

RUBENS EN ESPAÑA Y EL PROGRAMA ICONOGRAFICO DE LA TORRE DE LA PARADA*

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos desea estar presente en el recuerdo que toda la Europa artística rinde, en este año, al pintor barroco Pedro Pablo Rubens, y para ello, tras el preceptivo acuerdo de Junta, otorgó a quien os habla el inmerecido honor de representarla en el acto de hoy.

* * *

Ciertamente puede parecer apropiado que, en estos momentos, glose, ya con arrebatado acento lírico, ya con frialdad cartesiana, la obra de Rubens. Sin embargo, hay ya tanto y de tanta calidad publicado sobre el artista flamenco que, personalmente, estimo se ha casi agotado la crítica formalista sobre su vida y sobre su obra. Por lo tanto, no será esa la orientación que pienso dar a las palabras que, benévolamente, me permitiréis os dirija. Creo que pueden situarse en la trayectoria de los más recientes trabajos de investigación que sobre el arte valenciano acabo de publicar.

* * *

Poseemos una bibliografía copiosísima sobre Rubens, a cuyo frente se encuentra el extraordinario *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard* en veintiséis tomos, debidos a Huemer, Martin, Vlieghe y Alpers, entre otros; relación de especialistas en la que entraría por derecho propio el maestro de historiadores flamencos Leo van Puyvelde.

Sigue, sin embargo, prácticamente inexplorada la vía simbólica de acercamiento a Rubens, a pesar del reciente y importante trabajo de Gállego, publicado en la revista "Goya" bajo el título *La alegoría en Rubens*.

Bien es cierto que el tardío homenaje que las autoridades competentes españolas le han tributado con la Exposición del Palacio de Velázquez, del Retiro madrileño, puede ser punto de partida de nuevos estudios, al reunirse un notable conjunto de obras particulares y oficiales. Estas últimas, próximas a las de otros pintores —en el Museo del Prado— no gozaban de la suficiente calma estética para ser analizadas. Ahora parece ha podido conseguirse, al menos por unas fechas, la necesaria tranquilidad ambiental.

Entre nosotros, y en esta misma casa, hemos podido gozar de una extensa muestra de obras de Rubens, reproducciones fotográficas muy fieles del pintor flamenco; exposición que, bajo el título "Rubens en Amberes", ha permitido seguir la evolución estilística del pintor desde el "Adán y Eva", fechado antes de 1600, hasta "La Madonna rodeada de Santos" de 1640, lienzo cuajado de profundas alegorías.

Es evidente, como sus biógrafos hacen notar, que en la extensa producción de Rubens, extensa gracias, además, a la colaboración de sus numerosos discípulos, esos "caballos de picadero" con que los designó, demasiado despectivamente, Justi, existen en ella obras aisladas, fruto de encargos concretos. Pero también hallamos series como, por citar alguna, y lo hago textualmente, "los cuadros y cartones para aquella célebre tapicería de los Triunfos de la Nueva Ley de la Iglesia y el Sacro Evangelio, abatido el Gentilismo y todos los ritos antiguos; cuya composición es en extremo caprichosa y erudita, como se ve en dicha

tapicería y en los cuadros originales que están en la iglesia de Carmelitas Descalzas de la villa de Loeches, fundación del excelentísimo señor Conde-Duque de Olivares, cerca de esta Corte", palabras de Palomino en su *Museo Pictórico y Escala Optica*.



Anónimo: «La Torre de la Parada».

Otra serie es la que realizó para la madrileña Torre de la Parada, cuyo análisis haremos tras contemplar primero la presencia de Rubens en Madrid y su impacto en la pintura barroca madrileña.

* * *

* Texto de la disertación en el acto conmemorativo del Centenario de Rubens celebrado en la Real Academia el día 14 de junio de 1978.

Parece ser que entre 1603-1604 realiza Rubens su primera visita a España comisionado por el Duque de Mantua para una misión diplomática. Rubens, que se siente antes que nada pintor, sabe que después de Italia, y aún a veces por delante de ella, es la Corte del Rey de España el museo máspreciado de Tizianos. Por ello aprovecha la circunstancia afortunada de su gestión diplomática para realizar varias copias de Tiziano, pintor por el que sentía gran admiración.

Durante los años 1628-29, de nuevo con ocasión de otra misión diplomática, efectúa Rubens una segunda estancia en España. También la aprovecha para copiar a Tiziano. Tal es la veneración que le profesa.

Puesto que hablamos de Rubens como diplomático, bueno será apuntar que en la correspondencia política de los embajadores extranjeros ante Felipe IV se hallan muchos datos "sobre la situación de la Corte de España e información sobre las personas que vivieron en tiempos de Velázquez". He aquí que hemos llegado al gran tema que apenas si nos atrevemos a esbozar: las relaciones artísticas entre Rubens y Velázquez.

Desgraciadamente desconocemos la correspondencia íntegra de Velázquez, que tantas y tantas lagunas desvelaría de la pintura barroca, pero sí sabemos, indirectamente, que mantuvo relación epistolar con Rubens. ¿De qué hablarían estos dos colosos del Arte? ¿Qué secretos, qué goces estéticos se comunicarían ambos temperamentos tan diametralmente opuestos?

Tendríamos que dejar intervenir ahora a un personaje clave que, en orden de preeminencias ocupa, por supuesto, el primer lugar. Nos referimos a Felipe IV, tan unido artísticamente a Velázquez; poseedor de una profunda cultura, tan profunda como su abulia por el arte de gobernar; y no sabemos en la relación monarca-pintor quién influiría sobre quién.

Las conexiones estéticas entre ambos tuvieron, necesariamente, que surgir en las largas estancias del Rey en el taller de Velázquez. Pero aunque no es éste nuestro tema, lo volveremos a recoger al hablar de la Torre de la Parada.

Felipe IV, Velázquez y Rubens parecen vibrar al compás de una misma melodía barroca, dato no observado por Cruzada Villaamil, primer autor de un trabajo sobre Rubens como diplomático español, al que siguió el de Gachard: *Historia política y diplomática de Rubens*, y el más completo, de Rooses-Ruelens: *Correspondencia de Rubens y documentos epistolares*.

El ideal de Rubens era Italia, tierra en la que había pasado sus mejores años de aprendizaje. En su defecto, España y las ricas colecciones reales. Al formar parte Rubens del pequeño círculo de confidentes de la infanta Isabel, gobernadora de los Países Bajos, con quien tenía cierto ascendiente, pudo transmitir a ésta los deseos del embajador inglés Buckingham de, según órdenes de su gobierno, llevar a cabo la paz con España. Un mensajero debería partir hacia Madrid inmediatamente.

El Conde-Duque de Olivares sugirió al Rey que escribiera a su tía, la Infanta, en 1 de mayo de 1628, para que ésta sondeara a los ingleses sobre sus auténticos deseos de paz. Rubens vislumbra la posibilidad de su soñado viaje y ofrece traer a Madrid la documentación inglesa para que sea examinada en la Corte y propone que Felipe IV "designase persona de confianza a quien se pudiera confiar en Bruselas o, si así placía al Rey, que le llamase a Madrid". Para inclinar Rubens el ánimo de la Infanta a su favor insinuó que podría traer, de regreso a Bruselas, algunos retratos de sus sobrinos, a quienes la ilustre dama no conocía, así como complimentar ciertos encargos pictóricos del rey.

El Consejo de Estado, en el que figuraba el Marqués de Leganés, gran admirador de Rubens, autorizó la venida del pintor flamenco a España, si bien Felipe IV apostilló la decisión con estas palabras, auténtica muestra de barroquismo y finura de observación: "Pero en esto no se ha de hacer instancia, sino dejar que él, como interés suyo, lo disponga."

La Gobernadora dio permiso a Rubens para partir y éste, por orden real, lo hizo con tanto sigilo y secreto que "no le fue permitido ver al embajador de España en París, al encargado de negocios de Flandes, ni a sus amigos Peiresc y Dupuy".

En septiembre de 1628 ya estaba en Madrid y el 28 del mismo mes dio su informe en el Consejo de Estado, tras el cual los expertos tomaron en sus manos el asunto. Rubens discretamente se dedicó a la íntima misión que le había traído a la Península: pintar.

En una carta, fechada en 2 de diciembre, dirigida a su amigo Peiresc dice: "Aquí, como en todas partes, me ocupo activamente en pintar, y acabo de empezar el retrato ecuestre de Su Majestad con su gran aplauso y satisfacción, pues salta a la vista que gusta mucho de la pintura y, en mi opinión, es un príncipe adornado de extraordinarias dotes. Le conozco ya personalmente, pues tengo aposento en Palacio, y me viene a ver casi diariamente."

Velázquez da noticias a Pacheco de la actividad de Rubens: "En los nueve meses que asistió en Madrid, sin faltar a los negocios de importancia a que venía, y estando indispuerto algunos días de la gota, pintó muchas cosas, tanta es su destreza y facilidad. Con pintores comunicó poco —sólo con mi yerno, con quien se había antes por carta, correspondido—, hizo amistad y favoreció mucho sus obras por su modestia, y fueron juntos a ver El Escorial."

Rubens se instaló en Palacio en el llamado Cuarto Bajo del Príncipe y allí dio comienzo a su primera obra: el retrato ecuestre de Felipe IV, que una vez acabado se colocó —¡qué espléndido honor para Rubens!— en la Sala de los Espejos, cerca del maravilloso "Carlos V" de Tiziano. Pintó después los retratos de la Reina, los infantes Fernando y Carlos, la infanta María y Sor Margarita, profesas en el convento de las Descalzas.

Pidió, cómo no, licencia para copiar los Tiziano que había en Palacio. Tanto gustaron algunas de estas copias a Felipe IV, copias que el Rey "no se saciaba de mirar", pues Rubens devolvía el brillo perdido y un gozo más sensual a las obras de su modelo, que adquirió varias y en España se conservan.

Como tributo de la admiración de Rubens por los venecianos pintó, según Pacheco, cinco grandes cuadros mitológicos. Extraña devoción la de este artista que desdeña el mundo abigarrado de la corte de Felipe IV o el pintoresco de la España de los Austrias para encerrarse, solo y ensimismado, a sacar copias de sus pintores favoritos.

Hay, sin embargo, una excepción en la que se acerca a la tierra de España. En el viaje que hizo con Velázquez a El Escorial, al que ya hemos hecho referencia, pintó un paisaje desde San Juan de Malagón en el que aparece el Sitio Real, la aldea del Escorial y la Alameda de Fresneda. El polvoriento camino hacia Madrid se pierde en el horizonte. Rubens quedó complacido del boceto e hizo más tarde tres lienzos definitivos sobre dicho tema. Quedan abiertas a nuestra imaginación la serie de confidencias artísticas, tanto desde el alto observatorio serrano como en el larguísimo trayecto de ida y vuelta a la Corte, que pudieron mantener ambos pintores, a quienes acompañaba Gerbier, íntimo amigo de Rubens.

Tan de lleno se dedicó Rubens a su arte durante los nueve meses de su estancia en la Corte que el inventario

de Palacio de 1666, completado por el de 1686, contiene nada menos que sesenta y dos cuadros. Hay que recordar que "Rubens poseía ya la superioridad de los años y de la experiencia y hacía mucho tiempo que había alcanzado las cimas de su arte". Contaba, ello era evidente a juzgar por la obra conservada, con el favor de Felipe IV. Este mandó restaurar las habitaciones del cuarto bajo de verano del Palacio Real, decorándolas con una buena colección de cuadros, entre los que se encontraban varios Rubens. De tal manera que se puede afirmar que éste era para Felipe IV lo que Tiziano había sido para Felipe II.

Demos una pequeña muestra de la presencia del pintor flamenco en la vida diaria del Rey. En el gran comedor de gala del Palacio se encontraba la "Adoración de los Reyes"; en la Sala comedor de noche, los "Cinco sentidos"; en el dormitorio, el "Encuentro de Rodolfo de Habsburgo con el sacerdote", y en el Oratorio, la "Inmaculada Concepción". Pero no sólo disponía Felipe IV de Rubens para decorar el palacio de Madrid, sino que buscaba sus obras para llenar los muros de sus palacios de caza. Uno de éstos era la llamada "Torre de la Parada".

* * *

Sabemos cómo era la Torre de la Parada puesto que, además de la documentación correspondiente a su construcción, existe un lienzo, de autor anónimo, en el Museo Municipal de Madrid, con este tema. Se encontraba situada en el monte de El Pardo. Comenzada en 1636, por orden de Felipe IV, quedó encargado de las obras el marqués de Torres. En 1710, en plena Guerra de Sucesión, fue saqueada y desmantelada. Algunos cuadros fueron destrozados. Los que se pudieron salvar se llevaron a Madrid y después pasaron a engrosar los fondos del Museo del Prado.

La Torre de la Parada era un edificio cuadrado, de dos plantas, con cinco huecos en cada una de ellas, que correspondían a las cuatro salas de la planta baja y a las ocho de la planta superior. Desde la puerta de entrada se alcanzaba una escalera que llevaba a la planta primera. De ésta se subía a la torre, con dos nuevas plantas, que remataba la construcción. Arquitectónicamente respondía al módulo castellano de mampostería de ladrillo y piedra en zonas de molduras y dinteles. En los tejados, la típica pizarra de los edificios austríacos, incluyendo el remate de la torre en agudo chapitel.

Muy cercano a este edificio existía otro de una planta destinado, sin duda, a vivienda del guarda del pequeño palacio.

La obra se acabó con gran rapidez y con la misma rapidez se procedió a su decoración. Felipe IV, como escribía el embajador inglés Sir Arthur Hopton, en 26 de julio de 1638, "ha adquirido en los últimos doce meses un número increíble de cuadros antiguos y de muy notables pintores modernos, en particular las "Bacanales" de Tiziano". Tenía el Rey una afición insaciable por la pintura, acrecentada, si cabe, en aquella tercera década del siglo XVII.

Bueno será que, a fuer de repetir algún concepto ya conocido, digamos algo del promotor de la obra, es decir, de Felipe IV.

Por un lado su perfil de político, que no es momento ni circunstancia de mencionar ahora. Quizá el mejor resumen que pueda hacerse es citar el juicio de Basadonna: "Mánca totalmente di risoluzione, principalissimo requisito di re."

Por otro lado nos tropezamos con su perfil humano. Muy religioso y muy sensual al mismo tiempo, como testimonia Juan Antonio de Tapia y Robles en su *Ilustración del renombre de "Grandé"*, publicada en 1638: "Es singular su asistencia a las celebraciones de los Santos,

premiándola el Cielo con haberle dado treinta y cinco canonizados, y treinta y cuatro beatificados."

También tenía el Rey aficiones literarias, musicales y pictóricas. Con el pseudónimo de "Un Ingenio de esta Corte" escribió varias comedias, como *La tragedia más lastimosa*, *El Conde de Essex*, *Dar la vida por su dama*, etcétera. Se conserva también parte de su obra poética y en ella encontramos un precioso soneto digno de nuestros mejores clásicos. Se titula *A la muerte*:

Es la muerte un efecto poderoso,
firme su proceder mal entendido,
amada de Mitrídates vencido,
temida de Pompeyo victorioso.

Es la muerte un antídoto dudoso
al veneno del mísero rendido
que de propias desdichas sacudido
libra en eterno sueño su reposo.

Puerto donde la nave combatida
de la saña del mar contrario y fuerte
piensa tener propicia la acogida.

Es un bien estimado, de tal suerte
que todo lo que vale nuestra vida
es porque tiene necesaria muerte.

Felipe IV tenía una amplia cultura literaria que le hacía sentirse —y quizá fuera lo que ardientemente deseaba— más que monarca: artista; más que rey: creador.

También era pintor. Su maestro fue Juan Bautista Mayno. Se conocen dibujos y óleos del rey. Butrón menciona diversas obras y Pacheco hace lo propio. Juan de Espinosa le elogia en una poesía y Calderón de la Barca dice de él:

Con el pincel es segundo
autor de naturaleza;
las cláusulas más suaves
de la música penetra.

La afición de Felipe IV por las Bellas Artes le dotó del conocimiento técnico suficiente para gozar creando y comprender a los artistas. Apoyó decidido a Velázquez y al propio Rubens, que no se recata en decir: "Le conozco ya personalmente, pues tengo aposento en palacio y me viene a ver casi diariamente", o en otra ocasión: "Salta a la vista que gusta mucho de la pintura". Su obsesión era coleccionar obras de arte. Grandmont dice que en el Alcázar "todas las habitaciones están llenas de ellas".

Pues bien, con estos antecedentes previos, quizá no extrañe el hecho de que también la Torre de la Parada fuera un edificio saturado de cuadros. Componían el conjunto varios lienzos mitológicos, otros de caza, retratos de cazadores del rey, del príncipe y del cardenal-infante, más otros como el "Esopo", el "Menipo" y "cuatro retratos de diferentes sujetos y enanos", entre ellos el llamado "Primo".

Eran obras de Rubens y de otros pintores flamencos, que mencionaremos en su momento oportuno, de Velázquez y de Mazo.

* * *

No vamos en estos instantes a desarrollar en amplitud el significado de un programa iconográfico en general ni el enorme y todavía poco explorado campo de los programas iconográficos del barroco.

No obstante, habría que mencionar algunos grandes conjuntos simbólicos y alegóricos de la pintura española del Siglo de Oro, empezando por El Escorial que, aunque pertenezca a una etapa histórica anterior, es el pórtico de todo lo que le sucederá. El Escorial, además, quizá sea mucho más que un edificio simbólico como ha estudiado

recientemente René Taylor y nos aparezca como un edificio hermético, lo cual no deja de ser lógico si recordamos que Herrera sintió un interés manifiesto por el Ocultismo y que Juan Bautista de Toledo, antes de regresar a España en 1559, residió en Nápoles, uno de los principales centros de magia en Europa, del que salieron magos tan notables como Gaurico, Porta, Bruno y Campanella.

En el propio Escorial nos vamos a encontrar, además, con la bóveda de la biblioteca, prototipo de pintura monumental y simbólica. Pintura programática en la que el arte sólo es la exteriorización de unas ideas, como nos hacen saber el P. Sigüenza y Fr. Antonio de Villacastín. Allí también encontramos otro programa pictórico en la celda del Prior. En ella Francesco de Urbino nos presenta el Juicio de Salomón entre Profetas, Evangelistas y Virtudes. Aunque el más famoso ejemplo sea la alegoría de la gran escalera del Monasterio, en la que Lucas Jordán ha plasmado el tema de la fundación de El Escorial, pintura de aparato en la que no faltan personajes celestes, alegóricos y terrestres, entre los que se cuentan Carlos V y Felipe II.

Las Ordenes Religiosas también utilizan el sistema de demostración simbólica. Son las ilustraciones "realistas" de las hazañas de un Santo o de las glorias de la Orden. Herrera el Viejo, Zurbarán, Murillo y Valdés Leal, en Andalucía; Nardi, Coello o Rizi, en Castilla; entre nosotros, Ribalta y Espinosa, son ejemplos suficientemente demostrativos. Las bóvedas de Palomino en Valencia o Salamanca son igualmente ejemplos señeros de un programa iconográfico en el barroco tardío.

Al lado de las alegorías destinadas a edificios religiosos tenemos las realizadas para conjuntos hospitalarios, como la serie hecha por Murillo y Valdés Leal para la capilla del "Hospital de la Caridad", de Sevilla, fundación de don Miguel de Mañara, autor, quizá, del programa.

El tercer conjunto simbólico barroco arranca del tantas veces mencionado Monasterio de El Escorial y se circunscribe a los palacios reales. El ejemplo más conocido, después de aquél, es el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, residencia real rodeada de jardines, situada entre el camino de Alcalá y el Prado y convento de San Jerónimo.

Del primitivo palacio quedan, además de los jardines, hoy públicos, los llamados Salón Grande —actual Museo del Ejército— y el Salón de Baile —o Casón—, prolongación pictórica actual de los fondos modernos del Museo del Prado. Es de notar en dicho Salón de Baile el gran fresco de Lucas Jordán con la "Alegoría de la fundación de la Orden del Toisón de Oro", muy semejante a su otra obra —ya citada— en El Escorial.

Parece ser que fue Velázquez el autor del programa decorativo del Salón Grande, en el que se simbolizaría la gloria de la Monarquía española y las glorias bélicas del rey Felipe IV. Velázquez eligió a sus colaboradores una vez trazado el programa y los nombres de Maino, Carducho, Zurbarán, Jusepe Leonardo, Cajés y Pereda inmortalizaron las hazañas de los capitanes del penúltimo de los Austrias españoles.

Este programa iconográfico de Velázquez no es fruto de la improvisación. Es el resultado de copiosas lecturas, de consultas eruditas en la selecta biblioteca que poseyó y que diera a conocer, por primera vez, Rodríguez Marín. Merece la pena que nos detengamos brevemente en ella. Encontramos novelas de aventuras, como *Las Auroras de Diana*, la *Filosofía antigua poética* del doctor López Pinciano, libros de astronomía, de medicina, de equitación, de arquitectura (con nada menos que 156 volúmenes), de pintura, de escultura, de ciencias adivinatorias, a

las que era gran aficionado, a más de las obras de Horacio y Ovidio, en español y en italiano.

* * *

Volvamos ahora a la decoración de la Torre de la Parada, que podemos considerar —ya lo hemos dicho— como un nuevo programa iconográfico en la categoría áulica.

Parece ser que Velázquez sugirió al Rey, dada su afición por la pintura flamenca y el buen recuerdo que Rubens había dejado, que decorara el nuevo pabellón con obras flamencas. El propio Rey dio los temas de las pinturas, temas que tenían que seguir fielmente los artistas y consultar las dudas, si se presentaban, caso por caso.

Se trata, no lo olvidemos, de decorar un pabellón de caza; por lo tanto, parece lógico que todos los cuadros debieran ser de esa temática.

En las paredes debían ir las mitologías, los retratos reales y los mal llamados "filósofos", mientras que las sobreventanas se reservaban para los cuadros de caza. Mucha debió ser la destrucción del palacio a causa de la guerra cuando existiendo treinta y nueve sobreventanas sólo se nos han conservado la "zorra corriendo", el "ciervo acosado por la jauría", el "toro rendido por perros" y "un galgo blanco" de Paul de Vos, más un "Felipe IV abullando un puercito cogido con dos perros" de Velázquez. Los 34 restantes han desaparecido. Extraña dedicación, pensamos, la de las tropas destruyendo tan sólo obras de este tipo. ¿Acaso no se pintaron nunca? Quizá estemos en lo cierto, ya que no se menciona ni una obra más de ese tipo en los envíos que desde Flandes se hicieron.

Como cuadros de caza habría que citar también los del rey, el príncipe y el cardenal-infante; pero ¿cómo se inserta en el programa de la Torre el "Esopo", ser más allá de las preocupaciones mundanas según el pensamiento de la época de Velázquez al referirse a los filósofos? ¿Y el "Menipo", pintado en 1645, quince años más tarde que el "Esopo"? ¿Y el "Marte", pintado a la vez que el anterior y destinado al mismo lugar? ¿Acompañan tan sólo al "Heráclito" y "Demócrito", de Rubens, llegados en la primera remesa de Flandes?

Respecto a los cuatro retratos de enanos que registra el Inventario, parece ser que llegan a la Torre más tardíamente, pues en 1700 se sitúa allí al "Niño de Vallecas".

Nos queda, pues, como núcleo, ya que las restantes obras parecen pertenecer a otro programa, el conjunto de cuadros mitológicos. Rubens recibió el encargo y tuvo que ponerse, rápidamente, a trabajar. En un año terminó cuarenta cuadros, de tal manera que el 7 de diciembre de 1636 quedó completo el envío. Todos los bocetos fueron realizados por Rubens, que los distribuyó entre diez jóvenes pintores de Amberes, a saber: Jordaens, Van Tulden, Quellinus, Cornelius de Vos, Jan Cossiers, Bossaert, Jan van Eyck, Bockhorst, Gowi y Peter Tilmans. Seis cuadros tan sólo son originales de Rubens: "Lapitas y centauros", "Banquete de Tereo", "Rapto de Proserpina", "Júpiter y Juno", "Orfeo y Euridice" y "Mercurio y Argos". Las cuarenta obras agradaron tanto al Rey que encargó a Rubens otras dieciocho pequeñas y cuatro grandes, que éste no pudo acabar, ya que le sorprendió la muerte.

Las primeras forman un ciclo completo, el último que pintó Rubens, y debían exponerse sin intromisión de otras obras, lo cual no pudo, como hemos visto, llevarse a cabo. Pero ¿son obras realizadas, como se ha dicho, para decorar una casa en la que se pretendía olvidar la Corte y sus negocios con escenas de caza sacadas de la Antigüedad?

El enunciado de algunos títulos no parece confirmar dicha hipótesis. Veámoslo: "Júpiter y Licaón", de Cossiers, o sea la escena del convite trágico a Zeus; el "Nacimiento de Venus", de Vos; "Apolo persiguiendo a Dafne", de Eyck; el "Rapto de Europa", de Quellyn; la "Caída de Icaro", de Gowi y, para no dejar de mencionar al maestro, el "Banquete de Tereo", trágico convite en el que Frocne muestra a Tereo la cabeza de su hijo Itis.

El que en algunos cuadros haya ejemplares de caza mayor y menor no creemos justifique que la serie sea considerada como propicia para el relajamiento, pues los temas son más bien terribles.



Rubens: «El banquete de Tereo». Museo del Prado.

¿Cuáles son las fuentes del programa? En primer lugar, "Las Metamorfosis", de Ovidio, de la que encontramos cuadros que hacen referencia prácticamente a todos los capítulos. Después, las "Heroídeas", del mismo Ovidio, y por último algunos pasajes de la "Teogonía", de Hesiodo. Estas dos últimas obras completan algún aspecto que no aparece en "Las Metamorfosis".

Sabemos que el tema de "Las Metamorfosis" viene a ser como una historia de la tierra, desde la formación del caos hasta la transformación en estrella de Julio César. Se trata, pues, de un canto de glorificación al gobernante romano.

Canto que puede extrapolarse fácilmente a otra época. Tanto el rey como Velázquez debieron conocer cualquiera de las dos traducciones íntegras de Ovidio y en circulación entonces: las que Sigler hizo en Salamanca, en 1580, o de la Felipe Mey, en Tarragona, seis años después.

De todas maneras no hay que olvidar también que aquellas *Metamorfosis* de Ovidio eran tema muy conocido, inclusive a nivel popular, tanto en los Países Bajos como en Madrid. Por lo tanto, no se trataba, en principio, de ningún programa esotérico.

Se inicia la serie con el *Deucalión y Pirra*, de Cossiers (capítulo I de *Las Metamorfosis*), tema del Diluvio y el Arca de la Salvación, y acaba con "Vertumno y Pomona", del propio Rubens, con el que se personifica la idea del cambio.

Hay, sin embargo, en el centro de la trayectoria del programa un cuadro clave, también de Rubens. Nos referimos al llamado "Nacimiento de la Vía Láctea", en el que, como se sabe, se narra la transformación de la leche divina de Hera, que nutría a Hércules, en estrellas que formarán la Vía Láctea. No será éste el único lienzo en el que se haga alusión a Hércules; citemos

el "Hércules y el Cancerbero" y la "Apotheosis de Hércules", de Bockhorst.

¿Qué contenido tiene, pues, el gran conjunto de la Torre de la Parada? En primer lugar, una historia del mundo que acaba glorificando a César y que puede aplicarse a Felipe IV, nuevo César. La citada historia sirve como marco grandioso para hacer aparecer la figura de Hércules. Recordemos que en el programa velazqueño, para la decoración de la Sala de Reinos del Buen Retiro figuraba la serie de los trabajos de Hércules, encargada a Zurbarán. Además de la fuente literaria ya citada, los pintores, en este caso tanto Zurbarán como Rubens, utilizaron la "Emblemata" de Alciato en los emblemas 137 y 138, que tratan de Hércules, y en este caso el 138, titulado "In nothos", que presenta a Hera amamantando a Hércules.

Todas estas disquisiciones gráfico-literarias ¿fueron sólo pura erudición o, por el contrario, querían reflejar un conocimiento esotérico? Parece que, en efecto, las luchas de Hércules, su propia vida heroica, se relacionan con la fabulosa fundación de la monarquía española, cuyo representante era entonces Felipe IV. Hércules se convierte en el símbolo del rey, y aún se llega a más cuando Juan Francisco Fernández de Heredia, en su libro emblemático *Trabajos y afanes de Hércules*, hace a éste servidor de Carlos II, y en las ilustraciones el héroe griego aparece con el rostro de Felipe IV. Los trabajos de Hércules muestran con sus alegorías las virtudes de los reyes españoles y hasta en un pequeño palacete, como la Torre de la Parada, hay un programa definido y concreto dirigido en ese mismo sentido.

Los temas de los cuadros principales no son, pues, meras explosiones pictóricas del gozo de la caza, puestas para solaz de los cazadores reales. Esto hubiera significado, para personas de amplia cultura, como quedarse en la corteza de los temas. Sabemos que esto no fue así, ya que en cada una de sus manifestaciones la cultura barroca nos aparece cuajada de símbolos. La Torre de la Parada no podía ser una excepción.

Por último, sospechamos que, a pesar de lo que se ha afirmado, no parece que Felipe IV fuera autor de su propio programa de glorificación. Habría que pensar en Velázquez, cuya labor ya hemos esbozado en este campo, quien sí pudo discretamente alabar a su mecenas y también discretamente proponerle la serie iconográfica, para que fuera el soberano, porque él sólo podía hacerlo, quien encargara a Rubens el trabajo. No podemos, sin más, descartar del todo al propio Felipe IV, buen conocedor de la sentencia de Francisco de Holanda: "La pintura es poesía muda. Ovidio es como un gran retablo. Virgilio hace el oficio de Miguel Angel".

Y lo que Lope de Vega dijo:

Marino, gran pintor de los oídos,
y Rubens, gran poeta de los ojos.

Pintura y poesía son equivalentes para un espectador culto del siglo de oro. Se lee la pintura en Rubens, como se ve la poesía de Marino.

En los montes de El Pardo queda, para la sola contemplación del soberano y de un círculo muy restringido de cortesanos, un largo poema de Rubens en el que se cuenta, bajo el ropaje opulento de la lírica barroca del pintor flamenco, al Hércules hispano, a su gloria y a su grandeza.

SALVADOR ALDANA FERNANDEZ

Mayo 1978.