

\* Carta de Domenico Teotocopuli al cardenal Alessandro Farnesio (Caprarola), Roma, 6 de junio de 1572. Archivo di Stato di Parma, Carteggio Farnesiano, Estero, Roma, busta 367, s.f.

*Ill.<sup>mo</sup> et R.<sup>mo</sup> S.<sup>r</sup> P[adr]one Oss.<sup>mo</sup>*

*Subito dopo la partita di v.s.Ill.<sup>ma</sup> il conte ludov[ic].<sup>o</sup> [Todesco] suo mastro di casa mi dete licentia per ordine, secondo lui dice di v.s.Ill.<sup>ma</sup>. Non posso lasciar di dolermi che essendo io chiamato da lei al suo servitio mossa dalla sua bontà, che sempre ha per usanza sostentare appresso di lei tutti quelli huomini che fà degni di anoverare trà la sua famiglia per l'eccellenza et rarità di qualche vertu, ben che io non mi reputasse degno di tanto honore. Et esaminandomi, et minutamente revedendomi non mi trovo tale che meritasse esser trattato à q[u]sto modo, conoscendomi huomo, che si come non ricercai da v.s.Ill.<sup>ma</sup> tal favore, neanche meritava senza colpa mia esserne poi scacciato et mandato via di q[u]sta sorte. come ho detto non trovo en me occasione, ne causa per la q[u]le meritasse questo scorno mi saria molto caro saperla per sodisfattion mia, et del mondo che dicio si meraviglera assai, et essendo come è falsa purgarla appresso V.S.Ill.<sup>ma</sup> come huomo che n'ho caro l'honor mio. Io sono per ubedire li comandamenti suoi. tanto in q[u]sta come in ogni altra cosa, lasciando queste quattro righe per testimonio dell'animo mio prontissimo, et fedelissimo mentre restara questa vita, al nome, et alla sua casa Ill.<sup>ma</sup> a la quale prego dal s.<sup>r</sup> Dio ogni felicità, et grandezza. Di Roma 6 di luglio: 1572*

*Di V.S.Ill.<sup>ma</sup> et R.<sup>mo</sup> / humiliss.<sup>mo</sup> et devot[i]ss.<sup>mo</sup> servo*

*Domenico Teotocopuli*

*Sobrescrito: All' Ill.<sup>mo</sup> et R.<sup>mo</sup> sig.<sup>r</sup> et Pre oss.<sup>mo</sup>*

*il Car.<sup>le</sup> Farnese mio s.<sup>re</sup>  
A Capr[aro].<sup>la</sup>*

*Anotación del secretario: 72/Roma*

*Dom.<sup>co</sup> Teotocopuli pittore  
6. di lug<sup>o</sup>*

ALMUDENA PÉREZ DE TUDELA  
Becaria de la Universidad Complutense

## EL LIENZO DE *VERTUMNO Y POMONA* DE RUBENS DEL CUARTO BAJO DE VERANO DEL ALCÁZAR DE MADRID

*Vertumno y Pomona*, fijados en el primer plano del lienzo, llenan el espacio con la corpórea monumentalidad de sus formas y volúmenes. Sirve de fondo al encuentro de los dioses un frondoso paisaje, abierto a un cielo azul con nubes apacibles, en un limitado espacio a la derecha del espectador. Desde aquí se filtra la luz de la mañana. La tierra fértil, húmeda y frondosa, exuda la savia vital y generosa de los bosques, las plantas, las hortalizas y las frutas, cargados de igual compromiso iconológico que los protagonistas de la historia que narra Rubens (lienzo 116 × 186,5 cm) (figs. 1-2).

Importa primeramente precisar la identificación propuesta, su valoración técnica y estética, y la documentación histórica que prueba su vinculación al coleccionismo español y extranjero en el curso de este siglo, sin precisiones críticas favorables a su autoría, salvo en mi tesis doctoral donde figura entre las obras posibles de Rubens <sup>1</sup>, asociándola más tarde al lienzo de *Vertumno y Pomona* perdido tras el incendio del Alcázar de Madrid <sup>2</sup> de 1734, donde el número de Rubens desaparecidos fue considerable <sup>3</sup>.

Sólo una referencia a este lienzo de *Vertumno y Pomona* encuentro en la monografía de H. Lahrkamp sobre Jan Bockhorst, excluyendo una atribución, certificada por Sturla J. Gudlaugsson, a este discípulo de Rubens, en colección privada de La Haya, en 1982 <sup>4</sup>.

<sup>1</sup> M. DÍAZ PADRÓN, *La pintura flamenca del siglo xvii en España*, (ms.), Madrid, 1976, III, p. 960.

<sup>2</sup> Idem, *El siglo de Rubens en el Museo del Prado*, Barcelona, 1995, I, pp. 24, 49.

<sup>3</sup> A juzgar por los inventarios del Alcázar de 1686 y 1700 debieron perderse cerca de unas cuarenta pinturas de Rubens, sin contar las copias.

<sup>4</sup> H. LAHRKAMP, «Der 'Lange Jan', Leben und Werk des Barockmalers Johann Bockhorts», Munster, *Westfalen hefte fur Geschichte kunst*, I, 1982, p. 173, A 16.



Fig. 1. Rubens y Snyders: *Vertumno y Pomona*. Colección particular.



Fig. 2. Rubens: *Vertumno y Pomona*. Madrid, Museo del Prado.

Es interesante recordar otro lienzo del mismo asunto, de Jordaens, basado en un boceto de Rubens para la serie de la Torre de la Parada, perdido también en los avatares de la guerra de la Independencia, pasando luego al Museo de Caramulo (N. 334). Por lo tanto, dos pinturas del mismo tema se perdieron en España, una en el incendio del Alcázar y otra, en el desmantelamiento del palacio del Buen Retiro, tras la guerra de Independencia. Vemos también que no todo lo perdido por las razones expuestas desapareció irremediadamente. Muchas obras cayeron en manos desaprensivas y fueron fruto del oportunismo y la rapiña. Pero, por fortuna, algunas van siendo localizadas. Sin descartar lo que esto tiene de negativo para el patrimonio español, es consoladora su supervivencia.

Medidas, asunto, estilo y técnica coinciden con el que registra el inventario de 1636 del viejo Alcázar de los Austrias, donde el número de obras de Rubens acumuladas difícilmente tiene parangón en otro palacio de Europa. Las pinturas de la sala que precede al dormitorio donde comía su Majestad eran, en su mayoría, de maestros flamencos. Su procedencia es conocida con precisión en anotación hecha a la serie de las obras allí reunidas: «Estas veinte y cinco pinturas dichas en esta pieza son las que trajeron de Flandes a la Reina Nuestra Señora, y estaban colgadas en la Torre Nueva de su cuarto alto, y Su Majestad el Rey Nuestro Señor las mandó poner aquí<sup>5</sup>». Se citan en notable mayoría los nombres de Jan Brueghel de Velours, Joos de Momper, Frans Snyders y Rubens. Sabemos que las pinturas de este cuarto llegan a Madrid el 22 de abril de 1623 para la reina: «La duquesa de Gandía, a 22 de abril de 1623, mandó al marqués de Malpica un papel de parte de la reina, diciéndole que pagara unas pinturas que S. M. había hecho venir de Flandes para su aposento<sup>6</sup>». En este lote está el lienzo en el inventario de 1636 «otro lienzo de dos varas y media de largo escasas, con moldura de lo mismo, en que hay una mujer vestida de azul y morado con una hoz en la mano derecha y en la izquierda un melón y los pechos de fuera y un hombre hincado de rodillas con manto colorado, la mano derecha sobre otro melón de Flandes, las figuras de mano de Rubens y las frutas y yerbas de mano de Snayders<sup>7</sup>». La descripción muy detallada del inventario, realizado pocos años después de la llegada de las obras por responsables tasadores contemporáneos a Rubens y testigos de la decoración de las estancias, imprime un importante carácter valorativo. Es interesante recordar la precisión y veracidad de los inventarios de la corona de España en el siglo XVII y éste, en especial, más fiel a la realidad que la de los Borbones del siglo XVIII<sup>8</sup>. Este primer inventario de la colección de Felipe IV es más atento y exacto que los que siguen en 1666, 1686 y 1700, donde también se registra la pintura. El de 1666, que redacta Martínez del Mazo, registra el lienzo en el lugar donde su majestad tenía el despacho, «tres varas de largo y vara y media de alto de Pomona y Vertumno, de mano de Rubens, en ciento cincuenta dus. de plata<sup>9</sup>»; sigue el de 1686, también en la pieza del despacho de verano, en cuyo techo está pintado el dios Apolo: «Otra

<sup>5</sup> *Inventario del Alcázar de Madrid, 1636-1666*, (ms.), Archivo de Palacio, Madrid, Leg. 768; «Pieza grande antes del dormitorio de su Majestad, que es donde cena, en el cuarto bajo de verano», fols. 33-35.

<sup>6</sup> P. MADRAZO, *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España, desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid*, Barcelona, 1884, pp. 109-110.

<sup>7</sup> *Inventario 1636*, II (2785). «Año 1636, Simon Rodríguez, ayuda Furriera de su magestad, Cargo que se le haze de las pinturas de la guarda-joyas, que estaban en la de Ju<sup>o</sup> Gomez de Mora, lo qual se haze por horden de su magestad que Dios guarde».

<sup>8</sup> Y. BOTTINEAU, «Les inventaires royaux et l'histoire de l'Art: l'exemple d'Espagne», *L'Information de l'Histoire et de l'Art*, 4, 1959, pp. 69 ss.

<sup>9</sup> *Inventario de pinturas del Alcázar de Madrid año de 1666*, II, N. 173 (22414). El inventario se efectúa «en la villa de Madrid a 17 de septiembre de 1666 años el dicho Sr. D. García de Madrano prosiguiendo en el dicho inventario estando en el quarto baxo en que bibio el Rey nro. sr. Don Felipe IV deste nombre q santa gloria yaq se abrio por don Joseph Pacheco cavo. de la horden de Santiago y aposentador de Palacio y estando en una pieza pequeña donde el Rey nro. sr. se retiraba en que estan dos estantes pequeños de libros y llamaban el retiradico se inventario la pieza por Juan Baptista del Mazo pintor de camara lo siguiente: [...] ».

pintura de tres varas de largo y vara y media de alto, de Pomona y Vertumno, de mano de Rubens<sup>10</sup>»; y llegamos a 1700, a la muerte de Carlos II, en la misma pieza, «Item, una pintura de tres varas de largo y una y media de alto de Pomona y Vertumno, de mano de Rubens, con marco dorado, tasada en doscientos y cincuenta doblones<sup>11</sup>».

Interesante es la estimación valorativa de las obras, la descripción del marco y minuciosos detalles acerca del dibujo y colorido, sin omitir la colaboración de Frans Snyders, olvidada en los últimos inventarios, prueba que corrobora nuestro reconocimiento por el primero de aquellos. Ninguna alusión recogen las listas de las pinturas salvadas del incendio de 1734<sup>12</sup>, ni las siguientes de los Reales Sitios borbónicos. Sabemos que no existen cambios fundamentales en la decoración del Alcázar durante la época de Felipe V<sup>13</sup>, por lo que posiblemente el lienzo de *Vertumno* y *Pomona* no cambió de lugar hasta aquel fatídico 24 de diciembre de 1734. Es natural que, en el siglo pasado, Cruzada Villaamil<sup>14</sup> y M. Rooses dieran la pintura por perdida en el incendio del palacio<sup>15</sup>, al igual que Bottineau, en fechas próximas, al publicar el inventario de 1686<sup>16</sup>, y Crawford Volk, recientemente<sup>17</sup>, al tratar la decoración de las estancias de verano<sup>18</sup>.

El estado de conservación es bueno, sólo la alteración de viejos barnices, con ligera acumulación de excrescencias, exigían una limpieza que ha valorado substancialmente la calidad de las tintas y la fragancia de la ejecución. También las radiografías han sido útiles para evidenciar mejor la precisión de la ejecución y el correcto estado de conservación, sin aportar nada especial al análisis directo efectuado con anterioridad. Confirmamos la colaboración señalada en los antiguos inventarios de Frans Snyders, vinculado a Rubens en similares tareas, donde hay motivos análogos, proclives a la exaltación de los frutos que la naturaleza nos brinda, y que aquí están derramados generosamente en la tierra: alcachofas, melones, uvas y granadas en un cesto en segundo plano. Advertimos en la mano izquierda de la diosa, que sostiene el gajo de un melón recientemente cortado con la hoz, la falta de fuerza y energía, lógicas para el esfuerzo de la sujeción del fruto; al unísono de la aproximación gentil de Vertumno. Aún no se ha producido la fusión ambiental de las obras de madurez de uno y otro artista. Se reconocen aquí los pinceles de Rubens y Snyders, revelando un estilo que logrará su comunión más per-

<sup>10</sup> Inventario de 1686, Alcázar de Madrid, III, N. 3741, «Relación general de las pinturas que ai en el Alcazar y Palacio Real de Madrid y son del Rey nro señor Don Carlos segundo (que Dios guarde) y estan en su Real Capilla y Sacristia, Oratorios, Quarto principal, Quartos Bajos, Bóvedas, Pasadiço de la Encarnación y Cassa del Tesoro y las que estan en diferentes partes sueltas y desmontadas con otra relación siguiente a esta de los adornos que ai en los mismos quartos Rs. echas de orden del Excmo Sr Condestable de Castilla y de Leon, Mayordomo Mayor de su magd, este año de 1686»; Y. Bottineau, «L'Alcazar de Madrid et l'inventaire de 1686 : aspects de la Cour d'Espagne au XVIIème siècle», *Bulletin Hispanique*, LVIII, 1956, pp. 421, ss.

<sup>11</sup> Inventario 1700, Alcázar de Madrid, IV, N. 47 (5782-5790), «Testamentaria del Sr Don Carlos II. En el Real Palacio y Alcazar de S. M. , que está en Gloria, a veinticinco dias del mes de noviembre año de mil y setecientos, el Exmo señor Duque de Medina Sidonia, Mayordomo de su magd. mandó se pasase al quarto bajo de la Reyna nuestra señora, que Dios guarde, para continuar este ynventario y con efecto se entró en él en la pieza primera que arrima a la Cámara del quarto del Rey, que se nombra del Tocador.... se inventarió y se tasó lo siguiente.»

<sup>12</sup> Y. BOTTINEAU, *L'Art de la cour dans l'Espagne de Philippe V, 1700-1746*, Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes Hispaniques, Paris, 1962, p. 275.

<sup>13</sup> «Inventario general de todas las pinturas que se han libertado en el incendio acaecido en el Real Palacio de Madrid, el que se ha ejecutado en virtud de orden del Exmo. Sr. Marques de Villena, Mayordomo Mayor de su magd. su fecha de 28 de diciembre de 1734 [...]», Real Palacio de Madrid, 1734, VI, (ms.), Museo del Prado, fols. 1-144.

<sup>14</sup> *Rubens diplomático español*, 1874, p. 320, N. 22.

<sup>15</sup> M. ROOSES, *L'oeuvre de Rubens: histoire et description de ses tableaux et ses dessins*, Amberes, 1886-1892, III, N. 628.

<sup>16</sup> Y. BOTTINEAU, *Op. cit.*, *Bulletin Hispanique*, 1858, LX, p. 298, N. 519.

<sup>17</sup> M. CRAWFORD VOLK, «Rubens in Madrid and the decoration of the King's summer apartments», *Burlington Magazine*, CXXIII, N. 942, Sept. 1981, p. 526.

<sup>18</sup> F. Checa cita el cuadro, al transcribir el inventario de 1636, pero incompleto: «mujer con un hoz, de Rubens», lo que no permite identificar el asunto ya conocido en los inventarios siguientes, como vemos en los registros que siguen a continuación (Madrid, Museo del Prado, *El Apartamento Bajo de verano y las Bóvedas de Tiziano en el Real Alcázar de Madrid*, 1994 (septiembre-noviembre), p. 406.

fecta en las décadas siguientes<sup>19</sup>. Las alcachofas, melones, frutas, alguna flor y los tallos de corolas se dispersan en el primer término y en los ángulos del suelo, destacando los melones partidos, con el hábil tratamiento de su superficie rugosa y de su pulpa blanda. Los tonos rojizos y otros, de indefinido matiz, decantan la capacidad versátil de unos pinceles atentos a la realidad de las cosas. Nosotros reconocemos en estos accesorios la misma prestancia plástica impresa en la historia narrada. Todo un triunfo de la 'cosidad' de lo inanimado, que los maestros flamencos lograron impactar en el espectador con igual potencia expresiva que los dioses del Olimpo. Esto explica la unidad y la individualidad logradas. El paisaje y los personajes de los últimos planos, secuencia y complemento de la escena principal, son obra de otro colaborador. Estilísticamente la pintura concuerda, en temática, vinculada a la cosmología mitológica, esquema compositivo y colaboraciones, con *Ceres y Pan* (fig. 3) del Museo del Prado<sup>20</sup>, lienzo del mismo lote de la serie adquirida por Isabel de Borbón para sus estancias en la Torre del Alcázar, figurando después, con *Vertumno y Pomona*, en los cuartos bajos de verano, en 1636. Consta también la colaboración de Snyders; el paisaje y las figuritas de fondo son de la misma mano que las de *Vertumno y Pomona*. Jaffé, al referirse al lienzo de la escena de *Ceres y Pan*, en su última monografía de Rubens, reconoce la colaboración de Jan Wildens en el paisaje<sup>21</sup>. Esto es válido para el lienzo que estudiamos. En cuanto a las figuras de los últimos planos, nos recuerdan a el manierismo trasnochado de Frans Francken II, cuya colaboración con Rubens, Snyders y Wildens es conocida<sup>22</sup>.

Técnicamente la pintura es una vuelta hacia la tradición flamenca, típica del retorno de Rubens de Italia: una síntesis entre sus experiencias en la Italia clásica y renacentista, y lo autóctono de la tradición romanista flamenca en la que se formó. Estilísticamente corresponde al llamado 'periodo clásico' del maestro, donde es notoria la influencia de la escultura que estudió con pasión en Italia. Advertimos, en el dibujo de *Vertumno*, sugerencias de *El pescador africano* del Museo del Louvre, escultura helenística conocida por Rubens en la colección Borgheese<sup>23</sup>, que sirvió también de modelo a *La muerte de Séneca* de Rubens en los museos de Berlín y del Prado<sup>24</sup>. Rubens tomaría la escultura del pescador de perfil, lo que permite reproducir el brazo derecho extendido; el izquierdo, que en Séneca es signo de su despedida de la vida terrenal, expresa, en *Vertumno*, la súplica al amor de Pomona. La influencia es mayor a través de una recreación de la *Venus en cuclillas* (fig. 5) de Doidalsas, en adaptación masculina, que Rubens dibuja hacia 1606<sup>25</sup>.

En *Vertumno y Pomona*, el realismo y el colorido saturado de la escuela del Norte entra en consorcio con las formas clásicas de Italia. La escultura adquiere vida y calor en los pinceles de Rubens. Esta pintura, como tantas otras de estos momentos, es ejemplo típico de la teoría y práctica del maestro flamenco al utilizar la escultura en la pintura<sup>26</sup>. Es oportuno anotar las analogías del rostro de *Vertumno* con el joven discípulo de Séneca, a su derecha, tomando las sentencias últimas del filósofo. Es una imagen que se repite en pinturas juveniles y maduras

<sup>19</sup> M. JAFFÉ, «Rubens and Snijders: A fruitful Partnership», *Apollo*, XCIII, 1971.

<sup>20</sup> M. DÍAZ PADRÓN, *Op. cit.*, 1995, II, p. 1100, N. 1672; M. CRAWFORD VOLK, *Op. cit.*, *Burl. Mag.*, CXXIII, Sept. 1981, p. 520, 526.

<sup>21</sup> M. JAFFÉ, *Rubens, Catalogo completo*, 1989, p. 230, N. 439.

<sup>22</sup> M. DÍAZ PADRÓN, *Op. cit.*, 1995, II, pp. 236-245, N. 1404-1405; M. DÍAZ PADRÓN y M. ROYO VILLANOVA, *David Teyniers, Jan Brueghel y Los Gabinetes de Pinturas*, Madrid, Museo del Prado, 1992, p.

<sup>23</sup> BOYER, *Revue Archéologique*, XXXV, 1932, pp. 260, N. 5.

<sup>24</sup> W. STECHOW, *Rubens and the classical tradition, Martin classical Lectures*, 22, Cambridge / Massachusetts, 1968, p. 30; M. DÍAZ PADRÓN, *Op. cit.*, 1995, II, p. 1060, N. 3048.

<sup>25</sup> M. WINNER, *Zeichner sehen die Antike. Europäische Handzeichnungen 1450-1800*, Berlín-Dahlem, 1967, Cat. N. 66, il. 37.

<sup>26</sup> R. GOLDWATER, M. FREVES, *El Arte visto por los artistas, Selección de textos de los siglos XIV a XX*, Barcelona, 1953, p. 107.



Fig. 3. Rubens y Snyders: *Ceres y Pan*. Madrid, Museo del Prado.



Fig. 4. Rubens: *Adán y Eva*. Amberes, Casa de Rubens.

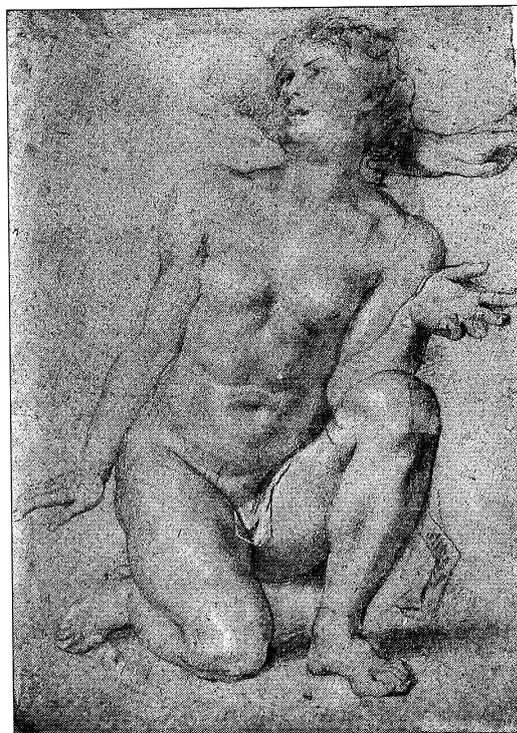


Fig. 5. Rubens: *Figura al modo de la Venus Doidalsas*. Berlín, Gabinete de Estampas.

del maestro. No obstante, el mismo diseño del torso lo repitió Rubens en *Adán y Eva* (fig. 4) de 1600, obra realizada bajo la influencia de Otto Venius a través de un grabado de Marco Antonio Raimondi según Rafael<sup>27</sup>. Es una pintura romanista, lejos del estilo barroco que Rubens alcanzará pronto, que prueba la dependencia a este modelo en su periodo clásico. Incluso el paisaje y el azul del cielo entre la foresta tupida, a contraluz, lo repite un colaborador en los lienzos de *Vertumno y Pomona* y *Ceres y Pan*.

La dependencia de Rafael, en cuanto al rostro del dios, se refuerza al utilizar el modelo de San Juan avanzando su cuerpo en *La Transfiguración* del maestro italiano, que Rubens vio en el Vaticano y dibujó hacia 1605<sup>28</sup>. Tampoco descarto la sugestión rítmica del cuerpo de la Virgen, en *La Sagrada Familia* de Rafael, del Louvre, propiedad de los Gonzaga en Mantua. El rostro de Pomona, vuelto hacia su interlocutor, y el torso, girado en sentido opuesto, están en esta composición de Rafael, igual que las piernas desplegadas en ritmo contrapuesto. Aunque Rubens coloque a la joven sentada en tierra, la idea está prefigurada en Rafael. En el grabado de Jacopo Caraglio, el rostro de la Virgen está más próximo al diseño de Pomona. De esta composición Rubens hizo un dibujo, en colección privada de Zurich<sup>29</sup>, lo que da pie a la hipótesis propuesta<sup>30</sup>. Los estudios de diosas y ninfas según las *Poesías* de Tiziano, sirvieron de modelo para el tocado, con trenzas y adornos de perlas, de la cabeza de Pomona. Crawford Volk recuerda este dibujo de Rubens para el tocado de *Ceres y Pan* del Museo del Prado<sup>31</sup>. Por idénticos motivos, nosotros vemos la misma relación con la figura de Pomona del lienzo que nos ocupa. De hecho, la cabeza del centro del dibujo citado, que corresponde al de *Diana sorprendida por Acteón* de Tiziano, en la National Gallery of Scotland, sirve a Rubens para el rostro de Pomona. Rubens toma el apunte con libertad, pues deja al descubierto la barbilla, que se oculta en el original del italiano, inclinando el rostro ligeramente hacia atrás. Salvo esto, estimamos que las analogías son reconocibles.

Esta sucesión de influencias diversas es normal en la producción de Rubens. La pintura que estudiamos es un ejemplo de esta realidad y, no obstante, la personalidad del maestro se revela incuestionable. El rostro de Pomona lo repite el maestro en la joven vestida en el lienzo de *Ceres y dos ninfas* con el cuerno de la abundancia, del Museo del Prado, de estilo y fechas cercanos. Este rostro se recuerda en la Santa Domitila de la *Madona delle Vallicella* de Grenoble; y es más próximo en la Virgen de la *Sagrada Familia* del castillo de Sanssouci de Potsdam, en *El retorno de Diana de una cacería* de la Gemaldegalerie de Dresde y en la *Santa Catalina de Alejandría* de la Historical Society de Nueva York.

Técnicamente la pintura corresponde a los años que median entre 1615 a 1617. La fecha del encargo del lote, en 1623, nos da un límite cronológico preciso. La acción se fija en el diálogo sugerente de la historia de amor que transmite Ovidio. Al margen de esto, anotamos líneas atrás valores substanciales de la materia pictórica, afines al periodo clásico de Rubens. El modelado es cuidado y los efectos de la luz interior por transparencia, ostentadamente visibles. Los colores son puros y translúcidos, saturados y matizados con glaciés que contribuyen a la esmaltada visión cromática. La superficie revela la acción neutralizadora de la preparación blanca. Esta es más intensa en las fechas propuestas. La radiografía nos permite reconocer su estado de conservación y la distribución armónica de los empastes y gradaciones tonales, visibles en la observación directa, como se ha comentado.

<sup>27</sup> M. JAFFÉ, *Rubens and Raphael, Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt*, Londres, 1968, p. 98.

<sup>28</sup> París, Musée du Louvre, *Rubens, ses maitres, ses élèves*. Dessins du Musée du Louvre, LXVème exposition du Cabinet des dessins, 10-II / 15-V-1978, p. 99, N. 102.

<sup>29</sup> L. BURCHARD, R. A. D'HULST, *Rubens drawings*, Bruselas, 1963, p. 244, N. 158.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 97, N. 99.

<sup>31</sup> CRAWFORD VOLK, *Op. cit.*, *Burl. Mag.*, CXXIII, 942, Sept, 1981, p. 526.

La fluidez del modelado y los efectos de refracción del color rojo de la túnica en el pecho de Vertumno concuerdan con valores ópticos de mayor arraigo en las décadas que siguen<sup>32</sup>. Las energías de la naturaleza se suman a una sensualidad sana, vigor y tensión en los cuerpos humanos, en armonía con la tierra y la foresta. No asoman aún aquí visos del colorido conjunto y la técnica discontinua del boceto citado, con igual asunto, del Museo del Prado (N. 2044)<sup>33</sup>. Entre ellos median veinte años, pero no hay diferencias fundamentalmente en la estética de Rubens. La concepción monumental es la misma y similar la distribución de las masas, aunque invirtiendo la colocación de los protagonistas, vista ella de espaldas en el boceto. Pero el momento del encuentro está marcado en secuencias consecutivas. En el lienzo del viejo Alcázar, Pomona es acosada infraganti mientras recoge los frutos del huerto. Ella estaba de espaldas, y refleja, en su rostro y en sus ojos, la sorpresa que Rubens capta en una instantánea de un estadio anterior al giro y rechazo imaginable. El boceto, no obstante, muestra la historia del momento final. La sonrisa y el anhelo de los dos dioses hablan de un buen fin, a pesar del impedimento que marca el brazo de Pomona sobre el pecho de Vertumno. La solidez de la factura en el lienzo que estudiamos contrasta con la atmósfera tonal y la técnica pictórica del boceto del Museo del Prado.

Rubens trató el mismo tema, con Jan Brueghel, hacia 1614, según consta en cita de Michel en el siglo XVIII<sup>34</sup>. Se conocía en la colección de la princesa Scalamera en Roma: «L'autre est Pomone et Vertumno dans un jardin; les paysages, fruits, verdure et fleurs sont du même». Según Jaffé formaba pareja con el *Banquete de Aqueloo*, también de Rubens y Brueghel, del Metropolitan Museum de Nueva York<sup>35</sup>. En la representación del asunto, Rubens no siguió fórmulas previas en grabados antiguos o modernos. En la mayoría de ellos, la imagen de Vertumno está traspuesta por la metamorfosis en una anciana, que intenta convencer a Pomona del amor que le profesa. Es el caso de los grabados de *Las Metamorfosis* de Lyon y de Tempesta, y de Van Dyck en el lienzo del Palazzo Bianco de Génova. Rubens conocía la literatura clásica y estas fuentes literarias son determinantes en sus obras, tanto como las visuales<sup>36</sup>, añadiendo valores emotivos de mayor hondura expresiva.

Rubens evoca el ámbito idílico donde habita Pomona, siguiendo la narración de Ovidio: «Pomona se dedicaba a embellecer los huertos, insensible a las delicias del amor, había ceñido con murallas sus jardines para impedir la entrada en ellos a todos los hombres. Que no intentaran seducirla ni los sátiros con sus juegos sugestivos, ni los monteses Panes con coronas de pino sobre los cuernos, ni los silvanos con su vejez alegrada de lujuria. Únicamente Vertumno, humilde y servicial, lograba ganar la confianza de la diosa hasta penetrar en el recinto»<sup>37</sup>. Vertumno se transforma en un mancebo para conquistar a la diosa. Pero se había aproximado a ella bajo la apariencia de una anciana que, adulando sus dotes y su belleza, le aconseja aceptar a Vertumno: «¿No te conmueve un amor tan hondo y puro? ¡No desdeñes una pasión tan noble, no vayas a merecer los reproches de Némesis!». Para conmoverta, narra la historia de Ifis y su suicidio ante los desdenes de Anaxarete. De hecho Rubens toma el momento inicial del encuentro, posponiendo la imagen de la anciana por la del mancebo, tal como aparece en el

<sup>32</sup> Es oportuno recordar los efectos sorprendentes de cuerpos coloreados sobre otros en el *Juicio de Paris* (N. 1669) y *Diana y Calisto* (n. 1671) del Museo del Prado.

<sup>33</sup> M. DÍAZ PADRÓN, *Op. cit.*, 1995, II, p. 1038, N. 2044.

<sup>34</sup> MICHEL, *Histoire de la vie de P. P. Rubens*, 1771, p. 36.

<sup>35</sup> M. JAFFÉ, *Rubens, Catalogo completo*, 1989. Otras copias vinculadas a Rubens recordamos en el Museo de Caramulo de Portugal (N. 334), se trata de la repetición definitiva del boceto. Una copia del original de la colección Scalamera está en el Museo Correale de Sorrento, otra en el Palacio de Pedralbes, (M. DÍAZ PADRÓN, *Escuela flamenca del siglo XVII*, Museo del Prado, 1975, p. 335, N. 2028).

<sup>36</sup> S. ALPERS, *The decoration of the Torre de la Parada*, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bruselas, 1971, p. 95.

<sup>37</sup> OVIDIO, *Metamorfosis*, Madrid, Austral, 1988, XIV, p. 250.

lienzo. Así, se permite la licencia de iniciar aquel encuentro bajo la apariencia de un joven mancebo, que le dirige las palabras que corresponderían al momento de la transformación de la anciana: «De modo que ¡oh, ninfa mía! Si reflexionas sobre lo que te he contado debes rendirte a las armas del amor. Dicho lo cual, Vertumno se transformó en un hermosísimo mancebo y mostró a Pomona, con el resplandor de Efebo, saliendo de una nube oscura»<sup>38</sup>. Hasta aquí la escena del lienzo. Lo que sigue está en el boceto de Rubens y Jordaens para la Torre de la Parada: «Si ella se resistía aún, estaba dispuesto a poseerla por la fuerza. Mas no fue necesario. La ninfa, entusiasmada de un dios suspirante por ella, cayó enardecida y lo amó con igual intensidad con que era amada». El encuentro se hizo en el bosque sagrado *Campus Salonimus* entre Hostia y Ardea<sup>39</sup>. El dios no tomó nunca aspectos espantosos como Proteo, sino los más cotidianos. Su dedicación estaba en lograr la madurez y proteger las frutas y las flores de los bosques<sup>40</sup>. Vertumno es la personificación del otoño y la agricultura<sup>41</sup>. Pomona lleva una hoz en la mano, siguiendo puntualmente el texto de Ovidio: «No ama las selvas y los ríos sino el campo cultivado y las ramas cargadas de rica fruta, y su diestra no sostiene una jabalina, sino una curva hoz con la que impide la exuberancia que se extiende por todas partes, y hendiendo la corteza de los árboles, e injerta estacas y proporciona jugos a un púpilo ajeno»<sup>42</sup>. Pomona simboliza aquí la divinidad de las estaciones y la fecundidad de la Tierra<sup>43</sup>.

Nosotros vemos la intención, en esta pintura y las restantes, de cantar al amor y a la naturaleza viva de los campos. Es la temática dominante en las pinturas. La archiduquesa Isabel Clara Eugenia es la inspiradora del contenido de estas pinturas, transmitiendo su vivir cotidiano en el territorio del imperio que le fue asignado gobernar<sup>44</sup>. Sin duda estas pinturas de Rubens, que llegan al Alcázar hacia 1623, fueron acicate para Felipe IV para iniciar encargos futuros de exaltación mitológica que dominará la segunda mitad del siglo.

*Vertumno y Pomona*, estuvo primero en la Torre de la Reina, luego donde cenaba su majestad, según el inventario de 1636, pasando pronto, como se dijo líneas atrás, al despacho, según el siguiente de 1666, incompleto, pero interesante por tasarlo Martínez del Mazo y por su proximidad a la muerte del Rey. Aquí están *Las Meninas*. Desde ahora, *Vertumno y Pomona* comparten con *Las Meninas* la misma estancia, hasta el fatídico incendio. Era el cuarto más íntimo y entrañable del monarca. Posiblemente el lienzo ocupó un lugar central en uno de los muros del despacho, pues es uno de los cuatro de mayores dimensiones de los veintiseis que allí se encontraban. Los restantes son alegorías, flores y bodegones, tanto de maestros italianos como flamencos, típicos del gusto ecléctico de Felipe IV. Las pinturas están seleccionadas con intencionalidad clara, que no he visto haya sido considerada. Vemos una recreación amable en la belleza y el amor. Todo acorde con la armonía y buen gusto de la decoración de unas estancias donde Velázquez tuvo una directa implicación<sup>45</sup>. Ninguna pintura religiosa cubre los muros de este despacho que preside Apolo en la bóveda.

Sin duda, *Las Meninas* ocupaba la pared más preminente del despacho, confrontada con *Pomona y Vertumno*, el *Bodegón* de Snyder, el paisaje italiano y *Selene y Endimión sorprendidos por el sátiro* de Van Dyck. Estas tienen medidas superiores a tres varas de ancho. Domi-

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 251.

<sup>39</sup> OVIDIO, *Metamorfosis*, XIV, 623-773; PRELLER, JORDAN, *Roem. Mythol.*, I, p. 453.

<sup>40</sup> VARRON, *Ling. Pat.* (VII, 45). Estas representaciones agrestes son explotadas por la poesía y las artes (O. MUELLER, *Arch. der Kunst*, III edición, p. 403).

<sup>41</sup> SERLIO, *Ad. Aen.*, VIII, 90.

<sup>42</sup> *Metamorfosis*, X, 625.

<sup>43</sup> VARRON, *Op. cit.*, VI, 3; C. DAREMBERG, E. SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, 1969, IV, I, p. 547.

<sup>44</sup> F. DE LLANOS Y TORRIGLIA, *L'Archiduchesse-Infante Isabelle-Claire-Eugénie au Musée du Prado*, Bruxelles, 1925, p. 53.

<sup>45</sup> A. BONET CORREA, «Velázquez, arquitecto y decorador», *Archivo Español de Arte*, XXXIII, 1960, p. 215.

nan en las escenas el amor profano, salvo en *Las Meninas*, donde el amor es paternal. Doña Margarita, ya Emperatriz en estas fechas, es para el monarca su «chiquita», como cariñosamente la llamaba <sup>46</sup>.

Debió ofrecer una admirable impresión la visión gris plata y negro, en penumbra y destellos de luz, contrastando con los rojos y dorados ardientes de Rubens y satélites, y los azules y blancos satinados de los maestros italianos, sin olvidar los acordes tenebrosos de las cuatro cabezas de Ribera y el «perfume» de las flores y naturalezas muertas de italianos y flamencos en competición.

Los inventarios no olvidan la decoración de seis bufetes de mármol, con tableros embutidos de jaspe, y siete grandes espejos con molduras de bellos calados en broce y ébano, cuya magnificencia compite —según escribe Bottineau— con los muebles de la sala principal <sup>47</sup>.

Hace unas décadas esta ambientación se revivió en el Museo del Prado, en una estancia consagrada exclusivamente al lienzo de *Las Meninas*, logrando fingir el intimismo de aquel despacho que implicaba la prolongación del espacio y un encuentro virtual con la Emperatriz.

MATÍAS DÍAZ PADRÓN  
Museo del Prado

#### SOBRE LA CORRESPONDENCIA INÉDITA ENTRE JOAN MIRÓ Y SHÛZÔ TAKIGUCHI. RELACIÓN PERSONAL Y COLABORACIÓN ARTÍSTICA <sup>1</sup>

Este estudio analiza el intercambio epistolar entre el pintor español y el poeta y crítico japonés Takiguchi por las consecuencias artísticas que ésta tuvo, y porque también de algún modo su relación y colaboración mediatizó la interpretación y aceptación de la obra de Miró entre el público japonés. Se evidencia además cómo el intercambio cultural toca en lo profundo la creatividad artística de ambos, aunque cada uno esté enraizado en su milenaria cultura. Así en las ilustraciones de Miró podemos encontrar trazos caligráficos, y al mismo tiempo contemplar los ojos románicos del Pantócrator.

Shûzô Takiguchi (1903-1979) fue el principal artista japonés implicado en la difusión del Surrealismo en Japón, y el responsable de la introducción de la *decalcomanie* en su país, proceso pictórico inventado por el español Oscar Domínguez. En Mayo de 1937, en la revista *Mizue* el pintor Shigeru Imai escribió un artículo titulado «*Sobre la Decalcomanía y su método*». En este artículo hablaba de la V Exposición de *New Plastic Art*, y de sus quince decalcomanías a las que acompañaban unos breves poemas de Takiguchi. Imai decía: *Así como haiku*

<sup>46</sup> «[...] y la chiquita estuvo a mi lado con gran mesura». Carta del rey a Doña Luisa Enríquez Manrique de Lara, priora del Convento Carmelita de San José, en Malagón, Ciudad Real, Madrid, 11 de abril de 1655, *Vid. J. PÉREZ VILLANUEVA, Felipe IV escritor de cartas. Un epistolario inédito con Velázquez al fondo*, Salamanca, 1986, p. 251.

<sup>47</sup> Y. BOTTINEAU, «L'Alcazar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVII<sup>e</sup> siècle», *Op. cit.*, *Bulletin Hispanique*, 1958, LX, III, p. 298.

<sup>1</sup> Un estudio más desarrollado basado en el intercambio epistolar fue becado y premiado por la Fundació Pilar i Joan Miró de Palma de Mallorca en 1993, por lo que deseo mostrar mi agradecimiento, así como a la Fundació Miró de Barcelona, al Instituto de Japonología, a don Jacques Dupin y al fallecido don Françesc Catalá-Roca, por su amable colaboración.