por Orden Ministerial, al Museo L'Almudí de Játiva (Valencia).



En el cuadro aparece Mercurio, de pie, con la cabeza cubierta por un casco alado (*pétaso*), alas también en sus tobillos sustituyendo a sus habituales sandalias, y el caduceo en su mano izquierda, símbolo de sus funciones de heraldo de los dioses. Una ligera túnica de color rojo recubre parte de sus hombros y de sus piernas. La figura del joven dios se inspira en modelos de tradición clásica.

Mercurio (Hermes) era hijo de Zeus y de Maya, la más joven de las Pléyades<sup>[2]</sup>, quien lo alumbró en una caverna del monte Cileno, al sur de Arcadia. Pasaba por ser el mensajero de los dioses: protector del comercio y de los ladrones; guía de los viajeros, custodio de las reses mientras los pastores dormían (*Hermes Crióforo*); y conductor de las almas de los difuntos a los Infiernos (*Hermes Psicopompo*), etc.

En la *Gigantomaquia* va cubierto con el casco de Hades, capaz de convertir en ser invisible a quien lo llevaba, gracias a ello pudo matar al gigante Hipólito. También pasaba por ser el inventor de la lira, construida con una concha de tortuga y unas cuerdas fabricadas con los intestinos de un buey. Apolo, seducido por la lira y los sonidos que de ella salían, cambió el ganado que Hermes le había robado por dicho instrumento.

## **Hércules y la hidra (Copia de Rubens)**

Lienzo. 117 × 49 cm. N.º de catálogo 1710



La composición es copia de un original de Rubens, que se ha perdido, aunque aparece en los inventarios de 1700, 1747 y 1794.

Del que fue el segundo de los trabajos o *erga* de Hércules ya se ha tratado al comentar el cuadro del mismo nombre de Zurbarán (n.º cat. 1249). En este estrecho lienzo, se ve al héroe, empuñando la clava, en lucha con la hidra de siete cabezas que habitaba en los pantanos de Lerna (Argólida) y que sólo podía ser vencida si se quemaban, una a una, todas sus testas (Ov., *Met.*, IX, 69-74).

Detrás del fornido héroe, aparece la figura de su sobrino Yolao que fue quien le ayudó en esta hazaña, quemando con teas encendidas las cabezas del monstruo para evitar que se reprodujeran.

### **Hércules matando al dragón del jardín de las Hespérides (Copia de Rubens)**

Lienzo. 65 × 155 cm. N.º de catálogo 1711



La composición, como en el caso anterior, es una copia fidedigna de un cuadro de Rubens, perdido, pero que aparece registrado en el inventario del Alcázar de Madrid

de 1686.

En el decimosegundo y último de los tradicionales trabajos de Hércules, el héroe tuvo que luchar contra un dragón inmortal de cien cabezas nacido de Tifón<sup>[3]</sup> y Equidna<sup>[4]</sup>, guardián de las manzanas de oro del jardín de las Hespérides. Cuando Hera (Juno) celebró su boda con Zeus (Júpiter), Gea (la Tierra) le regaló, como presente nupcial, unas manzanas de oro que la joven desposada mandó plantar en el jardín que tenía en las proximidades del monte Atlas<sup>[5]</sup>. Para evitar que las hijas de Atlas robaran los frutos de este jardín, como solían hacer, puso como vigía custodio al citado dragón y, por si fuera poco, eligió como guardianas a tres ninfas del atardecer, las Hespérides: Egle (la «Resplandeciente»), Eritia (la «Roja») y Aretusa (la «Poniente»).

Según algunas versiones, fue Atlas<sup>[6]</sup> quien se dirigió al Jardín de las Hespérides para coger las manzanas de oro, mientras, en su lugar, Hércules sostenía sobre sus hombros la bóveda celeste. A su regreso, el gigante propuso a Hércules que siguiera sosteniendo su carga mientras él llevaba los dorados frutos a Euristeo. Hércules simuló aceptar la propuesta, pero le pidió a Atlas que le descargase un momento de su peso para colocarse un almohadón en la nuca. Aceptada la propuesta, Hércules recogió las manzanas, esparcidas por el suelo, y emprendió la fuga, temeroso de que Atlas, al verse libre de su tremendo cometido, no volviera a aceptarlo jamás.

En otras versiones, Hércules fue el que se enfrentó al dragón, matándole o durmiéndole, en tanto que las Hespérides, desesperadas por haber perdido las manzanas, se transformaron en árboles: un olmo, un sauce y un álamo, a cuya sombra se refugiaron, más tarde, los Argonautas.

Después de entregadas las manzanas a Euristeo, no sabiendo éste qué hacer con ellas, se las devolvió a Hércules, quien, a su vez, se las ofreció a Atenea. La diosa las devolvió al citado jardín, ya que, conforme a la ley divina, no podían estar en otro lugar que no fuera el sagrado vergel.

En el cuadro se ve al héroe luchando, sin más armas que su maza, con el temible dragón al que ya ha conseguido dominar con la fuerza de una de sus potentes piernas, bajo cuya presión está casi inmovilizado. Al fondo se percibe un bello jardín, de altos y esbeltos árboles, muy de corte renacentista, para ambientar el escenario en que se desarrolla la acción.

## **Apolo vencedor de Marsias (o de Pan) (Copia de Jordaens)**

Lienzo. 181 × 223 cm. Colecciones Reales. N.º de catálogo 1712

Esta copia de Mazo es de dimensiones algo menores que el original de Jordaens (181 × 267 cm.), la cual también se conserva en el Museo del Prado (n.º cat. 1551).



Fue pintada hacia 1637 a partir de un boceto de Rubens que se conserva en el Museo de Bruselas.



En este cuadro se representa el triunfo de Apolo, experto tocador de la lira, sobre Pan, dios de los pastores y los rebaños, a quien se le atribuía la invención de la siringa. En la escena aparece Júpiter en el momento de coronar a Apolo como vencedor del certamen, mientras Pan toca la siringa y a Midas, rey de Frigia, le crecen las orejas por haberse puesto, por su falta de formación musical, a favor de Pan.

Aunque durante mucho tiempo llevaba el título de *Apolo vencedor de Pan*, recientemente ha sido corregido, ya que, en realidad, hace referencia al episodio en el que Marsias (a veces confundido con Pan) se atrevió a desafiar a Apolo afirmando que la música que emanaba de su flauta (doble *aulós*), era superior a la de la lira. Apolo aceptó el reto con la condición de que el vencedor pudiera tratar al vencido a su antojo. En un primer ensayo, el resultado no quedó claro, tal era el virtuosismo de ambos contendientes, por lo que Apolo desafió a su contrincante a tocar el instrumento en posición invertida, como él lo hacía con la lira. Al no poder hacer lo mismo, Marsias se declaró vencido y Apolo dispuso que fuera colgado de un pino y desollado vivo (Ov., *Met.*, VI, 383 ss.).

Según algunas de las versiones de este episodio, Midas fue nombrado juez, junto con otros, de tan singular desafío, siendo el único que votó en favor de Marsias. Por esta razón, Apolo irritado, hizo que le creciesen a ambos lados de la cabeza un par de orejas de asno.

En realidad, en esta leyenda se fusionaron dos mitos: el referido al desafío de Apolo y Marsias<sup>[7]</sup>, y al de Sileno (o Pan) y el rey Midas.

Marsias era un sileno originario de Frigia (hijo de Hiagnis y Olimpo o Eagro) que pasaba por ser el mejor tocador de la flauta de doble tubo, por oposición a la siringa o flauta de Pan. La invención del doble *aulós* se le atribuía a Atenea; sin embargo, al contemplar reflejada su imagen en un arroyo mientras tocaba dicho instrumento, lo arrojó lejos de sí al ver sus mejillas infladas. La despreciada doble flauta fue recogida por Marsias que se convirtió en un virtuoso de la misma. Este episodio inspiró al célebre escultor griego Mirón (siglo v a. C.) para realizar su famoso grupo de *Atenea*



y *Marsias*, llegado a nosotros por varias copias romanas.

Pan, otro sileno, según la versión de Ovidio (*Met.*, XI, 885 ss.), extraviado, se había dormido lejos del cortejo de Dioniso, en las montañas de Frigia. Fue encontrado por unos campesinos que, sin reconocerlo, lo condujeron, encadenado, ante su rey. Midas, al darse cuenta de quién era, lo recibió con grandes honores y partió con él para que se reincorporase al séquito de Dioniso. Pan, agradecido, le ofreció concederle un deseo. Midas le pidió que se convirtiera en oro todo lo que tocara. Obtenido tal privilegio, pudo darse cuenta de su insensatez cuando comprobó que no podía comer ni beber, ya que todo cuanto rozaba se convertía en el dorado metal por él tan deseado. Hambriento y sediento rogó a Dioniso que le librara de tan pernicioso don. El dios le escuchó y le dijo que se lavase la cara y las manos en la fuente del río Pactolo. Así lo hizo Midas y al punto se vio liberado de su necio privilegio. La corriente de este célebre río arrastró desde entonces innumerables pepitas de oro. Los atributos iconográficos de Pan son la siringa, un cayado de pastor y una corona y un ramo de pino.

En cuanto a Midas, tanto por su torpe elección al solicitar un privilegio, o a su mal oído musical, se le solía representar con orejas de burro que, a veces, tapaba con un alto gorro, el denominado «tocado frigio» para disimular su infamante y merecido castigo.

En el episodio aquí representado, Marsias, en lugar de la doble flauta, toca la siringa de Pan, lo que evidencia la simbiosis de ambos mitos.

### **Diana cazadora (copia de Rubens)**

Museo Nacional de l'Almudí de Játiva desde el año 1986.

Lienzo. 119 × 49 cm. Colecciones Reales. N.º de catálogo 1725



Este cuadro procede de las Colecciones Reales. En 1686 se tasó como copia de un original perdido de Rubens, realizada por Martínez del Mazo; en 1722 estaba en el Palacio Nuevo. Los catálogos del Prado hasta 1972 hacían referencia a él como una obra de la escuela de Rubens. En 1986 fue cedido por Orden Ministerial al Museo Nacional de l'Almudí de Játiva (Valencia).

Diana (Ártemis) aparece en este cuadro rodeada de sus perros, a uno de los cuales acaricia con su mano derecha mientras que lleva un halcón en la izquierda. Viste una túnica de color rojo intenso que deja al descubierto su seno derecho y sus piernas desde la rodilla. En la cabeza luce una media luna, tocado que la caracteriza a guisa de atributo iconográfico. Detrás de ella se ve un frondoso paisaje en el que se combinan de modo magistral los colores azules, ocres y verdes, creando un fondo luminoso para acompañar a la grácil cazadora.

En esta ocasión aparece en solitario, lo que no es frecuente, ya que suele ir acompañada por un cortejo de ninfas de cuya virginidad era celosa guardiana. Ella misma castigó a Orión porque intentó violarla, a Acteón por sorprenderla desnuda y a Calisto por haberse dejado seducir, aunque su seductor fuese el propio Zeus (Júpiter).

### **La muerte de Adonis (copia de Rubens)**

Lienzo. 246 × 214 cm. N.º de catálogo 7116

La escena representada en este cuadro, que ya aparece citado en el inventario del año 1794 del Palacio de Aranjuez, es la muerte de Adonis, un apuesto joven, cuya leyenda se narra con detalle más adelante, en la descripción del cuadro *Venus y Adonis*, de Tiziano (n.º cat. 422). Su muerte fue consecuencia de la herida que le produjo un jabalí que Ártemis, encolerizada por causas que se desconocen, lanzó contra él en el transcurso de una cacería (*Ov., Met., X, 345 ss.*).



Prevalece en la composición un romántico paisaje de montañas y altos árboles, en el cual el cuerpo del joven herido mortalmente, víctima de su inexorable destino, aparece en primer plano, representado a escala reducida para resaltar la magnificencia

y grandiosidad del marco en que se ha desarrollado la tragedia. En el cielo se divisa a Afrodita (Venus), su entregada amante, en actitud de querer saltar desde su carro.

### **Eneas ayuda a descabalar a Dido (copia de Rubens)**

Lienzo. 146 × 95 cm. Colecciones Reales. N.º de catálogo 1744

Es copia de un lienzo de Rubens que aparece registrado en los inventarios del Alcázar de Madrid en los años 1666, 1686 y 1700 como la *Historia de Dido y Eneas* y que debió de perecer en el incendio del Alcázar.



Este cuadro en cuestión figura, asimismo, en los inventarios del Alcázar, haciéndose constar, en 1686, su ubicación en el llamado «cuarto del Príncipe» y también que era una copia de un cuadro de Rubens realizado por Juan Bautista del Mazo<sup>[8]</sup>. Desde 1881 estuvo depositado en la Universidad de Granada, siendo devuelto al Museo en 1965.

La escena está inspirada en la *Eneida* (IV, 160-170). En primer término se ve la figura de Eneas ayudando a descabalar a Dido que aún se mantiene montada en el caballo. La interpretación galante de este pasaje responde al gusto del estilo de Rubens. Los erotes que revolotean en torno a la pareja anuncian su inminente relación amorosa. Dido, representada como una bella mujer rubia, vestida de púrpura, lleva un carcaj de oro y acepta complacida la ayuda que le brinda Eneas. Es el momento en el que, interrumpida la caza en la que estaban participando a causa de

una tormenta, se ven obligados a guarecerse en una gruta, siguiendo el plan preparado por Juno. La intención de la diosa no era otra que provocar la unión de los amantes y desviar el destino de Eneas, ya que su cumplimiento suponía el inexorable dominio de Roma sobre Cartago.

La leyenda de esta hermosa reina se conocía con anterioridad a la aparición de la *Eneida* de Virgilio y se relacionaba con las migraciones fenicias hacia Occidente. Hija del rey de Tiro, Mirto, y hermana de Pigmalión, fue protagonista de muchas aventuras y peligrosas asechanzas hasta arribar al norte de África. Los indígenas permitieron a la recién llegada fundar una ciudad cuya extensión «pudiera abarcar una piel de buey», tal y como ella solicitó. Su ardid consistió en cortar la piel en tiras finísimas y obtener un largo cordón con el que rodear un extenso territorio, el mismo que le fue concedido, respetando la palabra dada.

Según la versión de Virgilio, Eneas fue arrojado por una tempestad a la costa de África, donde fue acogido por la reina Dido, quien no sólo le brindó su hospitalidad sino que llegó, incluso, a convertirse en su amante. Informado de esta aventura Yarbas, el rey indígena de un pueblo vecino y pretendiente de la reina, se indignó al verse preterido por un extranjero, por lo que pidió a Júpiter que alejase a Eneas de Cartago. El dios satisfizo su súplica y ordenó al troyano que se alejara de la ciudad rumbo a las costas donde fundaría Roma. La reina Dido, al verse abandonada, levantó una gran pira y se arrojó a las llamas<sup>[9]</sup>.

Los amores de Dido y Eneas fue un tema muy representado en el mundo de la antigüedad, tanto en pinturas como en mosaicos. Más tarde, fue también muy del gusto de los artistas italianos y flamencos de los siglos XVI y XVII, a quienes sirvió de fuente de inspiración en muchas ocasiones.

De este episodio hizo otra versión Benito Manuel de Agüero, al que hacemos referencia más adelante (n.º cat. 895), aunque de característica muy diferentes, ya que en este cuadro se percibe la mano de Rubens.

# JUAN CARREÑO DE MIRANDA

(1614 - 1685)

Nació en la ciudad de Avilés, en 1614, en el seno de una familia noble con pocas posibilidades económicas para ocuparse de su educación artística, por lo que se trasladó a Madrid e ingresó en el taller del pintor Pedro de las Cuevas.

Fue uno de los mejores cultivadores del retrato en el siglo XVII y un gran amigo de Velázquez. Inició su época de retratista en 1669, siendo nombrado durante este año pintor del Rey y en 1671 pintor de Cámara, razón por la cual retrató a la mayoría de los personajes de la familia real y de la Corte madrileña. Su estilo se caracteriza por una singular elegancia y austeridad. Murió en Madrid en 1685.

## **Baco o la «Monstrua» desnuda**

Lienzo. 165 × 107 cm. N.º de catálogo 2800



Esta niña, ejemplo de la obesidad mórbida infantil, se llamaba Eugenia Martínez Vallejo. Era natural de Bárcena (Burgos) y por su gordura se la conocía con el nombre de «la Monstrua». En el momento en que la pintó Carreño (h. 1650), tenía 6 años y fue llevada a la Corte para mostrar su sorprendente aspecto físico. El artista la pintó primero vestida de cuerpo entero, ataviada con un lujoso traje encarnado (n.º cat. 646), y posteriormente desnuda, dándole el nombre de Baco, lo que no deja de ser un cruel e impropio calificativo.

Ambos cuadros se citan en una relación anónima de 1680. En 1686 y 1694 estaba en el Alcázar; en 1701 en la Zarzuela, ingresando en el Museo del Prado en el año 1827.

# BENITO MANUEL DE AGÜERO

(h. 1626 - h. 1668)

Se tienen escasas noticias de este pintor que nació en Burgos hacia 1626. Se formó en el taller de Martínez del Mazo y llegó a trabajar en el Alcázar, donde pudo conocer y admirar las obras de Tiziano. Considerado como uno de los representantes del Barroco madrileño, se especializó en la pintura de paisajes, siguiendo la corriente de los paisajistas flamencos e italianos, sobre todo de Claudio de Lorena<sup>[1]</sup>, pintor nacido en Francia pero formado en Roma donde residió largas temporadas. Asimismo, se percibe en sus cuadros una gran influencia de Velázquez, sobre todo por el cuidado que puso en el estudio de la tercera dimensión y en la suavidad cromática de sus composiciones.

Hizo obras para los palacios de Aranjuez y del Buen Retiro. Murió en Madrid hacia 1670. Algunos de los cuadros de Aranjuez se llevaron al Museo del Prado en 1845 y se registraron, siguiendo las indicaciones del inventario de 1794, a nombre de Juan Bautista Martínez del Mazo. Esta situación se mantuvo hasta el año 1933, fecha en que se realizó un nuevo catálogo dirigido por Sánchez Cantón quien cambió la autoría de algunos de ellos a favor de Agüero<sup>[2]</sup>.

## **Paisaje con una ninfa y un pastor**

Prado disperso. M<sup>o</sup> Burgos.

Lienzo. 56 × 199 cm. N.º de catálogo 893

En este lienzo, de proporciones muy alargadas, se representa un paisaje de aspecto romántico en el que se diluyen las figuras de una la ninfa y de un pastor que aparecen en su lado izquierdo. De acuerdo con el peculiar estilo de este pintor, las figuras se perfilan como una simple excusa para justificar la belleza del ambiente en el que casi se pierden.





Las ninfas, representadas desde la antigüedad clásica como bellas doncellas, eran personificaciones de los espíritus que moran en los campos, los bosques y las aguas. En época homérica eran tenidas por hijas de Zeus y solían formar el séquito de importantes divinidades, sobre todo del de Ártemis (Diana), o del de otras ninfas de alto rango, como Calipso o Circe.

Existían distintas clases de ninfas: las Melíades, consideradas como las más antiguas de todas, eran las que habitaban en los fresnos; las Náyades eran las que vivían alrededor de las fuentes y en las corrientes de agua; las Nereidas eran las que poblaban el mar; las Oréades, las que se encontraban en las montañas y florestas; y las Hamadriades, ninfas que nacían con el árbol al que protegían y con el que compartían su destino y muerte. Considerando la existencia de estas últimas, todavía es creencia popular que talar un árbol supone acabar con la vida de la ninfa que en él habita, por lo que trae mala suerte y acarrea un castigo.

Las ninfas desempeñaron un importante papel en multitud de leyendas. Fruto de la imaginación que las veía como seres benéficos y bellos, pueden considerarse precursoras de las hadas de tiempos posteriores.

El tema de las ninfas y de los sátiros fue muy del gusto de Rubens, quien, como veremos más tarde, pintó varios cuadros sobre este mismo asunto.

## **Eneas ayuda a descabalar a Dido o Paisaje con Dido y Eneas**

Lienzo. 246 × 202 cm. N.º de catálogo 895



Este cuadro, como otros de este mismo autor, entraron en el Prado el 16 de enero de 1848 procedentes del Palacio de Aranjuez, donde ya se habían registrado en 1794.

En la escena se representa a Eneas ayudando a descabalar a Dido, la reina de Cartago, en el marco de un paisaje rocoso y abrupto en el que las figuras humanas apenas destacan dentro del marco ambiental que las acoge.

La leyenda de los amores de Dido y Eneas se conoce, sobre todo, por el episodio que, sobre este tema, incluyó Virgilio en su *Eneida* (IV, 160-170). De este pasaje existe otra versión (copia de Rubens) de Martínez del Mazo (n.º cat. 1744), a la que ya hemos hecho referencia, de características iconográficas muy diferentes, como era de esperar en una versión realizada por Rubens.



## **Paisaje: Eneas se despide de Dido o Salida de Eneas de Cartago**

Lienzo. 239 × 205 cm. N.º de catálogo 896

Registrado este cuadro en el inventario del Palacio de Aranjuez, en el año 1794, llegó al Prado en 1848.



En este lienzo figura otro de los momentos cruciales de la leyenda de Dido y Eneas: el de su despedida, una despedida que nunca existió, ya que la partida del héroe troyano se produjo sin el conocimiento de su amada. Sin embargo, por su carga emocional, se convirtió en un motivo imaginario, repetido en las representaciones del llamado ciclo troyano.

El escenario es un puerto en cuyo muelle aparecen varias figuras que se dedican a embarcar los presentes que Eneas ha recibido en tierras africanas. A la izquierda, el héroe se despide de la reina. En el mar hay numerosos barcos y una lujosa embarcación que se supone que es en la que el troyano va a partir. A la derecha se divisa la fortaleza de la ciudad.

Como en toda esta serie de cuadros, el marco paisajístico y ambiental predomina sobre las figuras humanas.

## **Paisaje con Latona y los campesinos cambiados en ranas**

Lienzo. 244 × 219 cm. N.º de catálogo 897

Figuró en los inventarios del Palacio de Aranjuez en 1700 y 1794, ingresando en el Museo en 1848.



El episodio a que hace referencia este cuadro es una de las muchas peripecias que padeció Leto o Latona (hija del titán Ceo y de la titánida Febe), la madre de Ártemis y Apolo, frutos de su unión con Zeus, tras el difícil parto que tuvo en la isla de Delos. Siempre perseguida por el odio implacable de Hera, que no permitía que su hija Ilitía, la diosa de los alumbramientos, bajase en su ayuda, no podía dar a luz. Los dolores del parto le duraron nueve días y nueve noches, hasta que las demás diosas del Olimpo, compadecidas de sus sufrimientos, enviaron a Iris como mensajera, prometiendo a Ilitía un collar de oro y ámbar de nueve codos de longitud. Este espléndido regalo hizo que, finalmente, se decidiera a acudir en auxilio de la parturienta.

Después del parto, Leto se trasladó, según algunas versiones, a Licia con sus mellizos. Allí se detuvo junto a una fuente con la intención de lavar en ella a los niños. Los campesinos de las cercanías se lo impidieron y, entonces, la ofendida madre los convirtió en ranas (Ov., *Met.*, VI, 313 ss).

En el primer término, a la izquierda de la escena, se ve a Latona con sus hijos Apolo y Ártemis (Diana). En el centro aparece la laguna y los licios convertidos en ranas por no haberles permitido el uso del agua.

Los padecimientos sufridos por Leto la hicieron merecedora del amor de sus hijos que castigaron de modo terrible a quienes la ofendieron. Así, dieron muerte a los catorce hijos de Níobe, la esposa de Anfión, por presumir de su fecundidad ante el simple parto doble que había tenido su madre, y al gigante Ticio que intentó violarla.

El tema del castigo de los campesinos convertidos en ranas se puso de moda en los siglos XVII y XVIII, sirviendo de motivo ornamental de estanques y fuentes. Así, en el Palacio de Versalles, en la llamada Fuente de Latona, obra de Gaspard y Balthazar Marsy (c. 1650-1673), se representó este episodio. Según se dice, el tema fue elegido personalmente por Luis XIV, el rey Sol, para que sirviera de aviso a quienes habían sido los enemigos de su madre, Ana de Austria, durante su minoría de edad.

Tanto Leto como sus hijos, Apolo y Ártemis, tuvieron la merecida fama de ser dioses muy vengativos.

## **Paisaje con Mercurio y Argos**

Lienzo. 248 × 325 cm. N.º de catálogo 899

Lienzo registrado en el Palacio de Aranjuez en 1794, desde donde llegó al Museo en 1848.



El tema representado en este lienzo es el mismo que el del cuadro de Velázquez *Mercurio y Argos* (n.º cat. 1175), en cuya descripción se expuso la leyenda correspondiente a este mítico episodio.

En el marco de un frondoso paisaje, en el que predominan los tonos dorados, aparece, a la izquierda, Argos, el «guardián de los cien ojos», dormido, la joven Io, la amada de Zeus (Júpiter), convertida en vaca, y Hermes (Mercurio). A la derecha, el ganado pace en la proximidad de un arroyo.

# JERÓNIMO ANTONIO DE EZQUERRA

(h. 1660 - h. 1733)

Este pintor, probablemente de origen burgalés, fue discípulo de Palomino y es autor del cuadro titulado *Neptuno como alegoría del agua* que formó parte de una serie en la que se representaron a los cuatro elementos: Tierra, Mar, Fuego y Aire, según figura en los inventarios reales. Se salvó del incendio del Alcázar de 1734 y vuelve a ser citado en los inventarios de 1747, 1772 y 1794<sup>[1]</sup>.

Las alegorías del *Agua*, del *Fuego* y del *Aire* fueron obra de Palomino y la de la Tierra del italiano Vaccaro.

Este tipo de composiciones fueron muy del gusto de los siglos XVI y XVII, representándose a la *Tierra* con la figura de Deméter (Ceres), Rea o Cibele; al Fuego con la de Hefesto (Vulcano); al Aire con la de Hera (Juno); y al Mar con la de Posidón (Neptuno).

## El agua

Lienzo. 248 × 160 cm. N.º de catálogo 704

En el inventario de los cuadros salvados en el incendio del Palacio de Madrid, se le cita formando serie, como ya se ha dicho, con otras pinturas de Palomino y Vaccaro. En 1772 y 1794 estaba en el Palacio del Buen Retiro.



El protagonista de la escena es Posidón (Neptuno), como alegoría del mar, acompañado de su *thiasos* o cortejo de nereidas y tritones, en combinación con un paisaje que sugiere la espesura del bosque. En el agua se percibe una gran abundancia de peces, y en las orillas conchas y tortugas. En primer término aparece un tritón recostado y de espaldas al espectador.

Posidón, el Neptuno latino, es el dios del mar, uno de los Olímpicos, hijo de Crono y de Rea y hermano de Zeus (Júpiter). Su poder no se limitaba sólo al mar, sino que se extendía también a las aguas corrientes y a los lagos. Presente en todos los grandes acontecimientos mitológicos, no siempre mantuvo buenas relaciones con Zeus, con otros dioses y con algunos mortales a los que ayudó y a los que, por no cumplir con sus compromisos, penalizó con severos castigos. Como dios poderoso iba siempre acompañado por su cortejo o *thiasos*, como ya se ha dicho, formado por caballos marinos, nereidas, náyades, tritones, etc. Su mujer legítima fue Anfitre, («la que rodea al mundo»), hija de Nereo y Dóride, la que dirigía, como hermana mayor, el coro de las nereidas.

Esta nereida, prudente y de carácter amable, puede equipararse con Hera (Juno), la esposa de Zeus, o con Perséfone (Proserpina), casada con Hades (Plutón). Como ésta última, también fue raptada, en este caso por Posidón, cerca de la isla de Naxos. Al parecer, el dios del mar amaba a esta joven desde hacía mucho tiempo, pero ella, por pudor, le rechazó, ocultándose en las profundidades del Océano, más allá de las columnas de Hércules. Allí fue descubierta por los delfines que formaron un festivo cortejo para conducirla ante el Señor de los mares quien, finalmente, la convirtió en su esposa.

Posidón, como otros muchos dioses, tuvo amores extraconyugales. De entre sus amantes destacan Toosa, hija de Forcis (divinidad marina, hijo de Gea y Ponto), con la que engendró a Polifemo; Medusa, con la que tuvo al gigante Crisaor y al caballo Pegaso; con Amimone, fruto de cuya unión nació Nauplio, etc. Mención especial merecen los amores que tuvo con Deméter, ya que de tal unión vino al mundo una hija cuyo nombre no se podía pronunciar<sup>[2]</sup>.

Se representaba a Posidón armado con el tridente, que es el instrumento usado por los pescadores de atún, y montado en un carro arrastrado por animales monstruosos, mitad caballos y mitad serpientes. Este carro se veía rodeado de peces, delfines, nereidas, tritones y genios diversos como Proteo<sup>[3]</sup> y Glauco<sup>[4]</sup>.

# ACISCLO ANTONIO DE PALOMINO Y VELASCO

(1655 - h. 1726)

Nació en Bujalance (Córdoba) en 1655. Estudió en Córdoba con Valdés Leal y Juan de Alfaro. En 1680 se trasladó a Madrid y en 1688 fue nombrado pintor del rey. Destacó dentro de la corriente barroca, cultivando la pintura al óleo y realizando, tanto en Madrid como en Valencia, importantes obras al fresco. Fue un gran estudioso del mundo del arte y publicó dos libros sobre la técnica de la pintura: *El museo pictórico y escala óptica* (1715-1724) y *El parnaso español pintoresco y laureado* que se compone de 226 biografías de pintores y escultores españoles. Murió en Madrid en 1726.

## El fuego

Lienzo. 246 × 160 cm. N.º de catálogo 3186



En primer término, a la derecha, vemos a Hefesto (Vulcano), símbolo del elemento ígneo, en la fragua. A su lado, aparece Afrodita (Venus) sentada y acompañada por Eros (Cupido), mientras unos amorcillos juegan con el fuego. La escena se desarrolla en un exuberante paisaje de vegetación arbórea con el mar y un puerto al fondo.

Junto con el siguiente cuadro de este pintor (n.º cat. 3187), otro de Ezquerria (n.º 704) y otro de Andrea Vaccaro (n.º 4963)<sup>[1]</sup>, forma parte de una serie dedicada a «Los Elementos», que se reunieron en el Palacio del Buen Retiro.

En 1734 se cita en el catálogo del Alcázar y en 1772 y 1779 en el Palacio del Buen Retiro.

## El aire

Lienzo. 246 × 156 cm. N.º de catálogo 3187

En un paisaje con fondo cubierto de nubes, cruzado por el arco iris, aparece sentada en un carro tirado por pavos reales, la diosa Hera (Juno), símbolo del aire. Representada como un *aura velificans*, va precedida por Iris, la mensajera divina, la encargada de unir la Tierra con el Cielo, a los hombres con los dioses por medio de su lumínico trazo que siempre anuncia tiempos de bonanza. A la izquierda y bajo un frondoso árbol dos amorcillos juegan con pompas de jabón.



Como ya se ha dicho, este cuadro es parte de la serie dedicada a «Los Elementos», que se reunieron en el Palacio del Buen Retiro.



# FRANCISCO BAYEU Y SUBÍAS

(1734 - h. 1795)

Hijo de Ramón Bayeu Fanlo y de María Subías, nació en Zaragoza el 9 de marzo de 1734. Fue cuñado de Goya y hermano de Ramón y Manuel, también pintores, con los que trabajó en varias ocasiones. Recibió, en su ciudad natal, una esmerada educación en la que no faltaron los estudios de filosofía y de latín. Pasó por el taller de pintura de Juan Andrés Merklein y, desde 1748, por el de José Luzán. No obstante, el pintor que más influyó en él fue Antonio González Velázquez, que regresó de Italia llamado por el Cabildo zaragozano para decorar la cúpula de la Virgen en la catedral de El Pilar.

Animado por este pintor, concurrió, en 1758, a un concurso convocado por la Academia de San Fernando. Fue el único concursante y obtuvo el premio por su pequeño y excelente cobre *La tiranía de Gerión*, una de las mejores obras que salieron de sus manos. Como consecuencia de este premio, la Corporación acordó concederle una pensión de dos años en Madrid. No permaneció en la capital el tiempo previsto y, en 1759, regresó a Zaragoza para casarse con Sebastiana Merklein, hija de su primer maestro. Decoró, entonces, las iglesias de San Ildefonso, Felipe y Santiago, Santa Engracia y la cartuja de *Aula Dei*.

En 1763 fue reclamado desde Madrid por Mengs para ser su ayudante y se le encargó pintar en Palacio las bóvedas de las estancias de la reina (*Rendición de Granada*) y de los príncipes de Asturias (*La caída de los gigantes*), trabajos que terminó en 1765. Ese mismo año fue nombrado teniente director de la Academia de San Fernando y, al año siguiente, pintor de Cámara. Realizó pinturas para San Pascual de Aranjuez, para el oratorio del Palacio de El Pardo, para la antecámara del infante Don Luis en Palacio y para la cúpula de la colegiata de San Ildefonso. En 1773 se comprometió a decorar dos cúpulas en el templo de El Pilar de Zaragoza, pero como estaba ocupado con la decoración del Salón de Embajadores de El Pardo, no recibió la autorización real hasta 1775. Las pinturas de estas dos cúpulas de El Pilar, causa de grandes disgustos con su cuñado Goya, son unas de las obras más hermosas de Bayeu.

En 1775 comenzó a pintar los frescos del claustro de la catedral de Toledo, donde intervino también Maella. En 1778 decoró la capilla del Palacio de Aranjuez y, en 1779, continuó la obra toledana. Este año contrató con el Cabildo de El Pilar de Zaragoza la decoración de nuevos techos, siendo los temas encargados el de *Regina Prophetarum* y el de *Regina Apostolorum*. Volvió a Madrid y pintó *La Porciúncula*<sup>[1]</sup>, en San Francisco el Grande, que no gustó a la familia real. Continuó con los frescos

en el claustro de la catedral de Toledo y entre 1784 y 1788 pintó los altares de la parroquia de Pedrola (Zaragoza). En 1788 fue nombrado director de Pintura de la Academia de San Fernando. En 1791 decoró el oratorio del rey en el Palacio de Aranjuez y, en 1794, el dormitorio del rey en el Palacio de Madrid. En 1795 fue nombrado director general de la Academia, muriendo mes y medio después.

Muy influido por Mengs, del que fue discípulo, se ha dicho, en ocasiones, que no pudo desarrollar su propio pensamiento artístico. Pese a todo, se le ha considerado como el primer intérprete del denominado «bocetismo aragonés», estilo que ya se percibe en algunos pintores del siglo XVII y que él supo transmitir a Goya. El resultado fue el choque de planteamientos que se advierte, a lo largo de su trayectoria, entre la influencia de Mengs y su concepción personal.

## **El Olimpo: batalla con los gigantes**

Lienzo. 68 × 123 cm. N.º de catálogo 604

Bayeu pintó este boceto en 1764 como proyecto previo a la decoración de un techo del Palacio Real de Madrid, que más tarde realizaría, demostrando su habilidad y talento como fresquista. Tanto en los bocetos como en la gran composición (antes citada) de atrevidos escorzos, con que decoró la antecámara de los príncipes de Asturias, se percibe la influencia de Mengs y Giaquinto.



Este boceto, que figuraba en la testamentaria del pintor en 1795, pasó a la colección de Chapinot. Fue, posteriormente, adquirido por Fernando VII para el Museo del Prado, donde también se conservan veinte dibujos preparatorios; otro de estos dibujos se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid; dos bocetos en la colección particular de Cogullada (Zaragoza) y otro en la Sociedad Económica de

Amigos del País, en Zaragoza.

En su composición y gama cromática, en la que dominan las tonalidades azules y doradas, Bayeu siguió de cerca la línea academicista de Mengs y de Giaquinto. Sin embargo, en la agitación gesticulante que anima a los personajes, se aprecia un estilo más libre y acorde con su propia personalidad. Teniendo en cuenta que estas pinturas al fresco secco se concebían para ser vistas desde el suelo, con la mayor claridad posible, Bayeu no se entretuvo en los detalles de los rostros, resaltando, en cambio, los ojos, grandes y negros, para acentuar la expresión de los mismos.

El tema elegido para decorar la antecámara fue el de la Gigantomaquia, es decir, la lucha de los dioses olímpicos con los gigantes, los hijos nacidos de la diosa Gea (la Tierra) y de la sangre que manaba de la herida de su esposo Urano cuando fue mutilado por Crono. Este episodio mitológico que decoró los frontones, frisos y metopas de los templos griegos, las paredes de los vasos cerámicos y que alcanzó una belleza imponente y sublime en el relieve del Altar de Pérgamo, significó, siempre, el orden impuesto por los dioses olímpicos, adalides de la civilización, frente a las fuerzas descontroladas personificadas por los titanes y gigantes. Tal cometido podía atribuirse a los monarcas y poderosos, sin cuya intervención no podía conseguirse la estabilidad y el bienestar. En el centro de la composición aparece Zeus (Júpiter) fulminando con sus rayos a sus enemigos; junto a él figuran Atenea (Minerva) y todos los olímpicos, entre los que, también, se encuentra Heracles (Hércules), protector de la monarquía española, impartiendo golpes mortales con su clava. En el plano político y social, los gigantes representaban al mundo bárbaro e irracional que sólo podía ser vencido por los olímpicos contando con la ayuda de un mortal, Heracles. En este caso, el poder real y el pueblo.

# MARIANO SALVADOR MAELLA

(1739 - 1819)

Pintor de transición, entre el Barroco y el Neoclasicismo, nació en Valencia en 1739. Su primera formación artística la recibió de su propio padre que fue un discreto pintor. Más tarde, ya en Madrid, fue discípulo de Felipe de Castro, de Antonio González Velázquez y, finalmente, de Mengs, cuya influencia se percibe en toda su obra caracterizada por un estilo academicista. Recibió el nombramiento de Pintor de Cámara de Carlos IV en 1795, compartiendo este cargo con Goya. Residió en Roma entre 1758 y 1765, donde pudo estudiar la obra de los grandes maestros italianos, de entre los cuales su preferido fue Rafael, pintor que, asimismo, influyó en algunas de sus composiciones. Cultivó el retrato y los temas de asunto religioso y alegórico. Murió en Madrid en 1819.

## La Primavera

Lienzo. 144 × 80 cm. N.º de catálogo 2497



Forma parte de la serie de los cuadros conocidos con el nombre de las *Cuatro Estaciones*, cuyos bocetos preparatorios se encuentran en la colección del conde de Villagonzalo de Madrid. Estas pinturas, en 1814, estaban en el Palacio Nuevo. En todas ellas se percibe el estilo suave y academicista que caracteriza la obra de este pintor.

La Primavera está representada como una hermosa joven que lleva una corona de flores en la cabeza y otra en la mano derecha. Viste una blanca túnica transparente y un manto de color rosa. Su pié derecho se apoya en el escalón sobre el que se yergue

un pedestal (o altar). A su izquierda, un amorcillo alado coge una rosa de un cesto. Como fondo, se percibe el suave paisaje de un jardín.

## **El Verano**

Lienzo. 144 × 74 cm. N.º de catálogo 2498



El estío, en este caso, está representado por la figura de Deméter (Ceres) que, vestida como una aldeana, lleva una antorcha en la mano derecha en recuerdo de la que llevó encendida en la búsqueda de su hija Perséfone (Proserpina) raptada por su tío Hades (Plutón), y una gavilla bajo el brazo como símbolo de su carácter de protectora de la agricultura. Aparece tocada por una corona de espigas; viste blusa blanca de ligero tejido, falda roja y manto de doble color, azul y ocre, recogido en la cintura. Junto a ella se ve a unos campesinos realizando labores de siega.

Las tonalidades color tierra confieren una sobria elegancia a toda la composición, de características semejantes a la anterior.

## **El Otoño**

Lienzo. 144 × 74 cm. N.º de catálogo 2499



Dioniso (Baco) fue, en esta ocasión, el personaje elegido por Maella para representar al Otoño. Aparece cubierto por la *nebris* o piel de felino que solía lucir como indumentaria propia. Por tocado lleva una corona de hojas de vid; alza una copa con la mano diestra y sostiene un racimo de uvas con la izquierda. Apoyado en un tonel, su actitud es relajada e indolente. A su izquierda se percibe la figura de uno de los faunos de su cortejo sobre un odre. A la derecha se ve a un joven y orondo sileno a lomos de un asno.

La celebración de la vendimia en el Otoño propició, desde la antigüedad, en pinturas y mosaicos, que para su representación se eligiera la figura de Baco, solo o acompañado por su cortejo. En el Museo son varios los cuadros dedicados a este dios y a la celebración de sus fiestas, las bacanales<sup>[1]</sup>.

## El Invierno

Lienzo. 143 × 85 cm. N.º de catálogo 2500



Esta estación no está representada por una figura alegórica, sino por una pareja de ancianos al lado de una chimenea, en el interior de su humilde casa. La luz que les ilumina es la de los leños que crepitan en el fuego. Por la puerta se divisa un campo nevado que sirve de nota ambiental a la escena, cargada de intencionalidad simbólica.

# FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES

(1746 - 1828)

Nació en Fuendetodos (Zaragoza) en 1746 y murió en Burdeos en 1828. En Zaragoza fue discípulo de José Luzán y Martínez, pintor academicista de quien poco pudo aprender. En 1763 se trasladó a Madrid acudiendo al concurso de pensiones de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, que no consiguió ganar, ya que dicha ayuda se adjudicó a Gregorio Ferro, un discreto pintor discípulo de Mengs. En 1766 volvió a presentarse a otra oposición académica fracasando de nuevo, esta vez frente a Ramón Bayeu, su antiguo condiscípulo. Sin embargo, contó desde entonces con la ayuda de Francisco Bayeu, ya situado en la Corte como pintor de la Casa Real.

Hizo un viaje a Italia, entre 1769 y 1771, por cuenta propia y, de regreso a España, se afincó en Zaragoza recibiendo el encargo de pintar la bóveda del Coreto de la basílica del Pilar. Intervino, también, en la decoración de otras iglesias con varios temas sacros en donde pudo aplicar los conocimientos adquiridos en Italia, sobre todo la técnica de la pintura al fresco.

En 1773 se casó con Josefa Bayeu, lo que supuso contar con la protección de su poderoso cuñado. El matrimonio se instaló en Madrid y, en 1774, el artista ingresó en la Real Fábrica de Tapices, que Mengs, pintor de Cámara, aspiraba a transformar. Allí, y hasta 1791, realizó numerosos cartones o modelos para tapices.

Cuando Carlos III, en 1778, reunió todos los cuadros dispersos en sitios reales para decorar el nuevo Palacio de Madrid, Goya tuvo a su alcance obras maestras en las que inspirarse, sobre todo las de Rembrandt y Velázquez, a quienes siempre consideró sus maestros, según su propia declaración.

En 1779 fue presentado a Carlos III. Ello le dio pie para solicitar la plaza de pintor de Cámara, pero se desestimó su petición. En 1780 consiguió ser elegido miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ese mismo año, la Junta de la Fábrica del Templo del Pilar de Zaragoza acordó encomendar la pintura de dos cúpulas a Goya y a Ramón Bayeu. Los bocetos de Goya fueron criticados por Francisco y Ramón Bayeu y el Cabildo se adhirió a sus reparos. Aunque Goya corrigió dichos bocetos, este incidente fue el inicio de un gran distanciamiento entre él y sus cuñados.

Regresó a Madrid y, debido a su enemistad con Francisco Bayeu, es posible que decidiera interrumpir su actividad como pintor de cartones para la Real Fábrica de Tapices. Decoró, con otros artistas, la iglesia de San Francisco el Grande y consiguió un buen número de clientes privados, pero, en 1786, volvió a pintar cartones para la citada fábrica.



Al subir al trono, en 1788, Carlos IV, se produjeron grandes cambios en la Corte y, en 1789, fue presentado a la familia real. En la reina María Luisa y en las duquesas de Alba y Osuna halló Goya sus mejores protectoras. Fueron éstos los años felices del pintor. De ésta época son *Los Caprichos*, la decoración de la ermita de San Antonio de la Florida (1798) y numerosos retratos admirables de expresión y colorido. En 1792 su vida se truncó debido a una enfermedad que le dejó sordo, influyendo poderosamente en la transformación de su carácter. El 30 de abril de 1799 fue nombrado primer pintor de Cámara del Rey, jurando su cargo en el Real Sitio de Aranjuez.

Fue testigo presencial de la epopeya del pueblo madrileño, el día 2 de mayo de 1808, principio de la guerra de la Independencia, y esta tragedia le inspiró sus famosos cuadros: *2 de Mayo de 1808 en Madrid (la carga de los mamelucos)* y *3 de Mayo en Madrid (los fusilamientos)*, y otra nueva serie de grabados: Los desastres de la guerra. En este tiempo vivió en su pueblo natal, en Zaragoza, y en Madrid.

En 1819, Goya compró la Quinta, cercana al puente de Segovia, a don Pedro Marcelino Blanco, cuyas salas decoró entre 1820 y 1822. Vivió poco tiempo en ella, regalándosela a su nieto en 1824 cuando se marchó a Francia. De esta casa, conocida como «Quinta del Sordo» o «Capilla Sixtina de Goya» existe un dibujo de 1867 publicado por Iriarte, y una fotografía de 1873. Dicha casa fue propiedad de la familia de Goya hasta 1859, fecha en la que su nieto Mariano la vendió a Segundo Colmenares. En 1863 fue comprada por un hombre de negocios de Bruselas, Louis-Rodolphe Cumont. Diez años más tarde, en 1873, la adquirió el barón D'Erlanger que fue quien encargó al pintor y restaurador del Museo del Prado, Salvador Martínez Cubells, que arrancara de los muros las pinturas para conservarlas en lienzo. Así las trasladó a Francia para venderlas en la Exposición de París de 1878. Ante el fracaso de este intento, las donó al Museo del Prado, siendo aceptadas por el Estado por real orden de 20 de diciembre de 1881.

Con el regreso de Fernando VII recobró su posición en la Corte, pero fue incapaz de integrarse en el nuevo ambiente, por lo que decidió marcharse a Francia en 1824, como ya se ha dicho, con el pretexto de una cura de aguas en Plombières, estableciéndose en Burdeos. Allí vivió con Doña Leocadia Zorrilla y Galarza y con sus dos hijos, Rosario y Guillermo Weis. Después de un breve viaje a Madrid en 1828, momento en que fue retratado por Vicente López, regresó a Burdeos, donde murió el 15 de abril de ese mismo año.

## **Las Parcas (Átropo)**

Pintura mural pasada a lienzo. 123 × 266 cm. N.º de catálogo 757



Esta pintura mural pasada a lienzo decoraba una de las paredes del salón de la planta principal de la casa del pintor en Madrid, formando parte de la serie de las llamadas «pinturas negras<sup>[1]</sup>». Se encontraba al lado de la obra titulada *Duelo a garrotazos* y enfrente de la conocida con el nombre de *Aquelarre*.

En 1828, en un inventario de las pinturas de la Quinta de Goya, se la llamó *Átropo*, que es el nombre de una de las Moiras o Parcas de la mitología clásica, por lo que se ha considerado que estas tres viejas bien podían representar a tales personajes. La primera vez que esta obra fue citada en el *Catálogo del Museo del Prado* se la denominó *Las Parcas* y, a partir de los catálogos de Sánchez Cantón, *El destino*.

En la epopeya homérica, las Moiras (las Parcas en Roma) son citadas como una pluralidad indeterminada de entes, reguladora del destino de cada individuo y de la suerte que le correspondía en este mundo. En la *Teogonía* de Hesíodo ya aparecen como tres seres diferenciados. La palabra *moira* significa «parte», aludiendo a «esa parte» de vida, de felicidad, de desgracia, de aconteceres, etc. que le corresponde a cada persona. Hijas de Zeus y de Temis, y hermanas de las Horas, se las representaba como a tres hilanderas cuyos nombres eran Láquesis (la que da a cada uno su dosis), Cloto (la hiladora) y Átropo (la inflexible). Ellas eran las que controlaban el hilo del que pendía la vida de cada ser: la primera tiraba de él, la segunda lo hilaba y la tercera era la encargada de cortarlo cuando la existencia llegaba a su término.

Goya pintó a las tres ancianas con aspecto de brujas y a un hombre maniatado flotando sobre un paisaje tenebroso. La primera de las Parcas lleva en sus manos una figura masculina, un pequeño muñeco remedando, posiblemente, las figurillas de barro o de cera que se utilizaban en las prácticas de magia negra; la segunda aparece con las manos cruzadas o atadas a la espalda; y la tercera, Átropo, sostiene unas tijeras abiertas en su mano izquierda, prontas para ser utilizadas. Las tres Parcas le dan la espalda al hombre, queriendo significar, tal vez, la lejanía que hacia él deben guardar para cumplir con su implacable cometido. El hombre lleva en su mano derecha una lupa, queriendo dar a entender, quizás, que, en su ceguera, necesita de una ayuda para ver con claridad.

Goya hizo gala, en esta composición, de su mordacidad habitual, tratando de personificar para expresar, con un estilo surrealista y descoyuntado, a las inexorables fuerzas de un destino que el hombre no puede modificar.

## **Saturno devorando a un hijo**

Pintura mural pasada a lienzo. 143 × 81 cm. N.º de catálogo 763

Esta pintura decoraba una de las paredes del comedor de la casa del pintor que se encontraba en la planta baja. Fue pasada a lienzo, en 1873, por el pintor Martínez Cubells. Debió de ser pintada entre 1820 y 1822.

En esta composición tremendista, perteneciente a la serie de «pinturas negras» se representa a Saturno, el dios del tiempo, como devorador de sus propias criaturas, recreando, con visión nueva, un tema ya tratado por Rubens en un cuadro que con el mismo nombre se conserva, también, en el Museo del Prado (n.º cat. 1678). En ambas obras se percibe la voracidad terrible del dios, pero, en esta, el horror de la escena se subraya con la expresión enloquecida de Saturno y con la cruel mutilación de la figura infantil, ya acéfala, que engulle.



Como dice Lafuente Ferrari: «Pocas pinturas hay más expresivas y espeluznantes que el *Saturno devorando a un hijo*, símbolo del tiempo que todo lo destruye y devora. Hambre, locura, barbarie, parecen ser las inspiraciones de las que salió esta exasperada obra: el viejo esquelético, de larga melena blanca y ojos feroces y alucinados, abre sus tremendas fauces en las que desaparecen los miembros de la pequeña criatura humana que tiene en sus manos crispadas, mientras la sangre corre por el cuerpo destrozado y satisface la bestial gula del bárbaro fantasma. La veta brava española, el feroz encarecimiento con los más ásperos asuntos, llegan en esta composición goyesca a un extremo nunca superado en la historia de la pintura<sup>[2]</sup>».

Se ha sugerido, entre las muchas conjeturas de las que esta obra ha sido objeto, que la iconografía de la misma pudiera estar en relación con la grave enfermedad que padeció Goya en 1819, a causa de la cual estuvo a punto de morir<sup>[3]</sup>.

Crono (el Saturno latino) era un Titán, hijo de Gea y de Urano, casado con su hermana Rea. Se hizo dueño del Universo tras mutilar y destronar a su padre y,

después, trató de evitar, por todos los medios, que se cumpliera el oráculo que le había anunciado que, también él, sería destronado por uno de sus vástagos. Por esta razón, decidió engullir a sus hijos según iban naciendo: Hestia (Vesta), Deméter (Ceres), Hera (Juno), Posidón (Neptuno) y Hades (Plutón). Sin embargo, cuando nació Zeus (Júpiter), su esposa Rea le engañó dándole una piedra envuelta en pañales, piedra que se tragó creyendo que era un hijo más, prueba evidente de su ciega voracidad.

De esta forma, el oráculo se cumplió: cuando Zeus, que de niño vivió escondido en una gruta de Creta, se hizo mayor, con la ayuda de Metis o de Gea, dio a beber a su progenitor una droga que le obligó a devolver a los hijos devorados. Todos juntos declararon la guerra a su padre que recibió la ayuda de sus hermanos, los Titanes. La contienda, conocida con el nombre de Titanomaquia, duró diez años, pero al final, Crono fue destronado por Zeus.

## La marquesa de Santa Cruz (como Euterpe)

Lienzo. 124 × 207 cm. N.º de catálogo 7070



Es un retrato alegórico hecho por encargo de la Marquesa de Santa Cruz en 1805, cuando contaba 21 años de edad. Se cita, con frecuencia, con el nombre de *Euterpe* debido al tocado floral, de pámpanos y racimos de uvas, que luce la marquesa, la suave túnica de corte clásico que ciñe su cuerpo y la lira que sostiene con su mano izquierda. En dicha lira aparece una roseta, semejante a una cruz gamada, que ha sido objeto de los más variados comentarios. Lo más probable es que esta puesta en escena la eligiera la propia joven aristócrata, persona cultivada, que quiso aparecer como protectora de la música, aunque Euterpe pasaba por ser la musa de la flauta. Dada su edad, no es de extrañar que deseara, además, mostrarse en la plenitud de su belleza, resaltada con ciertos rasgos de sensualidad, justificados por su asociación con una musa. Goya consiguió interpretar los deseos, explícitos o implícitos, de su

modelo, y pintó un cuadro de vivos y suaves tonos en el que se percibe un discreto erotismo.

La joven marquesa aparece tumbada sobre un diván, en posición un tanto forzosa y vestida con una túnica blanca de gasa que, sujeta por unos finos tirantes, deja al descubierto su bello escote, hombros y brazos. Un suave chal, de tonos marrones, apenas sí cubre parte de su antebrazo izquierdo, mientras el derecho se apoya en una mullida almohada. En la mano, sostiene un pañuelo blanco de delicada textura. En el canapé, cubierto por una colcha de rojizas tonalidades, no se perciben los efectos del peso del cuerpo, lo que viene a subrayar la sensación de rigidez, ya mencionada.

Este lienzo procede de la colección de los marqueses de Santa Cruz, y pasó, después, a su hijo el conde de Pie de la Concha. Formó parte de la colección Valdés de Bilbao y, finalmente fue adquirido en el año 1986 por el Ministerio de Cultura, cuando un noble inglés lo subastó en Christie's.

La Marquesa de Santa Cruz era doña Joaquina Téllez Girón y Pimentel, hija segunda de los duques de Osuna. En 1788, siendo niña, ya fue retratada por Goya apoyada en el regazo de su madre, la condesa de Benavente, en el cuadro titulado *Los duques de Osuna y sus hijos*, también en el Museo del Prado (n.º cat. 739). En 1801, a los 16 años, se casó con don Gabriel de Silva y Bazán, primogénito del marqués de Santa Cruz y heredero del título. Con este matrimonio se unieron dos de las más grandes familias de la nobleza española.

Se educó en el ambiente refinado de su hogar, obra personal de su madre. La condesa de Benavente fue una de las mujeres más destacadas de la Ilustración española, por lo que proporcionó a sus hijos una esmerada formación, de acuerdo con las nuevas corrientes pedagógicas. Además, con frecuencia, reunía en sus salones a reconocidos intelectuales, músicos y artistas, con cuyas enseñanzas se familiarizó desde su infancia. Fue posteriormente camarera mayor de Palacio y aya de la reina Isabel II. Murió el 17 de noviembre de 1851.

Según la versión más generalizada, en la Mitología griega las Musas eran nueve hermanas, hijas de Mnemosine (la personificación de la Memoria) y de Zeus. Eran las cantoras divinas encargadas con sus coros e himnos de amenizar la vida del Olimpo, pero, además, presidían el pensamiento en todas sus formas y manifestaciones: elocuencia, persuasión y sabiduría.

Existían dos grupos principales de Musas: las de Tracia, de «Pieria», y las de Beocia, a las que se las ubicaba en las laderas del Helicón. Las primeras, vecinas del Olimpo, se las suelen llamar las Piérides y guardan relación con el mito de Orfeo y el culto a Dioniso. Las segundas dependían directamente de Apolo, que era el dios que dirigía sus cantos en torno a la fuente Hipocrene. Desde época clásica se les atribuyeron unos determinados cometidos: a Calíope, la poesía épica; a Clío, la Historia; a Polimnia, la pantomima; a Euterpe, la flauta; a Terpsícore, la poesía ligera y la danza; a Erato, la lírica coral; a Melpómene, la tragedia; a Talía, la comedia; y a Urania, la astronomía.

## **VI. PINTURA ITALIANA**

# BALDASARE TOMMASO PERUZZI o DA SIENA

(1481 - 1536)

Este pintor y arquitecto italiano nació en Siena en 1481 y murió en Roma el día 6 de enero de 1536. Llegó a la «ciudad eterna» en 1503, cuando tenía veinte años. Consiguió ser ayudante de Bramante y, a la muerte de Rafael, fue nombrado jefe de obras de San Pedro.

Realizó numerosas obras en Siena, Bolonia y Roma, donde construyó el palacete de la Farnesina<sup>[1]</sup>. Desde 1520 colaboró en la construcción de la basílica de San Pedro y en 1527 fue nombrado arquitecto de la República de Siena. En 1534 el papa Clemente VII le pidió que regresase a Roma y, en 1535, Paulo III le nombró arquitecto del Vaticano, donde intervino en las obras de la basílica y restauró el Belvedere<sup>[2]</sup>. Asimismo, concluyó las obras del Palacio *Massimo alle Colonne*<sup>[3]</sup>, iniciado en 1532.

Como Arquitecto fue fiel a los modelos clásicos y, como pintor, mantuvo formas y maneras muy estilizadas en las que todavía se aprecian los ecos del gótico tardío. Poco a poco, su estilo fue evolucionando por la influencia que en él ejerció Rafael.

Discípulo de Pinturicchio<sup>[4]</sup> y de Sodoma<sup>[5]</sup>, fue autor de importantes obras. En 1501 pintó la bóveda de la destruida capilla de San Juan, en la catedral de Siena; decoró la villa de la Farnesina con temas mitológicos y realizó un fresco en el *Tempietto de San Pietro in Montorio*<sup>[6]</sup>: *La Coronación de la Virgen*. Entre 1515 y 1516 trabajó en la decoración de la capilla Ponzetti, en *Santa María della Pace*, en Roma; y, en 1521, pintó una *Epifanía* para el conde Bentivoglio (hoy en la National Gallery de Londres). En la iglesia de Fontegiusta de Siena pintó un fresco con el tema de *Augusto y la sibila*<sup>[7]</sup>. Fue hecho prisionero en el «Sacco de Roma<sup>[8]</sup>» y exiliado a su ciudad natal hasta 1535.

Los dos cuadros que de este artista se conservan en el Museo del Prado, *El rapto de las sabinas* y *La continencia de Escipión*, se le han atribuido por las semejanzas que presentan con las pinturas realizadas al fresco en la iglesia de San Onofre de Roma. Son cuadros de temas legendarios, pero no propiamente mitológicos; no obstante, haremos referencia al primero por su peculiar significado en el devenir mítico de Roma.

## El rapto de las sabinas





En esta tabla, de proporciones muy alargadas, cuyo fondo es un extenso y suave paisaje, en el que destacan un par de enhiestas montañas, tal vez para representar las colinas de Roma, se distinguen tres escenas claramente diferenciadas: a la izquierda Rómulo hace entrega a uno de sus hombres, de una de las sabinas; a la derecha, romanos y sabinos firman la paz; en el centro aún se ven escenas de raptó. Tanto el paisaje como las figuras están tratados con una gran elegancia, de acuerdo con cánones muy estilizados. El templete que se ve a la izquierda, sostenido por arcos de medio punto, es de corte clásico.

Este célebre episodio se sitúa en el momento en que Rómulo, después de haber fundado Roma, en el 753 a. C., en el monte Palatino, decidió robar un grupo de mujeres a sus vecinos, los sabinos, con las que poder casarse y tener hijos. Para ello organizó unas carreras de caballos con motivo de la fiesta del dios Consus, que se celebraba el 21 de agosto. Esta divinidad, de origen antiquísimo, posiblemente protector de los silos y del grano enterrado en ellos, tenía su altar en el valle existente entre el Palatino y el Aventino, donde se construiría, más tarde, el Circo Máximo y donde, ya desde épocas lejanas, tenían lugar toda clase de carreras.

Las gentes de los alrededores, convocadas para festejar las Consualia, acudieron con sus mujeres e hijos y, a una señal convenida, los romanos se apoderaron de un buen número de mujeres. Los habitantes de las colinas circundantes cuyas hijas había sido raptadas se unieron en torno al caudillo de los sabinos, Tito Tacio, quien declaró la guerra a Roma. Después de varios enfrentamientos, incluida la toma del Capitolio por parte de los sabinos, contando con la ayuda de la traidora Tarpeya, acabaron firmando un tratado de alianza con los romanos, ya que las mujeres se interpusieron entre unos y otros, rogándoles que abandonaran la lucha, puesto que unos eran sus padres y hermanos y otros sus esposos. La más hermosa de todas las sabinas se decía que era Hersilia, quien se casó con Rómulo y le dio dos hijos. Después de la apoteosis de su marido (asimilado al dios Quirino) fue herida por el fuego celeste, y elevada, también, a la mansión de los dioses, con el nombre de Hora Quirini, quedando asociada a su culto.

Como ya se ha dicho, este cuadro es compañero del titulado *La continencia de Escipión* (n.º cat. 525), y ambos fueron el frontal de un *cassone* de bodas. Estas dos tablas fueron atribuidas en el Catálogo de Eusebi (1828), con ciertas dudas, a el Pinturicchio. En 1843, Madrazo consideró que eran de la Escuela de Siena de 1500 y,

en 1872, los situó en la Escuela de Umbría del siglo xv. Finalmente, Morelli, Frizzoni y Berenson los atribuyeron a Peruzzi basándose en los frescos de San Onofre, en Roma<sup>[9]</sup>.

# TIZIANO VECELLIO DI GREGORIO

(1488 - 1576)

Nació en Pieve di Cadore (Italia), en una fecha que no se conoce con exactitud, entre 1477 y 1488<sup>[1]</sup>, en el seno de una familia acomodada que pudo permitirse el lujo de que, tanto él como su hermano Francesco, se dedicaran a la pintura. Ambos se formaron en Venecia en los talleres de Gentile y Giovanni Bellini (este último cuñado de Mantegna), entrando en contacto con Sebastián del Piombo y el Giorgione, que ya apuntaban como grandes figuras de la pintura veneciana. Estos destacados maestros influyeron, de forma definitiva, tanto en su período de formación como en etapas posteriores. Admirador, también, de los artistas nórdicos, en su obra se perciben algunos rasgos de los mismos, sobre todo de Alberto Durer.

Su obra puede calificarse de inmensa y muy variada, ya que contó con el privilegio de una longeva vida. Según la mayoría de los estudiosos, se estima que alcanzó una edad casi centenaria. Estas circunstancias y un infatigable trabajo, aparte de su natural talento, son los factores que explican su nutrida y magnífica producción.

En 1516 fue nombrado pintor oficial del Consejo de Venecia, ciudad en la que transcurrió gran parte de su vida. Trabajó, además, en Padua, Bolonia, Augsburgo y Roma, y fue pintor de Cámara de Carlos V y Felipe II, monarcas que, en todo momento, le demostraron su admiración y respeto.

Contrajo matrimonio, en 1525, con una joven llamada Cecilia, que le dio tres hijos y que murió de parto en 1530. Falleció «de viejo» el 27 de agosto de 1576 en su casa de Biri Grande. Venecia despidió a su gran pintor con solemnes exequias en la Basílica de San Marcos, antes de ser enterrado en la iglesia de Santa María Gloriosa dei Frari.

Su dedicación a la mitología, como fuente de inspiración, comenzó hacia 1616, fecha en la que inició sus contactos con la corte de Ferrara. Alfonso I de Este le encargó varios cuadros de temas mitológicos y paganos, a los que él llamó «poesías», para decorar el llamado «gabinete de alabastro» del Castillo de Ferrara.

El primero de la serie, *Ofrenda a Venus*, está inspirado en las *Imágenes* del sofista griego del siglo II-III d. C. Flavio Filóstrato, «el Viejo», así como *La bacanal*, una de sus obras más célebres, considerada como una antología de la llamada corriente renacentista. Al parecer fue el propio Alfonso de Este quien le proporcionó un ejemplar de tan conocida obra para su conocimiento y estudio<sup>[2]</sup>. Ambos cuadros fueron pintados entre 1518 y 1519 y se encuentran en el Museo del Prado, porque fueron regalados, en 1639, a Felipe IV por un destacado miembro de la familia Ludovisi, ya que de 1598 a 1638 formaron parte de la colección Aldobrandini y

Ludovisi en Roma. También pertenece a esta serie el *Triunfo de Baco* (o *Baco y Ariadna*), hoy en la National Gallery de Londres.

Durante su estancia en Roma, ciudad a la que llegó en 1546, invitado por la poderosa familia Farnesio, pintó la primera de sus varias *Dánae*, en este caso por encargo del cardenal Octavio Farnesio. Unos años más tarde, entre 1553 y 1554, se plasmó su talento en el cuadro de *Venus y Adonis*, inspirado en las *Metamorfosis* de Ovidio (*Met.*, X, 345 ss.) y, de nuevo, en otra *Dánae*. Estas dos últimas obras se encuentran en el Museo del Prado. De época posterior (hacia 1559), momento en que su pintura perdió materialidad para ganar en expresión cromática, son el *Rapto de Europa* (1559, Museo Gardner de Boston), *Diana y Acteón* y *Diana y Calisto* (Galería Nacional de Edimburgo). Obra maestra de su etapa final es *La ninfa y el pastor* (1570; Museo de Viena). De la misma fecha es, también, *Marsias desollado* (Museo de Kromeriz).

Los cuadros mitológicos de Tiziano respiran influencias formales de los grandes escultores del mundo clásico, cuyas obras pudo conocer a través de las copias romanas conservadas en las colecciones papales y privadas de las cortes en las que trabajó. En cuanto a los episodios en ellos representados, puede decirse que, en su mayoría, están inspirados en los relatos de las *Metamorfosis* de Ovidio, que utilizó como uno de sus libros guía, aunque fuera conocedor, como ya se ha dicho, de las *Imágenes* de Filóstrato y los poemas de Catulo. Quizás fue en sus grandes composiciones mitológicas donde mostró, con mayor evidencia, su amor apasionado por la vida y su gusto por la belleza de los cuerpos femeninos, por el movimiento y la representación de una exuberante naturaleza, rasgos que ponen de manifiesto su vitalismo y sensualidad<sup>[3]</sup>.

## La Bacanal de los andrios

Lienzo. 175 × 193 cm. Colección Felipe IV. N.º de catálogo 418



Fue obra de su primera madurez, de la época en que inició sus contactos con la corte

de Ferrara (1523-26). Junto con la *Ofrenda a la diosa de los amores*, también en el Museo del Prado, el *Baco y Ariadna* de la National Gallery de Londres, y *El Banquete de los Dioses* de Gentile Bellini, de la Galería Nacional de Arte de Washington, formó parte de la decoración del citado «gabinete de alabastro», de Alfonso I de Este, en su Castillo de Ferrara<sup>[4]</sup>. En 1639, este cuadro y el de la *Ofrenda a la diosa de los amores* fueron regalados, como ya se ha dicho, a Felipe IV por el cardenal Ludovico Ludovisi (o por su hermano Niccolo), pasando, así, a formar parte de las Colecciones Reales<sup>[5]</sup>. Su salida de Roma, fechada hacia 1640, fue muy criticada por los artistas romanos que consideraban a estas obras prototipos del barroco neoveneciano.

La bacanal figura mencionada en los inventarios del Alcázar de 1666, 1686 y 1700. En tiempos de Felipe IV decoraban las llamadas «bóvedas de Tiziano», situadas en la planta baja del Alcázar, donde se encontraba la colección de desnudos.

Este magnífico cuadro, se concibió como un estallido de exultante vitalidad y desenfado, siguiendo la descripción que Filóstrato hace en su «imagen» dedicada a *Los habitantes de Andros*<sup>[6]</sup>: «la isla henchida de vino por obra y gracia de Dioniso, que estalla y les envía un río a sus habitantes... Esto es lo que parece que cantan a sus mujeres y a sus niños los habitantes de Andros, coronados de hiedra y enredadera, unos danzando en su anchas riberas, otros reclinados... Si seguimos adelante, más allá de los grupos de bebedores, acabamos por encontrar en la desembocadura a los Tritones que recogen vino en sus conchas; unos beben; otros soplan en sus instrumentos marinos, otros ya están borrachos y bailan.»

En un primer plano, aparece la figura de una hermosa joven dormida que algunos comentaristas identificaron, en su día, con Ariadna, la princesa cretense, hija del rey Minos, quien tras ayudar a Teseo en su lucha contra el Minotauro y huir con él del hogar paterno, fue abandonada en la isla de Naxos por el héroe ateniense. A pesar de que, en la actualidad, se la considera una simple doncella, en contraposición con la figura del viejo que se ve al fondo durmiendo, él también, placidamente, bajo los efectos del vino, es evidente que su iconografía se inspira en los modelos escultóricos y pictóricos con los que se representó a la princesa cretense, sobre todo a partir de la época helenística.

Al fondo se ve el mar y, sobre su rizada superficie, la nave en la que llega, a la isla, Dioniso (Baco): «También Dioniso navega hacia la orgía de Andros...» Las velas blancas se recortan en el cielo azul, tal vez como presagio del feliz desenlace del episodio, representado en el otro cuadro de esta colección, titulado *Baco y Ariadna*, en el que se encuentran estos dos personajes. El dios de la vid y de la alegría, fue quien, por fin, consoló a la hija de Minos, haciéndola su esposa e incorporándola para siempre a su triunfal cortejo.

Por otra parte, las velas blancas de la nave salvadora hacen pensar, por contraposición, en las velas negras del barco de Teseo con las que, por descuido del héroe, llegó a las costas del Ática. Ante tan funesto mensaje, su padre, Egeo,

creyendo que su hijo había muerto, se precipitó al mar que, desde entonces, llevó su nombre.

Los habitantes de Andros, medio desnudos, están en plena fiesta bebiendo, bailando o dormidos placidamente, bajo los efectos del vino; están disfrutando, en suma, de los placeres propiciados por la belleza del paraje y por su ardor interior.

La figura central que sostiene un platillo en su mano izquierda parece ser un retrato de Violante, hija del pintor Palma y amada de Tiziano, que luce como señas de identidad dos violetas en el pecho y otra en la oreja. La hoja de música que se ve, delante de ella, corresponde a una canción popular francesa, cuya letra puede leerse: «*Qui boyt et ne reboit/ Il ne seet que boyr soit*» («Quien bebe y no bebe dos veces, no sabe lo que es beber»). Con este mensaje se sublimiza el gozo por la vida y el gusto por la sagrada bebida que Dioniso había dado a conocer a los hombres, enseñándoles el cultivo de la vid. La firma del pintor figura en el ribete que deja al desnudo el pecho de la joven: «TICIANUS F. N.º 101».

Entre la figura de la joven dormida y la supuesta Violante aparece un niño, como representante de la infancia feliz, en una isla tocada por la mano de un dios generoso. Con la cabeza ceñida por una corona de hojas de vid, se levanta la ropa, en un gesto espontáneo, para no mojarse al orinar<sup>[7]</sup>.

Dioniso era hijo de Sémele y de Zeus (Júpiter). Siempre celosa de las amantes de su esposo, Hera (Juno) convenció a la joven para que pidiese a Zeus que cumpliera su deseo de verle en todo su esplendor. Zeus, que la había prometido concederle cuanto pidiera, cumplió su promesa y Sémele murió carbonizada por la potencia de los divinos rayos. El dios de dioses rescató al niño que su amante llevaba en sus entrañas y le permitió crecer dentro de su muslo hasta que fue lo bastante fuerte para nacer. De forma tan insólita vino al mundo el dios del vino, al que se suele representar acompañado de su *thiasos* o cortejo, compuesto por sátiros y bacantes que le siguen o preceden, bebiendo y cantando, como expresión de su alegría.

Como divinidad de la inspiración divina era festejado en famosas procesiones que originaron las primeras representaciones teatrales de la comedia y de la tragedia, en torno, siempre, a un altar a él consagrado (*thymele*). A partir del siglo II a. C. las celebraciones dionisiacas se extendieron, desde Atenas, por todo el ámbito griego. Más tarde penetraron, incluso, en el romano, donde el dios fue conocido con el nombre de Baco<sup>[8]</sup>. Por su carácter orgiástico, tales celebraciones encontraron ambiente propicio entre las zonas, poco civilizadas, de la región central y meridional de Italia, lugares donde se produjeron toda clase de excesos, por lo que el Senado, en el 186 a. C., tuvo que prohibir las Bacanales.

En el Museo son varios los cuadros en los que aparecen Baco y las Bacanales<sup>[9]</sup>. A lo largo de la historia del Arte, este dios ha sido de los más representados, por lo que su iconografía es una de las más extensas.



## Ofrenda a la diosa de los amores

Lienzo. 172 × 175 cm. Colección Felipe IV. N.º de catálogo 419



Para la realización de este cuadro, Tiziano se inspiró, al parecer, como ya se ha dicho, en las *Imágenes* de Flavio Filóstrato, aunque, según otros autores, la fuente utilizada fue un poema de Catulo<sup>[10]</sup>.

Fue la primera de las obras que pintó para la corte de Ferrara. Preside la escena, que se desarrolla en un placentero paisaje, una estatua de Afrodita (Venus), a cuyos pies juegan, retozan, se abrazan, disparan saetas, etc. una gran multitud de erotes, hijos de las ninfas que rinden culto a la diosa, elevando los brazos hacia ella. En el paño blanco que aparece junto al borde inferior del cuadro, se ve lo que se considera la firma del pintor («N.º 102 DI TICIANUS F.»). Muy apreciado por su originalidad y el mensaje risueño que transmite, fue copiado por varios artistas, entre ellos por Rubens y el Padovanino.

Afrodita (Venus) era la diosa del amor, surgida de entre las olas del mar fecundadas por el esperma de Urano mutilado por su hijo Crono. El nombre de Afrodita viene de la raíz griega *afros* que significa «espuma». Esta hermosa diosa, madre de Eros (Cupido) a quien tuvo de su unión con Ares (Marte), fue una de las poderosas olímpicas. Al nacer fue llevada por los céfiros, primero a Citera y luego a las costas de Chipre donde fue acogida por las Horas (o Estaciones). Tuvo su principal santuario en Pafos (Chipre) y en Erix (Sicilia).

Otra versión la hacía hija de Zeus (Júpiter) y Dione. Era la Afrodita *pandemos*, generadora de todos los seres vivos (*mater genitrix*) por la atracción que entre los sexos despertaba su hijo Eros. Casó con Hefesto (Vulcano), por orden de Zeus, pero pronto le engañó con Ares (Marte). De su unión nacieron Eros y Anteros, Deimo (el Terror), Fobo (el Miedo) y Harmonía, que más tarde se casaría con Cadmo.

## Venus recreándose en la Música



Lienzo. 136 × 220 cm. N.º de catálogo 420



En 1686 y 1700, este cuadro, estaba en el Alcázar. En 1796 fue enviado desde el Palacio Nuevo a la Academia de San Fernando, pasando a formar parte de los cuadros ocultos en el «lazareto». José I se la llevó a Francia y en 1818 volvió a la Academia ingresando en el Museo en 1827.

Esta obra, realizada en una época tardía de la vida del pintor (1555-60), se diferencia de la siguiente por la ausencia de Cupido, con lo que la escena pierde su carácter mitológico, convirtiéndose casi en una escena erótica, en la que una hermosa mujer desnuda, con el aspecto de una cortesana, centra en su cuerpo la atención del joven músico que la contempla extasiado. Reposo sobre un lecho recubierto de terciopelo granate y se recuesta en unos altos y mullidos almohadones. Con su mano izquierda acaricia a un gracioso perrillo, mientras que su brazo derecho descansa a lo largo de su costado, cadera y muslo. Luce una fina ajorca en su muñeca.

Los colores empleados por Tiziano son cálidos e intensos. Al fondo se percibe un paisaje iluminado por la luz del atardecer. En él se ve una fuente, decorada con un sátiro portador de un ánfora manante, algunos animales, entre ellos un pavo real, y, además, una pareja de enamorados.

Esta versión, que se cree fue pintada para el jurista Francesco Assonica, la adquirió Felipe IV, a la muerte de Carlos I de Inglaterra, en la almoneda de sus bienes, llegando a España en 1651. Hay críticos que opinan que se trata de una obra de taller.

## **Venus recreándose con el Amor y la Música o Venus y el Amor**

Lienzo. 148 × 217 cm. Colección Real. N.º de catálogo 421



Este cuadro, se supone que fue pintado hacia 1545 y entregado a Carlos V en Augsburgo, en Enero de 1548. El emperador, pensando en su retirada del mundo, se lo regaló al obispo Granvela, su consejero. Luego, hacia 1600, Rodolfo II de Austria se lo regaló a Felipe III, pasando, así, a formar parte, de nuevo, de las Colecciones Reales que se guardaban en el Alcázar de Madrid, donde ya se le cita en 1626 y donde seguía estando en 1666, 1687 y 1700. En 1796 fue enviada desde las salas reservadas del Palacio Nuevo a la Academia de San Fernando, ingresando en el Museo procedente del «lazareto» en 1827.

En contraposición con la *Venus de Urbino*, en este caso se percibe una mayor libertad en el tratamiento del tema, de manifiesto ambiente cortesano y cargado de un suave erotismo. La bella y rubia dama que protagoniza la escena poco tiene de diosa, ya que, por su aspecto, como en el cuadro anterior, más se asemeja a una refinada cortesana de la época, llena de serenidad y rotundo atractivo, que a una divinidad olímpica. Tendida en su lecho, desnuda, se deja acariciar por Eros (Cupido) mientras escucha complacida la música que tañe un gentil organista, vestido a la moda del siglo XVI y que se vuelve para contemplar la hermosura de quien bien podía pasar por ser su amante.

Al fondo se ve, como en el caso anterior, un jardín con la misma fuente adornada por un sátiro, un pavo real, un ciervo, un asno y una pareja de enamorados. La firma aparece bajo el alfeizar de la ventana: «TITIANUS F».

Hay expertos en la obra de Tiziano que consideran que esta pintura, como la anterior, fue una obra de taller.

## **Venus y Adonis**

Lienzo. 186 × 207 cm. N.º de catálogo 422



Pertenece, este cuadro, al ciclo encargado a Tiziano por Felipe II durante la estancia de éste en Augsburgo, entre 1550 y 1551. Debía de constar de ocho escenas («poesías», según denominación del propio Tiziano), ordenadas de dos en dos para el ornato del hipotético aposento personal del rey. Este lienzo y el de Dánae fueron los primeros que comenzó, según le comunicó al monarca, en 1553, el propio pintor, quien prometió enviárselos al tiempo. Además, aparece descrito en una carta de Ludovico Dolce a Alessandro Contarini.

Felipe II lo recibió en 1554, estando en Londres, en vísperas de su boda con María Tudor. Llegó «maltratado de una doblez por medio» (que todavía se advierte), como se quejó el propio Felipe II a Vargas, en una carta escrita el 6 de diciembre. Se cita en el Alcázar desde 1623; posteriormente pasó a las salas de la llamada casa de Rebeque y, en 1796, fue trasladado desde el Palacio Nuevo con otra serie de desnudos a la Academia de San Fernando, ingresando en el Museo en 1827. Tiziano repitió el mismo tema en un cuadro que hoy está en la National Gallery de Londres.

Las otras pinturas de este conjunto se encuentran repartidas en distintos museos y colecciones; *Perseo y Andrómeda*, en la Wallace Collection de Londres; *Diana y Calisto* y *Diana y Acteón*, en la National Gallery of Scotland, de Edimburgo; *El rapto de Europa*, en la colección Isabella Stewart-Gardner, Museo de Boston. Estas «poesías» que no están en el Museo del Prado, fueron regaladas por Felipe V (1683-1746) al mariscal Gramont, a principios del siglo XVIII, en premio a sus servicios prestados en la guerra de Sucesión.

La escena, inspirada en las *Metamorfosis* de Ovidio (X, 345 y ss.), representa el momento en el que Afrodita (Venus) trata de retener a su amante Adonis, consciente del destino fatal que le espera en la cacería que va a emprender. Este personaje, paradigma de la belleza masculina, nació de la corteza de un árbol, la mirra, en que había sido convertida su madre, Mirra o Esmirna.

Según la leyenda, como consecuencia de un castigo impuesto por Afrodita a la joven Mirra, ésta mantuvo relaciones incestuosas con su padre, Tías<sup>[11]</sup> (o Cíniras<sup>[12]</sup>), ayudada por su nodriza Hipólita, durante doce noches. Cuando su progenitor se dio cuenta de lo sucedido, la persiguió con un cuchillo para matarla.

Ante tal peligro, ella pidió ayuda a los dioses que, compadecidos de su tragedia, la transformaron en un árbol (árbol de mirra), del cual, a los diez meses, salió un hermoso niño.

Recogido por la propia Afrodita, se lo dio a criar a Perséfone (Proserpina). Al transformarse en un bello joven, ambas diosas se disputaron su amor. La contienda fue solucionada por Zeus (Júpiter) quien determinó que un tercio del año lo pasase con Perséfone; otro tercio, con Afrodita; y el tercero, con quien él deseara. Adonis eligió para este período la compañía de la diosa del amor.

Posteriormente, por razones que varían según las distintas versiones del mito, ofendió a Ártemis, quien lanzó contra él un jabalí que, en el transcurso de su cacería, le hirió mortalmente. De la sangre de sus heridas al caer a tierra nacieron las anémonas. Cuando Afrodita acudió en su ayuda se clavó la espina de una rosa en su pié, y la sangre de su herida tiñó las rosas que, hasta ese momento, habían sido sólo blancas.

La leyenda de Adonis es uno de los muchos mitos griegos, de origen oriental (*Adonai* es un vocablo hebreo que significa «señor»), que hacen referencia a la renovación anual de la naturaleza y a su muerte posterior, al compás del rotar de las estaciones, al igual que sucedía en el caso de los ancestrales dioses mesopotámicos: Dumuzi, Tamuz, Marduk, etc. En honor de este personaje se instituyeron unas famosas fiestas fúnebres que se celebraban en primavera, las *Adonea*. En recipientes cerámicos se plantaban semillas que, regadas con agua caliente, brotaban rápidamente, dando lugar a los llamados «jardines de Adonis<sup>[13]</sup>». En la Bética del siglo IV d. C., Justa y Rufina, dos humildes vendedoras de productos cerámicos, sufrieron martirio por no querer participar en una procesión consagrada a este joven difunto, compuesta por devotas que portaban como ofrenda los citados jardines, símbolo de la brevedad de la vida y de la suerte de Adonis, por cuya muerte prorrumpían en lamentos rituales.

Por su carácter dramático y pasional esta fábula despertó el interés de los más destacados literatos españoles y europeos de los siglos XVI y XVII: Garcilaso, Lope de Vega, Diego Hurtado de Mendoza, Pedro Soto de Rojas, Baltasar de Vitoria<sup>[14]</sup>, Giambattista Marino y Shakespeare<sup>[15]</sup>. Asimismo fue un tema predilecto de grandes pintores, por ello no es de extrañar que se reunieran en el Alcázar madrileño tres famosos cuadros de tres grandes maestros italianos que abordaron de forma distinta y magistral el citado mito: el de Tiziano, que ahora comentamos, el de Veronés y el de Anibal Carracci, los mismos que hoy se conservan en el Museo del Prado<sup>[16]</sup>.

En esta composición, Tiziano aunó un tema mitológico con la frescura de un hermoso paisaje, en el que los perros de caza subrayan el presagio argumental del fatal desenlace. Frente al desnudo en reposo de Dánae, el de Venus, vista de espaldas, deja traslucir la tensión de su pasión y de su miedo, al intentar, en un abrazo desesperado, retener a su amado y librarle de su muerte.

## Dánae recibiendo la lluvia de oro

Lienzo. 129 × 180 cm. N.º de catálogo 425



Encargado a Tiziano por Felipe II, al tiempo que el anterior, como hemos visto, este cuadro fue realizado hacia 1553-54, momento que coincide con la época de madurez del artista. En él repetía el tema pintado en Roma, en 1545, para Octavio Farnesio: el bello desnudo de la llamada Dánae Farnesia, obra conservada en la Galleria Nazionale di Capodimonte, en Nápoles.

Dánae, hija del rey de Argos, Acrisio, y de Eurídice, fue la protagonista de una azarosa leyenda, recogida por Ovidio (*Met.*, 607-613). Un oráculo predijo que el hijo de la joven princesa sería el asesino de su abuelo, por lo que Acrisio mandó construir una cámara subterránea de bronce, en la que encerró a su hija, poniéndola una buena guardia encargada de su custodia. Sin embargo, nada pudo evitar que fuera seducida por Zeus (Júpiter), para quien no existían trabas ni barreras a la hora de satisfacer sus pasiones. Convertido en lluvia de oro, penetró en la cámara donde se hallaba la joven y en ella engendró a su hijo Perseo, destinado a realizar grandes hazañas. A pesar de que nada más nacer fue arrojado al mar junto con su madre, en un cofre, por orden de Acrisio, para evitar que se cumpliera el oráculo, el destino fatal, andando el tiempo, hizo que, por accidente, diera muerte a su abuelo.



Dánae recibiendo la lluvia de oro

Museo del Hermitage. San Petersburgo

Esta mítica narración, también recogida por Boccaccio, en su *Genealogía Deorum*, sirvió a Tiziano de inspiración para crear uno de sus más bellos desnudos de mujer y una escena de alcoba en la que el amante, en apariencia ausente, se deja sentir en la fina lluvia de oro que la vieja criada que acompaña a la hermosa Dánae



trata de coger con su delantal para que nada se pierda. Esta figura, de aspecto ávido y vulgar, sirve de contrapunto a la belleza de Dánae, cautivada por la posesión de su amante. Idealismo frente al descarnado interés de una de esas celestinas corruptas, cuidadoras de doncellas, capaces de abrir por dinero las habitaciones mejor blindadas.



Dánae recibiendo la lluvia de oro  
Museo de Capodimonte. Nápoles

En pocas pinturas de Tiziano se aprecia mejor la utilización de su forma de trabajar con pinceladas rápidas y sabias, característica de esta época de madurez, en la que, desdeñando los contornos pictóricos, su interés se centraba, sobre todo, en los efectos cromáticos y lumínicos, como el de la lluvia dorada que, en definitiva, es el motivo protagonista del cuadro. Sin embargo, sabido es que mereció la crítica adversa de Miguel Ángel, precisamente por el empleo de una técnica muy diferente a la suya.



Danae recibiendo la lluvia de oro  
Kunsthistorisches Museum. Viena

Se ha dicho que Tiziano debió de darse cuenta de que con esta obra había llegado a la culminación de su maestría pictórica, y que, por ello, repitió varias veces el tema. Además del cuadro de Nápoles, se conservan otras réplicas con algunas variantes. Algunas de ellas se han considerado, obras de taller, a pesar de su indiscutible calidad (Museo del Hermitage de San Petersburgo, Rusia; Viena, colección Wellington)<sup>[17]</sup>.

Esta obra entró en el Museo del Prado en 1827, con la serie de desnudos que se guardaban en el «lazareto» de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, al que nos hemos referido con anterioridad en varias ocasiones, por el importante papel de discreto custodio que cumplió con los cuadros de desnudos de la Colección Real<sup>[18]</sup>.

## Sísifo

Lienzo. 237 × 216 cm. N.º de catálogo 426



Tanto este cuadro como el de Ticio formaron parte de la primera serie de los llamados, en los textos españoles de la época, *Condenados* o *Furias*, cuatro personajes famosos, merecedores de los suplicios del Tártaro, por haber desafiado a los dioses: Ixión, Sísifo, Tántalo y Ticio (Ov. *Met.*, IV, 457-463; X, 40-44)<sup>[19]</sup>.

Tiziano pintó dichos cuadros entre 1547 y 1548 por encargo de la gobernadora de los Países Bajos, María de Hungría, hermana de Carlos V, y se sabe que, en 1549, colgaban ya en las paredes de la residencia de verano de Binche (Flandes). Allí estuvieron hasta 1566, fecha en la que regresaron con ella a España, donde, desde entonces, residió hasta el final de sus días.

En 1636 decoraban ya el Alcázar, colocados en la estancia a la que dieron nombre: «Sala de las Furias». En el incendio de 1734 se perdieron los cuadros en los que figuraban Tántalo e Ixión, pero se cree que salvaron los de Sísifo y Ticio, identificados con los que actualmente se conservan en el Museo del Prado.

No obstante, se mantienen ciertas dudas sobre la autoría de algunas de las copias que ya se hicieron de esta serie en el siglo XVI. Palomino<sup>[20]</sup> nos dice que Antonio Sánchez Coello copió, por orden del rey, dos de estos cuadros de Tiziano, por no haber podido conseguir los otros dos, y lo mismo afirma Carducho en 1633, asegurando que los copiados por Alonso Sánchez Coello eran los de Sísifo y Ticio, mientras que los originales eran los de Tántalo e Ixión<sup>[21]</sup>. Sin embargo, en el inventario del Alcázar de 1636 se atribuye al copista los de Sísifo y Tántalo y a Tiziano los de Ticio e Ixión.

Además de estas copias que Alonso Sánchez Coello realizó para Palacio, hizo otra serie de la que también habla Palomino<sup>[22]</sup>, con lo que las incógnitas se mantienen en pie. Este cuadro y el de Ticio ingresaron en el Museo del Prado en 1828.

Sísifo era hijo de Eolo, descendiente de la estirpe de Deucalión (Deucalión y Pirra



equivalen en el mundo griego a Noé y a su mujer). Fue el fundador de Corinto, que se llamaba entonces Éfira. A veces, es considerado el sucesor de Medea, y se le tenía por ser el más astuto de los mortales y el menos escrupuloso, por lo que, en varias ocasiones, había conseguido librarse de la muerte y del castigo de los dioses.

Es protagonista de numerosas aventuras. De entre ellas, la más conocida es la que se refiere al rapto de Egina, la hija de Asopo, por Zeus (Júpiter). Al pasar éste por Corinto en compañía de la joven, fue visto por Sísifo, quien se lo comunicó a Asopo, el dios río, no antes de asegurarse de que a cambio, brotaría una fuente en la ciudadela de Corinto. Zeus lo fulminó y lo arrojó al Tártaro, condenándole a que, eternamente, cargara con una roca hasta la cumbre de una montaña. Una vez en la cima, la piedra descomunal se despeñaría para que él tuviera que volverla a subir.

Según otra versión, el castigo se debió a que cuando Zeus, irritado ante la denuncia de Sísifo, le envió a Tánato, el genio de la muerte, para matarlo, Sísifo le encadenó, de suerte que durante algún tiempo no murió ningún hombre.

La condena consistente en realizar un trabajo inútil, se consideró, desde entonces, como una de las más terribles penas.

Se atribuye, a veces, a Sísifo la fundación de los Juegos Ístmicos, en honor de su sobrino Melicertes<sup>[23]</sup>. Tuvo por esposa a Mérope, una de las Pléyades con la que tuvo un hijo varón: Glauco.

Las Pléyades eran siete hermanas que, divinizadas, se convirtieron en las siete estrellas de la constelación homónima. Eran hijas de Atlas y de Pléyone; sus nombres eran Taigete, Electra, Alcíone, Astérope, Celeno, Maya y Mérope. Esta última fue la única que se casó con un mortal, Sísifo, por eso la estrella que le corresponde de su constelación tiene un brillo menos intenso que los astros que representan a sus hermanas<sup>[24]</sup>.

En el cuadro de Tiziano, el cuerpo potente de Sísifo aparece en primer plano, casi desnudo, vencido por el peso de la enorme roca que acarrea sobre sus hombros y que determina la tensión de todos sus músculos. A pesar de todo, no se ven distorsionados por el efecto del tremendo esfuerzo que el condenado está realizando. Tal vez con ello el pintor quiso significar que lo más duro del castigo no era la carga del enorme peñasco, sino la inutilidad del trabajo impuesto. Los tonos rojos con que se sugiere el paisaje de la montaña que figura a la derecha contrastan con los oscuros del lado izquierdo. La mezcla de ambos da como resultado un escenario de tintes tremendistas, tal como el tema exigía.

## Ticio

Lienzo. 253 × 217 cm. N.º de catálogo 427



Compañero del anterior, con el que compartió autoría y vicisitudes, en este cuadro se representó a Ticio, un gigante hijo de Zeus (Júpiter) y de Elara. Por temor a Hera (Juno), Zeus enterró a su amante, al saberla embarazada, en las profundidades de la tierra, de donde, a pesar de todo, surgió el gigante.

Cuando Leto alumbró a Ártemis (Diana) y a Apolo, fruto de sus amores con Zeus, Hera, celosa de su rival, envió contra ella al gigante Ticio, infundiéndole el deseo de violarla. Zeus le fulminó y le precipitó al Tártaro, donde dos serpientes o dos águilas devorarían eternamente su hígado, víscera que renacía con las fases de la luna.

Según otras versiones, fueron los hijos de Leto quienes protegieron a su madre y traspasaron al gigante con sus flechas. De esta suerte, Ticio quedó, para siempre, tendido en el suelo, cubriendo una extensión de nueve hectáreas. En Eubea existía una gruta donde se le tributaba culto<sup>[25]</sup>.

En la versión de Tiziano, Ticio, encadenado a una roca de pies y manos, deja caer la cabeza sobre el pecho abatido por el dolor que le produce la inmensa llaga de su abdomen, a través de la cual una negra rapaz devora sus entrañas. Por su similitud con el castigo impuesto a Prometeo, el personaje que aparece en este cuadro, fue confundido por el Vasari y otros autores con el raptor del fuego.

# GIROLAMO FRANCESCO MARIA MAZZOLA,

## IL PARMIGIANINO (1503 - 1540)

Este pintor debió su nombre artístico al hecho de haber nacido en Parma, donde recibió su primera formación artística en el taller de sus tíos Pier Ilario y Michele Mazzola. Artista precoz, recibió a los 19 años el encargo de colaborar en la decoración de una iglesia de su ciudad natal, la de San Juan Evangelista, donde trabajaba Corregio y sus discípulos. En un principio, influyó en él este gran maestro y, posteriormente, al trasladarse a Roma, en 1527, fueron Miguel Ángel y Rafael quienes marcaron nuevos rumbos en su estilo. Por esta razón se le considera un claro representante del manierismo italiano. Asimismo, destacó como retratista, aunque, a veces, se le criticó por excederse en sus planteamientos, llevado por su afán de originalidad y extravagancia. Buena muestra de ello es su autorretrato que se conserva en el Museo de Viena.

Durante el saqueo de Roma por los ejércitos de Carlos V, en 1527, fue hecho prisionero y, a partir de entonces, trató de huir de los conflictos bélicos existentes en Italia, por lo cual su obra se encuentra dispersa en varias ciudades.

Siempre preocupado por problemas relacionados con la alquimia y las corrientes esotéricas de su época, llegó a descuidar, en cierta medida, los compromisos contraídos, por lo que, incluso, llegó a estar en la cárcel. Consiguió huir a Casalmaggiore (Cremona), donde murió, en 1540, a los 37 años.

Unas de sus obras más famosas son los *Desposorios místicos de Santa Catalina*, de la Galería Nacional de Parma, y la *Virgen del cuello largo*, del Museo de los Uffizi.

### **Cupido (Copia de *il Parmigianino*)**

Tabla. 148 × 65 cm. N.º de catalogo 281



Este cuadro es una copia de un original que se conserva en el Museo de Viena. Al parecer, perteneció a Felipe IV y en 1636 ya se encontraba en el Alcázar.

En él aparece Eros (Cupido) de cuerpo entero, desnudo y de espaldas, con aspecto casi de un adolescente, labrando su arco. Su pie izquierdo se apoya sobre unos libros y, entre sus piernas separadas asoman las cabezas de unos erotes. Su rostro infantil, de aspecto descarado, se vuelve hacia un espectador que, desde fuera del cuadro, parece haberle sorprendido con su presencia y distraído de su tarea.

Eros (Cupido), el hijo de Afrodita (Venus) y Hermes (Mercurio), o según otras versiones de Ares (Marte), tiene una genealogía muy compleja y su personalidad sufrió numerosos cambios desde la época arcaica hasta la helenística y romana. En las teogonías más antiguas aparecía como nacido al tiempo que Gea (la Tierra), del Caos primigenio y, como tal, era adorado en Tespias, en forma de una piedra. En otras ocasiones, se le presentaba surgido del huevo original, engendrado por la Noche. De sus dos mitades, al separarse, se formaron la Tierra y el Cielo. Según Platón era «un genio» intermediario entre los dioses y los hombres, nacido de Poros (el Recurso) y Penía (la pobreza). En cualquier caso, se le consideraba como a una fuerza fundamental del mundo, gracias a la cual se aseguraba no sólo la continuidad de las especies, sino también la cohesión interna del cosmos<sup>[1]</sup>.

Con el tiempo, bajo el influjo de los poetas fue adquiriendo su fisonomía tradicional. Su iconografía se plasmó en la figura de un adolescente o de un niño, por lo general alado, con arco, carcaj y flechas, con las que hería, de forma indiscriminada, los corazones de sus víctimas, sin respetar a dioses, ni a hombres. Por esta razón, solía ser reprendido o castigado por su madre. En épocas posteriores, se le añadió una venda para insistir en los quebrantos y dolores que podía infligir un infante ciego, alado, por lo tanto inconstante, disparando sus flechas, a su capricho, sin reparar a quien hería.

Este célebre personaje está presente en muchos de los cuadros del Museo, tanto como protagonista, como formando parte del cortejo de erotes que animan las mayoría de las escenas en las que se narra una historia de amor<sup>[2]</sup>.

# GIACOMO o JACOPO DA PONTE EL BASSANO

(1510 - 1592)

Nació en Bassano en 1510 y murió en esa ciudad en 1592. Fue y es el más famoso representante de la familia de los Bassano, así llamada por su lugar de origen, una pequeña localidad próxima a Vicenza, en plena región véneta, en el valle del Brenta, junto a un puente que cruzaba el río y al que se debió, asimismo, el apellido de la saga «da Ponte», ya que junto a él estableció su taller Francesco da Ponte, el Viejo (1501-1540), el patriarca de estos conocidos artistas de la Venecia del siglo XVI.

Giacomo, como se llamaba en realidad, se mantuvo fiel al estilo familiar, caracterizado por un manifiesto interés por la luz, por los detalles anecdóticos (viandas, utensilios variados) y por los animales, y todo ello tratado con gran calidad y esmero. Los Bassano fueron ya precursores del «tenebrismo» y del «naturalismo» que predominaría en el siglo XVII.

En 1533 se trasladó a Venecia, entrando en el taller de Bonifacio Veronés y, en 1540, volvió a Bassano para casarse. Allí residió la mayor parte de su vida, rodeado de grandes consideraciones, hasta el momento de su muerte.

Junto con Veronés, Tiziano y Tintoretto, está considerado como uno de los renovadores del llamado manierismo veneciano. Su estilo, lleno de colorido, sobre todo en los cuadros de temas bíblicos salpicados de escenas costumbristas, fue, en ocasiones, objeto de severas críticas, entre ellas las de Vasari, aunque también contó con defensores de la talla del Greco y de su discípulo Tristán.

Sus cuadros fueron del gusto de Felipe II, que llegó a hacerse con algunos de ellos y, más tarde, de Isabel de Farnesio, por lo que varias de sus obras decoraron los palacios de Segovia y de la Granja de San Ildefonso.

Hijos de Jacopo fueron Francesco, Gianbattista, Leandro y Girolamo, quienes mantuvieron en funcionamiento la escuela paterna hasta bien entrado el siglo XVII. De los cuatro, sólo Francesco y Leandro mostraron algún talento creativo; los otros dos se limitaron a realizar copias de los cuadros más famosos de su padre y a la realización de obras inspiradas en los mismos.

*La vendimia*, de la Galería Doria, en Roma, y *La entrada de los animales en el Arca de Noé* (Museo del Prado) justifican la presencia de una interesante serie de personajes realizando múltiples tareas, así como un gran número de enseres y animales de todas las especies<sup>[1]</sup>.

## La fragua de Vulcano

Lienzo. 250 × 407 cm. N.º de catálogo 5263



Este gran cuadro, antaño atribuido a Leandro Bassano, figuraba como parte de la decoración del Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid, junto con *Las Furias* y el *Retrato de Carlos V en la batalla de Mühlberg* de Tiziano. Se le considera una de las últimas creaciones maestras de Jacopo, aunque no faltan quienes sigan opinando que se trata de una obra de taller en la que se percibe la influencia del maestro italiano. Restaurada para la exposición del año 2001 en Madrid, fue traída al Museo del Prado desde un despacho de la Universidad de Barcelona, donde se encontraba depositada desde 1881.

El tema representado es el interior del taller del dios herrero, famoso por sus trabajos de forja<sup>[2]</sup>. En la composición figura una aparente herrería, con personajes ataviados de acuerdo con los usos del siglo XVI, entre los que se encuentra, el viejo dios Vulcano, concebido como un simple artesano, ya de cierta edad, en plena faena, golpeando con su martillo la pieza que está forjando en el yunque. Dos ayudantes se encargan de mantener encendido el fuego de la fragua y, en el ángulo derecho, aparecen otros dos obreros retocando uno de los muchos objetos metálicos que, ya terminados, se acumulan en el suelo. En todas estas sencillas piezas se aprecia el hecho de haber sido tratados con una admirable calidad a la hora de reflejar sus variadas texturas. A la izquierda, detrás del viejo herrero, aparece una mujer y, junto al yunque, un niño jugando con un perro. Este detalle confiere a la escena un aspecto familiar, muy poco acorde con el título de la obra, pero muy del gusto del pintor. Que el pequeño lleve alas es la única concesión mitológica que se percibe en el cuadro. La alusión a Eros (Cupido) invita al espectador a entrar en una dimensión distinta a la de la realidad visible.

# LUCA CAMBIASO o CAMGIASO

(1527 - 1585)

Conocido con el nombre de «Luqueto», nació el 18 de octubre de 1527 en Moneglia (Riviera di Levante, Génova) y se formó con su padre Giovanni, un modesto pintor que le inició, desde muy temprana edad, en la profesión. A los 15 años ya pintó algunos frescos, con temas mitológicos, en algunas fachadas de casas genovesas, siguiendo el ejemplo de lo que había hecho Polidoro de Caravaggio<sup>[1]</sup> en Roma. Desde los 20 años trabajó en varias iglesias de Génova y de la Riviera, realizando también diversos cuadros de tema mitológico, en los que se perciben influencias de las escuelas de Parma y Venecia. A partir de 1559 colaboró con el arquitecto y decorador Gian Battista Castello, el *Bergamasco*, interviniendo en obras de gran importancia; entre otras en la capilla Lercari y en la catedral de San Lorenzo en Génova.

Ya viudo de su primera mujer, en 1575 viajó a Roma, pasando por Florencia, para solicitar del Papa dispensa para casarse con su cuñada Argentina Schenone, lo que no debió de conseguir, pues en su testamento de 1582, en el que la nombra heredera, la cita como cuñada y no como esposa.

Durante estos años, creció tanto su prestigio que recibió propuestas de trabajo de Italia, Francia y España. En 1583 aceptó la invitación de Felipe II para pintar en El Escorial, posiblemente por mediación de su maestro, el *Bergamasco*, que ya se encontraba en España. Vino acompañado de su hijo Oracio y de su discípulo Tavarone, y ya en el Monasterio, realizó lienzos para el altar, las bóvedas del coro y el presbiterio de la iglesia.

Está considerado como uno de los principales representantes de la escuela manierista italiana y precursor del tenebrismo, del que más tarde sería su más destacada figura el famoso Caravaggio<sup>[2]</sup>. Desarrolló una intensa actividad a lo largo de su vida y murió en El Escorial el 6 de septiembre de 1585, a los dos años de su llegada a la Corte. Su puesto fue ocupado por otros dos italianos, Zuccaro y Tibaldi.

## Amor dormido

Lienzo. 64 × 72 cm. Colecciones Reales. N.º de catálogo 61





Eros (Cupido) aparece representado como un niño dormido, alado, con su carcaj y su arco. La figura del robusto infante emerge del fondo oscuro del cuadro, siguiendo una diagonal que va de izquierda a derecha. Las rosadas carnes infantiles se ven matizadas por el juego de luces y sombras, frecuente en las composiciones de inspiración tenebrista. Es un Eros niño, de rasgos faciales poco agraciados y que no despierta la menor sensación de ternura. Responde a los modelos surgidos en el helenismo tardío que se repetirían, siglos más tarde, en el Renacimiento y Barroco.

## PAOLO CALIARI, «EL VERONÉS»

(1528 - 1588)

Nacido en Verona en 1528 —de ahí el apelativo con que se le conoce— se llamaba realmente Paolo Cagliari y fue el menor de los siete hijos que tuvieron sus padres, Gabriel y Catalina. A los 14 años ingresó en el taller de su pariente Antonio Badile, modesto pintor de Verona, con el que se inició en el mundo de la pintura.

Su primer encargo importante lo realizó en compañía de su colega Gianbattista Farinatti, en 1551, cuando ambos decoraron, al fresco, la villa Soranzo, en Castelfranco. En 1552 se le encomendó, junto a sus colegas Paolo Farinatti, Battista del Moro y Brusasorci, la pintura de un retablo para la catedral de Mantua.

En 1554 se estableció definitivamente en Venecia y la Orden de San Jerónimo le encargó diversos trabajos para la iglesia de San Sebastián. Trabajó, también, en la decoración de la Biblioteca de Venecia. En 1556 se casó con la hija de su primer maestro, Elena Badile, con la que tuvo cuatro hijos y, en 1560, se trasladó a Roma y, años después, pintó los frescos de la Villa Maser, cerca de Treviso. En 1562 realizó el cuadro *Las bodas de Caná*, gran tela de 6,60 × 9,90 m, con el que obtuvo un gran éxito y que le valió el encargo de otras muchas obras. En 1570, pintó otros grandes cuadros en diversos monasterios, con escenas de banquetes bíblicos que se conservan en distintos museos (El Louvre, Milán, Venecia, etc.) y, en 1575, comenzó la decoración del Palacio ducal de Venecia, el Palacio de los Dogos.

Murió en 1588, a los sesenta años, en el momento en que gozaba de un gran prestigio, colmado de honores y disfrutando de una buena posición económica.

Con este gran artista la llamada «escuela veneciana» alcanzó su máximo esplendor. En sus composiciones supo plasmar el lujo y el encanto de la Venecia del siglo XVI. Pintó arquitecturas fastuosas, de ricos mármoles, con columnas de diversos órdenes clásicos y espléndidas balaustradas, animando tan suntuosos escenarios con multitud de figuras, ataviadas según la moda de la época y dispuestas, siempre, con la maestría de la que hizo alarde este pintor, experto en la composición de complejas escenas. Gustó, además, de las representaciones de animales exóticos y cuidó, al máximo, los detalles anecdóticos y secundarios.

En su obra se perciben influencias de Giulio Romano, Miguel Ángel y Parmigianino. Sus composiciones están llenas de luz y se hicieron famosas sus tonalidades plateadas. Los celajes son claramente venecianos, luminosos y transparentes, aunque en su última etapa prefirió los tonos crepusculares, de intensidad más suave.

Su gran especialidad fueron los cuadros bíblicos, sobre todo, los ágapes o cenas.

La libertad con la que interpretó los temas sagrados le acarrearón serios problemas con la Inquisición, que le obligó, en varias ocasiones, a realizar ciertas correcciones en sus cuadros. El Museo del Prado guarda varias de sus obras de carácter religioso; *La disputa con los doctores del templo*; *Jesús y el centurión de Cafarnaún*; *Moisés salvado de las aguas*, etc.

## Venus y Adonis

Lienzo. 162 × 191 cm. Colección Felipe IV. N.º de catálogo 482



Este cuadro, en el que el Veronés aborda el mismo episodio representado por Tiziano (n.º cat. 422), fue adquirido por Velázquez para Felipe IV en Venecia, en 1650, durante su segundo viaje a Italia, posiblemente junto con el de *Céfalo y Procris*<sup>[1]</sup> que hoy se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Estrasburgo<sup>[2]</sup>.

Ambos lienzos, que debió de pintar entre 1580 y 1584, son obras de la madurez del artista y los dos aparecen citados, desde 1666, en los inventarios del Real Alcázar de Madrid (1666, 1686 y 1700).

Se sabe que el cuadro de *Venus y Adonis* adornó una de las paredes de la llamada «Galería del Mediodía» del Alcázar, construida por Gómez de Mora en los inicios del siglo XVII, cuando la residencia de los reyes de España se amplió con una serie de salas que se destinaron a salones de aparato y representación. La decoración de esta galería fue renovada por Velázquez siguiendo los nuevos criterios europeos imperantes a mediados del siglo XVII, sobre este tipo de espacios. Considerados, hasta entonces, como simples corredores de paso, se convirtieron en lugares de exposición de obras de arte: cuadros, retratos, esculturas, etc., en los que se buscaba una coherencia temática y de estilos. En el caso de la «Galería del Mediodía», Velázquez dio prioridad a la escuela veneciana.

Tanto en la versión de Tiziano como en la de Veronés, los amantes aparecen acompañados por Cupido (Eros) y por los perros que van a participar con Adonis en

su fatal cacería (Ov., *Met.*, X, 345 ss.). Sin embargo, los momentos reflejados son distintos. Tiziano representó el de su desgarradora despedida, mientras que el elegido por Veronés es aquel en que el joven reposa despreocupado sobre el regazo de la diosa, cubierto por un bello manto de brocado de tonalidades azules, que contrasta con la rojiza túnica que cubre el cuerpo masculino. Uno de los perros, al que sujeta Eros (Cupido), se muestra impaciente, como si ya hubiese olfateado los preparativos de la caza. La mirada atenta de Afrodita (Venus) apremia a su hijo para que intente calmarlo y evitar, así, el despertar de Adonis. Eros se manifiesta despierto y activo, mientras que en la composición de Tiziano aparece dormido, tal vez para dar a entender que el amor ha llegado a su fin y que, por esta razón, ya resultan vanos los esfuerzos de la diosa por retener a su amado.

El árbol que cobija a la enamorada pareja y el bello paisaje del fondo son las notas coloristas del decorado en que se desarrolla la escena, sin que nada haga presagiar la posterior tragedia. A través del follaje, los efectos de luz se dejan sentir sobre el rostro, cuerpo y manto de la diosa como anuncios de una incipiente corriente impresionista, de la que se considera a Veronés uno de sus adelantados precursores<sup>[3]</sup>.

# ANNIBALE CARRACCI

(1560 - 1609)

Nació en Bolonia el 3 de noviembre de 1560 en el seno de la conocida «familia de los Carracci», compuesta por destacados pintores boloñeses de finales del siglo XVI. Frente al naturalismo de Caravaggio, se les ha considerado como los verdaderos revolucionarios de la pintura italiana y los creadores del foco artístico de mayor prestigio de la época en su ciudad natal.

Esta familia estaba formada por su primo Ludovico (1555-1619), el mayor del grupo, su hermano Agostino (1557-1602) y el propio Annibale. Tras permanecer durante varios años en el taller familiar, ambos hermanos abrieron, en 1582, una academia, la *Accademia del Naturale*, llamada más tarde *Accademia degli Incamminati* («los en el buen camino») desde la que trataron de inculcar a sus discípulos sus criterios rupturistas con respecto al «manierismo» imperante en su época.

Frente a la *maniera* usada por entonces en los principales talleres coetáneos, en los que se recurría al dibujo de memoria, los Carracci defendieron la observación directa del natural, incluyendo los «modelos vivos» y un estudio crítico de los maestros del Renacimiento, buscando, siempre, nuevos cauces de inspiración. En la Academia de los Carracci se formaron algunos jóvenes llamados a ser grandes artistas.

Annibale, el más joven de la saga, en sus *Historias de Hércules* y *Ulises* que realizó para uno de los salones del Palacio Farnesio, marcó las directrices de lo que sería la gran pintura barroca romana, llena de monumentalidad y dramatismo, escenificando, a su manera, los relatos de Ovidio, contenidos en sus *Metamorfosis*, y rompiendo definitivamente con las corrientes manieristas. Sus consejeros iconográficos para los temas mitológicos fueron los eruditos Fulvio Orsini, bibliotecario del cardenal Farnesio, y Giovanni Battista Aguchi.

Murió en Roma el 15 de julio de 1609.

## Venus, Adonis y Cupido

Lienzo. 212 × 268 cm. Colección Real. N.º de catálogo 2631



Pintado hacia 1590, después de un viaje que Annibale hizo a Venecia, este cuadro ha sido considerado como un homenaje personal a los dos grandes pintores, merecedores de su admiración, que habían tratado este mismo tema: Tiziano y Veronés.

Procede de las Colecciones Reales a las que se incorporó en 1664, fecha en la que se adquirió como parte de la colección del marqués Giovan Francesco Serra de Cassano, en Génova, para Felipe IV. Dicha operación fue realizada por Gaspar de Bracamonte, conde de Peñaranda y virrey de Nápoles desde 1658 a 1664. Se expuso en las paredes de la «Galería del Cierzo» del Alcázar madrileño, junto a algunas obras de la escuela flamenca: el *Triunfo de Baco* de Velázquez y el cuadro de *Hipómenes y Atalanta* de Guido Reni. Llegó tardíamente al Museo del Prado, ya que, después de haber sido recluido en el «lazareto de desnudos» de la Real Academia de San Fernando, desde 1880 hasta la guerra civil, estuvo depositado en la Universidad Central, por lo que aún no figuraba en el catálogo del Museo de 1963. Se conservan varios dibujos preparatorios de esta obra, uno de ellos se encuentra en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Otros, de la figura de Adonis y de la del perro, se hallan en la Galería de los Uffizi y en el Museo Británico.

El pasaje del mito elegido por Carracci, en esta ocasión, es aquél en el que Afrodita (Venus), sorprendida por la presencia de un apuesto Adonis, se siente, al mismo tiempo, presa de una irresistible atracción por él (Ovidio, *Met.*, X, 345 ss.). Aparece sentada sobre un manto rojo, trazando con su cuerpo desnudo la línea diagonal que domina la composición. Su rostro, vuelto hacia la figura de Adonis, se muestra de perfil, clavada su mirada en la del joven. A su lado, Eros (Cupido), concebido como un niño alado y de expresión traviesa, señala la herida que acaba de causar en el sonrosado pecho de su madre, haciendo alusión al preciso instante en que la ha convertido en víctima de la pasión. A los pies de la diosa aparecen blancas palomas, animales consagrados a ella y de los que siempre gustaba de rodearse<sup>[1]</sup>.

Sorprende el naturalismo con que se ha tratado el bello cuerpo femenino y el de Eros niño, así como el ímpetu que transfiere el del Adonis cazador. Los fondos de celajes oscuros ponen una nota de dramatismo a la escena y anuncian los inicios de la corriente tenebrista<sup>[2]</sup>.

# GUIDO RENI

(1575 - 1642)

Llamado «Guido el boloñés» en los antiguos inventarios españoles, fue el más famoso de los discípulos de Annibale Carracci y uno de los primeros en triunfar en Roma, adonde fue a trabajar con su maestro.

Nació en Calvenzano (Bologna) el 4 de noviembre de 1575 y fue hijo de un conocido músico que estuvo al servicio de la Señoría de la ciudad. Se formó con Denis Calvaert en compañía de Albani y Domenichino y, hacia 1594, pasó a la academia de los Carracci, donde trabajó, sobre todo, con Ludovico. Hacia 1602 se trasladó con Albani a Roma, donde se puso en contacto con Caravaggio, pintor que ejerció en él una influencia definitiva. Rafael y las esculturas clásicas fueron otras de sus principales fuentes de inspiración.

Su obra más famosa la realizó entre 1613 y 1614 en uno de los techos del Palacio Pallavicini de Roma. De regreso a Bologna, se dedicó a realizar pinturas religiosas y escenas populares.

Este pintor del Barroco italiano es considerado como un destacado representante del «naturalismo tenebrista», muy influido, en este caso, por las corrientes del más puro clasicismo, lo que ha llevado a algunos de sus críticos a hacer referencia a su «espíritu neohelénico». Alcanzó un gran prestigio en su tiempo y su fama se mantuvo durante los siglos XVIII y XIX. Fue menospreciado por los pintores del siglo XX que le acusaron de una afectada sensiblería, no acertando a valorar su visión poética, idealista y clasicista, que reflejó en sus creaciones pictóricas con un bello lenguaje plástico.

En el panorama de la pintura barroca, destaca por el hallazgo de una técnica, de una iconografía y de unas fórmulas propias y originales en las que se aprecia la fusión de las influencias de Caravaggio y el monumentalismo de los Carracci. Su revalorización se produjo a partir de la gran exposición que de su obra se hizo en Bologna en 1954<sup>[1]</sup>.

Murió en Bologna el 18 de agosto de 1642.

## Cupido

Lienzo. 101 × 88 cm. Colecciones Reales. N.º de catálogo 150





Desde 1666 se le cita en la Colecciones Reales, atribuido a Reni. Figuraba como pareja de un cuadro titulado *Amor desinteresado*, de Guercino (n.º cat. 205) hoy depositado en el Museo de Pontevedra.

Sobre un fondo marino, aparece la figura del dios, representado como un alado y gordezuelo niño, con una flecha en la mano, símbolo de su certero poder, con la que atraviesa el cuerpo de una paloma, el ave consagrada a su madre Venus, tal vez como símbolo de desafío, ya que ni siquiera la respetó, a la hora de herirla con sus dardos.

Existen ejemplares iguales de este cuadro atribuidos a Reni en la Academia de Roma y en Holkam Hall, Colección del conde de Leicester, y en Berlín con el nombre de Albano.

## Hipómenes y Atalanta

Lienzo. 206 × 297 cm. Colecciones Reales. N.º de catálogo 3090



Este cuadro, que debió de ser pintado hacia 1618, formó parte de la citada colección del marqués Giovan Francesco Serra, que fue adquirida para Felipe IV en 1664. Desde esa fecha, este lienzo pasó a decorar la «Galería del Cierzo» del Alcázar de Madrid, donde figuraba en los catálogos de 1686 y 1700. Se salvó del incendio de 1734 y en 1772 se le cita en el estudio de don Andrés de la Calleja, pintor de Cámara

de su majestad, sito en la llamada «casa de Rebeque», de la que ya hablamos en su momento<sup>[2]</sup>. Posteriormente, en 1796, pasó al «lazareto de los desnudos» de la Academia de San Fernando y, en 1827, al Museo del Prado. Más tarde, considerado por los Madrazo como una copia del cuadro existente en el Museo de Nápoles, se envió a la Universidad de Granada donde estuvo hasta 1882. Recuperado y restaurado a mediados del siglo xx (1963) volvió de nuevo al Museo.

En esta hermosa composición se aprecia el doble canon de belleza, masculino y femenino, que Reni fue capaz de crear, de acuerdo con la originalidad de la que siempre hizo gala. Es admirable el contraste de posiciones y movimientos de los hermosos cuerpos de los jóvenes que compiten en lo que fue una singular carrera. Al fondo, a ambos lados se ve a los espectadores testigos del acontecimiento<sup>[3]</sup>.

El tema se inspira en una de las narraciones de las *Metamorfosis* de Ovidio (X, 560-707) y representa la carrera entre Hipómenes y Atalanta, justo en el momento en el que ya se presagia el triunfo del primero, ya que la joven pierde un tiempo precioso al recoger las manzanas de oro que Hipómenes, por indicación de Venus, había ido arrojando en el transcurso de la carrera.

Atalanta, cuya genealogía varía en las distintas fuentes, fue, según la versión más generalizada, hija de Esqueneo de Beocia, quien sólo quería hijos varones. Al nacerle una niña la abandonó en el monte Partenio. Allí fue criada por una osa y por unos cazadores que la recogieron y la enseñaron su oficio. Atalanta se mantuvo virgen y se consagró al culto de su protectora, la diosa Ártemis (Diana). Tomó parte de la cacería del jabalí de Calidón, donde desempeñó un importante papel, siendo defendida por Meleagro frente a la intransigencia de sus tíos, los hermanos de Altea.

Este pasaje fue muy del gusto de los pintores del Barroco, por su contenido dramático y el contraste de calidades y texturas que ofrecía: el bosque como escenario, la partida de caza, el apuesto Meleagro, la blanca piel de Atalanta, la hirsuta piel del jabalí, etc. En el propio Museo son varios los cuadros en los que aparece este tema<sup>[4]</sup>.

En su deseo de permanecer célibe, bien por fidelidad a Ártemis o bien porque, según un oráculo, si se casaba se convertiría en un animal (como al final sucedió), Atalanta para alejar a sus pretendientes hizo saber que sólo se uniría con el hombre capaz de vencerla en la carrera por ella propuesta, con la condición, además, de que se trataba de un desafío a muerte, ya que si ella era la vencedora, mataría al vencido.

Solía dar una ventaja inicial a cada osado pretendiente, pero después lo perseguía armada con una lanza con la que le atravesaba al darle alcance. Este desafío se repitió en múltiples ocasiones y muchos fueron los jóvenes que murieron de esta suerte, hasta que Hipómenes (hijo de Megareo y Mérope), enamorado de ella, decidió probar suerte. Traía consigo unas manzanas de oro que le había dado Afrodita, procedentes de un santuario de la diosa en Chipre o, según otras versiones, del Jardín de las Hespérides. En el transcurso de la carrera, en el momento en que iba a ser alcanzado por su rival, arrojaba uno de los dorados frutos a sus pies. Bien por curiosidad o

porque Atalanta se sentía atraída en esta ocasión por su nuevo pretendiente, perdió el tiempo al ir recogiénolos, e Hipómenes fue el vencedor, por lo que obtuvo el premio ofrecido.

Más tarde, en el curso de una cacería, los amantes entraron en un santuario de Cibele (o de Zeus) y allí se entregaron, sin el menor reparo, a los deleites de su pasión. Por este acto, considerado como un sacrilegio, la divinidad los convirtió en dos machos para que no pudieran volver a disfrutar de su amor y los condenó, además, a tirar de su carro, sin que sus miradas se cruzasen nunca.

# FRANCESCO ALBANI

(1578 - 1660)

Este pintor italiano, conocido con el nombre de «el Albano», nació en Bolonia el 17 de marzo de 1578 y llegó a ser uno de los pintores más importantes de la escuela que floreció en esta ciudad en el siglo XVII. Hijo de un comerciante, fue primero discípulo de Calvaert y, después, pasó a la academia de los Carracci, cuya influencia se percibe en sus obras, cuadros de gabinete en su mayoría, que se caracterizaron por un estilo refinado y elegante. Contó con el favor de una nutrida clientela que admiraba su estilo decorativo y amable. Murió en Bolonia el 4 de octubre de 1660.

Interpretó, de una manera poética, muy personal, los temas religiosos y mitológicos. Sus paisajes armoniosos, en los que representó a figuras gráciles, son siempre serenos, impregnados por una límpida luz, por lo que se le ha considerado como uno de los cultivadores del clasicismo idílico que, más tarde, continuaría Claudio de Lorena.

## El tocador de Venus

Lienzo. 114 × 171 cm. N.º de catálogo 1

Este cuadro estaba en el Buen Retiro en 1700 y, en 1772, en el estudio del Pintor de Cámara Andrés de la Calleja. Pasó a la Academia en 1792 y, desde allí, en 1827, ingresó en el Museo del Prado, con la colección de desnudos.



Pintado hacia 1630, en él, fiel a su estilo, de corte academicista, Albani hace un alarde de su habitual elegancia, que se percibe en la esbeltez de las figuras, en las tonalidades de los ropajes y en la suavidad del paisaje ambiental.

En la composición aparece la diosa sentada en un hermoso jardín, acompañada de

erotes y ninfas que se ocupan de ataviarla y embellecerla con collares y joyas. Afrodita (Venus) se presenta como una hermosa joven con los senos desnudos y cubierta, desde sus caderas, por un manto azul, plegado siguiendo los modelos clásicos. En el lado derecho se ve una fuente coronada por un grupo escultórico en el que se reproduce una escena de rapto. Con ella se pone de manifiesto el poder violento de la diosa, a la hora de despertar pasiones, en contraste con la apacible escena de tocador que ella misma preside.

En el Museo del Louvre se conserva un cuadro de este pintor con el mismo tema, titulado *El aseo de Venus* o *El aire*, aunque, en este caso, la composición aparece enmarcada por arquitecturas clásicas y con un fondo paisajístico en que destaca un transparente celaje habitado por los dioses celestiales. Fue pintado en 1623 y retocado en 1633. También se repite la composición del grupo central en un tondo de la Galería Borghese documentado en 1622.

## El juicio de Paris

Lienzo. 113 × 171 cm. Colecciones Reales. N.º de catálogo 2



Pintado hacia 1630, en este lienzo se representó «el juicio de Paris», tema predilecto de los pintores italianos y flamencos del siglo XVII, ya que, tras su aparente vistosidad, en él se presentía el posterior rapto de Helena y los inicios de la guerra de Troya. La manzana, símbolo de la tentación, servía, además, de motivo alegórico para significar la soberbia y la vanidad.

En la escena, se ve a Paris, con el aspecto de un joven indolente, apoyado en un árbol y sosteniendo la manzana en su mano derecha. Su cuerpo se inspira en los prototipos praxitélicos, aunque la forma de cruzar la pierna derecha sobre la izquierda recuerda las esculturas del Bernini. El fondo, de tonalidades oscuras, anuncia el estilo tenebrista. De él emergen las figuras de los erotes que intensifican el carácter amoroso de la decisión de Paris, y los rebaños de ovejas que aluden a su oficio de pastor.

Frente a él, las diosas, desnudas, compiten por obtener el fallo favorable. Dos

aparecen de frente y una de espaldas, y las tres contemplan al joven troyano. La más próxima a él, Hera (Juno), como señala la presencia del pavo real, lleva en sus manos un manto flotante, según el modelo helenístico del *aura velificans*. A continuación se ve a Afrodita (Venus) con unas palomas detrás de sus pies y, finalmente, a Atenea (Minerva) que sostiene su casco y escudo. Las tres diosas se identifican de modo inequívoco por sus símbolos y atributos iconográficos.

No se sabe para quién fue hecho este cuadro, pero sí que estaba en la colección real en 1701, haciendo pareja con *El tocador de Venus*. Ambas composiciones son una buena muestra de la corriente clasicista boloñesa. Una réplica o antigua copia, con el paisaje mucho más desarrollado, se conserva en la Real Academia de San Fernando.

Este mismo tema, pero concebido y tratado de manera muy distinta, fue representado por Rubens en dos cuadros que también se conservan en el Museo del Prado (n.º cat. 1669 y 1731).

# MÁSSIMO STANZIONE, EL CABALLERO MÁXIMO

(1585 - 1656)

Se tienen pocas noticias biográficas de este pintor nacido en Orta de Antella (Caserta) en 1585. Se cree que fue discípulo de Giovanni Battista Carracciolo, llamado *Battistello* (1578-1637), en Nápoles y que residió en Roma algunos años a partir de 1617. Allí conoció las obras de Caravaggio y las de los clasicistas boloñeses, cuya influencia se percibe en sus obras, así como la de la pintora Artemisia Gentileschi (1597-1651) con la que mantuvo una estrecha amistad durante su estancia en Nápoles, a partir de 1634. Fue, al parecer, una excelente retratista y de ella se conserva en el Museo del Prado un supuesto autorretrato.

También se aprecia en su pintura los influjos de Ribera, al que, sin embargo, consideraba un enemigo personal, y los de Vouet<sup>[1]</sup> y Saraceni<sup>[2]</sup>.

A su regreso a Nápoles desplegó una gran actividad, formando parte del elenco más destacado de la llamada escuela barroca napolitana. En España fue conocido con el nombre de *Caballero Máximo* (*Eques Maximus*), ya que, en alguna ocasión, firmó con este tratamiento. Al parecer pertenecía a tres órdenes diferentes, la orden de la Espuela de Oro (1621), la orden de Cristo (1627) y la orden del Sacro Militare Ordine Constantiano de San Giorgio de Nápoles. Murió en 1656 víctima de la gran peste que asoló a Nápoles en dicha fecha.

## Sacrificio a Baco

Lienzo. 237 x 358 cm. Colección Felipe IV. N.º de catálogo 259



Este cuadro, junto con el *Triunfo de Baco* de José de Ribera<sup>[3]</sup>, formó parte de la serie



encargada por el conde de Monterrey, con escenas de la antigua Roma, en 1630, para el Palacio del Buen Retiro, por lo que se supone que fue pintado hacia 1634. Desde 1666 hasta 1734 estuvo en el Alcázar y en 1772 se encontraba en el Palacio Nuevo<sup>[4]</sup>.

Se representa en este lienzo a un cortejo de bacantes que cantan y bailan ante la imagen de Dioniso (Baco), el cual aparece sobre un pedestal con corona de pámpanos (Ov., *Met.*, III, 259 ss.). Las jóvenes devotas, vestidas con pieles de animales y engalanadas con ramas de hiedra y hojas de parra, ofrecen al dios cestas de uvas, frutos y jarras de vino. Dos de ellas tocan la flauta; otra, el tímpano; otra, los címbalos; y otra lleva en su mano derecha extendida una paloma. Unos erotes, uno de los cuales va montado en una cabra, completan la escena, poniendo con su presencia una nota de fiesta y regocijo. La firma del pintor figura en la vasija de la derecha (*EQUES MAXIMUS*).

Los colores cálidos de los mantos de las bacantes contrastan con la suavidad de sus cuerpos semidesnudos resaltados por el sabio juego de luces y sombras, justificado por las nubes que cubren el azul del cielo. Este cuadro, tanto por la fecha de su ejecución como por sus características, se considera propio de la etapa marcada por la corriente clasicista boloñesa.

# ALESSANDRO VAROTARI PADOVANINO, «IL PADOVANINO»

(1588 - 1648)

Nació en Pádua el 4 de abril de 1588 en el seno de una familia veronesa de origen alemán, aunque vivió en Venecia hasta el fin de sus días (20 de julio de 1648). Era hijo de Darío Varotari, pintor y arquitecto, y de Samaritana, la hija de Giovanni Battista Ponchino. En su obra se aprecia la influencia de Tiziano y Veronés cuyas obras copió varias veces, sobre todo en su época de formación. Su importancia histórica estriba en que sirvió de puente de unión entre la obra de Tiziano y la de sus seguidores y el estilo barroco característico del siglo XVII.

## Orfeo

Lienzo. 165 × 108 cm. N.º de catálogo 266



Perteneció a la colección de Isabel de Farnesio y ya estaba en el Palacio de La Granja de San Ildefonso en 1746. Esta obra fue atribuida por algunos críticos a Tiziano. Una réplica de la misma se conserva en el Museo Wellington de Londres. El modelo para Orfeo sedente se remonta a un grabado de G. Sanudo que reproduce una composición de A. Bronzino, *Apolo y Marsias* de 1532.

En la escena se representa a Orfeo desnudo (lo que no es frecuente), sedente y vuelto de espaldas, haciendo escuchar su música a los animales, entre los que destaca la figura de un león, un unicornio, un dragón y una serpiente.

El héroe tracio aparece aquí en su calidad de cantor, músico y poeta, tocador de la

lira y de la cítara, cuyo invento se le atribuye. Se dice que sabía entonar cantos tan dulces que las fieras lo seguían, las plantas y los árboles se inclinaban hacia él y era capaz de suavizar el carácter de los hombres más ariscos.

Orfeo fue hijo de Eagro y de la Musa Calíope (inspiradora de la poesía épica) según la versión más generalizada. Los mitógrafos le presentan como un rey tracio, tan aficionado a la música que se convirtió en el cantor y poeta por excelencia del mundo griego.

Se le representaba vistiendo indumentaria tracia (con calzas y gorro frigio) y acompañado siempre por una lira o «cítara».

El episodio más célebre en el mito de Orfeo es su descenso a los infiernos a causa de la muerte de su esposa Eurídice (Virg., las *Geórgicas*, IV), una ninfa que, paseando un día por la orilla de un río de Tracia, fue perseguida por Aristeo<sup>[1]</sup> que intentó violarla. Al correr por la hierba fue mordida por una serpiente y murió. Orfeo, desconsolado, bajó al Hades para rescatarla, y con los acentos de su lira llegó a conseguir el favor de los dioses infernales. Se le concedió la subida de Eurídice a la tierra con la condición de que la condujese hasta la luz del día, sin volver la vista atrás, antes de abandonar el mundo de las sombras. Orfeo, dudando de la palabra de Perséfone, la señora del Hades, no cumplió con lo exigido, y al volver la cabeza para comprobar que su esposa le seguía, ésta se desvaneció, muriendo por segunda vez<sup>[2]</sup>.

Orfeo trató de recuperarla de nuevo, pero esta vez Caronte fue inflexible y no le permitió el acceso al mundo infernal. A partir de ese momento, el mito de Orfeo presenta numerosas variantes.

La más conocida es la de que, fiel a la memoria de Eurídice, no quiso volver a tener contacto con mujer alguna. Se rodeó, a partir de entonces, de numerosos jóvenes, hasta el punto de que se le achacaba el haber sido el iniciador de la práctica de la pederastia, y el haber instaurado unos «misterios» (teología órfica), basados en las experiencias vividas en su bajada al Hades, y en los cuales no se admitía la presencia femenina.

Esta misoginia fue la causa de su muerte a manos de las mujeres tracias que lo despedazaron, arrojando los trozos de su cadáver al río, que los arrastró hasta el mar. La cabeza y la lira del poeta llegaron, así, a Lesbos, cuyos habitantes le tributaron honores fúnebres y le erigieron una tumba. Se decía que de ella salía, a veces, el son de una lira. Por esta razón, la isla de Lesbos fue considerada como uno de los más importantes centros de la poesía lírica.

Después de la muerte del cantor de los cantores, su lira, transportada al cielo, se convirtió en constelación. El alma del poeta pasó a los Campos Elíseos, donde, revestida con blanca túnica, sigue cantando para los bienaventurados.

# LUCA GIORDANO

(1632 - 1705)

Nació en Nápoles el 18 de octubre de 1632 y fue hijo de un modesto pintor con el que se inició en el oficio. Sin embargo, su verdadero maestro fue José Ribera, en cuyo taller permaneció durante toda su adolescencia. Fue un destacado representante del Barroco italiano. En España, donde trabajó al servicio de Carlos II, se le conoció con el nombre de Lucas Jordán. También recibió el apodo de *Luca fa presto* por la velocidad con que terminaba sus obras. Esto le permitió dejar una abundante obra pictórica, en su mayoría realizada al fresco.

Durante su etapa de formación trabajó en el círculo de Ribera, siguiendo las corrientes de Caravaggio. Sin embargo, su atención se centró, después, en los maestros de la escuela veneciana, especialmente en el Veronés, cuyo influjo se percibe en su obra. Fue un artista muy versátil y muy cotizado a lo largo de su carrera. Trabajó, con gran éxito, en Nápoles, Florencia y Venecia, antes de trasladarse a España en 1692, y permaneció en la Corte hasta 1702. Cultivó todos los géneros, aunque se especializó en temas religiosos y mitológicos. Destacó, sobre todo, por su estilo dinámico y colorista. Sus obras en España se encuentran en los muros de El Escorial, principalmente, y también en el Museo del Prado. Murió en su ciudad natal en 1705.

## **Hércules en la pira**

Lienzo. 224 × 91 cm. N.º de catálogo 162



Compañero del cuadro, de medidas casi idénticas, titulado *Perseo vencedor de Medusa*, del que luego hablaremos, aparece registrado en el Palacio del Buen Retiro en 1772 y 1794.

Su gran altura, con respecto a su anchura, obligó a Giordano a adaptar el tema de su composición, la muerte de Heracles (Hércules), al espacio disponible, por lo que las figuras se escalonan de arriba a abajo. En el centro, aparece la figura del héroe, medio tendido sobre la pira en la que va a arder su cuerpo, encajada entre dos diagonales que se cruzan: la que sigue una línea desde la cabeza a la rodilla derecha, y la marcada desde el brazo derecho, extendido, hasta el codo izquierdo. A sus pies, de espaldas y en primer término, se ve a Filoctetes dispuesto a prender con una tea encendida que lleva en la mano la pira en la que espera su fin Heracles, atormentado por atroces dolores y cubierto su cuerpo por la fatal túnica blanca, impregnada por la sangre del centauro Neso. Al fondo, a la izquierda del espectador, hay unas figuras femeninas que, horrorizadas, presencian la escena. Es probable que sea una alusión a las Oréades, las ninfas de las montañas, ya que este episodio tuvo lugar en la cumbre del Monte Eta, cerca de la ciudad de Traquis (Tesalia).

El pasaje final de la vida de Hércules fue comentado al hablar del cuadro de Zurbarán, *Hércules abrasado por la túnica del centauro Neso* (n.º cat. 1250), y volveremos sobre el tema al tratar del siguiente lienzo de este mismo autor, *La muerte del centauro Neso* (n.º cat. 193).

## **La muerte del centauro Neso**

Lienzo. 114 × 79 cm. N.º de catálogo 193



En 1794, este cuadro se encontraba en el Palacio del Buen Retiro. En él se representó el pasaje clave para entender la muerte de Hércules: el momento en que el centauro, abatido y sin fuerzas, después de haber recibido en el pecho la herida de la espada de Hércules para liberar a su esposa Deyanira, está a punto de expirar. Sin embargo, según la versión más generalizada, el arma mortal fue una flecha disparada por el arco certero del héroe.

Sobre su grupa se encuentra la joven, todavía retenida por su potente brazo izquierdo, al tiempo que le dirige una suplicante mirada, al ver que se le escapa. Por encima de ambos, aparece una figura femenina alada, representación de Eos (La Aurora), con un haz de rayos en su mano izquierda y un gallo en la derecha para significar las primeras horas del día. Al fondo se divisa el río Eveno y las rocas que enmarcan sus orillas. El paisaje fluvial discurre bajo un cielo azul, matizado por nubes blancas.

Atravesando el río se ve a Hércules, que acude en ayuda de su esposa. El recurso estilístico de introducir varias secuencias de una historia en la misma composición pictórica fue utilizado, con frecuencia, por varios pintores del Renacimiento y del Barroco.

Según la leyenda, Neso era un centauro, hijo como todos los de su especie de Ixión y Néfele (la Nube). Tras varias peripecias, se estableció a orillas del río Eveno, donde se dedicaba a pasar, en su grupa, a los viajeros que deseaban cruzar la corriente. Tal fue el caso de Hércules y Deyanira. El héroe hizo la travesía a nado, dejando que Neso ayudara a su esposa a cruzar el río. Durante el trayecto el centauro intentó violarla, pero ante sus gritos de socorro, Hércules acudió en su auxilio, atravesando al centauro con una de las flechas de su potente arco.

Sin embargo, es frecuente que el arma mortal que se pone en las manos del héroe, como en este caso, sea una espada. Con ella figura en algunas representaciones de

este mito en el arte griego, sobre todo en las cerámicas del período arcaico.

En su agonía, movido por el deseo de vengarse de quien acababa con su vida, convenció a Deyanira a aceptar un líquido compuesto con su sangre y por el semen derramado en su intento de violación, asegurándole que si alguna vez perdía el amor de su esposo, no tendría más que impregnar una prenda con dicho líquido y hacer que se la pusiera.

Llegada tal situación, Deyanira hizo que su marido vistiese una túnica preparada según el consejo de Neso, lo que le produjo tales dolores que acabó pidiendo ser quemado vivo.

## Perseo vencedor de Medusa

Lienzo. 223 × 91 cm. N.º de catálogo 194



Como compañero del cuadro ya citado, *Hércules en la pira*, se encontraba en el Palacio del Buen Retiro en 1794. En él se representa a Perseo, agarrando por los cabellos la cabeza de Medusa en el momento en que se presentó con su trofeo en el banquete de sus hermanas las Gorgonas, causando su aterrada fuga.

Las Gorgonas eran tres seres monstruosos, hijas de dos divinidades marinas, Forcis y Ceto, que habitaban en el extremo occidental del mundo conocido, no lejos del país de los muertos, del jardín de las Hespérides y del reino de Gerión. Sus nombres eran Esteno, Euríale y Medusa. De las tres hermanas, sólo ésta última era mortal.

Se las representaba con la cabeza rodeada de serpientes, grandes colmillos,



semejantes a los del jabalí, manos de bronce y alas de oro que les permitían volar con gran rapidez. Sus ojos echaban chispas y su mirada petrificaba a quien se enfrentaba a ella. Por su horrible apariencia y poder eran temidas tanto por los mortales como por los inmortales. Tan sólo Posidón no tuvo miedo de unirse a Medusa, a la que dejó embarazada de los dos hijos que nacerían, como luego veremos, de su cuello tras ser decapitada.

Perseo, el hijo de Dánae, por orden del tirano de la isla de Sérifos, Polidectes, que le había acogido, junto con su madre, cuando vagaban a la deriva por el mar, tuvo que ir en busca de la cabeza de una de las Gorgonas. Para que saliera triunfante de tan arriesgada misión, Hermes y Atenea acudieron en su auxilio. El primero le regaló una hoz de acero muy duro y cortante, y la segunda un escudo bruñido como un espejo. Por su parte, las ninfas le proporcionaron unas sandalias aladas y un zurrón (*kibisis*), así como el casco de Hades que tenía la virtud de hacer invisible a quien se lo ponía. Con tan valiosas ayudas, el héroe se dirigió a la mansión de las Gorgonas y se enfrentó a Medusa. Logró cortarle la cabeza, evitando, en todo momento su petrificante mirada. Para ello se elevó en el aire, gracias a sus sandalias aladas, utilizó el escudo de bronce como si fuera un espejo y la cortante hoz, capaz de decapitar el escamoso cuello del monstruo del que una vez cercenado surgieron un caballo alado, Pegaso, y un gigante, Crisaor. Perseo guardó la cabeza en su zurrón y emprendió el regreso a Sérifos, perseguido por Esteno y Euríale.

Atenea se sirvió de la cabeza de Medusa (*Gorgoneion*) para colocarla tanto en el centro de su escudo, como en su pecho, sobre la égida. De esta suerte, los enemigos de la diosa quedaban petrificados sólo con alzar sus ojos hasta ella.

El terrorífico aspecto de Medusa, símbolo de las peores asechanzas que podían acosar a los héroes, y el carácter valeroso de Perseo, capaz de enfrentarse al horrible monstruo, fueron la causa de que el tema gozase del favor de los pintores y escultores del Renacimiento y del Barroco. Tal vez la representación más bella del mismo sea la famosa obra de Benvenuto Cellini (1500-1571), *Perseo con la cabeza de Medusa*, que se encuentra en la Loggia dei Lanzi de Florencia.

## **Andrómeda**

Lienzo. 78 × 64 cm. Colecciones Reales. N.º de catálogo 195



Durante algún tiempo este cuadro, en el que se perciben influencias de la escuela veneciana, se atribuyó a Juan Antonio Escalante (1630-1670), pintor madrileño muy influido por Tintoretto.

La joven princesa aparece a la izquierda del lienzo, encadenada a una roca y amenazada por un dragón o monstruo marino (*ceto*) del que sería liberada por Perseo.

Andrómeda (Ov. *Met.* IV, 663-771) era hija de Cefeo (rey de Etiopía) y de Casiopea que presumía de ser la más hermosa de las nereidas. Éstas, celosas, pidieron a Posidón que castigara su orgullo, por lo cual el dios del mar envió un monstruo para que asolase las tierras de Cefeo.

Con el fin de liberarse de tan espantoso castigo, se consultó al oráculo de Amón y la respuesta fue que Etiopía sólo se vería libre del azote de la fiera si Cefeo consentía en el sacrificio de su hija. Encadenada a una roca, debía ser ofrecida a la voracidad del extraño dragón.

Al regreso de su expedición del país de las Gorgonas y con la cabeza de Medusa en su zurrón, Perseo pasó por Etiopía y se enamoró de Andrómeda. Concedor del peligro que la acechaba prometió al rey liberarla del monstruo marino si se la concedía como esposa. Aceptado el pacto, el héroe, valiéndose de sus poderosas armas, cumplió con su promesa. Se casó con la bella princesa, llevándosela primero a Argos y luego a Tirinto, donde reinaron por largos años, tras vencer numerosas vicisitudes.

Este tema, muy repetido en el mundo de la antigüedad, en el que a un personaje poderoso se le obliga a elegir entre un ser querido, por lo general una hija, y el bienestar de su pueblo, o el éxito de una hazaña, ha tenido una larga pervivencia en la literatura y el arte de épocas posteriores, valga por ejemplo la historia de «San Jorge, el dragón y la princesa», en la que casi se repiten los mismos personajes y circunstancias.

Por el tenso dramatismo y la gama de contraste que ofrecía la representación de una hermosa e indefensa joven frente al voraz monstruo marino, fue un tema muy del gusto de los pintores barrocos. Merece ser destacado el cuadro de Rubens, *Andrómeda libertada por Perseo*, que se conserva, también, en el Museo del Prado

(n.º cat. 1663).

## **Eneas, fugitivo con su familia**

Lienzo. 279 m. × 125 cm. N.º de catálogo 196



De proporciones muy alargadas, en él se representa la tumultuosa escena del incendio de Troya y la precipitada huída de Eneas llevando sobre los hombros a su anciano padre, Anquises, y seguido por su esposa Creusa y su hijo Ascanio. El punto «cero» de la historia de Roma, según la Enéida de Virgilio, como ya hemos visto en anteriores ocasiones, fue uno de los temas predilectos de muchos pintores del Renacimiento y del Barroco, que se inspiraron en escenas del llamado «ciclo troyano», en tiempos muy alejados del descubrimiento arqueológico de la ciudad por Schliemann, basándose, tan sólo, en las fuentes clásicas y en el poder de su propia imaginación<sup>[1]</sup>.

En 1700 estaba este cuadro en la Zarzuela y en 1772, en el Palacio Nuevo.

# SEBASTIANO CONCA

(1680 - 1764)

Nació en Gaeta el 8 de enero de 1680 y murió en Nápoles el 1 de septiembre de 1764. Es una de las figuras más relevantes de la «Academia di San Luca» (Roma). Estuvo al servicio de los Saboya realizando pinturas para el oratorio de San Felipe en Turín.

Durante su residencia en Nápoles abandonó sus técnicas pictóricas de corte clásico e, inspirándose en el estilo de Luca Giordano, se dejó ganar por las tendencias del Barroco.

## La educación de Aquiles

Lienzo. 59 × 74 cm. N.º de catálogo 2869



Este cuadro de reducidas dimensiones es un boceto preparatorio para la decoración realizada en Roma con motivo del nacimiento del infante Luis Antonio Jaime, el último hijo varón de Felipe V, nacido el 25 de julio de 1727. Dicha decoración fue dirigida por Conca y lo que fue, en su conjunto, se conoce por un lienzo de Panini, de 1727 que representa las fiestas celebradas de la Embajada de España y que se conserva en el Albert Museum de Londres. En 1780 estaba en el Palacio Nuevo<sup>[1]</sup>.

Domina la escena representada en este cuadro un grandioso templo circular, coronado por una cúpula semiesférica y rodeado de un anillo de columnas corintias. Se alza sobre unas enhiestas rocas, batidas por el mar, al pie de las cuales Tetis entrega a su hijo Aquiles al centauro Quirón para que sea su preceptor.

Tetis, una bella nereida hija de Nereo (el viejo del mar) y de Dóride, casó con Peleo por decisión de los dioses ya que, según el oráculo de Temis<sup>[2]</sup>, su hijo sería

más poderoso que su padre. De esta unión nacería Aquiles, casi inmortal, tras ser bañado por su madre en las aguas del Estige, el río infernal que tenía la virtud de hacer invulnerable a quien se sumergía en su corriente. Sin embargo, el talón por el que Tetis agarró a su hijo, al proceder a su inmersión, fue el único punto de su cuerpo que quedó sin protección.

Según las distintas versiones existentes acerca de la infancia y crianza de Aquiles, la más generalizada es que Tetis abandonó pronto a su marido, volviendo al seno del mar. Por esta razón, Peleo confió la educación de su hijo a Quirón, el sabio preceptor de héroes, que tanto le había ayudado cuando pretendía a la que fue esposa, reacia a casarse con un simple mortal.

De esta forma fue criado en el monte Pelión, cuidado por Fílira, la madre del centauro, y su sabia esposa Cariclo. Ya de mayor se ejercitó en la caza, en la doma de caballos, así como en la medicina. Además, Quirón le enseñó a cantar y a tocar la lira, así como a templar su alma con toda clase de virtudes morales, frente al mal, la debilidad y el dolor.

Sobre el mismo tema, *La educación de Aquiles*, existe en el Museo un cuadro de Rubens (n.º cat. 2454).

# GIOVANNI BATTISTA TIÉPOLO

(1696 - 1770)

Nació en Venecia en 1696, donde fue discípulo de Lazzarini. Muy influido por el Veronés, este gran pintor es considerado como el último representante del barroco europeo y el capítulo final de la pintura decorativa veneciana.

Se casó en 1719 con Cecilia Guardi, una hermana de los famosos pintores, Gian Antonio y Francesco, con la que tuvo nueve hijos, de los cuales dos fueron pintores: Gian Domenico y Lorenzo, que le acompañaron a Madrid al ser llamado por Carlos III.

Famoso por sus grandes frescos, decoró las bóvedas de los palacios más notables de su época. Trabajó en Wurzburg, Udine, Milán, Venecia, Vicenza, Bérgamo, así como en el Palacio Real de Madrid, desde 1762 hasta su muerte, acaecida en esta ciudad el 27 de marzo de 1770. Fue enterrado en la iglesia de San Martín.

En el Salón del Trono, en un techo abovedado y largo, pintó *La apoteosis de España*; en el Salón de Alabarderos, *El triunfo de Eneas*; y *La apoteosis de la monarquía española*, en la Saleta.

Su pintura se caracteriza por el empleo de tonos fríos y efectos luminosos de claras transparencias con las que matizó hasta los últimos rincones de sus grandes creaciones pictóricas.

## El Olimpo

Lienzo. 86 × 62 cm. N.º de catálogo 365



Este boceto parece ser que fue proyectado para la corte imperial rusa de San Petersburgo y, más tarde, sirvió de primera idea para el fresco del Salón de Guardias del Palacio. Debió de ser pintado entre 1761 y 1764; en 1834 ya se encontraba en el Museo.

En él se representó la morada de los dioses en todo su esplendor y con todo lujo de detalles. En el centro se encuentran Zeus (Júpiter), Hera (Juno) y Ártemis (Diana) y hacia ellos se dirigen Hermes (Mercurio) y Afrodita (Venus); en la parte inferior se encuentran Atenea (Minerva) y Crono (Saturno).

En el mundo griego existían varios montes conocidos con el nombre de Olimpo, sin embargo, el más célebre de todos ellos era el que se alzaba en los confines de Macedonia y Tesalia. Desde los poemas homéricos se le consideraba la mansión de los dioses y, en particular, la morada de Zeus, donde residía con su cortejo de divinidades y héroes divinizados y donde tomaba sus más comprometidas decisiones.

Con el paso del tiempo, el Olimpo se fue diferenciando de la montaña Tesalia y su nombre se aplicó, de manera genérica, a la «morada celeste».



# CORRADO GIAQUINTO

(1703 - 1766)

Nació en Molfetta el 8 de febrero de 1703 y se le considera como uno de los pintores más destacados del «rococó<sup>[1]</sup>» europeo. Fue discípulo de Francisco Solimena (1657-1747) quien mantuvo, en Nápoles, la tradición de la escuela de Lucas Jordán, influyendo, de forma manifiesta, en los pintores que con él se formaron.

Giaquinto se estableció, primero, en Nápoles, donde decoró varios interiores de sus principales iglesias y palacios. En esta ciudad conoció la obra de Ribera, «el Españolito», al que admiraba. Carlos III, siendo monarca del reino de Nápoles, adquirió varios de sus lienzos, razón por la cual, posteriormente, pasaron a las Colecciones Reales españolas que hoy se exhiben en el Museo del Prado.

Pintó, generalmente, al fresco, y la temática preferida fue, además de los temas religiosos, los mitológicos y los alegóricos, como consecuencia de la renovación intelectual que se estaba produciendo en Europa y que desembocaría en la Ilustración.

En 1723 trabajó en Roma donde colaboró con Sebastiano Conca y realizó varios encargos, entre ellos la decoración de Santa Cecilia in Trastevere. Más tarde se trasladó a Turín (1731-52), ciudad en la que desarrolló una intensa actividad.

Nombrado académico de la Real Academia de San Lucas, sus contactos con la corte madrileña se inician al recibir el encargo de supervisar los trabajos de los artistas españoles que iban pensionados a Roma. A la muerte de Amigoni<sup>[2]</sup> se pensó en un artista italiano capaz de concluir la labor pictórica de los reales sitios y, tras algunas vacilaciones, se eligió a Giaquinto para tal cometido.

A su llegada a Madrid (1753) acompañado de sus discípulos Nicola Porta y el español José del Castillo, fue nombrado primer pintor de Cámara y director general de la Academia de San Fernando. Fue entonces cuando se le encargaron los trabajos de restauración del fresco de Lucas Jordán en el Buen Retiro, la conclusión de la ornamentación pictórica del comedor de gala del Palacio de Aranjuez y la cúpula de la capilla del Palacio Nuevo. Estuvo en Madrid hasta 1762.

Lo más destacado de su producción madrileña fue la serie de frescos que realizó para el Palacio Real, a los que debe buena parte de su fama y reconocimiento como destacado pintor dentro de la corriente «rococó» europea. Fue muy apreciado por su capacidad creativa de la que hizo gala en sus pinturas alegóricas, así como por las transparencias cromáticas y las calidades táctiles que se perciben en sus composiciones. Su influencia en Goya fue, a todas luces, muy notable.

Los últimos años de su vida los pasó en Nápoles, donde murió el 16 de abril de 1766.

## El nacimiento del Sol y el triunfo de Baco

Lienzo. 168 × 140 cm. N.º de catálogo 103



Es en realidad el boceto que hizo, en 1762, de su más bella creación *El Nacimiento del Sol y alegoría de la Naturaleza* destinada a decorar la sala de columnas del Palacio Real de Madrid. En 1791, este boceto estaba en el Palacio del Buen Retiro.

Ocupa el centro del cuadro la luminosa figura de Helios (el Sol), montado en su resplandeciente carro. Rodeando al astro rey se encuentran las principales divinidades del panteón clásico: Apolo, Hera (Juno), Ártemis (Diana), Afrodita (Venus), Dioniso (Baco), todos ellos con sus correspondientes cortejos, componiendo una bella y bien documentada alegoría mitológica.

Se aprecia, a simple vista, la capacidad colorista de este gran maestro y su control de las dimensiones, cualidades que demostró siempre en los grandes frescos que realizó. En este caso consiguió crear una hermosa y compleja composición exultante de movidas figuras tratadas con toda la grandeza y empaque que exigía su condición olímpica.

## El sacrificio de Ifigenia

Lienzo. 75 × 123 cm. N.º de catálogo 105



Esta composición, fechada hacia 1760, procede de las Colecciones Reales. En ella se representó el sacrificio de la hija de Agamenón en un escenario, cuyo centro de interés es el bello cuerpo desnudo de la inocente joven. Sobre ella aparece la figura de Ártemis (Diana), su supuesta salvadora; mientras, a la izquierda, se ve al adivino Calcante, que fue, en definitiva, quien decidió su muerte.

Ifigenia fue una de las hijas de Agamenón, el gran rey de Micenas, y de su esposa Clitemestra. Aunque su nombre no aparece en las obras homéricas, su leyenda se gestó en las epopeyas cíclicas y, sobre todo, alcanzó sus más conmovedores acentos en las obras de los trágicos.

Al incurrir Agamenón en la cólera de Ártemis, la flota aquea se quedó paralizada en Áulide por una calma persistente. Ante tal situación se decidió consultar al adivino Calcante, quien respondió que la ira de la diosa sólo podía aplacarse con el sacrificio de Ifigenia que se encontraba en Micenas.

Agamenón, horrorizado, en un principio se negó a esa solución, pero presionado por la opinión general y, sobre todo, por la de Menelao y Ulises, acabó cediendo. Ifigenia y Clitemestra acudieron a Áulide, convencidas de que la primera, como se les dijo, iba a convertirse en la esposa de Aquiles. Sin embargo, fue inmolada por el propio Calcante en el altar de Ártemis.

Según la leyenda, apiadada la diosa en el último momento, puso en su lugar como víctima a una cierva, llevándosela a Taúride (Crimea) para convertirla en una de sus sacerdotisas.

Este episodio, en el ámbito de la cultura griega, como el del sacrificio de Isaac en el de la judía, representa la superación de los sacrificios humanos y la sustitución de las víctimas inmoladas por animales. Momentos que, sin duda, marcaron un hito de profundo avance ético en ambas civilizaciones.

# PIETRO FALCCHETTI

(Siglo XVI - XVII)

Pintor italiano del que apenas se tienen noticias, pero que es conocido por algunas de las copias que hizo de cuadros de Rafael, tales como los siete que se conservan en el Museo del Prado, correspondientes a los bocetos que el gran pintor de Urbino realizó para los mosaicos de la capilla del príncipe Agostino Chigi, en la iglesia romana de Santa María del Popolo.

Entre 1512 y 1513 Rafael recibió el encargo, por parte del citado príncipe, de la construcción y decoración de su capilla funeraria en la mencionada iglesia. Antonio Sangallo, «el Joven», colaboró con él en la parte arquitectónica, sin embargo, del proyecto decorativo corrió solamente a su cargo. Los citados bocetos sirvieron de modelo al artista veneciano, Luigi da Pace, para ejecutar los mosaicos que decoraron la cúpula y en los que se lee la fecha de 1516.

Dominando dicha cúpula, aparece la figura del Dios-Padre, rodeado por las Constelaciones y los siete planetas, acompañados de ángeles y de los signos del zodiaco. A la muerte del príncipe, en 1520, no se había terminado la decoración de la capilla, por lo que su viuda encargó al mismo Luigi da Pace la continuación de las obras. Finalmente, fue F. Salviati quien, para concluir las, en vez de mosaicos, realizó unas pinturas al fresco.

Las copias que de los bocetos de Rafael hizo Pietro Falchetti, hacia 1602, fueron un encargo del duque de Gonzaga, ya que deseaba obsequiar al duque de Lerma con algunos cuadros. Para ello encargó a su embajador en Roma, Arrigoni, que buscara un buen pintor que le hiciera algunas copias de los grandes maestros. El pintor elegido fue Pietro Falchetti que cumplió, dignamente, con su cometido.

Estas obras las trajo Rubens, en 1603, como regalo del duque de Mantua al de Lerma. El pintor llegó a Valladolid el 13 de mayo, pero, por razones que desconocemos, no las entregó hasta el 13 de julio de ese mismo año. El tiempo transcurrido entre ambas fechas, lo aprovechó para restaurar algunas de ellas que se habían estropeado por las lluvias que acompañaron a la comitiva durante los veinticinco días que duró su traslado desde Alicante a Valladolid.

Se mencionan por primera vez en el inventario del duque de Lerma de 1603 y, más tarde, en 1635, pasaron al Palacio del Buen Retiro donde estuvieron decorando el Salón Planetario del rey Felipe IV.

En estos lienzos, aparecen los astros y planetas, representados por los dioses olímpicos en su relación con los diversos signos del Zodiaco. Casi todos ellos repiten la misma composición pictórica y sus dimensiones son prácticamente idénticas<sup>[1]</sup>.

## Copias de Rafael:

### El sol. Apolo con el signo de Leo

Lienzo. 174 × 133 cm. Colecciones Reales. N.º de catálogo 306



En primer término, aparece Apolo, representación del Sol, con el arco tendido y, en un segundo plano, un fragmento del Zodiaco con el signo de Leo. En la parte superior se ve una figura alada que lleva en sus manos al Sol.

### La luna. Diana con el signo de Cáncer

Lienzo. 174 × 133 cm. Colecciones Reales. N.º de catálogo 307



Diana, representación de la Luna, aparece en primer término, sosteniendo el arco en la mano izquierda y mientras saca una flecha del carcaj con la derecha. Sobre su frente, la Luna. En segundo plano se ve un fragmento del Zodíaco con el signo de Cáncer. En la parte superior se encuentra una figura alada, sedente, con la mirada dirigida hacia las alturas.

### **Marte con los signos de Aries y Escorpión**

Lienzo. 174 × 133 cm. Colecciones Reales. N.º de catálogo 308



El dios de la guerra, representación del planeta Marte, aparece sosteniendo su espada en la mano derecha y el escudo en la izquierda. Tiene la cabeza cubierta con un casco y mira hacia arriba. En la parte de atrás se ve un fragmento del Zodíaco con el signo de Aries y Escorpión. En la parte superior, sobre el Zodíaco, hay una figura alada, sedente, que también clava su mirada en las alturas.

### **Mercurio con los signos de Géminis y Virgo**

Lienzo. 174 × 130 cm. Colecciones Reales. N.º de catálogo 309





Hermes griego, representación del planeta Mercurio, sostiene el caduceo con su mano izquierda y señala con el dedo índice de la derecha hacia el cielo. Detrás, como en los casos anteriores, se ve un fragmento del Zodiaco con los signos de Géminis y Virgo. En la parte superior, una figura alada con la mano izquierda levantada es semejante, también, a las que aparecen en las otras composiciones.

### **Venus con los signos de Libra y Tauro**

Lienzo. 174 × 130 cm. Colecciones Reales. N.º de catálogo 310



La diosa del amor, representante del planeta Venus, está acompañada del lucero vespertino, encarnado en un niño que lleva una antorcha encendida. Detrás se ve un fragmento del Zodiaco con los signos de Libra y Tauro. En la parte superior, se encuentra una figura con alas y los brazos extendidos apoyados en el arco del signo astral.

### **Saturno con el signo de Capricornio**



Lienzo. 174 × 130 cm. Colecciones Reales. N.º de catálogo 311



El venerable Crono griego, representa al planeta Saturno que aparece con la guadaña en sus manos. Detrás un fragmento del Zodiaco con el signo de Capricornio. A la izquierda, una figura alada, inclinada, mira hacia las alturas, repitiendo el gesto de estas hermosas doncellas con aspecto angélico.

## **Las constelaciones**

Lienzo. 174 × 130 cm. N.º de catálogo 312



Se hace alusión a este cuadro, aunque su tema no sea puramente mitológico, porque forma serie con los anteriores. En primer término se ve una bola del mundo, de gran tamaño, en el momento en que un ángel, que aparece en la parte superior, la está poblando de estrellas.

# ANÓNIMO

(Siglo XVII)

## Venus y Adonis

Lienzo. 135 × 100 cm. N.º de catálogo 5446



En este cuadro, de corte academicista, de un pintor anónimo del siglo XVII se representa la muerte de Adonis, asistido por una afligida Afrodita (Venus), junto a la cual se ve a Eros (Cupido) y a uno de los perros de la jauría del joven cazador. De este mito, muy del gusto de los pintores del Renacimiento y Barroco, ya hemos hablado al tratar de otros cuadros en los que aparece este mismo tema<sup>[1]</sup>.

El mito de Adonis, de origen oriental, está relacionado con el ciclo de la vida y de la muerte, como la de su antecesor mesopotámico Dumuzi-Tamuz, encarnación del eterno renacer de la naturaleza.

## **VII. PINTURA ALEMANA**

# HANS BALDUNG GRIEN

(h. 1484/85 - 1545)

Nació en Cshwábisch Gmünd, no lejos de Estrasburgo, hacia 1484/85 y está considerado como uno de los grandes maestros del Renacimiento alemán. Su formación profesional se realizó en Alsacia, bajo la influencia de Schongauer. Posteriormente se trasladó a Nuremberg donde trabajó en el taller de Durero en un periodo de unos cinco años, lo que determinó, en gran parte, el estilo de su obra. En 1509 se estableció en Estrasburgo y en esta ciudad se puso en contacto con varios intelectuales del círculo de Lutero. En ella residió hasta su muerte, acaecida en 1545, aunque entre 1512 y 1517 estuvo en Friburgo para trabajar en la que fue su obra maestra: el retablo de la catedral.

Sus obras principales fueron de tema religioso, sin embargo, mostró una marcada tendencia por la representación de temas descarnados, siguiendo, en cierta forma, a Grunewald (1485-1530), considerado como el más destacado de la escuela alemana.

En el Museo del Prado se conservan dos magníficos cuadros en los que se hace patente su estilo inconfundible: *Las Edades y la Muerte* y *Las tres gracias*. En el primero se pone de manifiesto la brevedad de la belleza y de la *vanitas*, concepto que fue objeto de reflexión cristiana en la Europa del siglo XVI. Las etapas de la vida quedan marcadas por una bella joven, una decrepita anciana y la propia muerte representada como una figura calva, desdentada y con el vientre lleno de gusanos. La esperanza de la vida renovada se señala con la presencia de un niño dormido que aparece en el suelo bajo la lanza rota de la muerte. En el segundo, que hizo pareja con el anterior, se representa a las tres Gracias como símbolo de la Armonía representada por tres bellas jóvenes.

## **La armonía o Las tres gracias**

Tabla. 151 × 61 cm. N.º de catálogo 2219



Esta bella tabla perteneció a Felipe II y fue regalada, en su día, por el conde de Solms a Juan de Ligne, en Francfort, el 23 de enero de 1547, según figura en el reverso de la tabla: «DOMINE MOENUM XXIII DIE IANUARI ANNO MCXLVII AMICITIAE a. C. MEMORIAE ERGO DATUM». En 1814 se encontraba en el Palacio Nuevo<sup>[1]</sup>.

La armonía está representada por tres hermosas jóvenes que llevan consigo los atributos de los sentidos y del conocimiento: la música y los libros. Dos de ellas, semidesnudas, sostienen un libro en el que lee la que aparece situada a la izquierda; la tercera lleva en la mano un laúd y, a sus pies, se ve una viola *da braccio*. En el ángulo inferior izquierdo se encuentran tres niños, con aspecto de erotes, acompañados de un cisne. El situado en segundo término lleva una partitura de música. En contraposición de lo que pretende ser la expresión de la más pura armonía, como símbolo del pecado, se hace notar la presencia de una serpiente enroscada en el tronco de un árbol.

Los influjos clasicistas recibidos, posiblemente en el taller de Durero, se perciben claramente en esta composición, aunque los prototipos femeninos responden a modelos más esbeltos y frágiles que los de las escuelas italianas, como sucede, por lo general, entre los pintores nórdicos. El colorido se caracteriza, como es frecuente en sus obras, por una delicada gama de tonos ocres y amarillos que las confieren un aspecto inconfundible.

# GEORGES PENCZ

(1500 - 1550)

Fue un conocido pintor y grabador alemán de la escuela de Nuremberg, donde nació en 1500. Es probable que se formase en dicha ciudad, en el taller de Durero. Se cree que visitó Italia y que trabajó con Raimondi<sup>[1]</sup> asimilando las corrientes clasicistas y manieristas de los principales pintores italianos. Destacó, además, como retratista y grabador. Murió en Leipzig en 1550.

## Leda y el cisne

Tabla. 92 × 126 cm. N.º de catálogo 6999



Pencz representó en este cuadro el conocido episodio de Leda seducida por Zeus (Júpiter) en forma de cisne. En primer término se ve a la joven desnuda, apenas cubierto el sexo por un exiguo paño, reclinada sobre cojines y telas de rojo brocado. A su lado se encuentra el cisne que acerca su pico al cuello de la amada, al tiempo que exhibe sus alas en un gesto de impaciencia. La figura de Leda aparece rodeada por tres erotes que muestran una expresión complacida ante la inminente unión de los amantes. Al fondo, se percibe un paisaje de cielo irisado y tonos convencionales. Resulta una composición fría y poco convincente a la hora de transmitir la pasión que presidió este célebre episodio, tratado de forma magistral por varios pintores italianos.

Leda era hija de Testio de Etolia y Eurítemis, hermana de Hipermestra y Altea (la madre de Meleagro). Se casó con Tindáreo de Esparta quien, expulsado de Lacedemonia por Hipocoonte, encontró acogida en el Palacio de Testio. Este rey le demostró su afecto permitiéndole, incluso, que se casara con su hija Leda.

La joven desposada regresó con su marido a Lacedemonia después de que

Heracles (Hércules), una vez vencidos sus enemigos, le devolviera el trono.

Esta bella heroína fue madre de cuatro hijos muy importantes y protagonistas de célebres episodios: Clitemestra, Helena, Cástor y Pólux. La leyenda atribuye la paternidad de dos de ellos al propio Zeus (Júpiter). Después de cohabitar, en un mismo día, con su esposo Tindáreo y con el dios de dioses, que la sedujo metamorfoseado en cisne, puso dos huevos. De uno salieron Helena y Clitemestra y del otro, Cástor y Pólux. Teniendo en cuenta su progenitura, Helena y Pólux serían los divinos vástagos y Clitemestra y Cástor los mortales.

Según otra versión, Helena fue hija de Zeus y Némesis (representante de la «venganza divina»), quien había tomado forma de oca para eludir inútilmente al dios. El huevo que puso, en su momento, le fue confiado a Leda.

Sobre este tema se encuentra otro cuadro, *La fábula de Leda* (n.º cat. 1604), de Eugenio Cajés (copia de un original de Correggio).



# ADAM ELSHEIMER, LLAMADO «ADAMO TEDESCHIO»

(1578 - 1610)

Nació en Francfort el 18 de marzo de 1578 y murió en Roma, donde fue enterrado el 11 de diciembre de 1610.

Este pintor de origen alemán se formó y trabajó casi toda su vida en Italia, por lo que fue conocido con el nombre de «Adamo Tedescio». Se le considera un representante del naturalismo tenebrista, patente en sus obras, por lo general de pequeño tamaño, que realizaba al óleo sobre planchas de cobre. En ellas interpretó historias de la Biblia o de la mitología clásica. Influyó de forma notable en los pintores del Barroco Holandés.

## Ceres en casa de Bécuba

Cobre. 30 × 25 cm. Colecciones Reales. N.º de catálogo 2181



Este pequeño cuadro, realizado en cobre, procede de la colección de Pedro Pablo Rubens. Ingresó en las Colecciones Reales en 1645 y se salvó del incendio de 1734.

El tema elegido se refiere al pasaje en el que Deméter (Ceres), exhausta de su peregrinar en busca de su hija Perséfone (Proserpina), raptada por Hades (Plutón), encontró una choza con el techo de paja y llamó a su puerta.

Sobre este período de la búsqueda de la hija ausente, existen numerosas variantes, según las leyendas locales. En este caso se refiere a la versión contada por Ovidio

(Met., V, 125 ss; 346 ss):

Salió a abrirla una anciana y al ver sedienta a la diosa, le dio una bebida dulce con la que previamente había empapado unas gachas tostadas. Mientras bebía lo que le habían dado, un niño de atrevido rostro desvergonzado se paró ante la diosa y echándose a reír la llamó glotona. Ella se ofendió, y mientras todavía estaba hablando le echo encima las gachas con el líquido que aún no había bebido. El rostro del niño, absorbiéndolo, se llenó de manchas; si antes tenía brazos, ahora tenía patas, a sus miembros transformados se les une una cola, y su cuerpo se contrae en una diminuta figura para que no pueda ser muy dañino, y se hace más pequeño que una lagartija. La anciana se asombra y llora, e intenta tocar al ser transformado; él huye y busca un escondrijo. Su nombre es adecuado al color de su piel, pues su cuerpo está salpicado de manchas como estrellas<sup>[1]</sup>.

El niño se convirtió en un estelión o salamanquesa, pequeño reptil cuyo nombre en latín, *stelio-onis* (especie de lagarto), hace alusión a su piel moteada.

En el cuadro se representa a la diosa bebiendo la dulce mixtura con que iba a saciar su sed. A la derecha aparece la anciana que la acogió en su choza, sosteniendo una vela en la mano. Desde ese punto de luz se ilumina la escena y la figura de Ceres, envuelta en un manto rojo. También a la derecha del espectador, y en primer plano, se ve la figura desnuda del descarado Stelio, a quien la anciana pone su mano en el pecho tratando de contener su risa, consciente del castigo del que se está haciendo merecedor. Al fondo se distingue a dos personajes más: una joven y un anciano junto a la lumbre que se convierte en otro punto de luz para animar la oscuridad reinante.

Como ambientación del medio rural en el que se desarrolla la escena se ven las ruedas de un carro y varios aperos de labranza. Bécuba no es un personaje mitológico, sino el de la anciana que atendió a Ceres. Su similitud con el de Hécuba ha originado ciertas confusiones<sup>[2]</sup>.

El tipo de bebida con la que Ceres trató de saciar su sed a su llegada a Eleusis tuvo que ver, posteriormente, con el *kykeón*, la bebida sagrada, mezcla de agua y harina sazonada con menta, que se consumía en el transcurso de los llamados «misterios eleusinos», celebrados en honor de las dos grandes diosas, Deméter y Perséfone. Este término se deriva del verbo *kykáo* que significa agitar para mezclar o remover.

Según H. Weisacker existe un grabado de este cuadro, realizado por el propio Adam Elsheimer, en la Kunsthalle de Hamburgo. Su nombre era el de *Ceres und Stelio*.

K. Gestenberg publicó el texto latino de Juan Faber, puesto por nota en la *Nova plantarum, animalium... mexicanorum* de Francisco Hernández, al publicarla con otros naturalista en Roma, en 1628. Con este motivo describe la pintura al identificar

el reptil mejicano *techicolit* con la salamanesa *stellio*.

Hacia 1640 lo grabaron A. Haelwegh y H. Goudt. Ingresó en las Colecciones Reales en 1645 y, afortunadamente, se salvó del incendio del Alcázar de 1734<sup>[3]</sup>.

# PHILIPP PETER ROOS, ROSA DE TÍVOLI

(1657 - 1705)

Este pintor nacido en Francfort en 1657, aun siendo considerado como perteneciente a la escuela alemana, desarrolló buena parte de su actividad en Roma, ciudad en la que murió en 1705. Sus cuadros reproducen ambientes campestres en los que aparecen edificios en ruinas, suaves paisajes y toda clase de animales.

## Orfeo y los animales.

Lienzo. 194 × 291 cm. Colecciones Reales. N.º de catálogo 5445



En 1857 se inventarió este cuadro como obra de «Rosa de Tívoli». El cantor tracio aparece sentado, al fondo, a la derecha, sobre un montículo. En primer término se ve a un grupo de animales entre los que destaca un pavo real con la cola explayada. Se le presenta, por lo tanto, en su faceta más lírica. De él se decía que sabía entonar cantos tan dulces que las fieras lo escuchaban y que las plantas y los árboles se inclinaban ante él.

Son varias las obras que con el tema de Orfeo se encuentran en el Museo del Prado<sup>[1]</sup>. La narración completa del mito se ofrece en la descripción de *Orfeo y Eurídice de Rubens* (n.º cat. 1667).

## VIII. PINTURA FLAMENCA

# JOACHIM PATINIR O PATENIER

(h. 1480 - 1524)

Son muy escasos los datos biográficos que se conservan de este pintor. Nació en Bouvignes o en Dinant, ciudades sitas a orillas del río Mosa, hacia 1480, y se tiene noticia de que ya trabajaba en Amberes en 1515, fecha en la que obtuvo su certificado de maestría como pintor. Hay quienes creen que pudo ser discípulo de Gerard David (h. 1460-1523) y que debió de trabajar con Quintín Massys o Metsys (1491-1530)<sup>[1]</sup>, para el que realizaría los fondos de algunos de sus cuadros. Fue amigo de Durero, quien refiriéndose a su obra usó, por primera vez en lengua alemana, la palabra *landschaftsmaler* (paisajista). Este epíteto y el contenido de su obra han determinado el hecho de que haya sido considerado el creador del paisaje nórdico, un paisaje en el que se reflejan las influencias de la cultura clásica, introducida en los Países Bajos por Erasmo.

Fue el primer pintor flamenco que concedió a la naturaleza un papel de protagonista, relegando las figuras a un plano secundario. En sus composiciones, el paisaje no se muestra como un simple telón de fondo, sino que se convierte en la parte esencial de las mismas. Por esta razón se le considera un precursor de los paisajistas del siglo XVII. Murió, prematuramente, en Amberes en 1524.

El Museo del Prado cuenta con otras obras de este pintor, como son *El Descanso en la huída a Egipto* (h. 1519), *Paisaje con San Jerónimo* (h. 1515-1519) y *Las tentaciones de San Antonio Abad* (h. 1522, realizado en colaboración con Quintin Massys).

## El paso de la laguna Estigia

Tabla. 64 × 103 cm. Colecciones Reales. N.º de catálogo 1616



Se tiene noticia de que este cuadro vino de El Escorial y lo más probable es que perteneciese a la colección de Felipe II. Se salvó del incendio de 1734 del Alcázar de Madrid, lugar en el que se encontraba desde fecha indeterminada.

Debió de ser pintado hacia 1510 y, en él, se representa el paso de los muertos en la barca de Caronte por la Laguna Estigia (o los pantanos del Aqueronte), hasta el mundo infernal, gobernado por Hades (Plutón) y su esposa Perséfone (Proserpina). Por el servicio que prestaba el funesto barquero, los difuntos debían darle un óbolo. De este pago obligado provenía la costumbre, en el mundo antiguo, de introducir una moneda en la boca del cadáver en el momento de ser enterrado.

Caronte, bajo la apariencia de un viejo barbudo, decrepito y harapiento, lleva en su barca el alma del difunto hacia la entrada del Averno, visible a la derecha del cuadro. La morada infernal se ha concebido como una torre, en cuyo interior se perciben las llamas del fuego eterno. A la entrada, se distingue la monstruosa figura del tricépito Can Cerbero, su celoso guardián.

Los Campos Elíseos aparecen representados a la izquierda y, en ellos se ven a los bienaventurados, acompañados de ángeles, disfrutando de su destino en un paradisíaco jardín en el que se levantan frágiles y transparentes edificios.

En esta obra se perciben las características de los inquietantes paisajes que supo crear este pintor, concebidos de forma convencional y decorados con enhiestos picachos y roquedales fantásticos. Además, en este caso, juega un papel importante el horizonte, muy alto y lejano, que se extiende al final de la amplia y transparente panorámica de la gran masa de agua que ocupa el centro de la escena. La laguna evoca, sin duda, el paisaje fluvial del Mosa, a cuyas orillas creció Patinir. Todo el conjunto se ve envuelto en un clima de misterio evanescente, conseguido con la utilización de un color azul, diluido, en el tratamiento del agua, y de un verde intenso en las frondosas arboledas. En este ambiente, las figuras menudas pasan casi desapercibidas, pero sin perder su entidad y significado.

Aunque el tema es de carácter mitológico, por su profundo significado: el paso de las almas al mundo del más allá, se advierte que la visión cristiana del Cielo y del Infierno prevaleció, en la mente de Patinir, sobre la pagana a la hora de representar tanto el Hades como los Campos Elíseos<sup>[2]</sup>.



# PAUL BRILL O BRIL

(1554 - 1626)

Nació en Amberes en 1554 y, a partir de 1575, se estableció en Roma. Pintó al óleo sobre lienzo y también al fresco. Influyeron en su estilo Adam Elsheimer, llamado «Adamo Tedescio» (1578-1610), y Annibale Carracci (1560-1609).

Trabajó tan estrechamente unido su hermano Mattheus que resulta difícil determinar la autoría de las obras de cada uno de ellos. Su producción pictórica se distribuyó entre clientes españoles, flamencos y británicos, que valoraban y solicitaban, sobre todo, sus paisajes de pequeño formato. Murió en Roma en el año 1626.

## Paisaje con Psique y Júpiter

Lienzo. 93 x 128 cm. N.º de catálogo 1849



Este cuadro que en 1666 se atribuía en el Alcázar a Brill, apareció en los catálogos del Museo, anteriores a 1920, a nombre de Lukas van Uden (1595-1672). Se considera procedente de la testamentaria de Rubens y, en la actualidad, se estima que son de la mano de este gran maestro las figuras que en él aparecen<sup>[1]</sup>. Posiblemente, fue pintado en Roma donde Brill desarrolló su carrera y, después, enviado a Rubens, quien añadiría las imágenes de Psique y del águila.

La escena representada es un grandioso paisaje, dominado por grandes peñascos, árboles frondosos y transparentes cascadas, matizadas por la luz iridiscente del arco iris. En la cima de la montaña, que aparece a la derecha del espectador, se percibe la silueta de un castillo. Con tal escenario se sugería el hermoso valle en que fue depositada Psique para el encuentro con su anónimo raptor y señor del palacio que

iba a ser su morada.

A la izquierda de la composición, se ve la desnuda figura de Psique, sentada sobre un manto rojo, casi diminuta ante la grandeza del paisaje, dando de beber la ambrosía al águila de Zeus (Júpiter) quien, en definitiva, sería el que permitiría, posteriormente, su reencuentro con su amado Eros.

Psiqúe era el nombre que los griegos daban al alma, pero con él también se designaba a la heroína de una leyenda que nos ha sido transmitida por Apuleyo en su *Metamorfosis*<sup>[2]</sup>. Era tan hermosa que nadie se atrevía a cortejarla y menos a tomarla por esposa, así que su padre, desesperado al no poder casarla, consultó el correspondiente oráculo, que ofreció una dolorosa solución. Siguiendo el consejo del mismo, la atavió como para celebrar una boda y, organizando un cortejo nupcial, la condujo hasta la cima de una montaña donde debía ser abandonada. Hasta allí iría a buscarla un monstruo que la convertiría en su mujer. Sus padres quedaron desolados pero cumplieron con los designios oraculares.

Desde la cima del monte, Psique se sintió levantada por el viento y, suavemente, fue depositada en el lecho de un hermoso valle. Extenuada por tantas emociones se quedó dormida y, al despertarse, se encontró en el jardín de un suntuoso palacio donde pudo alojarse y en el que fue atendida por varias esclavas puestas a su servicio.

Al anochecer, a oscuras, sintió a su lado cierta presencia: la de un ser masculino con el que mantuvo una placentera relación. En consecuencia, no pudo relacionar a tan solícito amante con el monstruo del que había hablado el oráculo. En este primer encuentro, ya le advirtió que era imposible que ella pudiera verle.

De esta forma transcurrió la vida de Psique por espacio de varias semanas. De día estaba sola en el palacio, lleno de voces, y, por la noche, su esposo venía a visitarla y ella se sentía feliz. Esta situación duró hasta que, añorante de su familia y pensando que la habrían dado por muerta, pidió permiso a su marido para visitar a los suyos. Pasado el regocijo inicial, al contar a sus hermanas lo grande que era su dicha, éstas, extrañadas de que no pudiera ver a aquél con el que compartía su vida, la convencieron de que ocultara una lámpara en su alcoba y que, a su luz, contemplase la figura de su amado mientras dormía.

De regreso a su palacio siguió el consejo recibido y, así, pudo descubrir a un hermoso adolescente, dormido a su lado. Emocionada ante tan inesperada visión, tembló la lámpara en su mano y dejó caer sobre el cuerpo varonil una gota de aceite hirviente. Al sentir su quemadura, Eros (el Amor), ya que éste era en realidad su esposo y no el pretendido monstruo, se despertó y desapareció ante sus ojos para no volver.

Al fallarle el amparo y la protección de su esposo, Psique se lanzó a errar por el mundo y Afrodita (Venus), celosa de su belleza, la atormentó de mil modos y maneras. La ordenó, incluso, que descendiera a los Infiernos y le pidiera a Perséfone (Proserpina) un frasco de agua de «Juvencia» que no debía abrir, bajo ninguna excusa. Una vez más, su curiosidad la llevó a desobedecer y quedó sumida en un

profundo sueño.

Entre tanto, Eros estaba desesperado, ya que no podía olvidarla. Al verla sumida en un sueño mágico voló hacia ella y la despertó con el disparo de una de sus flechas. Luego, subió al Olimpo y rogó a Zeus que le permitiese casarse con aquella mortal a la que no podía olvidar. Concedido el permiso, se unieron, al fin, para siempre, contando con el consentimiento de Afrodita que se reconcilió con la amada de su hijo.

A Psique se la representaba como a una hermosa joven con alas semejantes a las de la mariposa. Su figura se hizo muy popular en las pinturas pompeyanas en las que el tema de «Eros y Psique» se convirtió en un frecuente motivo ornamental, siguiendo los modelos impuestos por la corriente helenística.

Según las creencias populares, el alma solía imaginarse como una mariposa que se escapaba del cuerpo después de la muerte para ir a jugar con los alados erotes que acudían a rodearla. Las alas de mariposa se convertirían en uno de sus símbolos iconográficos más característicos, ya que, como tales, los conservó a través del tiempo.

# PIETER BRUEGHEL, «EL JOVEN», LLAMADO D'ENFER

(h. 1564 – 1637/38)

Nació en Bruselas hacia 1564 y murió probablemente en Amberes en 1637 o 1638. Hijo de Pieter Brueghel «el Viejo» fue conocido con el nombre de Pieter Brueghel o «del Infierno», porque en sus cuadros aparecían espectaculares efectos de fuego e incendios, semejantes a los utilizados por el Bosco y Patinir, para crear tétricos escenarios atmosféricos y evanescentes lejanías.

## El rapto de Proserpina

Tabla. 43 × 64 cm. N.º de catálogo 1454



En 1794 este cuadro estaba en la Quinta del duque del Arco. En él se representa el rapto de Perséfone (o Proserpina), hija de Deméter (o Ceres), por su tío Hades (o Plutón). El contenido de este mito se detalla en el cuadro que, sobre el mismo tema, pintó Rubens (n.º cat. 1659).

El episodio, elegido por el pintor, fue el momento en que Hades (Plutón) llegó al Averno llevando en su carro, tirado por negros corceles, a su recién raptada sobrina. El paisaje infernal está dominado por los rojos efectos del fuego que rasgan el mundo de las tinieblas. En el río que se extiende ante el Infierno se distinguen las barcas de los condenados que se dirigen hacia sus puertas abiertas, custodiadas por el feroz Cancerbero (Ov., *Met.*, V, 393 ss.; *Fast.*, IV, 417 ss.).

Perséfone, aparte de figurar como esposa de su tío Hades, desempeña un papel

importante en otros mitos: en el de Orfeo y Eurídice; en el de Teseo y Piríto; y en el de Adonis.

# JAN BRUEGHEL «DE VELOURS»

(1568-1625)

Hijo de Pieter Brueghel «el Viejo» (1525/30-1569), nació en Bruselas en 1568. Fue el más célebre de los Brueghel, la famosa saga de artistas de Amberes de la que tantas obras se conservan, y el sobrenombre con el que fue conocido, *de Velours* («de terciopelo»), fue debido al aspecto suntuoso y cuidado de sus composiciones, así como por las calidades aterciopeladas que se aprecian en sus cuadros.

Estudió pintura en las escuelas de Pieter Goetkind y Gillis van Coninxloo de Amberes, entre 1578 y 1584, y, en 1589, se trasladó a Italia donde completó su formación y perfeccionó su estilo. Entre 1594 y 1597 estuvo al servicio del cardenal Federico Borromeo (fundador de la Galería Ambrosiana), y residió, además, en Roma y en Milán. En 1598 retornó a Amberes para hacerse cargo del taller que, en su día, tuvo su padre, muerto al año de su nacimiento. En 1602 fue nombrado decano del gremio de pintores de Amberes, y en 1609 alcanzó el punto culminante de su carrera al ser nombrado pintor de la corte del Archiduque Alberto de Austria y de la Infanta Isabel Clara Eugenia, a quién Felipe II había cedido el gobierno de los Países Bajos en 1595. Por esta razón, el Museo del Prado posee la más rica colección de sus obras que puede verse en una pinacoteca (40 obras).

Fue padre de dos hijos que resultaron ser también pintores: Jan «el Joven», o «el Mozo» (1601-1678), y Ambrosius (1617-1675), los cuales continuaron su obra. Murió en Amberes el 12 de enero del año 1625, durante una epidemia de cólera.

Sobresalió como pintor de cuadros de paisajes y bodegones florales, realizados siempre con un esmero sorprendente. En todos ellos se puede apreciar la facilidad que tuvo para el empleo del color y la representación de las texturas, más complejas, de la naturaleza. Colaboró con los más prestigiosos pintores de su tiempo, entre ellos Rubens, para quién pintó los fondos de algunos de sus cuadros.

## Guirnalda con la ofrenda a Ceres

Tabla. 106 × 75 cm. N.º de catálogo 1414



Hasta hace poco, este cuadro, aparecía con el título de *Cibeles y las estaciones dentro de un festón de frutas*<sup>[1]</sup> y, en la actualidad, figura con el nombre *Guirnalda con la ofrenda a Ceres* y su autoría se atribuye a Jan Brueghel, «el Joven». Sea cual fuera su autor, en él se aprecia la peculiar minuciosidad de que hizo gala Brueghel *de Velours*, el creador de un estilo inconfundible del que fue continuador su hijo, en ocasiones, como un fiel copista. En 1794, en el Palacio Nuevo, figuraba atribuida a Van Kessel (1626-1679)<sup>[2]</sup>.

En el centro de la composición se destaca un óvalo en el que se encuentra Ceres (o Cibeles) semidesnuda, representada como la fecunda Madre-Tierra, es decir, en su manifestación de divinidad vegetal. Por su iconografía, recuerda a la diosa Flora, la que preside «todo lo que florece», reina no sólo de las flores de los jardines, sino también de las que brotan en los campos de cultivo. Aquí se manifiesta como una hermosa joven de rubia y larga cabellera. Su cuerpo apenas está cubierto, a la altura de las caderas, con un verde manto que deja al descubierto la morbidez de su pierna derecha. Aparece rodeada de tiernos infantes que, a sus pies, juegan con flores y canastillas de frutas, y de alados erotes que revolotean a su alrededor.

Entre los primeros se encuentran dos niños, uno de los cuales vierte agua sobre los dedos de su compañero, posiblemente pegajosos tras haber comido los azucarados frutos; y otros dos que juegan con las guirnaldas de flores que se extienden por el suelo. Una figura femenina, representación de la Primavera, ciñe la cabeza de la diosa con una corona floral, mientras otra, arrodillada, simbolizando al Verano, le ofrece una fuente llena de jugosas frutas. Completan la escena dos figuras masculinas, encarnaciones del Otoño y del Invierno respectivamente. La primera es la de un hombre joven coronado de hiedra; va vestido con túnica corta y transparente, de color marrón dorado, y ofrece uvas a la diosa; la segunda es la de un hombre viejo, abrigado con una túnica marrón, manto oscuro y un tocado de corte oriental, que, a su



vez, le presenta la ofrenda de un plato de viandas.

El óvalo se encuentra rodeado por una jugosa guirnalda, compuesta por flores y frutos muy variados y sostenida por alados amorcillos en sus extremos superiores, mientras dos bellas figuras femeninas, situadas en los ángulos inferiores, se presentan como las tejedoras de tan magnífica guirnalda, ayudadas por unos erotes que les facilitan los frutos y las flores que van necesitando. Todo el conjunto se ve animado con la presencia de diminutos y curiosos animales: monos, ardillas, cérvidos, conejos, pájaros, camaleones, etc., que casi pasan inadvertidos dentro de la tupida trama floral.

Es de hacer notar, que este cuadro aparece copiado en otro que lleva por título *El Gusto* (n.º cat. 1397), firmado en 1618 y del cual hay una copia en el Museo de la Haya. Esta obra pertenece a la serie de los Sentidos: *La Vista* (n.º cat. 1394); *El Oído* (n.º cat. 1395); *El Olfato* (n.º cat. 1396); *El Gusto* (n.º cat. 1397); y *El Tacto*, (n.º cat. 1398). Son todas estas obras composiciones de carácter alegórico, de gran riqueza ornamental, en los que se ven a ninfas, sátiros e, incluso, dioses como Afrodita (Venus) y Eros (Cupido), en el alusivo al Tacto. Por su estilo, en cierta manera pueden considerarse de carácter mitológico, aunque en ninguno de ellos se haga alusión a ninguna leyenda en particular.

La colección, en el año 1634, fue regalada por el duque de Pfalz-Neoburg al Cardenal-Infante y éste, a su vez, a Felipe IV, como consta en el inventario del Alcázar de 1686. En dicho inventario se afirma que las figuras son de Rubens y la parte ornamental obra de Brueghel. Este supuesto es el que prevalece en la actualidad.



El Gusto

Brueghel de Velours

## Los cuatro elementos

Tabla. 62 × 105 cm. N.º de catálogo 1399.



Este cuadro estaba en el Alcázar de Madrid en 1734. En 1747 se encontraba en el Palacio del Buen Retiro, y en 1772 y 1794 figuraba en el Palacio Nuevo.

Es una obra muy del estilo, colorista y suave, de este pintor que llenó sus cuadros de delicadas muestras florales y bellos paisajes. En este caso, en un bosque frondoso se representan, simbólicamente, los cuatro elementos primigenios. A la izquierda se ve un riachuelo y una hermosa figura desnuda con una gran caracola, símbolo del Agua; en el centro la Abundancia recibe de las ninfas las flores y frutos de la Tierra, mientras, al fondo, se divisa a unos pastores con sus ganados; en el ángulo superior izquierdo, una pareja de enamorados, rodeados de pájaros, representan al Aire y la antorcha encendida que llevan hace alusión al Fuego.

El paisaje del fondo es de Brueghel y las figuras de su colaborador Hendrick van Balen (1572-1632), nacido en Amberes y formado en Italia. Gozó de un destacado renombre y en su taller colaboraron artistas de la talla de Van Dyck y Frans Snyders.

El Museo del Prado conserva otra versión de esta obra realizada por Brueghel II «el Mozo» (n.º cat. 1400).

El tema de *La abundancia y los cuatro elementos* lo repitió en un cuadro que hizo, en colaboración con Hendrick de Clerck, y al cual nos referiremos más adelante (n.º cat. 1401).

## Orfeo y los animales

Lienzo 30 × 40 cm. N.º de catálogo 1413



Este lienzo, de pequeñas dimensiones, se considera como una obra del taller de Brueghel. Se sabe que fue un regalo de don Luis de Haro al rey. Posiblemente es el

inventariado con el n.º 169, en el año 1746, como perteneciente a la colección de Felipe V<sup>[3]</sup>. Más tarde fue depositado en la pieza de música del Palacio de Aranjuez, razón por la cual no figura en el *Catálogo de pinturas del Prado* de 1996<sup>[4]</sup>.

En el centro de la composición aparece Orfeo con un instrumento de música, semejante a una vihuela, rodeado de animales y de un frondoso paisaje. La calidad de las figuras hace pensar que quien las pintó era un discípulo muy cercano al maestro.

Sobre el mito de Orfeo hemos hablado en varias ocasiones, al describir cuadros en los que aparece este músico tracio<sup>[5]</sup>, aunque la narración más completa es la que aparece en el comentario de la obra *Orfeo y Eurídice* de Rubens (n.º cat. 1667).

# HENDRIK DE CLERK (O CLERCK)

(ca. 1570-1630)

Se tienen escasas noticias biográficas de este pintor que nació en Bruselas hacia 1570 y murió en esta misma ciudad el 27 de agosto de 1630. Fue contemporáneo de Jan Brueghel, con el que llegó a colaborar en algunas ocasiones. Se sabe, también, que fue discípulo de Martín Vos, con quien trabajó, desde 1606, en la corte de los archiduques. Posteriormente, viajó por Italia y, en Bruselas, trabajó, asimismo, con José van Winghe. Finalmente, en esta ciudad abrió su propio taller, aunque la mayoría de sus obras se conservan en Amberes. Por su estilo se le considera fiel representante de la tradición flamenca del siglo XVII.

## El banquete de Aqueloo

Cobre, 36 m × 51 cm. N.º de catálogo 2071



Pintado sobre cobre y de reducidas dimensiones, este cuadro, fue enviado, al parecer, por don Juan de Austria a España, hacia 1649. En el inventario de la archiduquesa Isabel Clara Eugenia figuraba a nombre de Hendrick de Clerk y en los catálogos de 1920 a 1972, donde consta con el nombre de *El banquete de los dioses*, aparece atribuido a David de Collins.

Junto al pie derecho de la mujer que viste una túnica verde se aprecia la firma d. C. 160, simple anagrama con el que también figura algunas veces<sup>[1]</sup>.

Según la hipótesis más generalizada, la escena representada es el banquete que Aqueloo ofreció a los dioses. La mesa aparece repleta de manjares y está asistida por ninfas y erotes que se ocupan de su servicio.

El ágape está presidido por Zeus (Júpiter) y a él asisten, también, Posidón

(Neptuno), Apolo, Dioniso (Baco) y Hebe quien, ejerciendo sus funciones de copera del Olimpo, escancia el néctar en la copa de su padre.

A la derecha, en un paisaje fluvial, como corresponde a la mansión del anfitrión, se ve un concierto interpretado por nereidas y tritones. Todo ello aparece pintado con un estilo minucioso, detallista y muy ornamental, siguiendo la corriente impuesta por Brueghel *de Velours*, considerado como uno de los grandes maestros de la época.

Sin embargo, en opinión de Díaz Padrón<sup>[2]</sup>, la escena se corresponde con el pasaje narrado en las *Metamorfosis* de Ovidio (VIII, 558 ss.) en el que Aqueloo, tras retener a Teseo y a sus compañeros, a su vuelta de Creta, con una crecida de su corriente, les invitó a entrar en su casa. Allí les ofreció un banquete en una sala «hecha de horadada piedra pómez y áspera toba». En dicho banquete, Teseo quiso saber el nombre de la isla que se divisaba en la lontananza y su anfitrión le contestó que Perimele, en honor a su antigua amada, arrojada al mar por su padre, Hipodamante, furioso al conocer su relación con él. Gracias a Posidón, que se apiadó de los amantes, al rozar el agua, el cuerpo de la joven se convirtió en una isla a la que podría ver siempre convertida en un roquedo de fama inmortal.

Aqueloo era el nombre de un río de Etolia, el mayor de Grecia, y el dios de esta corriente. Según la versión más generalizada, se le creía hijo de Océano y de Tetis, y el primogénito de los tres mil «dioses-ríos», hermanos suyos.

Se le atribuían diversos amoríos, siendo el más importante el mantenido con Melpómene, la musa de la tragedia, de cuya unión nacieron las sirenas. Era considerado, además, el padre de los principales manantiales del suelo griego: el de Priene, en Corinto; el de Castalia, en Delfos; el de Dirce, en Tebas; el de Calirroe («la bella fuente»), nombre que fue atribuido a varias fuentes de Grecia.

Aqueloo está presente en el ciclo de Heracles (Hércules), ya que fue su rival a la hora de pretender, ambos, a Deyanira, hija de Eneo, rey de Calidón y hermana de Meleagro. Para enfrentarse a Hércules, se convirtió en toro y, éste, en el fragor de la porfía, le arrancó uno de sus cuernos. Después de llegar a un acuerdo, el dios-río renunció a sus pretensiones pero reclamó el asta que le había sido arrebatada.

En la actualidad el río Aqueloo lleva el nombre de Aspropótamo («río blanco») y desemboca en el mar Jónico, a la entrada del golfo de Patrás.

## **Paisaje con Diana y Acteón**

Tabla. 70 × 105 cm. N.º de catálogo 1356



Este cuadro estuvo catalogado hasta 1933 como obra de Peeter Bout Arthois (1658-1719), y en el Catálogo de 1972 se atribuyó a Brueghel *de Velours* y Hendrik de Clerk. Sin embargo, a partir de 1975 se considera una obra realizada por Clerk y Denis van Alsloot, nacido en Bruselas hacia 1570 y pintor oficial de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia desde 1600. Debió de morir hacia 1626.

Se salvó del incendio del Alcázar de 1734 y, más tarde, pasó al Palacio del Buen Retiro y luego al Palacio Nuevo<sup>[3]</sup>.

El tema de la obra se inspiró en el cuadro de *Diana y Acteón* de Tiziano, que, en la actualidad, se encuentra en la National Gallery of Scotland y que, en su día, fue copiado por Martínez del Mazo (Museo del Prado, n.º cat. 423). De esta leyenda ya se habló al tratar de la mencionada copia.

Al fondo se percibe un bello paisaje, a la derecha del cual se ve a la diosa Ártemis (Diana) acompañada de su cortejo de ninfas y cánidos, después de tomar el baño, momento en que es sorprendida por Acteón que aparece en el centro de la composición, antes de recibir el castigo de ser convertido en ciervo y despedazado por sus propios perros (Ov., *Met.*, III, 131 ss.).

## La abundancia y los cuatro elementos

Cobre. 51 × 64 cm. N.º de catálogo 1401



La autoría del cuadro se atribuye a Hendrik de Clerk y a Jan Brueghel *de Velours*. En

1746 se encontraba en el Palacio de La Granja, entre los cuadros de Felipe V; en 1794 pasó al Palacio de Aranjuez y en 1824 ya estaba en el Museo del Prado.

En el centro de esta bella composición se ve a la Abundancia (según otros la diosa Cibele) con espigas en la mano derecha y la cornucopia, rebosante de dones naturales, sostenida por su otro brazo. En el lado izquierdo del espectador aparece la representación del Agua, concebida como una bella mujer desnuda, apoyada en una inmensa caracola; y, en el derecho, la de la Tierra, también desnuda, rodeada de flores y frutos. En la parte superior dos figuras masculinas representan al Fuego y al Aire. La primera lleva una antorcha y rayos, y la segunda se ve rodeada de aves que vuelan a su alrededor. Por encima de la Abundancia revolotean unos erotes o amorcillos, como alegre comparsa.

La diosa de la abundancia en el mundo romano era Ops, la compañera de Saturno y, por esta razón, se la identificaba, a veces, con Rea-Cibele. Pasaba por ser una de las divinidades sabinas de carácter agrario introducidas en Roma por el rey Tito Tacio, quien la consagró un templo en el Capitolio.



# JAN BRUEGHEL II «DEL MOZO»

(1601-1678)

Hijo de Jan Brueghel *de Velours*, nació en Amberes en 1601 y murió en esta misma ciudad en 1678. Viajó por Italia, contando con la protección del cardenal Borromeo y, a la muerte de éste, en 1625, regresó a Amberes para hacerse cargo del taller de su padre. Fue continuador del estilo paterno, junto con su hermano Ambrosius, realizando ambos numerosas copias de las obras de su progenitor y maestro.

## La abundancia y los cuatro elementos

Tabla. 65 × 111 cm. N.º de catálogo 1400



Es una copia, casi de iguales dimensiones de la obra *Los Cuatro Elementos* pintado por su padre y Hendrick van Balen. Se salvó del incendio del Alcázar de 1734 y en 1772 y 1792 ya estaba en el Palacio Nuevo.

En un frondoso bosque aparecen representados los cuatro elementos: a la izquierda, el Agua en forma de una bella mujer desnuda, ante un riachuelo y rodeada de conchas marinas; a la derecha, la Tierra, también desnuda y recostada sobre un manto rojo, llevando una cornucopia llena de frutos y flores en su brazo derecho y rodeada de animales, entre ellos dos leones, como los que tiran del carro de Rea-Cibeles; el Aire, en el ángulo superior izquierdo, se corresponde con la figura de un hermoso joven, cuya túnica carmesí se agita al viento, rodeado de pájaros que vuelan sobre su cabeza; el Fuego, a su vez, aparece sobre la Tierra con una tea encendida. Arriba, en el centro, rodeado de angelotes, semejantes a los amorcillos paganos, se divisa la figura del dios-creador; debajo el nacimiento de Eva de la costilla de Adán

y, en el centro, hace su presencia la primera pareja humana bajo el frondoso árbol prohibido del Paraíso.

En esta composición, por lo tanto, el pintor mezcló elementos paganos con temas bíblicos, confiriéndoles un delicado tratamiento, muy afín al de todas sus composiciones de carácter ornamental y simbólico.

## La abundancia

Cobre 40 × 58 cm. N.º de catálogo 1402



En el centro de la composición aparece la figura simbólica de la Abundancia, representada por una matrona con seis pechos (*polimasta*), recurso enfático para aludir a la riqueza fecunda de esta *mater nutricia*. Con su brazo izquierdo sostiene una cornucopia cargada de frutos, resaltando, así, su opulencia. Aparece acompañada de niños que juegan a su alrededor con flores y animales, dentro del marco florido que rodea la escena.

En tiempos, este cuadro fue atribuido a Brueghel *de Velours*, pero, en la actualidad, se piensa que fue pintado por su hijo. Se salvó del incendio del Alcázar de 1734; en 1746 estaba en el Palacio del Buen Retiro y, en 1772, en el Palacio Nuevo.

Como puede verse por las obras que se conservan en el Prado procedentes de los talleres de los Brueghel, los temas de los cuatro elementos y el de la abundancia se repitieron con frecuencia. Por su riqueza cromática y su mensaje de prosperidad y bienestar debieron de ser muy del gusto de su clientela, deseosa de adornar sus salones con motivos que aludiesen a la prosperidad y el bienestar.

# PEDRO PABLO RUBENS

(1577-1640)

Nació en Siegen (Westfalia), en 1577, en el seno de una familia acomodada, ya que su padre Jan Rubens era un prestigioso abogado. Por motivos políticos, fue desterrado a Colonia, donde se trasladó con su familia, y en esta ciudad permaneció hasta 1589. Más tarde, sus padres se instalaron en Amberes, con lo que comenzó, para él, un período de aprendizaje en los talleres de varios pintores locales. En 1598 ya era un artista reconocido por su capacidad profesional y, un año después, decidió ir a Italia para estudiar las obras de los grandes maestros. Primero residió en Mantua, donde fue pintor de Cámara del duque Vincenzo Gonzaga, entre 1599 y 1608. Desde esta ciudad pasó a Florencia y, en 1601, se trasladó a Roma para estudiar, sobre todo, las Colecciones Vaticanas.

A instancias del duque de Mantua, Rubens inició una serie de misiones diplomáticas, una de las cuales le llevó a España en 1603 con motivo de entregar algunos presentes a Felipe III y al duque de Lerma. Dejándose llevar por la admiración que sintió siempre por los pintores venecianos, aprovechó la ocasión para copiar alguno de los cuadros de Tiziano que se encontraban en las Colecciones Reales.

En 1609 se instaló en Amberes, donde contaba con la protección de los Archiducos Alberto e Isabel Clara Eugenia, que le nombraron pintor de Cámara. En ese mismo año contrajo matrimonio con Isabel, hija del gran humanista Jean Brandt, por el que el pintor sentía una gran admiración.

Por entonces, el taller de Rubens se convirtió en el más floreciente de Flandes, desbordado por tal cantidad de encargos que difícilmente podía cumplir con sus compromisos. En él trabajan numerosos aprendices y oficiales, entre los que pronto destacarían los llamados a ser sus mejores colaboradores y discípulos: Antoon van Dyck y Frans Snyders.

En 1622 ya era famoso en toda Europa. Luis XIII solicitó sus servicios para dos obras fundamentales en su producción, la serie de tapices sobre la *Historia de Constantino* y la *Galería de María de Médicis*, en el Palacio de Luxemburgo.

Viajó nuevamente a España en 1629, donde conoció a Velázquez. Después, continuó sus misiones diplomáticas, en una de las cuales visitó Londres, donde fue recibido por Carlos I.

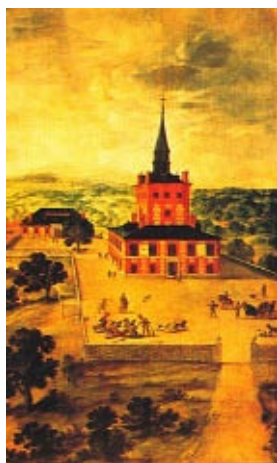
En 1630, a los cincuenta años, se casó, por segunda vez, con Helena Fourment, una joven de tan sólo dieciséis, que le sirvió como modelo en muchas ocasiones. Mucho más joven que él, llenó su vida de alegría y vitalidad, como se refleja en los

cuadros que pintó en esta época.

Continuó recibiendo honores: Felipe IV le nombró Caballero, y María de Médicis y Federico de Orange le brindaron su amistad. En cuanto a lo que llegó a significar en la corte flamenca, puede decirse que la personalidad de Rubens se hizo imprescindible en todos los festejos y celebraciones oficiales en las que actuaba como un gran «maestro de ceremonia». Así, tras la muerte de la infanta Isabel Clara Eugenia y la entrada en Bruselas del cardenal infante, Rubens se encargó de las arquitecturas efímeras y del ornato de la ciudad.

Trabajo y fama le trajeron, como consecuencia, una acomodada posición, pudiendo permitirse el lujo de comprar la villa Het Steen, donde vivió complacido, inspirándose en los paisajes de sus alrededores para reflejarlos en sus cuadros.

Sus últimos años los dedicó a complacer a Felipe IV que le encargó ciento trece cuadros para la Torre de la Parada, el pabellón de caza que tenía el monarca en el Pardo y en el que pasaba sus mejores momentos de esparcimiento en compañía de su círculo de amistades privadas. El contrato se firmó en 1636 y los cuadros llegaron a Madrid entre mayo de 1638 y febrero de 1639: cincuenta representaciones de caza y sesenta y tres escenas mitológicas inspiradas, en su mayor parte, en los relatos de las *Metamorfosis* de Ovidio. Los bocetos para las escenas mitológicas los hizo el propio Rubens, pero la realización de los lienzos corrió a cargo de sus discípulos, con Jordaens a la cabeza.



La Torre de la Parada

Rubens es uno de los más grandes pintores de todos los tiempos. En sus composiciones sorprende su inagotable imaginación, la maestría y la soltura del dibujo, el vigor de sus pinceladas y el brillante colorido. Su taller fue escuela de grandes pintores que difundieron su estilo por toda Europa: Van Dyck, Jordaens, Snyders, Teniers, etc.

Murió en Amberes el 30 de mayo de 1640.

## El rapto de Deidamia o lapitas y centauros

Lienzo. 82 × 220 cm. N.º de catálogo 1658

Fue pintado entre 1636 y 1638 para la Torre de la Parada (el Pardo), por encargo de Felipe IV. Se le cita en dicho lugar en 1700. En 1747 estaba en el Palacio del Pardo y en 1772 y 1794 en el Palacio Nuevo.

La autoría de Rubens fue sólo parcial, como sucedió en la mayoría de los cuadros de esta serie, ya que de su ejecución y término se encargaron sus más allegados colaboradores. No obstante en su concepción y brío se aprecia la mano del gran maestro de forma inconfundible. El boceto se conserva en el Museo de Bruselas, y un dibujo preparatorio en la colección W. Burchard de Farham<sup>[1]</sup>.

Los centauros se tenían por hijos de Ixión y de una nube a la que Zeus (Júpiter) había dado la forma de Hera (Juno), por ver si éste se atrevía, como era su intención, a violarla. Sin el menor respeto, consumó el acto con la citada nube, simulacro de la gran señora del Olimpo<sup>[2]</sup> y, como fruto de tan sacrílega unión, al menos en intención, nacieron unas criaturas monstruosas, mitad hombre y mitad caballo. Habitantes de los montes y de los bosques, eran incapaces de comportarse como seres civilizados, sobre todo en situaciones extremas y, en especial, cuando actuaban en estado de embriaguez.

Por esta razón, en el mundo griego, se los identificó con todos aquellos humanos cuya razón no se impone sobre los desórdenes del cuerpo y de las pasiones. Se los diferenciaba, así, de los verdaderos hombres (*antropoi*), cuyos actos están regidos por el poder de la mente. Con los centauros no se podía llegar a acuerdos pacíficos por medio de la palabra, ni establecer normas para mantener una contienda ordenada. En consecuencia, para vencerlos se permitía utilizar toda clase de armas ofensivas, no sólo espadas y puñales, sino también palos, ramas de árboles, piedras, rocas, etc.

En el arte arcaico griego se representaron con brazos y piernas humanas llevando adosadas a la cintura las ancas traseras de un caballo. En el siglo V a. C. y posteriores pasaron a ser seres con cuatro patas de caballo y dos brazos humanos. A partir de esta época, después de las guerras médicas, los centauros se identificaron con los persas y, por esta razón, las centauromaquias se convirtieron en un motivo ornamental muy frecuente en frontones de templos<sup>[3]</sup>, relieves, pinturas y vasos cerámicos.

Los centauros intervinieron en varios mitos, pero el más famoso de todos ellos y el más representado en el arte fue el de su lucha con los lapitas, pueblo de Tesalia, con motivo de la boda de Pirítoo y Deidamia (o Hipodamia), a la que también asistió Teseo, el gran héroe nacional de Atenas.

Pirítoo invitó a los centauros, por ser parientes suyos, a la ceremonia y convite de su boda. Éstos se embriagaron pronto e intentaron violar a las jóvenes lapitas. Uno de ellos, Éurito (o Euritión) trató, incluso, de raptar a la novia. Pirítoo, ayudado por

Teseo, el gran libertador ateniense, al frente de sus compañeros y tras superar una encarnizada batalla, consiguió vencer a los centauros y expulsarlos de Tesalia (Ovidio, *Met.*, XII, 210 y ss.).

La escena se desarrolla en el interior de la sala donde se estaba celebrando el banquete nupcial, como puede apreciarse por los elementos arquitectónicos que se perciben al fondo del lado izquierdo. Parte del mobiliario aparece desplazado por la violenta conducta de los agresores; varias piezas de la vajilla y algunas frutas se ven, también, dispersas por el suelo, acentuando el efecto del desorden reinante en el ardor del brutal ataque de los centauros

En el centro se ve a Éurito, de aspecto brutal y orejas apuntadas, arrebatando a Hipodamia de los brazos de Teseo que intenta impedir su rapto. Pirítoo, detrás, empuñando una lanza, se apresta también a rescatar a su esposa. Entre el héroe ateniense y las potentes ancas equinas del centauro se encuentra una vieja esclava, abatida en el suelo que, asida al rojo manto de su señora, parece querer librarla de la agresión de la que está siendo víctima. A la derecha, en un segundo plano, otro centauro sostiene a una joven lapita entre sus brazos mientras ella trata de zafarse desesperadamente de la opresión de su raptor. En el lado izquierdo, dos mujeres y un anciano tratan de refugiarse en el interior de la casa.

En esta escena de rapto, como en otras parecidas, pintadas por Rubens con innegable talento, están presentes todas las características que habían de darse en este tipo de composiciones: un alarde de movimiento, violentos escorzos, colores brillantes y contrastados, etc., es decir, todos los recursos técnicos y plásticos que ponen de manifiesto la maestría y oficio de este gran pintor.

## El rapto de Proserpina

Lienzo. 180 × 270 cm. Colección Felipe IV. N.º de catálogo 1659



Pintado para la Torre de la Parada, donde se le cita en 1700, es una composición de características semejantes al cuadro anterior aunque de distinto tema. Se le supone, también, una obra de taller. El boceto, que perteneció a la Colección Ducal de Osuna,

se conserva en la actualidad en el Museo Bonnat de Bayona.

En 1772 y 1794 estaba en el Palacio Nuevo y, en 1796, ingresó en la Academia de San Fernando desde donde se trasladó al Museo del Prado en 1827, con toda la serie de los cuadros de desnudos.

Martínez del Mazo hizo una copia de este cuadro, de medidas casi iguales (lienzo, 181 × 205 cm., n.º cat. 1456), que se conserva en depósito, desde 1881, en la Universidad de Barcelona.

Según algunos autores, para la realización de esta composición tuvo como modelo un relieve romano que se conserva en el palacio Rospigliosi de Roma<sup>[4]</sup>. El tema del rapto de Proserpina llegó a adquirir un sentido funerario por lo que se utilizó, con frecuencia, en la decoración de los sarcófagos romanos, de tema pagano, de los siglos II y III.

Ocupan el centro de la escena el dios del Averno, Hades (Plutón), y Perséfone (Proserpina), la hija de Deméter (Ceres), semidesnuda, apenas cubiertas sus piernas con un manto rojo, en el momento de ser raptada por su tío. La blancura del cuerpo de la joven contrasta con la piel oscura del dios infernal que la sostiene entre sus potentes brazos con el fin de subirla al carro conducido por dos erotes que, con su presencia, anuncian el final feliz de esta violenta escena. Atenea (Minerva), seguida de Afrodita (Venus) y posiblemente de Ártemis (Diana), trata de evitar el rapto, consciente de las consecuencias que de él iban a seguirse cuando se enterara su madre.

Este mítico episodio, narrado por Ovidio (*Fast.*, IV, 417 ss.; *Met.*, V, 393 ss.), permitió a Rubens, una vez más, hacer gala de su talento y brío a la hora de plasmar escenas de violencia, llenas de fuerza, tensión y colorido.

Perséfone, hija de Zeus y Deméter, fue raptada por su tío Hades mientras cogía flores con unas ninfas en el llano de Enna, en Sicilia. A partir de ese momento, llena de dolor, Deméter comenzó angustiada la búsqueda de su hija, recorriendo todo el mundo durante nueve días y nueve noches, sin beber, sin tomar alimento alguno, convertida en una vieja harapienta<sup>[5]</sup>. Conocedora de lo sucedido por el Sol que todo lo ve, hizo dejación de sus funciones divinas, por lo que la Tierra se volvió estéril. Tal situación duró hasta que Zeus ordenó a su hermano Hades que devolviera Perséfone a su madre, lo que ya no era posible: la joven había roto su ayuno al comer un grano de granada, lo que bastaba para permanecer, por siempre, encadenada al mundo infernal.

Para conseguir una solución a tan difícil situación, Zeus decidió que Perséfone permaneciera una parte del año con su madre y la otra con su esposo. Su «anábasis» o subida a la Tierra tenía lugar en primavera, por lo que, entonces, los árboles florecían, mientras que su «catábasis» o descenso al Hades se producía en invierno, época en la que la naturaleza se sumía en un temporal letargo<sup>[6]</sup>.

Entre los dioses cuyo ciclo vital se vinculaba con el renacer, cada año, de la naturaleza, Osiris, Tamuz, Atis, Adonis, etc., Perséfone era la única representante femenina. En un principio, sin embargo, la celebración de su renacer anual tenía lugar



a comienzos del otoño, que era cuando se abrían los graneros para proceder a la siembra del trigo.

## El banquete de Tereo

Lienzo. 195 × 267 cm. Colección Felipe IV. N.º de catálogo 1660



Fue pintado para la Torre de la Parada donde aparece citado en 1700 y 1747. En 1772 y 1794 ya se encontraba en el Palacio Nuevo. El boceto preparatorio se conserva en la Colección Speelman, en Londres.

Fue copiado por Martínez del Mazo en un lienzo de dimensiones más reducidas que el anterior (90 × 170 cm.; n.º cat. 2226). Inventariado en 1686 en el Alcázar, donde se encontraba en el llamado cuarto del Príncipe, pasó, en 1797, a la pieza del retrete con el n.º 180. Desde 1882 se encuentra, en depósito, en el Museo de Valladolid<sup>[7]</sup>.

El episodio que en él se representó, también narrado por Ovidio (*Met.*, VI, 246 ss.), constituye el núcleo de una espeluznante tragedia de la que fueron protagonistas tres personajes unidos por estrechos vínculos de parentesco: Tereo, su mujer Procne y su cuñada Filomela.

Tereo, hijo de Ares (Marte) y rey de Tracia, por ayudar a Pandión, rey de Atenas, en su lucha contra Lábdaco de Tebas, recibió como esposa a su hija Procne, con la que tuvo un hijo, Itis. Poco después se enamoró de su cuñada Filomela, a la que violó y cortó la lengua para que no pudiera delatarle. Sin embargo, la joven pudo contar a su hermana lo sucedido por medio de unos bordados que realizó en un lienzo. Procne, para castigar a su marido, llevada por el despecho y la ira, inmoló a su propio hijo, Itis. Después, mandó cocerlo y sirvió su carne a Tereo sin que él supiera lo que comía.

Cuando se enteró del hecho, persiguió a las dos hermanas, que habían huido, alcanzándolas en Dáulide (Fócide). Al punto de ir a darles muerte con un hacha, las dos hermanas elevaron sus súplicas a los dioses. Éstos, apiadados de su tragedia, las convirtieron en pájaros: Procne en ruiseñor y Filomela en Golondrina. Tereo, a su

vez, fue transformado en una abubilla.

El momento elegido por Rubens es el preciso instante en que Procne, seguida de su hermana Filomela, presenta a Tereo la cabeza de su hijo Itis después de haberle dado de comer las entrañas del niño sin que él se percatara de lo que había comido. El horror del padre al reconocer la cabeza macilenta, no puede ser más explícito. También las dos hermanas aparecen angustiadas por el hecho en sí y por el castigo que les espera. En la puerta del fondo, un servidor contempla aterrado la escena. Por el suelo aparecen esparcidas la mesa y la vajilla del tétrico banquete.

Una vez más, la composición destaca por su sentido del movimiento, expresión de las pasiones y un rico colorido. Sin embargo, en este caso, lo que impacta es el espanto de la escena que se desarrolla ante los ojos del espectador.

Este tema, de acentos tremendistas, era popular en la España de aquel entonces. Lope de Vega lo cita en su poema titulado *Filomela* y Rojas en su comedia *Progne*. Tal vez el interés que despertó en la época haya que buscarlo en motivos más profundos que en los aparentes a primera vista. El último sentido de este mito es que el silencio, impuesto por la tiranía, puede vencerse siempre por otros medios como los de la comunicación que encuentra la inteligencia.

## **Atalanta y Meleagro cazando el jabalí de Calidonia**

Lienzo. 60 × 260 cm. N.º de catálogo 1662



Fue adquirido en la almoneda de Rubens y, en la actualidad, se estima que es obra suya, realizada en los últimos años de su vida. Debió de ser pintado hacia 1636. Se conocen algunos bocetos preparatorios y un cuadro de menor tamaño que se encuentra en el Museo de Bruselas. Aparece citado en el Alcázar en 1666, 1686, 1700 y 1734. En 1798 estaba en el Palacio Nuevo.

El protagonista de este cuadro es un frondoso bosque de altos árboles en el que los participantes en la famosa cacería del jabalí de Calidón (o Calidonia) se diluyen como si fueran simples notas de color. Con este recurso artístico se pretendía sumir, en la espesura de la naturaleza, la tragedia que a continuación iba a tener lugar.

Junto a una ciénaga se ve al feroz animal acorralado por los perros. A la izquierda

aparece Atalanta acompañada de su jauría de perros saltando un tronco de árbol caído en el suelo, en el momento en que acaba de disparar la flecha destinada a herir mortalmente a la fiera. Por la izquierda y por la derecha se acercan, a caballo y a pié, los restantes cazadores.

En este episodio mítico, que se encuentra, como tantos otros de los tratados por Rubens, en las *Metamorfosis* de Ovidio (VIII, 260-444), se representó la citada cacería en la que participaron Atalanta y Meleagro. Este último era hijo de Eneo (según otras versiones, del dios Ares), rey de los etolios de Calidón y de Altea, la hermana de Leda. Ártemis (Diana), encolerizada porque Eneo, al ofrecer un sacrificio a todas las divinidades, después de la recolección, se había olvidado de ella, envió un jabalí de inusual tamaño que asoló los campos del reino. Se organizó una gran cacería para acabar con la fiera y a ella se sumaron conocidos héroes de la época, entre ellos Cástor y Pólux (los Dioscuros), Teseo, Jasón, Ífito, Telamón, Meleagro, Peleo, etc., además de los hermanos de Altea, los Testíadas, Plexipo y Toxeo.

Atalanta fue la primera en herir al jabalí, razón por la cual Meleagro le ofreció el despojo del animal como trofeo. Contra esta decisión se indignaron los tíos de Meleagro, Pléxipo y Toxeo, quienes pretendieron arrebatar a la joven su merecida recompensa. Éste, enfurecido por su actitud, les dio muerte. Dolida e indignada por el asesinato de sus hermanos, Altea echó al fuego el mágico tizón que las Moiras, las regidoras de los destinos de los hombres, le habían ofrecido como garantía de la vida de su hijo, siempre que se mantuviera incombustible. Meleagro expiró en el momento en que el leño fue consumido por las llamas.

En este mito, aparte de la exaltación de la rebelde Atalanta, capaz de competir con los hombres en toda clase de actividades, hasta entonces sólo practicadas por varones, subyace la caballerosidad de Meleagro, a quien se le puede considerar uno de los primeros feministas de la historia, frente al intolerante machismo de sus tíos, no dispuestos a aceptar el triunfo de la joven sobre ellos.

## **Andrómeda libertada por Perseo**

Lienzo. 265 × 160 cm. Colección Real. N.º de catálogo 1663



Fue, posiblemente, un cuadro encargado por el rey Felipe IV a este gran maestro en 1639, por lo que se cree que fue pintado en 1640, el mismo año de la muerte de Rubens. Por esta razón, se la considera una de sus últimas obras, y se piensa que debió de ser terminada, incluso, por Jordaens. En 1686 estaba en el «Salón de los Espejos» del Alcázar; en 1746, en el Palacio del Buen Retiro; en 1772 y 1794 en la Casa de Rebeque<sup>[8]</sup>, junto al Palacio Nuevo. Más tarde, en 1796, pasó a la Academia de San Fernando desde donde, en 1827, fue trasladado al Museo del Prado<sup>[9]</sup>.

Andrómeda era hija de Cefeo (rey de Etiopía) y de Casiopea, una nereida que presumió de ser la más hermosa de entre todas sus hermanas. Ofendidas por su vanidad, rogaron a Posidón que las vengara. El dios del mar envió un monstruo marino que asoló las tierras de este rey. Consultado el oráculo de Amón, la respuesta fue que Etiopía sólo se vería libre de dicha desgracia si su hija Andrómeda, atada a una roca, era ofrecida como víctima expiatoria para ser devorada por la extraña fiera.

Cefeo estaba a punto de consentir en el sacrificio de su hija, cuando Perseo, de regreso de su expedición contra las Gorgonas y, después de haber dado muerte a Medusa, pasó por Etiopía. Allí, se enamoró de la joven princesa y prometió a su padre liberarla de su terrible destino si consentía en que fuera su esposa, favor que le fue concedido. Cumpliendo con su palabra, dio muerte al monstruo y se casó con Andrómeda. Los desposados se dirigieron primero a Argos y, luego, a Tirinto, ciudad de la que fueron reyes durante muchos años (Ov., *Met.*, IV, 663-771).

En el cuadro aparece Andrómeda, prácticamente desnuda, atada a la roca, mientras Perseo, vestido con una reluciente armadura del siglo XVII y un flotante manto rojo, libera a la princesa de sus ataduras. Por encima de ellos vuelan dos erotes para significar el naciente amor de los jóvenes. Al fondo se ve el mar del que emerge el dragón y, en la playa, se distingue la figura de Pegaso, el caballo alado, nacido, junto con el gigante Crisaor, «el hombre de la espada de oro», del cercenado cuello de Medusa, hijos ambos de su unión con Posidón.

El mito de la hermosa doncella a punto de ser devorada por un monstruo y

liberada por un aguerrido y generoso héroe fue muy frecuente en el mundo antiguo. Posteriormente, se transformaría en el de «San Jorge, la princesa y el dragón» con ligeras variaciones.

El modelo de Andrómeda parece haber sido, en opinión de algunos autores, Helena Fourment, la segunda esposa del pintor.

Este mismo tema puede verse en otros cuadros existentes en el Museo: *Andrómeda*, de Luca Giordano (n.º cat. 195); y *Andrómeda encadenada*, de la escuela de Rubens, (n.º cat. 1715).

## Diana y sus ninfas sorprendidas por faunos

Lienzo. 128 × 314 cm. N.º de catálogo 1665



Formó parte de dieciocho pinturas de carácter cinegético y mitológico destinadas a las Bóvedas del Alcázar, donde estuvo en 1666, 1686 y 1700. En 1772 y 1794 se encontraba en el Buen Retiro y en 1796 en la Academia de San Fernando, desde donde, en 1827, pasó al Museo del Prado.

Durante su descanso, las ninfas, después de una cacería en compañía de la diosa Ártemis (Diana), son sorprendidas por los faunos que se abalanzan sobre ellas atrapándolas con sus potentes brazos. Sin embargo, ellas se defienden del ataque con agilidad y brío. Una de las jóvenes, blandiendo un venablo, se enfrenta a uno de los sátiros que, asustado, suelta a la ninfa cuyos brazos tenía asidos. Otra aparece desvanecida sobre las redes de caza. Los perros atacan a los agresores para alejarlos de sus amas. Por el suelo se encuentran las piezas cobradas: un ciervo, un zorro y un jabalí. Al fondo se ve un placentero paisaje y un cielo de tonos claros. Tanto dicho fondo como los animales se atribuyen a Jan Wildens o Frans Snyders.

El tema de las ninfas y los sátiros mereció la atención de Rubens en varias ocasiones, como vamos a ver. En él encontró la fuente de inspiración para expresar el gozo de la vida y la fertilidad de la propia Naturaleza, aspectos con los que, él mismo, se sentía identificado. Es de suponer, además, que este tipo de composiciones contó con el favor de una clientela deseosa de decorar sus mansiones con temas de carácter festivo y amable.

De la naturaleza de las ninfas y de los sátiros se habla en el siguiente cuadro.

## Ninfas y Sátiros

Lienzo. 136 × 165 cm. N.º de catálogo 1666



Este cuadro, pintado hacia 1635, fue adquirido por la Corona española en la testamentaria del artista, pagándose por él 900 florines. En 1666, 1686 y 1700 se le cita en el Alcázar. En 1746 se llevó al Palacio del Buen Retiro y desde 1772 a 1794 estuvo en la Casa de Rebeque. En 1796 se trasladó a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y, en 1827, pasó al Museo del Prado.

Las ninfas, en la mitología griega, eran los espíritus que poblaban la campiña, el bosque y las aguas. En la época homérica pasaban por ser hijas de Zeus (Júpiter) y se las representaba como a jóvenes hermosas que, luciendo sus cuerpos desnudos, formaban parte del séquito, sobre todo, de Ártemis (Diana).

Existían distintas clases de ninfas, según el lugar en el que habitaban: las Melíades eran las ninfas de los fresnos; las Náyades eran las que moraban en las fuentes y en las corrientes de agua; las Nereidas eran las que poblaban el mar en calma; las Oréades vivían en las montañas y las Alseides en las forestas; las Hamadriades eran las que nacían con un determinado árbol al que protegían y con el que compartían su destino.

Sus amantes ordinarios eran los espíritus de la naturaleza: Pan o Príapo, los sátiros, etc., aunque algunas de ellas fueron amadas por los propios dioses olímpicos, prendados de su belleza.

Los sátiros, a su vez, también llamados silenos, eran genios de la naturaleza que solían figurar en el cortejo de Dioniso. Se les representaba con aspecto humano de cintura para arriba, con orejas apuntadas, con patas y rabo de macho cabrío de cintura para abajo. Su miembro viril siempre aparecía erecto, como símbolo de su fertilidad. Perseguían a las ménades y a las ninfas, víctimas de sus deseos, aunque la mayoría de las veces conseguían huir de su acoso.

En esta obra, ya de época tardía dentro de la producción del pintor, se representa un encuentro, armónico y pacífico, entre las ninfas de la floresta y los sátiros, en el marco de un hermoso paisaje vespertino. Tanto ninfas como sátiros recolectan uvas y



frutos a la dorada luz del atardecer. A la izquierda aparece una de ellas apoyada en una tinaja de la que mana un agua transparente; en el centro, otras tres sostienen el cuerno de la abundancia, pletórico de flores y frutos. Hacia ellas se inclina un viejo y obeso sileno, representación de Paposileno, el más anciano de todos los sátiros y preceptor de Dioniso (Baco). A la derecha, otra más, recibe unos frutos de manos de un sileno y en el ángulo inferior un satirillo hostiga a un tigre con un ramo de uvas.

Esta risueña convivencia de ninfas y sátiros parece inspirada en las *Geórgicas* de Virgilio (III, 391).

## Orfeo y Eurídice

Lienzo. 194 × 245 cm. Colección Felipe IV. N.º de catálogo 1667

Fue pintado para la Torre de la Parada, donde se le cita en 1700 y 1744. En 1772 se encontraba en el Palacio del Buen Retiro y, en 1794, en el Palacio Nuevo. Pasó después, en 1796, a la Academia de San Fernando y en 1827 al Museo del Prado.



Orfeo, hijo de Eagro, rey de Tracia (o de un dios-río), y de una Musa (según algunas versiones de Calíope, según otras, de Polimnia), fue el cantor por excelencia de la mitología griega, así como un gran músico y poeta. Se le atribuía el invento de la lira y de la cítara, instrumentos que tañía con suma destreza.

De entre los episodios en los que participó, el más célebre es el descenso al Hades en busca de su esposa Eurídice. Esta hermosa joven era una dríade, es decir, una ninfa de los bosques cuya vida duraba lo que la del árbol al que se suponía unida. Según otras variantes, figura, incluso, como hija de Apolo. Paseando un día por la orilla de un río de Tracia fue perseguida por Aristeo<sup>[10]</sup>, quien intentó violarla. Al correr por la hierba le mordió una serpiente y murió.

Orfeo, desesperado e incansable en su dolor, descendió a los Infiernos para rescatarla de la muerte. Con los acentos de su lira consiguió enternecer el corazón de



Perséfone (Proserpina), quien accedió a devolverle a Eurídice con la condición de que la condujera hasta la luz del día sin volverse a mirarla hasta no alcanzar la superficie terrenal. El joven aceptó, pero antes de abandonar el mundo de las sombras, le asaltaron las dudas y volvió la cabeza. En ese instante, su amada esposa se desvaneció para siempre.

Rubens eligió para su composición el momento en el que Orfeo, alcanzada la gracia que había implorado, siente a su lado a Eurídice que vuelve su mirada agradecida hacia los señores del infierno. Hades (Plutón) parece sorprendido ante la decisión adoptada por su esposa, mientras ella contempla enternecida a los amantes. Con tan distintas actitudes se ponía de manifiesto la mayor sensibilidad de las mujeres a la hora de escuchar historias de amor. Al fondo, como nota ambiental, se ve la barca de Caronte.

Tras este desgarrador episodio fueron muchas las aventuras en las que participó. Su muerte se atribuía a las mujeres tracias, envidiosas de la fidelidad que había guardado a Eurídice, o por disputarse su amor entre ellas. Después de muerto despedazaron su cadáver y arrojaron sus restos al río que los arrastró hasta el mar. La cabeza y la lira llegaron a Lesbos, cuyos habitantes le tributaron honores fúnebres y le erigieron una hermosa tumba de la que se dice que, a veces, salía el son de una suave melodía.

Según otras versiones, la tumba del músico-poeta se localizaba en otros puntos de Grecia o de Asia Menor.

Se decía, también, que su lira fue transportada al cielo, donde se convirtió en una constelación, mientras que su alma pasó a los Campos Elíseos. Allí, desde entonces, revestida de una hermosa túnica alba, sigue cantando, para deleite de los bienaventurados.

El tema de Orfeo y Eurídice, muy del gusto de los poetas clásicos, fue narrada, entre otros, por Ovidio (*Met.*, X, 8 ss.), recogiendo versiones que gozaron del favor del público, sobre todo, en época alejandrina. En el libro IV de las *Geórgicas* (IV, 453 ss.) Virgilio nos da la versión más completa de esta bella historia de amor y de muerte<sup>[11]</sup>.

Orfeo fue, además, según la tradición, el fundador de un movimiento religioso, el Orfismo, que se extendió por toda Grecia en el transcurso de los siglos VII y VI a. C., perdurando en tiempos posteriores. Sus escritos, himnos y poemas rituales, de los que se tiene noticia, alcanzaron una gran difusión, sobre todo, en el Ática y sur de Italia. Los textos originales se perdieron, por lo que sólo se han podido reconstruir por fuentes indirectas, algunas ya de época romana.

## **El nacimiento de la Vía Láctea**



Formó parte de la serie de cuadros que se pintaron en el taller de Rubens para la Torre de la Parada, donde estaba en 1700 y 1744; en 1772 y 1794 se encontraba en el Palacio Nuevo.

El gran maestro se inspiró para su composición en una obra de Tiziano, del mismo nombre, y que, en la actualidad, se exhibe en la National Gallery de Edimburgo. El boceto se conserva en el Museo de Bruselas.

En la Mitología griega existían diversas versiones acerca de la leyenda que explicaba la aparición de la Vía Láctea en el Cielo, aunque todas ellas se relacionaban con la infancia de Heracles (Hércules) y el logro de su inmortalidad tras ser amamantado por Hera (Juno), su peor enemiga.

Según la tradición más generalizada fue Hermes (Mercurio) quien acercó al niño al pecho de la diosa mientras dormía. Al sentir una fuerte succión, ella despertó y lo arrojó lejos de sí. Sin embargo, la criatura ya había bebido la cantidad suficiente del divino fluido para conseguir el fin previsto. La leche que brotó del pecho de la diosa cuando el recién nacido retiró de él su boca dejó una estela en el cielo que, desde entonces, recibió el nombre de Vía Láctea (Ov. *Met.*, I, 168; Hig., *Poeticon Astronomicum*, II, 43).

Otra variante era la que contaba que Alcmena, la madre de Heracles, temiendo los celos de Hera, había expuesto al niño en los alrededores de Argos (y no en Tebas, como sería lo lógico, dado su origen tebano), en un suave paraje que, desde entonces, se llamó «llanura de Heracles». Atenea y Hera acertaron a pasar por allí y la primera, admirada de la belleza del niño, pidió a su compañera que le diera el pecho. Ésta accedió gustosa, pero Heracles chupó con tal violencia que la hizo daño, por lo que le rechazó con presteza. La leche de su seno se escapó del mismo dejando en el cielo una blanca estela.

En la obra de Rubens, Hera aparece en el centro de la escena, casi desnuda, cubierta, en parte, por un rojo manto, en el momento en que la boca del niño se ha separado de su pecho y la leche que de él brota se esparce por el cielo. Detrás se ve el carro de la diosa tirado por pavos reales y con ruedas cuyos ejes son flores de lis. En un segundo plano aparece Júpiter, el verdadero padre del héroe, contemplando

complacido el momento en que su hijo se ha convertido en un ser inmortal. A los pies del dios sedente, como signos iconográficos de su inconfundible identidad, se encuentran un águila y un haz de rayos.

## El juicio de Paris

Lienzo. 199 × 379 cm. Colección Felipe IV. N.º de catálogo 1669



Fue encargado este cuadro por Felipe IV y su ejecución se demoró debido a la enfermedad de gota que padecía Rubens. Por una carta dirigida al rey por el cardenal infante, el 27 de febrero de 1639, se sabe que en dicha fecha ya estaba terminado y preparado para ser enviado a Madrid.

En 1701, estaba en el Buen Retiro, desde donde fue llevado, en 1796 con otros desnudos, a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; en 1827 pasó, finalmente, al Museo del Prado.

El tema que en él figura es el llamado «Juicio de Paris», causante de la guerra de Troya (*Il.*, XXIV, 25) En las bodas de Tetis y Peleo<sup>[12]</sup>, Éride (la diosa de la Discordia), que no fue invitada, echó en medio de la sala donde se hallaban reunidos los dioses una manzana, diciendo que debía ser otorgada a la «más hermosa». Atenea (Minerva), Hera (Juno) y Afrodita (Venus) discutieron por hacerse con el dorado premio. Al ver que la disputa no tenía fácil solución, Zeus (Júpiter) encargó a Hermes (Mercurio) que guiase a las tres diosas al monte Ida (en Frigia) para que Paris, el príncipe troyano, famoso por su apostura, actuase como juez. Hera se comprometió a darle el imperio de toda Asia si fallaba en su favor; Atenea le ofreció la prudencia y la victoria en todos los combates a los que se enfrentase; Afrodita, el amor de la bella Helena, la mujer más hermosa de Grecia y esposa de Menelao de Esparta. Paris decidió entregar la manzana a esta última diosa sin calibrar las consecuencias que iban a seguirse de su imprudente decisión.

Este tema fue tratado por muchos poetas y trágicos del mundo antiguo, así como

por pintores y escultores de todos los tiempos, dada su carga erótica y dramática, por ser el episodio clave que había de desencadenar la larga y sangrienta guerra de Troya. En general, se representaba a Paris como un pastor, a veces tocado con el gorro frigio para indicar su origen oriental, en un escenario campestre en el que pacían sus rebaños<sup>[13]</sup>.

Aquí, aparece con su cayado de pastor y su perro, sentado bajo un frondoso árbol con expresión dubitativa. Hermes, cubierto con un manto rojo, llevando su caduceo (símbolo de su función de heraldo de los dioses) en la mano izquierda y la manzana en la derecha, espera la decisión del joven troyano. Cubre su cabeza con el alado *pétaso* y calza sus también aladas sandalias.

En primer término, se encuentran las tres grandes diosas del Olimpo a la espera de su veredicto. Atenea muestra a sus pies los símbolos iconográficos que la caracterizan: el casco, la rodela o escudo y el búho (en lugar de una lechuza).

Afrodita, una interpretación libre de la Venus de Médicis, con el rostro de Elena Fourment (la segunda esposa del pintor), ocupa el centro de la escena. Se cubre, en parte, por un manto rojo que atrae la atención del espectador y aparece acompañada de su hijo Eros (Cupido); otro pequeño eros revolotea sobre su cabeza y se prepara a coronarla con una orla floral, convencido, de antemano, de su triunfo. Hera, de espaldas, está rodeada de unos pavos reales, las aves encargadas de tirar de su dorado carro, y que solían servirla de signos de identidad, ya que en su plumaje se hallaban los múltiples ojos de Argos, el guardián de Io<sup>[14]</sup>.

Al fondo se divisa un hermoso paisaje en el que se ven pastando los blancos rebaños de Paris. Este bucólico marco ambienta la escena y atenúa la tensión generada por la rivalidad de las diosas<sup>[15]</sup>.

En opinión de algunos autores, el fondo de este cuadro fue realizado por Lucas van Uden (1595-1672), un destacado pintor y paisajista de la escuela flamenca. Comparándolo con el siguiente, en el que aparece el mismo tema, se pueden comprobar las diferencias entre uno y otro y la evolución del estilo de Rubens en el transcurso de los años que median entre ambos.

## **El juicio de Paris**

Tabla. 91 × 114 cm. Colección Real. N.º de catálogo 1731



Con el mismo título y tema que el cuadro anterior, se conserva, también, en el Museo del Prado, esta obra, pintada sobre tabla y de dimensiones mucho más reducidas que la anterior. Rubens debió de realizarla en los últimos años de su estancia en Italia, entre 1606 y 1608.

Figuró en los inventarios de la Colección Real, atribuido a este pintor, desde 1666, fecha en que se encontraba en el Alcázar. En 1772 estaba en el Palacio

Nuevo, en 1796 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y en 1827 en el Museo del Prado. Entre 1843 y 1858 se atribuyó a Jordaens, y en 1873, incluso, a Antonio Sallaert (1590-1684). Recientemente se ha vuelto a catalogar como una obra de Rubens.

Aunque la composición es semejante a la del cuadro anterior, que el maestro pintó años más tarde, se percibe un mayor movimiento, reflejado en la concepción y posturas de los personajes que intervienen en la escena y en múltiples detalles que la aproximan a las creaciones de los grandes pintores italianos en los que se inspiró Rubens.

A la izquierda se ve a Paris, sentado bajo un frondoso árbol, y a Hermes (Mercurio) en actitud indolente, a la espera de la decisión del joven pastor que, con la manzana en su mano, muestra una actitud dubitativa. En el centro de la composición aparecen las tres grandes diosas: Atenea (Minerva), Afrodita (Venus) y Hera (Juno), que van siendo despojadas de sus mantos por los traviesos amorcillos que se encargan de dejar al descubierto la desnudez de sus bellos cuerpos. El de Venus se inspira en la llamada Venus de Medicis, y muestra una acentuada curva en su cadera derecha, siguiendo los modelos praxitélicos. El rostro, en cambio, no responde a ningún tipo de retrato conocido. Al fondo, se percibe un paisaje boscoso, acorde con el carácter pastoril del príncipe troyano.

## Las tres Gracias

Tabla. 221 × 181 cm. Colección Real. N.º de catálogo 1670





Este hermoso cuadro, pintado después de 1635, es uno de los más famosos de Rubens y formó parte de su colección hasta el momento de su muerte. Fue adquirido en la testamentaría del pintor para Felipe IV y, en 1666 fue ya inventariado en el Alcázar de Madrid, en las llamadas Bóvedas de Tiziano, junto a los desnudos que este gran maestro realizó para Felipe II.

En 1734 estaba en la Armería y, considerada como la pintura más escandalosa de la Colección Real, estuvo a punto de ser destruida por orden de Carlos III. Su destino final fue ser confinada en las «salas reservadas» a las pinturas de desnudo, en la llamada Casa de Rebeque, a la que ya hemos referido, con frecuencia, en páginas anteriores. En 1796 pasó al «lazareto de los desnudos» de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en 1827 ingresó en el Museo del Prado, donde no fue exhibido hasta 1838, cuando se levantó la incomunicación que pesaba sobre los desnudos de la Colección Real.

Muy celebrado ya en su tiempo, se cree que este cuadro fue pintado hacia 1635 y que las figuras femeninas fueron obra directa de Rubens, aunque es muy posible que, para los fondos y otros detalles, contase con la ayuda de sus colaboradores, como solía hacer en la mayoría de los casos. Se ha llegado a pensar, incluso, que la guirnalda podría haber sido pintada por Brueghel, hipótesis que de ser admitida obligaría a adelantar la fecha de su realización.

Conocedor del mundo de la antigüedad clásica, su inspiración hubo de basarse en las múltiples versiones que pudo conocer sobre este tema. De entre ellas cabe destacar el grupo helenístico de la catedral de Siena, que tal vez admiró en su viaje por Italia, y la estampa, muy conocida y difundida en su época, del grabador Marco Antonio Raimondi (1475-1534) en la que las *Tres Gracias* aparecen representadas según los elegantes cánones del manierismo<sup>[16]</sup>.

Rubens hizo de este tema clásico una versión personal ofreciendo la exuberante rotundidad de tres opulentos y luminosos desnudos femeninos, llenos de una majestuosa sensualidad. Siguiendo el modelo habitual aparecen entrelazadas entre sí,

una de espaldas y dos de perfil, mirando dos de ellas hacia la derecha, y la tercera, la que se supone que es el retrato de su esposa, Elena Fourment, hacia la izquierda. La figura de la derecha, según Eugenio D'Ors, representaría a su primera mujer, Isabel Brandt, lo que no parece ser muy verosímil.

El espacio que las rodea es un hermoso paisaje con una línea de horizonte baja, recurso estilístico con el que se logra realzar el protagonismo de las tres figuras femeninas, las Tres Gracias, que ocupan un primerísimo plano. Están enmarcadas, a su izquierda, por una bella fuente de jardín y, a su derecha, por un árbol. Al fondo, en la lontananza, se distinguen las figuras de tres corzos.

Existen dos dibujos preparatorios para este magnífico cuadro; uno se encuentra en el Museo Nacional de Varsovia y el otro en el Courtauld Institute de Londres.

En la Mitología griega, las Gracias, o Cárites, pasaban por ser divinidades representativas de la belleza y, tal vez, en su origen, potencias de la vegetación. Habitaban en el Olimpo y eran las encargadas de alegrar la vida y los banquetes de los dioses junto con las Musas, con las cuales, presididas por Apolo, formaban, a veces, coros. Hijas de Zeus (Júpiter) y Eurínome, hija, a su vez, de Océano, se llamaban Eufrosine, Talía y Áglae. Se las atribuía toda clase de influencias sobre los trabajos del espíritu y de las obras de arte, razón por la cual solían aparecer en los cortejos de Apolo, Atenea, Afrodita, Eros y Dionisio.

## Diana y Calisto

Lienzo. 202 × 323 cm. Colección Real. n.º 1671



Es una obra de los últimos años de Rubens, quien es probable que, para su realización, contase con la ayuda de Lucas van Uden (1595-1672), como han señalado algunos autores.

El cuadro se adquirió en la testamentaría del pintor para Felipe IV y, de 1666 a 1700, fue ornato de la «Galería del Cierzo» del Alcázar. En 1747 estaba en las Casas Arzobispales y, desde allí, se envió al Palacio Nuevo donde, con los ya citados cuadros de desnudo, pasó, en su día, a las «salas reservadas» de la Real Academia de



Bellas Artes de San Fernando, ingresando en el Museo del Prado, con sus compañeros de destierro, en 1827.

La temática del cuadro, inspirada posiblemente en la obra de Tiziano que lleva el mismo nombre y que fue copiada por Martínez del Mazo<sup>[17]</sup>, difiere, sin embargo, en el momento elegido para delatar la falta de la joven Calisto. En el de Tiziano se representó el instante en que ésta era rechazada por la implacable Ártemis (Diana). En el de Rubens lo que se percibe es la tensión previa al descubrimiento de su gravidez. A la izquierda del espectador, bajo un árbol del que cuelga un corzo muerto, se ve a Diana, una hermosa mujer cuyo rostro recuerda a Elena Fourment, dejándose conducir al baño por una esclava negra. A la derecha, Calisto, rodeada por seis ninfas, se muestra remisa a desnudarse ante Diana, sabiendo el castigo que le espera en el momento en que la diosa descubra su embarazo. Detrás de las ninfas se distingue el mascarón de una fuente de las llamadas de jardín y un frondoso paisaje. Como notas ambientales aparecen un perro ladrando al corzo y, en el suelo, un jarro metálico de lujosa labra y variados útiles de caza.

La leyenda de Calisto era un mito arcadio que se transmitió con distintas variantes. Según algunas versiones, era una ninfa de los bosques y, según otras, hija del rey Licaón (o Nictéo). Consagrada al culto de Diana, compartía su vida con ella y con otras ninfas en las forestas de la Arcadia. Como todas las acólitas de la diosa, tenía la obligación de mantenerse virgen y rehuir el contacto con los hombres. Sin embargo, Zeus (Júpiter) se enamoró de ella y consiguió seducirla, adoptando la figura de la propia diosa (o la de su hermano Apolo, según otras versiones).

Calisto estaba encinta cuando un día Diana y sus compañeras decidieron bañarse en las aguas de una hermosa fuente. Al desnudarse todas ellas, su Señora descubrió el abultado vientre de la joven e, indignada, no sólo la expulsó de su séquito de doncellas, sino que, además, la transformó en una osa. De su unión con el dios de dioses nació Arcade, el héroe epónimo de la Arcadia (Ov., *Met.*, II, 409 ss.).

Con respecto a su muerte corrían distintas versiones: la celosa Hera (Juno), al descubrir la infidelidad de su esposo, le pidió a Ártemis (Diana) que la diera muerte de un flechazo; o bien, fue ésta la que la mató por no haber sabido guardar su virginidad. Zeus (Júpiter), en premio por haber disfrutado de su amor, la convirtió en la constelación de la Osa Mayor. Fue, entonces, cuando confió la crianza de su hijo a Maya, la madre de Hermes, quien lo crió. Más tarde, al encontrarse con su madre en forma de osa, en una cacería, y entrar ambos en un sagrado recinto, de acceso prohibido, fue convertido por Zeus en la constelación Arturo, el guardián de la Osa Mayor.

## **Mercurio y Argos**

Lienzo. 179 × 297 cm. N.º de catálogo 1673



Fue pintado este cuadro para la Torre de la Parada, donde se cita en 1700 y 1747; en 1772 y 1794 estaba en el Palacio Nuevo. El boceto previo se conserva en la Colección de los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas. Como sucede con respecto a otras obras, hay autores que opinan que el paisaje fue obra de Lucas van Uden (1595-1672).

Rubens repitió este mismo tema de Mercurio y Argos en otros varios cuadros que, hoy, se encuentran en Londres, Boston y Dresde. Martínez del Mazo, a su vez, hizo una copia del mismo (lienzo, 270 × 345 cm.; n.º cat. 1643), registrada en el cuarto del Príncipe, en el Alcázar, según el inventario de 1686, y que en la actualidad se conserva en depósito, desde 1881, en la Universidad de Granada.

Como ya hemos visto, Velázquez trató este mismo episodio en el cuadro de idéntico nombre, *Mercurio y Argos* (h. 1659), que también se conserva en el Prado (n.º cat. 1175). Cada uno de estos artistas hizo su personal interpretación de la leyenda narrada por Ovidio (*Met.* I, 583-750).



De este mito ya se habló al describir la obra velazqueña; no obstante, recordaremos que Hera (Juno), celosa de Io, transformada en vaca blanca, encomendó su custodia a Argos, el de los múltiples ojos, con el fin de que estuviera alerta (puesto que sólo cerraba la mitad de los mismos cuando le vencía el sueño), con el fin de evitar que se acercara a ella su esposo Zeus (Júpiter). Hermes (Mercurio) recibió de Zeus la orden de liberar a su amante, atada a un olivo del bosque sagrado de Micenas. Para ello, vestido de pastor, se llegó hasta donde estaba tan celoso vigilante y consiguió adormecerle con la música de su flauta. Después le cortó la cabeza con su espada. De esta forma, quedaban cumplidas las órdenes del

dios de dioses.

El momento elegido por Rubens es el preciso instante en el que un vigoroso Mercurio, por cuyo ímpetu recuerda al del gladiador Borghese, se dispone a decapitar al somnoliento Argos. El manto rojo que cubre, en parte, el cuerpo del dios contrasta con la blancura, matizada de tonos grises, de la vaca y el oscuro manto del vencido guardián.

Al fondo se ve un suave paisaje boscoso con un arroyo a la derecha, obra, posiblemente, de uno de sus colaboradores, como ya se ha insinuado.

## La Fortuna

Lienzo. 179 × 95 cm. Colección Felipe IV. N.º de catálogo 1674



Pertenece a la serie de la Torre de la Parada, donde se cita en 1700 y 1747. En 1796 pasó a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ingresando en el Museo del Prado con la colección de desnudos en 1827. El boceto sobre tabla de esta obra se conserva en el Museo de Berlín.

La Fortuna (la Tique griega) era la diosa que, generalmente representada con una cornucopia y un timón, dirigía el rumbo de la vida humana. A veces se la figuraba ciega para justificar sus caprichosas decisiones. La introducción de su culto en Roma se atribuía a Servio Tulio, el rey que más que ningún otro fue su favorito. En el templo que se la dedicó, figuraba una estatua de este monarca.

Rubens representó a la diosa como una bella mujer desnuda, navegando sobre el mar, apoyada en una esfera y sirviéndose del manto, de tonos grises, como si fuera una vela, imitando el modelo de un *aura velificans* presente en los repertorios clásicos desde el período helenístico y en los *Emblemata* de Alciato.

## Vulcano forjando los rayos de Júpiter

Lienzo. 181 × 097 cm. N.º de catálogo 1676



Fue pintado para la Torre de la Parada, donde se cita en 1700 y 1747. En 1794 estaba en el Palacio Nuevo.

En la composición aparece Hefesto (Vulcano), el dios de la forja, concebido como un rudo herrero con el martillo en la mano derecha, mientras con la izquierda sostiene una especie de tenaza con la que sujeta uno de los rayos de Zeus (Júpiter) al que está dando forma. Al fondo se divisa la figura de un cíclope y en el suelo las piezas de una armadura.

Dios de los metales y de la metalurgia, reinaba sobre los volcanes donde se encontraban sus talleres y en ellos trabajaba con sus ayudantes, los Cíclopes. Famoso por su habilidad y pericia, a él acudieron Peleo primero y Tetis, después, para que forjase las armas de su hijo Aquiles<sup>[18]</sup>.

Martínez del Mazo realizó una copia de este cuadro que se encuentra depositado, desde 1933, en el Museo Municipal de Zaragoza (lienzo, 65 × 34 cm.; n.º cat. 1724).

## Mercurio

Lienzo. 180 × 69 cm. N.º de catálogo 1677



Pintado para la Torre de la Parada, en ella se le cita en 1747 y 1772; en 1794 estaba en el Palacio Nuevo. Formó pareja con el de *Sileno o un fauno* y fue copiado por Martínez del Mazo en un lienzo que se encuentra depositado en el Museo de L'Almudi de Játiva (n.º cat. 1708) y que ya describimos al tratar de esta réplica de dimensiones casi iguales.

Hermes (Mercurio), el mensajero de los dioses, se presenta de frente, cubierto su bello cuerpo, de corte clásico, por un manto rojo sujeto en su hombro derecho por una fíbula. Cubre su cabeza con el alado *pétaso* acorde con sus sandalias aladas, y lleva con la mano izquierda el caduceo como símbolo de su poder y personal identificación.

Es posible que sea una obra de taller, aunque el boceto original fuera de Rubens. Tal vez, para su realización se inspiró en unos grabados de Goltzius, en los que se representaba a Mercurio y a Saturno, según los dibujos de Polidoro de Caldara<sup>[19]</sup>.

## **Saturno devorando a su hijo**

Lienzo. 180 × 87 cm. N.º de catálogo 1678



Pertenece a la serie de los cuadros pintados para la Torre de la Parada, donde estaba en 1700. En el Alcázar de Madrid se registra otro ejemplar. En 1747 y 1772 se encontraba en el Palacio Nuevo.

El dios del tiempo Crono (Saturno)<sup>[20]</sup>, que todo lo devora, incluso a sus hijos (las horas), aparece apoyando su mano diestra en la guadaña y mordiendo despiadado el tierno pecho del niño que grita su terrible dolor. A este mito y a su contenido ya se hizo referencia al hablar del cuadro de Goya *Saturno devorando a un hijo* (n.º cat. 763).

La rugosa carnosidad del anciano dios y su grisácea pelambreira contrastan con la frescura del cuerpecito del niño que se debate inútilmente de su implacable devorador. Es, sin duda, uno de los ejemplos más impactantes del estilo tremendista del que, en ocasiones, hizo gala Rubens.

## **El rapto de Ganimedes**

Lienzo. 181 × 87 cm. N.º de catálogo 1679



Formó parte de la serie pintada para la Torre de la Parada, pasando después al Palacio Nuevo donde se le cita en 1772 y 1800.

De este mito ya tratamos al hablar de la copia que de *El rapto de Ganímedes* de Correggio hizo Eugenio Cajés (n.º cat. 119), inspirado en la narración de Ovidio (*Met.*, X, 255, en el «Canto de Orfeo»).

En esta ocasión, el príncipe troyano no es un niño sino un bello adolescente, «el más hermoso de los mortales», que aparece envuelto por el cuerpo poderoso del águila posesiva en la que se había transformado Zeus (Júpiter) para proceder a su rapto. Conducido al Olimpo se convertiría en su copero, encargado de escanciar el néctar en su vaso, como hasta entonces había hecho su hija Hebe.

El manto rojo que flota al viento desde el hombro izquierdo del joven refuerza el ímpetu del vuelo por los aires. Para asegurar el veloz transporte de su presa sin riesgo de perderla, el águila sujeta con su pico la cincha que soporta el carcaj lleno de flechas que lleva el muchacho en uno de sus costados.

## **Sileno, o un fauno**

Lienzo. 181 × 64 cm. N.º de catálogo 1681





Pintado para la Torre de la Parada, en ella se le cita en 1700 y 1747; en 1772 y 1800 estaba en el Palacio Nuevo. Formaba pareja con el ya citado cuadro de *Mercurio* (n.º cat. 1677), de dimensiones casi idénticas, y se cree que pudo ser una obra de taller.

En este lienzo aparece la robusta figura de un sileno, nombre genérico que se daba a los sátiros llegados a la vejez, de carnes flácidas, apoyando su mano izquierda en la calavera de un congénere colocada en un ara o pedestal pétreo y llevando en su brazo derecho la piel de pantera (*nebris*) propia de los componentes del cortejo báquico.

Los sátiros o silenos, identificados con los faunos romanos, eran genios de la Naturaleza incorporados al cortejo o *thiasos* de Dioniso (Baco). Se les representaba con patas de macho cabrío, nariz chata, orejas apuntadas y una larga cola saliendo del final de su espalda. Ya en época clásica, poco a poco, se fueron atenuando los caracteres bestiales de su figura. Sus miembros inferiores se convirtieron en humanos y sólo algunos rasgos, como sus apuntadas orejas y su cola, ponían de manifiesto su naturaleza semianimal.

Sileno (o Paposileno) era también el nombre del más anciano de la saga, un personaje que pasaba por ser el sabio educador de Dioniso y padre del centauro Folo, nacido de su unión con una ninfa de los bosques.

El sileno pintado por Rubens, pese a las orejas apuntadas que le delatan y la piel de pantera que pende de su brazo, más parece un *bon vivant* de mirada reocijada y astuta, que un genio de los bosques. Es probable que en su mente estuviera presente el viejo Paposileno, degustador del vino y de la vida misma.

## El jardín del Amor

Lienzo. 198 × 283 cm. N.º de catálogo 1690



Según algunos autores este es el mejor cuadro de cuantos, de Rubens, se conservan en el Museo del Prado. Pintado entre 1634 y 1638, puede decirse que fue una de las obras más apreciadas de su época e, incluso, por su propio autor que lo mantuvo consigo hasta su muerte, en su lujosa mansión de Amberes, cuya portada barroca, aún, se conserva. Destaca su compleja composición, animada por un nutrido grupo de damas, caballeros y desenfadados erotes que se permiten jugar con sus inclinaciones y sentimientos, en el marco de un paradisíaco jardín. A la vistosidad de la escena se añade un espléndido colorido en el que predominan las tonalidades doradas, verdes y azules, sin que falten los destellos del rojo brillante que tanto gustó de usar este gran maestro.

Se ha dicho que fue adquirido en la testamentaría del pintor, aunque no se tienen datos que así lo atestigüen. Lo que sí es cierto es que decoró la alcoba de Felipe IV. Fue pintado entre 1634 y 1638 y se ha supuesto que, en él, Rubens representó el jardín de su propia casa, compartida, por entonces, con su segunda esposa, la joven Elena Fourment, con la que se había casado en 1630.

La felicidad exultante por él vivida en esos momentos, se reflejó en esta fiesta galante protagonizada por parejas de enamorados y animada por los amorcillos que revolotean sobre los invitados y sobre el dúo que forman la cantante y el tañedor de laúd. Unos de estos erotes lanzan flores, otros disparan flechas, otros llevan palomas, etc. En la pareja de la izquierda se ha creído reconocer a Rubens y a Elena Fourment, aunque hay quienes sostienen que la esposa del pintor es la dama que aparece sentada en el centro de la composición, apoyando su brazo derecho en las rodillas de una amiga, mientras en su regazo se reclina un rubio amorcillo. A la derecha se encuentra una hermosa fuente coronada por la figura de una Venus arrodillada, cabalgando sobre un delfín. En el interior del templete del fondo se ve otra fuente adornada con las esculturas de las Tres Gracias, por lo que algunos autores piensan que más que el *Jardín del amor*, este cuadro tenía que llamarse el *Jardín de las Gracias*. Como ya vimos, las Cárites o Gracias eran las impulsoras de todo cuanto florece en la primavera, tanto en el orden material como en el espiritual.

Al parecer el cuadro se llamó, en un principio, *Conversatic á la mode*, por tratarse de una reunión de carácter social, frecuente en ambientes distinguidos. Se ha pensado en la posibilidad de que en este, como en otros muchos cuadros de Rubens, el paisaje

y motivos accesorios fueran realizados por sus discípulos, pero las figuras y elementos de mayor importancia, al parecer, fueron obra de su mano. Por su ejecución, esta obra es superior a la réplica de la misma que perteneció a la Colección Pastrana y pasó a la Rothschild.

## El rapto de Europa

Lienzo. 181 × 200 cm. Colección Real. N.º de catálogo 1693



Es una copia del cuadro que Tiziano pintó para Felipe II en 1562. Rubens hizo dicha copia la segunda vez que vino a Madrid en 1628-29<sup>[21]</sup>. En el momento de su muerte se encontraba en su testamentaria, donde fue adquirido para la Casa Real española por 1450 florines. En 1700 estaba en el Pardo y en 1772 y 1794 en el Palacio Nuevo.

El original de Tiziano, que hoy se encuentra en el Museo Gardner (Fenway Court), en Boston, fue regalado al mariscal Gramont por Felipe V, junto con los de *Diana y Acteón* y *Diana descubre la falta de Calisto*<sup>[22]</sup>. Este lienzo fue copiado, también, por Velázquez en el fondo del cuadro *Las Hilanderas*<sup>[23]</sup>.

Aunque Rubens hizo una réplica casi exacta de la obra del gran maestro italiano, entre ambos cuadros se aprecian notables diferencias. El movimiento es, en la copia, más acentuado; los colores son más cálidos y toda la composición aparece tamizada por un reluciente brillo plateado.

Al fondo, a la izquierda, se ven las costas de Fenicia, patria de Europa, y en torno a la desigual pareja revolotean unos erotes anunciadores de la consumación de su amor. Desde el punto de vista plástico, la fuerza de la composición se encuentra en la violencia del rapto de una hermosa joven por el toro blanco en el que se encarnó Zeus (Júpiter) para conseguir sus fines.

El rapto de Europa fue una de las narraciones que también se encontraba en las *Metamorfosis* de Ovidio (II, 836 y ss.), aparte de en otros escritos de muchos autores

clásicos. Con el tiempo, pasó a justificar la máxima de «*ex Oriente, lux*» con la que los antiguos explicaban la procedencia oriental de la cultura europea.

Según la versión más generalizada de este mito, Europa era hija de Agenor, rey de Sidón o de Tiro (Fenicia), y de Telefasa. De ella se enamoró Zeus cuando la vio jugando con sus compañeras en una playa y, para raptarla, se convirtió en un toro de resplandeciente blancura y cuernos semejantes a los de un creciente lunar. Así metamorfoseado se acercó a la joven que, primero, se asustó ante la presencia del albo astado, aunque, después, atraída por su belleza se acercó a acariciarlo y acabó montándose en su lomo. Fue entonces cuando el toro se lanzó al mar con su amada sin atender a sus gritos. Llegados ambos a Creta, isla sagrada donde Zeus había vivido su infancia, se dirigieron a Gortina. Allí se unió a la joven, junto a una fuente y bajo unos plátanos que, a partir de entonces, gozaron del privilegio de no perder nunca sus ramas. De esta unión nacieron tres hijos famosos: Minos, Sarpedón y Radamantis.

A su muerte, Europa recibió honores divinos y el toro cuya forma había adoptado Zeus se convirtió en una constelación.

## El rapto de Europa

Tabla. 18 × 13 cm. N.º de catálogo 2457



Boceto realizado por Rubens para servir de modelo al cuadro realizado por Erasmo Quellinus, destinado a la Torre de la Parada y que también se conserva en el Museo del Prado (n.º cat. 1628). Esta tabla se incorporó al Museo en el año 1889 con el legado de los duques de Pastrana.

La bella princesa fenicia aparece vestida con una túnica roja, a lomos del blanco toro en el que se encarnó Júpiter para raptarla. Quellinus repitió fielmente el modelo del maestro.

## La caza de Diana

Lienzo. 182 × 194 cm. N.º de catálogo 1727



Es probable que éste fuera uno de los cuadros enviados en 1623 por Isabel Clara Eugenia, la hija de Felipe II, para decorar la Torre de la Parada, palacio donde se le cita en 1636, 1686 y 1700. También se ha considerado la posibilidad de que formara parte del lote de pinturas que Rubens trajo consigo en su viaje de 1628. En 1826 fue depositado en el Real Casino desde donde pasó, después, al Museo del Prado.

Sobre su autoría ha habido ciertas dudas; lo más probable es que fuera realizado con la colaboración de Paul de Vos, sobre todo en la parte referente a la magnífica jauría de perros que acompaña a la diosa.

La imagen de Ártemis (Diana) que aparece en el centro de la composición apoyada en una lanza, recuerda modelos clásicos tales como el de la *Diana de Versalles* o el *Apolo Belvedere*, cuyos originales se atribuyeron a Leochares, escultor griego del siglo IV a. C. que supo dotar a sus figuras de un elegante movimiento.

Diana marcha diligente, acompañada por cuatro ninfas de su séquito; una de ellas se adelanta y hace sonar la trompa de caza, mientras las otras tres, que caminan tras ella, van provistas de sus respectivas lanzas. Completan el grupo seis magníficos lebreles. El de pelaje más claro, casi blanco, hace alarde de su favor por su señora que acepta complacida sus muestras de afecto.

La diosa viste un peplo corto, según era habitual en ella, ceñido a la cintura y de color rojo intenso; sus cabellos aparecen recogidos en un moño alto, en forma de lazo, semejante al *króbilos* que suele lucir su hermano

Apolo. Calza finas sandalias de tono dorado que dejan al descubierto sus delicados pies. Al fondo, se distingue un suave paisaje boscoso, bajo un cielo cubierto por blancas nubes.

## Diana cazadora

Lienzo, 119 x 49 cm. N.º de catálogo 1725.  
Museo de L'Almudi de Játiva

Véase copia de Martínez del Mazo.

## **Cacería de Diana**

Lienzo, 107 x 160 cm. N.º de catálogo 346



Este lienzo se considera, también, una copia de Martínez del Mazo de un original perdido de Rubens y Snyders que, junto con una serie de otros cuatro, adornaban el Ochoavo del Alcázar antes de 1734.

Lo incluimos entre las obras de Rubens porque, al parecer, se le atribuyó por error a este pintor en el inventario de 1794, en el Palacio Nuevo<sup>[24]</sup>.

En la composición aparece Diana, acompañada de dos ninfas y siete perros, disparando con su arco a dos venados. El marco ambiental es un espeso bosque y un cielo azul, cubierto de nubes blancas.

Se trata de uno de los muchos cuadros de taller en los que falta la maestría propia de las obras pintadas directamente por la mano de Rubens.

Desde 1881 se encuentra depositada en la Universidad de Barcelona.

## **Paisaje con Psique y Júpiter (en colaboración con Paul Brill)**

Lienzo. 93 × 128 cm. N.º de catálogo 1849

Véase Paul Brill.

## **Apolo y la serpiente Pitón**



Tabla. 27 × 042 cm. N.º de catálogo 2040



Boceto original de Rubens para el cuadro de Cornelis de Vos que también se conserva en el Museo del Prado (n.º cat. 1861) y que fue pintado para la Torre de la Parada, siguiendo la narración de Ovidio (*Met.*, I, 416-451).

A la izquierda se ve la figura de Apolo, casi desnudo, apenas cubierto por el rojo manto, sujeto por una fíbula en el hombro derecho, después de disparar su arco. A la derecha, la monstruosa pitón aparece herida, mientras Cupido, volando, dirige una de sus flechas hacia el dios. El fondo es un paisaje boscoso, sólo abocetado. En el cuadro de Vos se ve terminado y los elementos que en él se encuentran se perciben con toda nitidez.

Una vez más, el cuerpo y el gesto del dios, en pleno movimiento, recuerdan a prototipos clásicos, como el ya citado *Apolo de Belvedere*, en el que, como añadido propio de la copia romana, luce un manto sujeto por una fíbula, objeto no existente en el mundo griego. Curiosamente, este detalle se copió en muchas de las figuras de Apolo con lo que se delata su modelo de inspiración.

Apolo, hijo de Zeus (Júpiter) y de Leto, y hermano de Ártemis (Diana), a su regreso del país de los Hiperbóreos llegó a Delfos, en pleno verano, en medio de fiestas y cantos. Allí tuvo que matar con las flechas de su arco a un dragón (o serpiente) llamado Pitón (o Delfine), encargado de custodiar el antiguo oráculo de Temis (la diosa de la Ley Eterna), hija de Urano y de Gea. El monstruo se entregaba a toda clase de desmanes en el país, enturbiando los manantiales y los arroyos, robando los ganados y asolando la fértil llanura de Crisa. Después de matar a esta alimaña, surgida de la tierra, fundó en su honor unos juegos fúnebres, llamados Píticos en honor de la célebre serpiente. A partir de su instauración, se celebraban en Delfos cada cuatro años. Más tarde, se apoderó del oráculo de Temis y, consagrando un trípode, se convirtió en la gran divinidad oracular del Santuario.

## Deucalión y Pirra

Tabla. 26 × 42 cm. N.º de catálogo 2041





Boceto original de Rubens para un cuadro que realizó Jan Cossiers con destino a la Torre de la Parada y hoy perdido. Esta tabla llegó al Prado en 1889 con el legado de los duques de Pastrana.

En la composición aparecen Deucalión y Pirra que, salvados del diluvio universal, fueron encargados de repoblar la tierra con nuevos hombres y mujeres nacidos de las piedras que iban arrojando tras sí (Ov., *Met.* I, 125-415).

Cuando Zeus (Júpiter) decidió destruir a los hombres de la Edad del Bronce por sus muchos vicios, envió un gran diluvio para aniquilarlos. Sólo salvó del castigo a dos justos, Deucalión (hijo de Prometeo y Clímene) y su esposa Pirra (hija de Epimeteo y Pandora). Aconsejados por Prometeo, construyeron un «arca» en el que se introdujeron para sobrevivir durante los nueve días y las nueve noches que duró el diluvio.

En su vagar, llegaron a las montañas de Tesalia, donde desembarcaron cuando las aguas se retiraron. Zeus envió a Hermes (Mercurio) con el encargo de que les concediera el deseo que ellos pidieran. Deucalión expresó la necesidad que sentía de tener compañeros con los que compartir su existencia. El dios de dioses les ordenó que él y Pirra lanzasen por encima de sus hombros los huesos de su madre. Deucalión entendió el mensaje, comprendiendo que dichos huesos no podían ser otra cosa que las piedras, huesos de la Madre Tierra. Así pues, arrojó piedras por encima de sus hombros y de ellas fueron naciendo hombres, mientras que de los que lanzaba Pirra nacían mujeres. Con ellos se repobló, de nuevo, el orbe.

En la parte izquierda aparecen los esposos, afanados en su tarea, sin siquiera mirar hacia atrás. Van vestidos, ambos, con pardas túnicas y llevan sus cabezas cubiertas por mantos de tonos claros. Sus sencillas indumentarias son, por su simplicidad y colorido terroso, símbolo de la humildad de unos seres que habían superado una dura prueba. Detrás de ellos se ven los cuerpos desnudos de los hombres y mujeres que van naciendo al contacto de las piedras con la tierra. En la composición predominan los colores ocre y marrones.

## Prometeo con el fuego

Tabla. 25 × 17 cm. N.º de catálogo 2042



Boceto para el cuadro que con este nombre se conserva en el Museo del Prado (n.º cat. 1464) y que fue pintado por Jan Cossiers para la Torre de la Parada.

En él se representó a Prometeo bajando del Empíreo con una tea encendida en la mano diestra y girando la cabeza, temeroso de ser perseguido por Zeus (Júpiter) por robar las semillas de fuego del Sol para entregárselas a los hombres (Ov., *Met.*, I, 34; Hes. *Teog.* 508 y ss; *Trab. y días*, 50 ss.). Cubre su robusto cuerpo con un manto rojo que, agitado por el viento, acentúa la sensación de su descenso por los aires.

Prometeo en la mitología griega se presenta como benefactor de los hombres, desafiando, incluso, la autoridad de Zeus. Por tal motivo, se hizo merecedor de su ira y de una terrible venganza.

Hijo del Titán Jápeto, hermano de Crono, era primo de Zeus y, por lo tanto, ser muy próximo al que luego sería su perseguidor. Según algunas tradiciones, se le consideraba el creador del primer hombre, al que modeló con arcilla. Sin embargo, esta leyenda no aparece en la Teogonía, donde figura como un simple protector de los mortales (Hesiodo, *Teog.*, 508 ss; 517 ss; *Trab. y Días*, 50 ss).

En Mecone, durante un sacrificio solemne, repartió el buey sacrificado en dos partes: en un lado puso la carne y las entrañas, recubriéndolas con el vientre del animal; en otro amontonó los huesos, cubriéndolos con grasa blanca. Hechas las particiones, le dijo a Zeus que eligiera uno de los lotes. El dios escogió el recubierto por la grasa, dejando el otro para el consumo de los sacrificantes. Al descubrir que su lote sólo contenía huesos en su interior, se llenó de ira contra Prometeo y contra los hombres. Para castigarlos decidió no volverles a enviar el fuego. Prometeo, en su afán de favorecerlos una vez más, robó las semillas de la rueda del sol, llevándoselas ocultas en un tallo de férula para entregárselas a sus protegidos. Según otra versión, el fuego lo sustrajo de la fragua de Hefesto (Vulcano).

Para castigar a los hombres, Zeus les envió a Pandora<sup>[25]</sup>, dispensadora de todos los males que desde entonces iban a aquejar a la humanidad, mientras que a Prometeo le encadenó a una roca del Caúcaso, enviando un águila, nacida de Equidna y Tifón, para que le devorara el hígado día tras día, ya que éste se regeneraba constantemente.

Este horrible castigo duró hasta que Heracles (Hércules), al pasar por la región del Cáucaso, atravesó con una de sus flechas a la mortífera águila y consiguió

liberarle. Zeus, orgulloso de la proeza de su hijo, no se opuso a la libertad de Prometeo, aunque como recuerdo de su condena le obligó a llevar en uno de sus pies un grillete fabricado con el hierro de sus cadenas y arrastrar, sujeto al mismo, un trozo de la roca a la que había estado encadenado.

Más tarde, adquirió la inmortalidad cuando el Centauro Quirón, herido por una flecha de Hércules, fue presa de tales dolores que deseó morir. Al ser inmortal, tuvo que encontrar a alguien dispuesto a aceptar su peculiar don a cambio de su muerte. Prometeo fue quien, finalmente, le hizo el favor de aceptar su mudanza de condición y de suerte.

Prometeo poseía, además, el don profético. Él fue quien reveló a Zeus que, según un antiquísimo oráculo, el hijo de Tetis sería más poderoso que su padre; indicó a Heracles que tan sólo Atlas podría coger las manzanas del Jardín de las Hespérides; y enseñó a su hijo Deucalión el modo de salvarse del diluvio universal enviado por Zeus.

## Hércules y el Cancerbero

Tabla. 29 × 32 m. N.º de catálogo 2043



Boceto para un cuadro proyectado para la Torre de la Parada, donde en 1700 se citan tres historias de Hércules sin especificar los episodios que se representaban en cada una de ellas<sup>[26]</sup>. Formaba parte del legado de la duquesa de Pastrana que entró en el Museo del Prado en 1889.

La duodécima hazaña de Hércules se representó, en este caso, con toda la fuerza que tan singular gesta requería. El héroe aparece sosteniendo la clava con la mano derecha, mientras que con la izquierda tira de la cadena que sujeta al guardián de los infiernos. El monstruo tricéfalos desgarrar con una de sus fauces la piel del león que lleva ceñida a su cintura. Del infierno en llamas que se ve al fondo surgen las figuras de dos posibles Furias que tratan de impedirle la entrada en el Averno.

Las Furias eran consideradas, en las primitivas creencias populares de Roma,

demonios del mundo infernal. Posteriormente, se asimilaron a las Erinias griegas, nacidas de las gotas de la sangre con las que se impregnó la tierra cuando tuvo lugar la mutilación de Urano.

De este episodio ya se habló al describir el cuadro de Zurbarán, *Hércules y el Cancerbero* (n.º cat., 1247).

## Vertumno y Pomona

Tabla. 29 × 32 cm. N.º de catálogo 2044



Boceto de un cuadro destinado a la Torre de la Parada realizado por Jordaens y que hoy se encuentra en el Museo de Caramulo (Portugal). Ingresó en el Museo del Prado en 1889 con el Legado de los duques de Pastrana.

Existe una copia del mismo, de escasa calidad, depositado en el Museo de Pedralbes desde 1924 (lienzo, 114 × 172 cm.; n.º cat. 2028). Se desconoce el nombre del copista.

En el cuadro se representa el encuentro de este dios, de probable origen etrusco<sup>[27]</sup>, con la ninfa Pomona, una hamadriade, protectora de los frutos que daba la tierra (Ov., *Met.*, XIV, 662-771)<sup>[28]</sup>. Se le atribuían distintas aventuras amorosas, por ejemplo con el legendario rey del Lacio, Pico<sup>[29]</sup> (Servio, *Aen.* VII, 190; X, 76), pero, al final, se la asoció con Vertumno, divinidad, como ella, relacionada con el ciclo de las estaciones y la fecundidad de la Tierra y con el que llegó a casarse, uniendo sus destinos y cometidos.

Pomona aparece sentada de espaldas, bajo un frondoso árbol, llevando en su mano derecha, como elemento iconográfico, una hoz, símbolo de que las mieses y los frutos ya estaban en sazón. Vertumno se inclina para abrazarla, mientras ella contiene con su mano izquierda, puesta en el pecho masculino, el ardor de su enamorado.

## La educación de Aquiles

Tabla. 110 × 88 cm. N.º de catálogo 2454



Rubens realizó, al parecer, entre 1620 y 1627 los bocetos de ocho cuadros sobre la vida de Aquiles con el fin de que sirvieran de modelo a otros tantos tapices que iban a realizarse en la fábrica de Gobelinos de Bruselas. Por esta razón tiene una medida intermedia entre el boceto y el cartón de gran tamaño. Se conservan varios ejemplares de estos tapices. Según otros autores, la *Historia de Aquiles* a la que pertenecería este cuadro, fue pintada por Theodore van Thulden, sobre bocetos de Rubens, entre 1630 y 1637.

De estos ocho cuadros, dos se vendieron en París en 1875 y hoy se encuentran en la Colección del Conde Seilern en Londres; los seis restantes pertenecieron a de la duquesa de Pastrana, que regaló dos al Museo de Pau y tres al Museo del Prado: éste, en concreto (n.º cat. 2454), el de *Aquiles descubierto por Ulises* (n.º cat. 2455) y el de *Briseida devuelta a Aquiles por Néstor* (n.º cat. 2566). En el Museo Boymans de Róterdam se conservan siete bocetos para esta serie, originales de Rubens<sup>[30]</sup>.

En este cuadro se representó al centauro Quirón<sup>[31]</sup>, el educador de los héroes, llevando en su grupa al joven Aquiles, de rubia cabellera, vistiendo una túnica roja. La escena aparece enmarcada por dos pilastras (estípites) en las que están representados Esculapio, el dios de la medicina, y la musa Erato con su lira. Al fondo se distingue un frondoso paisaje, sugiriendo la región de Tesalia donde, por expreso deseo de Peleo, Aquiles fue educado por Quirón con la colaboración de su madre Fílira y su esposa Cariclo.

De su sabio mentor, Aquiles recibió una educación integral: aprendió a montar a caballo, se inició en la medicina y llegó a cantar y a tocar la lira con soltura. Asimismo, se formó de acuerdo con las virtudes tradicionales: el desprecio de los bienes materiales, el horror a la mentira, la moderación, la resistencia a las malas pasiones y al dolor, etc.

Aquiles fue el gran héroe de la *Ilíada*, cuyo tema, como se ha dicho en más de una ocasión, no fue propiamente la conquista de Troya, sino el estallido de su cólera,

cuando Agamenón se apropió de su esclava y amante Briseida.

Fue el séptimo hijo del mortal Peleo, rey de la ciudad de Ptía, en Tesalia, y de la nereida Tetis, hija de Océano, un matrimonio desigual que no llegó a ser duradero. Para eliminar la naturaleza mortal de cada uno de los hijos que iba teniendo con su esposo, Tetis los sometía a la acción del fuego, causándoles la muerte. Al nacer el séptimo niño, Aquiles, su padre estuvo al acecho y le libró de acabar como los anteriores, aunque no pudo evitar que el fuego al que había sido expuesto quemara sus labios y un huesecillo del pié derecho. Tetis, enojada, abandonó el hogar conyugal y se fue al seno del mar a vivir con sus hermanas, las nereidas.

Peleo llamó al centauro Quirón, experto en el arte de la medicina, para que sustituyese el hueso del pié de su hijo. Quirón desenterró al gigante Dámiso, que había sido un extraordinario corredor, y puso en lugar del hueso quemado de Aquiles el correspondiente del gigante. Esta sustitución o transplante explicaría las aptitudes que tuvo el héroe como corredor, al que se le cita, en los textos clásicos, como «el de los pies ligeros».

Otra leyenda afirmaba que nada más nacer fue bañado por su madre en el Éstige, el río infernal, cuyas aguas tenían la virtud de hacer invulnerables a todos los que en ellas se sumergían. Sin embargo, el talón por el que Tetis sostuvo al niño no fue tocado por el agua, por lo que permaneció vulnerable (el «talón de Aquiles»). En esta parte de su cuerpo recibiría la flecha que, dirigida por el vengativo Apolo, dispararía Paris causándole la muerte.

Los funerales de este gran héroe aqueo, azote de los troyanos, fueron celebrados por Tetis y las Musas; Atenea ungió su cuerpo con ambrosía para evitar su putrefacción y los griegos le erigieron una sepultura a orillas del mar. Sin embargo, se decía que su madre se había llevado el cuerpo de su hijo a la desembocadura del Danubio, a la isla Blanca, donde, desde entonces, sigue viviendo una existencia misteriosa.

## **Aquiles descubierto por Ulises**

Tabla. 107 × 142 cm. N.º de catálogo 2455





Este cuadro formó parte de la serie *Historia de Aquiles* (1620-27), a la que ya hemos hecho referencia, e ingresó en el Museo del Prado en 1889 con el legado de los duques de Pastrana.

La escena representada es el momento en el que Aquiles fue descubierto, vistiendo ropas femeninas, entre las hijas de Licomedes. Ante el asombro de las mujeres, que estaban examinando las joyas y las telas que Ulises, acompañado de Diomedes y disfrazado de mercader, les mostraba, Aquiles, con una túnica roja, se pone el casco de guerrero que el astuto Ulises había escondido entre las mercancías expuestas. Es digna de admirar la fuerza gestual de los personajes que aparecen en la composición y la espléndida gama cromática de los ropajes y elementos arquitectónicos que figuran en la estancia del lujoso palacio.

Enmarcando el sorprendente episodio se encuentran dos pilastras (estípites). La de la derecha representa a Atenea (Minerva), y la de la izquierda lleva una máscara ladeada y un zorro a sus pies, haciendo alusión a la astucia de Ulises, gracias a la cual se descubrió al disfrazado Aquiles. En la parte superior revolotean unos alados erotes, sosteniendo guirnaldas cargadas de flores y frutos.

Según la tradición posthomérica y los autores trágicos, el oráculo había comunicado que Aquiles moriría frente a Troya. Por esta razón, Tetis trató de ocultar a su hijo, vistiéndole de doncella, entre las hijas de Licomedes, rey de Esciro. En dicha corte pasó nueve años y en ella fue conocido por el nombre de Pirra («la rubia»). Mantuvo amores con Deidamia, una de las hijas del rey, y de esta unión nacería su hijo Neoptólemo.

Ulises sabía, por medio del adivino Calcante, que Troya no podía tomarse sin la intervención de Aquiles, así que salió en su busca y llegó a la corte de Esciro disfrazado de mercader. Consiguió con sus argucias penetrar en el gineceo y ofrecer sus mercancías a las mujeres allí reunidas. Todas escogieron telas y útiles para bordar y tejer. Sin embargo, Pirra se fijó pronto en las armas que Ulises había mezclado con los otros objetos. También se decía que para estimular el instinto bélico del muchacho había hecho sonar una trompeta. Las mujeres huyeron espantadas, mientras que Aquiles empuñó, presto, las armas. Resignada Tetis, le dio a su hijo una armadura divina, ofrecida por Hefesto a Peleo como regalo de boda.



Con este mismo tema se conserva en el Museo otro cuadro pintado por Rubens y Van Dyck (n.º cat. 1661), del que más tarde hablaremos.

## La persecución de las Harpías

Tabla. 14 × 14 cm. N.º de catálogo 2458



Boceto para el cuadro pintado por Erasmo Quellinus con destino a la Torre de la Parada y que, también, se conserva en el Museo del Prado (n.º cat. 1628). Esta tabla entró en este Museo en 1889 con el legado de los duques de Pastrana.

Según algunos autores, Rubens se inspiró, para la realización de esta composición en uno de los *Emblemata* de Alciato, modificando algunos detalles.

En la escena aparecen Calais y Zetes, hijos de Bóreas, el viento del norte, persiguiendo a las Harpías y obligándolas a huir hasta las islas Estrofiades, en el mar Egeo, donde, supuestamente, acabaron residiendo.

En la escena sólo figuran dos Harpías, ya que dos fueron las más conocidas, Aelo (también llamada Nicótoe) y Ocípite, y, tras ellas, los alados Boréadas, en pleno vuelo. El ímpetu que les anima se refleja en la túnica marrón del que aparece en primer término y en las cabelleras de ambos, agitadas por el viento.

Hijas de Taumante<sup>[32]</sup> y de la oceánide Electra, las Harpías (las Raptoras) se representaban en forma de pájaros, de afiladas garras y cabeza de mujer. Además de las dos ya mencionadas, Aelo (o Nicótoe) y Ocípite, se citaba a una tercera, Celeno. Sus nombres hacían referencia a su naturaleza. Respectivamente significaban «Borrasca», «Vuela-rápido» y «Oscura». Se creía que habitaban en las citadas islas Estrofiades, aunque, más tarde, Virgilio las situó en el vestíbulo de los Infiernos.

Las Harpías eran raptoras de almas de niños y su mayor protagonismo se encuentra en la leyenda de Fineo, rey de Tracia, que había preferido una larga vida al precio de perder la vista. Helio (el Sol), indignado por su insensata decisión, cuando se quedó ciego le envió como castigo a las Harpías, que le arrebataban todo cuanto se le colocaba ante sí, principalmente los alimentos, y lo que no podían llevarse lo ensuciaban con sus excrementos.

Con ocasión de la llegada de los Argonautas, Fineo les suplicó que le librasen de sus torturadoras. Fue entonces cuando Zetes y Calais, los hijos de Bóreas, el viento del norte, las obligaron a emprender el vuelo. Pesaba sobre perseguidores y perseguidas un fatal destino: las Harpías tenían que morir a manos de los Boréadas, ya que, en el caso contrario, serían ellos los que perecerían. En el curso de la persecución, una de las Harpías cayó en un río del Peloponeso que, desde entonces, recibió el nombre de Harpis; la otra llegó hasta las islas Equinades que pasaron a llamarse Estrofiades, es decir «islas del regreso».

Según otra versión, Iris, hermana de las Harpías, se interpuso entre ellas y los Boréadas, impidiendo que las matasen, argumentando que eran servidoras de Zeus. A cambio del respeto por su vida, ellas prometieron no volver a molestar a Fineo y fueron a esconderse en una caverna de Creta.

Se decía que las Harpías se habían unido a Céfiro, el dios del viento, con el cual engendraron veloces caballos: Janto y Balio, los corceles de Aquiles, y Flógeo y Hárpago, los de los Dióscuros<sup>[33]</sup>.

## Céfalo y Procris

Tabla. 29 × 32 cm. N.º de catálogo 2459



Esta tabla es un boceto de Rubens para el cuadro que pintó Peeter Symons destinado a la Torre de la Parada y que, también, se conserva en el Museo del Prado (n.º cat. 1971), donde entró en 1889 con el Legado de los duques de Pastrana.

En él se representa uno de los episodios de este héroe de estirpe discutida y protagonista de varios mitos<sup>[34]</sup>. El primero de ellos era el de su rapto por la Aurora (Eos), con la que engendró a Faetón<sup>[35]</sup>, en Siria. Después, regresó al Ática donde se casó con Procris, una de las hijas del rey Erecteo (o de Cécrope).

Céfalo y Procris fueron protagonistas de una compleja historia de amor y de celos, por ambas partes, que terminó con el trágico episodio representado en el cuadro: la muerte de Procris por un error de su amado (Ov., *Met.*, VII, 670 ss).

Superada una primera etapa de conflictos, los esposos vivieron unos años felices hasta que, con el tiempo, fue Procris la que se sintió celosa de su esposo, como antaño le había sucedido a él. Supo por un criado que cuando su marido iba de caza invocaba a una misteriosa «Brisa» pidiendo que acudiese a mitigar su ardor y decidió espiarle. Se ocultó detrás de un matorral y, al hacer un ruido sin querer provocó la inmediata reacción de Céfalos que disparó su jabalina, la que nunca erraba en el blanco, hacia el arbusto donde pensaba que se escondía algún animal. Procris fue herida de muerte, pero antes de expirar pudo comprender lo infundado de sus celos. Su esposo le había sido fiel y la «Brisa» a la que invocaba no era sino el viento refrescante. Desterrado de Atenas por su crimen, protagonizó diversas aventuras y llegó a dar su nombre a la isla de Cefalonia.

Rubens representó esta dramática escena en el momento previo a la tragedia. En el marco de un frondoso bosque se ve a Céfalos vestido con una brillante túnica roja y con la jabalina en la mano derecha, sentado en el suelo, fatigado tras la batida de caza. Su gesto de alerta da a entender que ha escuchado el ruido procedente del espeso matorral que se encuentra a su derecha y tras el cual se ha ocultado Procris. Ésta, a su vez, va vestida con una túnica de color dorado oscuro y aparece acurrucada, en actitud de espiar a su marido.

La historia de Céfalos y Procris representa, en definitiva, la tragedia en la que desembocan los celos que lleva a la destrucción, e incluso a la muerte, de quienes los sufren.

## La muerte de Jacinto

Tabla. 14 × 14 cm. N.º de catálogo 2461



Se trata de otro boceto del cuadro que para la Torre de la Parada pintó Jan Cossiers y que hoy se encuentra, en mal estado de conservación, en el Palacio Real. Esta tabla llegó al Museo del Prado, en 1889, con el Legado de los duques de Pastrana.

En la escena aparece Jacinto junto al disco con el que jugaba con Apolo y que le dio muerte. A su lado el dios, arrodillado, contempla el cadáver de su amado. (Ov.,

*Met.*, X, 162 a 219).

Jacinto de Amiclas (cerca de Esparta), de discutida genealogía, fue un hermoso joven del que se prendó Apolo, dios que nunca fue afortunado en sus amores, tanto con personajes femeninos como masculinos. Un día en el que el dios y el muchacho se entretenían practicando el lanzamiento del disco, Céfiro (el viento del este), o Bóreas (el viento del norte), también enamorado del joven, desvió el proyectil con tan mala fortuna que dio en la cabeza y lo mató. Apolo sintió tal dolor que decidió inmortalizar el nombre de su amigo, transformando la sangre que había brotado de su herida en una nueva flor: el jacinto (o el lirio). En sus pétalos aparecían unas señales que recordaban el lamento del dios AI (¡Ay, ay!) o la inicial de su nombre (U).

## Briseida devuelta a Aquiles por Néstor

Tabla. 106 × 162 cm. N.º de catálogo 2566



Se trata de un boceto que sirvió como cartón para un tapiz de la *Historia de Aquiles* (1620-27). Ingresó en el Museo del Prado, en 1889, con el Legado de los duques de Pastrana.

En la escena aparece Briseida acompañada por los portadores de presentes, aproximándose a la tienda de Aquiles, que sale a su encuentro. Al fondo se ve el cadáver de Patroclo. La joven aparece en el centro de la composición, ataviada con una túnica blanca y un manto dorado. A ambos lados del cuadro se encuentran dos pilastras (estípites) coronadas por las cabezas de Hermes (Mercurio), con su *pétaso* y caduceo, y de Flora. Entre ellas aparecen, en pleno vuelo, sonrosados erotes sosteniendo guirnaldas cargadas de flores y de frutos.

El episodio hace referencia a la devolución de esa hermosa esclava a Aquiles por parte de Agamenón, al convencerse que éste no volvería a la lucha si no se la devolvía (*Hom., Il.*, XIX, 243-281).

Briseida, cuyo nombre verdadero era Hipodamia, era la hija de Brises, sacerdote de la ciudad de Lirneso, tomada y saqueada por Aquiles. En el transcurso de la contienda mató a Mines, el esposo de la joven, y Patroclo, para consolarla, le aseguró

que Aquiles se casaría con ella. En el mundo homérico las mujeres tenían que aceptar, con frecuencia, compartir el lecho con los asesinos de sus legítimos esposos al convertirse en sus siervas. Aquiles nunca llegó a tomar por esposa a Briseida, aunque llegó a ser su esclava favorita.

Agamenón, entre tanto, se había apoderado de Criseida, cuyo nombre era Astínome, hija de Crises, sacerdote de Apolo de la ciudad de Crisa y hermano de Brises. Crises fue a reclamar a su hija al jefe aqueo y, ante su negativa, rogó a Apolo que enviara a los griegos la peste. El dios le escuchó y éstos obligaron a Agamenón a devolver a la joven a su padre. Éste, entonces, exigió que se le entregara a Briseida, lo que provocó la cólera de Aquiles, hasta tal punto que se negó a seguir combatiendo. Ante tal situación, cuando el atrida envió la primera embajada para reconciliarse con él, le prometió la devolución de Briseida<sup>[36]</sup>.

La tradición posthomérica representaba a Briseida como una mujer alta, morena, de brillante mirada y bien ataviada; y a Criseida como a una doncella rubia, delgada y de talla pequeña. Con tales iconografías se fijaban dos tipos femeninos contrapuestos y complementarios. Según las fuentes, el amor entre Briseida y Aquiles fue sincero, siendo ella la que, a su muerte, le tributó los honores fúnebres.

## **Diana y sus ninfas cazando**

Tabla. 27 × 57 cm. N.º de catálogo 7765

Este boceto perteneció a la colección de los duques de Pastrana y, posteriormente, a la de los Rotschild. Fue adquirido por Caja Madrid en una subasta celebrada en la central de Christie's, en Londres, en el mes de Julio de 2001, por 811 026 250 pts. Más tarde, desde la citada entidad bancaria pasó al Museo del Prado como dación al Estado en pago de la deuda tributaria del año 2000.

Al parecer, también existe el cuadro (183 × 386 cm.) realizado a partir de este boceto para la Torre de la Parada, que fue sacado de España por José Bonaparte. Subastado, asimismo, en Christie's, hace catorce años, fue adquirido por un coleccionista anónimo madrileño quien pagó por el mismo la cantidad de 83 000 000 de pesetas.

En la actualidad, esta tabla, de reciente adquisición, se exhibe junto a los otros nueve bocetos, realizados por Rubens como diseño previo a algunos de los cuadros que se pintaron en su taller para la mencionada Torre de la Parada por encargo de Felipe IV.

Los nueve bocetos que ingresaron en el Museo en 1889, formando parte del Legado de la duquesa de Pastrana, son los siguientes: *El rapto de Europa; Apolo y la serpiente Pitón; Deucalión y Pirra; Prometeo con el fuego; Hércules y el*

*Cancerbero; Vertumno y Pomona; La persecución de las Harpías; Céfalo y Procris y La muerte de Jacinto.*

Como todas las creaciones de Rubens, esta tabla se caracteriza por la fuerza de sus personajes y el ímpetu de sus movimientos. A la derecha de la escena aparece la diosa cazadora, vestida con una corta túnica roja que deja al descubierto uno de sus senos, en el momento de abatir un corzo con su certera lanza mientras es acosado por sus lebreles. Detrás de ella, en un segundo plano, aparecen unas enérgicas ninfas, compañeras de sus actividades cinegéticas.

La representación de Diana cazadora fue uno de los temas preferidos por Rubens, dado su carácter decorativo para ornar las paredes de los salones de recreo y, en especial, las de los pabellones de caza<sup>[37]</sup>.

# ESCUELA DE RUBENS

## La diosa Flora

Lienzo. 167 × 95 cm. N.º de catálogo 1675



Este cuadro se encontraba en el Alcázar en 1666, en la pieza del despacho del rey y, después del incendio de 1734, pasó al Palacio del Buen Retiro, donde se lo cita en 1746. En tiempos se pensó que pudiera haber sido una obra de Jan Brueghel, teniendo en cuenta los elementos florales que en él figuran, pero en la actualidad se considera una obra realizada en el taller de Rubens<sup>[1]</sup>. Parece probable que formase parte del lote que el pintor trajo consigo a España, en 1628, compuesto con pinturas de época anterior a dicha fecha.

La diosa Flora aparece casi de cuerpo entero, ceñida su rubia cabellera por una corona floral y aspirando el aroma de una flor que se acerca a sus labios y nariz. En la mano izquierda, que descansa sobre su regazo, lleva un manojo de clavellinas. Su cuerpo juvenil y carnoso se cubre, en parte, por el brazo que cruza su torso y por unas vestiduras de intensos colores: una túnica verdosa y un manto rojo.

En el ángulo superior izquierdo se representan unas hermosas flores abiertas, tal vez rosas, y en la parte inferior derecha hay un canastillo, también colmado de flores. Como elemento principal del paisaje, se encuentra un frondoso árbol, bajo el cual está sentada la diosa, y al fondo se extiende un florido campo en el que se percibe un edificio de corte clásico.

La diosa Flora presidía «todo lo que florece» y, según la leyenda, fue introducida en Roma por Tito Tacio con otras divinidades sabinas. Se le consagró el mes de abril en el calendario romano y tenía un sacerdote particular, uno de los doce *flamines* menores que se consideraban instituidos por el rey Numa. En su honor se celebraban



las Floralia, en el transcurso de las cuales tenían lugar unos ludi o juegos a los cuales podían asistir las cortesanas.

Ovidio (*Fast.*, v) la relacionó con el mito helénico de Cloris, una bella ninfa raptada por el viento del este, Céfiro, variante, a su vez, de la leyenda de Oritia, una de las hijas de Erecteo, que fue también raptada por Bóreas, el viento del norte. Flora, al igual que su antecesora, se convirtió en la esposa de su raptor. Como testimonio de su amor, la concedió el don de reinar sobre las flores y los campos de cultivo. Regalo de esta diosa a los hombres fue la miel y las semillas de innumerables variedades de flores<sup>[2]</sup>.

## Vulcano o el Fuego

Lienzo. 140 × 126 cm. N.º de catálogo 1717



En 1772 este cuadro estaba en el Palacio del Buen Retiro procedente de la Zarzuela, donde se le cita en 1700.

En la escena aparece Hefesto (Vulcano) sentado, sosteniendo en su brazo izquierdo una larga tea encendida. Su figura se recorta sobre la roca de una gruta. A sus pies hay varias piezas de una armadura y, a la derecha, aparece un cañón con dos servidores. Al fondo, una fragua en la que trabajan varios obreros.

De corte academicista y con brillantes colores, su realización se ha atribuido, por algunos autores, a Erasmo Quellinus<sup>[3]</sup>.

# COPIAS DE RUBENS

## Andrómeda encadenada

Lienzo. 193 × 104 cm. N.º de catálogo 1715



Este lienzo estaba en el Alcázar antes del incendio de 1734, luego pasó al Palacio del Buen Retiro, siguiendo más tarde el destino de todos los cuadros de desnudos.

Estuvo depositada en la Academia de San Fernando, entre 1792 y 1827, fecha en la que ingresó en el Prado.

En esta copia anónima, de *Andrómeda libertada por Perseo* (n.º cat. 1663), la joven princesa aparece en solitario, encadenada a la roca, casi desnuda y con su rojo manto por el suelo. A su izquierda, surgiendo del mar, se ve al monstruo que viene a devorarla y, a lo lejos, la figura de Perseo que acude a salvarla. Por encima de ella, revoloteando, un rubio eros anuncia el final feliz del episodio.

Con respecto a la figura que fue su modelo, puede decirse que, aun respondiendo al patrón creado por Rubens, se perciben en ella ciertas diferencias. Andrómeda, vista de frente, presenta formas más robustas que las de su modelo y, además, su rostro expresa, de forma más explícita, el dolor que la aqueja ante su triste situación<sup>[1]</sup>.

Es posible que la copia la realizara un pintor español de la escuela de Madrid.

## El gigante Polifemo

Tabla. 27 × 15 cm. N.º de catálogo 2038



Es una copia anónima de un boceto de Rubens para un cuadro que pintó Jan Cossiers para la Torre de la Parada y que hoy se encuentra perdido, aunque aparece citado en los inventarios de 1747 y 1794. Esta tabla entró en el Museo del Prado en 1889 con el Legado de los duques de Pastrana.

En el centro de la escena aparece el gigante en el momento de arrojar un peñasco contra la nave de Ulises que se aleja de la costa. Su tremenda fuerza se refleja en su potente musculatura y los efectos de su airada acción, tras haber sido cegado por Ulises, en su larga melena que ondea al viento.

Polifemo, hijo de Posidón y de la ninfa Toosa, desempeñó, como es sabido, un importante papel en la *Odisea*. Aparte de lo imponente de su iconografía, este cíclope de un solo ojo sirvió de paradigma para demostrar que inteligencia y la astucia vencen siempre a la fuerza, por muy descomunal que ésta sea<sup>[2]</sup>.

En la narración homérica aparece como un horrible gigante, el más salvaje de todos los Cíclopes<sup>[3]</sup>, que vivía en una caverna, pastoreaba su gran rebaño de ovejas y se alimentaba de carne cruda. Sobre este tema también escribió Ovidio en sus *Metamorfosis* (XIV, 181-186).

Ulises y doce de sus compañeros fueron capturados por Polifemo que llegó a devorar, crudos, a algunos de ellos. Encerrados en su caverna junto a él, vieron cómo llegaba a dormirse profundamente bajo los efectos del delicioso vino que el héroe le había ofrecido. Fue entonces cuando Ulises y sus camaradas afilaron una estaca y, después de endurecerla al fuego, la clavaron en el único ojo que tenía este Cíclope. A la mañana siguiente, consiguieron salir del antro del gigante, ya ciego, agarrados al vientre de los carneros para evitar que les descubriera cuando palpaba cada uno de sus lomos. Al alcanzar su nave, el fugitivo se dio a conocer y se burló de Polifemo, momento en el cual, lleno de ira, trató de aplastar el barco en el que huía su enemigo, arrojando grandes peñascos dirigidos contra él, pero sin conseguir alcanzarlo. Desde este momento, Ulises sería perseguido por la ira de Posidón, padre del Cíclope.

## Atlas sosteniendo el mundo

Tabla. 18 × 13 cm. N.º de catálogo 2039



Esta tabla es una copia anónima de un boceto desaparecido. Se cree que el cuadro pintado a partir del mismo se perdió en el saqueo de la Torre de la Parada en el año 1710. Ingresó en el Museo del Prado en 1889 con el Legado de los duques de Pastrana. El original pertenece, en la actualidad, a la colección Seilern, en Londres.

El tema elegido en este caso fue el de Atlas sosteniendo al mundo sobre sus hombros y, en consecuencia, abrumado por el esfuerzo y la responsabilidad.

Atlas (o Atlante) era hijo de Jápeto y de la oceánide Climene, hermano, por lo tanto, de Menecio, Prometeo y Epimeteo, los «hombres violentos». Participó en la lucha de los gigantes y los dioses y fue condenado por Zeus (Júpiter) a sostener sobre sus hombros la bóveda del cielo. Su morada se fijaba tanto en un lugar próximo al Jardín de las Hespérides, como en la región de los Hiperbóreos. Perseo, al regreso de su aventura con las Gorgonas, le convirtió en una roca poniendo ante él la cabeza de Medusa<sup>[4]</sup>. Heródoto fue el primero en relacionar a Atlas con una montaña emplazada en África septentrional (Heród., IV, 184).

## El rapto de Deyanira

Tabla. 18 × 13 cm. N.º de catálogo 2460



Se trata de una copia anónima del siglo XVIII de un boceto de Rubens para un cuadro destinado a la Torre de la Parada que realizó Erasmus Quellinus. Dicho cuadro se conoce por la copia que del mismo realizó Martínez del Mazo y que hoy se encuentra en el Palacio de Pedralbes. El boceto original estaba en la Colección Wallis de Berlín.

En él se representó la conocida escena de Deyanira, la esposa de Heracles (Hércules), en el momento de cruzar el río Eveno a lomos del centauro Neso que, tentado por su belleza, trataría de violarla. El enfurecido héroe liberó a su esposa y mató a Neso, lo que le supuso, más tarde, su dolorosa muerte (Ov., *Met.*, IX, 111-126).

De los detalles de éste episodio ya hemos hablado anteriormente al describir los cuadros de Zurbarán, *Muerte de Hércules* (n.º cat. 1250); *Hércules en la pira* (n.º cat. 162) y *La muerte del centauro Neso* (n.º cat. 193), estos dos últimos de Luca Giordano.

El centauro aparece con las patas traseras metidas en el agua y las delanteras levantadas por encima de una mata de juncos, con lo que se indica que con ellas va a tocar la tierra firme de la orilla, pretendiendo cometer sobre ella la violación de la joven, a la que agarra por un brazo con su mano derecha, mientras Deyanira, asustada, comprendiendo su torpe intención, trata de zafarse de su raptor.

A pesar de las reducidas dimensiones del boceto, en el compacto grupo de la joven y el centauro se aprecia una composición llena de fuerza e ímpetu en la que se condensa, de forma magistral, la tensión del acoso sexual del que está a punto de ser víctima la esposa de Heracles.

## **Eolo o El Aire**

Lienzo. 140 × 126 cm. N.º de catálogo 1716.

Depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo.



El dios del viento aparece como única figura de la composición y está representado como un bello joven, casi desnudo pero llevando un manto que cubre parte de sus brazos, de tonos grisáceos semejantes a los de los oscuros nubarrones de las tormentas. A su alrededor hay toda clase de pájaros de brillantes colores de entre los cuales destacan dos pavos, un faisán, un loro rojo, un búho, una lechuza, etc. En su mano derecha lleva un manojo de ligeras plumas. Su pierna izquierda no se ve por completo, ya que emerge, en parte, de una especie de oscura nube en la que se pierden el tobillo y el pie.

A pesar de su corrección formal, este cuadro respira un cierto academicismo, semejante al que se percibe en otras obras de la escuela de Rubens. En todas ellas se copiaron sus formas y modelos, pero no se alcanzó la soltura y brío que el maestro imprimió en sus originales.

A Eolo, hijo de Posidón, se le consideraba el Señor de los Vientos, el mismo al que se refiere la *Odisea* (X, 1-76). Cuando Ulises, en el curso de su largo viaje, llegó a la isla de Eolia, su rey, Eolo, le recibió cordialmente y le dio hospedaje por espacio de un mes. En su despedida le entregó un odre en el cual estaban encerrados todos los vientos excepto uno, el que debía de conducirlo a Ítaca. Mientras Ulises dormía, sus compañeros abrieron el odre creyendo que estaba lleno de vino. Al punto, los vientos se escaparon desencadenando una tempestad que arrojó la nave a las costas de Eolia. Su rey se percató, entonces, de que Ulises debía de ser víctima de la cólera divina y decidió no interferir en su destino.

# RUBENS Y ANTOON VAN DYCK

## Aquiles descubierto

Lienzo. 246 × 267 cm. N.º de catálogo 1661



Se tiene noticia de que este cuadro fue ofrecido por Rubens, en 1618, a *sir* Dudley Carleton como realizado por su mejor discípulo, Antoon van Dyck (1599-1641)<sup>[1]</sup> que, por entonces, tenía 19 años. Posteriormente, Rubens lo trajo a España, en 1628. En 1636 ya estaba en el Alcázar y de allí pasó al Palacio Nuevo, donde se le cita en 1814<sup>[2]</sup>.

En la composición —casi exacta— de la obra de Rubens *Aquiles descubierto por Ulises* (n.º cat. 2455) se representa el mismo episodio, es decir, el desenmascaramiento del joven héroe, vestido de mujer entre las hijas de Licómedes, rey de Esciro. Aquiles ocupa el centro de la escena luciendo una brillante túnica roja y blandiendo la espada que Ulises había escondido entre las mercaderías que examinan las hijas del rey. A la izquierda aparece la bella Deidamía en estado de visible gravidez, acompañada de su madre y de los sirvientes. De los amores de Deidamía y Aquiles nacería Neoptólemo. A la izquierda se ve a Ulises disfrazado de mercader, acompañado de Diomedes.



# RUBENS Y FRANS SNYDERS

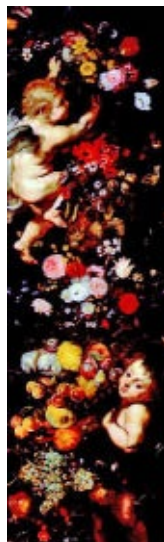
(1579-1657)

Frans Snyders nació en Amberes en 1579 y murió en la misma ciudad en 1657. Fue discípulo de Pieter Brueghel «el Joven». Viajó por Italia entre 1608 y 1609 para ampliar su formación y, a su regreso, se casó, en 1611, con Margarita de Vos, hermana de los pintores Cornelio y Paul de Vos. Fue un gran amigo de Rubens, con el que colaboró en varias ocasiones. También trabajó con Jordaens, con su cuñado Cornelio de Vos y con Antoon van Dyck. A Rubens le conoció cuando ambos acababan de regresar de Italia, y pintó muchos de los fondos de sus cuadros: paisajes con arboledas, campos con flores y animales, etc. A cambio, Rubens pintó las figuras de algunos de sus cuadros.

Llegó a ser pintor de Cámara del Archiduque Alberto de Austria y en el desempeño de este cargo realizó varios viajes a Bruselas. Es un destacado representante del Barroco flamenco y su especialización fue la pintura de animales y bodegones rebosantes de objetos, flores y frutos, en los que alcanzó tal especialización que Rubens solicitó su colaboración. Tal es el caso de los tres cuadros siguientes.

## Guirnalda de flores y frutas

Lienzo. 174 × 56 cm. N.º de catálogo 1420



Incluimos aquí este cuadro porque en dicha guirnalda, junto a las flores y a las frutas, característicos de la paleta de Snyders, aparecen dos delicados erotes o amorcillos que dan a la composición un contenido especial y que se cree que fueron pintados por Rubens, teniendo en cuenta la estrecha colaboración con la que trabajaron ambos pintores.

En 1636 y 1686 estaba en el Alcázar y en 1748 en el Palacio del Buen Retiro.

## Ceres y dos ninfas

Lienzo. 223 × 162 cm. N.º de catálogo 1664



Se cree que este cuadro formó parte del lote que Rubens trajo consigo a España, en su viaje de 1628, por lo que se ha calculado que debió de ser pintado entre 1615 y 1617. En 1636 estaba en el Alcázar de Madrid, en el llamado salón Nuevo. Pasó, en su día, al «lazareto de los desnudos» de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y desde allí, en 1827, al Museo del Prado.

Ceres, sentada bajo un árbol, aparece desnuda de medio cuerpo y cubiertas sus piernas por un bello manto de color azul oscuro. Lleva en su mano derecha, apoyada en su regazo, un manojito de espigas y vuelve la cabeza hacia la ninfa que, vestida a la moda de la época, le ofrece una desbordante cornucopia o cuerno de la abundancia. Su otra acompañante, está completamente desnuda y, sentada sobre un paño de color rojo, juguetea con un mono que aparece a sus pies.

Los frutos, las flores y el papagayo que colman la cornucopia, así como todos los complementos florales y animales que aparecen en el cuadro, se creen que son de la mano de Snyders, mientras que las tres figuras femeninas se atribuyen a Rubens.

La diosa Ceres (la Deméter griega), diosa de la tierra cultivada y del trigo, se

presenta en esta ocasión como diosa protectora de todos los frutos, flores y animales de la Tierra. El nombre romano de Ceres se relaciona con una raíz que significa «brotar» y se corresponde con una ancestral divinidad adorada por los latinos antes de ser asimilada por la Deméter griega (Ov., *Met.*, V, 341).

Según la leyenda, cuando los etruscos, conducidos por Porsena, atacaron Roma, el hambre se apoderó de la ciudad. Consultados los Libros Sibilinos, una compilación de los oráculos griegos, se introdujeron en la ciudad los cultos de Dioniso (Baco) y Deméter (Ceres), lo que se hizo en el año 496 a. C. El culto a la diosa se localizó en el monte Aventino<sup>[1]</sup>.

## Ceres y Pan

Lienzo. 177 × 279 cm. N.º de catálogo 1672



Este cuadro llegó a España con Rubens en 1628. En 1666 se encontraba en el Alcázar y en 1748 se le cita en el Palacio del Buen Retiro. En 1772 se trasladó al Palacio Nuevo; después estuvo en el «lazareto» de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y, en 1827, pasó al Museo del Prado.

Aunque hay ciertas dudas acerca de la autoría del paisaje y de las frutas que en él aparecen, se viene atribuyendo a la colaboración, una vez más, de Rubens y Snyders.

En la escena se encuentran Deméter (Ceres) y Pan sentados. La diosa lleva una cornucopia y a los pies de Pan se ve una cesta de frutas. Por el suelo hay hortalizas y frutos diversos. Al fondo se percibe un paisaje boscoso con ninfas y faunos, uno de los temas predilectos de Rubens para significar una naturaleza pletórica de vida y de alegría.

# THEODOR VAN TULDEN (O THULDEN)

(1606-1669)

## Y SNYDERS

(1579-1657)

Theodor van Tulden fue un destacado pintor y grabador de la escuela flamenca que nació en Bois-le-Duc en 1606 y murió en el mismo lugar en 1669.

Desarrolló su carrera profesional en Amberes y colaboró con Rubens, con cuya ahijada se casó, realizando el fondo de algunos de sus cuadros y los detalles complementarios de los mismos: paisajes, animales, etc. Asimismo, trabajó con Snyders como lo demuestra el cuadro al que, a continuación, nos referimos.

### Orfeo

Lienzo. 195 × 432 cm. N.º de catálogo 1844



Este cuadro fue pintado para la Torre de la Parada donde, en 1700, se registró a nombre de Rubens. En 1772 estaba en el Palacio Nuevo decorando la antecámara del infante Don Gabriel, el hijo predilecto de Carlos III. Está firmado por «F. SNYDERS» y «T. VAN THULDEN».

En el marco de un bello paisaje, Orfeo, vestido con una túnica roja y tañendo la cítara, aparece sentado a la izquierda de la composición, bajo unos frondosos árboles.

A su alrededor se encuentran toda clase de animales: un león, un tigre, unos ciervos, unos lobos, un elefante, un puerco espín, un jabalí y aves de diversas especies.

De este singular personaje, de origen tracio, son varios los cuadros que existen en el Museo y de su leyenda ya hemos hablado al describir el cuadro de Rubens *Orfeo y Eurídice* (n.º cat. 1667)<sup>[1]</sup>.

Aquí aparece como el cantor por excelencia, en su aspecto más bucólico, capaz, como se decía, de amansar con sus dulces cantos a las fieras que le seguían, al tiempo que los árboles y las plantas se inclinaban hacia él. Tocaba la lira y la cítara cuyo invento se le atribuía, o cuando menos, el haber aumentado el número de cuerdas de este instrumento, que primero tuvo siete y, con él, pasaron a ser nueve en honor a las musas.

# FRANS FRANKEN II «EL MOZO»

(1581-1642)

Pintor de la escuela flamenca, nacido en Amberes el 6 de mayo de 1581 y fallecido, en esta misma ciudad, el 6 de mayo de 1642. Se formó en el taller de su padre, Frans Francken «el Viejo», y convirtió el taller familiar en un centro de producción de obras a las que se les ha criticado su ejecución en serie, aunque destacan por su calidad y elegante estilo. Entre sus seguidores destacó su hijo, el tercero de la saga, que continuó al frente del citado taller. Fue autor de cuadros de tema religioso, bíblico y mitológico. En el Museo del Prado se conserva una buena muestra de sus cuadros.

## Neptuno y Anfítrite

Cobre. 30 × 41 cm. N.º de catálogo 1523



En 1794, este cuadro, de reducidas proporciones, pintado sobre cobre, estaba en la Quinta del duque del Arco. Aparece firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Dº FFRANCK IN. F».

En el centro de la composición se encuentran Posidón (Neptuno) y Anfítrite, los «Señores del mar», según un habitual modelo iconográfico. Aparecen sentados en un lujoso carro, en trono de concha, tirado por hipocampos y, a su alrededor, náyades, nereidas, tritones, hipocampos, delfines, animales marinos, etc. constituyen su alegre cortejo o *thiasos* (Hyg., *Poeticon Astronomicum*, II, 17). Domina el ambiente un cielo cubierto por doradas nubes y, a la derecha, se ve una especie de cueva natural que sirve de cenador a un grupo de destacados personajes. Este tipo de cenadores, aparejados en los acantilados, a orillas del mar, fueron ya frecuentes en las villas de recreo de los emperadores romanos.

Posidón (Neptuno), el dios del mar, hijo de Crono y de Rea, era una de las

divinidades olímpicas y, a pesar de los muchos amores que se le atribuyen, todos ellos con descendencia, sólo la nereida Anfitrite fue su esposa legítima, con la que no tuvo hijos.

Anfitrite, «la que rodea el mar», era hija de Nereo y Doride, y de ella se había prendado Posidón un día que la vio danzar cerca de la isla de Naxos. Para librarse del acoso del dios, la bella nereida se ocultó en las profundidades del mar, más allá de las Columnas de Hércules. Allí fue descubierta por los delfines que la condujeron, en medio de un solemne cortejo, ante el dios, con el que acabó casándose.

Los modelos de este tipo de composiciones que el artista pintó con frecuencia se encuentran en los grabados de Raimondi, en las obras de Julio Romano y en las procedentes de la escuela de Fontainebleau<sup>[1]</sup>.



# CORNELIS DE VOS

(h. 1584-1651)

Nació en Hulst hacia 1584 y murió en 1651. Fue uno de los grandes pintores y retratistas flamencos del período barroco que cultivó los géneros de moda de esta época: pintura histórica, religiosa, mitológica, el retrato, el bodegón y el paisaje. Llegó a alcanzar, en todas estas modalidades, un gran prestigio y fue reconocido por su versatilidad y nutrida producción pictórica. Su estilo es muy similar a los de Rubens y van Dyck. Con el primero colaboró en varias obras, firmando, incluso, algunas de las encargadas por Felipe IV para la Torre de la Parada de El Pardo (Madrid). En ellas participó también su hermano Pablo. Desde 1608 a 1620 trabajó, además, como vendedor de obras de arte.

## **Apolo persiguiendo a Dafne**

Lienzo. 193 × 207 cm. N.º de catálogo 1714

Fue pintado siguiendo un boceto de Rubens que se conserva en el Museo Bonnat de Bayona. Su destino fue la Torre de la Parada, de donde pasó al Palacio del Buen Retiro, y de allí al «lazareto de los desnudos» de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ingresó en el Museo del Prado, con otros cuadros del mismo género, en 1827. En tiempos, se atribuyó a Jan van Eyck y, posteriormente, a Simón Vos. En el *Catálogo de las pinturas del Museo del Prado*, de 1996, figuraba entre las obras de Cornelis de Vos (pág. 442).



Según la leyenda (Ov., *Met.*, I, 452 ss) Dafne, cuyo nombre significa «laurel» en griego (Δάφνη), fue una bella ninfa, hija de Gea (La Tierra) y del río Ladón (o Peneo), de la que se enamoró Apolo. Atraído por su hermosura, quiso convertirla en su amante pero ella lo rechazó. Despechado por su desaire, la persiguió hasta casi darla alcance. En ese momento, ella suplicó a su padre que la evitara ser presa del capricho de su perseguidor. Escuchada su súplica, fue convertida en un laurel, la planta predilecta de Apolo.

El momento representado en la composición es el del mayor peligro vivido por la ninfa, a punto de ser asida por Apolo. El dios, de rubia cabellera, con carcaj y cubiertos sus hombros por un manto rojo, extiende sus brazos hacia el cuerpo femenino al que casi roza con la punta de sus dedos. Dafne, en plena carrera, apenas cubierta por una transparente y blanca túnica, vuelve la cabeza hacia su perseguidor tratando de evitar su captura. Su hermosa cabellera dorada aparece agitada por el viento, al tiempo que sus manos se convierten en ramas de laurel y su pie empieza a echar las raíces que la fijarán a la Tierra. Como fondo se ve un suave paisaje y un cielo tamizado por nubes blancas.

## El triunfo de Baco

Lienzo. 180 × 295 cm. N.º de catálogo 1860



Fue pintado a partir de un boceto de Rubens que se conserva en el Museo Boymans de Rotterdam. Su destino fue la Torre de la Parada donde se le cita en 1700 y 1742. En 1772 estaba en el Palacio del Buen Retiro.

Dioniso (Baco) aparece representado como un obeso burgués o *bon vivant*. Desnudo y con su cabeza ceñida por una corona de pámpanos, va montado en un lujoso carro dorado tirado por dos tigres y con ruedas cuyos ejes tienen la forma de esquemáticos tulipanes. Con su mano derecha abraza a una joven y bella bacante que agita un tímpano con sonajas. A la izquierda aparecen dos sátiros, uno blanco y otro negro, ambos con las orejas apuntadas. El de raza blanca tiene, además, cuernos

caprinos y toca una pandereta. En su mano izquierda, Baco lleva unos turgentes racimos de uvas blancas y negras que mordisquea un pequeño sátiro con el rostro semejante al de un enano. Detrás del dios se encuentra otro sátiro que, con mirada irónica, palpa uno de los pliegues que forma su carne adiposa a la altura de la cintura. A la izquierda, un papsileno cabalga ebrio sobre un pequeño asno que apenas si puede sostenerle.

De Dioniso, el dios del vino, ya hemos hablado anteriormente y volveremos a hablar más adelante, al tratar de las obras relacionadas con él<sup>[1]</sup>. En este caso, se trata de una versión festiva y orgiástica del cortejo báquico, haciendo alusión al episodio de su regreso de la India, momento a partir del cual Dioniso aparece montado en un carro tirado por panteras (Ov., *Fast.*, III, 465; Cat., *Carm.*, 275 ss).

## Apolo y la serpiente Pitón

Lienzo. 188 × 265 cm. N.º de catálogo 1861



Pintado para la Torre de la Parada, siguiendo el boceto de Rubens, que también se encuentra en el Museo del Prado (n.º cat. 2040), se le cita en su lugar de destino en 1700, 1747 y 1794. Aparece firmado, cerca del pie izquierdo de Apolo: «CORNELIS DE VOS, F».

De dimensiones mucho mayores que el boceto (27 × 42 cm.), es, sin embargo, un fiel trasunto del mismo, aunque de aspecto más suave y academicista. El cuerpo del dios Apolo aparece aquí más estilizado: los colores son más intensos y más perfilado el paisaje del fondo. En definitiva, puede decirse que le falta la fuerza de los trazos de Rubens.

La temática mitológica y las características del cuadro ya quedaron explicadas al describir el boceto original de Rubens. Dicho boceto forma parte de la serie de tablas de este gran maestro, pertenecientes al legado de los duques de Pastrana que ingresó en el Museo en 1889.

## El nacimiento de Venus

Lienzo. 187 × 208 cm. N.º de catálogo 1862



Fue pintado para la Torre de la Parada sobre un boceto de Rubens que hoy se encuentra en el Museo de Bruselas. Se cita en dicho palacete en 1700, 1747 y 1794. Posteriormente pasó al «lazareto de los desnudos» de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y en 1827, al Museo del Prado. Aparece firmado por su autor bajo un caracol en el ángulo inferior derecho: «CORNELIS DE VOS F».

La diosa del amor Afrodita (Venus), desnuda, sale de las aguas retorciéndose los cabellos y llega a la orilla de la playa seguida de dos tritones y una sirena. Uno de los tritones, el barbado, luce una corona de algas, y el otro se lleva a la boca una enorme caracola que utiliza como una trompa. La nereida o sirena, si se tiene en cuenta el color verde que se percibe incipiente en su extremidad derecha, ofrece a la diosa una sarta de perlas en señal de despedida, o de felicitación por su feliz nacimiento de la espuma del mar.

Entre la diosa y los componentes del cortejo marino revolotean unos sonrosados amorcillos, símbolos iconográficos de esta diosa, madre de Eros (Cupido). Por la arena se ven caracolas y conchas de moluscos.

Afrodita aparece aquí en su versión de *Afrodita Urania Anadiomene*, es decir, nacida de la espuma del mar, fecundada por el esperma de Urano, ya que, al ser cortados sus órganos sexuales por su hijo Crono, su semen se esparció por el líquido elemento. De él surgió, así, la «mujer nacida de las olas». Los Céfiros la llevaron primero a Citerea y luego a la isla de Chipre, donde tuvo, en Pafos, uno de sus más famosos santuarios. Allí fue acogida por las Horas (las Estaciones), ataviada por ellas y conducida a la morada de los Inmortales.

Según Platón, había que distinguir dos Afroditas: una la *Urania*, diosa del amor puro, y otra la *Pandemos*, madre del género humano, hija de Zeus y Dione, diosa del

amor físico<sup>[2]</sup>.

# JAN WILDENS

(1586-1653)

Fue un destacado pintor de Amberes, donde nació en 1586 y murió en 1653. En esta ciudad desarrolló su actividad profesional, dándose a conocer, sobre todo, como fondista de importantes obras, entre ellas las de Rubens, que por exceso de encargos no solía terminar. Su especialidad fueron los paisajes y los animales, temas que utilizó para su propia producción.

## Mercurio y Herse

Lienzo. 212 × 75 cm. N.º de catálogo 2733



Datado hacia 1635, este cuadro ingresó en el Museo del Prado en 1930 con el Legado de Fernández-Durán.

De proporciones alargadas, en él se representa un bello paisaje con árboles altos y frondosos, entre los cuales las figuras humanas se perciben casi diminutas. Este contraste responde al efecto buscado por el pintor para resaltar el protagonismo del boscoso paraje, en el que las personas que en él se encuentran no pasan de ser una simple anécdota. Aunque el tema elegido es de carácter mitológico, un paisaje de la leyenda de Mercurio y Herse (Ov., *Met.*, II, 559; 708 ss), los personajes visten según la moda de la época, luciendo elegantes modelos para significar su distinción y categoría social.

El paisaje es obra de Jan Wildens, mientras que las figuras, por sus proporciones estilizadas y elegantes, se han atribuido a Frans Franken II.

De este episodio mitológico ya hablamos al describir el cuadro de Martínez del Mazo, *Paisaje con Mercurio y Herse* (n.º cat. 1217). Esta última era una de las hijas del rey Cécrope de Atenas, a las cuales les fue confiada la cesta en la que se encontraba guardado el pequeño Erictonio, con la orden expresa de no abrirla. Al desobedecer la orden, enloquecieron y se arrojaron al vacío desde lo alto de la

Acrópolis, pero según algunas versiones, Herse se salvó de esta desgracia. Más tarde, mantuvo amores con Hermes (Mercurio) y de su unión nació Céfalo, protagonista de varios episodios legendarios.

Este cuadro también ha llevado el nombre de *Paisaje con Flora, Mercurio y Herse* con el que figura en algunas ocasiones. Aunque son difíciles de identificar los personajes que en él aparecen, es probable que la figura del centro sea Flora, y la elegante figura vestida de blanco que se acerca a ella, la propia Herse. La inconfundible figura de Hermes volando por el cielo con su pétaso, su caduceo y sus sandalias aladas, alude al momento en que descubrió a Herse y a sus hermanas dirigiéndose al templo de Atenea.



# JACOBO JORDAENS

(1593-1678)

Nació en Amberes, en 1593. Era hijo de un mercader de tejidos de igual nombre y de Bárbara Wolschaten. Fue discípulo de Adam Van Noort con cuya hija, Catalina, se casó en 1616. Desde 1615 fue maestro de la cofradía de San Lucas de Amberes, como acuarelista y pintor al temple. En 1621 fue elegido Decano de dicha cofradía. Realizó importantes trabajos, entre los que destacan la decoración del palacio de Greenwich y de la Sala de los Orange, en la *Maison au Bois*, cerca de la Haya, para Federico Enrique de Orange. En esta última, trabajó entre 1649 a 1652.

El contacto con el círculo de Rubens se inició hacia 1620 debido a su amistad con Van Dyck y, a partir de entonces, continuó su trabajo en el taller del maestro.

Sin embargo, cuando colaboró más cerca del mismo, fue en la realización de los cuadros encargados por Felipe IV para la Torre de la Parada, de cuya ejecución se hizo cargo personalmente.

En 1640-41 recibió de los herederos de Rubens el encargo de concluir varios cuadros pendientes de entrega.

Con la desaparición de Rubens y de Van Dyck, Jordaens fue considerado el primer pintor de la Corte. Gozó de una gran consideración social y mantuvo un gran taller por espacio de treinta años. Desde 1648 llegó a ser el pintor preferido de Cristina de Suecia. Por entonces, se convirtió al calvinismo, lo que influyó en la temática de sus cuadros, en los que no volvió a representar temas religiosos.

Aunque nunca estuvo en Italia, fue un gran conocedor de la cultura clásica fruto de su estrecha colaboración con Rubens. En su pintura se percibe un estilo muy próximo al de su genial maestro. Falleció en su ciudad natal el 18 de octubre de 1678. Sus restos fueron inhumados en el cementerio protestante de Putte, en Holanda.

## **La derrota de los titanes (o la caída de los gigantes)**

Lienzo. 171 × 285 cm. N.º de catálogo 1539



Fue pintado a partir de un boceto de Rubens, que se encuentra en el Museo de Bruselas, para la Torre de la Parada, donde se le cita en el año 1700. Pasó después, en 1772, al Buen Retiro y, en 1776, al Palacio Nuevo. Ingresó en el Museo del Prado en 1829. Hasta 1972 estuvo atribuido a Jacob Pieter Gowy, pero Díaz Padrón devolvió su autoría a Jordaeus<sup>[1]</sup>.

En el *Catálogo de Pinturas del Museo del Prado* de 1966 (pág. 182) figura con el título de *La derrota de los titanes*, aunque antes aparecía con el de *La caída de los Gigantes*. Es frecuente que en este tipo de composiciones se confunda a los Gigantes con los Titanes, a quienes Zeus fulminó y aplastó bajo las rocas.

El modelo inspirador de este cuadro hay que buscarlo en el mural pintado por Julio Romano (1531-36) en la llamada «Sala de los Gigantes» del palacio de Té de Mantua. El mismo tema de decoración, obra de Perino del Vaga, aparece en el Palacio Doria en Fassolo (Génova), y en el techo del Palacio de los Dogos de Venecia.

En cualquier caso, son episodios que hacen referencia a la lucha de los Olímpicos contra las generaciones anteriores a ellos, representantes de las fuerzas desatadas de la Naturaleza. Por esta razón, ya desde época clásica, se utilizaron en múltiples ocasiones con fines políticos y propagandísticos, para significar y ejemplarizar la supremacía benefactora de los dirigentes sobre el pueblo.

En la escena del presente cuadro se ve a unos seres musculosos, llenos de fuerza y de poder, en el momento de ser aplastados por los peñascos desprendidos por los rayos de Zeus. La composición está cargada del horror y de la violencia que cabría imaginar en un enfrentamiento tan cruel y tremendista.

Los Titanes eran los hijos varones engendrados por Gea (la Tierra) y Urano (el Cielo) antes de su mutilación. Perteneían, por lo tanto, a la primera generación divina en la cual se encontraba Crono, el padre de los Olímpicos. Junto a ellos, nacidas de los mismos progenitores, estaban seis Titánides, con las cuales se unieron.

Después de la mutilación de Urano por Crono, quien le cortó los testículos arrojándolos al mar, los Titanes, que habían sido expulsados del Cielo por su padre, se hicieron con el poder de la Tierra. Cuando Zeus (Júpiter), a su vez, destronó a Crono, los aplastó bajo un montón de rocas que consiguió arrancar con la ayuda de sus rayos. En esta lucha fue ayudado por Atenea, Apolo, Hera, Posidón, etc., es decir, por toda la generación de los Olímpicos, y también por los Hecatonquiros (los

gigantes dotados de cien brazos) que habían tenido que sufrir el dominio de los Titanes. La «Titanomaquia» o lucha de Zeus contra los Titanes aparece relatada con todo detalle por Hesíodo, así como su total derrota.

Los Gigantes eran los hijos de Gea y de la sangre que manó de la herida de su esposo Urano tras ser mutilado por Crono. Su misión era vengar a los Titanes encerrados por Zeus en el Tártaro (Hes., *Teog.*, 183 ss; Ov., *Met.*, I, 151 ss). Apenas nacidos amenazaron al Cielo, contra el cual lanzaron árboles encendidos y rocas enormes. Ante tal desafío los Olímpicos se aprestaron a la lucha de la que salieron victoriosos. Aunque de origen divino se les podía dar muerte a condición de que lo hicieran a la vez un dios y un mortal, razón por la cual la participación de Heracles en esta contienda fue esencial.

## Meleagro y Atalanta

Lienzo. 151 × 241 cm. Colección Real. N.º de catálogo 1546



Este cuadro se encontraba en el Palacio de la Granja de San Ildefonso en 1746 y, más tarde, en 1794, pasó al Palacio de Aranjuez. Se ha demostrado que se hizo en dos momentos distintos e, incluso, en dos lienzos diferentes, ya que se percibe la unión de los mismos. La parte de la derecha se pintó entre 1620 y 1623 y, el de la izquierda, en 1640.

Las figuras que aparecen en el cuadro son todas de más de medio cuerpo. En el lado derecho se encuentran Meleagro y Atalanta y, detrás, los tíos del joven, los hermanos de Altea, Plexipo y Toxeo; con la enorme cabeza de jabalí motivo de la disputa. En la parte izquierda se ve a varios de los cazadores y jinetes que habían participado en la célebre cacería del jabalí de Calidonia (Ov., *Met.*, VIII, 270 ss). De este conocido episodio, ya tratamos al hablar del cuadro de Rubens *Atalanta y Meleagro cazando el jabalí de Calidonia* (n.º cat. 1662).

Muy del gusto de los pintores barrocos, por su contenido dramático y por la gama de posibilidades y contrastes que ofrecía la representación iconográfica de este mito:

un frondoso paisaje, diversidad de figuras, cazadores, caballos, perros, emociones encontradas, la piel tersa de los jóvenes amantes y la hirsuta del jabalí, etc., se vio interpretado, frecuentemente, en los lienzos de este periodo.

El interés de Jordaens se centró más en el drama protagonizado por Meleagro y Atalanta que en el lugar en que la acción se había desarrollado. Por ello fijó más su atención en el grupo de los amantes que en el resto de los personajes que completan la escena. Por defender, caballerosamente, los derechos de Atalanta, estaba contribuyendo a su inminente desgracia. La parte oscura del drama está representada por los tíos del joven, los hermanos de Altea, incapaces de reconocer que la cabeza del jabalí le correspondía a Atalanta, como trofeo, por haber sido la primera en herir al animal. En toda la composición late el final trágico de Meleagro, que iba a morir al tiempo que su madre, enfurecida por la muerte de sus hermanos a manos de su hijo, arrojase al fuego el tizón del que dependía la vida del joven y que las Moiras le habían hecho guardar como prenda de su vida, cuando el niño sólo tenía siete años.

## Ofrendas a Ceres

Lienzo. 165 × 112 cm. Colección Real. N.º de catálogo 1547



Es una obra juvenil de Jordaens, pintada hacia 1618-1620. El dibujo preparatorio de la misma se conserva en el Courtland Institute de Londres. Figuró en el inventario de 1722 del Palacio del Buen Retiro.

En tiempos se interpretó la escena como una *Ofrenda a Pomona*, la ninfa romana, protectora de los frutos y pareja de Vertumno, dios de la vegetación.

Ceres (la Deméter griega), diosa maternal de la Tierra, hija de Crono y Rea, aparece, cubierta con un manto rojo, sobre un pedestal llevando el cuerno de Amaltea<sup>[2]</sup> (o de la abundancia) en su brazo izquierdo, colmado de flores y frutos. Se la ve rodeada de oferentes que llevan frutas, cántaros de leche y miel, un caballo, un

ternero, etc. Todo ello en agradecimiento por los dones que su generosidad posibilita. La composición es un estallido de color y las figuras en él presentes dan testimonio de la gran maestría de Jordaens a la hora de representar grupos compactos con atrevidos escorzos.

En el mundo romano, la Deméter griega se identificó con la diosa Ceres (Ov., *Met.*, V, 346 ss; *Fast.*, IV, 419 ss.), una divinidad vernácula, potenciadora de la vegetación. El culto a Deméter se introdujo en Roma en el 496 a. C. y su templo se erigió en el monte Aventino, el más popular de todos los montes de Roma. Conservó, siempre, su condición de divinidad plebeya y su templo se confió al cuidado de los ediles de la plebe. Las fiestas principales a ella consagradas eran las denominadas Ceralia, celebradas al comienzo de la primavera, en el mes de abril, especialmente dedicado a las divinidades agrícolas<sup>[3]</sup>.

## Diosas y ninfas después del baño

Lienzo sobre tabla. 131 × 127 cm. N.º de catálogo 1548



El cuadro, pintado hacia 1640, se encontraba en 1666, 1686 y 1700 en el Alcázar de Madrid y en 1746 y 1772 en el Palacio del Buen Retiro.

En tiempos se creyó que era de Rubens y, posteriormente, se atribuyó a Jordaens. Se ha considerado la posibilidad de que los elementos arquitectónicos sean de otra mano.

Aunque se conoce con el nombre de *Diosas y ninfas después del baño*, es posible que se trate de un episodio de la leyenda de Eros (Cupido) y Psique, y haga referencia al pasaje en el que, al despertar la joven de su sueño, se encontró en un bello jardín, propiedad del que iba a convertirse en su esposo<sup>[4]</sup>.

La escena se desarrolla en un vergel presidido por unas suntuosas fachadas que recuerdan la casa de Rubens. Representadas, a tamaño reducido con respecto a los

elementos arquitectónicos que las rodean, se ve a un grupo de figuras femeninas que, tras el baño, se secan y atavían, mientras son servidas por graciosos alados erotes, compañeros de los que revolotean por las alturas.

A la derecha, al pie de una fuente, se ven dos figuras femeninas, prácticamente desnudas: una se apoya en la balaustrada de la fuente y la otra, sentada, permite que una esclava negra peine su dorada cabellera. Alzando los brazos, gira su cuerpo y se dirige a un hermoso genio alado, tal vez Eros (Cupido), de aspecto adolescente, cubierto por una túnica azul y llevando una copa en su mano.

La identificación de estas figuras femeninas ha sido discutida. Tal vez representen a Afrodita (Venus) y a Hera (Juno), ya que la presencia de pavos reales sirven de signo iconográfico a esta última diosa, pero también es posible que una de ellas, la que aparece sentada, sea la propia Psique en su último y feliz encuentro, una vez obtenido el permiso de Zeus (Júpiter) para su casamiento.

## **Apolo vencedor de Marsias (o Pan)**

Lienzo. 181 × 267 cm. N.º de catálogo 1551



Fue pintado hacia 1637 a partir de un boceto de Rubens que se conserva en el Museo de Bruselas. Aparece firmado: «J. JOR. F».

Al hablar de la copia que de este lienzo hizo Martínez del Mazo, que también está en el Museo del Prado (n.º cat. 1712), ya describimos el episodio mitológico que sirvió de motivo a esta composición. El original y la copia (181 × 223 cm.) son casi de idénticas dimensiones.

Es el único cuadro que se identifica, con seguridad, en *Las Meninas* de Velázquez.

## **Las bodas de Tetis y Peleo**

Lienzo. 181 × 288 cm. N.º de catálogo 1634





Fue pintado a partir de un boceto de Rubens que se conserva en el Art Institute de Chicago. En 1700 y 1747 se le cita en la Torre de la Parada, y en 1772, 1794 y 1834 estaba en el Palacio Nuevo.

Hasta 1972 se atribuyó a Jan Reyn y, a partir de esa fecha, figura como obra de Jordaens. Aparece firmado en el asiento de Júpiter, a la izquierda: «IIR FECIT A° 163-...» (no legible la última cifra).

El episodio mitológico elegido para este cuadro fue el de las célebres bodas de Tetis y Peleo, cargado de significado por ser, en realidad, el momento inicial de la guerra de Troya.

Aunque de Peleo se habla en las *Metamorfosis* (XI, 221-265), no se incluye este episodio. Lo más probable es, como sugiere Díaz Padrón, que Rubens se inspirase para su representación en el *Epitalamio de Tetis y Peleo*, del poeta latino Catulo. La composición pictórica, en cambio, tiene sus antecedentes en *Las Bodas de Eros y Psique*, que Rafael pintó en la Villa Farnesina<sup>[5]</sup>.

La bella nereida Tetis, hija de Nereo y Dóride, fue criada por Hera (Juno), con la que siempre mantuvo estrechos lazos de afecto. Según algunas variantes de la leyenda, fue pretendida por dioses tan poderosos como Zeus (Júpiter) y Posidón (Neptuno), pero ninguno llegó a unirse a ella, pues el oráculo de Temis (la diosa de la Ley Eterna) había anunciado que el hijo nacido de esta hermosa joven superaría en grandeza a su padre. Por esta razón, la solución más acertada para encontrar un marido idóneo fue la del sabio centauro Quirón, quien aconsejó que se casara con su protegido, el tesalio Peleo, hijo de Éaco y Endeide, a quien él había servido de preceptor.

A sus esponsales fueron invitados todos los dioses menos Éride (la Discordia), que despechada, arrojó una manzana de oro destinada a la más hermosa de las diosas. Se la disputaron Hera (Juno), Afrodita (Venus) y Atenea (Minerva). Zeus, al no conseguir que llegaran a un acuerdo, pidió a Hermes (Mercurio) que las condujera ante el príncipe Paris, el hijo de Príamo, y que el troyano actuara como juez en tan comprometido litigio. Paris le brindó la manzana a Afrodita y ella, a cambio, le concedió el amor de Helena, la mujer de Menelao, rey de Esparta y hermano de Agamenón.



En la escena se representó el convite de bodas y a los principales invitados, protagonistas de los acontecimientos que a continuación iban a desarrollarse. Al fondo se ve a Éride, vista como un ser alado de cara macilenta, en el momento en que acaba de lanzar la llamada «manzana de la discordia» sobre la mesa repleta de succulentas viandas y frutas. En el lado derecho de la misma, aparecen Zeus (Júpiter), Hera (Juno), Posidón (Neptuno), Anfitrite y Hermes (Mercurio), con su *pétaso* y su caduceo, en actitud preocupada, consciente de que será él el encargado de conducir a las diosas ante Paris. A la izquierda, se encuentran Afrodita, casi desnuda, con Eros (Cupido) reclinado en sus rodillas, y Atenea con casco, armadura y lanza.

Se trata de una bella composición, muy elaborada, en la que predominan los colores cálidos, y la expresividad de los gestos que dejan traslucir las emociones que animan a los asistentes a dichas bodas. El hijo de Tetis y Peleo sería Aquiles, uno de los personajes más famosos de la guerra de Troya.

## Cadmo y Minerva

Lienzo. 181 × 300 cm. N.º de catálogo 1713



Fue pintado para la Torre de la Parada de acuerdo con un boceto de Rubens, a quién también se le consideró autor de este lienzo hasta el siglo XVIII, fecha en la que Ponz, tras un detenido estudio, lo atribuyó a Jordaens. Estaba en su lugar de destino en 1700 y 1774 y, en 1772 y 1794, se le cita en el Palacio Nuevo.

El episodio mítico elegido por Jordaens es el de la muerte de un dragón, servidor de Ares (Marte), por Cadmo (Ov., III, 136 ss). Éste famoso héroe, hijo del rey fenicio Agenor y de Telefasa, hermano, por lo tanto, de Europa, mató al dragón que custodiaba la «Fuente de Ares» por haber dado muerte a un gran número de sus compañeros.

Siguiendo el consejo de Atenea (Minerva), sembró los dientes de la bestia. Al obedecer esta orden, vio, con asombro que, de forma inmediata, brotaron del suelo hombres armados a los que se les llamó *spartoi* («hombres sembrados»). Su aspecto era tan amenazador que a Cadmo se le ocurrió lanzar piedras entre ellos. Los feroces

recién nacidos, no sabiendo quién les agredía, se acusaron mutuamente y se mataron entre sí, sobreviviendo sólo cinco.

A pesar de todo, Cadmo tuvo que expiar la muerte del dragón sirviendo como esclavo a Ares (Marte) durante ocho años. Cumpliendo el castigo llegó a ser rey de Tebas, contando con la protección de Atenea (Minerva). Zeus (Júpiter) le dio por esposa a una hija de Ares (Marte) y Afrodita (Venus), llamada Harmonía. Sus bodas fueron casi tan célebres y espléndidas como serían, después, las de Tetis y Peleo. Contaron con la presencia de todos los dioses y estuvieron animadas por los cantos de las musas.

En la escena, Jordaens representó a Cadmo vestido con túnica roja y manto castaño, apoyado en la lanza con la que acaba de dar muerte al dragón que aparece, ya muerto, en el ángulo izquierdo. Atenea (Minerva), con casco y lanza, se le aparece volando por los aires y le indica con el índice de su mano derecha cómo los *spartoi*, al tiempo que van naciendo de los colmillos del dragón sembrados en la tierra, luchan ferozmente entre sí hasta exterminarse. Al fondo, se ve un suave paisaje en el que se destacan frondosos y esbeltos árboles.

A Cadmo se le atribuía la introducción del alfabeto griego en Grecia.

# JAN VAN EYCK, AEYCK O HANS YCK

(h. 1599-1641)

Se tienen escasas noticias biográficas de este pintor que trabajaba como aprendiz en Amberes hacia 1626-27 y como maestro en 1632-33, fecha que debió de coincidir con su momento de mayor productividad. De su obra sólo se conoce lo que realizó con Rubens en la Torre de la Parada.

## La caída de Faetón

Lienzo. 195 × 180 cm. N.º de catálogo 1345



Fue pintado este cuadro para la Torre de la Parada a partir de un boceto de Rubens que se conserva en el Museo de Bruselas. En 1700 se le cita en su lugar de destino, y en 1747 y 1772 en el Palacio Nuevo. En 1794 se encontraba en el Castillo de Viñuelas.

El tema representado es la caída de Faetonte (o Faetón), hijo del Sol (Helio) y de la oceánide Clímene, del carro de su padre debido a su imprudencia (Ov., *Met*, II, 19 ss). Según la leyenda, este joven había sido criado por su madre en la ignorancia de quién era su progenitor. Al llegar a la adolescencia le hizo conocer el nombre de su padre y el muchacho reclamó un signo que le asegurase su origen divino; para ello, rogó al Sol que le dejase conducir su carro. Faetonte comenzó a seguir el camino trazado en la bóveda celeste pero, preso del terror, pronto se salió del mismo, subiendo y bajando sin control, estando a punto de incendiar la Tierra. Los astros se

quejaron de su impericia y Zeus (Júpiter), para evitar una conflagración universal, lo fulminó precipitándole en el río Erídano. Sus hermanas, las Helíades, recogieron su cuerpo y le rindieron honores fúnebres. Le lloraron de tal modo que fueron convertidas en álamos para mitigar su pena, arraigando al borde de la corriente.

Erídano era el nombre de un mítico río, hijo de Océano y de Tetis, situado, según la versión más generalizada, en tierras del Occidente. Aparece en uno de los episodios de las hazañas de Hércules, ya que estando en las cercanías de sus aguas preguntó a sus ninfas por el camino que conducía al Jardín de las Hespérides; Es citado, asimismo, en la aventura de los Argonautas. Se le identificaba con el río Po o con el Ródano.



La caída de Faetón. Boceto de Rubens.

Bruselas. Museos Reales de Bellas Artes.

Eyck eligió el momento de la violenta caída del joven del carro, tirado por cuatro hermosos caballos. Es una composición atrevida, de vivos colores y atrevidos escorzos, resueltos con realismo y soltura.

# ANTON VAN DICK, O DYCK

(1599-1641)

Nació en Amberes, en 1599, en el seno de una familia burguesa de comerciantes. Fue el séptimo hijo de Franchois van Dyck y de su esposa, Mary Cuyppers, que murió cuando él tenía ocho años. Fue un pintor de talento precoz, ya que apuntaba como un destacado profesional a los catorce años. Fue discípulo de Hendrik van Balen y de Lucas Jordaens. A los dieciséis años era autor de cuadros tales como *El sileno ebrio* (en Dresde) o *El martirio de San Pedro* (Museo de Bruselas). En estas obras de juventud ya sorprende su estilo personal, lleno de fuerza y expresividad.

Desde 1618 trabajó como maestro independiente y empezó a colaborar con Rubens, de quien llegó a ser su mejor discípulo y colaborador.

En 1620 se trasladó, por vez primera, a Londres, invitado por Thomas Howard, conde de Arundel. Allí obtuvo una pensión que le permitió viajar, en 1621, a Italia, como era su deseo. Así pudo conocer la pintura de los grandes maestros y completar su formación. Visitó Venecia, Padua, Mantua, Florencia, etc., haciéndose famoso por su porte aristocrático y refinado. Realizó, por encargo, varios retratos de personajes de la alta sociedad y regresó a Amberes en 1627 precedido de tal fama que posó, para él, Isabel Clara Eugenia, gobernadora de los Países Bajos. Fue esta época una de las más prestigiosas de su vida, hasta el punto de que su presencia era reclamada en las Cortes europeas. En 1630 viajó a París y, más tarde, a Londres, donde, en 1632, fue nombrado pintor de Cámara de Carlos I de Inglaterra. Su etapa inglesa fue tan fructífera que creó escuela como retratista y pudo ejercer su profesión con tranquilidad, gracias al favor que le mostró Carlos I y al salario fijo que le concedió, aparte de una villa de verano en el condado de Kent e, incluso, el nombramiento de *Sir*. Se casó, además, en 1639, con la aristócrata María Ruthwen, a instancias del monarca inglés. De esta unión nació su única hija y heredera, Justiniana.

Al morir Rubens, en 1640, se le propuso continuar los encargos que Felipe IV había hecho para la Torre de la Parada, pero al no llegar a un acuerdo con los herederos, regresó a Inglaterra donde murió, en Blackfriars en 1641.

En su estilo, muy próximo al de Rubens, se percibe, como rasgo personal, una especial elegancia y refinamiento que se dejó sentir, sobre todo, en su galería de retratos que tan famoso le hicieron, aparte de las composiciones de tema religioso y mitológico que realizó.

De tema mitológico, aparte del cuadro que pintó con Rubens, *Aquiles descubierto* (1661) y del que ya hemos hablado anteriormente, en el Museo del Prado, sólo se conserva la obra que se describe a continuación.

## Diana y Endimión sorprendidos por un sátiro

Lienzo. 144 × 163 cm. N.º de catálogo 1492



Se encontraba este cuadro en el Alcázar de Madrid en 1686 y en 1772 en el Palacio del Buen Retiro. En 1792 pasó al «lazareto de los desnudos» de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y, en 1827, al Museo del Prado. Por lo general, se considera que fue pintado en la época en que estuvo en Italia, entre 1622 y 1627.

Son los protagonistas de la composición Diana, identificada con Selene (la Luna), y Endimión. Abrazados y profundamente dormidos, no se dan cuenta de la presencia de un sátiro que los sorprende en tan íntima actitud. No puede olvidarse que Diana fue una divinidad asociada a la luna, por lo que suele aparecer, como en este caso, coronada con un creciente lunar.

En primer término se ve el bello cuerpo desnudo de la diosa, apenas cubierto por un manto rojo, y a su lado y cogido de su brazo izquierdo se encuentra la figura de Endimión. En el ángulo izquierdo aparece, también, dormido un perro. A los pies de los durmientes se ven piezas de caza muertas, un arco y una aljaba, indicios iconográficos que suelen acompañar a la diosa Ártemis (Diana).

Selene pasaba, sin embargo, por ser hija de Hiparión y Tía y, otras veces, de Palante o incluso de Helio. Se la representaba recorriendo el cielo montada en un carro tirado por dos caballos y eran varios los amores que se la atribuían, entre ellos los mantenidos con el propio Zeus, de cuya unión nació Pandia, y con Pan, quien le regaló una manada de bueyes blancos. Estos animales eran, también, los que solían tirar del carro lunar. No obstante, ninguno de sus amantes alcanzó la importancia de Endimión.

Este bello joven, cuya genealogía varía según los autores, era considerado descendiente de Zeus o hijo directo del mismo, a través de su padre Etlio. Había conducido a los eolios de Tesalia a Élida y se convirtió en su rey. La más célebre de las leyendas protagonizada por este personaje fue la de sus amores con Selene (la Luna). En este episodio se le representaba como pastor, famoso por su hermosura, del

que se enamoró la «Señora de la noche» y con el cual se unió<sup>[1]</sup>. Zeus (Júpiter), a instancias de Selene, prometió a Endimión concederle el deseo que más pudiera complacerle. El joven solicitó el don de sumirse en un sueño eterno y no envejecer nunca, lo que le fue concedido.

En el fondo, este mito significa, como otros tantos en el mundo clásico, la muerte en la plenitud de la vida, por lo que llegó a tener una simbología funeraria, representándose, sobre todo, en los relieves sarcófagicos y en las composiciones alegóricas de carácter esotérico.

Curiosamente, uno de los mejores amigos de Van Dyck fue *sir* Endimión Porter, con el que aparece en uno de sus famosos retratos titulado *Sir Endimión Porter y Van Dyck*. Este personaje nació en Madrid en 1587, fue paje del conde duque de Olivares, secretario del duque de Buckingham, hombre de letras y agente de compras artísticas de Carlos I de Inglaterra. Visitó Madrid en 1622 y 1628. Murió en 1649.



# JAN COSSIERS, COETSIERS O CAUSSIERS

(1600-1671)

Se tienen pocos datos de este pintor del que se sabe que nació en Amberes en 1600 y murió en esta misma ciudad en 1671. Perteneció al círculo de discípulos y colaboradores de Rubens, sobre todo en la realización de cuadros para la Torre de la Parada.

## Júpiter y Licaón

Lienzo. 120 × 115 cm. N.º de catálogo 1463



Este cuadro fue pintado siguiendo un boceto de Rubens, que se encuentra en el Museo de Rochefort-Sur-Mer, para la Torre de la Parada, donde se le cita en 1700 y 1747. En 1772 y 1794 estaba en el Palacio Nuevo. Aparece firmado en el trono de Júpiter: «COSSIERS».

El tema mítico elegido es la conversión de Licaón en lobo por Zeus (Júpiter) tras haber cometido la impiedad de darle a comer carne humana (*Ov., Met., I, 207-243*). En la composición, Zeus (Júpiter) con manto rojo y Licaón, ya transformado en lobo, aparecen sentados ante una mesa en la que se ven un pan y una bandeja en la cual se le ha servido al dios un trozo de carne humana. Entre ambos se ve, enfurecida, al águila divina, arrojando fuego por su pico y un fulminante rayo.

Según la leyenda, Licaón fue un héroe arcadio, hijo de Pelasgo y una oceánide, Melibea (o la ninfa Cilene). Había sucedido a su padre en el trono de Arcadia y con un gran número de mujeres tuvo hasta cincuenta hijos, según las diversas fuentes que

hablan de ellos<sup>[1]</sup>.

Conocedor Zeus (Júpiter) de que en la corte de Licaón, tanto él como sus hijos, solían dar de comer a los extranjeros, para saber si eran dioses, carne humana mezclada con la de la víctima sacrificada para el banquete, vestido de campesino, fue a pedir hospitalidad al rey. Éste le acogió cordialmente y le sometió a la prueba que era habitual en su reino, deseoso de saber si se trataba de un dios. Zeus, enfurecido, volcó la mesa en un arrebato de cólera y convirtió a Licaón en lobo, tras fulminar a todos sus hijos con sus rayos. Gracias a la intervención de Gea (la Tierra) se salvó el menor de todos ellos, Níctimo, que le sucedió en el trono.

Esta leyenda hacía alusión a la ancestral costumbre que hubo en Arcadia de practicar sacrificios humanos en honor de Zeus Licio. Después de inmolar a una persona, los asistentes comían su carne y sus entrañas. Entonces se convertían en lobos durante ocho años, período tras el cual recuperaban su aspecto normal si no habían vuelto a comer carne humana.

Se relaciona con este mito la «licantropía», una enfermedad mental que se caracteriza porque el que la padece imagina ser un lobo, hasta el punto de imitar sus aullidos. También se aplica a quienes tienen su cuerpo cubierto de vello al completo.

## Prometeo trayendo el fuego

Lienzo. 182 × 113 cm. N.º de catálogo 1464



Fue pintado a partir de un boceto de Rubens para la Torre de la Parada, donde se cita en 1700 y 1747. En 1792 pasó a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y, en 1828, al Museo del Prado.

De este personaje mítico y de su bajada a la tierra después de robar el fuego sagrado para entregárselo a los hombres ya hablamos, en su momento, al describir el citado boceto de Rubens, que también se conserva en el Museo del Prado (n.º cat. 2042).

## Narciso

Lienzo. 97 × 93 cm. N.º de catálogo 1465

El modelo de este cuadro, destinado a la Torre de la Parada, fue, una vez más, un boceto de Rubens, que hoy se conserva en la Colección D. G. Beuningen (Holanda). En su lugar de destino se encontraba en 1700 y 1747. En 1772, 1794 y 1818 se le cita en el Palacio Nuevo. Está firmado bajo el pié izquierdo de Narciso: «COSSIERS».

En la composición aparece Narciso, representado como un bello adolescente, cubierto con un manto rojo, a la orilla de un transparente río en el que se refleja su propia imagen. Detrás se percibe un suave paisaje acorde con la figura del bello joven enamorado de sí mismo.



Narciso, hijo del dios del río Céfiso y de la ninfa Liríope, según la leyenda, era un hermoso joven que despreciaba el amor. Al nacer, sus padres consultaron con el adivino Tiresias, quien les anunció que el niño alcanzaría una edad longeva si no se contemplaba a sí mismo. Rechazó las insinuaciones amorosas de numerosas doncellas y ninfas, incluso la de Eco que, desesperada, se retiró a un lugar oculto. Tanto adelgazó, víctima del desdén de Narciso, que de ella sólo quedó una voz lastimera.

Todas las muchachas despechadas pidieron venganza a Némesis y ésta, después de escucharlas, hizo que en un día muy caluroso, después de una cacería, Narciso se inclinase sobre una cristalina corriente de agua en la que se reflejó su rostro. En el acto, se enamoró de la imagen que el agua le devolvía, hasta el punto de dejarse morir inclinado sobre ella. En el lugar de su muerte brotó una flor a la que se dio su nombre. (Ov., *Met.*, III, 339 a 510).

# ERASMUS QUELLINUS O QUELLYN

(1607-1678)

Nació en Amberes en 1607 en el seno de una familia de artistas que trabajaron en esa ciudad a lo largo del siglo XVII. Hijo de Erasmus I y hermano del escultor Artur I Quellinus, fue discípulo y colaborador de Rubens, en cuyo taller trabajó varios años. Como consecuencia, en su obra se aprecia claramente la influencia de su maestro. Bajo su dirección participó en la decoración de Amberes para la entrada del cardenal-infante Fernando (1635). Realizó, asimismo, numerosas obras para iglesias de Amberes, Brujas y Malinas. A la muerte de Rubens, heredó una nutrida clientela.

## Rapto de Europa

Lienzo. 126 × 87 cm. N.º de catálogo 1628

Este hermoso cuadro fue pintado para la Torre de la Parada, donde se cita en 1700, 1747 y 1794, basado en un boceto de Rubens que también se conserva en el Museo del Prado (n.º cat. 2457). Estuvo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1796, en el «lazareto de los desnudos» y en 1827 ingresó en el Museo del Prado. En el paño flotante de Europa se aprecia la firma del pintor: «E. QUELLINUS F».



La bella hija de Agenor, rey de Fenicia, raptada por Zeus (Júpiter) metamorfoseado en un hermoso toro blanco, aparece sentada sobre el lomo del

animal que, con ella, está atravesando el mar hasta llevarla a Creta. Europa va ataviada con la túnica roja que deja uno de sus pechos al descubierto. Se agarra con la mano derecha al cuerno de su raptor, mientras su pelo rubio y el fino y transparente velo, que cubría su cabeza, flotan al viento (*Ov. Met.*, II, 836 ss).

Sobre el mito de esta bella princesa que dio nombre a nuestro continente hicimos una narración completa al describir los cuadros de Tiziano y de Rubens.

## Baco y Ariadna

Lienzo. 180 × 195 cm. N.º de catálogo 1629



Fue pintado, según un boceto de Rubens que se conserva en el Museo Boymans de Rotterdam, para la Torre de la Parada, donde se le cita en 1700, 1747 y 1794.

Pasó después al «lazareto de los desnudos» de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de allí al Museo del Prado. La firma del pintor aparece en el ángulo inferior izquierdo: «E. QUELLIN F».

La escena que aparece en este cuadro se refiere al encuentro de Dioniso (Baco) y la princesa cretense Ariadna, después de ser abandonada por Teseo en la isla de Naxos (*Ov., Her.*, x; *Met.*, VIII, 174-182; *Fast.* III, 459 ss.)<sup>[1]</sup>. Este tema fue tratado, también, por Filóstrato y Catulo.

Prendado de su belleza, el dios del vino la tomó como esposa y, en su carro dorado tirado por panteras, celebró su triunfo acompañado de ménades y sátiros, llevándola al Olimpo. De esta unión nacieron Toante, Estáfilo, Enopión y Pepareto, personajes, todos ellos, que tuvieron que ver con la difusión del cultivo de la vid por el mundo.

Ariadna sorprendida, se vuelve, todavía preocupada por el abandono de Teseo, hacia Baco que coronado de pámpanos la sigue con la mano en el pecho para demostrar su amor, acompañado de dos bacantes portadoras de tirsos.

## La muerte de Eurídice

Lienzo. 179 × 195 cm. N.º de catálogo 1630



Fue pintado según un boceto de Rubens, que se conserva en el Museo Boymans de Rotterdam, para la Torre de la Parada, donde se cita en 1700 y 1747. En 1794 pasó al Palacio de la Zarzuela. La firma del pintor aparece en el borde inferior, debajo del pie derecho de Eurídice: «E. QUELLIN. F».

De este mito ya hablamos en la descripción del cuadro de Rubens, *Orfeo y Eurídice* (n.º cat. 1667), en el que se representó la fallida salida del Hades de estos dos desgraciados amantes. En esta ocasión, el momento elegido fue el de la muerte de Eurídice en los brazos de Orfeo después de ser mordida por un áspid, que se ve cerca de su herido pie derecho. La palidez de la agonizante contrasta con la morena piel del músico tracio que, cubierto por una túnica roja, muestra su dolor al ver que no puede evitar el fatal desenlace. El árbol de tronco oscuro, al pie del cual se desarrolla el drama, sirve de funesto contrapunto al suave paisaje del fondo (Ov., *Met.*, X, 1-64).

El episodio de la muerte de Eurídice constituye el núcleo de la primera parte de la compleja biografía de Orfeo, el músico por excelencia del mundo griego, fundador del orfismo y cuya muerte tan trágica resultó.

## Jasón con el vellocino de oro

Lienzo. 181 × 195 cm. N.º de catálogo 1631





Fue pintado a partir de un boceto de Rubens, que se conserva en el Museo de Bruselas, para la Torre de la Parada, donde estaba en 1700 y 1747. En 1794 pasó al Palacio de la Zarzuela. La firma del pintor se aprecia en el pedestal de la estatua: «E. QUELLIN F».

El tema representado, en este caso, es la conquista del vellocino de oro por Jasón. En la escena aparece el héroe, con casco, armadura y espada, cubierto, en parte, por un manto rojo, saliendo de un templo y llevando en su brazo izquierdo la piel dorada del mágico carnero. Tras él, en un pedestal, se yergue una estatua del dios Marte, al cual Jasón vuelve su desafiante mirada y, enfrente se ve un ara en la que arde el fuego sagrado.

Jasón era oriundo de Yolco y descendiente de Eolo (dios de los vientos). Su padre Esón fue desposeído por su hermano Pelias del trono y, cuando el joven, al llegar a su mayoría de edad, reclamó a su tío sus legítimos derechos, éste le puso como condición que le trajese la piel de carnero que había transportado a Frixo<sup>[2]</sup> por los aires. Era un vellocino de oro que Eetes, rey de Colco, había consagrado a Ares y que estaba custodiado por un dragón (Ov., *Met.* VII, 1-158; Hyg., *Fab.*, III).



De esta forma, Jasón organizó la expedición llamada «de los argonautas» por utilizar la nave Argo para llegar a la Cólquide en busca del *toison* de oro<sup>[3]</sup>.

Esta difícil aventura fue coronada por el éxito y de regreso a la Cólquide, ya casado con Medea, entregó el vellocino a Pelias al que, tras su trágico fin, llegó a



suceder en el trono tras su exilio en Corinto. Se decía que la causa de la muerte del usurpador habían sido las brujerías de Medea, que persuadió a las hijas de éste para que lo hirviesen en un caldero, asegurándoles que así rejuvenecería. Todas contribuyeron a tan bárbaro acto, que no tuvo el resultado prometido, excepto Alcestis que se negó a tan extraña práctica. Esta heroína, esposa de Admeto, pasó a ser el prototipo de la fiel y amante esposa, capaz de entregar su vida a cambio de la de su marido.

## **Cupido navegando sobre el delfín**

Lienzo. 98 × 98 cm. N.º de catálogo 1632



Fue pintado a partir de un boceto de Rubens, que se conserva en el Museo de Bruselas, para la Torre de la Parada, donde se le cita en 1747. En 1772 estaba en el Palacio Nuevo. Aparece firmado «E. QUELLIN F».

El protagonista es un carnoso Eros (Cupido) montado sobre un delfín de aspecto hosco, al que conduce con unas bridas, que sostiene con la mano izquierda, como si fuera un caballo. En la derecha lleva un arco y la aljaba a la espalda. El delfín se desliza por un agitado mar que al fondo se confunde con el cielo, de nubes blancas, en la línea del horizonte.

## **La persecución de las Harpías**

Lienzo. 98 × 98 cm. N.º de catálogo 1632



Fue pintado a través de un boceto de Rubens, que también se encuentra en el Museo del Prado (n.º cat. 2458), para la Torre de la Parada, donde se le cita en 1700 y 1747. Pasó, luego, al Castillo de Viñuelas y, posteriormente, al Prado.

Del tema de este cuadro ya tratamos al describir el citado boceto.

## El Amor dormido

Lienzo. 81 × 98 cm. N.º de catálogo 1718



Fragmento de una composición de mayor tamaño, conocida por el boceto de Rubens que se conserva en el Museo de Bayona.

En dicho boceto aparece la escena completa en la que Psique, contraviniendo las órdenes de su amante que le había prohibido verle, sostiene una lámpara en la mano, tratando de descubrir, aprovechando el sueño del joven, su verdadera apariencia. Eros (el Amor), notando en su cuerpo una gota de aceite hirviendo que Psique dejó caer del candel, despertó y, cumpliendo su amenaza, desapareció para siempre.

Eros, representado como un bello adolescente de rubios cabellos, aparece plácidamente dormido sobre un lecho de sábanas blancas y rojo cobertor.

De este mito narrado por Apuleyo (*Met.*, o *El Asno de Oro*, IV, 28 a VI, 24) ya hemos tratado al describir el cuadro de Paul Brill, *Paisaje con Psique y Júpiter* (n.º cat. 1849).

El cuadro fue cortado en 1834, fecha en la que todavía estaba entero en la testamentaría de Fernando VII. En 1843, año en el que se publicó el catálogo de Madrazo, ya se le cita fragmentado.

# PIERRE VAN LINT

(1609-1690)

Nació en Amberes, en 1609, y parte de su formación la realizó en Italia, donde residió ocho años, desde 1632. La influencia de los grandes maestros italianos se percibe en su obra, a pesar de que también fue un seguidor del estilo de Rubens, obligado a seguir los gustos de la época.

## Triunfo de Cibeles

Cobre, 104 × 131 cm. N.º de catálogo s/n



Protagoniza la escena la figura de la diosa Cibeles, identificada con la Rea griega, sentada en su trono sobre un carro tirado por dos felinos, los castigados Hipómenes y Atalanta (Ov. *Met.* X, 686 ss; *Fast.*, IV, 179-376)<sup>[1]</sup>.

Lleva la cabeza ceñida por una corona torreada, sosteniendo un cetro en la mano derecha y una llave, en la izquierda, como alusión al rotar de las estaciones que ella regía, o a su condición de dueña de la ciudad. Aparece rodeada de tiernos infantes coronados de pámpanos y portando cestos cargados de frutos. Uno de ellos cabalga, con desenfado, sobre el león de la izquierda, con una fusta en la mano. Detrás de la diosa se percibe una figura masculina que se ha identificado con Marsias y las figuras veladas que la acompañan, con las de los *galli* y *famulae* que constituían su sacerdocio particular y formaban parte de su cortejo el día de la *Lavatio*, en el que era llevada en procesión para su purificación en el agua hasta el río Almo, a las afueras de Roma.

La composición original se atribuye a la escuela de Rubens, pero Van Lint debió de inspirarse en algún relieve romano en el que se representó esta escena procesional, muy popular en Roma.

Este cuadro se conserva en depósito, desde 1942, en la Capitanía General de Palma de Mallorca.

## **El triunfo del Amor**

Cobre, 104 × 131 cm. N.º de catálogo 2949



En esta composición se ve cómo Zeus (Júpiter) y Eros (el Amor) desfilan en un carro tirado por una cuadriga de hermosos corceles. A su alrededor aparece el cortejo de los dioses: Atenea (Minerva), Apolo, Heracles (Hércules), Hermes (Mercurio), etc., mientras que bajo las ruedas del carro, atropellados, se ven las figuras de los vicios.

La escena se desarrolla en un frondoso paraje, al fondo del cual se distingue un edificio de aspecto clásico. En su día se le consideró la representación alegórica del triunfo de un emperador.

Durante varios años se le tuvo como perdido. En la actualidad se encuentra, en depósito, en la Embajada de España en Roma.

# JEAN BAPTISTE BORKENS

(1611-1675)

Fue un destacado pintor de la época. Nació en Amberes el 17 de mayo de 1611 y murió en la misma ciudad el 3 de febrero de 1675. En sus obras se percibe un claro influjo de Rubens con el que colaboró en ocasiones.

## La apoteosis de Hércules

Lienzo. 189 × 212 cm. N.º de catálogo 1368



Este cuadro estaba en la Torre de la Parada en 1700, y en 1794 en el Palacio Nuevo. La firma del pintor se ve en la rueda del carro: «BORKENS F».

El boceto es de Rubens y se conserva en el Museo de Bruselas. En la escena aparece el héroe montado en un lujoso carro dorado tirado por cuatro corceles blancos, siendo conducidos al Empireo, tras su trágica muerte en el monte Eta (Ov., *Met.*, IX, 230-272). Sobre la figura del héroe, que apoya su mano derecha en su clava, como un atributo iconográfico, revolotean dos erotes, uno de los cuales está a punto de ceñir en su cabeza la corona de los triunfadores; el otro maneja las riendas de la cuadriga.

## La apoteosis de Hércules

Lienzo. 98 × 98 cm. N.º de catálogo 1369



Este cuadro, copia del anterior, aunque de dimensiones mucho más pequeñas, se salvó del incendio del Alcázar, donde se encontraba en 1686; en 1772 y 1774 estaba en el Palacio del Buen Retiro.

A veces se ha considerado un boceto del anterior y otras como una copia, posiblemente del que hizo Rubens para el cuadro de Borkens. También hay autores que atribuyen su autoría a Martínez del Mazo.

# JACOB PIETER GOWY

(1.ª MITAD DEL SIGLO XVII)

Se cree que nació en Amberes donde debió de formarse en el taller de Paul van Oberbeek hacia 1632-33. Obtuvo el título de «maestro» hacia 1637, lo que le permitió trabajar como pintor independiente, a pesar de lo cual pasó a formar parte del taller de Rubens. Fue aquí donde realizó numerosas colaboraciones, sobre todo en la ejecución de los muchos lienzos destinados a la madrileña Torre de la Parada, el famoso pabellón de caza de Felipe IV. Por esta razón se percibe en su estilo una directa influencia de su maestro.

## Hipómenes y Atalanta

Lienzo. 181 × 220 cm. N.º de catálogo 1538



Este cuadro fue pintado para la Torre de la Parada, a partir de un boceto de Rubens que perteneció a la Colección del duque de Osuna. Se le cita en su lugar de destino en 1700 y 1747, y en 1772 y 1794 en el Palacio Nuevo. La firma del pintor aparece en el pedestal de la derecha: «J. P. GOWI F».

La escena representa la célebre carrera de Hipómenes y Atalanta, de la que ya hablamos al describir el cuadro de Guido Reni con el mismo título (n.º cat. 3090). Como en el caso anterior, los rivales aparecen en plena carrera. El joven pretendiente, casi desnudo, apenas cubierto por manto azul, agita sus brazos en señal de triunfo al ver, de reojo, que Atalanta, según lo previsto, se agacha a recoger una de las manzanas de oro que le había entregado Afrodita (Venus). Lleva el rubio cabello recogido en un moño sobre la nuca y viste una túnica interior blanca y un manto rojo.



Al fondo se ve al resto de los pretendientes, vociferantes, al ver el triunfo de Hipómenes (Ov., *Met.*, X, 560 ss).

Con este mismo tema existe un cuadro de Julio Romano, pintado para el Palacio de Té de Mantua.

## La caída de Ícaro

Lienzo. 195 × 180 cm. N.º de catálogo 1540



Fue pintado, a partir de un boceto de Rubens, que se conserva en el Museo de Bruselas, para la Torre de la Parada. Pasó más tarde al Castillo de Viñuelas, donde estaba en 1794, y de allí al Museo del Prado. La firma del pintor aparece en el peñasco de la izquierda: «GOUJ F».



*La caída de Ícaro.* Boceto de Rubens.

Bruselas. Museos Reales de Bellas Artes.

En este cuadro se representa la caída de Ícaro, personificación de la soberbia y la inconsciencia juvenil que conduce a una muerte temprana.

Ícaro era hijo de Dédalo y de una esclava de Minos llamada Náucrata.

Cuando Dédalo, el arquitecto del Laberinto, enseñó a Ariadna la forma en que Teseo podía encontrar el camino seguro, en su interior, para dar muerte al minotauro, Minos, encolerizado, le encerró en un profundo pozo del palacio junto con su hijo

Ícaro. La fecunda imaginación del arquitecto le llevó a fabricar para ambos unas alas que fijó con cera a los hombros de su hijo y en los suyos propios. De este modo pudieron salir de su encierro después de que Dédalo recomendara a Ícaro que no se remontase con exceso ni volara demasiado bajo. El joven no hizo caso del consejo paterno y se acercó tanto al sol que la cera se derritió y cayó al mar, un mar que, desde entonces, se llama Icaria y es el que rodea a la isla de Samos (Ov. *Met.*, VIII, 183 ss).

En la escena aparecen padre e hijo en el momento en que Ícaro cae al mar, sin que su padre, que vuela a media altura, pueda hacer nada por evitarlo. Ambas figuras componen dos magníficos y violentos escorzos.

# PEETER SYMONS

(Siglo XVII)

Se tienen escasas noticias de este pintor, del que se sabe que figuraba como maestro en Amberes en 1629 y que colaboró con Rubens en algunos de los cuadros destinados a la Torre de la Parada.

## Céfalo y Procris

Lienzo. 174 × 204 cm. n.º de catálogo 1971



Este cuadro se pintó a partir de un boceto de Rubens, que también se encuentra en el Museo del Prado (n.º cat. 2459), para la Torre de la Parada, donde estaba en 1700. En 1772 se le cita en el Palacio Nuevo y, de allí, en 1796, pasó a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La firma del pintor aparece debajo de la figura de Procris: «PEETER SYMONS».

Céfalo, es el héroe de varios mitos y su ascendencia varía según las fuentes. A veces, aparece como descendiente de Deucalión; otras, como hijo de Herse (una de las hijas de Cécrope) y de Hermes; y, también, se le consideraba hijo del rey de Atenas, Pandión.

El primer mito es relacionado con Aurora (Eos), quien enamorada del joven, le raptó, llevándoselo a Siria donde tuvieron un hijo: Faetón. Pronto abandonó a su divina amante y volvió al Ática, donde casó con Procris, hija del rey de Atenas,

Erecteo. Con ella vivió una turbulenta historia de amores y celos mutuos, que acabó en el desgraciado episodio que se representa en este cuadro: la muerte accidental de Procris. (Ov., *Met.*, VII, 835 ss.)

La joven esposa, celosa de las frecuentes ausencias de Céfalo, que solía irse de caza, interrogó a uno de los criados que le acompañaba para tratar de averiguar si le era infiel con alguna de las muchas ninfas que poblaban la montaña.

El criado le dijo que su marido, al terminar la cacería, invocaba a una misteriosa Brisa pidiéndole que acudiese a mitigar su ardor. Procris decidió espiar a su esposo detrás de un matorral que, al moverse, provocó un ruido que Céfalo creyó que se debía a la presencia de algún animal salvaje. Lanzó hacia allí una jabalina que tenía la propiedad de no errar jamás el blanco, y Procris cayó mortalmente herida. Antes de expirar, tuvo tiempo de conocer el error de sus infundados celos: Céfalo le había sido siempre fiel, y la brisa, a la que invocaba, no era sino el fresco viento del atardecer.

Acusado de homicidio ante el Areópago, fue juzgado y condenado al destierro. Abandonó el Ática y acabó dando nombre a la isla de Cefalonia, la mayor y más importante de las islas Jónicas después de Corfú.

En el cuadro se representa el momento en que Céfalo oye el ruido que Procris ha hecho detrás del matorral tras el cual se esconde. La joven aparece en primer plano agazapada tras los arbustos, vestida con una túnica azul y un manto marrón, mientras un transparente velo, para indicar su calidad de desposada, cubre su cabeza y parte de sus hombros. Céfalo, vestido con una túnica de color rojo brillante, se convierte en el foco luminoso del cuadro. Sentado en el suelo, gira la cabeza en un gesto de sorpresa, mientras con su mano derecha empuña una flecha (no la jabalina de la que se habla en el mito), para arrojarla. El paisaje que rodea a estas dos figuras se caracteriza por una exuberante vegetación de tonos apagados que configura el marco de la inminente tragedia.

## **IX. PINTURA HOLANDESA**

# CORNELIO CORNELISZ VAN HARLEM

(1562-1638)

Nació en 1562 en Haarlem y murió en su ciudad natal el 11 de noviembre de 1638.

Fue un conocido pintor, considerado como uno de los fundadores de la Academia de Haarlem. Su gusto por los desnudos evidencia un gran conocimiento de la anatomía y de los modelos del mundo clásico.

## Apolo ante el tribunal de los dioses

Tabla. 44 × 98 cm. N.º de catálogo 2088



Firmado y fechado: «O. C. H. 1594», en la piedra en la que está sentado Apolo, este cuadro, en 1666, estaba en el Alcázar de Madrid atribuido a Goltzius. En 1827 ingresó en el Museo procedente de la Academia de San Fernando, con el conjunto de los desnudos proscritos.

Apolo aparece sentado entre los dioses que se hallan reunidos para enjuiciarlo. Ante él se encuentran Júpiter, Mercurio y Baco; Neptuno y Marte, de espaldas.

Este dios era hijo de Zeus (Júpiter) y Leto y hermano de Ártemis (Diana). Fue considerado el dios de la luz, de la belleza y de las Bellas Artes. En el momento de su nacimiento su padre le envió ricos presentes: una mitra de oro, una lira y un carro tirado por cisnes, ordenándole que fuera a Delfos. Sin embargo, los cisnes le condujeron al país de los Hiperbóreos, a orillas del Océano, allende la patria del Viento, donde sus habitantes vivían bajo un cielo siempre puro. En dicho lugar se le consagró un culto eterno<sup>[1]</sup>.

A su regreso del país de los Hiperbóreos, donde permaneció un año, fue a Grecia y se dirigió a Delfos en pleno verano. Allí mató con sus flechas al dragón (o serpiente) llamado Pitón (o Delfine), encargado de proteger el oráculo de Temis (la diosa de la Ley eterna, hija de Urano y de Gea), que asolaba el país (Ov., *Met.* I,

416 ss; *Fast.*, VI, 706 ss.).

Para expiar la muerte del monstruo, puesto que era hijo de la diosa Gea (la Tierra), fundó en su honor unos juegos fúnebres llamados Píticos y, tras apoderarse del oráculo de Temis, consagró un trípode en el santuario, del que se hizo dueño y señor. Sentada en dicho trípode, la Pitia, la sacerdotisa del oráculo, pronunciaría, desde entonces, sus célebres vaticinios.

Los habitantes de Delfos celebraron con cánticos de triunfo la victoria del dios y su toma de posesión del santuario y, por vez primera, entonaron en su honor el *peán* llamado a convertirse en el himno consagrado al dios, por excelencia. Sin embargo, a pesar de haber liberado a la región de ser tan monstruoso, tuvo que ir hasta el valle del Tempe para purificarse de la mancha de la muerte del dragón, presentándose ante el tribunal de los dioses. Cada ocho años, una solemne fiesta conmemoraba en Delfos el exterminio de Pitón y la purificación de Apolo.



# **CORNELIO VAN POELENBURGH O POELENBORCH**

(1594/95-1667)

Nació en Utrech en 1594 o 1595, ciudad en la que residió toda su vida a excepción de una corta estancia en Italia, entre 1617 y 1625, época que aprovechó para conocer las obras de los grandes maestros italianos.

El paisaje italianizante estaba muy de moda entre los pintores holandeses y en este género, sobre todo después de su viaje a Italia, Poelenburgh alcanzó grandes éxitos. Pintó hermosos paisajes de influencia clásica, por lo general en pequeño formato, dado que empleaba como soporte de sus óleos láminas de cobre, lo que encarecía sus obras.

En su estilo se perciben influencias de Adam Elsheimer (Adamo Tedescio) y de Rubens, a quien llegó a conocer personalmente. Su obra fue muy admirada e imitada hasta finales del siglo XVII.

Murió en su ciudad natal en 1667.

## **El baño de Diana**

Óleo sobre lámina de cobre. 44 × 56 cm. N.º de catálogo 2129

Este cuadro de pequeñas dimensiones, como casi todos los de Poelenburgh, pintado al óleo sobre cobre, hacia 1621, fue salvado del incendio del Alcázar en 1734 y en 1772 estaba en el Palacio Nuevo.

En el marco de un paisaje rocoso aparecen, como perdidas, las menudas figuras de Ártemis (Diana) y sus ninfas, todas ellas desnudas, en el momento de ser sorprendidas por Acteón. Se ve al joven cazador, ya castigado con cuernos de ciervo, detrás de las rocas, de las que brotan árboles de copa y una vegetación poco definida. Al fondo, se percibe un cielo azul irisado de nubes rosáceas.



Del mito de Acteón, hijo de Aristeo y Autónoe, convertido primero en ciervo y luego devorado por sus propios perros por haber sorprendido a Artemis (Diana) desnuda mientras se bañaba con sus compañeras, las ninfas, ya hemos hablado al describir el cuadro de Juan Bautista del Mazo *Diana y Acteón* (n.º cat. 423), copia de una obra de Tiziano.

Según otra versión de la leyenda, se decía que había sido castigado por Zeus por haber tratado de robarle el amor de Sémele. Sin embargo, la mayoría de los autores atribuyen su desgracia a la ira de la diosa Ártemis.

# LEONARDO BRAMER

(1596-1674)

Este pintor nació y murió en Delft, ciudad en la que desarrolló la mayor parte de su vida profesional, de la que se tienen escasas noticias, sin embargo, considerando el tema de este y otros cuadros, hay que suponer que estaría familiarizado con los temas del mundo clásico.

## El dolor de Hécuba

Cobre. 45 × 59 cm. N.º de catálogo 2069



Fue adquirido por Carlos IV y se sabe que en 1799 estaba en El Escorial. En él aparece la inscripción: «HECVBA OVIDIUS? LIB. 13»; y la firma «L. BRAMER».

Se ha interpretado, por lo tanto, como una representación del citado pasaje de las *Metamorfosis* de Ovidio (XIII, 422 ss.), pintado por Bramer. Sin embargo, en el inventario de los cuadros de Carlos IV aparece como *Fábula Hécuba* y atribuido a Rembrandt.

Hécuba es uno de los personajes más dramáticos de la guerra de Troya. Testigo de la muerte de todos sus seres queridos, su dolor fue tan grande que no pudo resistirlo. Así, según la tradición más generalizada, acabó convirtiéndose en una perra, de ojos centelleantes, que se arrojó al mar a bordo de la nave que la conducía a Grecia, donde su futuro era servir de esclava en la casa de Ulises.

Hécuba era la segunda esposa de Príamo al que dio numerosos hijos. Entre ellos se encuentran Héctor, Paris, Deífobo, Polidoro, Troilo, Creusa, Laodicea, Polixena y Casandra, que son los más conocidos. Su genealogía era discutida. Según algunas tradiciones, se la consideraba hija de Dimante, rey de Frigia; según otras, de Ciseo, rey de Tracia. La versión que relacionaba a Hécuba con Dimante y el territorio frigio

era la de la *Ilíada*, mientras que los trágicos, especialmente Eurípides, se inclinaban por sus orígenes tracios.

Aunque en la *Ilíada* interviene en un segundo plano<sup>[1]</sup>, con el tiempo y, sobre todo, por el tratamiento que de su figura hicieron los trágicos, cobró un singular protagonismo, convirtiéndose en el símbolo de la majestad y la suma desgracia.

En el cuadro de Bramer se recoge el dramático momento en el que Hécuba descubre el cadáver de su hijo Polidoro, devuelto por las olas del mar a la playa de Tróade. Príamo, cuando ya habían perdido a casi todos sus hijos, había confiado la custodia del más pequeño, Polidoro, a su yerno Polimástor, rey del Quersoneso, entregándole valiosos tesoros para que se los diera, en su día, al joven príncipe. Sin embargo, al morir el rey troyano, Polimástor mató a Polidoro para apropiarse de las riquezas de las que era depositario, arrojando, después, su cadáver al mar.

Hécuba, a punto de ser embarcada como esclava en las naves griegas, al reconocer el cuerpo sin vida de su hijo, decidió vengarse. Hizo venir a Polimástor, con engaños, ante su presencia, simulando ignorar lo sucedido y dando a entender que le iba a confiar otros tesoros. Cuando le tuvo ante ella le arrancó los ojos, no sin antes permitir que las cautivas troyanas, dieran muerte a sus hijos que le acompañaban.

En el cuadro, Hécuba aparece arrodillada ante el cadáver de Polidoro que las olas han arrojado a las costas troyanas. Junto a ella, una doncella descubre el cuerpo de Polixena sacrificada junto a la tumba de Aquiles. Al fondo se ven unas ruinas, la silueta de un castillo que evoca la fortaleza de Troya y, en primer plano, la playa en la que se desarrolla el triste descubrimiento del cuerpo del joven vilmente asesinado.

Según algunos comentaristas, se pensó, en tiempos, que el episodio representado en este cuadro pudiera hacer referencia a la leyenda de Hero y Leandro, el joven de Abidos que se había enamorado de una sacerdotisa de Afrodita llamada Hero. Su amada residía en Sestos, ciudad situada en la orilla opuesta del Helesponto, frente a Abidos y, cada noche, el joven atravesaba el estrecho guiado por una luz que Hero mantenía encendida en lo alto de la torre de su casa. Sin embargo, en una noche de tempestad, la lámpara se apagó y Leandro fue incapaz, a oscuras, de alcanzar la costa. Al día siguiente, su cadáver apareció en la playa, al pié de la torre de Hero, quien, al descubrir a su amado muerto, se arrojó desde dicha torre incapaz de vivir sin él (Ov., *Her.*, XVIII, XIX).

# PIETER FRIS O FRITS, FRITZ

(h. 1627-h. 1708)

No se tienen datos biográficos de este pintor perteneciente a la escuela holandesa del siglo XVII que nació en Ámsterdam h. 1627 y murió en Delft h. 1708.

## Orfeo en los infiernos

Lienzo. 61 × 77 cm. Colecciones Reales. N.º de catálogo 2081



El protagonista del cuadro, pintado hacia 1652, es el fantasmagórico y tenebroso paisaje infernal que, en algunos aspectos, recuerda las elucubraciones del Bosco. En él casi se pierden las figuras humanas, empujadas con el fin de dar mayor realce a las tétricas comparsas de demonios que vuelan y de los descarnados condenados que pueblan el mundo de las sombras.

En primer término aparecen Orfeo y Eurídice abrazados, según una libre interpretación del tema, ya que a los amantes no se les permitió verse en los infiernos, y detrás de ellos se encuentran Perséfone (Proserpina) y Hades (Plutón) cobijados bajo un oscuro solio. La luz procede de los resplandores ígneos con los que se define, sin lugar a dudas, el lugar donde se desarrolla la escena.

Del mito de Orfeo y Eurídice ya hemos hablado anteriormente al describir los cuadros en los que aparecen estos personajes<sup>[1]</sup>.

La obra muestra la firma en el ángulo inferior izquierdo de la barca de Caronte: «PIETER FRIS, 1652».

## **X. PINTURA FRANCESA**

# SIMÓN VOUET

(1590-1649)

Nació en París el 9 de enero de 1590, en el seno de una familia en la que el padre, un modesto pintor, fue su primer maestro. Gran aficionado a los viajes, a los 14 años estaba en Londres ejerciendo su profesión como retratista; a los 21 acompañó al embajador francés a Turquía y, en Constantinopla, se le encargó el retrato del sultán. Al regreso de este viaje hizo escala en Italia donde vivió durante 15 años. Residió en Génova, Nápoles, Venecia y, sobre todo, en Roma. Protegido por el cardenal Barberini, el futuro Papa Urbano VIII, recibió numerosos encargos para decorar diversos templos italianos.

Fue elegido «príncipe» de la Academia de San Lucca, y se casó con la pintora romana Virginia de Vezzo, de gran belleza e inteligencia. Aunque parecía destinado a terminar su carrera en Roma, en 1627 le llamó el cardenal Richelieu para decorar su morada parisina, el Palais Cardinal (hoy Palais Royal) y su castillo de Rueil. También Luis XIII le encargó obras para Saint Germain. La reina Ana de Austria le siguió protegiendo después de la muerte del rey y del cardenal, por lo que se convirtió en el pintor favorito de los «hoteles» y nuevos palacios de la aristocracia. Se conservan algunas composiciones mitológicas *in situ* (techo de la Biblioteca Nacional; techo de *El Parnaso* (1643) en el castillo de Wideville, una de sus obras maestras) y otras han pasado al Museo del Louvre.

Su pintura se caracteriza, en un principio, por la influencia de Caravaggio y de Miguel Ángel, sobre todo en la manera de resolver escorzos y en el tratamiento de los paños. Más tarde, su estilo adoptó un mayor barroquismo, patente en la utilización de colores luminosos, demostrando, siempre, un gran dominio del dibujo y de la composición.

Tuvo numerosos discípulos entre los que se encuentran Le Sueur y Charles Le Brun, el gran decorador de Versalles. Murió en París el 30 de junio de 1649.

## **El tiempo vencido por la Esperanza, el Amor y la Belleza**

Lienzo. 107 × 142 cm. N.º de catálogo 2987





Fue adquirido por el Patronato del Museo en 1954, en Londres, a William R. Drown.

Conocido, también, con el nombre de *Los Placeres y el Tiempo* se le considera como una de las obras claves de Vouet, a la hora de entender su evolución pictórica en los momentos en que, abandonando las influencias iniciales de Miguel Ángel y Caravaggio, adoptó su propio estilo, caracterizado por el dinamismo, la vitalidad de sus personajes y los efectos de color y de luz.

En el suelo, vencido, se ve al viejo Crono (Saturno), el dios del tiempo, dotado de grandes alas corvas, con la guadaña y el reloj de arena a sus pies, mientras la Belleza, representada por una hermosa y sonriente joven de pecho desnudo, le agarra por los cabellos y blande una lanza sobre él. El anciano trata de zafarse de quien así le castiga y amenaza, pero sin perder de vista a la Esperanza que, frente a él, empuña un *harpe* o garfio. Su apariencia es la de una enérgica y risueña joven vestida, en este caso, con una túnica roja y un manto color crema sobre los hombros. El Amor está presente gracias a los tres erotes que sirven de complemento festivo al conjunto de la escena. Al fondo se percibe un luminoso paisaje tras los árboles que rodean a las figuras.

Está firmado por el pintor: «SIMON VOUET, ROME, 1627». El cuadro respira *la joie de vivre* francesa frente a la oscura amenaza del correr del tiempo, concebida dentro de los cánones del clasicismo italiano.

# NICOLÁS POUSSIN

(1594-1665)

Nació en Les Andelys, Normandía (Francia) en 1594, donde se inició en el arte de la pintura con Quentin Varin, un modesto pintor local, pero, pronto, dada su vocación por el dibujo, se trasladó a París donde trabajó con varios maestros. Estudió con detenimiento las pinturas de la colección del rey, sobre todo las de Rafael, pintor al que admiró siempre. En París hizo amistad con el poeta italiano Marini que le inició en la Mitología y le encargó una serie de dibujos para ilustrar los poemas de Ovidio (hoy en el Castillo de Windsor). Gracias a Marini, en 1624, pudo hacer el anhelado viaje a Roma. Allí, consiguió la protección del cardenal Barberini, sobrino del Papa, y pintó para el Vaticano *El martirio de San Erasmo* (1625). Para sus composiciones históricas y mitológicas optó por dimensiones no muy grandes.

En 1639 el rey Luis XIII le llamó a París para decorar la gran Galería del Louvre con la *Historia de Hércules*. Su estancia de 18 meses le trajo muchos disgustos a causa de los celos e intrigas que despertó entre sus colegas parisinos. En 1642 volvió a Roma, donde se afincó definitivamente y residió hasta su muerte, acaecida en 1665.

Poussin sigue suscitando entre los historiadores del arte la polémica, aún sin resolver, de si pertenece a la escuela francesa o a la italiana, debido a su prolongada estancia en Roma, donde pintó la mayoría de sus cuadros. Sin embargo, lo importante es valorar su obra, considerando su calidad pictórica y su inconfundible delicadeza cromática. Fue, además, el creador de una peculiar iconografía, llena de belleza y sensualidad, a la hora de tratar los temas de la Mitología clásica.

Sus composiciones destacan por un diestro dibujo, por la finura del colorido y la preocupación por la textura de los paisajes, de las carnaciones y de los paños; tales características las han convertido en obras de una belleza inconfundible.

## Bacanal

Lienzo. 122 × 169 cm. Colección Real. N.º de catálogo 2312



Este cuadro fue pintado entre 1625 y 1626 y, en 1746, figuraba entre los cuadros de Felipe V en el Palacio de La Granja de San Ildefonso, desde donde llegó al Museo del Prado en 1829, atribuido a Giovanni Castiglione (1663-65), conocido como *Il Grechetto*.

En la escena se ve a Dioniso (Baco) ayudando a subir a Ariadna a su carro tirado por leones. En torno a la joven pareja aparecen grupos de sátiros, ménades y erotes que transmiten el regocijo propio de este tipo de cortejos.

Sobre Dioniso y su *thiasos* ya hemos tratado al hablar de los cuadros en el que aparece este dios<sup>[1]</sup>.

## El Parnaso

Lienzo. 145 × 197 cm. Colección Real. N.º de catálogo 2313

Pintado hacia 1631-33, procede de la venta de la Colección Jacques Meyers, efectuada en Rotterdam en 1746. En este año ya figuraba en el inventario de los cuadros de Felipe V, en el Palacio de La Granja de San Ildefonso. Al Museo del Prado llegó, procedente de Aranjuez, en 1827<sup>[2]</sup>.



Inspirado en el fresco de Rafael de la *Stanza Della Segnatura* del Vaticano, se ve a Apolo, el dios de la luz y de las artes, ofreciendo, tal vez, a Homero, el más grande

de todos los poetas, la copa del néctar divino, al tiempo que es coronado por una musa, probablemente Calíope, inspiradora de la Poesía épica. Rodean al grupo el resto de las musas y los poetas más famosos de todos los tiempos, merecedores de compartir con el dios su estancia en el Parnaso.

En el centro, una hermosa mujer desnuda representa a la ninfa Castalia que daba nombre a la sagrada fuente donde tenían que purificarse quienes acudían a consultar el Oráculo de Apolo, en Delfos. Sus aguas inspiraban el espíritu creador de cuantos la bebían. En torno a ella y los poetas consagrados, aparecen erotes con coronas o ramos de laurel, el árbol consagrado a Apolo.

El monte Parnaso, morada de Apolo, hacia honor a su héroe epónimo, considerado hijo de la ninfa Cleodora y de Posidón. Se le atribuía la fundación del antiguo oráculo de Pitón del que, más tarde, se apoderaría Apolo. Se decía que el propio Parnaso era el inventor de la adivinación por medio del vuelo de las aves.

Las Musas que habitaban este monte sagrado eran las procedentes de Beocia y se las ubicaba en las laderas del Helicón. Dependían directamente de Apolo quien dirigía sus cantos en torno a la fuente Hipocrene, la «Fuente del Caballo», ya que según la leyenda había brotado del impacto que hizo en la roca un casco del caballo alado Pegaso. Las otras Musas las de Tracia, las de Piería, eran llamadas las Piérides y se las relacionaba con Orfeo<sup>[3]</sup>.

Hijas de Mnemosine (personificación de la Memoria) y de Zeus, eran consideradas no sólo como las cantoras divinas, encargadas de amenizar los festejos de los dioses, sino también como las inspiradoras del Pensamiento en todos sus aspectos: elocuencia, persuasión, sabiduría, Historia, Matemáticas, Astronomía, etc., capaces con su dulzura de inspirar la conducta de los reyes y los poderosos.

En esta composición, aparecen reunidas en dos grupos. En el de la izquierda se encuentra Talía (la Comedia), mostrando en su mano izquierda, levantada, una máscara teatral y, en la derecha una trompeta. Detrás de ella está Clío, inspiradora de la Historia. A su lado se ve a Urania (la Astronomía) con la trompeta en la que brilla una estrella y delante de ellas está Melpómene (la Tragedia) con una máscara y un puñal. En el centro, vestida de azul e iniciando un paso de baile, está representada Terpsícore (la Danza y la Poesía ligera) y, después, Erato (la Poesía amorosa y la Lírica coral). Sobre ella revolotea un erote, con su viola y su arco; junto a ella está Polimnia (la Pantomima y la Poesía lírica) y Euterpe (la Música), con una siringa.

Varias son las sugerencias que se han hecho sobre el personaje al que corona Calíope. Aunque la versión más generalizada es que se trata de Homero, según Panofsky podría ser el caballero Battista Marino (1569-1625), personaje que ayudó a Poussin en los inicios de su carrera, y hay quienes opinan que se trata de Torcuato Tasso, autor de la *Jerusalén libertada*. En cuanto al resto de los poetas griegos y romanos que aparecen en la escena, todos los cuales llevan sus obras para ofrecérselas a Apolo, son de difícil identificación<sup>[4]</sup>.

## Escena báquica

Lienzo. 74 × 60 cm. Colección Real. N.º de catálogo 2318

Pintado hacia 1626 o 1628 se cree que fue uno de los cuadros adquiridos en 1722 a los herederos de Carlo Maratta para Felipe V. En 1746 se encontraba en el Palacio de la Granja de San Ildefonso y en 1828 ingresó en el Museo del Prado. Una réplica de este cuadro se halla en el Museo Pushkin de Moscú. También presenta grandes semejanzas con *La bacante y el sátiro* de la Galería de Dublín.



En la escena aparece una ninfa o una bacante desnuda, sosteniendo un cántaro. Frente a ella, un sátiro o un fauno *caprípede*, con corona de hojas de hiedra, bebe del ánfora que sostiene un amorcillo. Es una bella composición de corte academicista, luminosa y animada por bellos colores, pero no llega a transmitir una gran emoción.

## La caza de Meleagro (1637-38)

Lienzo. 160 × 360 cm. Colección Real. N.º de catálogo 2320



Pintado hacia 1638, este cuadro estaba, en 1701, en el Palacio del Buen Retiro. El formato, no habitual en las obras de Poussin, así como el estilo del tema representado, hicieron, durante algún tiempo, dudar acerca de su autenticidad. En 1794 ya se atribuía a Poussin y, en la actualidad, se tiende a mantener su autoría<sup>[5]</sup>.

La narración mitológica elegida, en este caso, fue la cacería del jabalí de Calidón, en la que Meleagro intervino junto con Atalanta (Ov., *Met.* VIII, 270 ss.).

Meleagro y Atalanta, a caballo, aparecen en primer plano acompañados por la jauría de perros y sus compañeros de caza. Meleagro viste una túnica color azafrán y sostiene una lanza con su mano izquierda; Atalanta lleva, a su vez, una túnica azul turquesa que, por su intensidad cromática, centra sobre ella la mirada del espectador. Ciñe su cabeza con un reluciente casco metálico adornado con un penacho blanco, bajo el cual se ve su rubia cabellera que cubre parte de sus hombros. Lleva un arco en su mano izquierda. Sorprenden los bellos trenzados de las crines de los caballos que montan, tanto los dos protagonistas del cuadro, como algunos de sus compañeros.

Al fondo, a la derecha, se ve una estatua de Pan (o un sileno) tocando la siringa, como ambientación del lugar donde se desarrolla la escena: un frondoso bosque; y, a la izquierda, otra estatua, la de la diosa Ártemis (Diana), con una flecha en su mano derecha y el arco en la izquierda, se presenta como protectora del mundo de la caza y de la propia Atalanta.

En esta composición se reflejan los momentos previos al inicio de la célebre cacería, cargada de tensiones. De ella ya hemos hablado al tratar de otros cuadros de los que, también, se representó este pasaje mitológico<sup>[6]</sup>.

## **Paisaje con ninfa dormida**

Lienzo. 50 × 68 cm. N.º de catálogo 2319

Este cuadro se le atribuye a Poussin aunque existen numerosas dudas sobre su autoría. Se ha pensado que pudiera ser una obra de juventud o, incluso, un cuadro superpuesto sobre otro anterior. También se ha barajado la posibilidad de que hubiera sido pintado por Ludovico Carracci e, incluso, por su cuidado estilo, se le ha relacionado con las obras de Gaspard Dughet, «Poussino» (1615-1675), el cuñado de Poussin. Perteneció a la colección de Felipe V y, en 1746, estaba en el Palacio de La Granja de San Ildefonso.





En un bosque de frondosos árboles, en el que las figuras humanas, de pequeñas dimensiones, se pierden con el fin de magnificar el paisaje, aparece, a la izquierda de la composición, una ninfa desnuda y dormida, mientras un sátiro espía su sueño con torva mirada. Un amorcillo y un ciervo completan esta sencilla escena.

### **Paisaje: Polifemo y Galatea (Copia de Poussin)**

Lienzo. 49 × 63 cm. Colección Real. N.º de catálogo 2322

Es copia de un cuadro que Poussin pintó en 1649 y que se conserva en el Museo del Ermitage de San Petersburgo. Perteneció a Felipe V y estuvo en el Palacio de La Granja de San Ildefonso desde 1746 a 1814.

De características análogas al anterior, en él se repite el mismo estilo compositivo: grandes árboles, enormes montañas y figuras muy menudas. Se ve a Polifemo al fondo, tocando la siringa en la cima de una roca; Acis aparece entre un grupo de pastores, mientras Galatea escucha la música del cíclope enamorado, acompañada por dos ninfas.



El pasaje mitológico hace alusión al mito de los amores de Polifemo y Galatea (Ov., *Met.* XIII, 750 ss). Galatea cuyo nombre evoca etimológicamente la blancura de la leche (*Gala*, en griego) era hija de Nereo y de una divinidad marina. De la blanca doncella que habitaba en el mar en calma, se enamoró Polifemo, el cíclope siciliano, hijo de Posidón y de la ninfa Toosa (hija de Forcis<sup>[7]</sup>).

Sin embargo, ella no le correspondió por estar enamorada de Acis, hijo de Pan (o de Fauno) y de la ninfa Simetis. Un día en el que los jóvenes amantes estaban estrechamente abrazados al borde del mar, los vio Polifemo y decidió matar a su rival. Acis huyó, intentando ponerse a salvo, pero el cíclope le arrojó una enorme roca que le aplastó. Galatea restituyó a Acis la naturaleza de su madre y le convirtió en un río de transparentes aguas.

Este mismo tema aparecen en el cuadro de Charles de la Fosse, *Acis y Galatea* (n.º cat., 2251).



# CHARLES DE LA FOSSE

(1636-1716)

Nació en París en 1636 y murió en esta misma ciudad en 1716 siendo enterrado en la iglesia de San Eustaquio, en cuya decoración había participado.

Se formó con François Chauveaun y, posteriormente, en el estudio de Lebrún. En 1663 estuvo en Venecia y, en 1669, recibió el encargo de decorar las Tullerías y las iglesias de San Eustaquio y la Asunción. En 1673 fue nombrado miembro de la Academia y, en ese mismo año, contrajo matrimonio con Elizabeth Beguin en la Iglesia de San Sulpicio. De este matrimonio no hubo descendencia.

En Inglaterra decoró la Montagu House, donde hoy se encuentra el Museo Británico, y posteriormente, de vuelta a París, por encargo del Arquitecto Mansart pintó la cúpula de los Inválidos con el tema de *San Luis entregando a Cristo su corona y su espada*. Fue también el autor del techo de la Galería de Apolo, en el Louvre, y de varias de las pinturas del Palacio de Versalles y del Trianón.

Charles de la Fosse está considerado como uno de los más destacados pintores franceses del siglo XVII, famoso por sus delicadas y coloristas composiciones inspiradas en las de los maestros venecianos a los que siempre rindió culto.

## Acis y Galatea

Cobre. 104 × 90 cm. N.º de catálogo 2251

Este cuadro estaba en el Palacio Nuevo en 1818. En él se representa la romántica leyenda de Acis y Galatea a la que nos hemos referido, al hablar del cuadro de Poussin *Polifemo y Galatea* (n.º cat. 2322). En este caso, la escena elegida es el momento en el que Galatea aparece recostada en el pecho de su amante y son sorprendidos por Polifemo que, desde la cima del Etna, se dispone a arrojar sobre su rival la roca con la que había de aplastarle.



Es una bella composición, de suave colorido y estilo academicista.

# PIERRE GOBERT

(1662-1744)

Nació en Fontainebleau el 1 de enero de 1662 y murió en París el 13 de febrero de 1744.

## La duquesa de Borgoña con sus hijos (o Leda y el cisne)

Lienzo. 216 × 268 cm. N.º catálogo 2274



Hasta 1972 este cuadro aparecía catalogado con el título de *Leda y el cisne*, pero, en la actualidad, se le considera un retrato familiar, tratado con un estilo semejante al empleado en los cuadros de carácter mitológico. En este caso, la persona representada, en compañía de sus hijos, es Adelaida de Saboya, esposa del duque de Borgoña, padres de Luís XV que, tal vez, sea el niño que lleva una antorcha.

Se advierte en la composición que las cabezas, retratos realizados por separado, están superpuestas sobre las figuras. En el centro aparece la bella imagen de la duquesa de Borgoña, vestida con blanca y transparente túnica y manto rojo. Se encuentra asistida por hermosas doncellas, vestidas al modo clásico y, a ambos lados, hay dos niños, de los cuales, el de la derecha es el que lleva la antorcha. A sus pies se encuentra un gracioso perrillo. En el estanque, del que no se ve el agua, aparece un cisne, símbolo de Apolo y del rey Sol, Luís XIV.

Pese a ser este supuesto el aceptado en la actualidad, hay quienes han considerado que se trata de un retrato de Francesca Maria, *Mademoiselle* de Blois, hija de *Madame* de Montespan, la amante de Luís XIV, legitimada por el monarca.

# MICHEL-ANGE HOUASSE

(1680-1730)

Nació en París en 1680 y su formación profesional se inició con su padre, el también pintor Antoine Houasse. Fue uno de los muchos artistas que acudió a la Corte española con el advenimiento al trono de Felipe V. En 1715 se trasladó a Madrid, donde llegó a ser pintor de Cámara del rey, lo que le permitió hacer numerosos retratos de la familia real.

Pintó cuadros de temas muy variados, tanto de carácter mitológico como de ambiente popular: *Cortejo de Aldeanos*, *La gallina ciega*, *Máscaras jugando a los naipes en un jardín*, etc. En su estilo se perciben influencias del llamado «barroco flamenco» y también de Jean-Antoine Watteau (1684-1721), uno de los más destacados pintores de finales del siglo XVII y comienzos del siguiente. Murió en Arpagón en 1730.

## Bacanal

Lienzo. 125 × 180 cm. N.º de catálogo 2267

Este cuadro, pintado hacia 1719, perteneció a la colección de Felipe V. En el año 1746 estaba en el Palacio de La Granja de San Ildefonso y desde allí, en 1820, pasó al Museo del Prado. Aparece firmado en las piedras en las que se apoya la figura de un anciano: «MIKEL ANGE HOUSSE, 1719».



La escena se desarrolla en un frondoso y apacible bosque, y está presidida por un *herma* de Dioniso (Baco) que se percibe a la izquierda. La cabeza del dios aparece coronado de hiedra y de pámpanos. En el centro, una bella mujer, sentada en un

banco de piedra, ofrece una copa de vino a un Dioniso viejo y ebrio que cubre, en parte, su cuerpo con una piel de pantera. Esta acolita viste una túnica blanca que deja al descubierto uno de sus senos. Junto a ella juegan dos erotes. En primer plano se ve a otra joven que estruja un racimo de uvas sobre la cara de un fauno. A la izquierda, otro fauno y una muchacha danzan animadamente y, en el ángulo izquierdo, otro, de parte con una mujer que sostiene un manojito de uvas en su mano. A la derecha se encuentra un sátiro oprimiendo un odre para hacer que caiga su contenido en la copa que tiende hacia él un rubio infante. En el extremo de esta escena se ve a un macho cabrío recostado y con amenazante rostro humano, tal vez para recordar que éstas, amables bacanales, en apariencia inocentes, se dedicaban, en realidad, al «maligno» representado por este animal, símbolo atávico del mal e, incluso, de la brujería.

Del culto a Dioniso-Baco ya hemos tratado al describir los cuadros en los que aparece este mismo tema<sup>[1]</sup>, muy del gusto de los artistas y pintores de todos los tiempos.

## Sacrificio a Baco

Lienzo. 125 × 180 cm. N.º de catálogo 2268



Pintado hacia 1720, como el cuadro anterior, perteneció a la colección de Felipe V y estaba en el Palacio de La Granja de San Ildefonso en 1746. Desde allí, en 1820, pasó al Museo del Prado. La firma del pintor aparece a la derecha, en la piedra donde reclina su cabeza la mujer dormida: «MIKEL ANGE HOUSSE, 1720».

De nuevo, Houasse aborda un tema báquico con aire festivo y desenvuelto. La escena se desarrolla, al igual que la anterior, en un frondoso bosque en el que, sobre un alto pedestal, se alza la estatua de Dioniso (Baco), coronado de hiedra y sosteniendo un tirso en su mano izquierda y una copa en la derecha. Sobre el mismo pedestal hay una gran cratera en la que, uno de los sátiros de su cortejo, vierte vino de un odre, mientras otro, al pie de la estatua, sostiene un cántaro que ofrenda al dios. A él se acerca una joven con una cesta de uvas y otra con una jarra metálica sobre la

cabeza. A los pies del altar se encuentra un devoto, ya ebrio, acompañado por un infante que juega con las uvas de una cesta; en el ángulo izquierdo se ve a un sátiro o fauno bebiendo extasiado. En el centro hay un altar en el que arde el fuego del holocausto, alimentado por el sacerdote que, con la cabeza velada, inciensa al dios, mientras otro participante en la ceremonia ofrece un racimo de uvas. En el ángulo derecho yacen dormidos un joven, una muchacha y el tierno niño que les acompaña. Una ménade coronada de hiedra y con un tirso en la mano, parece velar su sueño. Al fondo se ven a unos vendimiadores, tal vez para dar a entender que el sacrificio que se le ofrece a Baco es por la buena cosecha que ha deparado, al tiempo que se muestran las diferentes fases de la vendimia y de la elaboración del vino.

# FRANÇOIS BOUCHER

(1703-1770)

Nació en París en 1703 y murió en esta misma ciudad en 1770. Se le considera el máximo representante del rococó francés y uno de los artistas más famosos de la Francia del siglo XVIII, ya que contó con la protección de Mme. de Pompadour, la refinada amante de Luis XV, que impuso su personalidad y gustos en la Corte durante dos décadas.

Inició su carrera como grabador de las obras de Watteau consiguiendo el «Premio de Roma» en 1723. Cuatro años después se trasladó a Italia para estudiar las obras de los grandes maestros y, sobre todo, la de Tiépolo, por el que sentía gran admiración. En 1731 regresó a Francia, iniciando una estrecha colaboración con la Academia Francesa, en la que ingresó en 1734, llegando a ser su director en 1765.

En su obra se perciben las influencias de Veronés, Rubens y Tiépolo. Los colores pálidos y los ricos tejidos fueron notas características en sus composiciones, reflejo de la sociedad de su tiempo, preocupado tan sólo por conseguir placenteras sensaciones.

## **Pan y Siringa**

Lienzo. 79 × 95 cm. N.º de catálogo 7066

Este cuadro, de forma oval, ha pertenecido a varias colecciones francesas hasta ser adquirido por el Ministerio de Cultura en 1985.

En él se representa la persecución que la ninfa Siringa sufrió por parte del dios Pan (Ov., *Met.*, I, 689 ss).





Siringa era una hamadriade (ninfa de los árboles) de Arcadia, de la que se enamoró Pan. En el momento en que iba a alcanzarla, se transformó en caña a orillas del río Ladón, del que se decía que era su hija. Como el viento, al soplar, hacía gemir a las cañas, Pan tuvo la ocurrencia de unir a varias de ellas, de desigual longitud, y pegarlas entre sí con cera. De este modo fabricó un instrumento musical que recibió el nombre de siringa, en memoria de su ninfa amada.

Boucher representó a Siringa como una bella joven desnuda, acompañada de otras ninfas, a orillas del río Ladón, cuyas aguas acarician sus cuerpos. Entre las cañas que crecen en sus orillas y con las cuales pronto iba a confundirse, se ve a Pan representado como un hombre de edad, presto a alcanzar el objeto de sus deseos. Los amorcillos que aparecen junto a la ninfa y sobre la cabeza de Pan, confieren a la escena una nota erótica, muy propia en otros casos.

# COPIAS DE FRANÇOIS BOUCHER

## Amorcillos vendimiando

Lienzo. 67 × 81 cm. N.º de catálogo 2855



Este gracioso cuadro característico del rococó francés, destinado a decorar una sobrepuerta, ingresó en el Museo del Prado en 1942. En él figuran tres erotes en un viñedo. El del centro levanta una cesta llena de uvas. Es una copia del *Amour vendangeur* de Boucher.

## Amorcillos jugando con pichones

Lienzo. 67 × 81 cm. N.º de catálogo 2854



De características semejantes al anterior y destinado, también, a decorar una sobrepuerta, ingresó con su compañero en el Museo del Prado en 1942. En este caso, los tres erotes juegan con un pichón al que han sacado de su jaula. Es una copia del *Amour oiseleur* de Boucher.

# JEAN BAPTISTE-MARIE PIERRE

(1713-1789)

Nació en París en 1714 y murió en esta misma ciudad en 1789. Fue el primer pintor de Luis XV y un destacado representante del rococó francés, estilo decorativo y cortesano, imperante en el siglo XVIII.

## Diana y Calisto

Lienzo. 114 × 197 cm. N.º de catálogo 3217



Este cuadro formó pareja con el siguiente, *Júpiter y Antíope* (n.º cat. 3218), siendo adquiridos ambos por el Ministerio de Educación Nacional en 1970. De idénticas dimensiones y parecida disposición de las figuras, es obvio que sirvieron para decorar lienzos de pared semejantes. Debieron de realizarse hacia 1750. En este primero se representó la seducción de la ninfa Calisto por Júpiter metamorfoseado en Diana, leyenda de la que ya hemos tratado al describir otros cuadros en los que aparece este tema (Ov., *Met.*, II, 409 ss)<sup>[1]</sup>.

El momento elegido no es, como es frecuente en la mayoría de los casos, cuando Diana descubre la gravidez de la ninfa, sino el instante de la inminente seducción y abandono de la ninfa ante el abrazo de la que cree su señora. Ambas figuras están cargadas de sensualidad y de erotismo. El amorcillo que las acompaña confiere a la escena una nota amable y desenfadada.

## Júpiter y Antíope

Lienzo. 114 × 197 cm. N.º de catálogo 3218



De características semejantes al anterior, del que fue pareja, en él se representó la leyenda de los amores de Júpiter y Antíope que se metamorfoseó en sátiro para unirse a ella.

Antíope, una de las hijas del dios-río Asopo (o Nictéo según otras versiones), fue amada por Zeus (Júpiter) quien se unió a ella en figura de sátiro. De esta unión nacerían los famosos gemelos Anfión y Zeto que, con el tiempo, serían los libertadores de su propia madre y los que impondrían un terrible castigo a Dirce, su maltratadora (Apd., *Bibl.*, III, 5, 5; Hig., *Fab.*, 8 y 7).

# JEAN-ANTOINE JULIEN DE PARME

(1736-1799)

Nacido en Cavigliano en 1736, murió en París en 1799. Su formación como pintor, en un principio de carácter local, se amplió y consolidó en los doce años que residió en Roma y se completó, más tarde, en Francia. Poco considerado en el mundo artístico oficial, tuvo la suerte de contar con la protección del ministro del ducado borbónico de Parma, Guillermo du Tillot Costui que le ofreció un sueldo fijo como pintor de Corte. Trabajando en Parma, Jean-Antoine Julien se dedicó sobre todo a pintar obras de la mitología griega y romana.

Se le considera un destacado pintor del neoclasicismo francés, muy influido por las corrientes italianizantes. Admirador de la obra de Rafael y de la antigüedad clásica, sus obras responden al gusto academicista de la época.

## El rapto de Ganimedes

Lienzo. 249 × 128 cm. N.º de catálogo 6772

Este cuadro y los dos siguientes formaron parte de una serie pintada para el duque de Nivernois. Fueron adquiridos (nos de cat. 6772, 6773 y 6774) por el Ministerio de Cultura para el Museo del Prado en 1982.



El joven troyano del que se enamoró Zeus (Júpiter), raptándolo para convertirlo en su copero, está representado como un adolescente, en el momento de ser arrebatado por el propio dios metamorfoseado en águila. Todavía, a media altura, es contemplado por los atónitos pastores que asisten a la escena y por su perro, que no

se resigna a perder a su amo (Ov., *Met.*, X, 255).

De esta leyenda que, a lo largo de la historia, ha gozado del favor de artistas y pintores, incluso para significar la muerte inesperada de un ser joven, ya hemos tratado al describir otros cuadros en los que se representó el mismo tema<sup>[1]</sup>.

El cuadro aparece firmado: «JULIEN DE PARME, 1778».

## La Aurora raptando a Céfalos

Lienzo. 249 × 128 cm. N.º de catálogo 6773

De características semejantes al anterior, en este caso el mito representado es el rapto de Céfalos por la Aurora.



Eos era la personificación de la Aurora. Hija de Hiperión y de Tía, pertenecía a la primera generación divina, la de los Titanes. Era hermana de Helio (el Sol) y de Selene (la Luna), y con Astreo engendró los vientos: Céfiro, Boreas y Noto, así como a la estrella matutina (Eósforo). Se la representaba como a una diosa cuyos dorados dedos abrían las puertas del cielo al carro del Sol. Se decía de ella que por haber ofendido a Afrodita, ésta la condenó a estar siempre enamorada, por lo que son muchos los amoríos que se le atribuyen. (Ov., *Met.*, XIII, 581 ss; 690 ss).

Céfalos, a su vez, fue el héroe de varios mitos<sup>[2]</sup>. Hijo de Deyón y Diomedes, se hacía descendiente de la estirpe de Deucalión; aunque según otras versiones era hijo de Hermes (Mercurio) y Herse, una de las hijas del rey Cécrope de Atenas<sup>[3]</sup>. De él se enamoró Eos, lo raptó y se lo llevó a Siria, donde alumbró un hijo suyo llamado Faetonte que, después, pasaría por ser hijo del Sol<sup>[4]</sup>. Céfalos abandonaría pronto a su amante, volviendo al Ática donde se casó con Procris.

En la escena se ve a Céfalos raptado por la Aurora, que aparece como una hermosa joven alada. Un par de erotes revolotean sobre las cabezas de los amantes, uno de ellos con una antorcha y el otro con un cántaro manante, simbolizando, respectivamente, al lucero matutino y al rocío mañanero.

El cuadro aparece firmado: «JULIEN DE PARME, 1779».

## Despedida de Héctor y Andrómaca

Lienzo. 250 × 122 cm. N.º de catálogo 6774



En esta escena se representó el conocido y dramático pasaje de la *Ilíada* de Homero, en el cual, ante las murallas de Troya, Andrómaca se despide de su esposo Héctor, suplicándole que no acuda al campo de batalla donde ella presiente que encontraría la muerte a manos de Aquiles. Héctor viste su armadura de guerrero, «tremolante casco», escudo y lanza. Se cubre, con un manto rojo que contrasta con el azul del que lleva Andrómaca que, inútilmente, trata de retenerle.

Héctor, representó, frente a su hermano Paris, la figura del gran héroe: buen hijo, buen esposo, siempre cumplidor de su deber, en contra incluso de sus personales y deberes familiares con respecto a su esposa e hijo a los que con su muerte dejó a merced de los enemigos.

Este personaje, en apariencia, de conducta intachable ha sido motivo de controversia ya que su actitud plantea el grave problema que supone tener que elegir entre el cumplimiento de un deber, impuesto por la propia conciencia, y el de los propios sentimientos.



# ANÓNIMO FRANCÉS

(Siglo XVII)

## Bacanal

Tabla. 100 × 251 cm. N.º de catálogo 2359



Este cuadro, que en 1772, estaba en el Palacio Nuevo, decoró la delantera de un clavicordio. Se ha atribuido a Poussin y a Gérard de Lorraine, sin que hasta la fecha se haya podido aclarar su autoría.

En un bosque de frondosos árboles se desarrolla una escena báquica en la que participan faunos y bacantes en distintas actitudes: durmiendo, bailando o bañándose en el río ante la presencia de Dioniso (Baco) y Sileno, que aparecen a la izquierda. El primero representado como un hermoso joven, coronado de hiedra y el segundo como un viejo obeso, dormitando.

Es una composición de carácter puramente decorativo y estilo academicista.

# ANÓNIMO FRANCÉS

(Siglo XVIII)

## Venus curando a Eneas

Lienzo. 127 × 96 cm. N.º de catálogo 6075



Este cuadro fue adquirido por el Ministerio de Cultura en 1979 y se le ha considerado de estilo próximo al de Girodet.

En él se representó un paisaje concreto de la *Eneida* (Virg., XII, 383-424) en el que se cuenta cómo Eneas, herido, fue curado por su madre Venus. De corte neoclásico, es de destacar la belleza del cuerpo desnudo de la diosa, cubierta, en parte, por un transparente manto azul, y la delicada figura de Eros que se cobija en su regazo.

## **XI. APÉNDICE**

# PERSONAJES MITOLÓGICOS EN LOS CUADROS DEL MUSEO DEL PRADO

PERSONAJE	TÍTULO DEL CUADRO	PINTOR	N.º CAT.	ESCUELA
La Abundancia,	La abundancia y los cuatro elementos (En colab. con J. Brueghel de Velours)	Hendrick de Clerk o Clerck (h. 1570-1630)	1401	Flam.
La Abundancia,	La abundancia y los cuatro elementos	Jan Brueghel II, el Mozo (1601-1678)	1400	Flam.
La Abundancia,	La abundancia	Jan Brueghel II, el Mozo (1601-1678)	1402	Flam.
Acis	Acis y Galatea	Charles de la Fosse (1636-1716)	2251	Franc.
Acteón	Diana y Acteón. Copia de Tiziano	Juan Bautista Martínez del Mazo (h. 1611-1667)	423	Esp.
Acteón	Paisaje con Diana y Acteón (En colab. con Denis van Alsloot)	Hendrick de Clerk o Clerck (h. 1570-1630)	1356	Flam.
Adonis	La muerte de Adonis. Copia	Juan Bautista Martínez del Mazo	7116	Esp.

	Rubens	(h. 1611-1667)			
Adonis	Venus Adonis	Tiziano Vecellio di Gregorio (h. 1485-1576)	y	422	Ital.
Adonis	Venus Adonis	Paolo Cagliri, el Veronés (1528-1588)	y	482	Ital.
Adonis	Venus, Adonis Cupido	Annibale Carracci (1560-1609)	y	2631	Ital.
Agua, El	El agua	Jerónimo Antonio de Ezquerria (1660-1733)		704	Esp.
Anfítrite	Neptuno Anfítrite	Frans Francken II, el Mozo (1581-1642)	y	1523	Flam.
Anteo	Hércules lucha con Anteo	Francisco de Zurbarán (1598-1664)		1246	Esp.
Antíoipe	Júpiter Antíoipe	Jean Baptiste-Marie Pierre (1713-1789)	y	3218	Franc.
Apolo	Apolo vencedor de Marsias (copia de Jordaens)	Juan Bautista Martínez del Mazo (h. 1611-		1712	Esp.

		1667)		
Apolo	El Sol. Pietro Apolo con el Falcchetti signo de Leo (Siglo (copia de Rafael) XVI-XVII)	306	Ital.	
Apolo	Cornelis Apolo ante Cornelisz van el tribunal de los Harlem dioses (1562- 1638)	2088	Holan.	
Apolo	Peter Paul Apolo y la Rubens serpiente Pitón (1577- 1640)	2040	Flam.	
Apolo	Apolo Cornelis persiguiendo a de Vos Dafne (copia (h. 1584- de Rubens) 1651)	1714	Flam.	
Apolo	Cornelis Apolo y la de Vos serpiente Pitón (h. 1584- 1651)	1861	Flam.	
Apolo	Apolo Jacob vencedor de Jordaens Marsias (1593- 1678)	1551	Flam.	
Aqueloo	Hendrick El banquete de Clerk o de Aqueloo Clerck (h. 1570- 1630)	2071	Flam.	
Aquiles	La Sebastiano educación de Conca Aquiles (1681- 1764)	2869	Ital.	
Aquiles	La Peter Paul educación de Rubens Aquiles (1577- 1640)	2455	Flam.	

Aquiles	Briseida devuelta a Aquiles por Néstor	Peter Paul Rubens (1577-1640)	2566	Flam.
Aquiles	Aquiles descubierto (en colab. con Van Dyck)	Peter Paul Rubens (1577-1640)	1661	Flam.
Aracne	Las Hilanderas o La Fábula Aracne	Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660)	1173	Esp.
Argos	Mercurio y Argos	Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660)	1175	Esp.
Argos	Paisaje con Mercurio y Argos	Benito Manuel de Agüero (h. 1626-h. 1668)	899	Esp.
Argos	Mercurio y Argos	Peter Paul Rubens (1577-1640)	1673	Flam.
Ariadna	Baco y Ariadna	Erasmus Quellinus o Quellyn (1607-1678)	1629	Flam.
Armonía	La armonía y las tres gracias	Hans Baldung Grien (h. 1484-1545)	2219	Alem.
Atalanta	Hipómenes y Atalanta	Guido Reni (1575-1642)	3090	Ital.



Atalanta	Atalanta y Meleagro cazando jabalí Caledonia	el de	Peter Paul Rubens (1577-1640)	1636	Flam.
Atalanta	Meleagro y Atalanta	y	Jacob Jordaens (1593-1678)	1546	Flam.
Atalanta	Hipómenes y Atalanta		Peter Gowy (1.ª mitad siglo XVII)	1538	Flam.
Atlas	Atlas sosteniendo mundo	el	Copia de un boceto perdido de Rubens	2039	Flam.
Átropo	Las Parcas (Átropo)		Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)	757	Esp.
Aurora	La Aurora raptando Céfalos	(Antoine) Julien de	Jean Parme (1736-1799)	5773	Franc.
Bacanal	La Bacanal de los andrios		Tiziano Vecellio di Gregorio (h. 1485-1576)	418	Ital.
Bacanal	Bacanal		Michel-Ange Houasse (1680-1730)	1719	Franc.
Bacanal	Bacanal		Nicolás Poussin (1594-	2312	Franc.

		1665)			
Bacanal	Bacanal	Anónimo francés siglo XVII	2359	Franc.	
Baco	Fragmento de El triunfo de Baco. Media figura de mujer	José de Ribera, el Españolito (1591-1652)	1122	Esp.	
Baco	Fragmento de El triunfo de Baco. Cabeza del dios Baco	José de Ribera, el Españolito (1591-1652)	1123	Esp.	
Baco	Los borrachos o El Triunfo de Baco	Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660)	1170	Esp.	
Baco	Baco o la Monstrua desnuda	Juan Carreño de Miranda (1614-1625)	2800	Esp.	
Baco	El Sacrificio de Baco	El Caballero Máximo (1585-1665)	259	Ital.	
Baco	El nacimiento del Sol y el triunfo de Baco	Corrado Giaquinto (1703-1766)	103	Ital.	
Baco	Baco y Ariadna	Erasmus Quellinus o Quellyn (1607-1678)	1629	Flam.	
Baco	El triunfo de Baco	Cornelis de Vos (h. 1584-1651)	1860	Flam.	

Baco	Escena báquica	Nicolás Poussin (1594-1665)	2318	Franc.
Baco	Sacrificio a Baco	Michel-Ange Houasse (1680-1730)	2268	Franc.
Bécuba	Ceres en casa de Bécuba	Adam Elsheimer, Adamo Tedeschio (1578-1610)	2181	Alem.
Briseida	Briseida devuelta Aquiles Néstor	Peter Paul Rubens (1577-1640)	2566	Flam.
Cadmo	Cadmo y Minerva	Jacob Jordaens (1593-1678)	1713	Flam.
Calisto	Diana descubre la falta de Calisto (Copia de Tiziano)	Juan Bautista Martínez del Mazo (h. 1611-1667)	424	Esp.
Calisto	Diana Calisto	Peter Paul Rubens (1577-1640)	1671	Flam.
Calisto	Diana Calisto	Jean Baptiste-Marie Pierre (1713-1789)	3217	Franc.
Cancerbero, El	Hércules el Cancerbero	Francisco de Zurbarán (1598-1664)	1247	Esp.

Cancerbero, El	Hércules y Rubens el Cancerbero (1577-1640)	2043	Flam.
Céfalo	Céfalo y Peter Paul Procris Rubens (Copiado por (1577-1640) Peter Symons)	2459	Flam.
Céfalo	Céfalo y Peeter Procris Symons (m. 1629)	1971	Flam.
Céfalo	La Aurora (Antoine) raptando a Julien de Céfalo Parme (1736-1799)	5773	Flam.
Centauros	El rapto de Peter Pau Deidamia o Rubens lapitas y (1577- centauros 1640)	1658	Flam.
Ceres	Ceres en Adam casa de Bécuba Elsheimer, Adamo Tedeschio (1578-1610)	2181	Alem.
Ceres	Guirnalda Brueghel de con la ofrenda a Velours Ceres (1568- 1625)	1414	Flam.
Ceres	Ceres y dos en ninfas colaboración con Snyders Peter	1664	Flam.
Ceres	Ceres y Pan Peter Paul Rubens (1577-1640)	1672	Flam.
	Jacob		

Ceres	Ofrenda a Jordaens Ceres	(1593-1678)	1547	Flam.
Cibeles	El triunfo de Falcchetti Cibeles	(Siglo XVI-XVII)	s/n	Ital.
Las Constelaciones, Las	Las constelaciones (Copia de Rafael)	de Jan Brueghuel de Velours (1568-1625)	312	Flam.
Cuatro elementos, Los	Los cuatro elementos	Hendrick de Clerk o Clerck (h. 1570-1630) en colab. con Jan Brueghuel de Velours	1399	Flam.
Cuatro elementos, Los	La abundancia los cuatro elementos	Jan Brueghel II, el Mozo (1601-1678)	1401	Flam.
Cuatro elementos, Los	La abundancia los cuatro elementos	Annibale Carracci (1560-1609)	1400	Flam.
Cupido	Venus, Adonis Cupido	Guido Reni (1575-1642)	2631	Ital.
Cupido	Cupido	Girolano F. María Mazzola, il Parmigianino (1503-1540)	150	Ital.
Cupido	Cupido	Erasmus Quellinus o Quellyn (1607-	281	Ital.

		1678)		
Cupido	Cupido navegando sobre el delfín	Peter Paul Rubens (1577-1640)	1632	Flam.
Dafne	Apolo persiguiendo a Dafne	Cornelis de Vos (h. 1584-1651)	1714	Flam.
Dánae	Dánae recibiendo lluvia de oro	Tiziano Vecellio di Gregorio (h. 1485-1576)	425	Ital.
Deidamia	El rapto de Deidamia o Lapitas y centauros	Peter Paul Rubens (1577-1640)	1658	Flam.
Deucalión	Deucalión y Pirra	Peter Paul Rubens (1577-1640)	2041	Flam.
Deyanira	El rapto de Deyanira (Copia anónima)	Copia de un cuadro de Rubens	2460	Flam.
Diana	Diana y Acteón (Copia Tiziano)	Juan Bautista Martínez del Mazo (h. 1611-1667)	423	Esp.
Diana	Diana descubre la falta de Calisto (Copia de Tiziano)	Juan Bautista Martínez del Mazo (h. 1611-1667)	424	Esp.
Diana	Diana cazadora de Rubens.	(Copia de Prado) Juan Bautista Martínez del Mazo (h.	1725	Esp.

	disperso)	1611-1667)		
Diana	La Luna. Diana con el Falcchetti signo de Cáncer (Copia de Rafael)	Pietro (Siglo XVI-XVII)	307	Ital.
Diana	Paisaje con Diana y Acteón	Hendrick de Clerk o Clerck (h. 1570- 1630) en colab. con van Alsloot	1356	Flam.
Diana	Diana y sus ninfas sorprendidas por faunos	Peter Paul Rubens (1577- 1640)	1665	Flam.
Diana	Diana y Calisto	Peter Paul Rubens (1577- 1640)	1671	Flam.
Diana	La caza de Diana	Peter Paul Rubens (1577- 1640)	1727	Flam.
Diana	Diana y sus ninfas cazando	Peter Paul Rubens (1577- 1640)	7765	Flam.
Diana	Diana cazadora (copiada por Mazo)	Escuela de Rubens	1725	Flam.
Diana	Cacería de Diana (copiada por Mazo)	Escuela de Rubens	346	Flam.
Diana	Diana y Endimión sorprendidos por un sátiro	Anton van Dyck o Dick (1599-1641)	1492	Flam.



		Cornelis		
Diana	El baño de van Diana	Poelenburgh (1596-1674)	2129	Holan.
Diana	Diana y Calisto	Jean Baptiste-Marie Pierre (1713-1789)	3217	Franc.
Dido	Eneas ayuda a descabalgarse a Dido (Copia de Rubens)	Juan Bautista Martínez del Mazo (h. 1611-1667)	1744	Esp.
Dido	Eneas ayuda a descabalgarse Dido o Paisaje con Dido y Eneas	Benito Manuel de Agüero (h. 1626-h. 1668)	895	Esp.
Dido	Paisaje: Eneas se despide de Dido o Salida de Eneas de Cartago	Benito Manuel de Agüero (h. 1626-h. 1668)	896	Esp.
Endimión	Diana y Endimión sorprendidos por un sátiro	Anton van Dyck o Dick (1599-1641)	1492	Flam.
Eneas	Eneas ayuda a descabalgarse a Dido (Copia de Rubens)	Juan Bautista Martínez del Mazo (h. 1611-1667)	1744	Esp.
Eneas	Eneas ayuda a descabalgarse Dido o Paisaje con Dido y Eneas	Benito Manuel de Agüero (h. 1626-h. 1668)	895	Esp.
	Paisaje:			

Eneas	Eneas se Manuel de despide de Dido Agüero o Salida de (h. 1626-h. Eneas de 1668) Cartago	896	Esp.
Eneas	Eneas fugitivo con su familia	Luca Giordano (1632- 1705)	196 Ital.
Eneas	Venus curando a Eneas	Anónimo francés siglo XVIII	6075 Franc.
Eolo	Eolo o El Aire	Copia de un cuadro de Rubens	1716 Flam.
Estigia, laguna	La El paso de la Patinir o laguna Patenier Estigia (h. 1480- 1524)	1616	Flam.
Eurídice	Orfeo y Eurídice	Peter Paul Rubens (1577- 1640)	1667 Flam.
Eurídice	La muerte de Eurídice	Erasmus Quellinus o Quellyn (1607- 1678)	1630 Flam.
Europa	El rapto de Europa (Copia de Tiziano)	Peter Paul Rubens (1577- 1640)	1693 Flam.
Europa	El rapto de Europa (Boceto para Quellinus)	Peter Paul Rubens (1577- 1640)	2457 Flam.
Europa	El rapto de	Erasmus Quellinus o Quellyn	1628 Flam.

Europa	Europa	Quellyn (1607- 1678)	1628	Flam.
Euterpe	La Marquesa Santa Cruz (como Euterpe)	de de Francisco Goya y Lucientes (1746- 1828)	7070	Esp.
Faetón, El	La caída del Faetón	Jan van Eyck o Aeyck (h. 1599- 1641)	1345	Flam.
Fauno	Sileno o un fauno	Peter Paul Rubens (1577- 1640)	1681	Flam.
Faunos	Diana y sus ninfas sorprendidas por faunos	Peter Paul Rubens (1577- 1640)	1665	Flam.
Flora	Ofrenda a Flora	Juan Van Der Hamen y León (1596-1631)	2877	Esp.
Flora	La diosa Flora	Escuela de Rubens Peter Paul Rubens	1675	Flam.
Fortuna, La	La Fortuna	Peter Paul Rubens (1577- 1640)	1674	Flam.
Fuego, El	El fuego	Acisclo Antonio de Palomino y Velasco (1665-1726)	3186	Esp.
Fuego, El	Vulcano o El Fuego Polifemo y	Escuela de Rubens Copia	1717	Flam.

Galatea	Galatea	anónima de Poussin	2322	Franc.
Galatea	Acis y Galatea	Charles de la Fosse (1636-1716)	2251	Franc.
Ganimedes	El rapto de Ganimedes (Copia Correggio)	Eugenio Cajés (1574-1634)	119	Esp.
Ganimedes	El rapto de Ganimedes	Peter Paul Rubens (1577-1640)	1679	Flam.
Ganimedes	El rapto de Ganimedes	Jean (Antoine) Julien de Parme (1736-1799)	6772	Franc.
Gerión	Hércules dando muerte al rey Gerión	Francisco Zurbarán (1598-1664)	1242	Esp.
Gigantes	El Olimpo: batalla de los gigantes	Francisco Bayeu y Subías (1734-1795)	604	Esp.
Gracias, tres	Las y las Gracias	Hans Baldung Grien (h. 1484-1545)	2219	Alem.
Gracias, tres	Las Las Gracias	Peter Paul Rubens (1577-1640)	1670	Flam.
	La persecución de	Peter Paul		

Harpías, Las	las harpías (Copiado Quellinus)	(1577- de 1640)	2458	Flam.
Harpías, Las	La persecución de las harpías (Copia Rubens)	Erasmus de Quellinus o Quellyn de (1607- 1678)	1633	Flam.
Hécuba	El dolor de Hécuba	Leonardo Bramer (1596- 1674)	2069	Holan.
Héctor	Despedida de Héctor y Andrómaca	Jean (Antoine) Julien de Parme (1736-1799)	5774	Franc.
Helena	El rapto de Helena	Juan de la Corte (1597- 1660)	3102	Esp.
Hera	El nacimiento de la Vía Láctea	Peter Paul Rubens (1577- 1640)	1668	Flam.
Hércules	Hércules de lucha con el león de Nemea	Francisco Zurbarán (1598- 1664)	1243	Esp.
Hércules	Hércules de lucha con la hidra de Lerna	Francisco Zurbarán (1598- 1664)	1249	Esp.
Hércules	Hércules lucha con el jabalí Erimanto	Francisco de Zurbarán (1598- 1664)	1244	Esp.

		1664)		
		Francisco		
Hércules	Hércules de desvía el curso del río Alfeo	Zurbarán (1598-1664)	1248	Esp.
		Francisco		
Hércules	Hércules y de el toro de Creta	Zurbarán (1598-1664)	1245	Esp.
		Francisco		
Hércules	Hércules en de el estrecho de Gibraltar	Zurbarán (1598-1664)	1241	Esp.
		Francisco		
Hércules	Hércules de dando muerte al rey Gerión	Zurbarán (1598-1664)	1242	Esp.
		Francisco		
Hércules	Hércules de lucha con Anteo	Zurbarán (1598-1664)	1246	Esp.
		Francisco		
Hércules	Hércules y de el Cancerbero	Zurbarán (1598-1664)	1247	Esp.
		Francisco		
Hércules	Muerte de Hércules	Zurbarán (1598-1664)	1250	Esp.
		Francisco		
Hércules	Hércules y la Hidra (Copia)	Juan Bautista Martínez del Mazo (h. de	170	Esp.

1611-1667)

Hércules	Hércules matando al dragón en el jardín de Hespérides (Copia de Rubens)	Juan del Bautista Martínez del Mazo (h. de 1611-1667)	1711	Esp.
Hércules	Hércules en la pira	Luca en Giordano (1632-1705)	162	Ital.
Hércules	Hércules el cancerbero	Peter Paul Rubens (1577-1640)	2043	Flam.
Hércules	La apoteosis de Hércules	Jean Baptiste Borkens (1611-1675)	1368	Flam.
Hércules	La apoteosis de Hércules (Copia del mismo pintor)	Jean Baptiste Borkens (1611-1675)	1369	Flam.
Herse	Paisaje con Mercurio y Herse	Juan del Bautista Martínez del Mazo (h. de 1611-1667)	1217	Esp.
Herse	Mercurio y Herse	Jan Wildens (1586-1653)	2733	Flam.
Hipómenes	Hipómenes y Atalanta	Guido Reni (1575-1642)	3090	Ital.
Hipómenes	Hipómenes y Atalanta	Jacob Peter Gowy (1. <sup>a</sup> mitad)	1538	Flam.



Hipómenes	y Atalanta	(1. <sup>a</sup> mitad siglo XVII)	1538	Flam.
Ícaro	La caída de Ícaro	Jacob Peter Gowy (1. <sup>a</sup> mitad siglo XVII)	1540	Flam.
Ifigenia	El sacrificio de Ifigenia	Corrado Giaquinto (1703-1766)	105	Ital.
Invierno, El	Las estaciones: El Invierno	Mariano Salvador Maella (1739-1819)	2500	Esp.
Ixión	Ixión	José de Ribera, el Españolito (1591-1652)	1114	Esp.
Jacinto	La muerte de Jacinto	Peter Paul Rubens (1577-1640)	2461	Flam.
Jasón	Jasón con el vellocino de oro	Erasmus Quellinus o Quellyn (1607-1678)	1631	Flam.
Júpiter	Paisaje con Psique y Júpiter	Paul Brill o Brill (1554-1626) (En colab. con Rubens)	1849	Flam.
Júpiter	Vulcano forjando los rayos de Júpiter	Peter Paul Rubens (1577-1640)	1676	Flam.

Júpiter	Paisaje con Psique y Júpiter	Peter Paul Rubens (1577-1640) (En colab. con Paul Brill)	1849	Flam.
Júpiter	Júpiter y Licaón	Jan Cossiers (1600-1671)	1463	Flam.
Júpiter	Júpiter y Antiope	Jean Baptiste-Marie Pierre (1713-1789)	3218	Franc.
Leda	La fábula de Leda (Copia de Correggio)	Eugenio Cajés (1574-1634)	120	Esp.
Leda	Leda y el cisne	Georges Pencz (1500-1550)	6999	Alem.
Leda	La duquesa de Borgoña con sus hijos (o Leda y el cisne)	Pierre Gobert (1662-1744)	2274	Franc.
Licaón	Júpiter y Licaón	Jan Cossiers (1600-1671)	1463	Flam.
Luna, La	La Luna. Diana con el signo de Cáncer (Copia de Rafael)	Pietro Falcchetti (Siglo XVI-XVII)	307	Ital.
Marsias	Apolo vencedor de Marsias	Jacobo Jordaens (1593-1678)	1551	Flam.

Marsias	Apolo vencedor Marsias (Copia Jordaens)	Juan de Bautista Martínez de del Mazo (h. 1611-1667)	1712	Esp.
Marte	El Marte	dios Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660)	1208	Esp.
Marte	Marte con los signos Aries Escorpión (Copia Rafael)	de Pietro y Falcchetti (Siglo de XVI-XVII)	308	Ital.
Medusa	Perseo vencedor Medusa	de Luca Giordano (1632- 1705)	194	Ital.
Meleagro	Atalanta Meleagro cazando jabalí Calidonia	y Peter Paul Rubens (1577- 1640)	1662	Flam.
Meleagro	Meleagro Atalanta	y Jacob Jordaens (1593- 1678)	1546	Flam.
Meleagro	La caza de Meleagro	de Nicolás Poussin (1594- 1665)	2320	Franc.
Mercurio	Mercurio Argos	y Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660)	1175	Esp.
	Juan Paisaje con	Bautista		

Mercurio	Paisaje con Bautista Mercurio y Herse	Juan Martínez del Mazo (h. 1611-1667)	1271	Esp.
Mercurio	(Copia de Rubens)	Juan Martínez del Mazo (h. 1611-1667)	1708	Esp.
Mercurio	Paisaje con Mercurio y Argos	Benito Manuel de Agüero (h. 1626-h. 1668)	899	Esp.
Mercurio	Mercurio con los signos de Géminis y Virgo (Copia de Rafael)	Pietro Falcchetti (Siglo de XVI-XVII)	309	Ital.
Mercurio	Mercurio y Argos	Peter Paul Rubens (1577-1640)	1673	Flam.
Mercurio	Mercurio	Peter Paul Rubens (1577-1640)	1677	Flam.
Mercurio	Mercurio y Herse	Jan Wildens (1586-1653)	2733	Flam.
Minerva	Cadmo y Minerva	Jacob Jordaens (1593-1678)	1713	Flam.
Narciso	Narciso	Jan Cossiers (1600-1671)	1465	Flam.

Neptuno	Neptuno y Anfitrión	Frans Francken II, el Mozo (1581-1642)	1523	Flam.
Neso	La muerte del centauro Neso	Luca Giordano (1632-1705)	193	Ital.
Néstor	Briseida devuelta a Aquiles por Néstor	Peter Paul Rubens (1577-1640)	2566	Flam.
Ninfa	Paisaje con una ninfa y un pastor (Prado disperso)	M <sup>o</sup> Burgos Benito Manuel de Agüero (h. 1626-h. 1668)	893	Esp.
Ninfa	Paisaje con ninfa dormida	Atribuido a Nicolás Poussin	2319	Franc.
Ninfas	Ceres y dos ninfas	Peter Paul Rubens (1577-1640) (en colab. con Snyders)	1664	Flam.
Ninfas	Diana y sus ninfas sorprendidas por faunos	Peter Paul Rubens (1577-1640)	1665	Flam.
Ninfas	Ninfas y Sátiros	Peter Paul Rubens (1577-1640)	1666	Flam.
Ninfas	Diosas y ninfas después del baño	Jacob Jordaens (1593-1678)	1548	Flam.
	El Olimpo:	Francisco Bayeu y		

Olimpo, El	batalla de los gigantes	Subías (1734-1795)	1764	Esp.
Olimpo, El	El Olimpo	Giovanni Battista Tiepólo (1696-1770)	365	Ital.
Orfeo	Orfeo	Alessandro Varotari Padovanino, il Padovanino (1588-1648)	266	Ital.
Orfeo	Orfeo y los animales	Philipp Peter Roos, Rosa de Tívoli (1657-1705)	5445	Alem.
Orfeo	Orfeo	Jan Brueghel de Velours (1568-1625)	1413	Flam.
Orfeo	Orfeo y Eurídice	Peter Paul Rubens (1577-1640)	1667	Flam.
Orfeo	Orfeo	Frans Snyders (1579-1675) (en colab. con Theodore van Tulden)	1844	Flam.
Orfeo	Orfeo en los infiernos	Pieter Fris o Frits, Fritz (h. 1627-h. 1708)	2081	Flam.
Otoño, El	Las Estaciones: Otoño	Mariano Salvador Maella (1739-1819)	2499	Esp.

Pan	Ceres y Pan	Peter Paul Rubens (1577-1640) (en colab. con Snyders)	1672	Flam.
Pan	Pan y Siringa	François Boucher (1703-1770)	7066	Franc.
Parcas, Las	Las Parcas (Átropo)	Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)	757	Esp.
Paris	El juicio de Paris	Francesco Albani (1578-1660)	2	Ital.
Paris	El juicio de Paris	Peter Paul Rubens (1577-1640)	1731	Flam.
Paris	El juicio de Paris	Peter Paul Rubens (1577-1640)	1669	Flam.
Parnaso	El Parnaso	Nicolás Poussin (1594-1665)	2313	Franc.
Peleo	Las bodas de Tetis y Peleo	Jacob Jordaens (1593-1678)	1634	Flam.
Perseo	Perseo vencedor de Medusa	Luca Giordano (1632-1705)	194	Ital.
	Andrómeda	Peter Paul		



Perseo	libertada por Perseo	(1577-1640)	1663	Flam.
		Peter Paul		
Pirra	Deucalión y Pirra	Rubens (1577-1640)	2041	Flam.
		Peter Paul		
Pitón	Apolo y la serpiente Pitón	Rubens (1577-1640)	2040	Flam.
		Cornelis		
Pitón	Apolo y la serpiente Pitón	de Vos (h. 1584-1651)	1861	Flam.
		Copia		
Polifemo	El Gigante Polifemo	anónima de un boceto de Rubens	2038	Flam.
		Copia		
Polifemo	Paisaje: Polifemo y Galatea	anónima de Poussin	2322	Franc.
		Peter Paul		
Pomona	Vertumno y Pomona	Rubens (1577-1640)	2044	Flam.
		Mariano		
Primavera, La	Las Estaciones: La Primavera	Salvador Maella (1739-1819)	2497	Esp.
		Peter Paul		
Procris	Céfalo y Procris	Rubens (1577-1640)	2459	Flam.
		Peeter		
Procris	Céfalo y Procris	Symons (m. 1629)	1971	Flam.
		Peter Paul		
Prometeo	Prometeo con el fuego	Rubens (1577-	2042	Flam.

Prometeo	Prometeo trayendo fuego	el	1640) Jan Cossiers (1600-1671)	1464	Flam.
Proserpina	El rapto de Proserpina	de	Pieter Brueghel el Joven, llamado d'Enfer (h. 1564-1637/38)	1454	Flam.
Proserpina	El rapto de Proserpina	de	Peter Paul Rubens (1577-1640)	1659	Flam.
Psique	Paisaje con Psique y Júpiter	con	Peter Paul Rubens (1577-1640) (en colab. con Paul Brill o Bril)	1849	Flam.
Sabinas, Las	El rapto de las sabinas	de	Baldasare Tommaso Peruzzi o Da Siena (1481-1536)	524	Ital.
Sátiro	Diana y Endimión sorprendidos por un sátiro	y	Anton van Dyck o Dick (1599-1641)	1492	Flam.
Sátiros	Ninfas y Sátiros	y	Peter Paul Rubens (1577-1640)	1666	Flam.
Saturno	Saturno devorando a un hijo	a un	Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)	763	Esp.

	hijo	(1746-1828)		
Saturno	Saturno con el signo de Capricornio (copia de Rafael)	Pietro Falcchetti (Siglo XVI-XVII)	311	Ital.
Saturno	Saturno devorando a su hijo	Peter Paul Rubens (1577-1640)	1678	Flam.
Sibila	Doña Juana Pacheco caracterizada como una Sibila	Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660)	1197	Esp.
Sileno	Sileno o un fauno	Peter Paul Rubens (1577-1640)	1681	Flam.
Siringa	Pan Siringa	François y Buocher (1703-1770)	7066	Franc.
Sísifo	Sísifo	Tiziano Vecellio di Gregorio (h. 1485-1576)	426	Ital.
Sol, El	El nacimiento del Sol y el triunfo de Baco	Corrado Giaquinto (1703-1766)	103	Ital.
Sol, El	El Sol. Apolo con el signo de Leo (copia de Rafael)	Pietro Falcchetti (Siglo XVI-XVII)	306	Ital.
Tereo	El banquete de Tereo	Peter Paul Rubens (1577-1640)	1660	Flam.

Tetis	Las bodas de Tetis y Peleo	Jacob Jordaens (1593-1678)	1634	Flam.
Ticio	Ticio	José de Ribera, el Españolito (1591-1652)	1113	Esp.
Ticio	Ticio	Tiziano Vecellio di Gregorio (h. 1485-1576)	427	Ital.
Tiempo, El	El Tiempo vencido por la Esperanza, Amor y la Belleza	Simón Vouet (1590-1649)	2987	Franc.
Titanes	La derrota de los titanes	Jacob Jordaens (1593-1678)	1539	Flam.
Troya	Incendio de Troya	Juan de la Corte (1597-1660)	3103	Esp.
Troya	Incendio de Troya	Juan de la Corte (1597-1660)	4728	Esp.
Troya	Incendio de Troya	Francisco de Collantes (1599-1656)	3086	Esp.
Ulises	Aquiles descubierto por	Peter Paul Rubens (1577-	2455	Flam.

		1640)		
		Tiziano		
Venus	Ofrenda a la diosa de los amores	Vecellio di Gregorio (h. 1485-1576)	419	Ital.
Venus	Venus y el Amor o Venus recreándose con el amor y la música	Tiziano Vecellio di Gregorio (h. 1485-1576)	421	Ital.
Venus	Venus recreándose con la música	Tiziano Vecellio di Gregorio (h. 1485-1576)	420	Ital.
Venus	Venus y Adonis	Tiziano Vecellio di Gregorio (h. 1485-1576)	422	Ital.
Venus	Venus y Adonis	Paolo Cagliari, el Veronés (1528-1588)	482	Ital.
Venus	Venus, Adonis y Cupido	Annibale Carracci (1560-1609)	2631	Ital.
Venus	El tocador de Venus	Francesco Albani (1578-1660)	1	Ital.
Venus	Venus con los signos de Libra y Tauro (copia de Rafael)	Pietro Falcchetti (Siglo XVI-XVII)	310	Ital.
		Cornelis		

(copia de Rafael) XVI-XVII)

Venus	El nacimiento de Venus	de	Cornelis de Vos (h. 1584-1651)	1862	Flam.
Venus	Venus curando a Eneas		Anónimo francés siglo XVIII	6075	Franc.
Venus	Venus Adonis	y	Anónimo italiano siglo XVII	5447	Ital.
Verano, El	Las Estaciones: Verano	El	Mariano Salvador Maella (1739-1819)	2498	Esp.
Vertumno	Vertumno y Pomona		Peter Paul Rubens (1577-1640)	2044	Flam.
Vía Láctea	El nacimiento de la Vía Láctea		Peter Paul Rubens (1577-1640)	1668	Flam.
Vulcano	La fragua de Vulcano	de	Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660)	1171	Esp.
Vulcano	La fragua de Vulcano		Giacomo o Jacopo da Ponte, el Bassano (1510-1592)	5263	Ital.
Vulcano	Vulcano forjando los rayos de Júpiter	los	Peter Paul Rubens (1577-1640)	1676	Flam.





## **XII. BIBLIOGRAFÍA**

## FUENTES. AUTORES CLÁSICOS

### Autores Griegos

**APOLODORO** (siglo I d. C.), *Biblioteca* (3 libros). Ed. bilingüe de Cambridge, Massachusetts, Londres, 1970; Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1985

**APOLONIO DE RODAS** (h. 295-215 a. C.), *El viaje de los argonautas* (4 cantos). Traducción de C. García Gual, Madrid, 2004.

**APULEYO** (siglo II d. C.), *Las Metamorfosis* o *El Asno de Oro*. Ed. bilingüe de la «Collection des Auteurs Latins», t. XVI.

– *Las Metamorfosis* o *El Asno de Oro*, vol. I (libros 1-3), vol. II (libros 4-11), traducción de Juan Martos, Madrid, 2003.

**DIODORO SÍCULO** (siglo I a. C.), *Biblioteca Histórica* (40 libros). Ed. bilingüe, Cambridge, Massachusetts, Londres, 1968.

– *Biblioteca Histórica*, traducción de M. Serrano Espinosa, Madrid, 2004.

**ESTRABÓN** (64 a. C.-24 d. C.) *Geografía* (17 libros), Ed. Tozer, H. F., Nueva York, 1961.

– *The Geography of Strabo: in eight volumes*. Traducción al inglés por H. Leonard Jones, Londres 1969.

– *Geografía*, libros I-II, traducción J. L. García Ramón y J. García Blanco, Madrid, 1991.

– *Geografía*, libros III-IV, traducción M. J. Meana y F. Piñeiro, Madrid, 1998.

– *Geografía*, libros VIII-X, traducción J. J. Torres Esbarranch, Madrid, 2001.

– *Geografía*, libros XI-XIV, traducción M. P. de Hoz García y Bellido, Madrid, 2003.

**FILÓSTRATO** (siglo II d. C.), *Imágenes Filóstrato el Viejo, Imágenes, Filóstrato el Joven y Descripciones de Calístrato* (Ed. Cuenca L. A. y Elvira M. A.), Ed. Siruela, Madrid, 1993.

**HESÍODO** (h. 700 a. C.), *Teogonía*. Ed. «Les Belles Lettres. Collection des Universités de France», vol. xxx.

– *Los trabajos y los días; la Teogonía*, traducción de A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez, Madrid, 1990

– *Los trabajos y los días; la Teogonía*, versión de M. J. Lecluyse y E. Palau, Barcelona, 2001.

**HIMNOS HOMÉRICOS** (23 poemas), traducción de J. B. Torres, Madrid, 2005.

**HOMERO** (siglo VIII a. C.), *La Ilíada* (24 cantos), Ed. «Les Belles Lettres

- Collection des Universités de France», Paris, 1972; Planeta, Barcelona, 1995.
- *La Ilíada*, traducción de J. García Blanco y L. M. Macía Aparicio, Madrid, 1991.
  - *La Ilíada*, (A. Baricco), traducción de x. González Rovira, Barcelona, 2005.
- HOMERO**, *La Odisea* (24 cantos), traducción de L., Segalá Estalella L., Madrid, 1945.
- *La Odisea*, traducción de J. L. Calvo, Madrid, 2005.
  - *La Odisea*, traducción de J. M. Pabón, Madrid, 2005.
- PAUSANIAS** (h. 160 d. C.) *Descripción de Grecia*, traducción de M. C. Herrero Ingelmo, Madrid, 1994.
- PLUTARCO** (h. 46-120 d. C.) *Vidas paralelas* (50 libros), Biógrafos griegos, Madrid, 1964.

## FUENTES. AUTORES CLÁSICOS

### Autores latinos

- CICERÓN**, *De natura deorum*. Ed. bilingüe de la «Collection des Auteurs Latins», tomo XXIII.
- *De Natura Deorum*, traducción A. Escobar, Madrid 1999.
- HIGINIO** (H. 64 a. C.-17 d. C.) *Fábulas* (1 libro) Ed. Rose Leyden, J. H., Leyden, 1934.
- OVIDIO**, *Metamorfosis*, traducción C., Álvarez y R. M. Iglesias, Madrid, 2004.; *Metamorfosis*, traducción E. Leonetti Jungl, Madrid, 1994.
- OVIDIO**, *Fastos*, traducción de B., Segura Ramos, Madrid, 1988.
- PLINIO**, *Historia Natural* (37 libros) Ed. bilingüe de la «Collection des Auteurs Latins», tomos XXV - XXVI.
- *Historia Natural*, traducción de J. Cantó et alii, Madrid, 2002.
- VIRGILIO**, *La Eneida*, traducción de J. de Echave - Sustaeta, Madrid, 1992.

## EMBLEMAS

- ALCIATO, A.**, *Los Emblemas de Alciato Traducidos en rhimas Españolas Añadidos de figuras y de nuevos Emblemas*, Lyon, 1549 (ed. facsímil, Madrid, 1975).
- COVARRUBIAS OROZCO, S.**, *Emblemas morales*, Madrid, 1610.
- ENKEL ARTHUR Y ALBRECHT SCHÖNE**, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbild Kunst des XVI und XVIII Jahrhundert*, Stuttgart: Metzler, 1978.
- HOROZCO Y COVARRUBIAS, I.**, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589.
- REUSNER, N.**, *Emblemata*, Francfort, 1570
- SALAS, P.**, *Affectos Divinos con emblemas sagradas*, Valladolid, 1658.
- SOLÓRZANO PEREIRA, Ioannes**, *Emblemata Regio Politica*, S. I, 1615. **SOTO HERNANDO DE**, *Emblemas moralizadas*, Madrid, 1599.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AGUIRRE, M.**, *La Odisea y sus imágenes*, Madrid, 2004.
- AGHION, I. Y OTROS**, *Héroes y dioses de la Antigüedad*, París, 1994.  
– *Guía iconográfica de los dioses y héroes de la antigüedad*, Madrid, 1996.
- ALPERS, S.**, «The decoration of the Torre de la Parada», *Corpus Rubenianum*, Part IX. Londres-Nueva York, 1970.
- AMADOR DE LOS RÍOS Y VILLALTA, R.**, «El antiguo Palacio del Buen Retiro, según el plano de 1656, que se conserva en el Ayuntamiento de Madrid y en la Biblioteca Nacional», *Museo Español de Antigüedades*, t. XI, págs. 175-219.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D.**, *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros*. Sevilla, 1947.  
– «Las Hilanderas», *A. E. A.* (1948), págs. 1-19.  
– «La fábula de Vulcano, Venus y Marte y “La Fragua” de Velázquez», *A. E. A.* (1960), págs. 149-181.  
– «Fábulas mitológicas de Velázquez», *Goya* (1960), págs. 104-119.  
– «Pintura del siglo XVII», vol. XV, de *Ars Hispaniae*, Madrid, 1971.
- ARGULLÓ, R., NAVARRO, J.**, *El desnudo en el Museo del Prado*, Ciclo de conferencias organizado por los Amigos del Museo del Prado, Madrid, 1998.
- ARROYO DE LA FUENTE, A.**, *Vida cotidiana en la Roma de los Césares*, Madrid 1999, pág. 82 y ss.
- ATALLAH, W.**, *Adonis dans la litterature et l’art grec*, París, 1966.
- AZCÁRATE, J. M.**, «El tema iconográfico del salvaje», *A. E. A.* (1948), págs.

81-99.

– «La alegoría en “Las Hilanderas”», en *Varia Velazqueña* (1960), I, págs. 344-351.

– «Noticias sobre Velázquez en la Corte», *A. E. A.* (1960), págs. 357-385.

**BABELON**, J., «Pintura y Poesía en el siglo de Oro», *Clavileño*, marzo-abril 1950, págs. 16-21.

**BACCHESCHI**, E., y **GARBOLI**, C., *L’Opera completa di Guido Reni*, Milán, 1971.

**BAYET**, J., *Croyances et rites dans la Rome Antique*, París, 1971.

– *La religión romana. Historia, Política y Psicología*, Madrid, 1984.

**BERMEJO DE LA RICA**, A., *La Mitología en el Museo del Prado*, Madrid, 1974.

**BERNABÉ**, A., *Dioses, héroes y orígenes del mundo: Lecturas de Mitología*, Madrid, 2008.

**BEROQUI BEROQUI**, P., *Tiziano en el Museo del Prado*. Instituto Cervantes de Nápoles, 1946.

**BOCCACCIO**, G., *Genealogía de los dioses paganos*, edición de M. C. Álvarez y R. M. Iglesias, Madrid, 1983.

**BORELIUS**, A., «En torno a “Los Borrachos”», en *Varia Velazqueña* (1960), I, págs. 245-249.

**BOSQUE**, A. de, *Mythologie et Maniérisme*, París, 1985.

**BROWN**, J., *Francisco de Zurbarán*, New York [1976].

– *La Edad de Oro de la pintura en España*, Madrid, 1990.

**BUENDÍA**, R., *El Prado básico*, Madrid, 1973.

**BURCHARD**, L., *Corpus Rubenianum*, 2 vols., Bruselas, 1968.

**BURN**, L., *Mitos Griegos*, Madrid, 1992.

**BUXTON**, R., *El imaginario griego. Los contextos de la Mitología*, Madrid: Cambridge Uni. Press, 2000.

**CAGLI**, C., *La obra completa de Tiziano*, Barcelona 1971.

**CAMÓN AZNAR**, J., «La pintura española del siglo XVII», vol. XXV, *Summa Artis*, Madrid, 1977.

**CARPENTER**, R., *Arte y Mito en la Antigua Grecia*, Barcelona, 2001.

**CARTARI**, V., *Le imagine con la spositione de i dei de gli antichi*, Venetia, 1556.

**CASCALES MUÑOZ**, J., *Francisco de Zurbarán. Su época, su vida y sus obras*, Madrid-Barcelona-Buenos Aires, 1931.

**CATÁLOGO DE LA PINTURA DEL MUSEO DEL PRADO**, Madrid, 1985.

**CATÁLOGO DE LA PINTURA DEL MUSEO DEL PRADO**, Madrid, 1996.

**CATURLA**, María Luisa, «Zurbarán en el Salón de los Reinos», *A. E. A.* (1945), págs. 292-300.

– *Fin y muerte de Francisco de Zurbarán. Documentos. Recogidos y comentados por...* Madrid, 1964.

- COSSIO**, J. M., *Fábulas mitológicas en España*. Madrid, 1956.
- CHECA**, F., *Pintura y escultura del renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, 1983.
- *Tiziano y la pintura veneciana del siglo XVI*, Madrid, 1977.
- DELGADO LINACERO**, C., *El toro en el Mediterráneo*, Madrid, 1999.
- DÍAZ PADRÓN**, M., *La Escuela Flamenca en el siglo XVII*, Madrid, 1975.
- *Museo del Prado. Catálogo de Pinturas*. 2 vols. Madrid, 1975.
- DÍEZ CANEDO**, E., *Los dioses en el Prado. Estudio sobre el asunto de mitología en el Museo del Prado: confrontaciones literarias*, Madrid, 1931.
- DÍEZ DEL CORRAL**, L., *Velázquez, la Monarquía e Italia*, Madrid, 1979.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ**, A; **PÉREZ SÁNCHEZ**, A; **GÁLLEGO**, J., *Velázquez*. Catálogo de la exposición, Madrid, 1990.
- FALCÓN MARTÍNEZ**, C. **F. GALIANO**, E., y **LÓPEZ MELERO**, R. *Diccionario de la Mitología Clásica*, Madrid, 1992.
- FALOMIR FAUS** M., *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*, Madrid, 2001.
- FERNÁNDEZ**, A., *Dioses y Mitos. Una aproximación literaria a la pintura mitológica del Museo del Prado*. Madrid, 1998.
- FERNÁNDEZ CASTRO**, M. C., *Leyendas de la Guerra de Troya*. Madrid, 2001
- FERNÁNDEZ DE HEREDIA**, I. F., *Trabajos y afanes de Hércules, floresta de sentencias, y exemplos dirigida al Rey Nvestro Señor Don Carlos II*, Madrid, 1682.
- FRANCASTEL**, P., *Historia de la pintura francesa*, Madrid, 1970.
- GALLARDO LÓPEZ**, M. D., *Manual de la Mitología Clásica*, Madrid, 1995.
- «Mitología en el Museo del Prado», *Revista de Estudios Clásicos*, núm. 66-67, Madrid, 1972.
- GALLEGO**, J., *Visión y símbolos en la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, 1984.
- GALLEGO MORELL**, A., «Interpretación estética del mito de Faetón», *Revista de Ideas Estéticas* (1956), págs. 129-145.
- «El mito de Faetón en la literatura española», *Clavileño* (1956), núm. 37, págs. 13-26, núm. 38, págs. 31-43.
- «Varios poemas inéditos de la fábula de Faetón», *R. A. B. M.* (1959), págs. 193-218.
- GALLEGOS**, M., de, *Obras varias al Real Palacio del Buen Retiro*, Madrid, 1637 (edición presentada por Antonio Pérez y Gómez, Valencia, 1940).
- GARCÍA GUAL**, C., *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, 1981.
- *Introducción a la mitología griega*, Madrid, 1992.
- *Diccionario de Mitos*, Barcelona, 1997.
- GAYA NUÑO**, J. A., *Velázquez: biografía ilustrada*, Barcelona, 1970.
- GENTILI**, A., *De Tiziano a Tiziano. Mito y alegoría nella cultura veneziana del Cinquecento*, Milán, 1996.
- GILBERT**, C., «Sur une composition retrouvée de Ribera d'après le relief

alexandrin dit “Visite de Dionysos chez Ikarios”», *Revue Archéologique* (1953), págs. 70-81.

**GÓMEZ MORENO, M.**, «“Los Borrachos” y otras notas velazqueñas», *Varia velazqueña* (1960), I, págs. 688-691.

**GONZÁLEZ SERRANO, P.**, *Historia Universal del Arte, Grecia y Roma*, vol II, Madrid, 1996.

**GRABAR, A.**, *Les Voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen-Âge*, París, 1979. (Trad. cast.: *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, 1985.)

**GRANT, M.**, *Myths of the Greeks and Romans*, Londres, 1963.

**GRAVES, R.**, *Los mitos griegos*, Madrid, 1985.

**GREGORI, M.**, y **FRATI, T.**, *L’Opera completa di Zurbarán*, Milán, 1973.

**GRENIER, A.**, *Les religions étrusque et romaine*, París, 1948.

**GRIMAL, P.**, *Diccionario de la Mitología Clásica*, Madrid, 1984.

**GUZMÁN GUERRA, A.**, *Dioses y héroes de la mitología griega*, Madrid, 1995

**IRVING, P. C. F.**, **Metamorphosis in Geek Myths**, Oxford, 1990.

**HALL, J.**, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Londres, 1974. (Trad. cast.: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza Edit. 1987).

**HAMILTON, E.**, *Mitología. Todos los relatos griegos, latinos y nórdicos*, Madrid, 2008.

**HARD, R.**, *El Gran Libro de la Mitología Griega*, Madrid, 2008.

**HARRIS, E.**, «La misión de Velázquez en Italia», *A. E. A.* (1960), págs. 109-136.

**HASKELL, F.**, *Rubens and the Judgement of Paris: A question of Choice*. Brepols, 1997

**HASKELL, F.**, *Patrones y pintores. Arte y sociedad en la Italia del Barroco*, Madrid, 1984.

**KANELLIADOU, V.**, *Temas y motivos de la Mitología Clásica en la pintura española del siglo xx*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2006.

**KIRK, G. S.**, *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Barcelona, 1992.

**LAFUENTE FERRARI, E.**, *El Prado*, vol. II, Madrid, 1964.

**LAVIN, I.**, «Cephalus and Procris. Transformations of an Ovidian Myth», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (1954), págs. 260-287.

**LEXICON ICONOGRAPHICUM MYTOLOGIAE CLASSICAE (LIMC)**, Zurich-Munich, 1981.

**LÓPEZ TORRIJOS, R.**, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1995.

*Mitología e Historia en las obras maestras del Prado*, Madrid, 1998.

**MARCH, J.**, *Diccionario de la mitología clásica*, Madrid, 2002.

**MORALES Y MARÍN, J.**, «Arte Barroco y Rococó», vol. 7, *Historia General del Arte*, Barcelona, 1986.

**NILSSON, M. J.** *Historia de la religiosidad griega*. Traducida por M. Sánchez Ruipérez, Madrid, 1965.

**MANCINI, M.**, *Tiziano e le corti di Spagna nei documenti degli archivi spagnoli*, Venecia, 1998.

**MENÉNDEZ PIDAL, G.**, y **ANGULO ÍÑIGUEZ, D.**, «“Las Hilanderas” de Velázquez. Radiografías y fotografías en infrarrojo», *A. E. A.* (1965), págs. 1-12.

**OLALLA, P.**, *Atlas mitológico de Grecia*, Atenas 2001.

**ONIEVA, A. J.**, *La Mitología en el Museo del Prado*, Madrid, 1972.

**ORTEGA Y GASSET, J.**, *Velázquez*, Madrid, 1963.

**PANOFSKY, E.**, *Studies in Iconologie*, Nueva York, 1962. (Trad. cast.: *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1972).

*Renaissance and Resuscitations in Western Art*, Estocolmo, 1960; Edición francesa: *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, Paris, 1976.

*Tiziano. Problemi di iconografia*. Venecia, 1992 y 1997.

**PÉREZ SÁNCHEZ, A.**, *Museo del Prado*, Barcelona, 1974.

– *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*, Madrid, 1977.

– *Pintura italiana del siglo XVII*, en España, Madrid, 1965.

– *Velázquez*, Bolonia, 1980.

– *Pintura Barroca en España*, Madrid, 1992.

**PILIA, G.**, y **OTROS.**, *El Camino de los Mitos*, Madrid, 2007.

**PIOVENE, G.**, *L'opera completa del Veronese*, Milán, 1968.

**PITA ANDRADE, J. M.**, «El itinerario de Velázquez en su segundo viaje a Italia», *Goya* (julio-octubre 1960), págs. 151-152.

**PORTÚS PÉREZ, J.**, *La Sala Reservada y el Desnudo en el Museo del Prado*, Madrid, 2002.

**PUYVELDE, L. van**, *La peinture flamande au siècle de Rubens*, Bruselas, 1977.

**QUINTANA MARTÍNEZ, A.**, *La Mitología en el Museo el Prado*, Madrid, 1991.

**REID, J. D.**, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts 1300-1990s*, 2 vols., Oxford-Nueva York, 1993.

**REUSNER, N.**, *Emblemata*, Francfort, 1581.

**REVILLA, F.**, *Diccionario de Iconografía*, Madrid, 1995.

**RODRÍGUEZ LÓPEZ, I.**, *Mar, Mitología y Religión en las culturas mediterráneas*, Madrid, 1999.

«Quos ego: La transmisión iconográfica de la historia de Dido». *Revista de arte Goya*, n.º 298, Madrid, 2004, págs. 45-54.

«Iris, la mensajera de los dioses (Estudio iconográfico de sus representaciones en el arte griego)». *Anales de Historia del Arte*, Vol. 14, Madrid, 2004, págs. 7-31.

«Iconografía de Apolo y las Musas en el arte antiguo y sus pervivencias en el arte occidental». *Cuadernos de Arte e iconografía, Fundación universitaria española*, n.º 26, Madrid, 2004.



«Omnia vincit amor: Iconografía de Heros y Psique». *Cuadernos de Arte e Iconografía. Fundación Universitaria Española*. Madrid, 2002. págs. 77-102.

**RUBIO ÁLVAREZ, F.**, «Andanzas de Hércules por España, según la “General Estoria” de Alfonso del Sabio», *Archivo Hispalense* (1956), págs. 41-55.

**RUIZ DE ELVIRA, A.**, *Mitología Clásica*, Madrid, 1984.

**SAINZ DE ROBLES, F. C.**, *Velázquez vivificador de imágenes*, Madrid, 1954

**SALAS, J. de.**, *Museo del Prado*, tomo II, Madrid, 1954.

**SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.**, «La librería de Velázquez», en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal* (1925), III, págs. 379-406.

– «Cómo vivía Velázquez. Inventario descubierto por D. F. Rodríguez Marín transcrito y publicado por F. J. Sánchez Cantón», *A. E. A.* (1942), págs. 1-16 y 69-91.

– *Velázquez y «lo clásico»*, Madrid, 1961.

**SEBASTIÁN, S.**, *Emblemática e Historia del Arte*, Madrid, 1995.

**SEZNEC, J.**, *La Survivance des dieux antiques*, París, 1940 (reed. 1993).

– *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento* (versión castellana de Juan Aranzadi), Madrid, 1983.

**SIEBLER, M.**, *Troya*, Barcelona, 2002.

– *La guerra de Troya. Mito y realidad*, Barcelona, 2005.

**SOLÓRZANO PEREIRA, I.**, *Emblemata Regio Politica*, s. I., 1651.

**SOTO, H.**, *Emblemas moralizadas*, Madrid, 1599.

**TABOADA, J.**, *Musa Celeste I*, Madrid, 2006.

– *Musa Celeste II*, Madrid, 2008.

**TERVARENT, G.**, de, *Attributs et symboles dans l'art profane* (1450-1600), Ginebra, 1958.

**TODO EL PRADO**, dirigido por J. M. Ortega Calderón, Madrid, 1996

**TORMO, E.**, «Miscelánea, de cuadros de Velázquez y estudios velazquistas», *Cultura española* (1960), IV, págs. 1166-1172.

– «Velázquez, el salón de Reinos del Buen Retiro, y el Poeta del Palacio y del Pintor», *B. S. E. E.* (1911), págs. 24-44, 85-111, 191-217, 274-313; 1912, págs. 60-63.

**VAN MARLE, R.**, *Iconographie de l'art profane au Moyen-Âge et à la Renaissance*, La Haya, 1931.

**VERNANT, J. P.**, *El universo de los dioses, los hombres. El relato de los mitos griegos*, Barcelona 2000.

**VILLENA, E.**, de, *Los doce trabajos de Hércules*, ed. de Margherita Morreale, Madrid, 1958.

**VOLKOMMER, R.**, *Heracles in the Art of Classical Greece*, Oxford, 1988.

**WETHEY, H. E.**, *The Paintings of Titian*, vol. 3, *The Mythological and Historical Paintings*, Londres, 1975.

**ZUFFI, S.**, *Tiziano*, Madrid, 1996.

«El día que se entra por primera vez en el Museo de Madrid es como el día de la boda, el del nacimiento de un hijo o el del inesperado legado de una herencia: se sienten sus efectos hasta la muerte.

»Un día pasado entre esas paredes es un año de vida, pero de vida agitada por todas las pasiones que nos pueden arrastrar en la vida real; el amor, la religión, el amor a la patria, la sed de gloria.»

Edmundo de Amicis (1872)



PILAR GONZÁLEZ SERRANO es profesora Titular de Arqueología de la Universidad Complutense de Madrid, en la que ha ejercido su labor docente durante 47 años, desde 1958 hasta la fecha de su jubilación en septiembre de 2005.

Autora de varios libros y numerosos artículos de Arqueología e Iconografía clásicas, así como sobre el Antiguo Egipto, ha impulsado y dirigido en la Universidad Complutense, tanto en la Facultad de Geografía e Historia como en la de Filología, diversos Seminarios, dedicados a la formación de los alumnos sobre Estudios del Próximo Oriente y Egipto, Metodología Arqueológica, Sistemas de Datación, Dibujo Arqueológico y Técnicas Cerámicas, Representación Espacial, Medios audiovisuales aplicados a la Arqueología (Fundación de una videoteca especializada), Cursos de Fotografía práctica, Arqueología de la Península Ibérica, Arqueología de Grecia y de Roma, etc. En especial, cabe ser destacado el de Iconografía del mundo clásico, del que fue fundadora en 1992. Ha participado y colaborado en diversas excavaciones, entre las que sobresalen las llevadas a cabo en Tel Hatzor (Israel) por la Universidad de Jerusalén, ya que fue una de las coordinadoras de la Misión Arqueológica Española que trabajó en dicho yacimiento, entre 1989 y 1994.

En la actualidad continúa con su labor investigadora y se dedica a dar conferencias en distintos museos e instituciones, a escribir artículos en revistas especializadas y a participar en los cursos de verano. Ha escrito varios libros, entre los que destaca *La Cibeles, nuestra Señora de Madrid* (Ed. Castalia, Madrid, 1990), y los dos primeros tomos de grandes obras, como «Grecia y Roma» y «Primeras Civilizaciones» en *Historia Universal del Arte*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1996, o «Arquitectura

Prerromana y Romana de España» en Historia de la Arquitectura Española, vol. I, Ed. Planeta, Madrid, 1985, entre otros muchos.

# Notas

[1] *Todo el Prado*, Madrid, 1996, xv. <<

[2] Tormo y Monzó, E., *La Sala de las Musas de El Museo del Prado*, I, Madrid, 1949; Blanco Freijeiro, A., *Catálogo de Escultura de El Museo del Prado*, Madrid, 1957; Blanco, A. y Lorente, M., *Museo del Prado. Catálogo de esculturas*, Barcelona, 198; Elvira Barba, M. A., *El Palacio Riario y la colección de esculturas, en Catálogo de la Exposición Cristina de Suecia en el Museo del Prado*, Madrid, 1997, págs. 39-61; Luzón Nogué, José M<sup>a</sup>, «El grupo de San Ildefonso: apuntes para su historia», en *Obras maestras del Museo de El Prado*, Madrid, 1996, págs. 213-216; Schröder, S. F., *Catálogo de la Escultura Clásica en el Museo del Prado*, Los retratos. Vol. I, Madrid, 1993. <<

[3] En 1920, Alfonso XIII sancionó un Real Decreto por el cual el Museo Nacional de Pintura y Escultura pasaba a denominarse Museo Nacional del Prado. <<



[4] Cf. Bibliografía: Fuentes autores clásicos. <<

[5] Arthur Enkel y Albrecht Schöne, *Emblemata: Handbuch zur Sinnbild Kunst des XVI und XVIII Jahrhunderst*, Stuttgart: Metzler, 1978. <<

[6] Cervelló, J. M. «El retorno de los Clásicos», en *Ex Roma lux. La Roma antigua en el Renacimiento y Barroco*, Madrid, 1997, págs. 33 ss. <<

[1] *Descripción del edificio del Rl. Museo por su autor D. Juan de Villanueva.*  
Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 25-X-1995, pág. 3. <<

[2] La gran colección de obras de arte reunidas por Francisco I, Enrique II, María de Medicis, Luís XIII y, sobre todo, por los cardenales Richelieu y Mazarino obligaron a Luís XIV a establecer, en 1671, un nuevo cargo cortesano, el de *Garde des tableaux et dessins du roi*, en realidad el de «primer conservador», que fue confiado al pintor Le Brun. La idea de crear un Museo Real, precisamente insertado en la Gran Galería, surgió en 1774, siendo propiciada por el conde de Angivillier, director, por entonces, de las construcciones de palacio. En 1784 se nombró director al pintor Hubert Robert, encargándosele la organización de sus fondos, tarea que quedó interrumpida por el estallido de la revolución de 1789: Los nuevos dirigentes continuaron el proyecto iniciado y, así, la Asamblea Nacional decretaba, el 26 de Mayo de 1791, que los edificios de el Louvre y el de las Tullerías se destinasen a albergar el conjunto de las obras científicas y artísticas pertenecientes a los fondos reales y a las de reciente adquisición. Desde el 18 de noviembre de 1793, los parisinos pudieron visitar el nuevo museo destinado al disfrute del pueblo. <<

[3] Lafuente Ferrari, Enrique. *Museo del Prado (Pintura española de los siglos xvii y xviii)*; págs. 29 y ss. Edit. Aguilar. Madrid. 1964. <<

[4] La Casa de Rebeque era un edificio situado en el extremo del Palacio Nuevo donde se guardaron los cuadros de desnudo expurgados de las Colecciones Reales por Carlos III en 1762. Afortunadamente, los buenos oficios de Mengs los salvaron de la destrucción propugnada por el monarca. De aquí pasaron, en 1792, a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, ocupando una sala reservada que recibió el nombre de «lazareto de los desnudos». En 1827 se trasladaron al Museo Real, donde se creó otra «sala reservada» con un total de 72 cuadros de este género. Por último, en 1828, desapareció la citada sala y las pinturas pasaron a ocupar el lugar que les correspondía. La Casa de Rebeque recibió su nombre por haber sido la residencia de Carlos de Montmorency, príncipe de Rebech, fallecido en 1716.

—Cf. Portus, J., *La sala reservada del Museo del Prado y la colección de Desnudo de la Corte española, 1538-1838*; Madrid, 1998; *Exposición «La sala reservada y el desnudo en el Museo del Prado»* (28 de Junio a 29 de Septiembre), 2002. <<

[5] Catálogo del Museo del Prado, Madrid, 1996, págs. v-ix <<



[6] El Museo del Prado ha rendido un homenaje al primer Museo Nacional de Pintura y Escultura de España, el Museo de la Trinidad, con una exposición abierta al público desde el 1 al 27 de septiembre de 2004, reuniendo 27 de las principales obras maestras procedentes del mismo. <<

[7] *Catálogo del Museo del Prado*, Madrid, 1996, págs. XI-XIII. <<

[1] Ruiz de Elvira, A., *Mitología Clásica*, Madrid, 1982, pág. 7 y ss. <<

[2] Fecha utilizada como tope en el *Thesaurus Linguae Latinae Academiarum quinque Germanicorum*. <<

[3] Taboada, J., *Musa Celeste*, Madrid, 2006, pág. 11 y ss. <<

[4] Gallardo López, M. D., *Manual de Mitología Clásica*, Madrid, 1995, pág. 18. <<

[5] Aby Warburg (1886-1929), creador de los famosos *Studien der Bibliothek Warburg* y profesor de Erwin Panofsky. <<

[6] Erwin Panofsky (n. en Hannover, 1892; m. en América el 1968). Hombre de asombrosa erudición que aportó una nueva visión a la Historia del Arte. Su actividad principal la desarrolló en América, en el *Institute for Advanced Study* de la Universidad de Princeton (New Jersey), ya que tuvo que residir en USA por ser judío, tras subir al poder, en Alemania, en 1933, el partido nazi. Su obra más interesante es *Meaning in the visual arts* (*El significado de las artes visuales*), traducida al castellano y publicada en Argentina en 1970. <<



[7] Samuel Courtauld fue el fundador en Londres del *Courtauld Institute* que se fusionó con el de *Warburg* dando lugar al *Warburg and Courtauld Institute* que siguió publicando la serie de *Studien* con el nombre de *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, una de las principales fuentes de información para los estudios iconográficos de nuestro tiempo. <<

[8] *Cf.* pág. 20. Cap. II. Breve historia del Museo del Prado. <<

[9] Caco, era un héroe local de Roma, hijo de Vulcano y habitante del Aventino, relacionado con Hércules ya que le robó algunas reses de las que el héroe había sustraído a su vez a Gerión. A fin de no dejar huellas, arrastró a las bestias por la cola, obligándolas a caminar hacia atrás, con lo que engañó a Hércules. Sin embargo, los mugidos delataron el escondite de los animales y entre ambos personajes se entabló un feroz combate. Caco tenía tres cabezas y despedía fuego por sus tres bocas, pero Hércules las abatió con su maza. Según otra versión, una de las muchas que hay sobre este ladrón de reses, había un tal *Cacius*, hombre de fuerza extraordinaria, que vivía en el Palatino y que acogió a Hércules hospitalariamente. Su nombre perduró en una de las subidas a dicha colina, las *Scalae Caci*, próximas a su morada (Diod. Sic., IV, 21). <<

[1] La Torre de la Parada fue un pabellón de caza, sito sobre un altozano del Pardo, cuya primitiva construcción se remonta a tiempos de Carlos I. Posteriormente, fue ampliada por Felipe IV, el rey cazador, que la convirtió en un confortable lugar de descanso y reunión para sus actividades cinegéticas. Se le añadieron, entonces, las naves de la construcción axial, adquiriendo el aspecto típico de los edificios de los Austrias, de planta rectangular y rematados por torres de finos chapiteles en las esquinas. <<

[2] *Cf.* pág. 21. <<

[3] *Cf.* pág. 21. <<

[4] *Cf.* Cap. XI. Apéndice. <<

[5] *Cf.* pág. 49 y ss. <<



[6] *Cf.* Cap. XI. Apéndice. <<

[1] Patricio Caxés o Cajés (1544-1611), cuyo apellido original era «de Cascese», fue un pintor y arquitecto italiano nacido en Arezzo que vino a España para trabajar al servicio de Felipe II y, más tarde, al de Felipe III. Decoró varias habitaciones de las estancias reales, siendo una de sus mejores obras *La historia de José* pintada en una de las galerías del Palacio de El Pardo. Fue, además, el traductor al español de la obra *Tratado de Arquitectura* (1593) del famoso arquitecto italiano Vignola (1507-1573).

<<

[2] Bartolomé Carducho (1560-1608) fue un pintor, arquitecto y escultor italiano, nacido en Florencia y muerto en El Pardo. Protegido por Felipe II, trabajó duramente varios años en El Escorial y pintó, además, algunas obras para distintas iglesias de Madrid. Con él colaboró su hermano Vicente (m. en 1638) quién, además, fue autor de la interesante y didáctica obra titulada *Diálogo sobre la teoría de la pintura*. <<

[3] Dichos cuadros fueron *La recuperación de San Juan de Puerto Rico* y *La expulsión de los holandeses de la isla de San Martín por el marqués de Cadereita* (desaparecido desde la Guerra de la Independencia), fechados en 1634, el mismo año de la muerte del pintor, acaecida el 15 de diciembre. Lo más probable es que estos dos cuadros fueran terminados por sus discípulos Antonio Puga (1602-1648) y Luis Fernández. <<

[4] Antonio Allegri (1494-1534) conocido con el nombre de «El Correggio» por su lugar de nacimiento, una aldea cerca de Módena, fue un destacado pintor italiano del siglo XVI en cuyas obras, tanto de carácter mitológico como religioso, se aprecian influencias de Mantegna (1431-1506), de Leonardo (1452-1519) y de Rafael (1483-1520). Su pintura se caracteriza, sobre todo, por la delicadeza de su ejecución y la suave tonalidad de su paleta pictórica, en la que el color y la luz tienen un papel destacado. <<

[5] Apd., *Bibl.*, I, 9, 1 ss; III, 4, 3; Paus., I, 44, 7; IX, 34, 7; Hig., *Fab.*, 77; *Od.*, XI, 298 ss. <<

[1] Úbeda de los Cobos, Andrés, «El ciclo de la Historia de Roma Antigua. La Serie de Escenas Mitológicas e Historia Antigua», en el Cat. de la Exp. *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. Museo Nacional del Prado. Madrid, 2005, págs. 236-239, figs. 51 y 52. <<

[2] *Cf.* con el Ticio de Tiziano (n.º cat. 427). <<



[3] Los cuadros de Tiziano decoraron el Palacio de Binche, en Flandes, donde estuvieron desde 1549 hasta 1566, fecha en la que María, gobernadora de los Países Bajos, regresó a España, donde permaneció hasta el final de sus días. A su muerte, los cuadros fueron heredados por su sobrino Felipe II. <<

[4] Pérez Sánchez, Alfonso E., «Sobre los Monstruos de Ribera y algunas otras notas riberescas», en *A. E. A.* (1974), págs. 241-248. <<

[5] Palomino de Castro y Velasco, Antonio, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, ed. Aguilar. Madrid, 1947, pág. 877. <<

[6] Úbeda (2005), *op. cit.*, pág. 236. <<

[7] López Torrijos, Rosa, La mitología en la pintura española del Siglo de Oro, Madrid, 1995, pág. 398 y ss. pág. 440; págs. 442-443, figs. 185, 186 y 187. <<

[8] Sísifo fue castigado por Zeus (Júpiter) a cargar sobre sus hombros una roca que debía subir hasta la cima de la montaña, desde la que se despeñaba una y otra vez. Este descomunal trabajo, totalmente inútil, le fue impuesto por haber revelado las acciones de los dioses a los mortales. Cf. con el Sísifo de Tiziano (n.º cat. 426). El delito de Tántalo fue intentar engañar a los dioses dándoles a comer la carne de su hijo Pelops. Al ser descubierto el engaño, fue condenado a padecer hambre y sed eternamente, estando rodeado de exquisitos manjares y bebidas. <<

[9] Úbeda de los Cobos (2005), op. cit., págs. 236 y 237. <<

[10] Brown, Jonathan, «Un Ribera enderezado», *A. E. A.* (1979), págs. 174-174; López Torrijos, *op. cit.*; f. 183. <<



[11] Úbeda de los Cobos (2005) *op. cit.*; pág. 182, figs. 59 y 60. <<

[12] Antoine Lafréry, *Speculum Romanae magnificentiae*, 1549. Nueva York, Avery Library, Columbia University. <<

[13] Estáfilo significa «racimo». El Estáfilo más conocido es el que pasaba por ser hijo de Teseo y Ariadna, después de su abandono en la isla de Naxos. <<

[14] Rey de la dinastía de Erictonio en Atenas. <<

[15] Cf. en VI. Pintura Italiana, Massimo Stanzione, *Sacrificio a Baco* (n.º cat. 259). <<

[1] Martínez Ripoll, A., «Juan de la Corte. Un pintor flamenco en el Madrid de Calderón». Rev. Goya, 1981, Mar-Jun. (169-171), págs. 306-311. <<

[2] López Torrijos, *op. cit.*, pág. 187 y ss. <<

[3] Ídem, figs. 62 a 69. <<



[1] El primer pago a cuenta conocido a Zurbarán por *Los Trabajos de Hércules* es del 12 de junio de 1634, y la carta de pago y finiquito está fechada el 13 de noviembre de 1634. <<

[2] Caturla, M<sup>a</sup> Luisa, «Zurbarán en el Salón de Reinos», en *A. E. A.* (1945), págs. 292-300. <<

[3] *Cat. de la Exp.: El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro* (del 6 de julio al 27 de noviembre de 2005), Museo Nacional del Prado, Madrid, 2005. <<

[4] Álvarez Lopera, José, «La reconstrucción del Salón de Reinos. Estado y planteamiento de la cuestión», en *Cat. de la Exp.: El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro* (del 6 de julio al 27 de noviembre de 2005), Museo Nacional del Prado, Madrid, 2005. <<

[5] López Torrijos (1995), *op. cit.*, pág. 120. <<

[6] Aunque en griego el nombre del héroe fuese Heracles, el castellano toma la denominación de su latinización (no como asimilación mitológica tal el caso Zeus-Júpiter, sino de carácter lingüístico) Hércules. Lo correcto es, pues, transcribir el nombre como Hércules. <<

[7] El parto de Alcmena se produjo, finalmente, gracias a los buenos oficios de su amiga Galintias, hija del tebano Preto. Es un personaje un tanto olvidado en la leyenda de Heracles, pero de importancia definitiva en el momento de su nacimiento. Su nombre recuerda al de la comadreja, ya que, por castigo divino, acabó convirtiéndose en este animal. Su historia es la siguiente: hallándose Alcmena a punto de dar a luz, las Moiras e Ilitia, divinidades del alumbramiento, se negaban a «desatlarla» por orden de Hera. Durante nueve días y nueve noches permanecieron cruzadas de piernas y manos en el umbral de la parturienta, impidiendo con su postura cerrada, el parto de Alcmena. Galintias, apiadada de los dolores de su amiga, recurrió al engaño diciendo a las diosas que Alcmena había dado a luz, sin contar con ellas, por orden de Zeus. Indignadas, se levantaron y abandonaron la mágica posición de clausura que, hasta entonces, habían mantenido. En ese instante, nació la criatura, sana y robusta. Las burladas divinidades convirtieron a Galintias en una comadreja, condenándola a parir por la boca. Sin embargo, Hécate, diosa de la magia y de los hechizos, compadecida del pobre animal la hizo su criada, pasando a ser su animal sagrado. Heracles nunca olvidó los buenos oficios de Galintias y, agradecido, al llegar a su edad viril levantó en su honor un santuario cerca de su propia morada. En las fiestas consagradas al héroe, los tebanos no se olvidaban de llevar ofrendas a la generosa amiga de su progenitora (Ov., *Met.*, IX, 284 ss). <<

[8] Heracles rogó a Filoctetes que no dijera a nadie el lugar de su muerte, y él le juró mantener el secreto. No obstante, éste, acosado a preguntas, subió al monte Eta y golpeó con el pié el lugar donde había ardido la hoguera. Por faltar a su juramento, a pesar de no pronunciar una sola palabra, fue castigado posteriormente con la herida incurable y terrible que le produjo la mordedura de una serpiente, en Ténedos. <<



[9] Filoctetes, oriundo de Tesalia, (península de Magnesia) formaba parte, con un contingente de siete naves, en la expedición de Troya. Infectada su herida, que llegó a despedir un insoportable hedor, fue abandonado en la isla de Lemnos, en la que permaneció durante diez años. Finalmente, fue rescatado por Ulises, ya que, según un oráculo, Troya no podía ser tomada si sus enemigos no iban armados con las armas de Heracles. Al llegar al campamento aqueo, fue curado por los médicos Podalirio o Macaón (ambos hijos de Asclepio), pudiendo tomar parte de los combates, tras la cicatrización de su herida. <<

[10] Lafuente Ferrari, Enrique, *Museo del Prado. Pintura española de los siglos XVII y XVIII*. Ed. Aguilar, pág. 110 y ss. Madrid, 1964. <<

[11] El marqués de Villena, nacido en 1384, perteneció a la nobleza de origen aragonés, y figuró como marqués, aunque su padre fue despojado de este título en 1398. Vivió en Castilla y casó con María de Albornoz, señora de muchas villas, de la que pronto se separó. Fue nombrado por Enrique III maestro de la Orden de Calatrava y, como destacado erudito de su tiempo, fue autor de numerosas obras entre las que destacan *Los doce trabajos de Hércules*, *Tratado de la lepra*, *Arte de trovar*, *Tratado de la consolidación*, *Traducción y glosas de la Eneida*, *Arte Cisoria*, etc.

De *Los doce trabajos de Hércules* se hicieron dos ediciones antes de finalizar el siglo xv; Cf. Villena, Enrique. *Los doce trabajos de Hércules* (Zamora, 1483, Burgos, 1499); ed. Margarita Morreale, Madrid, 1958. <<

[12] Juan Pérez de Moya, nacido en Santiesteban del Puerto (Jaén) en 1513 y muerto en Granada en 1597, estudió en Salamanca y fue capellán de su pueblo natal y beneficiado de San Marcos de León. Está considerado como un destacado matemático, mitógrafo y escritor. Su famosa obra *Philosophia secreta de la Gentilidad*, publicada en Madrid en 1585, es un tratado de mitología grecorromana en la que se propone una enseñanza moralizadora de cada mito. Cf. Pérez de Moya, Juan, *Philosophia Secreta*, Madrid (1585); ed. «Los clásicos olvidados», Madrid, 1928. <<

[13] Baltasar de Vitoria (siglo XVII), autor de *El Teatro de los dioses de la Gentilidad*, concibió su obra como una enciclopedia mitográfica para uso de poetas, predicadores y escritores en general. Se inspiró en la *Genealogia de deorum gentilium*, de Boccaccio (1313-1375), y para ilustrar su galería de mitos incluyó una interesante antología de textos españoles, italianos y clásicos traducidos por él mismo; Cf. Vitoria, Baltasar de, *I Parte. Teatro de la Gentilidad, II* (Salamanca, 1620), Salamanca, 1673. <<

[14] Cornelis Cort (1533-1578) fue uno de los más destacados grabadores flamencos del siglo XVI, autor de un gran número de conocidas estampas. Ejerció su carrera en Flandes e Italia. <<

[15] Frans Floris (1516-1570), famoso pintor manierista y grabador flamenco, fue autor de numerosos dibujos y grabados de entre los cuales destacan sus series de Mitología y Alegorías. <<

[16] Hans Sebald Beham (1500-1550) fue un prominente pintor y grabador alemán, autor de una nutrida serie de estampas de diversos temas de carácter religioso y pagano. En 1525, junto con su hermano Barthel Beham y Georg Pencz, fue desterrado de Nuremberg pues los tres manifestaron que no creían en el bautismo ni en la transustanciación. Consiguieron volver a esta ciudad algún tiempo después, pero Hans Sebald Beham fue de nuevo desterrado en 1528 por publicar un libro que se consideró plagio de uno de Dürero. Desde entonces y hasta 1532 trabajó en Frankfurt.

<<



[17] *Cat. Expos.* (2005), págs. 148-167. <<

[18] Villena, *op. cit.*, (1483) 1499, folio v verso; López Torrijos, *op. cit.*, pág. 140. <<

[19] *Cat. Expos.*, (2005), pág. 150 y fig. 25. <<

[20] Villena (1483) 1499, folio XIII verso. <<

[21] Pérez de Moya (1585) 1673, pág. 301. <<

[22] Vitoria (1624) 1673, pág. 88. <<

[23] *Cat. Exp.* (2005), pág. 149 y fig. 26. <<

[24] Vitoria (1624), pág. 92. fig. 27. <<



[25] Cat. Exp. (2005), pág. 152 y fig. 27. <<

[26] Pérez de Moya (1585) 1673. <<

[27] *Il.*, IV, 571; V, 83; 613; XII, 116; XVI, 433 ss. <<

[28] *Cat. Exp.* (2005), pág 153 y fig. 28. <<

[29] Cat. Exp. (2005), pág. 156 y fig. 29. <<

[30] Cf. Estrabón, III, 5, 5; Plinio, Hist. Nat., III, 242; Diodoro, IV, 18, 5. Según otra versión se identifica a las columnas con dos pilares de bronce que se conservaban en el templo de Heracles en Cádiz. <<

[31] Cat. Exp. (2005), p. 157 y f. 30. <<

[32] López Torrijos, Rosa, *op. cit.* (1995), págs. 140-42. <<



[33] *Vid.* nota 57. <<

[34] López Torrijos, *op. cit.* (1995), pág. 141. <<

[35] Pérez de Moya (1585) 1673, pág. 310. <<

[36] *Cat. Exp.* (2005), pág. 160 y fig. 31. <<

[37] Villena (1483) 1499, folio XVI verso. <<

[38] Pérez de Moya (1585) 1673, pág. 307. <<

[39] *Cat. Exp.* (2005), pág. 161 y fig. 32. <<

[40] Vitoria (1624) 1673, págs 132-134. <<



[41] *Cat. Exp.* (2005), pág. 164 y fig. 33. <<

[42] Pérez de Moya (1585) 1673, págs. 321 y 322. <<

[43] Escultura que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. <<

[44] Vitoria (1624) 1673, págs. 179-181 y 183. <<

[45] *Cat. Exp.* (2005), pág. 165 y fig. 34 <<

[1] Francisco Pacheco escribió en el año 1638 su conocida obra *Arte de la Pintura*, publicada en 1649. <<

[2] Luzón, J. M., Catálogo de la Exposición, Velázquez, esculturas para el Alcázar (Academia de Bellas Artes de San Fernando), Madrid, 2007. <<

[3] Cossio, José M<sup>a</sup>, Fábulas mitológicas en España, Capítulo X, págs. 256 y ss., Madrid, 1956. <<



[4] Pacheco del Río, Francisco (1564-1654) fue un conocido pintor y escultor, nacido en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), y un destacado representante de la escuela sevillana. Con él se formó Velázquez, llegando a ser su yerno. Su estilo se dejó influir por el dibujo de la escuela florentina y el colorido de la romana. Su famoso tratado, *Arte de la pintura*, fue escrito en 1638 e impreso en 1649, y es una apología de las normas clásicas. <<

[5] Acisclo Palomino y Velasco, Antonio (1655-1726) fue un notable pintor e historiador del arte español nacido en Bujalance (Córdoba). Fue discípulo de Valdés Leal y pintor de cámara de Carlos II y Felipe V. Sus obras más conocidas se encuentran en San Juan del Mercado (Valencia), en la Cartuja (Granada) y en San Esteban (Salamanca), donde el *Triunfo de la Iglesia* puede considerarse como su obra maestra. Pese a todo, su fama se debe, sobre todo, a sus escritos; su *Parnaso español pintoresco laureado* es un apreciable repertorio biográfico de los principales artistas españoles de los siglos XV, XVI y XVII. Por esta razón se le ha denominado El Vasari español. <<

[6] Cesare Ripa (1560-1645), escritor italiano nacido en Perugia, autor de una famosa obra titulada *Iconología* que tuvo una gran influencia en las imágenes simbólicas de la pintura y escultura de los siglos XVII y XVIII. La primera edición se publicó en Roma, en 1593, como un catálogo descriptivo de alegorías y símbolos de la religión cristiana y de las culturas griega y romana. En ediciones posteriores se complementó con grabados explicativos. <<

[7] Ortega y Gasset, José El Espectador, pág. 63 y ss., Madrid, 1950. <<

[8] Lleó Cañal, v., *100 Obras Maestras del Museo Nacional del Prado*, vol. 3, pág. 34 y ss, Madrid, 2007 <<

[9] *Il.* I, 571 ss; 577 ss., XIV, 338; *Od.*, VIII, 312; *Apd.*, *Bibl.*, I, 3, 5 ss.; *Hig.*, *Fab.*, 158; 166; *Virg.*, *En.*, III, 35; VIII, 454; *Ov.*, *Fast.*, V, 229 ss. <<

[10] Marías, F., *100 Obras Maestras del Museo Nacional del Prado*, vol. 3, págs. 41 y 42, Madrid, 2007. <<

[11] Portus Pérez, J., *100 Obras Maestras del museo Nacional del Prado*, vol. 3, pág. 70 y ss, Madrid, 2007 <<



[12] Menipo fue un poeta y filósofo griego de la escuela cínica que vivió en el siglo v a. C. Dejó doce obras, de las cuales la mayoría son sátiras compuestas en verso y prosa. Esta clase de producciones literarias recibieron en la antigüedad el nombre de menipeas. <<

[13] Esopo fue un fabulista griego del siglo VI a. C., de cuya existencia no existe certeza histórica. La tradición suponía que era un esclavo liberado, al que Creso colmó de favores, enviándole a Delfos a consultar al Oráculo. Una vez allí, suscitó la ira de sus sacerdotes por evidenciar su avaricia y sus fraudes. Para librarse de su mordaz lenguaje, le acusaron de robar una copa de oro consagrada a Apolo y le mataron, precipitándolo desde lo alto de una roca, en el 560. <<

[1] Céfaló fue raptado por Eos (la Aurora) y con ella tuvo un hijo, Faetonte; con Procris protagonizó una apasionada historia de amor y de celos que acabó con la muerte de la joven, víctima de su certera jabalina, disparada, por error, contra unos matorrales detrás de los cuales se escondía su amada; condenado al destierro, abandonó el Ática y fue a reunirse con Anfitrión, el esposo de Alcmena (madre de Hércules), al que acompañó en su expedición contra los tafios. Conseguida la victoria se dio su nombre a la isla de Cefalonia. Allí casó con Lisipe, de la que tuvo cuatro hijos. <<

[2] Las Pléyades fueron siete hermanas, hijas del gigante Atlas y de Pléyone, que divinizadas se convirtieron en las siete estrellas de la constelación homónima. <<

[3] Tifón era un ser monstruoso, el menor de los hijos de Gea y de Tártaro, al que se atribuía la paternidad de varios monstruos que engendró con Equidna. Se decía que Zeus lanzó contra él el monte Etna y lo aplastó. Las llamas que salen de este volcán son las que vomita Tifón. <<

[4] Equidna era la «Víbora», un monstruo con cuerpo de mujer, terminado por una cola de serpiente. Según versiones era hija de Forcis y de Ceto; o de Tártaro y Gea; o de Estige y Crisaor. <<

[5] El Jardín de las Hespérides se ubica, según las distintas versiones, al Oeste de Libia, al pié del Atlas, y en el país de los Hiperbóreos sito «más allá del viento del Norte». <<

[6] Era hijo del titán Jápeto y de la oceánide Clímene (o Asia). Según otras tradiciones se le considera hijo de Urano y hermano de Crono. Participó en la Gigantomaquia (lucha de los Gigantes y los Dioses), y fue condenado por Zeus a sostener sobre sus hombros la bóveda del cielo. <<



[7] Herod., VII, 26; Diod. Sic., III, 58 ss; Paus., I, 24, 1; II, 7, 9; 22, 9; X, 30, 9; Plut., *De Mus.*, 5 y 7; Ov., *Met.*, 6, 383 ss. <<

[8] Díaz Padrón, M., Museo del Prado. *Catálogo de las pinturas. I, Escuela Flamenca, siglo XVII*, I, Madrid, 1975, pág. 334.

López Torrijos, R., *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1995, pág. 227. <<

[9] Virgilio, *En.*, I, 343; 443; 738. <<

[1] Claudio de Lorena (1600-1682) fue el más destacado representante de los paisajistas franceses del siglo XVII. Su influencia se intensificó en el siglo XIX entre los pintores románticos ingleses y franceses. Se formó y vivió largas temporadas en Roma, donde contó con la protección del papa Urbano VIII. <<

[2] López Torrijos, *op. cit.* (1995), págs. 92 y 93. <<

[1] López Torrijos, op. cit. (1995), pág. 254, fig. 96. <<

[2] Rodríguez López, Isabel, *Mar, Mitología y Religión en las culturas mediterráneas*, Madrid, 1999. <<

[3] Proteo era un dios marino que vivía en la isla de Faros, cerca de la desembocadura del Nilo, y que estaba encargado de cuidar sobre todo de las colonias de focas. Podía metamorfosearse no sólo en cualquier tipo de animal, sino también en diversos elementos como el agua o el fuego. <<



[4] Existía también otro dios marino llamado Glauco, hijo de Antedón (el fundador de Beocia) y de Halcíone, según algunas versiones, y de Posidón y una náyade, según otras. Al nacer era de raza mortal, pero al comer, casualmente, una hierba, se convirtió en inmortal, cambiando incluso de aspecto: la parte inferior de su cuerpo se transformó en una poderosa cola de pez y sus mejillas se cubrieron con una espesa barba de reflejos verdes, como la pátina del bronce. Recibió, además, el don de profetizar y pasaba por ser el padre de la Sibila de Cumas. <<

[1] Andrea Vaccaro, destacado pintor napolitano del siglo xvii (1598-1670). <<

[1] Pasaje relacionado con la concesión y aprobación de la indulgencia concedida a la Porciúncula, la humilde capilla (la «partecita») en la que vivió el santo en Asís, por el Papa Honorio II (1124-1130). Desde entonces, el jubileo de la Porciúncula se celebra el 2 de agosto en todas las iglesias de la Orden franciscana. Las pinturas del muro axial de San Francisco el Grande, recordando estos hechos, corrieron a cargo, finalmente, de Manuel Domínguez Sánchez (1839-1906) y Alejandro Ferrán y Fischermans (1843-1917). <<

[1] Cf. XI, Apéndice: «Personajes mitológicos en el Museo del Prado». <<

[1] Junquera, J. J., duda de que fuera Goya el autor de las «pinturas negras» e, incluso, de la existencia de una sala superior de la casa del pintor. *Cf. Rev. Descubrir el Arte*, n.º 51. <<

[2] Lafuente Ferrari, E., *Museo del Prado. Pintura Española de los siglos XVII y XVIII*, pág. 376. Madrid, 1964. <<

[3] Bozal, v., *100 Obras Maestras del Museo Nacional del Prado*, vol. 4, pág. 80 y ss, Madrid 2007. <<

[1] En 1508, el banquero sienés Agostino Chigi encargó la construcción de la llamada Villa Farnesina, sita en el Gianicolo, a su compatriota Baldasare Peruzzi quien, además, la decoró, entre 1510 y 1519. Más tarde, Sebastiano del Pombo y Rafael completaron su trabajo. En 1577 el cardenal Alessandro Farnese compró la villa, de ahí su nombre a partir de entonces. <<



[2] El palacio del Belvedere fue edificado por encargo de Inocencio VIII a finales del siglo xv (1484-1492), en el Vaticano. <<

[3] En los últimos años de su vida, Baldasare Peruzzi se encargó de las obras de este palacio para la familia Massimo, cuyo hogar había sido destruido durante el «Sacco de Roma», en 1527. El lugar elegido fue el solar del teatro de Domiciano, que formaba una curva en la «Via Papalis». La fachada convexa, decorada con columnas, sigue el trazado de la calle y continúa siendo una de las más bellas de la ciudad. <<

[4] Bernardino di Betto o Betti, llamado «el Pinturicchio» (1454-1513) fue un pintor italiano, de la escuela de Umbría que decoró en el Vaticano las «salas Borgia». Su celebridad se la debe a los magníficos frescos de la Biblioteca Piccolomini de Siena, para cuya realización se cree que contó con la participación de Rafael, que trabajaría como auxiliar suyo. Tuvo un triste final: abandonado por su amante Grainia, se decía que había muerto de hambre. <<

[5] Juan Antonio Bazzi, llamado «el Sodoma» (1477-1549) fue un destacado pintor italiano, autor de magníficos cuadros, sobre todo de asunto religioso. Las numerosas obras de este artista se conservan en muchas iglesias y museos de Italia. <<

[6] El *Tempietto de San Pietro in Montorio*, en el «Gianicolo», fue un edificio de forma circular, emulando a los *martiria* cristianos, que levantó Bramante, en 1502, en el lugar en que se suponía había sido crucificado San Pedro. Es considerado por muchos tratadistas como el primer edificio renacentista de Roma. La capilla, cubierta por una cúpula, está rodeada de dieciséis columnas corintias sobre las que reposa un friso clásico y una elegante balaustrada. <<

[7] Según la tradición, fue la Sibila de Tibur (Tivoli) quien predijo a Augusto la venida de Cristo. Sobre el lugar del vaticinio, se construyó la primitiva iglesia de «Santa María in Aracoeli», en el siglo VI a. C., en uno de los altozanos del Capitolio, en el antiguo Arx, sobre el que se alzó, en su día, el templo de Iuno Moneta. La iglesia fue reconstruida en el 1250 por los franciscanos. <<

[8] En 1527 los ejércitos de Carlos I de España saquearon Roma y destruyeron numerosas obras de arte. El papa Clemente VII se vio obligado a refugiarse en el Castel Sant'Angelo. <<

[9] *Catálogo de las Pinturas del Museo del Prado*, Madrid, 1996, pág. 283. <<



[1] La fecha de nacimiento de Tiziano oscila en unos diez años, según los diferentes autores que se han ocupado de su vida y de su obra. Teniendo en cuenta que, a la hora de su muerte, se le consideraba casi centenario, casi cabe aventurar que lo más probable es que naciera hacia 1477 o 1478. <<

[2] Dicha obra era un escrito en el que se describían los cuadros de tema mitológico que adornaban una villa, sita en las proximidades de Nápoles; Filóstrato, el Viejo, *Imágenes*. Edición a cargo de Luís Alberto de Cuenca y Miguel Ángel Elvira, Madrid, 1993. <<

[3] Beroqui Beroqui, P. *Tiziano en el Museo del Prado*. Instituto Cervantes, Nápoles 1946. <<

[4] El «Castello Estense» es el antiguo palacio de los duques de Este, comenzado a construir, en 1385, por Nicolás II. Es una de las más bellas construcciones medievales de Italia, debida al genio del arquitecto Bartolino Ploti. <<

[5] Los citados cuadros, fueron cedidos por Niccolo Ludovisi a Felipe IV, en 1637, como pago del Estado de Piombino. Su traslado a Madrid fue gestionado por Manuel de Fonseca y Zúñiga, conde de Monterrey. <<

[6] Andros es una isla de las Cícladas en la que existía un santuario de Dioniso. Según la leyenda, en dicho santuario había una fuente de la cual, en ocasiones, manaba vino (Paus., VI, 26, 2; Plan., *N. H.* II, 231). <<

[7] Checa Cremades, F., *100 Obras Maestras del Museo nacional del Prado*, vol. 2, pág. 6 y ss., Madrid, 2007. <<

[8] Dioniso, en el mundo griego, también era nombrado con el epíteto de *Beacchus*. Como Baco fue conocido en el mundo romano y asociado con Liber *Pater*, un antiguo dios itálico. <<



[9] Cf. XI. Apéndice: «Principales personajes mitológicos en el Museo del Prado». <<

[10] Cayo Valerio Catulo, nacido en Verona (86-40 a. C.), fue contemporáneo de Julio César y de Cicerón. Está considerado como el poeta lírico más destacado de su época. Entre sus mejores obras figuran *Epitalamio*, *Elogio a Manlio*, *Odas*, *Bodas de Tetis y Peleo*, etc. <<

[11] Tías fue uno de los hijos del rey de Babilonia. Casó con la ninfa Omitía y tuvo por hija a Mirra. <<

[12] Cíniras fue un rey de Chipre, procedente de Biblos (Siria) fundador de Pafos y padre de Mirra (o Esmirna). <<

[13] Detienne, Marcel, *Los jardines de Adonis. La mitología griega de los aromas*, Madrid, 1983. <<

[14] Baltasar de Vitoria, *Segunda parte del teatro de los dioses de la Gentilidad*, Salamanca 1623, libro VI, cap X, «De los amores de Venus y Adonis». <<

[15] J. M. de Cossío, *Fábulas Mitológicas en España*, Madrid, 1952, págs. 887-888.

<<

[16] El del Veronés (1528-1588) tiene el n.º de catálogo 158, y el de Anibale Carracci (1560-1609) el n.º 2631. <<



[17] Esta réplica fue traída por Velázquez de Italia, y cayó en manos del duque de Wellington como botín de la batalla de Vitoria. <<

[18] Checa Cremades, F., *100 Obras Maestras del museo Nacional del Prado*, vol. 2, pág. 22 y ss, Madrid, 2007. <<

[19] Cf. los cuadros de *Ixión* y *Ticio* de Ribera, n.º de cat. 1113 y 1114. <<

[20] Palomino de Castro y Velasco, A., *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Ed. Aguilar, Madrid, 1947, pág. 804. <<

[21] Carducho, Vicente, *Diálogos de Pintura*, Madrid, Ed. de 1865, pág. 349. <<

[22] López Torrijos, *op. cit.* (1995), pág. 398 y ss. <<

[23] Melicertes era el hijo menor de Ino, quien lo arrojó al mar antes de precipitarse, ella también, a las olas. Al convertirse en la diosa Leucotea, Melicertes pasó a ser el dios Palemón. <<

[24] Según otra versión, las Pléyades eran hijas de una reina de las Amazonas y se les debía la institución de los coros de danzas y de las fiestas nocturnas; sus nombres eran, en este caso: Coccimo, Glaucia, Protis, Partenia, Maya, Estoniquia y Lámpado.

<<



[25] *Cf.* con el Ticio de Ribera, n.º cat. 1113. <<

[1] Hes., *Teog.*, 120 ss; Arist., *Metaf.*, I, 4; Plat., *Banq.*, (mito de Diotima, la sacerdotisa que en tiempos inició a Sócrates); Aristóf., *Aves*, 695 ss; Ov., *Met.*, I, 452; Apul., *Met.*, IV, 32 ss; Hor., *Carm.*, II, 8, 14; Cic., *De Nat., Deor.*, III, 23, 59 ss. <<

[2] Cf. XI. Apéndice: «Personajes mitológicos en el Museo del Prado». <<

[1] Cf. Miguel Falomir Faus, *Catálogo de la exposición de Los Bassano en la España del Siglo de Oro* (30 de marzo al 20 de mayo de 2001), Real Patronato del Museo Nacional del Prado, Madrid, 2001. En esta exposición se reunieron treinta y siete cuadros de Jacopo Bassano y de sus hijos. <<

[2] Cf. con la *Fragua de Vulcano de Velázquez*, n.º de catálogo 1171. <<

[1] Polidoro Caldara, también llamado Caravaggio por el lugar de su nacimiento (localidad de la región de Bérgamo, Milán) fue un destacado pintor que vivió entre 1492 y 1547. <<

[2] El nombre del famoso Caravaggio (1569-1609) era Miguel Ángel Merisi (Amerighi o Merighi). Su apodo procedía del lugar de su nacimiento, como en el caso anterior. <<

[1] El cuadro de *Céfalo y Procris* se salvó del incendio de 1734 del Alcázar de Madrid y, hacia 1809, fue trasladado al Palacio de Buenavista, donde se estaba formando el llamado «Museo de Madrid». De allí, fue sustraído por José Bonaparte. Fue vendido en 1845 en Christie's y, tras posteriores ventas, a lo largo del siglo XIX, fue adquirido, en 1912, por el Museo de Bellas Artes de Estrasburgo. <<



[2] Checa Cremades, F., «Fábulas antiguas y coleccionismo barroco, Venus y Adonis de Veronés», en *Obras maestras del Museo del Prado*, Madrid, 1966, págs. 49-57. Hay autores que opinan que se acerca más a su descripción el n.º 5204, depositado en la Casa Museo de Colón, de Las Palmas. <<

[3] Humfrey, P., *100 Obras Maestras del Museo Nacional del Prado*, vol. 2, pág. 42 y ss. <<

[1] Cf. *Venus y Adonis*, de Tiziano (n.º cat. 422) y *Venus y Adonis*, del Veronés (n.º de cat. 482). <<

[2] Pérez Sánchez, A., *100 Obras Maestras del Museo del Prado*, vol, 2, pág. 91 y ss.

<<

[1] *Catálogo de la mostra di Guido Reni*, Bologna, 1954. <<

[2] *Cf.* pág. 20 <<

[3] Úbeda de los Cobos, A., *100 Obras Maestras del Museo Nacional del Prado*, vol. 2, pág. 94 y ss. <<

[4] Cf. XI. Apéndice: «Personajes mitológicos en el Museo del Prado». <<



[1] Simón Vouet (1590-1649) fue un destacado representante de la pintura barroca francesa. Adquirió una sólida formación en Italia, donde permaneció unos quince años. Vivió en Roma, Nápoles, Venecia y Génova, llegando a ser nombrado presidente de la Academia de San Lucas; cf. Pintura Francesa. <<

[2] Carlo Saraceni (1579-1520) fue uno de los más destacados discípulos de Miguel Ángel Merisi, Caravaggio (1571-1610). <<

[3] Cf. José Ribera, fragmentos del *Triunfo de Baco*, n.º de cat. 1122 y 1123. <<

[4] Andrés Úbeda de los Cobos, «El ciclo de la Historia de Roma Antigua», en el *Catálogo de la Exposición El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. Madrid, 2005. pp. 234-235, fig. 50. <<

[1] Hijo de la ninfa Cirene (hija del rey de los lapitas Hipseo) y de Apolo, se le consideró un experto apicultor. Tras la muerte de Eurídice fue castigado por los dioses, quienes enviaron una epidemia a sus abejas. <<

[2] Cf. *Orfeo y Eurídice* de Rubens, n.º cat. 1667, y la *Muerte de Eurídice* de Erasmus Quellinus, n.º cat. 1630. <<

[1] Cf. XI. Apéndice: «Personajes mitológico en el Museo del Prado». <<

[1] *Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas*, Madrid, 1996, pág. 79. <<



[2] Temis era una titánide, hija de Urano y de Gea, diosa de las leyes eternas, segunda esposa de Zeus después de Metis, la diosa de la Sabiduría. <<

[1] Nombre que suele usarse como sinónimo de rocalla, o bien para designar el estilo «Regencia» hasta el «Luis XV», evolución del anterior. El término rocalla (*rocaille*) se refiere también a un tipo de ornamentación muy recargada propia del siglo XVIII en Francia, desde donde se extendió a otros países. <<

[2] Jacopo Amigoni, nacido en Nápoles (1682-1752), trabajó para Fernando VI, quien le hizo venir a España en 1747. <<

[1] *Catálogo de la exposición de Rafael en España, 1985*, págs. 150-153. <<

[1] Cf. XI. Apéndice: «Personajes mitológicos en el Museo del Prado». <<

[1] *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*, Madrid, 1996, pág. 14. <<

[1] Marco Bautista Raimondi (1475-1534), conocido con el nombre de «Marcantón», fue un famoso grabador en cobre que trabajó para varios artistas de su tiempo, sobre todo para Rafael. Gracias a los grabados que para él realizó, se han conservado gran número de bocetos y dibujos del genial pintor. <<

[1] Ovidio, *Met.*, v, traducción de Ely Leonett Jungl, Madrid, 1994, págs. 208 y 209.

<<



[2] En el texto de Ovidio no se hace constar el nombre de la anciana que acoge a Ceres. En el *Catálogo del Museo del Prado* de 1996, p. 106, se denomina al cuadro *Ceres en casa de Bécuba*; y, en *Todo el Prado*, 1996, pág. 730, fig. 2332, se le da el título de *Ceres en casa de Hécuba*. <<

[3] *Catálogo del Museo del Prado*, Madrid, 1996, pág. 106. <<

[1] Cf. XI, Apéndice: «Personajes mitológicos en el Museo del Prado». <<

[1] Quintín Massys (Metsys o Metsijs), nació en Lovaina en el año 1465 y murió en Amberes en 1530. <<

[2] Piquero López, M. A., *100 Obras Maestras del Museo Nacional del Prado* ss. vol. 1, pág. 44 y ss. Madrid, 2007. <<

[1] *Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas*, Madrid, 1996, pág. 43. <<

[2] Apuleyo, *Met.*, IV, 28 a VI, 24. <<

[1] *Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas*, Madrid, 1996, pág. 47 <<



[2] Jan van Kessel «el Mozo» fue un pintor nacido en Amberes en 1654 y fallecido en Madrid, hacia 1708, donde residía desde 1780. Fue un digno representante de la escuela flamenca de su época. <<

[3] Cf. Díaz Padrón, M., *Museo del Prado. Catálogo de pinturas. Escuela flamenca, siglo XVII*, Madrid, 1975, vol. I, págs. 68 y 69; vol. II, pág. 50. <<

[4] Cf. *Catálogo de Pinturas del Museo del Prado*, Madrid, 1996, pág. 603. <<

[5] *Orfeo*, del Padovanino (n.º cat., 266); *Orfeo y los animales*, de Philipp Peter Roos (n.º cat., 5445); *Orfeo*, de Frans Snyders, (n.º cat., 1844); *Orfeo en los infiernos*, de Pieter Fris (n.º cat., 2081). <<

[1] *Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas*, Madrid, 1996, pág. 74. <<

[2] Díaz Padrón, *op. cit.*, vol. I, pág. 77; vol. II, pág. 57. <<

[3] *Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas*. Madrid, 1996, pág. 74. <<

[1] *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*, 1996, pág. 332. *Todo el Prado*, Madrid, 1996, pág. 554, fig. 1668. <<



[2] Cf. el cuadro de Ribera, *Ixión*, n.º cat. 1114. <<

[3] Tal es el caso del frontón occidental del Templo de Zeus en Olimpia, donde el enfrentamiento entre lapitas y centauros se utilizó como un tema de carácter panhelénico, ya que con él se representaba la contienda entre griegos y persas, es decir, entre el mundo civilizado y la barbarie que llevó a incendiar la Acrópolis en el año 480 a. C. <<

[4] Reinach, S., *Repertoire des reliefs grecs et romains*, 1912, III, pág. 318. <<

[5] Cf. *Ceres en casa de Bécuba*, de Adam Elsheimer, n.º cat. 2181. <<

[6] Proserpina se convirtió, así, en una diosa semejante a los viejos dioses agrarios que morían a finales del otoño y renacían en primavera. Sin embargo, originariamente la «anábasis» de esta divinidad se celebraba en otoño, que era el momento en que se abrían los graneros y se procedía a la siembra del trigo. <<

[7] Díaz Padrón, M., *op. cit.*, vol. I, pág. 336 <<

[8] La Casa de Rebeque era un edificio situado en el extremo del Palacio Nuevo donde se guardaron los cuadros de desnudo, en 1762, por orden de Carlos III. *Cf.* Cap. II. «Breve historia del Museo del Prado». <<

[9] *Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas. Madrid, 1996, pág. 333.* <<



[10] Hijo de la ninfa Cirene, hija del rey de los lapitas Hipseo, recibió un severo castigo por la persecución de que hizo objeto a Eurídice. Pasaba por ser el introductor de la apicultura en Arcadia. <<

[11] El mito de Orfeo se encuentra representado en varios cuadros del Museo. Cf. XI Apéndice: «Personajes mitológicos en el Museo del Prado». <<

[12] Cf. Jacob Jordaens (1593-1678) *Las bodas de Tetis y Peleo*, n.º cat. 1634. <<

[13] Cf. Francesco Albani (1578-1660), *El juicio de Paris*, n.º cat. 2. <<

[14] Cf. *Mercurio y Argos*, de Velázquez, n.º cat. 1175, y *Mercurio y Argos*, de Rubens, n.º cat. 1673. <<

[15] Fiona Healey, *Rubens and the Judgement of Paris: A Question of Choise*, Brepols Publishers, 1997. <<

[16] Matías Díaz Padrón, «Las Tres Gracias» en *Obras Maestras del Museo del Prado*, Madrid 1996, págs. 123-133. <<

[17] Cf. Martínez del Mazo, *Diana descubre la falta de Calisto*, n.º cat. 424; copia del cuadro de Tiziano que se encuentra en la National Gallery of Scotland. <<



[18] *Il.*, I, 571 ss; *Od.*, VIII, 266; Hes., *Teog.*, 570; 922 ss; Hig., *Fab.*, 158; 166. <<

[19] Díaz Padrón, M., *op. cit.*, pág. 258. <<

[20] Hes., *Teog.*, 167 ss; 485 ss; 617 ss; Dion. Hal., I, 34; Ov., *Fast.*, I, 235 ss; IV, 199 ss; Virg., *Geórg.*, II, 538; VI, 796; VIII, 319 ss.; 357 ss. <<

[21] Según noticia de Velázquez, recogida por Pacheco en el *Arte de la Pintura*, t. I, pág. 153. <<

[22] De estos dos cuadros existen copias hechas por Martínez del Mazo. *Cf.* nos de cat. 423 y 424. <<

[23] Cf. Velázquez, *Las Hilanderas*, n.º cat. 1173. <<

[24] Díaz Padrón, M., *op. cit.*, vol. I, pág. 326; vol. II, pág. 204. <<

[25] Pandora, la primera mujer, fue creada por Hefesto (Vulcano) y Atenea (Minerva) con ayuda de todos los dioses por mandato de Zeus para castigo de la raza humana. Adornada de las mejores cualidades, abrigaba en su corazón la mentira y la falacia por obra de Hermes (Mercurio). Se casó con Epimeteo, hermano de Prometeo, quien no pudo evitar que su curiosa esposa abriera una jarra, cerrada con una hermética tapadera, en la que se encontraban todos los males. Así se esparcieron por toda la tierra, quedando como consuelo la Esperanza, que fue el único don que se quedó en el fondo del recipiente (Hesiodo, *Teog.*, 571 ss). <<



[26] *Museo del Prado. Catálogo de Pinturas. Madrid, 1996, pág. 342.* <<

[27] Vertumno personificaba la idea del «cambio» y el rotar de las estaciones y tenía una estatua en Roma, en el barrio etrusco (*Vicus Tuscus*) en su confluencia con el Foro. <<

[28] Pomona era una ninfa romana que tenía un bosque sagrado, el Pomonal, en el camino de Roma a Ostia. Un *flamen* (sacerdote) se encargaba de su culto. <<

[29] Pico fue un antiquísimo rey del Lacio, convertido en el pájaro profético, del mismo nombre, por la maga Circe al rechazar su amor, ya que estaba prendado de la ninfa Pomona. El pájaro «Pico», consagrado al dios Marte, apareció en torno a los gemelos Rómulo y Remo y, junto con la loba, contribuyó a su salvación. <<

[30] *Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas*, Madrid 1996, pág. 342. <<

[31] Cf. *La educación de Aquiles*, de Sebastiano Conca (1680-1764), n.º cat. 2869. <<

[32] Era uno de los hijos de Ponto (el Mar) y de Gea (la Tierra), hermano de Nereo, Forcis, Ceto y Euribia. Pertenecía, por lo tanto, al grupo de las divinidades marinas primordiales. De su unión con Electra, hija de Océano, nacieron las Harpías e Iris. <<

[33] Hes., *Teog.*, 265; Apd., *Bibl.*, I, 26; III, 15, 2; Virg., *En.*, III, 209; VI, 289. <<



[34] Su ascendencia más común es la que le emparenta con Deucalión por parte de su padre Deyón. Otros le consideraban de estirpe ateniense, hijo de Herse, una de las hijas de Cécrope o de Pandión. <<

[35] Cf. Jan van Eyck, *La caída de Faetón*, n.º cat. 1345. <<

[36] Hom., *Il.*, I, 318 ss; II, 688 ss; Ov., *Her.*, 3. <<

[37] No se incluye la correspondiente imagen por no haber podido obtenerla hasta el presente. <<

[1] *Museo del Prado, Catálogo de las Pinturas*, Madrid, 1996, pág. 347. <<

[2] Cf. Juan Van der Hamen, *Ofrenda a Flora*, n.º cat., 2877. <<

[3] Cf. Velázquez, *La fragua de Vulcano*, n.º cat. 1171; Rubens, *Vulcano forjando los rayos de Júpiter*, n.º cat. 1676. <<

[1] Cf. Luca Giordano, *Andrómeda*, n.º cat. 195. <<



[2] Hom., *Il.*, I, 264; *Od.*, I, 71 ss; IX, 187 ss; Virg., *En.*, III, 628 ss; *Égl.*, IX, 39 ss; Ov., *Met.*, XIII, 759 ss. <<

[3] Los mitógrafos antiguos distinguían tres especies de Cíclopes: los «uranios», hijos de Urano y de Gea; los Cíclopes «sicilianos», compañeros de Polifemo; y los Cíclopes «constructores». Ya en la Odisea, los segundos se consideraban unos seres salvajes y gigantescos, dotados de un sólo ojo y de fuerza prodigiosa, que moraban en los Campos Flegreos, cerca de Nápoles. Vivían en cavernas ya que no habían aprendido a fundar ciudades. <<

[4] Hes., Teog., 507 ss; Od., I, 52 ss; VII, 245; Ov., Met., II, 296. <<

[1] *Cf.* en páginas siguientes Antoon van Dyck. <<

[2] *Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas*, Madrid, 1996, pág. 345. <<

[1] Dion., *Hal.*, VI, 17 y 94; *An.*, II, 49; H. Le Bonniec, *Le culte de Ceres à Rome*, París, 1958. <<

[1] *Cf.*, xi. Apéndice: «Personajes mitológicos en el Museo del Prado». <<

[1] *Cf.* Introducción. <<



[1] *Cf.*, XI, Apéndice: «Personajes mitológicos en el Museo del Prado». <<

[2] *Od.*, 266 ss; *Il.*, II, 819 a 821; III, 15 ss; IV, 10-12; V, 1 ss; V, 311-317: 330 ss; *Hes.*, *Teog.*, 190 ss. <<

[1] Cf., Díaz Padrón, M., op, cit., vol., I, pág. 160 <<

[2] Amaltea es el nombre de la cabra que, junto con la abeja Melisa, sirvieron de nodrizas a Zeus en la cueva del Monte Ida, en Creta. Se contaba que un día Zeus, jugando, le quebró uno de sus cuernos y en compensación le prometió que se colmaría, milagrosamente, de cuantos frutos ella deseara. <<

[3] Cf. Jan Brueghel, *Guirnalda con ofrenda a Ceres*, n.º cat. 1414; Rubens y Snyders, *Ceres y dos ninfas*, n.º cat. 1664. <<

[4] Cf. Paul Brill, *Paisaje con Psique y Júpiter*, n.º cat. 1849. <<

[5] Díaz Padrón, M., *op. cit.*, vol. I, Textos, pág. 158. <<

[1] Apd., *Bibl.*, I, 7, 5; Apol., Rod., *Arg.*, IV, 57 y escol.; Hig., *Fab.*, 271; Paus., v, I, 2. <<



[1] *Il.*, III, 333; XX, 81; XXI, 34 ss; XXII, 46 ss; XXIII, 746 ss; *Apd.*, *Bibl.*, III, 12, 5; III, 81 ss; *Estr.*, v, p. 221; *Paus.*, VIII, 2,1 ss; *Dion. Hal.*, I, II, 13; *Hig.*, *Fab.*, 176; 225. <<

[1] Cf. Tiziano, *La bacanal o Los habitantes de la isla de Naxos*, n.º cat. 418; XI, Apéndice: «Personajes mitológicos en el Museo del Prado». <<

[2] Atamante, rey de Beocia, aconsejado por su segunda esposa Ino, quiso sacrificar a sus dos hijos, Frixo y Hele, pero el Zeus envió a los niños un carnero alado, con vellocino de oro, que se los llevó por los aires, librándoles de la muerte. Volaron hacia Oriente y, durante el viaje, Hele cayó al mar y se ahogó (Helesponto), pero Frixo llegó a la Cólquide y allí sacrificó el carnero a Zeus. Ofreció su piel, el vellocino, al rey Ectes con cuya hija Calcíope se casó. Este monarca consagró tan valiosa piel a Ares (Marte) y la clavó en una encina de un bosque consagrado a este dios. <<

[3] La palabra «toison» proviene del latín *tonsio-onis* que significa «esquileo» (del verbo *tondeo, totondi, tonsum*). Aparte del vellocino de oro que Jasón trajo de la Cólquide, fue la Orden de Caballería instituida en 1429 por Felipe el Bueno, duque de Borgoña, para perpetuar la memoria de su matrimonio con la infanta Isabel de Portugal y Lancaster, hija de Juan I. La Orden tuvo al principio 14 caballeros, siendo aumentado este número hasta 51 por Carlos V, quién la recibió como herencia por línea materna de María de Borgoña. Por lo tanto, desde entonces, el gran maestrazgo corresponde al rey de España. La última investidura de caballeros tuvo lugar en Madrid, por Alfonso XIII, en 1928. Al establecerse la República en España, en 1931, quedó, de hecho, suprimida, y después lo fue legalmente, por derecho, ese mismo año. Hoy, dicho maestrazgo lo ostenta el rey Juan Carlos I. La insignia de esta orden es una pieza en forma de eslabón al que va unido un pedernal echando llamas, del cual pende el vellón de un carnero; se pone con una cinta roja y tiene collar compuesto de eslabones y pedernales. <<

[1] Cf., González Serrano, P., La Cibeles, nuestra Señora de Madrid, Madrid, 1990. <<

[1] Calím., *Himno a Delos; a Apolo Pit.; Himno hom. a Apolo*; Il., VII, 452 ss; Pind., *Pit.*, III, 14 ss. <<

[1] *Il.*, VI, 293 ss; XVI, 718, XXII, 82 ss; XXIV, 200 ss. <<

[1] Cf. XI. Apéndice: «Personajes mitológicos en el Museo del Prado». <<



[1] Cf. XI. Apéndice: «Personajes mitológicos en el Museo del Prado». <<

[2] *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*, Madrid, 1996, pág. 293. <<

[3] Cf. XI. Apéndice: «Personajes mitológicos en el Museo del Prado». <<

[4] *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*, Madrid, 1996, pág. 293. <<

[5] Úbeda de los Cobos, Andrés, «El ciclo de la Historia Antigua de Roma», en *Catálogo de la exposición, El Palacio del Rey Planeta, Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, 2005, pág. 225-227, fig. 47. <<

[6] *Cf.* Apéndice XI: «Personajes mitológicos en el Museo del Prado». <<

[7] Forcis era una de las divinidades marinas de la primera generación, hijo de Gea (la Tierra) y Ponto (la Ola), padre de Toosa, de las Grayas, de las Hespérides y de Escila y Equidna, célebres monstruos marinos. <<

[1] Cf. XI. Apéndice: «Personajes mitológicos en el Museo del Prado». <<



[1] Cf. Juan Bautista Martínez del Mazo, *Diana descubre la falta de Calisto*. Copia de Tiziano (n.º cat. 424); Rubens, *Diana y Calisto* (n.º cat. 1671). <<

[1] Cf. Eugenio Cajés, *El rapto de Ganimedes*, copia de Caravaggio (n.º cat. 119); Rubens, *El rapto de Ganimedes*, (n.º cat. 1679). <<

[2] Cf. Rubens, *Céfalo y Procris*, (n.º cat. 2459); Peter Symons, *Céfalo y Procris*, (n.º cat. 1971). <<

[3] Cf. Martínez del Mazo, *Paisaje con Mercurio y Herse*, (n.º cat. 1217); Jan Wildens, *Mercurio y Herse*, (n.º cat. 2733). <<

[4] Cf. Jan van Eyck, *La caída de Faetón*, (n.º cat. 1453). <<