

La Serie Universitaria de la Fundación Juan March presenta resúmenes, realizados por el propio autor, de algunos estudios e investigaciones llevados a cabo por los becarios de la Fundación y aprobados por los Asesores Secretarios de los distintos Departamentos.

El texto íntegro de las Memorias correspondientes se encuentra en la Biblioteca de la Fundación (Castelló, 77. Madrid-6).

La lista completa de los trabajos aprobados se presenta, en forma de fichas, en los Cuadernos Bibliográficos que publica la Fundación Juan March.

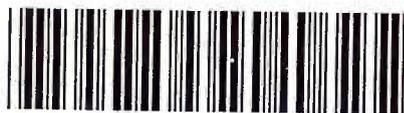
*Los trabajos publicados en Serie Universitaria abarcan las siguientes especialidades:
Arquitectura y Urbanismo; Artes Plásticas;
Biología; Ciencias Agrarias; Ciencias Sociales;
Comunicación Social; Derecho; Economía; Filosofía;
Física; Geología; Historia; Ingeniería;
Literatura y Filología; Matemáticas; Medicina,
Farmacia y Veterinaria; Música; Química; Teología.
A ellas corresponden los colores de la cubierta.*

Edición no venal de 300 ejemplares
que se reparte gratuitamente a investigadores,
Bibliotecas y Centros especializados de toda España.

Fundación Juan March



FJM-Uni 190-Lop
La mitología en la pintura española d
López Torrijos, Rosa, 1945-
1031567



Biblioteca FJM

Fundación Juan March (Madrid)

SERIE UNIVERSITARIA



Fundación Juan March

Rosa López Torrijos

La mitología en la pintura
española de los siglos XVI y XVII.

190 La mitología en la pintura española de los siglos XVI y XVII/Rosa López Torrijos.

FJM
Uni-
190
Lop
190

Fundación Juan March

Serie Universitaria

190



Rosa López Torrijos

La mitología en la pintura
española de los siglos XVI y XVII.



Fundación Juan March
Castelló, 77. Telef. 435 42 40
Madrid-6

Fundación Juan March (Madrid)

*Este trabajo fué realizado con una Beca de la
Convocatoria de España, 1978, individual
Departamento de ARTES PLASTICAS
Centro de trabajo: Departamento de Iconografía del Instituto
Diego Velázquez (C.S.I.C.). Madrid.*

Los textos publicados en esta Serie Universitaria son elaborados por los propios autores e impresos por reproducción fotostática.

Depósito Legal: M-30960-1982

I.S.B.N.: 84-7075-254-5

Impresión: Gráficas Ibérica. Tarragona, 34. Madrid-7

I N D I C E

	<u>Página</u>
INTRODUCCION	5
FUENTES PARA LA PINTURA MITOLOGICA	7
LOS RESPONSABLES DE LOS PROGRAMAS ICONOGRAFICOS .	12
LOS COMITES DE LA PINTURA MITOLOGICA	15
LOS AUTORES DE LAS OBRAS	18
PINTURAS MITOLOGICAS	20
DIOSES MENORES	53
PERSONAJES MORTALES	53
NOTAS	55

INTRODUCCION

El estudio parte del interés inicial, por saber hasta qué punto es cierta, la opinión general de la inexistencia o escasez suma de mitología en la pintura española, y, de ser así, las causas a que ello es debido.

Aunque se carece de estudios o datos previos, que pudieran dar una base estadística seria a nuestro trabajo, éste se fundamenta, creemos, en una cantidad de datos suficiente para dar una adecuada aproximación al tema en sentido cuantitativo, y, sobre todo, en sentido cualitativo, es decir, de reflexión sobre la presencia y el papel de la pintura mitológica en la sociedad española del Barroco.

El trabajo se inicia en el siglo XVI, por ser en él cuando comienza a aparecer con profusión la mitología, unida a las formas renacentistas, fundamentalmente en elementos decorativos (frisos, pedestales, paneles), de origen o de influencia italiana, principalmente. Excepcional es todavía la aparición de la fábula en la pintura, hecha por artistas españoles (Becerra es la excepción a este respecto).

Así pues, el estudio se basa sobre todo, en el siglo XVII, etapa en que se desarrolla el tema de la fábula en la pintura española.

Corresponde este siglo al de "oro" de nuestra pintura y es el que ha sido objeto de mayor interés para historiadores españoles y extranjeros, que han expresado, tradicionalmente, la opinión de la escasez de mitología en nuestra pintura, y del papel restrictivo de la Iglesia y la Inquisición al respecto.

En cuanto a la cantidad (y volviendo a recordar la falta de datos estadísticos), hemos llegado a la conclusión de que la mitología estaba representada a gran escala -y comparable a otros

países europeos- en la corte, y especialmente en la de Felipe IV, pero bastante menos entre la nobleza (en parte arrastrada por el gusto real). Su peso, en efecto, resulta pequeño en relación con el volumen total de nuestra pintura y esto es debido a que en la demanda de mitología, no intervenía el principal cliente de la pintura española: la Iglesia, que ni a título institucional, ni a título privado de sus individuos, encargaba obras mitológicas, lo que, indirectamente, ejercía un papel restrictivo, cosa que no sucedía en otros países, donde, al menos los eclesiásticos a título personal, gustaban y compraban mitología.

Respecto a la censura en la pintura española, esta se centraba en dos puntos: la inmoralidad de la historia y la representación del desnudo, que se consideraba inherente al tema clásico. Respecto a lo primero, se obviaba la censura con la alegorización de la fábula, esto es, dando un carácter de ejemplaridad moral al contenido. Respecto a lo segundo, tenemos en ello quizás, el punto más importante para explicar la escasez relativa de mitología en nuestra pintura. Para ello nos hemos fijado en la opinión tácita o expresa, de tratadistas, artistas y clientes, con cuantos datos históricos estaban a nuestro alcance.

La intervención directa de la Inquisición es difícil de apreciar, ya que no tenemos datos al respecto, pero sí es fácil observar como la jurisdicción de la Inquisición, que llegó a abarcar todos los ámbitos de la cultura española, produjo un ambiente de temor y recelo, que se dejó sentir en la opinión manifiesta de muchos artistas (que, sin embargo, ejercitaban el desnudo en los dibujos) y de muchos clientes, que encargaban obras con desnudos al extranjero y las exponían con precaución en sus casas. Este mismo ambiente hizo que pintores, indudablemente dotados para la mitología, al no practicar el tema suficientemente, no pudiesen alcanzar por ello un nivel tan alto como era de esperar.

El último punto sometido a nuestra reflexión, es la interpretación que se daba a la mitología en la etapa de nuestro estudio. A este respecto, hemos observado una primera interpretación histó

rica, es decir, la fábula como narración de hechos y personajes reales, existentes en tiempos remotos y transformados después en héroes o dioses (caso de Hércules, por ejemplo). La segunda interpretación es la satírica, quizás la más conocida y puesta en relación con la misma corriente en literatura, pero que, si bien está claro en la segunda, no lo está tanto en la primera, en nuestra opinión. La tercera es la interpretación alegórica, la más común en España, y fuera de ella, aunque cabría dudar si ésta era realmente la intención de quien compraba y gustaba la pintura mitológica.

FUENTES PARA LA PINTURA MITOLOGICA

El tema de las fuentes, básico para cualquier tipo de estudio, es esencial para un estudio iconográfico. En este capítulo se trata de las fuentes, dividiéndolas en literarias y grabadas.

Fuentes literarias

El estudio se basa, primero, en los textos que sabemos poseyeron o leyeron las personas relacionadas con la pintura mitológica (artistas, inventores de programas y comitentes), y, segundo, en las fuentes que inspiraron obras concretas, cuando ha sido posible conocerlas.

Respecto a los textos más leídos por los artistas, se examinan las relaciones de varias bibliotecas de arquitectos (Juan de Herrera, Monegro, Gómez de Mora, José de Arroyo, Ardemans) y, sobre todo, de pintores (El Bergamasco, El Greco, Vander Hamen, Vicente Carducho, Francisco Rizi, Antonio Puga, Velázquez, Diego Valentín Díaz, Murillo) y también las fuentes literarias citadas por Pacheco en su Arte y por Palomino en El Museo Pictórico.

Interesante es también el examen de los libros que poseían las personas encargadas de preparar los programas iconográficos. Aunque no se ha prestado atención a estos personajes, y la mayor parte de ellos nos son desconocidos, en algún caso nos ha sido posible conocer su nombre y el contenido de su biblioteca, tal sucede, por ejemplo, con los eruditos Pedro de Valencia, Loren-

zo Ramírez de Prado y el ya citado Palomino.

El tercer grupo se refiere a las lecturas más usuales de los comitentes de la pintura mitológica. Se examinan al respecto, la biblioteca de Vicencio Lastanosa, el conde-duque de Olivares y el duque de Alcalá.

Del examen de todas estas bibliotecas, y del estudio de las obras, que se realiza en capítulos posteriores, se puede obtener un conocimiento bastante aceptable de las fuentes literarias, que dividimos en cinco apartados.

Textos clásicos

Destacan Homero, Virgilio y Ovidio entre los poetas, con obras específicas como la Iliada, la Eneida y las Metamorfosis. Especial mención merece esta última, por ser la fuente más importante para la pintura mitológica española. La obra es importante no solo por su contenido literario, sino también por sus ilustraciones, y en España destacan por su uso, las versiones italianas de Anguillara y Dolce y las castellanas de Jorge Bustamante y Sánchez de Viana, editadas en el siglo XVI pero utilizadas profusamente en el XVII.

En cuanto a las ilustraciones de las Metamorfosis, y aunque el tema fue estudiado por Henkel (1), al no prestar atención a las ediciones españolas, conviene examinar el tema con un poco de detalle, y señalar que son especialmente interesantes, las de Sánchez de Viana, hecha en Valladolid en 1589, con ilustraciones relacionadas con la edición de Venecia 1553 y la de Bustamante, hecha en Amberes en 1595, con ilustraciones de Virgilio Solís. Quizás se deba a las ricas ilustraciones de estas ediciones, el hecho de que fueran mucho más empleadas que las propias, en el siglo XVII.

El resto de las fuentes literarias relativas a autores clásicos se refieren a Apuleyo, Higino, Apolodoro, Hesíodo, Cicerón y Pomponio Mela, entre otros, aunque en muchos casos el conocimiento no es directo, sino a través de las citas de otros autores.

Tratadistas de mitología medievales y renacentistas

Aunque en apariencia la Edad Media no tenga mucha importancia como fuente para la mitología del arte de los siglos XVI y XVII, esta impresión es falsa, ya que su influencia es grande en lo que se refiere a la transmisión de obras clásicas, especialmente las referidas al ciclo troyano y al "Ovidio moralizado".

De las obras medievales son fundamentales, la Genealogia degli dei, del italiano Boccaccio, y el Libro de las diez cuestiones vulgares, del español Alonso de Madrigal, impreso en 1505 pero escrito antes de 1455. Esta última obra merece atención especial por haber sido prácticamente ignorada hasta ahora por los estudiosos (2) y ser, no obstante, de gran importancia en la literatura mitológica española, citada por Pacheco y conocida de Pérez de Moya.

Sin embargo, los tratados de mitología más frecuentes en las bibliotecas del siglo XVII son los escritos durante el siglo XVI; entre ellos destacan el de Giraldi (De deis gentivm), el de Conti (Mythologiae) y el de Vincenzo Cartari (Le imagini de i dei degli antichi), todos ellos estudiados por Seznez (3); especialmente importante es el de Cartari que cuenta con ilustraciones en muchas de sus ediciones.

Entre los españoles de esta época, merece especial atención la Filosofía Secreta de Juan Pérez de Moya, publicado en Madrid en 1585, el más conocido y frecuente en las bibliotecas de pintores.

En el siglo XVII hay que destacar la Iconologia de Ripa (primera edición ilustrada Roma 1603), el tratado más célebre de todas las épocas, esencial para las representaciones de tipo alegórico, aunque no tanto para las mitológicas, y el español Theatro de los dioses de la Gentilidad, de Baltasar de Victoria (Salamanca 1620-23), el manual español más utilizado durante el siglo XVII.

Libros de emblemas

Constituyen la tercera fuente literaria en orden de importan

cia.

Aparecen, tanto o más que los tratados de mitología, en las bibliotecas de artistas del siglo XVII, e interesan porque emplean para sus ejemplos, personajes e historias de la fábula clásica a los que dan una interpretación moralizada. Sobre su relación con la pintura española puede verse el estudio ya hecho por Gállego (4).

Por su importancia para nuestro tema hay que citar, primero, los Emblemas de Alciato, el más famoso de todos los tiempos, editado varias veces con comentarios de autores españoles (Mal Lara y el Brocense, entre otros). Alciato es el que más personajes mitológicos utiliza y el que influye en la pintura española no solo a través del texto, sino también por las ilustraciones de sus viñetas, frecuentes modelos para los pintores.

Después de Alciato hay que tener en cuenta a Horaplo y las obras de Valeriano, Iovio, Ruscelli y Bocchi, en el siglo XVI, y los Emblemata de Vaenius en el XVII.

Entre los emblemistas españoles, los más consultados son Juan de Horozco y Covarrubias (Emblemas Morales, Segovia 1589), y Sebastián de Covarrubias Orozco (Emblemas Morales, Madrid 1610), seguidos más de lejos por Juan de Borja (Empresas Morales, Praga 1581), Hernando de Soto (Emblemas Moralizadas, Madrid 1599), Andrés Mendo (Príncipe Perfecto, Lion 1611) y Juan Solórzano (Emblemata Regio Politica, s.l. .651)

Libros de Historia de España

Son interesantes para el tema mitológico, en cuanto tratan de la relación histórica de España y la dinastía austríaca con personajes de la fábula, tenido como históricos, como se verá, por ejemplo, en el tema de Hércules.

Esto enlaza con la corriente evemerista de interpretación de la mitología y se refleja en los libros de historia de Alfonso X y Jiménez de Rada, y también en las obras del siglo XVI (Pedro Antonio Beuter, Pedro de Medina, Esteban de Garibay, Florian de

Ocampo), y en la más famosa de todas, la Historia General de España, de Juan de Mariana, publicada en Toledo en 1601.

Literatura contemporánea

Constituye la última fuente literaria y es especialmente importante en lo que al teatro se refiere.

La relación de la literatura con la pintura se ha subrayado siempre, aunque no es tan estrecha, a juzgar por el estudio de las obras pictóricas.

La influencia debió ser mayor en lo referente al teatro, ya que teatro y pintura coinciden en la celebración de fiestas y entradas reales, y el teatro necesita de montajes escénicos con alegorías complejas en las que intervienen los mismos pintores que hacen cuadros mitológicos.

Fuentes grabadas

Después de las fuentes literarias son importantes las que se refieren al grabado, es decir, las estampas usadas por los pintores como modelo o como inspiración para obras concretas.

Sabemos, por testimonios contemporáneos, del éxito de la venta de estampas extranjeras en España y del uso continuado que de ellas hacían nuestros pintores (Palomino habla de Escalante, Juan de Alfaro, Fr. Juan del Sacramento y Alonso Cano, entre otros).

Para conocer las fuentes grabadas más utilizadas por los pintores de mitología, contamos, primero, con el conocimiento directo de algunos modelos de pinturas concretas, y después, con las relaciones de estampas que aparecen en los inventarios de bienes de los artistas.

Testimonio de las colecciones de estampas de los pintores tenemos en las relaciones de bienes del Bergamasco, Vander Hamen, Carducho, Puga, Velázquez, Valentín Díaz, Murillo, Zurbarán y Ardemans, entre otros).

De esto se deduce la presencia continua, durante el siglo

XVII, de los modelos de Durero y Schongauer, y el éxito de tres grabadores del siglo XVI: Marcantonio Raimondi (difusor de las obras de Rafael), Tempesta (ilustrador de las Metamorfosis y de muchas escenas mitológicas) y Sadeler (el flamenco con taller y venta de grabados en diversos países europeos). Después aparecen otros, como Spranger, Frans Floris, Cornelis Cort, Goltzius, Beham, Callot, etc.

LOS RESPONSABLES DE LOS PROGRAMAS ICONOGRAFICOS

Los inventores de los programas iconográficos son personajes de gran importancia en la historia del arte, aunque, hasta ahora, que sepamos, no se les ha dedicado ningún estudio específico, como es usual con los pintores, y ha ocurrido también con los comitentes y mecenas.

En un trabajo como el nuestro son especialmente importantes, por lo que pueden aportar al esclarecimiento del significado de una obra, y por ello, les dedicamos este primer apartado.

Llegar al conocimiento de la persona que da un programa iconográfico no es tarea fácil, ya que, generalmente, no se habla de él y, la mayor parte de las veces, solo es posible conocerlo a través de noticias marginales.

Naturalmente, no todas las obras requerrían la colaboración de un experto. A él se recurría en el caso de obras de iconografía compleja (festejos públicos, decoraciones de salas palaciegas, entradas oficiales en la corte, donde las imágenes habían de prestigiar las personas y las instituciones). Estos programas los daban personas de gran erudición, hombres de letras de fama reconocida, que, en algunos casos, eran clérigos al mismo tiempo, mientras que la intervención de los propios pintores era muy rara, y cuando sucedía, se mencionaba expresamente, precisamente por su carácter excepcional.

Los inventores de los programas estaban, como es lógico, al servicio del comitente y su trabajo era riguroso, con indicaciones minuciosas en extremo, incluso asfixiantes en algunas ocasiones para los pintores, como hace notar Palomino (5).

Aunque no siempre es fácil averiguar quien estaba detrás de un programa iconográfico de importancia, nos ha sido posible conocerlo en algún caso, y seguidamente citamos unos cuantos ejemplos.

De las obras del siglo XVI nos fijamos en una de especial importancia, por su carácter oficial y triunfalista: la decoración de la Galera Real que había de albergar a Don Juan de Austria durante la expedición a Lepanto.

A esta obra se le quiso dar una importancia extraordinaria, dada la misión que había de desempeñar. Construida en Barcelona, se llevó a decorar a Sevilla, y el trabajo estuvo encomendado, primero al Bergamasco, y, a su muerte, a Juan de Mal Lara, el famoso erudito andaluz, que escribió además la descripción de la galera y gracias al cual conocemos con detalle la obra (6). Según Mal Lara, el programa iconográfico de la galera se hizo "sobre unas instrucciones mandadas de la Corte". De acuerdo con ellas, Mal Lara indicó las historias a representar en cada parte de la nave, los lemas que se habían de escribir junto a las historias, y el significado de cada elemento representado.

El trabajo, que debía ser minucioso y serio, se encargó, pues, a una de las personas más relevantes del humanismo andaluz, señalando con ello la importancia que se daba a la tarea.

Durante el siglo XVII se mantienen los encargos de programas a eruditos, tanto en obras de carácter privado como público.

Entre las primeras, es importante el techo del gran salón de la casa de los duques de Alcalá, en Sevilla, pintado por Francisco Pacheco, cuyo estudio hacemos más adelante. El programa iconográfico fue dado por Francisco de Medina, según hace constar el pintor cuando escribe sobre su obra (7).

Francisco de Medina era un conocido erudito sevillano, asistente asiduo a las academias sevillanas y relacionado con poetas y pintores y con la propia familia del comitente de la obra, como veremos al estudiar ésta con detalle. El programa, de gran complejidad, se confió pues a una de las personas más capaces de Sevi-

lla para esta tarea.

Entre las obras realizadas por encargo del rey, destaca, al comienzo del siglo, la nueva decoración del palacio de El Pardo, después del incendio de 1604.

Por una reclamación escrita que efectúa uno de los pintores del palacio, Jerónimo de Mora, sabemos que él mismo inventó el programa iconográfico de la pintura a él reservada (bóveda de la escalera de la Reina), y que, para el resto de la obra, se siguieron las instrucciones de Pedro de Valencia, erudito extremeño del que se poseen numerosos datos biográficos.

Pedro de Valencia era persona de amplia fama y conocimientos, autor y traductor de obras latinas, cronista oficial del reino desde 1607, lector infatigable, amigo del Padre Sigüenza, de Góngora, de Francisco Medina, del pintor Pablo de Céspedes, y aficionado él mismo a la pintura. El examen de su biografía y de su programa lleva a interesantes conclusiones.

Entre las obras de tipo oficial destinadas a amplio público, figuran en primer lugar, las entradas oficiales en la corte.

A pesar del carácter efímero de estas obras, poseemos numerosas noticias sobre ellas, descripciones y, en algún caso, dibujos o grabados que nos permiten conocer algunas de sus imágenes.

Una de las entradas mejor conocidas del siglo XVII es la de María Ana de Austria, segunda esposa de Felipe IV, en 1649. De ella poseemos una detallada descripción, debida precisamente al inventor de su iconografía, Lorenzo Ramírez de Prado, amigo de Pedro de Valencia, y, como él, personaje importante en las letras y en la política de Felipe IV.

Ramírez de Prado, viajero incansable y ávido lector, poseía la biblioteca más rica de todas las conocidas en Madrid, durante el siglo XVII, de la que nos ha llegado no solo la fama, sino también la relación de sus obras, que explican fácilmente la sabiduría que se volcó en el programa iconográfico de la entrada de M^a

Ana de Austria.

Examinando estos y otros casos conocidos de inventores de iconografía, de los siglos XVI y XVII, podemos llegar a la conclusión de que la elaboración de un programa iconográfico era tarea de primera importancia, encomendada siempre a una persona de reconocido saber, generalmente un erudito. En este caso, su nombre se ocultaba porque el trabajo no tenía importancia en el conjunto de su obra, mientras, por el contrario, se expresaba, en el caso de ser el pintor, ya que la labor suponía un conocimiento no frecuente en el ámbito artístico del siglo XVII español.

LOS COMITENTES DE LA PINTURA MITOLOGICA

Se trata en este apartado el tema de los clientes de la pintura mitológica, y por tanto, el del coleccionismo, otro de los puntos sombríos de la historiografía artística española.

Para elaborar este capítulo se han utilizado los datos obtenidos del cuerpo de la tesis y las noticias sobre coleccionistas del siglo XVII, dadas por Carducho, Palomino, Ponz y Ceán, así como las menciones efectuadas en todo tipo de obras consultadas para el trabajo.

Los comitentes de la pintura mitológica en España son, por orden de importancia, el rey, algunos organismos públicos, algunas familias de la alta nobleza española, nobles de menor rango, intelectuales, familias de una incipiente burguesía y un pequeño sector del pueblo llano motivado por causas variadas. Como puede observarse, faltan la Iglesia y las órdenes religiosas que son las que tienen un papel más importante en la demanda de pintura en España.

El primer comitente de importancia para la mitología en España es la Casa Real, que ya desde Carlos I, impulsa el género, con los encargos de poesías a Tiziano y con la decoración al fresco de sus residencias reales. En lo que se refiere al siglo XVII, hay que prestar atención a Felipe IV, el mecenas más importante del

sido y el mejor cliente, en lo que a pintura se refiere.

Felipe IV es conocido fundamentalmente como protector y amigo de Velázquez, el más grande de nuestros pintores mitológicos, y como ávido coleccionista de fábulas de Ribera, otro de los artistas españoles del tema clásico. A su interés se deben las grandes obras mitológicas del Buen Retiro y del alcázar, donde trabajaron artistas italianos y españoles (Mitelli, Colonna, Zurbarán, Camilo, Rizi y Carreño).

Pero además de estas obras de gran alcance, se puede observar, revisando los inventarios de pintura de las colecciones reales, como, durante su reinado (1621-1665), ingresan en las colecciones mitológicas de artistas españoles prácticamente desconocidos (Acebedo, Agüero, Matías Ximeno), que muestran como el interés del monarca por el tema mitológico no se limitó a las obras de los grandes artistas, sino que promocionó el género entre pintores menores.

También se puede apreciar del estudio de los inventarios reales, referidos al alcázar de Madrid, como, entre los años 1636 y 1686 (fechas de los inventarios más completos y más próximos a los límites del reinado de Felipe IV), las pinturas de tema mitológico pasan de representar el 5,7% del total de la colección, al 10,6% y las mitologías de autores españoles pasan del 0,50% al 10,6%.

El patronazgo de los Austrias continúa hasta el final de la dinastía, y resulta interesante ver, como incluso el desafortunado Carlos II, desempeñó, en lo que al mundo de las artes se refiere, un papel tan digno como el de sus predecesores, reemprendiendo la decoración de varias salas del alcázar con historias mitológicas y llamando a Lucas Jordán para la pintura del techo del Casón del Buen Retiro, una de las obras más importantes desde el punto de vista iconográfico.

Después del monarca, y excluida la Iglesia, son importantes los organismos oficiales que debían preparar o colaborar

en la organización de los festejos públicos y celebraciones de la monarquía (entradas reales, fiestas, conmemoraciones) y entre ellos destacaba, lógicamente, el ayuntamiento de Madrid.

Papel importante también, como comitentes de pintura mitológica, tienen algunos nobles españoles, cuyo patrimonio y educación permitían el gasto y la valoración de las obras clásicas.

Entre ellos tienen especial interés, en el siglo XVI, el marqués de Santa Cruz, que decoró su palacio de El Viso del Marqués con mitología principalmente —aunque fuera hecha por pintores italianos— y, en el siglo XVII, el duque de Alcalá, el conde de Monterrey y el marqués de Heliche, todos ellos pertenecientes a familias de importancia dentro de la nobleza española, y todos ellos con cargos igualmente importantes, en Italia, donde vivieron largas temporadas, lo que indudablemente influyó en su gusto artístico.

Después de la alta nobleza son importantes también algunos nobles de menor rango, como el conde de Mora por ejemplo, que se citan en relación con sus encargos o con su interés por el tema mitológico.

Otro tanto puede decirse de algunos intelectuales que, por vocación y formación, apreciaban la fábula clásica y entre ellos, merecen especial mención el célebre Arguijo de Sevilla y Vicencio Juan de Lastanosa en Huesca.

En cuanto al estado llano, es el punto más difícil de conocer, ya que no existen en nuestro país, estudios de mercados artísticos y no sabemos tan siquiera, si hay datos suficientes para hacerlo en estos momentos.

Hoy por hoy, es necesario aprovechar los datos que nos da la literatura y, especialmente el teatro; al hacerlo, hemos encontrado noticias interesantes, aunque todavía muy escasas, sobre los temas preferidos, la venta callejera y la opinión del pueblo llano respecto a la mitología.

LOS AUTORES DE LAS OBRAS

En realidad no puede hablarse de un sector determinado de pintores que se dedicasen en España al género mitológico; por el contrario, puede asegurarse que la mayoría hizo mitologías esporádicamente, en algún caso con una sola obra del género dentro de su producción, sin embargo, sí puede decirse que tienen predominio en el tema, los pintores de la Corte (especialmente los de la corte de Felipe IV), y los de ciudades importantes y, sobre todo, abiertas al exterior, tal como Sevilla, por ejemplo.

Como no se trata de hablar en este capítulo, de todos los pintores que han realizado mitologías, como algunos de ellos son ya bien conocidos por estudios y monografías previos (Velázquez, Zurbarán, Ribera, por ejemplo), y como de otros no existen prácticamente más noticias que las recogidas por nosotros en este trabajo, hemos decidido abordar el tema haciendo tres grandes grupos de pintores de género mitológico, de mayor a menor número de obras.

Los pintores que tienen mayor número de mitologías son Orrente, Ribera, Velázquez, Mazo, Claudio Coello y Mesquida. De ellos, Velázquez y Ribera aparecen siempre como ejemplo en relación con la pintura mitológica española y sus obras son, desde luego, las de más calidad artística.

Mazo es conocido sobre todo por las numerosas copias que hizo de fábulas de Rubens. Claudio Coello es conocido por obras religiosas, pero tenemos numerosos datos sobre su producción mitológica. Otro tanto puede decirse de Orrente. En Mesquida tenemos quizás al pintor más desconocido de este grupo, aunque trabajó mucho el género mitológico, como puede verse por la relación de sus obras hecha por el mismo pintor (8).

El segundo grupo de pintores está formado por aquellos que tienen una producción discreta de mitología dentro del total de su obra, tales son Zurbarán, Maino, Antolínez, Escalante, García Hidalgo, Vicente Salvador Gómez, entre los más conocidos, y Agüero, Ximeno y Cotto, entre los menos.

De estos últimos pintores no se tiene ningún estudio detallado. Agüero es conocido fundamentalmente como paisajista, desde que se le atribuyeron una serie de obras del Prado que antes estuvieron atribuidas a Mazo, y que nos muestran la calidad de su obra; como la mayoría de los paisajes cuentan con pequeñas escenas mitológicas, estas pinturas son de la mayor importancia en nuestro caso. De Matías Ximeno solo se conserva, que sepamos, una mitología, el Píramo y Tisbe de la Academia de San Fernando de Madrid, pero sabemos que hizo muchas otras, como consta en los inventarios reales.

El último grupo de artistas reúne a aquellos pintores de los que se conoce una sola obra mitológica. En este grupo entran pintores conocidos, como Sánchez Cotán, Antonio del Castillo, otros no tan conocidos, como Jaúregui, Ezquerro, Sebastián Muñoz, y otros prácticamente desconocidos, como Acebedo, García Coronel y Bestard, por ejemplo.

El tema de los autores de la pintura mitológica lleva a la interesante cuestión de las relaciones comitente-artista, que es lo que puede determinar el grado de libertad que tenían los pintores españoles para desarrollar un género artístico de su interés.

Por lo visto hasta ahora, se deduce que la libertad del artista era muy pequeña, y excepcional el caso en que el mecenas satisfacía las necesidades del pintor y compartía al mismo tiempo su interés por el arte, caso de Velázquez y Felipe IV, por ejemplo.

Las relaciones que Haskell llama de "servitù particolare"⁽⁹⁾ eran muy raras en nuestro país, donde no existía una demanda suficiente de pintura por un solo cliente, y donde el mantenimiento de un pintor era considerado un gasto excesivo. Esta relación, que sí se daba en España en el campo de las letras, no se encuentra en la pintura.

Respecto a la producción del taller de tipo artesanal, donde el trabajo se articula en función de la demanda, al provenir esta mayormente de la Iglesia, la producción se dirigía, lógicamente,

hacia la pintura religiosa.

Sobre la existencia de venta pública de obras de género profano tenemos el testimonio de Palomino, pero debían ser muy escasas las posibilidades de que un pintor realizase libremente una obra y la vendiese después, sobre todo si quería hacer de ello su sistema de vida.

PINTURAS MITOLOGICAS

El estudio de las pinturas mitológicas, propiamente dichas, se divide en capítulos, según el tema representado, comenzando por el de mayor complejidad.

Asamblea de los dioses

En el siglo XVI aparece la reunión de los dioses en algunas obras de escultura, con significado variado, que no es el caso estudiar aquí.

En la pintura, el tema debió estar representado en los frescos del alcázar de Madrid, pintados por Becerra, aunque las noticias sobre esta obra son escasas y nada confirman. No obstante, a esta iconografía debe pertenecer una serie de dibujos de Becerra, existentes en el monasterio de El Escorial (10), que muestran figuras de diversos dioses olímpicos hablando entre sí, y que pueden corresponder, por tanto, al Olimpo o asamblea de los dioses.

En el siglo XVII aparecen ya los primeros ejemplos indudables, que son objeto de nuestro estudio.

El primer ejemplo corresponde al techo de la casa del poeta Arguijo, en Sevilla, salvado, afortunadamente, de la destrucción del edificio. La obra está fechada en 1601 aunque se desconoce el autor.

Juan de Arguijo es, como es sabido, uno de los poetas de la ramosa escuela sevillana de poesía, que se distinguió, además de por la calidad de sus obras, por el interés y la admiración hacia los temas clásicos.

En los años finales del XVI e iniciales del XVII, ninguna

otra ciudad española reunió, como Sevilla, un círculo tan importante de poetas, pintores, escultores y músicos, relacionados entre sí por intereses y aficiones. Los artistas se reunían en famosas academias y una de ellas era la de la casa del poeta Arguijo.

La casa del poeta albergaba una rica colección de pinturas y esculturas italianas (11), y no es de extrañar que Arguijo, admirador del mundo clásico, decorase el salón principal de su casa con un techo mitológico, dedicado "al genio y las musas".

El techo está formado por una serie de lienzos enmarcados independientemente, de ellos, cinco se destinan a la representación historiada.

El lienzo de mayor tamaño, colocado en el centro del techo, representa la reunión de los dioses en torno a Júpiter; presentes se hallan, Saturno, Marte, Diana, Neptuno, Juno, Ceres, Apolo, Mercurio, Venus y Cupido, y Vulcano. Los otros cuatro espacios representan a Astrea, Erinnis, Ganímedes y Faetón.

Para comprender el significado de las historias representadas en el techo, es preciso acudir a las Metamorfosis de Ovidio, en cuyo libro I, al describir la Edad de Hierro, se dice como en ella, Astrea huyó de la tierra donde pasó a reinar una cruel Erinnis, y, a consecuencia de la situación, Júpiter convocó la asamblea de los dioses y les manifestó su decisión de castigar a los hombres.

Esto explicaría tres de las historias representadas en el techo: la Asamblea presidida por Júpiter, Astrea y Erinnis.

Las otras dos representaciones son Faetón y Ganímedes, que tienen una larga tradición en los círculos humanistas, donde se interpretaba a ambos jóvenes con papeles opuestos, a Faetón, como al osado justamente castigado, y a Ganímedes, como al elegido de los dioses, transportado por ello al Olimpo, interpretación ampliamente difundida en libros de emblemas y de mitología moralizada.

Arguijo, el comitente, y seguramente el inventor del programa iconográfico, dedica en su obra poética, sendos sonetos a ambos personajes, lo cual ayuda a comprender el significado que se les quiso dar.

El soneto dedicado a Faetón ("Pudo quitarte el nuevo atrevimiento"), ensalza la osadía del joven que perdió la vida, pero ganó la fama, por demostrar al mundo su filiación divina.

El soneto dedicado a Ganímedes ("No temas ¡oh bellísimo trovano!"), indica como el joven, aparentemente arrebatado por un águila feroz, es en realidad llamado por los dioses a más alto puesto.

Por tanto, el conjunto del techo, vendría a significar como en un mundo, cuya situación es comparable al abatimiento de la Edad del Hierro, donde no existe la Justicia y reina la Maldad, lo único importante es la lucha por la fama y el destino final que aguarda al poeta elegido por los dioses.

Para comprobar si este estado de ánimo corresponde realmente a la situación y al ambiente de Sevilla y de Arguijo, en aquellos años, es preciso recordar algunos hechos históricos y examinar el resto de la obra de Arguijo. En 1596, los ingleses atacan Cádiz, siendo la primera vez que llegan al territorio peninsular. En 1599, una peste en Sevilla, causa 8.000 muertes. La huella de ambos acontecimientos puede verse en las poesías de Arguijo, y, claramente, por ejemplo, en la epístola D. Juan de Arguijo a un religioso de Granada. Por otro lado, conviene recordar que la desilusión y el pesimismo se consideran una de las características de la escuela sevillana de esta época (12), cuyo más bello exponente es la Epístola moral a Fabio.

Documentalmente no se conoce el autor de las pinturas de la casa de Arguijo, que han sido atribuidas a Céspedes por Angulo (13). Aunque no es posible, por el momento, confirmar la atribución, es preciso recordar que Céspedes reunía una notabilísima cultura clásica y una larga experiencia italiana, con obras inclu

so en Roma, y que era amigo de poetas y pintores sevillanos, asis-
tiendo frecuentemente a sus academias.

El segundo Olimpo corresponde al techo de una sala de la casa del duque de Alcalá, también en Sevilla, pintado por Pacheco. En él, la asamblea se reúne para recibir a Hércules por lo que se deja el examen para el capítulo siguiente.

El tercer ejemplo corresponde también a un techo de la casa del duque de Alcalá. Como en el caso de Arguijo, el autor de las pinturas se desconoce, aunque indudablemente, su calidad es mucho menor.

El conjunto se divide también en lienzos enmarcados independientemente. El mayor de ellos, el central, representa la asamblea de los dioses y se completa con otros cuatro, en los que aparecen, Eolo, Ceres, Perseo y una joven con una nube en las manos a través de la cual se filtran los rayos del sol.

La reunión de los dioses corresponde esta vez, a una celebración tipo "banquete de los dioses", ya que las divinidades (Juno, Júpiter, Diana, Minerva (?), Apolo, Vulcano (?), Baco, Venus y Cupido, Marte, Neptuno y Ganímedes), se distribuyen en torno a una mesa, como para un festejo, mientras la Fama vuela sobre ellos.

La interpretación de este conjunto no es fácil de realizar ya que estas escenas de banquetes suelen corresponder a bodas, por ejemplo Peleo y Tetis, Cupido y Psique, Neptuno y Anfítrite, cuyos personajes no aparecen, sin embargo, en el techo sevillano. Por otra parte, los cuatro lienzos restantes son también difíciles de relacionar con el central, por lo que, de momento, pensamos, la interpretación total ha de esperar.

Temas heroicos

El capítulo se inicia con el personaje de Hércules que, por ser el más frecuente en la iconografía mitológica española, y por servir de nexo de unión con el apartado anterior, aparece en primer lugar.

Hércules

El tema de Hércules fue, desde el mundo clásico, uno de los más atrayentes para escritores y artistas. En su historia, rica de acontecimientos, son los doce trabajos canónicos, transmitidos por Apolodoro, los más conocidos.

Con la llegada del cristianismo, el personaje de Hércules se vio como prefiguración de Cristo en la época del paganismo y como prototipo del valor de la lucha del Bien contra el Mal, a favor siempre de los hombres, interpretación que primó en la Edad Media.

También durante la época medieval, aparece Hércules como antecesor mítico de algunas familias europeas, lo que es importante para España.

La vinculación de Hércules con nuestro país venía ya de tiempos remotos, puesto que uno de sus célebres trabajos (la lucha con Gerión), lo realizó en España.

Durante la Edad Media, Hércules aparece frecuentemente en la literatura española y en las primeras obras de historia de España, como fundador de algunas ciudades. Paralelamente a ello, el arte medieval representa la figura de Hércules en obras de distinto tipo.

En el siglo XVI se insiste nuevamente en la relación histórica de Hércules con España, lo que es relatado en los libros de historia del XVI (Ocampo, Beuter, Medina y Garibay (14), y también se recoge la tradición europea de su relación con algunas dinastías europeas, de las que a nosotros nos interesa especialmente la de Borgoña, por ser descendiente suyo el primer monarca español de la casa de Austria.

Estos dos hechos hacen que, en el siglo XVI, aumente considerablemente el número de obras españolas con la imagen de Hércules. Por razones históricas aparece en los ayuntamientos de Sevilla, Jerez, Tarazona y Barcelona, como ejemplos más conocidos. Por su relación con Carlos V (cuya divisa precisamente se refiere al héroe), aparece en las nuevas obras de La Alhambra de Granada, también co

mo ejemplo más conocido.

Además, la imagen de Hércules aparece en muchas otras obras españolas del siglo XVI, por motivos muy variados; pero, dada la circunstancia de que, tanto las mencionadas anteriormente, como las omitidas, pertenecen a la escultura, dejamos su estudio por el momento, para ocuparnos solamente de la iconografía de Hércules en la pintura, donde, por el contrario, su presencia es bastante rara.

El primer ejemplo lo constituyen los frescos del palacio de Don Alvaro de Bazán en el Viso del Marqués. A su historia se dedican las dos primeras bóvedas de la escalera principal.

El primer espacio dedicado a Hércules, representa, en su cuadro central, al héroe disparando a Neso que huye con Dejanira a la grupa; alrededor hay cuatro figuras de guerreros, la Ignorancia y cada uno de los siete pecados capitales (15).

La bóveda sucesiva corresponde al rellano central, está dividida en cinco espacios, que representan la lucha de Hércules con los centauros, el central, y alrededor, cuatro de los trabajos canónicos de Hércules: la lucha con Cerbero, con el león de Nemea, con la hidra y con Anteo.

Aunque, como es lógico, las dos bóvedas de Hércules tienen su explicación en el conjunto del programa iconográfico del palacio, sin embargo, una primera interpretación es fácil. En la primera bóveda aparece clara la lucha de Hércules con el centauro como símbolo de la lucha del Bien contra el Mal, subrayado esto por la presencia de la Ignorancia y sus consecuencias, los siete pecados capitales, versiones diferentes del mismo mal. En la segunda, cada una de las hazañas de Hércules representa el triunfo del Bien contra un caso específico de mal. Además, Hércules es el guerrero victorioso, prototipo del valor y de la fuerza, y, por tanto, su presencia está justificada en casa de otro luchador y guerrero como don Alvaro.

Hasta que se estudie el programa iconográfico completo del

palacio, obra de artistas genoveses y en relación con algunas pinturas de aquella ciudad, hemos de limitarnos a estas interpretaciones generales.

De las demás obras pictóricas del siglo XVI con iconografía de Hércules, recordamos el techo de la biblioteca del monasterio de El Escorial, donde se representa la imagen del Hércules gálico, tal y como aparece en los Emblemas de Alciato, simbolizando la elocuencia. El techo de la biblioteca está dedicado a las artes liberales, y en el tramo correspondiente a la Retórica, es donde aparece la imagen de Hércules. La pintura fue obra de Tibaldi y Bartolomé Carducho en 1592.

Al entrar en el siglo XVII, observamos un aumento espectacular de la iconografía de Hércules en la pintura española y, sobre todo, su presencia en obras de gran empeño, y muy frecuentemente en las obras reales. Examinaremos algunas de ellas en particular, eligiendo un ejemplo de obra privada y un ejemplo de obra real.

El siglo XVII se inicia con una de las obras de más envergadura de las dedicadas a Hércules: la apoteosis del héroe representada en el techo de la casa de los duques de Alcalá, en Sevilla, obra pintada por Francisco Pacheco en 1603.

La representación de Hércules en esta obra se reserva para el espacio central y está relacionada con la asamblea de los dioses, por lo que hemos de recordar el mismo tema, pintado en la casa del poeta Arguijo dos años antes y estudiado ya.

El techo de la Casa de Pilatos (así se conoció después al palacio de los duques) está dividido en numerosos lienzos, independientemente enmarcados, y de forma y dimensiones variados. De ellos, siete, se destinan a historias de personajes mitológicos.

El mayor de ellos, y central, representa los doce dioses olímpicos (Júpiter, Juno, Apolo, Ceres, Vesta, Vulcano, Venus y Cupido, Neptuno, Minerva, Marte, Diana y Mercurio), todos contemplando la apoteosis de Hércules, que aparece en el centro del lienzo, teniendo a su alrededor una inscripción (lamentablemente

borrada en la última "restauración") que dice: "petitur hac caelum via" (se llega al cielo por este camino). Otras dos inscripciones aparecen en este recuadro, una, sostenida por el pico del águila de Júpiter, propone a Hércules como modelo para el duque de Alcalá, otra, a los pies de Apolo, corresponde al nombre del artista y menciona la fecha de ejecución de la obra.

Los otros seis cuadros historiados representan, respectivamente, a Dédalo e Icaro, Astrea y Ganímedes, en los tres colocados a los pies de Júpiter, y a Faetón, Perseo o Belerofontes y una Furia (?), en los del lado opuesto.

Como puede observarse, algunos de los temas coinciden con las representaciones de la casa de Arguijo, lo que hace pensar en una relación, hasta ahora no descubierta.

La iconografía, dada por Francisco Medina, como nos dice el propio Pacheco (16), es sin duda, una alegoría moral y hay que hacer la interpretación a la luz de las inscripciones que se incluyen en la pintura, y que indican como el camino seguido por Hércules (la lucha contra el mal) es el que conduce al cielo. La elección de Hércules está probablemente relacionada con motivos internos de la casa del duque de Alcalá, ya que la familia de los duques se consideraba emparentada con el héroe.

Este mismo tipo de alegoría moral debió guiar, sin duda, la elección de las demás historias que se rigen más por textos emblemáticos que mitológicos.

Así, por ejemplo, Faetón e Icaro -a ambos lados de la composición central- aparecen en los Emblemas de Alciato (ilustrados en castellano por Mal Lara, sevillano y amigo de Francisco de Medina), señalando el justo castigo por sus osadías.

En el tramo siguiente, Ganímedes es símbolo del alma inflamada de amor divino, según Alciato, y Astrea es, como ya hemos dicho, la personificación de la justicia divina.

Mientras, en el lado opuesto, una de las figuras puede ser

perseo o Belerofontes sobre Pegaso, ésta última imagen utilizada por Alciato como símbolo del triunfo de la virtud contra el vicio, y una figura de vieja muy similar a la Furia representada en la casa de Arguijo, aunque no tiene sus atributos sino alas y un corazón en la mano que se lleva a la boca. Esta última figura es la imagen de la Envidia, según Alciato también.

El conjunto del salón debe pues, ser interpretado como conjunto emblemático. Se representa la apoteosis de Hércules como ejemplo de virtud apreciada por los dioses. Junto a él aparecen dos ejemplos fracasados del anhelo de la gloria (Faetón e Icaro) y dos que lo consiguieron (Perseo o Belerofontes y Ganímedes), tal vez a causa de la virtud o el vicio representado a su lado. Esto último, hasta el hallazgo de nuevos datos, deberá mantenerse, no obstante, en suspenso.

Pacheco aprovechó grabados y dibujos ajenos para su pintura, algunos de los cuales se han identificado. Además de la pintura se conservan tres dibujos de Pacheco correspondientes a esta misma obra. La pintura muestra a las claras la poca habilidad, e incluso el disgusto, que el tema del desnudo debía ocasionar a Pacheco, una de las sensibilidades más negadas para interpretar la mitología. En tal sentido la elección del pintor no pudo ser más desafortunada, como refleja muy bien el resultado final.

Otros conjuntos importantes dedicados a la historia de Hércules están realizados en obras reales. Así, por ejemplo, la serie de cuadros de Zurbarán para el Salón de Reinos del Buen Retiro, los frescos de Claudio Coello y Ximénez Donoso en el salón de la Casa de la Panadería de Madrid, el techo del Casón del Buen Retiro y las numerosas representaciones de Hércules en las obras realizadas para las entradas en Madrid de Margarita de Austria, María Ana de Austria y María Luisa de Orleans, todas ellas con significados muy variados.

Como el análisis de estas obras es largo, y no es posible ya dedicarles mucho espacio, vamos a detenernos en una de ellas

que sirva de ejemplo de la iconografía de Hércules en una obra real, y, como contraposición al Hércules de la Casa de Pilatos, que abría el siglo, vamos a fijarnos en el Hércules del techo del Casón, que lo cierra.

Dentro del conjunto del Buen Retiro y en comunicación con la parte principal del palacio, se levantó un pequeño edificio, que en razón de su primitivo abandono, recibió el nombre de "casón". Una vez terminado, sin embargo, se le destinó a funciones de recepción oficial de embajadas o dignatarios y a festejos.

En 1834 el salón sirvió para las sesiones del Estamento de los Próceres, y para ello, se borraron los frescos ejecutados en las paredes. Actualmente, su estructura está tan deteriorada, que puede decirse que lo único conservado del conjunto es el techo objeto de nuestra atención.

Las pinturas fueron hechas en 1697 por Lucas Jordán y la descripción más próxima es la de Palomino (1724), quien justifica el papel protagonista que Hércules tiene en la conquista del toisón (17), tema principal representado en el techo. Para Ponz y Ceán es también Hércules quien conquista el vellocino.

El traspaso a Hércules del protagonismo de la conquista del vellocino de oro, es, precisamente, lo primero que choca al espectador, ya que las fuentes clásicas solo hablan de Hércules como acompañante de la expedición de los argonautas, pero no de la conquista del vellocino, que fue obra de Jasón.

Para ver esto un poco más claro, recordemos que el vellocino de oro era el emblema de la orden del Toisón, fundada en Borgoña por Felipe el Bueno, en 1430, con el propósito de "manifestar la gloria de Dios y la defensa de la religión cristiana" (18), y relacionada con la historia de Jasón y su conquista del vellocino.

La orden vino a España con Carlos V. Al principio fue considerada como extranjera, pero ya en el siglo XVII, había dejado de serlo, gozaba del mismo prestigio que había tenido en Flandes y se consideraba como propia de la monarquía española, ya que

los fines expuestos en su fundación (defensa del cristianismo), eran también los de España. Así pues, el tema era bastante adecuado para decorar el mejor de los salones del palacio de los Austrias.

Sostenido e inspirado por Apolo y las musas, que se representan en la parte inferior de los lados mayores, se levanta el conjunto del techo, cuyos centros de interés son los dos testeros.

En la cabecera principal del salón se representa la entrega a Felipe el Bueno, por Hércules, del vellocino de oro, que el primero se dispone a colgar del gran collar de la orden, hecho de eslabones y pedernales, emblemas también de los Borgoña. A los lados de esta escena, aparecen otras, que aluden a hazañas de Hércules (gigantomaquia, lucha con Anteo, expedición de los argonautas).

En un plano superior aparecen los distintos reinos heredados por la casa de Austria, a los que cubre una gran corona de olivo (símbolo de la paz), con victorias y amorcillos. Sobre la corona hay un gran sol, y sobre éste, la bóveda celeste, en la que destaca Aries, constelación que, como se recordará, es la castasterización del cordero que proporcionó el vellocino de oro.

Finalmente, aparece el Olimpo, presidido por Júpiter, que envía su águila con una corona de laurel en el pico, como premio a la labor de la Orden y de la monarquía hispana.

Todo esto sucede en la época feliz de las Edades de Oro y Plata, representadas en las esquinas de la bóveda, correspondientes a este testero.

En el testero opuesto, se representa la Monarquía Española, y, a sus pies, todo lo que está sometido a su dominio: la herejía (dragón), el poder temporal, las riquezas y la representación de pueblos de distintas razas y gobiernos. Sobre la monarquía está la Fama y la alegoría de varias virtudes, y, en los extremos, dos alegorías de la Paz. A derecha e izquierda de este testero, aparecen las Edades de Bronce y de Hierro, que corresponden a la época actual.

El resto del techo está formado por grupos que representan las Estaciones, los males de la guerra, el triunfo de Cibeles y otras figuras de más difícil interpretación.

Correspondientes a esta pintura, existen, en varias colecciones públicas, una serie de dibujos de Lucas Jordán que, en algún caso, ayudan a explicar el significado de las imágenes.

Para la iconografía se ha utilizado ampliamente la famosa Iconología de Ripa, que da las pautas para la representación de cada una de las alegorías.

La decoración del techo se completaba con la serie de trabajos de Hércules, representados en las paredes. Estos frescos fueron los destruidos en el siglo XIX, como ya hemos dicho, y ahora es preciso estudiarlos a través de los grabados que se hicieron, siguiendo las indicaciones de Ponz.

Los grabados fueron hechos en el siglo XVIII por Juan Barcelón y Nicolás Barsanti, según dibujos de José del Castillo, del que también se conservan, en la Academia de San Fernando, de Madrid, nueve óleos, copias de los frescos. Gracias a ellos sabemos que las historias representadas fueron: Hércules en la cuna, Hércules recibe los dones de Minerva, Mercurio y Vulcano, Hércules ahoga al león de Nemea, Hércules mata la hidra de Lerna, Hércules apresa a la cierva de Cerinia, Hércules lleva el jabalí de Erimanto, Hércules mata las aves de Estinfalia, Hércules lucha con el toro de Creta, Hércules entra en el infierno en busca de Alcestris, Hércules devuelve Alcestris a su esposo Admeto, Hércules mata a Gerión, Hércules mata al dragón del jardín de las Hespérides, Hércules mata al águila que devora el hígado de Prometeo, Hércules apresa al Cerbero, Hércules transporta a los Cércepes y Hércules despeña a Licas. Se trata pues de una serie de trabajos ejecutados desde el nacimiento del héroe hasta poco antes de su muerte, siendo algunas de estas escenas, de iconografía muy rara en el arte (19).

Aunque no se pueda señalar una obra específica, que recoja

la misma sucesión de las historias de Hércules, y que, por tanto, pueda considerarse su fuente iconográfica, sí se puede recordar que los Trabajos y Afanes de Hércules, obra escrita por Fernández de Heredia, en 1682, es la que mejor puede servir para entender el significado de estos trabajos.

En conjunto, la iconografía del techo del Casón va encaminada a exaltar el origen mítico de la dinastía, representado por Hércules, cuyas hazañas se representaban en las paredes.

En la bóveda se representa, por un lado, la relación de Hércules con la casa de Borgoña y la fundación de su máximo galardón, premio que recibe la monarquía hispana por su labor en defensa de la Religión. Todas estas escenas de gloria y esplendor suceden en las edades más felices de la Tierra, representadas igualmente en los laterales del testero.

En el lado opuesto, se representan las virtudes de la Monarquía hispánica y su poder, sometiendo pueblos y personas, escenas estas que corresponden a las edades peores de la humanidad, representadas también en los extremos del testero.

Es posible que el conjunto, donde parece tener papel importante la paz, aluda a algún hecho específico del reinado de Carlos II (recuérdese que la paz de Ryswick con Francia fue firmada en 1697), aunque, de momento, no nos ha sido posible averiguarlo.

Después de estos grandes ciclos, hay una serie de pinturas independientes que nos hablan de la importancia de la iconografía de Hércules en el siglo XVII español, así, por ejemplo, se pueden analizar pinturas y dibujos de Ribera, Mazo, Conchillos, Herrera el Mozo y otros autores desconocidos.

Perseo

Dentro de los temas heroicos destaca el de Perseo, también famoso como ejemplo de valor y de lucha en defensa de los débiles, simbolizado esto último en el episodio de la salvación de Andrómeda.

Aunque la fuente primordial son las Metamorfosis de Ovidio,

en el caso de Perseo, es también interesante la etapa medieval, en la que el héroe sufre curiosas transformaciones iconográficas.

En el siglo XVI, la pintura española trata en varias ocasiones el tema de Perseo.

Aunque episodios de su historia aparecen representados en el zaguán del palacio del Viso del Marqués, en relación con el ciclo de Neptuno, Minerva y Medusa, y aunque, también en el mismo palacio, se dedique una de las salitas a la representación de su madre, Dánae, recibiendo el oro de Júpiter (20), el ciclo más importante es sin duda, el pintado por Becerra en la sala del palacio de El Pardo.

Las pinturas, hechas por Becerra en 1563, cubrían el techo y las paredes de la sala, aunque solo las primeras se han conservado.

El techo está dividido en nueve compartimentos, que representan cada uno de ellos, un episodio de la vida de Perseo, siguiendo el relato de Ovidio en las Metamorfosis. El ciclo se inicia por el momento de su concepción, cuando Dánae recibe la lluvia de oro, en que se ha transformado Júpiter para llegar a ella. Siguen el nacimiento de Perseo, el destierro de madre e hijo, la despedida de Perseo de su madre, Perseo recibiendo los dones de Mercurio y Minerva, Perseo apoderándose del ojo de las greas, Perseo cortando la cabeza de Medusa, el nacimiento de Pegaso y la apoteosis de Perseo, en el espacio central de la bóveda.

De las pinturas murales, solo sabemos que representaban, entre otros temas, la historia de Andrómeda, según nos cuenta Ponz. Precisamente, a la liberación de Andrómeda corresponde uno de los dibujos de Becerra, conservados en el monasterio de El Escorial, el cual nos permite conocer, un poco más de cerca, la imagen de las pinturas perdidas. También existen, en el mismo monasterio, otros dibujos, fragmentados, correspondientes a las pinturas del techo de El Pardo.

Durante el siglo XVII, Perseo aparece formando parte de con

juntos de complejos programas iconográficos, como los techos de la Casa de Pilatos, ya examinados, pero, sobre todo, se le representa en el episodio de la liberación de Andrómeda, que es objeto de varios lienzos independientes.

De este tema se conocen algunas pinturas interesantes, de colecciones particulares y también la Andrómada del Museo del Prado, catalogada como de Lucas Jordán pero que Buendía atribuyó después a Escalante (21) y que en realidad es un trasunto fidelísimo del grabado del mismo tema, hecho por Agostino Carracci, del que solo se ha alterado el vestido de Andrómeda, inexistente en la obra italiana.

Prometeo

Otro de los héroes famosos de la mitología clásica es Prometeo, atrayente sobre todo por la ambivalencia con que han sido tratadas sus acciones y por la importancia que estas tuvieron para la historia de la humanidad.

En la pintura española es poco frecuente el tema de Prometeo, y es en el siglo XVII, cuando se le dedica más atención.

La obra más importante fue hecha por Pacheco en el techo de un camarín del duque de Alcalá, en su casa de Sevilla, donde tantas mitologías hemos visto ya. El pintor no nos habla de ella en sus obras, pero sí dice que fueron ocho las fábulas pintadas para el duque, número que se completa con esta de Prometeo (22).

Prometeo aparece representado con una antorcha en una mano y una figura humana en la otra, aludiendo por tanto, a la historia de Prometeo que le da como escultor del primer hombre de barro, al que después aplica el fuego robado a los dioses, para darle vida. Precisamente esta distinción entre la formación del cuerpo y el espíritu, corresponde a fuentes medievales (San Agustín, por ejemplo), por lo que, de nuevo vemos, en la Casa de Pilatos, la mitología clásica interpretada según fuentes medievales.

Para el significado que pudo tener la pintura es interesante ver el Comento a Eusebio de Alonso de Madrigal (citado por Pacheco)

y la Filosoffa secreta de Pérez de Moya, ya que ambas obras tratan del tema.

Después de Pacheco, son pocas las obras dedicadas a Prometeo, aunque podemos recordar su imagen, representada en el ciclo de Pandora, pintado en el alcázar de Madrid por Francisco Rizi y el episodio de su liberación por Hércules, pintado por Lucas Jordán, en los frescos del Casón del Buen Retiro.

Ciclo troyano

Entre los ciclos heroicos de la mitología clásica, ninguno alcanzó la extensión, la fama, ni, por supuesto, la calidad literaria del ciclo de Troya.

Bajo este nombre se alude sin embargo, a una serie de historias varias, cuyo nexo de unión es el tratar de temas relacionados con el sitio y la destrucción de la famosa ciudad prehelénica.

La fuente principal es Homero, pero el tema fue también tratado por numerosos autores griegos y latinos, entre los que merece especial atención Virgilio.

La supervivencia del ciclo troyano durante la Edad Media se debe, principalmente, a las crónicas troyanas, que consideraban históricos sus relatos y, a sus personajes, antecesores directos de los fundadores de algunos reinos europeos.

Entre los relatos medievales destacan por su interés, como fuente iconográfica para la pintura, el Roman de Troie de Benoit de Sainte Maure (hacia 1160) y la Historia destructionis Troiae, de Guido de Colonna (1287). Además, muchos de los ejemplares de estas crónicas medievales están ilustrados con bellas miniaturas, que constituyen interesantes ejemplos de iconografía medieval sobre el tema.

En España, aparece la misma tradición medieval que hace de troyanos antecesores históricos, por ejemplo, como fundadores de Toledo. Los relatos troyanos son incluidos por Alfonso X en la Primera Crónica General, y, como fuente literaria de primera im-

portancia, ha de recordarse las Sumas de Historia Troyana (Lomarte), de hacia 1350, amplísimo relato de hechos troyanos que recoge narraciones anteriores muy variadas.

En el siglo XVI, la pintura española presta poca atención al tema de Troya, si exceptuamos la sala dedicada a Ulises en el palacio del Viso del Marqués, hecha por italianos, y el Juicio de Paris, del museo de Udine (Italia), atribuido recientemente a Juan de Juanes (23).

La pintura del siglo XVII, por el contrario, es prolija en representaciones de historias del ciclo troyano, en algunas de las cuales, nos detendremos especialmente.

Cronológicamente, la primera serie es la de Vicente Carducho, hecha en el palacio de El Pardo, cuando se decoró tras la reconstrucción necesaria por el incendio de 1604.

Como también estas pinturas fueron destruidas, todo lo que sabemos sobre ellas se limita a noticias, y ni siquiera tenemos descripciones minuciosas.

Por las noticias que, sobre estas pinturas, da su propio autor, Vicente Carducho, sabemos que su hermano Bartolomé estuvo encargado de pintar las hazañas de Carlos V en la galería del mediodía del cuarto del rey, y que, a su muerte, el encargo pasó a Vicente, cambiando el tema de la pintura por el de la historia de Aquiles "y varios héroes troyanos" (24). La pintura se realizó entre 1609 y 1612.

La parquedad de noticias puede subsanarse en parte, con una serie de dibujos, de Vicente Carducho, que tratan el tema de Troya y que, pensamos, pueden ser preparatorios para las pinturas.

El primero de la serie (Biblioteca Nacional de Madrid), representa a Aquiles entre las hijas de Licomedes, El segundo (Academia de San Fernando de Madrid), la despedida de Aquiles y Deidamia. El tercero (colección particular), Aquiles ante Agamenón, con una inscripción que explica la escena. El cuarto, (Academia de San Fernando de Madrid), una escena de combate, Y el quinto

(Biblioteca Nacional de Madrid), representa a un soldado rindiendo homenaje a otro sentado en un trono. Así pues, estos episodios al menos, estarían representados en la bóveda de la galería de El Pardo.

También por descripciones (25) sabemos que estaba representado el Rapto de Elena, por lo que la galería contaba, en efecto, con los episodios más famosos del ciclo troyano.

Gracias a la relación hecha por el pintor Jerónimo de Mora, sabemos que la persona encargada de dar el programa iconográfico de la pintura de El Pardo fue Pedro de Valencia (26), quien era un famoso erudito, discípulo de Arias Montano, amigo de escritores y pintores, y poseedor de una riquísima biblioteca, en parte heredada de Arias Montano. Dado que en sus escritos cita frecuentemente la Iliada (27), es fácil suponer que fuese precisamente de esta obra, de la que extrajese el programa iconográfico, principalmente con la finalidad de mostrar, a través de los hechos y las victorias de Aquiles, el valor y las hazañas gloriosas del propio rey.

El pintor que más obras tiene sobre el ciclo troyano, en el siglo XVII, es Juan de la Corte, pintor de origen flamenco, como es sabido. Del tema se conservan numerosas obras suyas, algunas formando ciclos y otras independientes.

Entre los ciclos, el más extenso, y afortunadamente conservado aún en el lugar para el que fue hecho, es el correspondiente a la finca El Retiro, de Churrriana (Málaga), compuesto por ocho cuadros (Juicio de Paris, Robo de Elena, Aquiles entre las hijas de Licomedes, Combate de las amazonas, Batalla, Incendio de Troya, Eneas ante el trono de Dido y Banquete de Dido y Eneas), que, como se ve, combinan en su iconografía historias del ciclo troyano y de la Eneida, tal vez siguiendo el texto de la Crónica Troyana (Leomarte), que narra los episodios por el mismo orden en que aparecen en El Retiro.

Otras muchas obras de Juan de la Corte tienen este mismo te-

ma, algunas nos son conocidas solo por noticias, y otras se conservan en la actualidad en el museo del Prado (Rapto de Elena y dos Incendios de Troya), Universidad de Murcia (Encuentro de Paris y Elena, Rapto de Elena e Incendio de Troya), palacio de Ríofrío (Incendio de Troya) y colecciones particulares (Rapto de Elena e Incendio de Troya) Algunas de estas obras, nos consta que formaban parte de ciclos, imcompletos ahora, y otras debieron ser independientes desde un principio.

Puesto que el número de obras sobre el tema troyano es grande, en la pintura del siglo XVII, y no podemos detenernos en un examen pormenorizado, recordamos solamente que el tema fue tratado por Sánchez Cotán y Claudio Coello (Juicio de Paris), Gabriel de la Corte y Juan de Segovia (Rapto de Elena), Ribera (Aquiles entre las hijas de Licomedes), Eugenio Cajés (Historia de Agamenón), El Greco y Ribera (Laoconte), Loarte (?), Juan de Toledo, Collantes, Rizi, Roque Ponce y Joan Bestard (Incendio de Troya), Eneas ayudando a descabalar a Dido (Mazo y Agüero) y Despedida de Dido y Eneas (Agüero) y también se representó numerosas veces el tema, en las obras realizadas para la entrada de María Luisa de Orleans en Madrid, las cuales conocemos solo por noticias.

Dioses Mayores

Al examinar el tema perteneciente a las divinidades del panteón clásico, encontramos que, al igual que ocurre con los personajes heroicos, no todos los dioses han sido objeto del mismo interés por parte de nuestra pintura, y así, mientras algunos son personajes asiduos (Venus y Apolo, por ejemplo), otros, tienen escasas representaciones y de no gran interés (Saturno y Jano, por ejemplo). Empezaremos la revisión por estos últimos.

De Saturno, solo hemos encontrado un cuadro de Mazo (Saturno devorando a uno de sus hijos), que es, en realidad, copia del original de Rubens pintado para la Torre de la Parada, y una noticia que lo da como representado en el arco de los Italianos, levantado para la entrada oficial de M^{ra}. Luisa de Orleans en Madrid (28).

De Neptuno, se aprovechó la historia de su dominio sobre el

mar, para relacionarlo con marinos célebres (por ejemplo, Don Alvaro de Bazán, a quien representa en las pinturas de su palacio del Viso del Marqués), o para emplear su imagen como alegoría del Agua, como podemos ver en el cuadro de Ezquerria, conservado en el museo del Prado -y que formaba parte de una serie de cuatro Elementos-, y como sabemos se representó en las entradas reales de María Ana de Austria y María Ana de Neoburg, en Madrid.

Plutón era conocido como rey del Infierno (así aparece en las decoraciones para la entrada de María Luisa de Orleans en Madrid) y como amante de Proserpina, a cuyo tema se dedica una de las salas del palacio del Viso del Marqués, en el siglo XVI, y un cuadro de Mazo (Rapto de Proserpina) en el siglo XVII, aunque éste, conservado en el museo del Prado, es, en realidad, copia de un original de Rubens.

Otro tanto sucede con Ceres, la diosa de la agricultura, cuya imagen se emplea como alegoría de la Tierra (techo de la Casa de Pilatos, ya estudiado) o del Verano (pintura mural de la Sala de Vidrieras de la Casa de Pilatos, hecha en el siglo XVI; bóveda de la escalera de la Reina en El Pardo, pintada por Jerónimo de Mora, y cuadro de Vander Hamen, en el Banco de España, en el siglo XVII).

De su propia historia, solo se aprovechan algunos episodios relacionados con el rapto de su hija Proserpina (sala del palacio del Viso del Marqués, en el siglo XVI, y lienzo de Juan de la Corte, en el XVII, este último conocido solo por noticias (29)).

Juno, la esposa de Júpiter y diosa de gran importancia en la mitología clásica, no fue tampoco imagen muy habitual en la pintura española.

Como alegoría del Aire aparece en la citada pintura de la escalera de la Reina, en el palacio de El Pardo, y en un lienzo de Palomino, conservado actualmente en el museo del Prado.

Su papel de esposa oficial de Júpiter, en la fábula clási-

ca, hizo que se la considerase protectora del matrimonio y la familia, y como tal, aparece representada en las pinturas hechas para la entrada de Mariana de Neoburgo en Madrid (30).

Jano, en fin, dios importante en el panteón romano y figura habitual de los libros de emblemas como alegoría de la prudencia, aparece en la pintura española como alegoría del Invierno (Sala de Vidrieras de la Casa de Pilatos de Sevilla, en el siglo XVI) y como alegoría moral en las decoraciones de la entrada de María Luisa de Orleans y en la de Mariana de Neoburg, en Madrid (31).

De Júpiter y sus hijos hay mayor cantidad de obras en nuestra pintura.

Como no se trata aquí de hacer una simple enumeración de obras, y, como el análisis pormenorizado de todas ellas, ocuparía aun muchas páginas, creemos más conveniente señalar, en cada uno de los personajes, los aspectos más interesantes de su iconografía e ilustrarlos con algunas ejemplos de la pintura.

Júpiter, el rey del Olimpo, tiene una primera iconografía que lo relaciona con lagunos de los dioses examinados anteriormente. Nos referimos a su papel como alegoría del Fuego; así aparece, por ejemplo, en un lienzo de la escuela de Palomino, poco conocido (colección particular), y así figuró en los frescos de la tantas veces citada, escalera de la Reina en el palacio de El Pardo.

La imagen del dios más poderoso de la mitología clásica fue aprovechada, como es lógico, para representar al máximo poder, en la historia más moderna, de este modo aparece representando al monarca español, o sometiéndose a él, en obras destinadas al gran público, es decir en las decoraciones para entradas oficiales en una ciudad; así sabemos se representó en la de Carlos II en Zaragoza, cuya descripción se publicó en Madrid en 1680 (32)

No obstante, la riqueza de la iconografía de Júpiter en la pintura, se la debe a sus aventuras amorosas, uno de los temas más frecuentemente representados.

Júpiter, para satisfacer su amor, burlando el conocimiento público de ello, sufrió una serie de transformaciones conocidas principalmente a través de las Metamorfosis de Ovidio.

Los amores ilegales de Júpiter constituyen el capítulo más importante de su historia y de su iconografía pictórica, pues el tema era fácil de aprovechar para expresar sin trabas, una corriente de sensualidad y erotismo que necesitaba la "justificación" del tema clásico, para representar ciertas imágenes. Las transformaciones que Zeus experimentó, en su unión final con las mujeres elegidas, permitían reproducir sin escándalo, el momento más íntimo de tales relaciones, que quedaba oculto, a ojos de profanos, y simulado, a ojos de entendidos, mientras permitía a su propietario, dueño también de la clave interpretativa, disfrutar de la representación de unas escenas que, sin estas metamorfosis, era impensable ver colgadas en un salón de aquella época.

Ya hemos visto anteriormente, la transformación de Júpiter en lluvia de oro para unirse a Dánae, y sabemos de su metamorfosis en cisne para llegar a Leda (dibujo de Berruguete en el Rijksmuseum de Amsterdam), en Diana para conseguir a la ninfa Calisto (sala de Calisto en el palacio del Viso del Marqués) y en nube para lograr a Io (sala de Io del mismo palacio). No obstante, las más frecuentes en la pintura española son la transformación en sátiro para aproximarse a Antíope (pintura de Agüero en el museo del Prado, dibujo de Alonso Cano en los Uffizi, y de Ribera en el Fitzwilliam de Cambridge y noticias de obras de Collantes y Micer Pablo) y la metamorfosis en toro para raptar a Europa (Claudio Coello, Guillermo Mesquida (colección March), Sánchez Cotán y Mazo, estas dos últimas copias del original de Tiziano).

De Marte, como dios de la guerra, sería de esperar una larga serie de obras en un país que, como España en los siglos XVI y XVII, estuvo presente en casi todas las contiendas europeas de su tiempo, sin embargo, la iconografía de Marte en esta época es pobre, y se da además, la circunstancia de que, cuando aparece, su imagen está lejos de evocar la del dios belicoso y combativo.

Precisamente, el cuadro más célebre de Marte, en esta época, el de Velázquez, expuesto en el museo del Prado, nos lo presenta como reposado y reflexivo, y, el hecho de que las armas aparezcan a su pies, como abandonadas, ha hecho que la pintura atraiga la atención de los estudiosos de Velázquez, que, o bien lo interpretan como la ridiculización del dios clásico, por parte de Velázquez (Salas), o bien lo relacionan con aspecto morales (Tolnay y Alpers).

De su historia, lo más conocido es su amor por Venus, episodio que fue representado por Matías Ximeno en un cuadro destinado al Buen Retiro, donde se registra en 1700.

Vulcano estuvo desde un principio asociado al fuego y a su trabajo de forja, que precisa de él.

La asociación del dios con el fuego hizo que se le representase muchas veces como alegoría de tal elemento, y así lo tenemos, por ejemplo, en el lienzo de Palomino, del museo del Prado, que lo representa en la fragua junto a Venus, y que, se sabe, formaba parte de una serie de los Elementos.

De su historia es famoso su fracasado matrimonio con Venus y el engaño de la diosa con Marte, comunicado al marido por Apolo. Esta segunda parte del engaño es justamente la representada en el célebre cuadro de Velázquez, La Fragua de Vulcano, que, como en el caso de Marte, ha servido de base para afirmar la interpretación burlesca que Velázquez da a la mitología. En nuestra opinión, sin embargo, no hay tal interpretación, ya que Apolo tiene la prestancia de un personaje clásico y Vulcano y los cíclopes tienen un aire de cotidianidad, que está lejos de la idealización del clasicismo, pero también, creemos, de la burla.

En cuanto al significado del cuadro, pintado por Velázquez durante su estancia en Roma, creemos que los estudios más interesantes son los de Angulo y Tolnay (33).

Minerva está representada en la pintura española, en relación

con personajes ya estudiados (Hércules, Perseo, Ulises), como protectora de los héroes que se distinguen por su ayuda a los hombres.

La imagen de la diosa sabemos fue representada por Juan de la Corte(34) y Guillermo Mesquida (35) en obras ya perdidas, y su presencia era muy frecuente en las entradas de reinas en la Corte (Mariana de Austria, María Luisa de Orleans y Mariana de Neoburg), como alegoría de determinadas virtudes.

No obstante, las obras de mayor envergadura dedicadas a Minerva en el siglo XVII, son la desaparecida bóveda de la escalera de la Reina en el palacio de El Pardo, pintada por Jerónimo de Mora, y explicada por el mismo pintor como alegoría de las virtudes de la reina (36) y las famosas Hilanderas de Velázquez.

Las Hilanderas, nombre dado a la pintura en el siglo XVIII, corresponden, en realidad, a "una fabula de Aragne", como se le llamaba en el siglo XVII (37), y, como obra mitológica es admitida actualmente, desde el estudio que hiciera Angulo en 1948 (38)

La pintura de Velázquez no ha dejado de merecer, hasta hoy, numerosos estudios, de los cuales es particularmente interesante el de Tolnay (39), aunque, en nuestra opinión, tras un largo análisis de la obra y un estudio de las interpretaciones que ha recibido hasta ahora, el significado último de la obra está aún por explicar.

La función de Mercurio estuvo relacionada, desde los tiempos clásicos, con la protección de los caminos, los viajeros y por tanto del comercio, con las artes y con el lenguaje, especialmente la elocuencia.

En relación con la primera de estas funciones, aparece Mercurio, como embajador y tutelar del viaje, en las decoraciones efectuadas para recibir en Madrid a las futuras reinas, y así nos consta, sucedía: en la llegada de Mariana de Austria y María Luisa de Orleans.

Su relación con las artes es también aprovechada para colo-

car su imagen en el espacio reservado a la Geometría, dentro de las Artes Liberales, en la pintura de la biblioteca del monasterio de El Escorial, obra de Tibaldi de 1592.

Sin embargo, su representación en la pintura española, se debe más a los relatos mitológicos que a la función alegórica.

En capítulos anteriores hemos visto ya a Mercurio formando parte de las historias de Hércules y Perseo, y después lo veremos en relación con Pandora. Ahora vamos a fijarnos en dos historias en que Mercurio tiene papel principalísimo.

La primera de ellas es su intervención en la historia de Júpiter e Io, cuando Mercurio es enviado por su padre a matar a Argos, vigilante de la joven Io, convertida en ternera, por orden de Juno. Mercurio adormece al pastor de los cien ojos con su música y luego le corta la cabeza.

La historia está representada, en el siglo XVI, en una de las salas del palacio del Viso del Marqués, aunque actualmente los frescos están muy deteriorados.

En el siglo XVII, Velázquez pinta su Mercurio y Argos, del museo del Prado, para el que elige no el momento cruento, sino la situación precedente, cuando Argos comienza su sueño ya interminable.

Mazo copió la historia de Mercurio y Argos pintada por Rubens para la Torre de la Parada y Agüero, representó el momento en que Mercurio interpreta la música que adormece a Argos (museo del Prado), aunque es posible que también hiciera otra obra con la muerte de Argos.

El segundo episodio de la historia de Mercurio que nos interesa, es su aventura con Herse, joven de la que se enamora Mercurio cuando la ve salir del templo de Minerva.

Este es el tema del cuadro del Prado, atribuido a Mazo, aunque antes lo estuvo a Velázquez y puede serlo a Agüero, y que está catalogado como "ruinas de un templo con columnas, una figura en la puerta de él, otra de rodillas ofreciendo y varias en diversas aptitudes".

Con Apolo llegamos a una de las figuras favoritas de la iconografía artística, debido sin duda, a sus atribuciones, ya que Apolo es dios de la belleza, de la vida, de la luz, la armonía y la música, protector de las musas e inspirador de poetas.

A su relación con la luz (Sol) hace referencia, en el siglo XVI, el Apolo conduciendo el carro, representado en una de las salas del palacio del Viso del Marqués, colocada en oposición a la de Diana (Luna) y seguramente con simbolismo religioso a la vez.

También como Sol que busca a la Aurora, se representa su imagen en las entradas reales (entrada de María Luisa de Orleans y Mariana de Neoburg), simbolizando la imagen del rey que sigue a la reina.

A su relación con las artes, se debe su presencia en la pintura de la biblioteca del monasterio de El Escorial, donde aparece junto a Mercurio y en relación con la Geometría.

La iconografía referente a la historia de Apolo, propiamente dicha, comienza con un episodio de la infancia: Latona convierte en ceranos a los campesinos licios, por haberle negado el agua para sus gemelos, Apolo y Diana, (cuadro de Agüero en el museo del Prado). Sigue con la representación de algunas de sus aventuras amorosas, como la muerte de Coronis en brazos de Apolo (frescos del palacio del Viso, en el siglo XVI), o la persecución de Dafne por Apolo (cuadro de Orrente en la colección del marqués de Leganés, citado en el siglo XVII, y decoración para la entrada de M^{te}. Luisa de Orleans), y se refiere también a la historia de su hijo Faetón, quien es representado pidiendo el carro a su padre (frescos del palacio del Viso y del Tocador de la Reina, en La Alhambra, ambos del siglo XVI), o cayendo de él, una vez desbocados los caballos (pinturas, ya examinadas, de la casa de Arguijo y de la Casa de Pilatos, en Sevilla, y frescos de Mitelli y Colonna en el alcázar de Madrid, todos del siglo XVII).

Una mención aparte merece la historia de la competición de

Apolo y Marsias., a consecuencias de la cual, el sátiro fue desollado por el dios..

Este tema fue, al parecer, el favorito de la pintura del siglo XVII español y preferido en las colecciones reales, donde se registran varios cuadros de esta iconografía.

Ribera trató el tema en varias ocasiones y de la escena del desuello, se han conservado dos cuadros (Museos Reales de Bruselas y Museo San Martino de Nápoles), un dibujo (Farnesina de Roma) y noticias sobre tres pinturas más (dos estaban en el alcázar de Madrid en 1666 -una de ellas se supone que es la existente en Bruselas- y una en la colección del marqués de Leganes en 1655). De la escuela de Ribera es también el Apolo y Marsias del museo de Sarasota (U.S.A.).

Velázquez también representó el tema en un cuadro pintado para el salón de los Espejos del alcázar, y, seguramente, había hecho ya otro anterior, con el mismo tema, pues se cita en 1637 como existente en el Buen Retiro (40). De ellos no ha quedado más que las noticias.

Además de estas obras, hay algunas más, todas anónimas, pero españolas, en colecciones particulares y en el mercado internacional.

El castigo de Marsias por Apolo fue incluido frecuentemente como ejemplo del castigo a la soberbia, o a la rebeldía frente a la autoridad establecida, y por aquí se ha de buscar el significado de la imagen.

Finalmente, otra de las imágenes más difundidas de Apolo es su reunión con las musas, que aparece en la pintura del siglo XVII, bien como obras independientes para cada uno de los personajes (diez lienzos de Maino pintados para el conde de Mora, en Toledo, y ya perdidos (41), bien representados en conjunto (escalera de la Reina, en el palacio de El Pardo y techo del Casón del Buen Retiro), bien en decoraciones de las entradas reales (Mariana de Austria, María Luisa de Orleans y dibujos de escuela madrileña en los Uffizi y de

y de Ardemans en la Biblioteca Nacional de Madrid).

Al igual que su hermano, Diana fue asimilada como diosa de la luz, pero de la luz nocturna, y por tanto, como Luna.

Su vida libre en los bosques, alejada del contacto de los hombres, ha hecho de ella la famosa cazadora y la "casta Diana", siendo diosa protectora de la vida, tutelar de la muerte y de las doncellas.

Como diosa Luna, opuesta a Apolo-Sol, tenemos su imagen en el techo de una sala del palacio del Viso del Marqués, ya mencionada.

De su infancia, también hemos mencionado anteriormente, el episodio de los campesinos licios, protagonizado por su madre.

En relación con su vida en los bosques, es frecuente presentarla como diosa cazadora, bien presidiendo fuentes y jardines (dibujo de Claudio Coello en la Academia de San Fernando de Madrid), bien en escenas de cacería (Guillermo Mesquida y Agüero, conocidas solo por noticias, copias de Rubens hechas por Mazo -en el museo del Prado-), bien en escenas de baño con sus ninfas (Claudio Coello, Mazo, Agüero y Mesquida, conocidas solo por noticias).

De su rechazo al contacto con los hombres son buenos ejemplos el castigo impuesto por la diosa a la ninfa Calisto, una vez descubierto su embarazo (sala del palacio del Viso del Marqués, en el siglo XVI y copias hechas por Mazo del original de Tiziano, en el siglo XVII), y, sobre todo, la historia de Acteón, cazador famoso que por haber espiado el baño de Diana, fue convertido en ciervo y devorado por sus perros (cuadros de Acebedo, Collantes y Matías Ximeno, citados en el Buen Retiro en 1700, lienzo de Domingo Guerra Coronel, en poder del pintor (42), copias de Tiziano hechas por Mazo -una de ellas en el museo del Prado-). Este último ejemplo, tan frecuente en las colecciones reales, tiene una interpretación moral, dada por los emblemistas españoles, que ha pasado desapercibida hasta ahora. Su historia es aprovechada "para advertir contra los peligros de la entrega excesiva a los placeres de la caza, abandonando las tareas del gobierno" (43).

Finalmente, la única historia de amor conocida de Diana (aunque en realidad, recibida por su asimilación a la Luna), es la de Endimión, a quien la Luna, enamorada de él, produjo un sueño interminable para poder contemplarlo eternamente, tal es el tema representado por Mazo (?), (Palacio de Aranjuez, ya perdido) y por Mesquida (colección March).

Venus, la diosa de la belleza y el amor, fue, lógicamente, figura muy atrayente para artistas y coleccionistas, sirviendo su imagen también, como modelo para estudiar el desnudo femenino.

Por ser diosa del amor, su personaje reunía el deseo y el rechazo de la belleza corporal, aspectos éstos muy relacionados con los principios morales establecidos y punto de crítica y discusión respecto a su representación. En una sociedad en que, también el arte, estaba hecho por y para los hombres, el tema de la moralidad estaba indiscutiblemente ligado al desnudo femenino.

Hacia Venus pues, se dirigió preferentemente la atención de críticos y censores, y, para justificar su imagen y algunas de sus historias de amor, se hicieron, en algunos casos, prodigios de invención.

Para comprender la imagen de Venus en el arte español es conveniente repasar unos cuantos textos de tratadistas españoles, entre los que recomendamos a Butrón, Carducho, Pacheco, García Hidalgo y Palomino (44), el de opinión más avanzada, a pesar de todo. La prevención sobre el desnudo femenino explica, por un lado, el aspecto de algunas de nuestras Venus, y por otro, el encargo frecuente del tema a pintores extranjeros "en particular de Italia".

La imagen de la diosa Venus, como mujer desnuda, generalmente vendida, es frecuente en la pintura del siglo XVII, aunque no siempre se han conservado las obras, y, como puede observarse también por las noticias recibidas, muy a menudo tales obras estaban en poder de sus autores, por lo que, a veces, es fácil de confundir con un simple estudio de desnudo.

Pinturas de Venus hicieron Juan de Jauregui, Velázquez (en va

rias ocasiones y uno de los ejemplares estaba en su propia colección, a su muerte) Claudio Coello (dos de ellas también en poder del propio autor) y Mesquida, y dibujos con el mismo tema, se conservan, de Alonso Cano (Uffizi y colección particular), Vicente Salvador Gómez (Museo del Prado) y García Hidalgo (Museo de Bellas Artes de Córdoba).

Compañero inseparable de Venus es Cupido, tenido generalmente como su hijo y encargado de disparar las flechas que producen el amor en el corazón de los hombres. La imagen de ambos personajes juntos, es quizás, la iconografía más conocida de la diosa del amor.

Este tema es el representado en el cuadro mitológico más famoso de toda la pintura española: la Venus del espejo, de Velázquez.

Como siempre, en el caso de Velázquez, el cuadro no ofrece las características habituales en una pintura mitológica, y de nuevo, lo que más llama la atención es la actitud reflexiva de Venus y Cupido ante la contemplación directa, y reflejada en el espejo, de la diosa. Por ello, también esta obra ha sido objeto de numerosos estudios buscando el significado real del cuadro y así se refleja en su abundantísima bibliografía (45).

El tema de Venus y Cupido fue también representado en la pintura por Guillermo Mesquida, aunque la obra nos sea desconocida actualmente, y aparece en numerosos dibujos de García Reinoso, Herrera Barnuevo y Antonio del Castillo (todos ellos en el Instituto Courtauld de Londres) y de Vicente Salvador Gómez (Museo del Prado).

De la historia de Venus, sabemos se representó su nacimiento, en un cuadro hecho posiblemente por Pantoja de la Cruz (46) y su relación con Baco en una pintura de Mesquida (conocida por noticias solamente). En cuanto a su relación con Marte y Vulcano, ya ha sido examinada en capítulos anteriores.

De sus aventuras amorosas, la favorita de la pintura espa-

niola, fue la del joven Adonis, muerto prematuramente por desoír los consejos de Venus.

De las escenas de amor entre Venus y Adonis se conocen pocas obras (una de Velázquez para el Salón de los Espejos del alcázar madrileño, perdida, una copia del cuadro de Tiziano, hecha por Mazo, y tal vez, un dibujo de los Uffizi atribuido a José Moreno), ya que el interés se centra en la escena de su muerte y del lamento de la diosa.

Esto fue el tema más repetido por Ribera, del que se ha conservado un cuadro en la Galería Corsini, de Roma, pero se tienen noticias de dos pinturas existentes en el alcázar de Madrid, una en el palacio del Buen Retiro, una en la colección del conde de Monterrey, en Madrid, y una en la colección Zapata de Madrid, todas ellas en el siglo XVII. También ha sido atribuido a Ribera, o a su escuela, la Venus y Adonis, del museo de Cleveland (U.S.A.), que, sabemos es, por lo menos, copia de un original existente en Madrid, en el siglo XVII. Precisamente en la comparación iconográfica de este cuadro con el de Roma, se basa el estudio de Chenuault (47), quien nos hace ver como los cuadros representan momentos distintos y se inspiran en fuentes literarias diferentes.

También representan la muerte de Adonis, el cuadro atribuido a Mazo, del museo del Prado, el de Pedro Cotto, de colección particular, el de escuela madrileña, también en colección particular, y el de Guillermo Mesquida, citado por el propio pintor. Entre los dibujos de este tema, se conservan uno de Eugenio Cajés y otro de escuela madrileña, en el museo del Prado, el atribuido a Cano, en el museo Británico, uno anónimo, en la Biblioteca Nacional de Madrid, y uno de Palomino, también en la Biblioteca Nacional, que es copia de Lucas Jordán (48) y ofrece, en una sola hoja, diversas escenas del ciclo de Venus y Adonis.

El hecho de que sea el trágico final de la historia, lo más representado en la pintura española, se puede explicar por cuestiones de tipo moral, aunque ahora solo recordemos que, precisa-

mente Alciato, elige la historia de Venus y Adonis, no para significar el amor de la pareja, sino "el remedio contra luxuria" (49).

Finalmente, es curioso observar, como la imagen de Venus está prácticamente ausente de las decoraciones hechas para recibir a las futuras esposas del rey (entradas reales estudiadas), cuando su figura, parecería la más apropiada en estas ocasiones. El estudio de esta ausencia lleva a consecuencias interesantes.

El examen de los dioses mayores se termina con Baco, hijo de Júpiter y de una mortal, pero tanto o más importante, que otras divinidades olímpicas.

Baco es conocido principalmente como el dios del vino y fundador de las fiestas más célebres de la antigüedad, llamadas por ello bacanales.

Su figura, asociada a la recolección de la vid, se aprovechó pronto como alegoría del otoño, y como tal aparece en el cortejo de Pomona, en la pintura de la Sala de las Vidrieras, de la Casa de Pilatos de Sevilla, en el siglo XVI (50).

En el siglo XVII, encontramos la figura de Baco, con sus atributos característicos -vides y vino-, en un lienzo anónimo de la Academia de San Fernando de Madrid (51), y en un dibujo de Conchillos, del museo del Prado, y sabemos se representó, también en solitario, en una sala de la ermita de la Magdalena del Buen Retiro (52) y en el arco levantado por el gremio de boteros de Madrid, para la entrada oficial de Mariana de Austria (53).

También fueron aprovechados los atributos de Baco por Carreño para hacer el retrato de una niña monstruosa que llegó a Madrid para ser mostrada en público, dándose así la circunstancia de que es el único ejemplo de retrato mitológico, que conocemos en la pintura española y tiene un carácter totalmente opuesto a la exaltación de poder, típica de este tipo de retratos.

De la historia de Baco sobresale su educación en los bosques con sátiros y ninfas. A esta etapa de la infancia corresponden dos cuadros de Antolínez, de colección particular, que muestran la edu

cación del niño en el vino (54) y en el amor (55).

En relación con estas escenas está una serie de obras, muy usuales en la pintura barroca, que muestran juegos o bacanales in fantiles. Una bacanal de este tipo fue pintada por Claudio Coello, copiando a Rubens (56), y está representada en dos dibujos, atribuidos a Esteban de Rueda (colección particular), de interesante iconografía.

La presencia de Baco entre los hombres ha dado lugar a dos de las obras más interesantes de la pintura española.

La primera de ellas es el Triunfo de Baco, de Velázquez, conocida como Los Borrachos y señalada generalmente, como prototipo de la representación burlesca de los dioses.

Aunque esta obra de Velázquez es, ciertamente, la que representa la fábula con personajes menos idealizados, creemos que, mirando atentamente la pintura, pueden hacerse una serie de observaciones, que no corroboran esta opinión, sino que, más bien, hacen pensar en una interpretación de Baco como el personaje que "mira la festiva gente, en sus convites dulce y regalado", en palabras del poeta Arguijo, contemporáneo de Velázquez y amigo de su suegro.

La segunda obra es la Teoxenia de Ribera, tan maltratada por el fuego del alcázar, en 1734, que solo se conserva en fragmentos (dos de ellos en el Prado y uno en colección particular).

Para conocer hoy la iconografía completa de la obra de Ribera, hemos de servirnos de una copia contemporánea, conservada en Francia (57). Por ella sabemos que lo representado era la visita de Baco y bacantes a una pareja tendida en un triclinio, con tres cabezas humanas reposando sobre una banqueta a sus pies.

La pintura de Ribera está directamente inspirada en un relieve helenístico del que se conocen numerosas réplicas y que fue dibujado y grabado profusamente en el siglo XVI.

La iconografía del relieve se ha interpretado como la historia de Icaro, que invita a Baco a su casa y recibe el cultivo del

vino como recompensa, o, como la visita de Baco al estudio de un autor dramático, lo que explicaría la presencia de las máscaras de teatro sobre la banqueta, según aparecen en el relieve (58).

En el cuadro de Ribera hay varios cambios iconográficos que dan a la pintura un tono más próximo al mundo del XVII, pero el significado del cuadro no está totalmente explicado y creemos que la clave está, precisamente, en el cambio de las máscaras del relieve por las cabezas de la pintura.

El triunfo de Baco es también el tema de una pintura de Palomino, existente en el Buen Retiro en 1772, pero cuyo paradero nos es desconocido.

Entre las imágenes de bacanales, es quizás la más famosa, la protagonizada por Sileno, el célebre ayo de Baco. Este es el tema de la Bacanal de Sileno, pintada por Ribera, que representa al sátiro echado en el suelo, mostrando su vientre gigantesco y en espera de una nueva copa. En este caso, creemos que sí puede hablarse de una interpretación burlesca de la mitología, aunque hay que recordar que Sileno era ya un personaje cómico en la mitología clásica.

Finalmente, una iconografía curiosa de Baco, en la pintura española, es la lo presenta como antiguo conquistador de España, recogiendo una tradición que reavivan las historias del siglo XVI (59). La imagen de Baco, como personaje histórico relacionado con nuestro país, apareció en las decoraciones para la entrada en Madrid de Mariana de Austria, y la imagen la conocemos actualmente gracias a un dibujo de Rizzi (Biblioteca Nacional de Madrid) que corresponde al original perdido.

DIOSES MENORES

Una vez examinados los dioses mayores, es decir, los olímpicos y el Jano romano, encontramos una serie de personajes mitológicos, de complicada agrupación y clasificación en los tratados de mitología.

Dado que nuestra labor en el campo mitológico se refiere sola

mente a aquellos personajes que aparecen en la pintura española, hemos dividido los personajes en dioses menores y personajes mortales.

Los primeros son las divinidades supeditadas a los dioses olímpicos, cuyos poderes son limitados. Los segundos, aquellos personajes no divinos, cuyas historias aparecen también en los relatos mitológicos. Ambos están relacionados por orden alfabético para facilitar su consulta, y al final de la relación, aparecen aquellos que se citan como grupo, con nombre común para ellos (por ejemplo, Parcas, Gracias, etc.).

Comenzando por los dioses menores, se examinan las representaciones de Acis, Astrea, Atlas, Aurora, Cupido, Eco, Eolo, Eurídice, Flora, Gálatea, Glauco, Himeneo, Iris, Latona, Marsias, Oceano, Pan, Polifemo, Pomona, Proserpina, Sileno, Siringa, Temis, Termino y Tetis, más los Genios, Gracias, Musas, Ninfas, Parcas y Sátiros.

En algún caso, la mención se reduce a enviar al lector al lugar donde ya se ha tratado su iconografía, subordinada o dependiente de la de un dios principal (por ejemplo, Proserpina, Marsias, etc.). En otros, la iconografía es tan reducida que no permite un estudio muy detenido. Finalmente, algunos personajes se estudian con detalle dada la importancia de su iconografía en la pintura española. Entre estos últimos destacan Aurora, Cupido y Flora.

PERSONAJES MORTALES

Como ya hemos advertido, este capítulo trata de los personajes no divinos, que aparecen representados en la pintura española. Su relación se hace, como en el caso anterior, también, por orden alfabético, y reservando para el final aquellos que aparecen siempre citados como grupo.

En este apartado se examina la iconografía de Acteón, Adonis, Andrómeda, Antíope, Argos, Atalanta, Belerfonte, Cadmo, Calisto, Castor, Céfalo, Coronis, Dafne, Dedazo, Deucalión, Endimión, Epime

teo, Europa, Faetón, Filomela, Ganimedes, Heles, Herse, Hipomenes, Icaro, Jasón, Leda, Meleagro, Misme, Narciso, Orfeo, Pandora, Peleo, Penélope, Píramo, Piritoo, Pirra, Pólux, Procne, Procris, Psi que, Stello, Tereo, Teseo, Tisbe y Ulises, más las Furias o Condenados.

También, como en el caso anterior, el tratamiento de los personajes es muy variado, según su importancia iconográfica. Especial atención merecen Atalanta, Orfeo y Pandora.

Notas

- (1) M.D. Henkel Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV XVI und XVII Jahrhundert "Vorträge der Bibliothek Warburg" 1926-27 pág. 53-144
- (2) José Fernández Arenas Sobre los dioses de los gentiles de Alonso Tostado Ribera de Madrigal "A.E.A." 1976 pág. 338-343
- (3) Jean Seznec The survival of the pagan gods Princenton University Press ed. 1972
- (4) Julián Gallego Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro Madrid 1972
- (5) Antonio Palomino de Castro y Velasco El Museo Pictórico y Escala Optica ed. Madrid 1947 pág. 649-650
- (6) También puede leerse a través de José M^a Martínez-Hidalgo y Terrán Lepanto Barcelona 1971
- (7) Francisco Pacheco Arte de la Pintura ed. Madrid 1956 II pág. 26
- (8) Conde de la Viñaza Adiciones ed. Madrid 1972 III pág. 48 ss. La mención de las obras de Mesquida, que se hará en este trabajo, corresponderá siempre a lo publicado por Viñaza, aunque no se haga constar.
- (9) Francis Haskell Patrons and Painters London 1963
- (10) Diego Angulo Iñiguez y Alfonso E. Pérez Sánchez A corpus of Spanish drawings. Spanish drawings 1400-1600 London 1975 pág. 23
- (11) Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado Noticias biográficas del insigne poeta sevillano D. Juan de Arguijo "Revista de España" 1868 III pág. 79
- (12) Juan Luis Alborg Historia de la Literatura Española. Edad Media y Renacimiento Madrid 1975 pág. 570
- (13) Diego Angulo Iñiguez La mitología y el arte español del Renacimiento "B.R.A.H." 1952
- (14) Florian de Ocampo Los quatro libros primeros de la Crónica General de España Camora 1544. Pedro Antonio Beuter Primera y segunda parte de la Crónica General de toda España [Valencia 1546-1551]. Pedro de Medina Libro de grandezas y cosas memorables de España Sevilla 1548. Estevan de Garibay y Camalloor Compendio Historial de las Chronicas y Univesal Historia de todos los Reyes de España [Anveres 1571]
- (15) Trinidad de Antonio Sáenz El palacio del Viso del Marqués y sus



- pinturas Madrid 1972. Memoria de Licenciatura inédita, pero gentilmente cedida por la autora para su consulta.
- (16) Pacheco ob. cit. II pág. 26
- (17) Palomino ob. cit. pág. 1107
- (18) La Toison d'Or. Cinq siècles d'Art et d'Histoire Bruges 1962 pág. 22
- (19) Por ejemplo, la de Hércules transportando a los Cércepes. Véase A. Pigler Barockthemen. Budapest 1974
- (20) El oro esta vez no tiene forma de lluvia, sino de monedas, que Júpiter, con forma humana, arroja desde el cielo, con lo que la iconografía puede ser ejemplo de "como el dinero lo compra todo", según aparece en los libros de emblemas. Sobre el tema puede verse Madlyn Millner Kahr Danaë: Virtuous, Voluptuous Venal woman "Art Bulletin" 1978 pág. 43-55
- (21) José Rogelio Buendía Sobre Escalante "A.E.A." 1970 pág. 36-37
- (22) Rosa López Torrijos Las ocho fábulas pintadas por Pacheco "A.E.A." 1977 pág. 167-170
- (23) Alfonso E. Pérez Sánchez Juan de Juanes, en su centenario "A.A.V." 1979 pág. 13ss.
- (24) Vicente Carducho Diálogos de la pintura Madrid ed. 1865 p.248
- (25) Manuscrito 3661 de la Biblioteca Nacional de Madrid
- (26) Viñaza ob. cit. III pág. 103-104. Todas las referencias que se hacen en este trabajo a la pintura de la escalera de la Reina, están tomadas de Viñaza, aunque no se mencione.
- (27) M. Serrano y Sanz Pedro de Valencia, Estudio biográfico y crítico "R.A.B.M." 1899 pág. 414 n.4
- (28) Conde de Polentinos La Plaza Mayor y la Real Casa Panadería "B.S.E.E." 1913 pág. 55
- (29) Diego Angulo Iñiguez y Alfonso E. Pérez Sánchez Historia de la pintura española, Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII Madrid 1969 pág. 360
- (30) Lucas Antonio de Bedmar y Baldivia La Real entrada en esta Corte... de María-Ana Sophia de Babiera y Neoburg (Madrid 1690) pág. 50-51. Todas las citas de este trabajo sobre la entrada de Mariana de Neoburg están tomadas de esta obra.
- (31) Marqués de Saltillo Prevencciones artísticas... "B.R.A.H." 1947 pág. 389 y Bedmar ob. cit. pág. 35ss. Todas las citas de este trabajo sobre la entrada de M^a Luisa de Orleans están tomadas de la obra de Saltillo aquí reseñada.
- (32) Francisco Fabro Bremundan Viage del Rey Nuestro Señor D. Carlos II al Reyno de Aragón Madrid 1680 pág. 72-73
- (33) Diego Angulo Iñiguez La fábula de Vulcano, Venus y Marte y "La Fragua" de Velázquez "A.E.A." 1960 pág. 149-181. Charles de Tolnay Las pinturas mitológicas de Velázquez "A.E.A." 1961 pág. 33-34
- (34) Angulo y Pérez Sánchez ob. cit. 1969 pág. 360
- (35) Viñaza ob. cit. III pág. 55
- (36) Ibidem pág. 97-98
- (37) María Luisa Caturla El coleccionista madrileño Don Pedro de Arce que poseyó "Las Hilanderas" de Velázquez "A.E.A." 1948 pág. 302-303
- (38) Diego Angulo Iñiguez Las Hilanderas "A.E.A." 1948 pág. 1-19

- (39) Charles de Tolnay Las Hilanderas and Las Meninas. (An interpretation) "G.B.A." 1949 pág. 21-38
- (40) Elías Tormo Velázquez y el Salón de Reinos... "B.S.E.E." 1911 pág. 310 Apéndice II
- (41) Francisco de Borja San Román y Fernández Elisio de Medinilla y su personalidad literaria "B.R.A.B.A.C.H.T." 1920 p.190-192
- (42) Marqués del Saltillo Un pintor desconocido des siglo XVII: Domingo Guerra Coronel "Arte Español" 1944 pág. 48
- (43) Ioannes Solórzano Pereira Emblemata Regio Politica s.l. 1651 emblema XXXIII
- (44) Ivan de Butrón Discursos apologeticos... Madrid 1626, especialmente fol. 83. Carducho ob. cit. especialmente pág. 275-6 Pacheco ob. cit. I pág. 411-414. José García Hidalgo Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura (1693) ed. Madrid 1965 p.4-5. Palomino ob. cit. pág. 573
- (45) La bibliografía es, en efecto, muy numerosa pero aquí solo indicamos dos trabajos específicos sobre la iconografía; M.S. Soria La Venus, Los Borrachos y la Coronación de Velázquez "A.E.A." 1953 pág. 269-284. Charles de Tolnay La "Venus au miroir" de Velázquez "Varia Velazqueña" 1960 pág. 339-343
- (46) María Kusche Juan Pantoja de la Cruz Madrid 1964 pág.261
- (47) Jeanne Chenault Ribera, Ovid and Marino: "Death of Adonis" "Paragone" 1971 n.º 259 pág. 68-77
- (48) Alfonso E. Pérez Sánchez Notas sobre Palcino pintor "A.E.A." 1972 pág. 260. Se cita el dibujo, no obstante, como Diana cazadora.
- (49) Edición castellana de Lyon 1549 (facsimil Madrid 1975 p.218)
- (50) Todas las pinturas de esta sala, tan frecuentemente citadas, son las realizadas, como es sabido, por Diego Rodríguez, en 1539, según estampas de Pieter Coecke van Aelst (Angulo ob. cit. 1952 pág. 87-88)
- (51) Alfonso E. Pérez Sánchez Inventario de las pinturas Madrid 1962 n.º 413
- (52) José María de Azcárate Anales de la construcción del Buen Retiro "A.I.E.M." 1966 pág. 119
- (53) Noticia del recibimiento y Entrada de... María Ana de Austria Madrid [1650] p. 71-72. Todas las referencias que se hacen en este trabajo a la entrada de Mariana de Austria, se han tomado de esta publicación, aunque no se mencione.
- (54) Diego Angulo Iñiguez José Antolínez. Obras inéditas o poco conocidas "A.E.A." 1954 pág. 213 y Las Historias de Baco de Antolínez "A.E.A." 1973 pág. 436
- (55) Rogelio J. Buendía José Antolínez. Pintor de "mitologías" "Bol. Museo e Instituto "Camón Aznar" I 1980 pág. 53ss.
- (56) Marqués del Saltillo Artistas madrileños (1592-1850) "B.S.E.E." 1953 pág. 200.
- (57) August L. Mayer El "Bacchanal" de Ribera y su origen "B.S.E.E." 1927 pág. 159-160
- (58) Claire Gilbert Sur une composition retrouvée de Ribera d'après le relief alexandrin dit "Visite de Dionysos chez Ikarios" "R.A." 1953 pág. 70-81. Charles Picard Ribera et l'Antique "Bul.Inst. Français en Espagne" 1953 pág. 227-230
- (59) Son las reseñadas en la nota 14.



FUNDACION JUAN MARCH

SERIE UNIVERSITARIA

TITULOS PUBLICADOS

Serie Marrón

(Filosofía, Teología, Historia, Artes Plásticas, Música, Literatura y Filología)

- | | |
|--|--|
| 1 Fierro, A.:
Semántica del lenguaje religioso. | 60 Alcalá Galvé, A.:
El sistema de Servet. |
| 10 Torres Monreal, F.:
El teatro español en Francia (1935-1973). | 61 Mourão-Ferreira, D., y Ferreira, V.:
Dos estudios sobre literatura portuguesa contemporánea. |
| 12 Curto Herrero, F. Fco.:
Los libros españoles de caballerías en el siglo XVI. | 62 Manzano Arjona, M.:
Sistemas intermedios. |
| 14 Valle Rodríguez, C. del:
La obra gramatical de Abraham Ibn Ezra. | 67 Acero Fernández, J. J.:
La teoría de los juegos semánticos. Una presentación. |
| 16 Solís Santos, C.:
El significado teórico de los términos descriptivos. | 68 Ortega López, M.:
El problema de la tierra en el expediente de Ley Agraria. |
| 18 García Montalvo, P.:
La imaginación natural (estudios sobre la literatura fantástica norteamericana). | 70 Martín Zorraquino, M. A.:
Construcciones pronominales anómalas. |
| 21 Durán-Lóriga, M.:
El hombre y el diseño industrial. | 71 Fernández Bastarreche, F.:
Sociología del ejército español en el siglo XIX. |
| 32 Acosta Méndez, E.:
Estudios sobre la moral de Epicuro y el Aristóteles esotérico. | 72 García Casanova, J. F.:
La filosofía hegeliana en la España del siglo XIX. |
| 40 Estefanía Alvarez, M.ª del D. N.:
Estructuras de la épica latina. | 73 Meya Llopart, M.:
Procesamiento de datos lingüísticos. Modelo de traducción automática del español al alemán. |
| 53 Herrera Hernández, M.ª T.:
Compendio de la salud humana de Johannes de Ketham. | 75 Artola Gallego, M.:
El modelo constitucional español del siglo XIX. |
| 54 Flaquer Montequi, R.:
Breve introducción a la historia del Señorío de Buítrago. | 77 Almagro-Gorbea, M., y otros:
C-14 y Prehistoria de la Península Ibérica. |

- 94 Falcón Márquez, T.:
La Catedral de Sevilla.
- 98 Vega Cernuda, S. D.:
J. S. Bach y los sistemas contrapuntísticos.
- 100 Alonso Tapia, J.:
El desorden formal de pensamiento en la esquizofrenia.
- 102 Fuentes Florido, F.:
Rafael Cansinos Assens (novelista, poeta, crítico, ensayista y traductor).
- 110 Pitarch, A. J., y Dalmases Balañá, N.:
El diseño artístico y su influencia en la industria (arte e industria en España desde finales del siglo XVII hasta los inicios del XX).
- 113 Contreras Gay, J.:
Problemática militar en el interior de la península durante el siglo XVII. El modelo de Granada como organización militar de un municipio.
- 116 Laguillo Menéndez-Tolosa, R.:
Aspectos de la realeza mítica: el problema de la sucesión en Grecia antigua.
- 117 Janés Nadal, C.:
Vladimir Holan. Poesía.
- 118 Capel Martínez, R. M.:
La mujer española en el mundo del trabajo. 1900-1930.
- 119 Pere Julià:
El formalismo en psicolingüística: Reflexiones metodológicas.
- 126 Mir Curcó, C.:
Elecciones Legislativas en Lérida durante la Restauración y la II República: Geografía del voto.
- 130 Reyes Cano, R.:
Medievalismo y renacentismo en la obra poética de Cristóbal de Castillejo.
- 133 Portela Silva, E.:
La colonización cisterciense en Galicia (1142-1250).
- 134 Navarro Mauro, C.:
La terapia de pareja según la teoría sistémica.
- 138 Peláez, M. J.:
Las relaciones económicas entre Cataluña e Italia, desde 1472 a 1516, a través de los contratos de seguro marítimo.
- 142 Reyero Hermosilla, C.:
Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte.
- 144 Arnau Faidella, C.:
Marginats a la novel·la catalana (1925-1939): Llor i Arbó o la influencia de Dostoievski.
- 148 Franco Arias, F.:
El vocabulario político de algunos periódicos de México D. F. desde 1930 hasta 1940 (Introducción). Estudio de Lexicología.
- 149 Muñiz Hernández, A.:
El Teatro Lírico del P. Antonio Soler.
- 159 Amigo Espada, L.:
El Léxico del Pentateuco de Constantinopla y la Biblia Medieval Romanecada Judeoespañola.
- 160 Merino Navarro, J. P.:
Hacienda y Marina en Francia. Siglo XVIII.
- 167 Trapero Trapero, M.:
Pervivencia del antiguo teatro medieval castellano: la pastorada leonesa.
- 175 Manzorro Pérez, M.:
Técnicas tradicionales y actuales del grabado.
- 176 Maldonado López, A.:
Terapia de conducta y depresión: un análisis experimental de los modelos conductual y cognitivo.
- 177 Jiménez Gómez, M.ª de la C.:
Aproximación a la Prehistoria de El Hierro.
- 178 Izquierdo Benito, R.:
Precios y salarios en Toledo en el siglo XV (1400-1475).
- 179 Romera Castillo, J.:
La Poesía de Hernando de Acuña.
- 181 Bernal Rodríguez, M.:
Cultura popular y Humanismo: Estudio de la «Philosophía Vulgar», de Juan de Mal Lara.

- 186 Sesma Muñoz, J. A.:
Transformación social y revolución comercial en Aragón durante la Baja Edad Media.
- 189 Moya Espí, C.:
Interacción y configuración en el pensamiento de Dilthey.

