

LOS TEMAS DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA APLICADOS AL MOBILIARIO. INTERPRETACIONES

MARÍA PAZ AGUILÓ ALONSO

CSIC

La utilización de grabados a partir del Renacimiento, tanto para ilustrar diferentes conceptos o como base para las composiciones pictóricas, no representa una novedad, ni en temas aislados ni en series ni ciclos de pinturas. El sistema más utilizado en el primer Renacimiento para exaltar a una dinastía con un fin determinado, como sería el ciclo explicativo de los secretos de la naturaleza como símbolo del saber del *studiolo* de Francisco I de Médicis, o el programa iconográfico sobre las Artes en el palacio de Urbino, tiene su continuación en los últimos años del siglo XVI en la series de exaltación personal con fin propagandístico, evitando la representación directa del pasado, camuflando los sucesos como hechos de la Antigüedad clásica¹.

Tampoco es novedad el empleo de grabados con figuras de la mitología clásica para decorar piezas de plata, cerámica, o mobiliario², ni el que éste recurra, especialmente en los últimos años del siglo XVI y primer cuarto del XVII, a la narración de temas del mundo clásico, tomadas de los mismos repertorios, en placas de marfil grabadas aplicadas sobre los frentes

de los cajones en los escritorios y por todas las superficies planas en recuadros sobre un fondo de ébano y palosanto.

El uso de los grabados tomando como base la *Metamorfosis de Ovidio* es común al arte italiano, flamenco y español, pasando a América, donde se utiliza de forma continua, aplicándose igualmente a diferentes artes, aunque aquí quizás de un modo menos literal que en Europa, representando a los animales de la mitología azteca, mezclados con temas del mundo clásico. No es casual que la edición de Pedro Bellerio (Amberes 1595), la más utilizada allí, mencionase en su portada que llevaba «figuras para provecho de los artífices»³. En estas imágenes, popularizadas a través de objetos de uso cotidiano, es claro que la intención del empleo de los temas de la *Metamorfosis* se debe al intento de adecuar a normas cristianas pautas de conducta básicas en los dioses de la «Edad de Oro».

Se trata en este caso de un mueble, una mesa o bufete plegable, que se conserva en el Monasterio de El Escorial, chapeada de madera de ébano con una gran cartela central a base de cinco placas ovales de marfil grabado, rodeadas de flores sueltas y enmarcada por una sucesión de placas menores cuadradas y ovaladas en las que se representan temas de la *Metamorfosis*, en torno a la figura de Diana (fig. 1).

¹ Para el tema véase S. Sebastián, *Arte y Humanismo*, 1978, p. 179; E. Battisti, «Storia evitata versus storia falsificata», *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, I, Roma, 1984, p. 187-207; J. Kliemann, «Cicli di affreschi a soggetto storico nel Cinquecento», *Arte Lombarda*, 1993, pp. 103-107.

² Especialmente en tableros de mesas de plata, como el ejemplar del Museo de Artes Decorativas de Madrid, en que se representa el carro de Apolo, los meses del año, los signos del Zodiaco, etc., en la misma cerámica de Talavera o en armarios franceses en los que a base de talla se representan las cuatro estaciones, por poner un ejemplo, siguiendo los grabados de Goltzius; véase J. Thirion, «Gravures et panneaux sculptés de la Renaissance. Figures de Vertus d'après Goltzius», *Pantheon*, 1975, p. 207.

³ Para las interpretaciones de la *Metamorfosis* en las bateas y búcaros, véase Daisy Rípodas Ardanáez, «Influencias librescas en las artes aplicadas novohispanas. Motivos ornamentales de bateas y búcaros», *Tres estudios novohispanos*, Buenos Aires, 1983, pp. 135-165; C. García Saiz y S. Pérez Carrillo, «Las "Metamorfosis" de Ovidio y los talleres de la laca en la Nueva España», *Cuadernos de Arte Colonial*, n.º 1, 1986, pp. 5-45.

Esta mesa pertenece sin duda a los talleres napolitanos ya dados a conocer por González Palacios, quien ya conocía su existencia, aun sin haberla estudiado, advirtiendo su semejanza formal con la de la Galleria Doria Pamphilj⁴ y con otra perte-

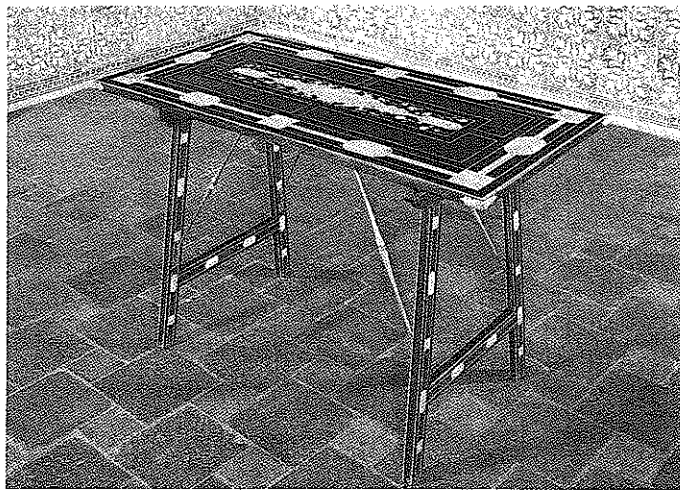


Fig. 1. Mesa napolitana. Finales del siglo XVI. Madrid. Monasterio de El Escorial.

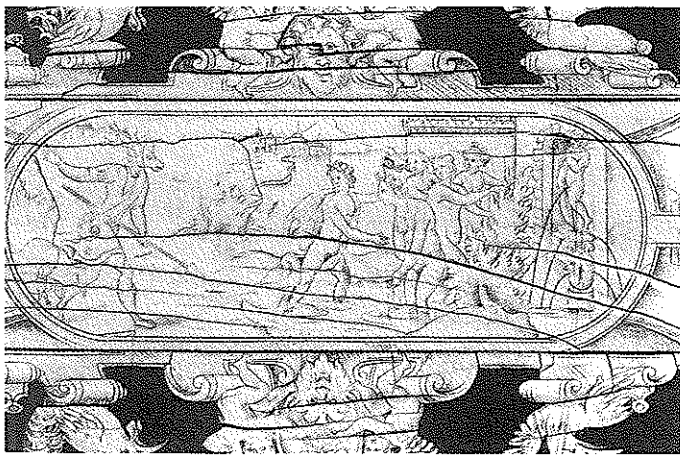


Fig. 2. Diana y Acteón. Placa central de la mesa anterior.

neciente al Museo de Artes Industriales de Roma⁵. A estos talleres pertenece una serie de escritorios que abarca desde 1597, fecha del ejemplar del Museo de Hamburgo, hasta 1630 al menos, y que tiene como ejemplares principales, además de éste, los del Museo de Filadelfia,

⁴ «Un adorno vicerreal a Napoli», *Civiltà del seicento a Napoli*, vol. II, p. 241. *Il tempio del Gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismo e barocco. Roma i el regno delle Due Sicilie*, Milano, 1984, pp. 239-243.

⁵ Publicada por Ferrari, *Il legno e la mobilia nell'arte italiana*, Milano, 2.^a ed., s.d., p. 313.

Victoria & Albert, Museo Poldi-Pezzoli, Galleria Doria Pamphilj, todos ellos pertenecientes a los últimos años del siglo XVI y principios del XVII. A ellos hay que añadir los que se conservan en España: el ejemplar del Museo del Prado, en el que se narra la *historia de José*, el de la colección Barbié de Barcelona, algunos conocidos sólo por fotografía antigua (colección Montserrat Pano de Zaragoza) y la mesa de El Escorial a que nos estamos refiriendo.

Cronológicamente —por estar fechados— debemos adelantar a todas estas piezas la arqueta joyero firmada por Giovanni Battista de Curtis (colección Várez) fechada en 1587⁶ y el escritorio firmado por Antonio Spano, cartógrafo de Felipe II en la misma colección⁷, además del de Hamburgo, firmado por el mismo de Curtis y el del Victoria & Albert⁸. El tercer nombre conocido es el de Theodoro de Vogel, flamenco, armero de Felipe II, quien trabajó en Nápoles en la década de los noventa y firma el pequeño escritorio en forma de templo del Ashmolean Museum⁹.

Los dos más antiguos (colección Várez) están concebidos como regalos, representándose en uno de ellos la *Historia medieval de Nápoles*, concluyendo con la proclamación como rey de Felipe II y en el segundo, que narra en su interior la visita a España del príncipe Amadeo de Saboya, al exterior representa relatos de la *Historia de Troya*, comenzando por el *Juicio de Paris* y terminando con la destrucción de la ciudad.

El siguiente grupo se circunscribe a la exaltación de las figuras de Carlos V y Felipe II utilizando como fuentes clásicas la

⁶ Véase M. P. Aguiló, «Una arqueta firmada por Giovanni Battista di Curtis», *A.E.A.* (en prensa).

⁷ Aguiló, «La exaltación de un reino. Nápoles y el mobiliario de lujo a la vuelta del siglo XVI», *A.E.A.*, 1992, n.º 258.

⁸ González Palacios, «Giovanni Battista de Curtis, Iacopo Fiamingo e lo stipo manierista napoletano», *Antologia di Belle Arti*, 1984, n.º 21-22, p. 136, y D. Alfter, «Ein neapolitanischer Kabinettschrank des Giacomo Fiamingo und Giovanni Battista de Curtis», *Pantheon*, 1979, p. 175.

⁹ *Catalogue of the Italian Sculpture*, pp. 150-155. Ruotolo, en el catálogo de la *Civiltà...*, p. 363, cita como escultores a Jacopo Fiamingo (1594-1602), Giovanni Serorto (ac. 1620), Carlo Stil, Luigi Ingile y Giovanni Releman, este último documentado ya en 1631.

historia de Roma y los *Doce Césares* (Victoria & Albert y Hamburgo), incluyendo este último los *trabajos de Hércules* y los planos de las ciudades bajo el dominio de los reyes españoles. Esto hizo considerar a Alfter que se trataba de un mueble destinado a glorificar la dinastía, en este caso en la figura de Felipe II¹⁰. Tanto el de Filadelfia como el de Madrid narran las *Victorias de Carlos V* sobre los grabados de Heemskerck, y en ellos se introducen figurillas en marfil de Venus, Adonis, Diana u Orfeo.

El último grupo, a partir de 1612 (ejemplares de la colección Montortal de 1612¹¹, del Museo Cívico Gaetano Filangieri de 1616¹², los dos del Museo de San Martino de 1619 y 23 y los del Poldi Pezzoli a base de planos y listas de la nobleza napolitana), no entran ya en consideraciones simbólicas ni alegóricas, utilizando un lenguaje más directo y tal como hemos considerado, debieron ser hechos como regalos de la ciudad de Nápoles a los virreyes que por ella pasaron¹³.

Junto a ellos y compartiendo taller, en cuanto a las calidades de grabado, la decoración floral en torno a las cartelas, están los dos o tres ejemplares con temas bíblicos alternando con mitológicos, el ya citado del Ashmolean Museum, con escenas del Nuevo Testamento en su interior, desde la *Visitación* a la *Adoración de los pastores*, mientras que al exterior se representa el *Juicio de Paris*, *Rapto de Helena*, *Huida de Eneas* y la *Disputa de los dioses*. El del Museo del Prado¹⁴, con la *Historia de José*, y en el de la colección Barbié alternan las escenas de esta última con la *historia de Rómulo*. Santiago Sebastián¹⁵ apuntaba la

¹⁰ Véase nota 8. Incluso el rastreo de su origen hasta la última reina de Nápoles, de donde pasó a la colección Luis Felipe de Orleans, hace muy verosímil que perteneciera a la corona española.

¹¹ *Mueble español. Dormitorio y Estrado*, Exp. Cat., Madrid, 1990, n.º 47.

¹² J. Mateu Ibars, «Una placa ebúrnea de la nobleza napolitana...», *R. A. Bibliotecas y Museos*, 1961, véase nota 7.

¹³ Véase nota n.º 7.

¹⁴ Procedente del legado Fernández Durán, clasificado como obra flamenca del siglo XVII en I. Ceballos-Escalera, M. Braña de Diego, *Catálogo de la Colección Fernández Durán*, Madrid, 1974, pp. 93-94, n.º 64.

¹⁵ *Arte y Humanismo*, Madrid, 1978, p. 202.

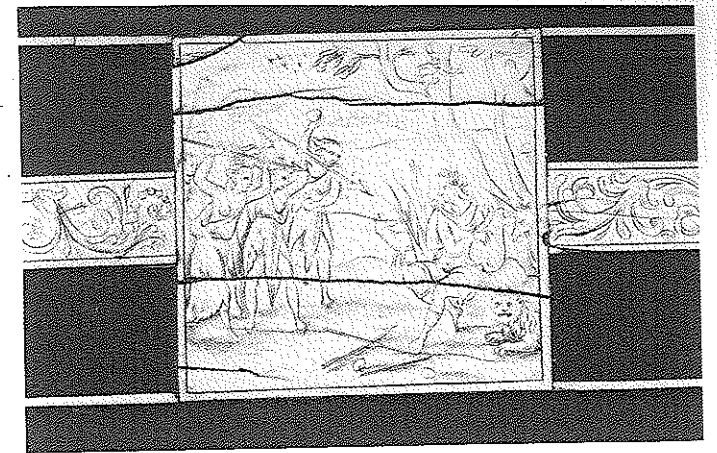


Fig. 3. Muerte de Apolo. Detalle del friso de la misma.

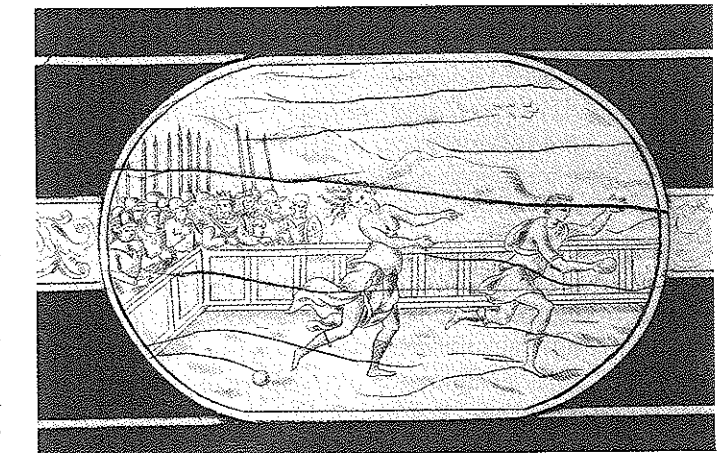


Fig. 4. Hipomenes y Atalanta. Detalle del friso de la misma.

posibilidad de que esta disposición de temas del mundo bíblico y mitológico yuxtapuestos no fuera más que la exposición del repertorio de grabados, pero la insistencia en la representación conjunta en la pintura española, como en la decoración del palacio de El Pardo, en la que se representa la *historia de José* de Pablo de Céspedes, junto a las *victorias de Carlos V*, parece poder tener alguna significación¹⁶.

Llegado a este punto resulta interesante mostrar la mesa-bufete de El Escorial, en la que se narran exclusivamente temas mitológicos, todos ellos femeninos, tomados de las *Metamorfosis*. Centra la composición la

¹⁶ R. López Torrijos, *La Mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1985, p. 202. Anguillera, en su edición de la *Metamorfosis* de 1563, dedicada a Margarita de Valois, duquesa de Saboya, consagra el libro XV (historia de Rómulo) a alabar al rey Carlos de Francia, comparándolo con el fundador de Roma.

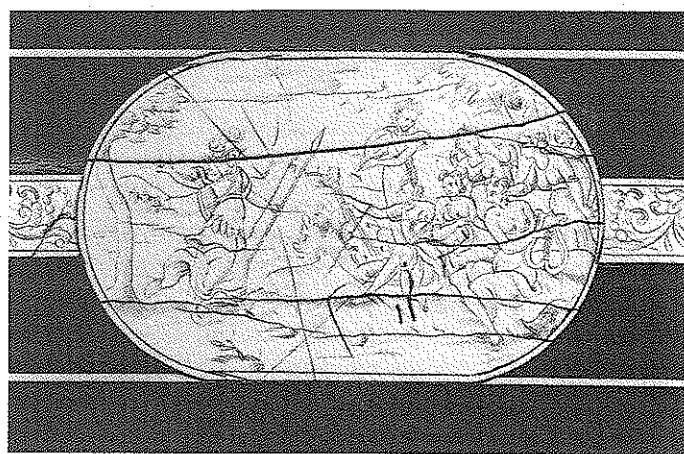


Fig. 5. Minerva y las Musas. Detalle del friso de la misma.

escena de Diana y Acteón, con Diana Cazadora y Diana y Adonis cazando a ambos lados, mientras que alrededor aparecen Apolo y Dafne, Diana y Endimion, Orfeo tocando música, la Muerte de Orfeo, la llegada de Eneas a Troya, la caza de Agamenón, Hipomenes y Atalanta, Minerva y las Musas y el Rapto de Europa.

El grabado responde al usual del estilo narrativo italiano de este momento, de línea muy similar a los firmados por el maestro F. P¹⁷, a algunas composiciones simples de Tempesta, como las de la serie de la Creación¹⁸ y a los de la arqueta de la colección Várez, citada anteriormente. Todas ellas están tratadas de un modo somero, respondiendo casi literalmente a las ediciones ilustradas por Bernardo Salomón, a partir de la francesa de Lyon de 1557, especialmente Diana y Acteón¹⁹. La muerte de Orfeo a manos de las Ménades (*Met.*, XI.I) aparece representado en la edición veneciana de 1586, utilizando aquí lanzas en vez de palos²⁰. Todas las escenas giran en torno a la castidad, personificada por Diana, insistiendo en la Dafne convertida en laurel, huyendo del placer de Apolo. La prudencia, la sabiduría, la honestidad se representan por medio del grupo de Minerva y las Musas. Hipomenes y Atalanta, convertidos en leones, son, según Anguillara, ejemplo de la pasión que les

¹⁷ Bartsch, vol. 32, n.º 21-23.

¹⁸ Bartsch, vol. 35 y 37.

¹⁹ Reproducido en W. Franits, «Anthony van Dyck and the "Thronus Cupidinis"», *Master Drawings*, 31, n.º 3, 1993, p. 280.

²⁰ G. A. de Anguillara, *Le Metamorphosen de Ovidio*, dedicado a Margarita de Valois, duquesa de Saboya. Venecia, 1563.

conduce a ser animales fieros, aunque aquí se representa, como es habitual, la carrera²¹.

El hilo conductor es Diana, representada con el arco y las flechas —*virginis arma*— y en la misma escena montada en el carro, «*scende la dea, che de la caccia ha cura/ di gli altismonti e co'l veloce carro/ tratto da bianche cervi pasa il mare...*»²². Las placas cuadradas representan ese hilo conductor, por ejemplo Agamenón matando un ciervo, Orfeo tocando el arpa, seguido de la escena de su muerte, etc.

Aunque muy tratada en la literatura española, no es la historia de Diana una de las más representadas en la pintura, aunque sabemos que Felipe II tenía en gran estima algunas de ellas. Diana y Acteón y el Rapto de Europa fueron pintadas por Tiziano para Felipe II, siendo especialmente la primera muy apreciada por Felipe IV (ambos regalados posteriormente por Felipe V al duque de Gramont)²³. Los reyes tenían ya dos series de tapices con el mismo tema. También en el palacio de El Pardo los frescos de Diana de Jerónimo de Mora ocupan la escalera de la Reina, correspondiéndose con la de Apolo y explicándose como «señora de la caza, hermana de Apolo, reina de las vírgenes, diosa de la castidad, abrazando a Calíope, la principal de las musas y hermana suya, porque lo son siempre la castidad y la contemplación»²⁴.

López Torrijos apunta que la alusión a la cristianización de Diana sería recomendable para figurar en la habitación de una dama y que, sin embargo, no es tema que se encuentre de forma explícita en la obra de arte, incluso es hasta extraño que no aparezca su imagen en los arcos levantados para las entradas oficiales de las reinas en Madrid. ¿Podría esta mesa ocupar ese lugar en una estancia femenina en la corte de Felipe II? No resulta demasiado aventurada la propuesta, si tenemos en cuenta que las representaciones de Venus, como diosa de la belleza, eran habituales en las arcas de novia italianas del primer Renacimiento, y el tema de Diana

²¹ El grabado de la edición italiana de 1559, es el más utilizado; véase S. Quattone, *Arte Lombarda*, 1993, p. 148.

²² V. Cartari, *Imagini delli dei de gl'antichi*, ed. W. Koschatzky, Gratz, 1963, p. 57.

²³ López Torrijos, *op. cit.*, p. 328.

²⁴ Viñaza, III, 100 cit. López Torrijos, *op. cit.*, p. 330.

respondía quizás mejor al sentir hispano. Al no utilizarse ya a finales del siglo XVI las arcas de novia como elemento habitual del ajuar femenino, este tipo de alusiones a las virtudes femeninas se disponían en otros objetos, vasos, costureros, escritorios y tableros de mesas. Aun sin aparecer reseñada de modo explícito en ningún inventario de las reinas o infantas de aquel momento, podría ser interesante apuntar aquí la «mesilla de ébano de dos tablas con bisagras de una vara de largo y tres cuartas de ancho que se tomó de la almoneda de la serenísima princesa de Portugal, tasada en cinco ducados 1.675 mrs.», que aparece en el inventario de Felipe II²⁵.



Fig. 6. Diana cazadora. Extremo central de la misma.

²⁵ F. J. Sánchez Cantón, *Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, Archivo Documental Español, X-XI, Madrid, 1956-59.