



**Universitat de les
Illes Balears**

Facultat de Filosofia i Lletres

Memòria del Treball de Fi de Grau

La temàtica mitològica bàquica en las pinturas de las colecciones reales de Felipe IV en el Museo del Prado

Esmeralda García Planelles

Grau d'Història de l'Art

Any acadèmic 2019-20

DNI de l'alumne: 45193033B

Treball tutelat per: Isabel Juana Escandell Proust
Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació	Autor		Tutor	
	Sí	No	Sí	No
	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Paraules clau del treball:

Baco, mitologia, iconografia, pintura, colecciones reales, Felipe IV de España, Museo del Prado

LA TEMÁTICA MITOLÓGICA BÁQUICA EN LAS PINTURAS DE LAS COLECCIONES REALES DE FELIPE IV EN EL MUSEO DEL PRADO

Resumen

La pintura de temática mitológica ocupó un lugar relevante entre las colecciones del rey Felipe IV durante su reinado en el siglo XVII. Este trabajo de final de grado se ha centrado en aquellas obras de repertorio mitológico báquico distribuidas entre las distintas residencias reales del monarca. A lo largo de este trabajo desarrollaremos aspectos acerca de la ubicación, función y significación de estas pinturas, vinculándolas con el papel fundamental de su promotor. También nos centraremos en la diversidad iconográfica que presentan, además de destacar sus singularidades respecto a otras obras europeas del siglo XVII.

Palabras clave: Baco, mitología, iconografía, pintura, colecciones reales, Felipe IV de España, Museo del Prado

BACCHUS' MYTHOLOGICAL THEMES IN THE PAINTINGS OF PHILIP IV'S ROYAL COLLECTIONS AT THE MUSEO DEL PRADO

Abstract

Mythological-themed painting occupied a relevant place among the collections of King Philip IV of Spain during his reign in the 17th century. This final degree project has focused on those Bacchic mythological repertoire works distributed among the different royal residences of the monarch. Throughout this work we will develop aspects about the location, function and significance of these paintings, linking them with the fundamental role of their promoter. We will also focus on the iconographic diversity they present, in addition to highlighting their singularities with respect to other European works from the 17th century.

Keywords: Bacchus, mythology, iconography, Philip IV of Spain, royal collections, painting, Museo del Prado

SUMARIO Y PAGINACIÓN

1. Introducción y objetivos	3
2. Método de trabajo	3
3. Estado de la cuestión	5
4. Arte y literatura de repertorio báquico en España y Europa del siglo XVII	7
5. Pinturas de repertorio báquico en las colecciones reales de Felipe IV	9
5.1. Velázquez: <i>Los borrachos</i> , o <i>El triunfo de Baco</i>	10
5.2. Rubens: <i>Danza de personajes mitológicos y aldeanos</i>	14
5.3. Stanzione: <i>Sacrificio a Baco</i>	15
5.4. Ribera: <i>Cabeza del dios Baco</i>	16
5.5. Finoglia: <i>Triunfo de Baco</i>	18
5.6. De Vos: <i>El triunfo de Baco</i>	18
5.7. Quellinus: <i>Baco y Ariadna</i>	20
5.8. Rubens (y taller): <i>Sátiro</i>	21
6. Análisis iconográfico	22
6.1. Obras del ciclo de las alegorías de Baco	23
6.1.1. Obras con el tema de las bacanales	23
6.1.2. Obras con el tema del triunfo de Baco	26
6.2. Obras del ciclo de la historia de Baco e Icaro	30
6.3. Obras del ciclo de las relaciones amorosas de Baco	32
6.4. Obras del ciclo y temas del séquito báquico	33
7. Conclusiones	34
8. Bibliografía	36
9. Webgrafía	37
10. Anexos	41
10.1. Anexo 1: Tabla de obras con iconografía báquica	41
10.2. Anexo 2: Tabla de obras del ciclo de las alegorías de Baco	43
10.3. Anexo 3: Tabla de obras del ciclo de la historia de Baco e Icaro	43
10.4. Anexo 4: Tabla de obras del ciclo de las relaciones amorosas de Baco	44
10.5. Anexo 5: Tabla de obras del séquito báquico	44
10.6. Figuras	45
10.7. Procedencia de las figuras	50

1. Introducción y objetivos

El presente trabajo se centra en las pinturas de temática mitológica báquica del siglo XVII pertenecientes a las colecciones reales del monarca Felipe IV y que actualmente se conservan en el Museo Nacional del Prado. La elección de este tema es resultado del interés personal por el personaje mitológico Dioniso, asimilado a Baco en el mundo romano. Existen múltiples obras que representan a este personaje mitológico, pero especialmente me llama la atención *Los borrachos*, o *El triunfo de Baco* de Diego Velázquez por la singularidad de su composición e identidad iconográfica, hecho que me ha llevado a interesarme por las demás obras de temática báquica que se ejecutaron en el mismo contexto, que fueron adquiridas o realizadas por encargo del rey Felipe IV.

El primer objetivo de este trabajo final de grado es identificar y determinar las obras de temática báquica que estuvieron en posesión de Felipe IV durante su reinado. Un segundo objetivo pretende determinar la ubicación, función y significación original de estas pinturas. En el tercer objetivo se comprobará cómo responden estas obras al gusto y al conocimiento del dios Baco en el siglo XVII. El cuarto objetivo consistirá en evidenciar la amplia temática iconográfica de estas pinturas y, subsidiariamente, la diversidad de variantes iconográficas de Baco y los personajes de su séquito.

2. Método de trabajo

La primera tarea que se ha llevado a cabo para elaborar este trabajo, que se corresponde con el primer objetivo, ha consistido en identificar y reunir todas las obras pictóricas de temática báquica que formaron parte de las colecciones reales de Felipe IV, que hoy se conservan en el Museo del Prado. De este modo se han recopilado ocho lienzos que representan iconográficamente a Baco y a otros personajes de su séquito, que se presentan en el apartado quinto de este trabajo. En él se ha procedido a realizar una explicación monográfica de cada obra a partir de la selección de una serie de datos de cada pintura: título, autoría, cronología, material y técnica, dimensiones, ubicación actual, tema iconográfico representado, promoción artística, ubicación original, integración en una serie o en un programa iconográfico, recorrido vital de la obra e interpretaciones propuestas por historiadores del arte. Tras ello y para cumplir el segundo objetivo hemos extraído de un conjunto de publicaciones las informaciones referidas a la ubicación y contexto de estas pinturas en los palacios de Felipe IV.

Para contextualizar estas obras el apartado cuarto presenta, ofreciendo respuestas al tercer objetivo, una introducción general a la temática de Baco en el contexto social y artístico español y europeo del siglo XVII. Se ha dedicado una sección al tratamiento que recibe Baco en la literatura del Siglo de Oro español, marco al que se adscriben las obras de nuestro estudio.

Se han diseñado y cumplimentado una serie de tablas, adjuntas en los anexos, que además de recoger los datos fundamentales para identificar cada pintura precisan la identificación temática iconográfica de cada obra (con sus variantes) y su pertenencia a un ciclo iconográfico. Seguidamente, los anexos 2, 3, 4 y 5 se corresponden con cada ciclo iconográfico, de manera que en cada tabla se indican los temas que se insertan en cada uno de los ciclos. Los contenidos de dichas tablas son el punto de partida del estudio iconográfico que se detalla en el apartado sexto, que corresponde al cuarto objetivo. Es preciso señalar que la información iconográfica aportada en cada tabla se ha obtenido a partir de la consulta del sistema de clasificación *Iconclass*. También se ha consultado la página web *Theoi Greek Mythology* para esclarecer datos del recorrido vital de Baco. Hay que añadir que algunas definiciones de los ciclos iconográficos proporcionadas por *Iconclass* han sido simplificadas para presentarlas en las tablas.

En el apartado sexto, cuya estructura sigue el criterio de los ciclos iconográficos, se ha procedido a estudiar las pinturas a partir de un análisis de los personajes representados, las acciones que llevan a cabo, la presencia de elementos iconográficos y el escenario en el cual se desenvuelven. Además, se ha comprobado si todos estos aspectos se ajustan con la temática mitológica a partir de las fuentes literarias o si hay una correspondencia con una fuente literaria u otra. Cada obra se ha comparado con otras del mismo tema iconográfico, en primer lugar con una de la misma colección real, o bien con otras de su época, con el objeto de destacar su singularidad iconográfica o el carácter reiterativo de la pintura que estudiamos.

Una de las dificultades del trabajo ha sido la ambigüedad del título de algunas obras en relación con su temática iconográfica. Por ejemplo la pintura con título *Sacrificio a Baco* de Massimo Stanzione no refiere expresamente a su temática concreta, la bacanal. Por otro lado, *Cabeza del dios Baco* de José de Ribera es un fragmento que formó parte de una composición mayor denominada, entre otros títulos, *El triunfo de Baco*, pero cuya temática no es la del triunfo, sino la de la visita de Baco a Icaro. Otra obra de nuestro catálogo es *Baco y Ariadna* de Erasmus Quellinus, una pintura cuyo título no es específico en lo que se refiere al episodio representado en

cuestión, el encuentro de Baco y Ariadna en la isla de Naxos. Lo mismo sucede con algunas obras seleccionadas para comparar sus elementos iconográficos como, por ejemplo, *Baco y Ariadna* de los hermanos Le Nain y *Bacanal* de Nicolas Poussin, las cuales aluden al mismo episodio de Naxos. Por lo tanto, se ha atendido primordialmente a la definición iconográfica de cada pintura, y a su composición iconográfica que puede adaptarse de forma más o menos fiel a un episodio mitológico.

Por último, se ha completado todo este proceso mediante unas conclusiones que responden a los objetivos planteados al inicio de este trabajo. En definitiva, mediante este trabajo se han compilado una serie de obras de un contexto definido que han podido ilustrar cuál era el protagonismo de un personaje mitológico como Baco durante el siglo XVII en la colección de pinturas de Felipe IV.

3. Estado de la cuestión

En este trabajo final de grado hemos planteado cuatro objetivos que giran en torno al tema que hemos seleccionado, la temática mitológica báquica en las pinturas de las colecciones reales de Felipe IV en el Museo del Prado. Para alcanzar nuestros objetivos y reconstruir la historia de estas obras hemos consultado fuentes bibliográficas y recursos en línea de distinta naturaleza.

En cuanto al primer objetivo, identificar y determinar las obras de temática báquica que estuvieron en posesión de Felipe IV, la fuente de mayor relevancia ha sido la página web del Museo Nacional del Prado, concretamente, su sección dedicada a la colección del museo. Mediante esta hemos podido recopilar todas las obras de nuestro catálogo. A través de la ficha de cada pintura hemos conseguido precisar datos fundamentales como su título, autoría, cronología, y hemos confirmado su procedencia de las colecciones reales de Felipe IV.

Con respecto al segundo objetivo, determinar la ubicación, función y significación original de las pinturas, también nos hemos basado esencialmente en la ficha descriptiva y técnica de cada obra, disponible en la página web del Museo del Prado. Sin embargo, algunas de estas fichas presentan ciertas carencias en cuanto a aspectos concretos de la ubicación, función y significación original de las obras. Por esta razón hemos recurrido a la publicación *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas* (1985) de F. Checa y J. M. Morán donde se dedica un capítulo a las colecciones del rey Felipe IV, estudio que ha sido de utilidad para conocer en qué edificio se situaron algunas de las obras y en qué espacios o salas

se exhibieron. En este sentido, también ha sido necesario acudir a los catálogos de pintura titulados *Museo del Prado: catálogo de pinturas: escuela flamenca* (1975) de M. Díaz Padrón y *Pintura napolitana: de Caravaggio a Giordano* (1985) de A. E. Pérez Sánchez. No obstante, estas referencias bibliográficas no han aportado datos de todas las obras de nuestro catálogo, sino únicamente de aquellas pertenecientes a autores vinculados a la escuela flamenca y a algunos autores asentados en Italia.

Para completar las explicaciones monográficas de cada obra elaboradas hemos extraído información referida a la función y significación de cada pintura de publicaciones diversas. *Mitos de las Metamorfosis de Ovidio en la iconografía del Museo del Prado* (2013) de M. C. García Fuentes ha sido de utilidad para señalar la referencia literaria a la que aluden los temas representados en las pinturas, aunque solo aquellas que refieren a episodios relatados en las *Metamorfosis* de Ovidio. También es preciso destacar las monografías de artistas como, por ejemplo, *Velázquez, pintor y cortesano* (1986) de J. Brown; y *Rubens, Velázquez, and the King of Spain* (2014) de A. Georgievska-Shine y L. Silver; además de otras publicaciones especializadas en obras concretas como *Velázquez, Los Borrachos, and painting at the court of Philip IV* (1993) de S. N. Orso. Hay que añadir que este tipo de fuentes bibliográficas también han permitido profundizar sobre cuestiones como las interpretaciones que han recibido las pinturas de nuestro catálogo. Sin embargo, no en todas las ocasiones hemos hallado publicaciones centradas en cada una de las obras. Este hecho implica que algunas de las explicaciones presenten mayor detalle que otras.

El tercer objetivo, comprobar cómo responden las obras al gusto y al conocimiento del dios Baco en el siglo XVII, se ha alcanzado a través de fuentes que abordan aspectos sobre el arte y la literatura de temática báquica en el contexto europeo del siglo XVII. En este sentido nos ha interesado la publicación *De Acteón a Zeus* (1997) de E. M. Moormann y W. Uitterhoeve para conocer cómo se representa a Baco y su séquito en la pintura barroca en general. Por otra parte, *El vino en el arte. Comentarios sobre la representación del dios dispensador de la alegría en la Edad Moderna* (2005) de M. C. de la Peña Velasco incide en cómo se concibe al dios en este contexto y qué ideas se asocian a sus representaciones. Finalmente, la tesis doctoral *Los mitos clásicos en los dramas mitológicos de Calderón de la Barca. Estudio de sus referencias básicas: personajes y lugares* (2010) de G. Manrique Frías expone en algunos de sus fragmentos cómo se percibe el personaje mitológico de Baco en la literatura del Siglo de Oro español. Esta información nos resulta útil para contextualizar

el tema que estamos tratando en este trabajo, aunque sea de índole muy generalizada y particularmente centrada en el autor Calderón de la Barca.

Sobre el cuarto objetivo, evidenciar la amplia temática iconográfica de las pinturas y la diversidad de variantes iconográficas de Baco y los personajes de su séquito, ha sido sustancial nutrirse de las fuentes utilizadas para el segundo objetivo, ya que han posibilitado impulsar el análisis iconográfico que hemos llevado a cabo. Esta tarea ha requerido fundamentalmente de la consulta de diccionarios de iconografía que han facilitado comprobar y precisar aspectos del recorrido vital de Baco que se exponen en las fuentes literarias. Es destacable la publicación *A Dictionary of Pictorial Subjects from Classical Literature: A Guide to Their Identification in Works of Art* (1983) de P. Preston, pero también otras como *Diccionario de mitología griega y romana* (1981) de P. Grimal; *Iconografía clásica: guía básica para estudiantes* (2008) de J. Carmona Muela; y *Dictionary of Subjects and Symbols in Art* (2018) de J. Hall. Estas publicaciones nos han permitido especificar cuestiones referidas a los atributos y elementos iconográficos propios de los personajes de repertorio báquico. Asimismo, la página web del sistema de clasificación *Iconclass* y la web *Theoi Greek Mythology* han sido recursos útiles para catalogar las obras en función de un ciclo y tema iconográficos.

Una vez hemos acudido a estas fuentes esenciales hemos podido abordar por completo el cuarto objetivo a partir de la base de datos en línea *Web Gallery of Art*, de la cual se han seleccionado obras europeas y de temática báquica datadas en el siglo XVII, que se han utilizado para contrastar con las pinturas de nuestro catálogo. Este recurso en diversas ocasiones se limita a aportar la identificación y ubicación de las obras, de manera que para conocer datos imprescindibles relativos a los elementos iconográficos ha sido necesario recopilar publicaciones específicas sobre algunas obras como, por ejemplo, *Rubens's 'Feast of Venus Verticordia'* (1972) de P. Fehl, y también visitar las páginas web de los museos donde se conservan las pinturas seleccionadas.

En conclusión, las fuentes bibliográficas y en línea utilizadas han proporcionado datos que han sido compilados para elaborar el relato de este trabajo, aunque ninguna de ellas ha dado una respuesta específica a cómo son todas las pinturas de temática báquica entre las obras de las colecciones reales de Felipe IV.

4. Arte y literatura de repertorio báquico en España y Europa del siglo XVII

En cuanto a aspectos de índole social, diversos autores subrayan una huella báquica tanto en los carnavales como en otras festividades populares de aparente

significación cristiana. A partir del Renacimiento se recuperó la figura de Baco y la bacanal en el ámbito del arte, la literatura y fueron objeto de numerosas representaciones con distintos propósitos (Museo Nacional Thyssen-Bornemisza Madrid, n. d.). A finales del siglo XVI Caravaggio retrató al dios como un joven que se caracterizaba por un exceso de consumo de bebida y comida. A partir del siglo XVII artistas barrocos, entre ellos Jordaens, lo representan con signos de embriaguez, y en ocasiones prácticamente igual a Sileno. Otros pintores como Cornelis van Haarlem o Moeyaert lo han retratado acompañado de su séquito, además de otros personajes como, por ejemplo, los centauros o Pan. Cuando se representa el tema iconográfico del triunfo puede estar acompañado por Ariadna, mientras que en las bacanales que realiza Poussin, por ejemplo, aparece junto con otros personajes como Pan o Sileno. El séquito báquico en ocasiones se incorpora en el episodio en el que Hermes entrega a Dioniso a las ninfas, o donde éstas se encargan de criarlo. Poussin es el autor de una pintura donde representaba su crianza como símbolo de la fertilidad y la alegría (Moormann y Uitterhoeve, 2004: p. 108).

Durante la Edad Moderna Baco como tema fue apreciado por los artistas, de manera que se incrementaron las representaciones de este personaje, no obstante, había variantes en la forma de aproximarse a estas escenas y en la elección de sus proezas. El arte barroco ensalzó las cualidades emocionales, a diferencia del Renacimiento, y la relación de Baco con lo terrenal tomó otra dirección hacia un contexto de desmitificación y cercanía de los dioses con los humanos, evidenciando que las divinidades sentían las pasiones de los mortales (De la Peña, 2005: p. 418).

En esta época los promotores se retrataban como dioses, con quienes se comparaban para exaltar su poder y virtudes. Baco podía representarse para ilustrar el goce de la vida, como hizo Caravaggio, o se podía recurrir a este personaje para ejecutar retratos a la manera mitológica sirviéndose de sus característicos atributos. Por otra parte, entre otras visiones distintas destaca la de Velázquez en *Los borrachos*, o *El triunfo de Baco*, obra de la cual se interpreta que Baco alivia las inquietudes de sus seguidores a través del vino, una idea evocadora de que el buen gobernante debía confortar y procurar la felicidad de sus súbditos. En este contexto surgió el naturalismo en las representaciones de temática mitológica. Por ejemplo, *Sileno*, una pintura de Rubens, incorporó en su versión en grabado una inscripción que avisaba sobre los efectos del vino sobre la salud y el dinero; se evidenciaban sus perjuicios y la

incapacidad que ocasionaba en aquellos que no bebieran moderadamente (De la Peña, 2005: pp. 418-419).

Con respecto a la recepción de personajes mitológicos como Baco en la literatura, los autores del Siglo de Oro español reciben conocimientos muy sintéticos de la mitología clásica, hecho que ocasiona una predisposición por determinados ciclos y por unos perfiles muy acotados de sus personajes. Por ejemplo de Baco se suprimen aspectos tratados en el mundo clásico, para ahora asociarlo al exceso de consumo de vino. En la obra de autores como Calderón de la Barca, Baco se ajusta a una caricatura, en tono de parodia basado en su protagonismo como dios del vino, de manera que no se tratan otros aspectos de su leyenda (Manrique, 2010: p. 33). Generalmente éste es el planteamiento que se hace de Baco en el Siglo de Oro español. En *La ilustre fregona* (en las *Novelas Ejemplares*) de Miguel de Cervantes la alusión a Baco se formula con una expresión similar a la de Calderón: “Visitaba pocas veces las ermitas de Baco”. Por otro lado, en el prólogo de *La Hora de todos y la Fortuna con seso* de Quevedo se referencia principalmente la condición de Baco como dios ebrio: “... y a su lado, el panarra de los dioses, Baco, con su cabellera de pámpanos, remostada la vista, y en la boca, lagar y vendimias de retorno derramadas, la palabra bebida, el paso trastornado, y todo el cerebro en poder de las uvas” (Manrique, 2010: pp. 104-105).

5. Pinturas de repertorio báquico en las colecciones reales de Felipe IV

En este apartado se realizará una aproximación monográfica a un grupo de obras de repertorio iconográfico báquico datadas en el siglo XVII que pertenecieron a la colección de pintura del monarca Felipe IV y que en la actualidad se conservan en el Museo Nacional del Prado. Este conjunto de obras está formado por pinturas de siete autores distintos: Velázquez, Rubens, Massimo Stanzione, José de Ribera, Paolo Domenico Finoglia, Cornelis de Vos y Erasmus Quellinus.

La colección de pinturas de Felipe IV se caracteriza por ser un conjunto personal donde las inquietudes estéticas del rey son esenciales, así como la función política y representativa. Las colecciones del monarca se organizaban entre cuatro edificios distintos: el Alcázar de Madrid, el Buen Retiro, la Torre de la Parada y El Escorial. Tanto en el Alcázar como en el Buen Retiro las obras de temas profanos se combinaban con las de temática religiosa, mientras que en la Torre de la Parada se mezclaban los retratos de la Familia Real con los ciclos iconográficos mitológicos del taller de Rubens (Checa y Morán, 1985: 251) que ilustraban motivos de las *Metamorfosis* de Ovidio y

pinturas de personajes mitológicos o literarios como el *Marte* y los *Menipo* y *Esopo* de Velázquez (Domínguez et al., 1990: 38-39). Finalmente, las obras de El Escorial eran únicamente de tema religioso. Por otro lado, en el Buen Retiro y en la Torre de la Parada estaba presente una idea de programa congruente y unitario que en El Escorial existió en menor medida y que fue inexistente en el Alcázar, puesto que se concibió como pinacoteca de la monarquía donde convivían obras nuevas con las heredadas (Checa y Morán, 1985: 251-252).

El objetivo de este apartado consiste en exponer una serie de cuestiones en relación con cada una de las obras, que presentaremos siguiendo un orden cronológico. En primer lugar, se procederá a la identificación de la obra, su autor, y se indicará su procedencia original, así como su ubicación actual. En segundo lugar, se describirá su temática iconográfica y la referencia literaria a la que pueda aludir. En tercer lugar, se explicarán aspectos vinculados al papel de Felipe IV como promotor o propietario de la obra; referiremos las características de su encargo en caso de que lo fuera, su posible pertenencia a una serie o su posición dentro de un programa iconográfico unitario, también su ubicación específica en la colección real. Finalmente, de cada obra se comentará alguna de las lecturas o interpretaciones emitidas por historiadores del arte.

5.1. Velázquez: *Los borrachos*, o *El triunfo de Baco*

Los borrachos, o *El triunfo de Baco* (fig. 1) es obra realizada por Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (Sevilla, 1599 – Madrid, 1660). Se trata de una pintura al óleo sobre lienzo, datada en 1628 – 1629. Actualmente se conserva en el Museo Nacional del Prado y procede de las colecciones reales del antiguo Real Alcázar de Madrid. En este caso, esta pintura aborda una temática mitológica, aunque introduce elementos y tipos humanos de temática costumbrista. A partir de estos aspectos, se ha interpretado la obra como una alegoría del vino, una sustancia que sirve para embriagar y mejorar el estado de ánimo de los hombres (Museo Nacional del Prado, 2020). No obstante, esta obra se trata de un triunfo mitológico, aunque a la manera velazqueña, donde coincide la gravedad con la ironía (Domínguez et al., 1990: 148).

Con respecto a la iconografía, la obra expone un contexto paisajístico donde se encuentra reunido un grupo de personajes bebiendo vino. Baco, sentado sobre un barril de vino, preside el evento. Se le identifica como dios del vino por la guirnalda de hojas de vid entrelazadas en su cabello y por la vestimenta de tela que cubre la parte inferior de su cuerpo colocada a la manera de la indumentaria clásica. En la parte derecha del

cuadro se ubica un grupo de seis hombres cuyos atuendos y rasgos los identifican, según S. N. Orso, como campesinos españoles (Orso, 1993: 1-2), aunque el Museo del Prado los define como un grupo de cuatro hombres y un mendigo (Museo Nacional del Prado, 2020). Uno de ellos se arrodilla ante Baco para que le corone con una guirnalda. Por otro lado, en la parte izquierda se sitúa una figura detrás de Baco y, como él, presenta el torso desnudo y con una guirnalda sobre su cabeza. Se le ha identificado como un sátiro, aunque carezca de los acusados rasgos joviales característicos de estos seres. Este personaje deja caer su peso sobre su antebrazo derecho y con su mano izquierda alza una copa de vino. En primer plano a la izquierda se puede observar un personaje masculino de espaldas, también con una guirnalda, que sostiene una jarra de vino (Orso, 1993: 1-2).

Según J. Brown, es probable que la voluntad de Velázquez al ejecutar esta obra fuera la representación del dios Baco ofreciendo al hombre el vino con el que despejarse de la vida cotidiana. El autor afirma que esta interpretación está presente en dos fuentes del siglo XVI que Velázquez podría haber consultado. En primer lugar, un grabado de Jan Saenredam realizado en 1596 a partir de un diseño de Hendrik Goltzius. Este grabado está acompañado por un poema de Cornelis Schonaeus que según J. Brown se puede aplicar a la pintura de Velázquez. El poema alude a Baco como dios que tiene la capacidad de aliviar las desventuras de los individuos a partir de la entrega del vino. Por otra parte, el mitógrafo Juan Pérez de Moya escribió en 1585 *La philosophía secreta*, una obra que se encontraba en la biblioteca de Velázquez, y que se refería a Baco como dios que rescata a los esclavos cuando beben el don del vino (Brown, 1986: 66).

En el año 1623 Velázquez se trasladó a Madrid y es nombrado pintor de la corte del rey Felipe IV, donde inició su trayectoria como retratista del monarca (Brown, 1986: 44). Según D. Angulo Íñiguez, se ha considerado que Velázquez realizó su cuadro de Baco a raíz de la segunda visita de Rubens a Madrid, sin embargo, en este contexto es importante tener en cuenta que es en el rey Felipe IV donde reside la voluntad de solicitar una obra (Angulo, 1999: 185), porque *El triunfo de Baco* fue una obra encargada por el monarca a Velázquez. A partir de la documentación que se conserva se conoce que el pago por esta obra se realizó en julio de 1629. Se pagaron 100 ducados a Velázquez por una pintura que en la documentación se denomina de “Baco”; este documento nos permite situar cronológicamente la obra (Museo Nacional del Prado, 2020). La pintura de Velázquez no se plantea dentro de un proyecto iconográfico concreto y unitario, aunque Velázquez realizó posteriormente otras obras de temática

mitológica como *La fragua de Vulcano* (1630), *Marte* (1638), *Venus del espejo* (1649 – 1651), entre otras.

La obra de Velázquez se expuso en el Real Alcázar de Madrid. C. Justi afirma sobre la ubicación de esta pintura que “El *Baco* gustó especialmente a Felipe: lo hizo colgar en el dormitorio de verano” (Justi, 1999: 240). Según F. Checa y J. M. Morán a partir del inventario de 1636, en el cuarto de verano del rey se exhibían obras de diversa temática. Entre ellas se encontraban retratos reales; obras de Tiziano como la *Religión socorrida por España*, de carácter alegórico; obras de temática mitológica como *Los borrachos* de Velázquez y *Venus y Cupido* de Tiziano. Por otra parte, también se incluían pinturas como el *Comienzo de la grandeza de la Casa de Austria* de Rubens; obras de Bassano; y bodegones y floreros de Van der Hamen y Rubens. A lo largo del siglo se producen remodelaciones y transformaciones en el dormitorio, de modo que finalmente se trasladaron obras y solo continuaron en la misma ubicación los bodegones y floreros y el cuadro de Rubens (Checa y Morán, 1985: 276). Por lo tanto, originariamente la pintura de Velázquez no formaba parte de una serie o conjunto de obras con unidad iconográfica.

Tras las modificaciones del dormitorio de verano *Los borrachos* se trasladó a la Galería del Cierzo (una galería norte, como indican los inventarios de 1666). Los inventarios de 1686, 1700 y 1702 también documentan la obra en esta misma ubicación. En esta galería norte también se ubicaron otras obras de temática mitológica como *Venus, Adonis y Cupido* de Annibale Carracci; *Hipómenes y Atalanta* de Guido Reni; y *Diana y Calisto*, y el *Juicio de Paris* de Rubens. Asimismo, se incluyeron los retratos de *María de Médicis, reina de Francia* y *Ana de Austria, mujer de Luis XIII* de Rubens. Por otro lado, también se encontraba en la Galería del Cierzo parte de las esculturas que Velázquez obtuvo en Roma, y pinturas flamencas e italianas de artistas como Antonio Moro, David Teniers, Frans Snyders, Codazzi, Tintoretto, Tiziano y Veronés (Museo Nacional del Prado, 2020).

En cuanto a la denominación de la obra, todos los documentos se refieren al cuadro como una pintura donde “Baco corona a sus cofrades”. Posteriormente, en 1735 la pintura aparece citada en una lista de obras rescatadas del incendio del Alcázar en 1734, y se la menciona como “el triunfo del dios Baco”. Se trasladó al Palacio del Buen Retiro, y en 1746 formó parte de la lista de pinturas asignadas a la decoración de las dependencias del infante Felipe, el entonces príncipe de Asturias (Orso, 1993: 7-8). En este caso, aunque S. N. Orso explica el recorrido de la obra a lo largo del tiempo, no

especifica todas las ubicaciones concretas de la pintura, ni qué otras obras se incluían en esta misma ubicación.

Tras la construcción del actual Palacio Real de Madrid, la pintura se expuso allí. Un inventario de 1772 identifica el tema de la obra como “el triunfo de Baco”, mientras que otros inventarios de 1789 y 1814 se refieren a “la coronación de Baco”. Finalmente, la pintura pasó a manos del Prado en 1819 y en un determinado momento se comenzó a conocer como *Los borrachos* (Orso, 1993: 7-8). En relación con este aspecto, V. Lleó Cañal argumenta que el título “Los borrachos” es reciente, puesto que según G. Cruzada Villaamil sería un nombre atribuido por la población de Madrid desde 1828, momento en que se conoció la obra en el Museo Real (Lleó, 1999: 261).

Tanto *Los borrachos* como otras obras de Velázquez han dado paso a diversas lecturas e interpretaciones en la historia del arte a causa de la presencia de elementos ambiguos en sus composiciones iconográficas. Según L. Marí Florit, con respecto a *Los borrachos* se han realizado interpretaciones sociológicas entre las cuales una que considera a la obra como una muestra de actitud despectiva por parte de la sociedad del siglo XVII hacia la mitología clásica. En la misma línea, cuando J. Ortega y Gasset se refiere al cuadro lo hace aludiendo a la escena representada como un conjunto de personas ebrias junto con el dios Baco coronando a un soldado, también ebrio. Por otro lado, J. Camón Aznar también se refiere a la obra como una escena de personajes que consumen alcohol. Todas estas interpretaciones hacen referencia a una visión grotesca de los dioses por parte de la obra, pero han sido descartadas al no corresponderse con la lectura original del cuadro. Otra es la interpretación de R. López Torrijos, quien defiende que *Los borrachos* muestra una realidad que se aproximaría al mundo clásico, mientras la otra se enmarcaría en la esfera de la cotidianidad (Marí, 2016: 25-26).

Con respecto a la primera interpretación, actualmente en desuso, D. Angulo Íñiguez defiende que en esta obra se representa a Baco como dios que “lleva la alegría a unas pobres gentes”, por lo tanto, rechaza que *Los borrachos* pretenda burlarse del personaje mitológico (Angulo, 1999: 174).

Existen otro tipo de interpretaciones como, por ejemplo, las biográficas, donde V. Lleó Cañal sostiene que el personaje coronado representaría a Velázquez. Esta lectura se genera a partir del concepto *ut pictura poesis*, de manera que la obra reivindicaría la pintura y la figura del pintor. Por otra parte, J. Brown y C. Garrido Pérez consideran que con esta obra Velázquez cuestionaría a quienes hacen crítica de su pintura de historia. En cuanto a las lecturas políticas, L. Marí Florit incide en la obra

como encargo de la monarquía. Con respecto a ello, existen lecturas que interpretan la obra como alegoría al reconocimiento de la creación artística (Marí, 2016: 26-27).

En cuanto a otras lecturas, V. Lleó Cañal hace referencia al gesto de Baco coronando a un personaje y sostiene que esta acción se correspondería con la coronación de un poeta, puesto que la corona que recibe no es de pámpanos (como la de Baco) sino de hiedra, una planta asociada a los poetas (Lleó, 1999: 267-269). Por otra parte, S. N. Orso plantea una hipótesis según la cual para asegurar su posición como pintor principal del rey, Velázquez escogió un tema que pudiese vincular a la realeza, de modo que eligió el mito de la conquista de Iberia por Baco. Después, fusionó la leyenda con el rol tradicional de Baco como benefactor, que auxilia a la humanidad con el vino para aliviarla de las cargas de la vida diaria. Por lo tanto, el autor sostiene que Velázquez hizo de Baco el paradigma de la buena realeza (Orso, 1993: 109).

5.2. Rubens: *Danza de personajes mitológicos y aldeanos*

Danza de personajes mitológicos y aldeanos (fig. 2) es una pintura de Rubens al óleo sobre lienzo (1630 – 1635). Actualmente se encuentra en el Museo del Prado, aunque procede de las colecciones reales del Alcázar de Madrid. Esta obra se colgó en la Pieza Larga, comedor de Felipe IV, que fue uno de los espacios de los apartamentos de verano del monarca, las denominadas “Bóvedas” (Museo Nacional del Prado, 2020).

En cuanto al tema representado, la pintura está protagonizada por un grupo de campesinos llevando a cabo un baile en un campo soleado. Estos aldeanos se identifican por su indumentaria, y la arquitectura de fondo se identificaría con una tipología italiana, aunque la obra en su totalidad muestra elementos característicos del pueblo de Flandes (Díaz, 1975: 283). Por otra parte, en el cuadro aparece una figura de un sátiro y la de Baco, quien porta una corona de laurel. En conjunto, los personajes tienen características más bien italianas como, por ejemplo, la indumentaria colorida. Asimismo, la acción destaca por una sensualidad marcada por el dinamismo y el movimiento entre los hombres y mujeres representados. Según el Museo del Prado, Rubens podría estar inspirado por las églogas y literatura pastoril, de manera que el resultado de esta pintura sería el de una festividad báquica con el aspecto de una escena de género contemporánea (Museo Nacional del Prado, 2020).

Según A. Vergara, esta obra ha sido documentada, en primer lugar, en la colección de Rubens después de su fallecimiento, descrita como una “danza de paisanos italianos”. El hecho de que esta pintura se hallara entre sus posesiones señala que

probablemente no se trató de un encargo (Museo Nacional del Prado, n. d.). Cuando a la muerte de Rubens Felipe IV procedió a la adquisición de una parte de su colección entre estas obras figuraba la *Danza de personajes mitológicos y aldeanos* (Garrido, 2017: 56-57). Esta pintura se inventarió en el Alcázar en 1666, donde permanecería hasta que se trasladase al Museo del Prado, documentándose allí por primera vez en 1834 (Museo Nacional del Prado, n. d.).

Con respecto a las posibles interpretaciones de este cuadro, A. Vergara considera que la obra de Rubens es el resultado del mundo artístico flamenco e italiano. La actividad festiva de la escena junto con la representación de Baco y miembros de su séquito en un ambiente de deseo, que se plasma en las actitudes de los personajes, suponen un componente importante en la obra de Rubens en general. En consecuencia, esta pintura ensalza el ideal pastoril y festivo como modo de vida (Museo Nacional del Prado, n. d.).

5.3. Stanzone: *Sacrificio a Baco*

Sacrificio a Baco (fig. 3) es un cuadro ejecutado por el artista napolitano Massimo Stanzone (Orta di Atella, Caserta, 1585 – Nápoles, 1656) hacia el año 1634. Primeramente, este óleo sobre lienzo se registró en el Alcázar en 1666, y en la actualidad se halla en el Museo del Prado desde mediados del siglo XIX (Museo Nacional del Prado, 2020).

La pintura representa un episodio de culto al dios Baco protagonizado por un grupo de bacantes y niños. Estos personajes se han dirigido al monte para hacer sacrificios al dios con atributos y ofrendas vegetales. De todas las mujeres representadas destaca la que sostiene en sus manos una enócoe, jarra ritual utilizada para servir el vino. El resto de los personajes se encuentran inmersos en la danza al son de una serie de instrumentos que se relacionan habitualmente con este tipo de cortejos: el tambor, el aulós, la trompeta y la sonaja. En cuanto al dios, aparece representado como estatua coronada de vid, vestido con pieles y sosteniendo un tirso en la mano (Museo Nacional del Prado, 2018). Las mujeres aquí representadas son las bacantes de Tebas, que aparecen venerando al dios del vino y, según Ovidio en las *Metamorfosis*, “gritando frenéticas, enardecidas por el vino” (Museo Nacional del Prado, 2020).

Según M. C. García Fuentes la presente obra habría sido realizada hacia 1634 para formar parte del programa decorativo del Palacio del Buen Retiro (García, 2013: 84). Por otra parte, A. E. Pérez Sánchez añade que la pintura fue un encargo de Felipe

IV para el Palacio del Buen Retiro, donde se emplazaban otros lienzos pertenecientes a una serie constituida por representaciones de escenas de costumbres de la Roma clásica, algunos de los cuales fueron realizados por pintores como Lanfranco o Domenichino, y que se conservan en el Museo del Prado. Sin embargo, A. E. Pérez Sánchez afirma que este *Sacrificio a Baco* no llegó a exponerse en el Buen Retiro. En primer lugar, se cita en el inventario del Alcázar de 1666, y también en los inventarios de 1686 y 1700. Posteriormente se menciona en el de 1734 donde se especifican las obras recuperadas del incendio del Alcázar, y hacia finales del siglo XVIII en el Palacio Nuevo hasta trasladarse al Museo del Prado (Pérez, 1985: 304).

Por otro lado, el Museo del Prado advierte un dato más. En primer lugar, cuando se ubicaba en el Alcázar este cuadro estaba colgado junto a *El triunfo de Baco* (1636) de José de Ribera (Museo Nacional del Prado, 2020). Además, L. De Frutos Sastre incide en que la pintura de Stanzione fue un encargo para el Palacio del Buen Retiro, para el que se encargó una serie de obras a artistas de renombre asentados en Italia. Se ejecutaron diferentes series con diferentes temáticas, entre las cuales, una sobre acontecimientos de la historia de Roma, con obras que representaban triunfos de emperadores, festividades populares, escenas mitológicas, etc. En ella colaboraron artistas como Cesare Fracanzano, Domenico Finoglia, entre otros; y, por supuesto, Massimo Stanzione y José de Ribera. Actualmente se conservan veintiocho pinturas de esta serie de las treinta y cuatro del conjunto originario (Museo Nacional del Prado, 2018).

Asimismo, L. De Frutos Sastre afirma que, según el inventario del Alcázar de 1666, la pintura de Stanzione se documentó, concretamente, en el “Cuarto bajo, pieza inmediata donde Su Majestad cenaba”. Junto con este lienzo se inventariaban otras pinturas adecuadas al espacio destinado a la cena como, por ejemplo, *Bodegón con sirvienta* de Frans Snyders; *Ceres y Pan* de Frans Snyders y del taller de Rubens; así como la de José de Ribera, citada anteriormente, que sería útil para interpretar el significado de la pintura de Stanzione. También se mencionaban otras obras como retratos ecuestres que responderían a una cuestión de colocación a causa de su formato vertical (Museo Nacional del Prado, 2018).

5.4. Ribera: Cabeza del dios Baco

Cabeza del dios Baco (fig. 4) es un fragmento del *Triunfo de Baco*, un cuadro al óleo sobre lienzo de José de Ribera (Játiva, Valencia, 1591 – Nápoles, 1652) que formó

parte de las colecciones reales españolas desde el siglo XVII. De esta pintura datada en 1636 se preservan dos fragmentos más, *Media figura de mujer*, también conservado en el Museo del Prado y otro en Bogotá (Museo Nacional del Prado, 2020).

La pintura de Ribera se perdió durante el incendio del Alcázar de 1734, de manera que de ella solo se conocen copias y las partes que se recuperaron. Además, L. De Frutos Sastre se refiere a este cuadro como “Theoxenia”, es decir, el recibimiento del culto al dios Dionisos. Las partes que se conservaron fueron un fragmento de Baco y uno de Erígone, la hija de Icaro de Atenas, al que visita el séquito de Dionisos (Museo Nacional del Prado, 2018).

El relato que narra esta pintura es el de una visita de la comitiva de Dionisos al poeta Icaro. Al marcharse, los pastores acuden a Icaro para averiguar qué ocurrió durante la visita, quien les relata el descubrimiento de las bondades y las virtudes del vino. A continuación, los pastores se embriagan y de forma errónea piensan que han sido envenenados, y ejecutan a Icaro. Finalmente, su hija Erígone se suicida al conocer este hecho. José de Ribera conocería esta historia a través de uno de los relieves helenísticos que plasman esta iconografía, puesto que en el siglo XVII se conservaban tres de ellos en Roma y uno en Nápoles (Museo Nacional del Prado, 2018). Según esta interpretación, un fragmento representaría a Baco, como indica su título, y el otro a Erígone con un gesto pensativo (Museo Nacional del Prado, 2020).

Como se ha comentado en el subapartado referente a la pintura de Massimo Stanzione, esta obra aparece en el inventario del Alcázar de 1666 como cuadro que se emplazó en el espacio donde el rey cenaba. Tanto esta obra como el *Sacrificio a Baco* de Stanzione tenían las mismas dimensiones, de modo que ambas pinturas formaban pareja. En este sentido, según el Museo del Prado, la obra de Stanzione presenta unas dimensiones de 237 cm. de alto y 358 cm. de ancho (Museo Nacional del Prado, 2020).

En cuanto a la representación iconográfica del dios, a este se le retrata como un hombre anciano. Según L. de Frutos Sastre, este aspecto se podría vincular al tratado iconológico de Cesare Ripa, un libro relevante en la Edad Moderna. De acuerdo con Ripa la embriaguez se debía representar a través de una mujer anciana, puesto que el abuso del vino generaba debilidad y un rápido envejecimiento. Además, L. De Frutos Sastre sostiene que las aportaciones de Ripa pueden servir para entender la obra de Stanzione junto con la de Ribera en el contexto de la sala donde cenaba el monarca. Ripa también indicaba que a Baco se le caracterizaba desnudo porque según el autor, aquellos en estado de embriaguez “acaban por descubrirlo todo”. Este autor, por lo

tanto, señala el peligro que supone el abuso del vino, la imprudencia. En aquellos momentos, el consumo de vino en exceso se interpretaba como actitud imprudente, opuesta a la virtud de la prudencia que determinaba a los gobernantes. En definitiva, la iconografía de las pinturas de Stanzione y Ribera combinadas y expuestas en la sala donde cenaba Felipe IV se podría interpretar como un aviso acerca del peligro que pudiera provocar la ingesta desmesurada de vino (Museo Nacional del Prado, 2018).

5.5. Finoglia: *Triunfo de Baco*

Triunfo de Baco (fig. 5) es una pintura al óleo sobre lienzo del pintor italiano Paolo Domenico Finoglia (Orta di Atella o Nápoles, 1590 – Conversano, 1645) que cronológicamente se situaría después de 1635. Este cuadro comenzó a formar parte de las colecciones del Museo del Prado a finales del siglo XIX (Museo Nacional del Prado, 2019).

Con respecto al tema representado, este se corresponde con el triunfo de Baco. El inventario del Buen Retiro datado entre 1701 y 1703 describe la obra como pintura con las fiestas de Baco entre “los Gentiles” llevándole en un carro. Un inventario posterior, de 1834, se refiere a la obra como Baco vencedor. Finalmente, en 1857 otro inventario hace alusión al cuadro como “viaje de Baco” e incluye más detalles: “le rodean grupos de jóvenes y bacantes que llevan tirsos y racimos, y van bailando bulliciosamente” (Museo Nacional del Prado, 2019).

Posiblemente la pintura de Finoglia también fuera encargada para el programa decorativo del Palacio del Buen Retiro, como las pinturas de Massimo Stanzione (*Sacrificio a Baco*) y José de Ribera (*El triunfo de Baco*). De este modo, se incluía en la serie destinada a escenas mitológicas y de historias de la antigua Roma. Así pues, tres de las pinturas del Palacio del Buen Retiro eran de temática báquica. Finoglia también pintó otras obras para este ciclo: un *Combate de gladiadores* y otra conocida como *Masinisa llorando la muerte de Sofonisba*. En cuanto al posible significado de este ciclo de escenas mitológicas y de la historia de la antigua Roma, A. Úbeda de los Cobos sostiene que no se ha logrado justificar de forma concluyente el significado de esta serie (Úbeda de los Cobos, 2005: 204).

5.6. De Vos: *El triunfo de Baco*

El triunfo de Baco (fig. 6) es una pintura al óleo realizada por el pintor Cornelis de Vos (Hulst, ca. 1586 – Amberes, 1651) entre los años 1636 y 1638. Esta pintura

sobre lienzo actualmente se encuentra en el Museo Nacional del Prado. Originalmente procede de la colección real de la Torre de la Parada en El Pardo, Madrid (Museo Nacional del Prado, 2020).

Cornelis de Vos fue un pintor flamenco cuya producción se caracterizó por un estilo barroco presente en obras de iconografía variada, entre las cuales son de interés las de temática mitológica. Tanto sus escenas mitológicas como religiosas se exportaron con éxito a España. Entre los pintores que trabajaron con Cornelis de Vos destacó Rubens, quien participó en el proyecto ornamental de la Torre de la Parada a través de la creación de tres pinturas más, actualmente ubicadas en el Museo del Prado (Museo Nacional del Prado, n. d.).

La presente obra muestra una escena en la cual aparece un dios Baco desnudo sobre un carro triunfal tirado por tigres. Además, aparece coronado por una corona de pámpanos y sostiene un racimo de uvas con la mano izquierda. El dios se encuentra acompañado por su séquito, formado por sátiros, una bacante, y Sileno ebrio a lomos de un asno (García, 2013: 84).

S. Alpers, que ha analizado el trabajo de Rubens en la Torre de la Parada, interpreta que la comitiva de Baco se vincula a varios relatos como, por ejemplo, el que se relata en los *Fastos* de Ovidio y en la *Carmina* de Catulo sobre la vuelta del dios desde la India, y también la reunión entre el séquito de Baco con el Rey Penteo, siendo esta última la que se considera más oportuna para *El triunfo de Baco* de Cornelis de Vos. El carro triunfal del dios con su séquito en relación con la animadversión del Rey Penteo se relata en el libro III de las *Metamorfosis* de Ovidio (Museo Nacional del Prado, 2020).

Este lienzo parte de un boceto diseñado por Rubens en 1636, actualmente conservado en el Museo Boymans-van Beuningen de Rotterdam. Felipe IV encargó a Rubens un proyecto para la decoración de su pabellón de caza en Madrid (la Torre de la Parada) formado por más de sesenta pinturas. El encargo fue completado en 1637 por el taller de Rubens. Seis de sus bocetos se ubican en el Museo Boymans-van Beuningen de Rotterdam, entre ellos, el del triunfo de Baco (Museum Boymans Van Beuningen, n. d.). De acuerdo con la información proporcionada por el Museo del Prado, las obras encargadas para la Torre de la Parada representaban escenas mitológicas, en concreto, de las pasiones de los dioses, según fuentes clásicas como las *Metamorfosis* de Ovidio. Cornelis de Vos no solo ejecutó el lienzo para *El triunfo de Baco*, sino que también realizó para la misma serie *Apolo persiguiendo a Dafne*, *Apolo y la serpiente Pitón* y *El*

nacimiento de Venus (Museo Nacional del Prado, 2020). Por otra parte, A. Georgievska-Shine y L. Silver comentan que, para la Torre de la Parada, Rubens también realizó el boceto de *Baco y Ariadna* cuyo lienzo ejecutó Erasmus Quellinus (Georgievska-Shine y Silver, 2014: 63).

Las colecciones de Felipe IV en la Torre de la Parada incluían tanto retratos reales como pinturas de temática mitológica realizadas por el taller de Rubens. F. Checa y J. M. Morán afirman que por orden del rey entre 1636 y 1638 se llevaron a cabo más de cien pinturas que fueron recogidas en una memoria. No obstante, la decoración de este espacio no se organizó a partir de un planteamiento concreto, por lo tanto, las diversas obras no estaban relacionadas entre ellas. De este modo, había escenas de caza, retratos de bufones y de los monarcas, cuadros de animales y mitológicos. Sin embargo, una excepción fueron tres episodios de Hércules y las caídas de Ícaro y Faetón, separados de las pinturas de dioses. Los mitos representados no estaban vinculados especialmente a la caza, aunque el pabellón que albergaba estas obras estuviera dedicado a la actividad cinegética; la única excepción fueron las obras centradas en Diana (Checa y Morán, 1985: 251-266). En definitiva, se podría determinar que se elaboró un ciclo de pinturas mitológicas coherentes con el uso del lugar donde se exhibían, una segunda residencia destinada al ocio en un entorno de campo.

5.7. Quellinus: *Baco y Ariadna*

Baco y Ariadna (fig. 7) es un cuadro al óleo sobre lienzo realizado por el artista Erasmus Quellinus (Amberes, 1607 – Amberes, 1678) entre los años 1636 y 1638 para la serie de pinturas de la Torre de la Parada. En la actualidad se ubica en el Museo del Prado (Museo Nacional del Prado, 2020).

En cuanto a su temática, esta pintura representa a Ariadna quien, abandonada por Teseo en Naxos, recibe la visita de Baco. Además, según M. C. García Fuentes, el lienzo plasmaría el contenido de las *Metamorfosis* de Ovidio que indica lo siguiente: “A la que había sido abandonada y profería muchos lamentos, la reconfortó con sus abrazos y ayuda” (García, 2013: 125). Por otro lado, M. Díaz Padrón describe la escena representada detallando que, sobre un fondo de playa, Ariadna dirige su rostro hacia Baco, quien le expresa su amor. Además, dos personajes del séquito del dios se sitúan tras él sujetando lanzas con viñas, referentes a la fiesta de Baco. El autor sostiene que este relato aparece en las *Metamorfosis* de Ovidio, *Los fasti* y el *Ars amatoria* de Filóstrato y Cátulo. En cuanto a otra consideración, el autor indica que S. Alpers afirma

que esta escena representada se identifica con un episodio de *Los fasti* (Díaz, 1975: 217). Como ya se ha comentado en el subapartado dedicado al cuadro de Cornelis de Vos, tanto su pintura como la de Erasmus Quellinus forman parte del programa decorativo de la Torre de la Parada. Según A. Georgievska-Shine y L. Silver, en contraste con la representación de Baco en la pintura de Cornelis de Vos, *Baco y Ariadna* se acerca más a una imagen ideal de la divinidad, transmitida a través de la belleza y fuerza masculina, así como el ideal de la generosidad del gobernante hacia sus súbditos (Georgievska-Shine y Silver, 2014: 65).

Así como ocurre con *El triunfo de Baco* de Cornelis de Vos, existe un boceto previo con una composición similar, pero con algunas variantes. Actualmente se conserva también en el Museo Boymans-van Beuningen de Rotterdam (Díaz, 1975: 217). Quellinus, por lo tanto, también colaboró con Rubens, quien le encargó otros cuadros de temática mitológica para el proyecto de la Torre de la Parada como, por ejemplo, *El rapto de Europa*, *La Muerte de Eurídice*, *Jasón y el vellocino de oro*, *Cupido navegando sobre un delfín*, *La Persecución de las Harpías* y *El Amor dormido* (Museo Nacional del Prado, 2020).

5.8. Rubens (y taller): *Sátiro*

Sátiro (fig. 8) es una pintura al óleo sobre lienzo vinculada al taller de Rubens, realizada entre los años 1636 y 1638. El lienzo fue originalmente encargado para las colecciones reales del rey Felipe IV, y actualmente se sitúa en el Museo del Prado (Museo Nacional del Prado, 2020).

Este cuadro representa a un sátiro en una postura que evoca la curva praxiteliana e inclinado hacia una máscara. M. Díaz Padrón aporta una serie de datos e interpretaciones. En primer lugar, el autor de este sátiro podría haber empleado como modelo un grabado de Goltzius que representa a Baco para ejecutar la obra. En segundo lugar, se ha considerado que esta pintura no personificaría a un sátiro, sino a Diógenes o también a Marsias (Díaz, 1975: 262). Por otra parte, en el inventario más antiguo de la Torre de la Parada (1701 – 1703) donde se cita este cuadro se especifica que se trata de una pintura de un sátiro (Museo Nacional del Prado, 2020).

Con respecto al programa ornamental de la Torre de la Parada, Felipe IV actuó como promotor, siendo su intermediario el cardenal-infante don Fernando. Rubens trabajó en los bocetos de más de cien obras que debían representar fábulas de las *Metamorfosis* de Ovidio y otros temas mitológicos. Asimismo, el pintor se encargó de

ejecutar parte de los lienzos, puesto que el resto del trabajo lo desarrollaron tanto componentes de su taller como pintores independientes. En la actualidad, el Museo del Prado conserva entre su colección parte de los bocetos y la mayoría de sus lienzos, entre ellos, el de este sátiro (Garrido, 2017: 48-50).

Este conjunto de sesenta y tres obras sobre hechos de las *Metamorfosis* de Ovidio ejecutado por Rubens y su taller asignado al programa de la Torre de la Parada se podría interpretar como una reacción positiva a la idea de encargo de abundantes pinturas relativas a una misma temática como los paisajes con ermitaños y las escenas de la Roma antigua. La opción que elige Rubens conduce a pensar que el gusto de Felipe IV habría cambiado ya que, tras conocer alternativas a la tradición de la pintura veneciana, tenía la seguridad de que lo que le interesaba era la producción de Tiziano y sus seguidores (Garrido, 2017: 50).

6. Análisis iconográfico

En el presente apartado se procederá a analizar iconográficamente cada obra del catálogo en función de su tema y ciclo iconográficos. Además, se contrastarán las pinturas de una misma temática con otras pinturas europeas del siglo XVII, para averiguar bien su grado de originalidad o su rol como continuadoras de modelos ya existentes entre las variantes iconográficas de su época. Ello responde al cuarto objetivo de este trabajo. En primer lugar, se han agrupado las pinturas en función de su temática y su pertenencia a un ciclo iconográfico determinado, siguiendo el sistema de clasificación *Iconclass*. De este modo referiremos cuatro ciclos: alegorías de Baco, historia de Baco e Icaro, relaciones amorosas de Baco y séquito báquico. Asimismo, en cada ciclo se recoge una o dos temáticas iconográficas distintas. Esta ordenación se recopila en los anexos 1, 2, 3, 4 y 5.

En segundo lugar, una vez establecidos los ciclos, el primer objetivo de este apartado es evidenciar la amplia temática iconográfica de las pinturas pertenecientes a la colección de Felipe IV. Como objetivo secundario plantearemos la diversidad de variantes iconográficas que representan a Baco y los personajes de su séquito. El conjunto de pinturas de la colección real presenta un total de cinco temas: el triunfo de Baco, las bacanales, Icaro recibe a Baco, Baco encuentra a Ariadna en la isla de Naxos y el retrato de un sátiro. Las pinturas que estudiamos presentan múltiples variables como son la representación de Baco con diferentes edades, y también la presentación de éste con distintos atributos y ejecutando diferentes acciones. Lo acompañan personajes

que en ocasiones pueden ser mitológicos (ninfas y sátiros, entre otros) y en otras pueden tratarse de personajes de época (aldeanos y otros personajes populares). Nos fijaremos en la existencia de elementos que forman parte de la tradición iconográfica, como son la aparición de ciertos personajes (Sileno, bacantes, sátiros...), y la presencia de determinados elementos como el carro triunfal o el detalle de los instrumentos musicales que portan las ménades (por ejemplo, los címbalos). Para ello nos hemos servido de publicaciones como *A Dictionary of Pictorial Subjects from Classical Literature: A Guide to Their Identification in Works of Art* de Percy Preston la cual especifica la procedencia literaria clásica de cada uno de estos elementos.

La estructura de este apartado se organiza en cuatro subapartados que se corresponden con cada ciclo iconográfico. Hay que tener en cuenta que este conjunto de pinturas de la colección real es un testimonio de la existencia de unos modelos y aproximaciones a la figura de Baco que no siempre se adaptan a unos modelos iconográficos anteriores ni a lo que aportan las fuentes literarias sobre este personaje. Por lo tanto, mientras una serie de pinturas presenta una temática que se ajusta a la tradición mitológica literaria porque alude a episodios concretos del recorrido vital de Baco (como traslación de Dioniso), otras no prosiguen esta tradición porque son ambiguas desde el punto de vista de la iconografía, pudiendo referirse tanto a un episodio iconográfico en particular como tratarse de escenas alegóricas de carácter general, de naturaleza atemporal. Finalmente, los subapartados con ciclos que contengan más de un tema iconográfico se dividirán en las secciones que correspondan.

6.1. Obras del ciclo de las alegorías de Baco

6.1.1. Obras con el tema de las bacanales

Según P. Grimal, cuando Dioniso llegó a Tebas introdujo las bacanales. En estas festividades dedicadas al dios el pueblo, y en especial las mujeres, estaba dominado por el delirio místico y recorría el campo exclamando gritos rituales (Grimal, 1981: 140). Las ménades, también denominadas bacantes, son aquellas mujeres que se unen al séquito de Dioniso y que pueden ser consideradas divinidades si están poseídas por él. Su danza frenética alude a las fuerzas desatadas de la naturaleza. En cuanto a sus atributos encontramos la corona de hiedra, el tirso, la piel de cabra o de ciervo e instrumentos de percusión como los crótalos y el pandero, entre otros (Carmona, 2000: 50).

Stanzione representa las bacanales en su obra *Sacrificio a Baco* (cat. 3) (fig. 3). Las bacantes, nombre vinculado a las orgías romanas, son las sacerdotisas que organizan la ceremonia. Este ritual era únicamente de las mujeres y provenía del culto originario del dios Pan (Molina, 2019: 108). El episodio al que alude esta obra forma parte del relato biográfico de Baco (Dioniso) según las fuentes literarias. Pseudo-Apolodoro (web Theoi) en su *Biblioteca* relata que Dioniso cruzó Tracia y llegó a Tebas, donde obligó a las mujeres a abandonar sus hogares y retozar en un frenesí en Citerón.

La pintura *Sacrificio a Baco* de Stanzione representa una serie de bacantes y niños con ofrendas de animales, flores, frutas y vino, que rinden culto a una estatua de Baco, coronado con vides, portando el tirso y cubierto con una piel de animal. De acuerdo con P. Preston, la vid es un atributo de Dioniso, ya que según las fuentes literarias la planta fue descubierta por el dios (Preston, 1983: 288). Por otra parte, el tirso es un bastón portado por Dioniso y sus seguidores (ménades, sátiros y silenos). Está rematado por una piña de pino o, a veces, con hojas de parra y racimos de uva (Preston, 1983: 271). Además, la piel de animal también es un elemento característico del dios y su séquito, concretamente, la piel de cervato y la de pantera (Preston, 1983: 233). En la pintura de Stanzione las bacantes, además de llevar obsequios al dios, danzan e interpretan instrumentos musicales; mientras un niño va a lomos de una cabra otros sacan uvas de un barril. Según P. Preston, la cabra es uno de los atributos de Baco (Preston, 1983: 128). Contrastaremos esta obra de Stanzione con dos pinturas de temática y composición similar, aunque en ellas el culto no se centre en Baco sino en Pan, personaje del séquito dionisiaco. *Bacanal* (1675) de Filippo Lauri es un óleo sobre lienzo que representa una bacanal y la devoción a Pan, dios griego de la caza, la música, la naturaleza y los pastores (Web Gallery of Art, n. d.). Tal y como en el *Sacrificio a Baco* de Stanzione, una estatua representa a la divinidad, a la que acuden con obsequios sátiros, ménades y niños. El resto de los personajes se representan bebiendo, danzando e interpretando instrumentos musicales, como ocurre en la pintura de Stanzione. Las dos pinturas de Stanzione y de Lauri presentan similitudes entre sí; aunque el número de personajes y composición sean diferentes en esencia ambas representan un mismo concepto de la bacanal y la entrega de las ofrendas, sea a Baco o a Pan. Las dos obras también presentan semejanzas con otras pinturas en las que se repite el concepto de la bacanal, las ofrendas, los sacrificios a los dioses y la representación de estos a partir de estatuas veneradas por sus seguidores.

Fiestas Lupercales (hacia 1635) de Andrea Camassei es una pintura al óleo sobre lienzo conservado en el Museo del Prado que formó parte de la serie de pinturas sobre la historia antigua de Roma para el palacio del Buen Retiro. El tema del lienzo son las fiestas lupercales, una festividad dedicada a Pan y a Lucina, dioses vinculados a la fertilidad y el nacimiento. Como muestra el cuadro, durante las celebraciones se flagelaba a las mujeres para que fueran fecundas y se interpretaba música con instrumentos de viento (Museo Nacional del Prado, 2020). Aquí no se incorporan personajes de la comitiva de Baco, pero tienen en común la acción del sacrificio y la entrega de ofrendas a un personaje mitológico representado mediante una estatua. Por lo tanto, consideramos que la temática mitológica de vertiente cultural era común en la pintura del siglo XVII, un aspecto que también se confirmaría con el óleo de Rubens titulado *Ofrenda a Venus*, una obra que se comentará posteriormente.

Danza de personajes mitológicos y aldeanos (cat. 2) (fig. 2) de Rubens representa una bacanal. Esta obra muestra una escena de paisaje donde un grupo de figuras se encuentra danzando de forma desordenada. En esta escena festiva los personajes son campesinos vestidos a la manera contemporánea, bailando en parejas de forma dinámica y enérgica. No obstante, en el grupo se puede apreciar la presencia de unos personajes mitológicos que visten indumentaria antigua. Uno de ellos es Baco, quien porta la corona vegetal y la piel de leopardo como atributos. También se incluye a un personaje de su séquito, un sátiro coronado que trata de besar a una mujer mientras ambos danzan. P. Preston define los sátiros como espíritus masculinos del bosque con una o más características animales (cola de caballo o cabra, orejas puntiagudas, nariz chata, cuernos, patas de cabra). Los homólogos mayores de los sátiros, calvos y barbudos, eran los silenos, llamados así por Sileno, el compañero de Dioniso. La asimilación de patas de cabra por parte de los sátiros resultó de la identificación con Pan y Fauno (Preston, 1983: 208).

Otra obra de Rubens que permite establecer paralelos puntuales con la anterior es la *Ofrenda a Venus*, de cronología similar (1636 – 1637) y actualmente conservada en el Kunsthistorisches Museum (Viena). En esta escena de paisaje el tema principal son las ofrendas que hacen un grupo de mujeres a la estatua de Venus, pero entre los personajes también aparecen ninfas, sátiros y faunos danzando (Fehl, 1972: 159-161). Al igual que en *Danza de personajes mitológicos y aldeanos*, Rubens plasma escenas de bacanal, puesto que tanto las ninfas y sátiros situados a la izquierda de la composición de la *Ofrenda a Venus* como los aldeanos en *Danza de personajes mitológicos y*

aldeanos danzan de manera desenfadada, coquetean y manifiestan el deseo erótico habitual en este tipo de representaciones. De esta manera, estamos ante dos obras de un mismo autor que presentan tanto figuras únicamente mitológicas (las ninfas y los sátiros) como la combinación de personajes mitológicos con personajes contemporáneos (los aldeanos).

Otra pintura con el tema de la bacanal es *Bacanal* (1660 – 1665), de Giulio Carpioni, un óleo sobre lienzo conservado en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. En un escenario al aire libre y entre ruinas, Carpioni representa una bacanal celebrada en honor al dios del vino, Baco (Museo Nacional Thyssen-Bornemisza Madrid, n. d.). Baco, coronado de vid y representado en la edad adulta, se encuentra tumbado junto con una serie de bacantes. A diferencia de *Danza de personajes mitológicos y aldeanos* de Rubens, aquí el dios no danza junto con el resto de los personajes. Los demás integrantes de su cortejo se distribuyen por grupos a lo largo de la composición. Bacantes, niños y sátiros danzan mientras algunos de ellos tocan instrumentos musicales, una actividad similar a la de los aldeanos del lienzo de Rubens.

En la pintura *A Bacchanal in an Extensive Landscape*, óleo sobre lienzo de Johan van Haensbergen (1642 – 1705), un artista conocido por sus pinturas clasicistas y mitológicas que se emplazan en vastos paisajes italianos (Web Gallery of Art, n. d.), el séquito de Baco está formado por ninfas y sátiros que realizan variadas acciones: bailan animadamente, consumen vino, algunos sátiros duermen, otros levantan sobre sus hombros a una ninfa que sujeta una copa, otros sátiros más se unen a otra ninfa para tocar instrumentos musicales, y uno más sostiene a una cabra por sus cuernos. En definitiva, en esta obra se puede advertir mayor diversidad de acciones que en las anteriores pinturas con el tema de la bacanal.

En definitiva, en *Danza de personajes mitológicos y aldeanos* Rubens representa de forma original una escena festiva de campesinos que incorpora a personajes de repertorio mitológico como son Baco y un sátiro de su séquito. En cambio, en otras bacanales de su misma época ajustan el episodio a un contexto mitológico, con acciones y actitudes características de una bacanal.

6.1.2. Obras con el tema del triunfo de Baco

En el catálogo de obras de Felipe IV se incorporan tres pinturas con el tema iconográfico del triunfo de Baco, si bien se representan de modo muy diverso. Estas obras son *Triunfo de Baco* de Paolo Domenico Finoglia, *El triunfo de Baco* de Cornelis

de Vos y *Los borrachos*, o *El triunfo de Baco* de Velázquez. Según P. Grimal, durante la etapa en que Dioniso conquista la India surgiría el séquito triunfal que le acompañaba: el carro tirado por panteras y decorado con hiedra y pámpanos, las bacantes, los sátiros, los silenos y otras divinidades menores (Grimal, 1981: 140). Con respecto al carro de Dioniso, este puede ir tirado por cabras, centauros, panteras o tigres (Preston, 1983: 68-69). J. Hall sostiene que en este desfile aparece Baco sentado sobre el carro y sosteniendo el tirso. Ariadna puede acompañarlo, tal vez en otro carro. Además, Sileno puede dirigir la procesión o marchar con la ayuda de otros dos personajes a causa de su embriaguez. En cuanto al resto del séquito, sátiros y ménades se encuentran tocando instrumentos como címbalos, flautas y siringas; y puttis revolotean con jarras de vino y copas (Hall, 2018: 40). Los címbalos, un atributo de las bacantes, son medias esferas de metal, utilizadas en el culto de las deidades griegas y romanas, especialmente Dioniso-Baco, entre otras (Preston, 1983: 86). La flauta también es un atributo de estos personajes (Preston, 1983: 117).

Seguidamente, compararemos la obra *Triunfo de Baco* (cat. 5) (fig. 5) de Finoglia con *El triunfo de Baco* (cat. 6) (fig. 6) de Cornelis de Vos, dos lienzos que representan el tema iconográfico del triunfo de Baco, las dos pertenecientes al conjunto de pinturas de Felipe IV que optan por representar el tema iconográfico del triunfo de Baco con el dios sobre un carro y acompañado por su séquito, puesto que en la obra de Velázquez el concepto del triunfo se reproduce mediante elementos iconográficos muy diferentes. Según la información proporcionada en el apartado monográfico sobre las pinturas de repertorio báquico en las colecciones reales de Felipe IV, la obra de Cornelis de Vos presenta una escena de triunfo que se correspondería con el episodio en que Baco y su comitiva se encuentran con el Rey Penteo. Ambas escenas de Cornelis de Vos y Finoglia se desarrollan en un entorno paisajístico. En ambos casos Baco se representa en la edad madura y su figura ocupa un lugar relevante, sobre el carro y coronado con pámpanos. El Baco del *Triunfo de Baco* de Finoglia casi desnudo porta una corona de pámpanos sobre su cabeza. Se representa sentado sobre un carro del que tiran tres sátiros desnudos con unas cuerdas. Le acompañan bacantes y sátiros que danzan e interpretan instrumentos musicales, y que también ostentan racimos de uvas.

En el *Triunfo de Baco* de Cornelis de Vos, un Baco obeso, sentado sobre un carro dorado, está coronado con pámpanos y sujeta con la mano los racimos de uvas del que también come un sátiro. A diferencia de la pintura de Finoglia tiran de este carro dos tigres, animales sagrados asociados a Baco (Dioniso). De nuevo el séquito del dios

está constituido por sátiros y una bacante, que danzan y tocan instrumentos musicales de percusión. Pero la pintura de Cornelis de Vos es más variada iconográficamente, puesto que incorpora un Sileno ebrio, barbado y de edad avanzada, portado por un asno. Este personaje según P. Preston se personifica mediante un anciano calvo y jovial (Preston, 1983: 182).

Las pinturas de Finoglia y Cornelis de Vos se pueden comparar con otras pinturas europeas de la misma temática y cronología similar, como es *El Triunfo de Baco* de Nicolas Poussin, óleo sobre lienzo datado entre 1635 y 1636, actualmente conservado en el Nelson-Atkins Museum of Art (Kansas City) (The Nelson-Atkins Museum of Art, n. d.). El protagonista de la escena Baco en la edad madura, desnudo, coronado con pámpanos y aquí sí porta el tirso, atributo que no se incluye en las obras ya comentadas. El dios está sentado en un elevado carro tirado por centauros y le acompañan personajes mitológicos como Hércules, que porta el trípode sagrado de Apolo, Pan tocando la siringa y Sileno que levanta una rama del árbol sagrado. Finalmente, en la parte superior de la composición se inscribe Apolo conduciendo el carro solar sobre las nubes (The Nelson-Atkins Museum of Art, n. d.). El resto de los personajes que completa el séquito está formado por ninfas y sátiros, que tocan instrumentos musicales. La pintura de Poussin presenta mayor diversidad de protagonistas que las pinturas de Finoglia y De Vos.

Otra obra del siglo XVII que podría tomarse como ejemplo para contrastar los elementos iconográficos es *El triunfo de Baco* (hacia 1650) de Jan Thomas van Yperen, pintura al óleo sobre tela en tabla que se exhibe en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Según la información que ofrece el museo, el pintor fue alumno de Rubens mientras este estaba llevando a cabo el encargo para la Torre de la Parada. Entonces Jan Thomas van Yperen conocería *El triunfo de Baco* de Cornelis de Vos, entre otras obras, y a partir de ellas realizaría su pintura (Museo Nacional de Bellas Artes, n. d.). En esta pintura la figura de Baco sigue en la línea de las anteriores, con su corona de pámpanos y sentado sobre el carro, aunque va acompañado por una figura femenina, tal vez Ariadna. Como en la obra de Cornelis de Vos son tigres los que tiran el carro. Su cortejo está formado por sátiros y ménades, pero es más amplio que el de Finoglia y el de De Vos, pues incorpora también animales y erotes, que portan flores y frutos. En este séquito también se integra a Sileno beodo. Por lo tanto, se constatan elementos que son habituales en la iconografía del triunfo de Baco, como la figura del

dios sobre el carro y el séquito formado por bacantes y sátiros, pero igualmente se introducen variantes que no son comunes a todas las obras pictóricas.

Con el objeto de analizar la pintura de *Los borrachos*, o *El triunfo de Baco* (cat. 1) (fig. 1) de Velázquez se llevará a cabo una comparación entre los elementos de su composición con los de otra obra, centrándonos en la manera de representar al dios Baco, al séquito que le acompaña y las acciones que desarrollan. Sin embargo, cabe indicar que en este sentido la obra de Velázquez no es comparable a ninguna otra obra de la iconografía báquica; prescinde del repertorio mitológico, exceptuando a Baco y al sátiro que se sitúa tras de él, e incorpora a personajes no mitológicos. También la acción que se desarrolla es diferente. Por esta razón nuestro propósito es destacar la originalidad de la pintura de Velázquez frente a otras de su época que representando también el tema del triunfo de Baco lo conciben y desarrollan de modo muy diverso. En este sentido, el triunfo báquico representado en esta obra es distinto de los demás triunfos de Baco que hemos recogido, ya que la acción, la composición y los personajes no son los mismos.

Los borrachos, una obra interpretada como alegoría del vino, presenta una escena enmarcada en un paisaje natural donde el personaje principal y la acción recae en Baco, retratado en la edad adulta. Sentado sobre un barril, porta la corona de vid y presenta el torso desnudo. Baco corona con una guirnalda a uno de los personajes de su entorno, arrodillado ante él. Como se ha comentado en el apartado monográfico sobre las pinturas de repertorio báquico en las colecciones reales de Felipe IV, en ocasiones esta acción se ha interpretado como la coronación de un poeta, ya que Baco corona a este personaje con hiedra, un atributo relacionado con los poetas. Para contrastar la figura del Baco de Velázquez nos interesa la obra titulada *Baco* de Rubens, autor cuya producción pictórica comprende habitualmente obras de repertorio iconográfico báquico, como faunos, ménades, sátiros o Sileno, aunque la representación del dios no fue tan común en las pinturas de este artista. De los últimos años de vida del pintor data el *Baco*, un óleo sobre lienzo que actualmente se conserva en el Museo del Hermitage (San Petersburgo) (Charles, 2011: 150). En el centro de este cuadro aparece un opulento Baco desnudo y representado en la edad madura, sentado sobre un barril y que sostiene una copa en la que le vierten una bebida. En cuanto la vasija, P. Preston sostiene que el cáliz o el cántaro, la copa para beber con dos asas, es un atributo de Dioniso. Además, la copa, el plato o el cuenco son utilizados por Dioniso, Sileno, bacantes y ménades en las festividades (Preston, 1983: 283-284).

Con respecto a los personajes del séquito báquico, se advierten diferencias sustanciales entre los de la pintura de Velázquez y los que presenta Rubens. Mientras que en la composición de Rubens las figuras pertenecen al repertorio mitológico báquico, en el caso de Velázquez los personajes masculinos (a excepción de Baco y el sátiro) que beben junto al dios se han identificado, según A. E. Pérez Sánchez, como personajes populares (Domínguez et al., 1990: 148) y, por lo tanto, son ajenos a la mitología. Estos personajes se sitúan a la derecha de la composición velazqueña y se caracterizan por llevar una indumentaria contemporánea a la datación de la pintura, a diferencia de Baco y el sátiro. En cuanto a las acciones que se desarrollan en la escena, podemos advertir dos ejes compositivos: uno centrado en la Baco y la coronación, y otro focalizado en el grupo de personajes populares y su consumo del vino. Por el contrario, el séquito que envuelve al Baco de Rubens está formado por un sátiro, una bacante e infantes propios del mundo mitológico. Tanto en Velázquez como en Rubens es evidente que la acción que se lleva a cabo es el consumo del vino, aunque con diferentes protagonistas.

En conclusión, la pintura de Velázquez presenta una notable originalidad por la acción que lleva a cabo Baco y por la inserción de elementos y figuras de carácter profano en un ambiente mitológico, mientras que en la mayoría de pinturas de su época como la referida de Rubens u otras la composición y la acción remiten a unos elementos más comunes como la actividad bulliciosa de personajes mitológicos diversos como las ninfas y los sátiros, y la participación del dios Baco en esta celebración plasmada a partir de la acción de consumir vino.

6.2. Obras del ciclo de la historia de Baco e Icaro

Cabeza del dios Baco (cat. 4) (fig. 4) es el título que recibe un fragmento pictórico de la obra de Ribera denominada *El triunfo de Baco*, si bien esta obra representaba el tema iconográfico de Icaro recibiendo a Baco. El hecho de que de la obra originaria se conserven solo dos fragmentos impide llevar a cabo un extenso proceso de comparación de la pintura de Felipe IV con otra que presente el mismo tema iconográfico. Nos centraremos en el análisis del fragmento de esta pintura que lleva por título *Cabeza del dios Baco*. El segundo fragmento de la pintura original de Ribera conservado en el Museo del Prado es *Media figura de mujer*, identificada como Erígone quien no es un personaje de la iconografía báquica (es propia de la de Icaro) y, por ello, se descarta para ser analizada. Asimismo, cabe señalar que *Cabeza del dios Baco* es un

fragmento perteneciente a la pintura que el Museo del Prado denomina como *El triunfo de Baco* y también como *La visita de Baco al poeta Icaro*, *Fábula de Baco* o *Teoxenia*. Se asignan pues varios títulos a una misma obra, cuya temática es, por otra parte, el episodio que se corresponde con la visita de Baco y su cortejo al poeta Icaro. Este episodio iconográfico forma parte del relato biográfico de Baco (Dioniso) según las fuentes literarias, de manera que podemos suponer que debía ajustarse a la tradición mitológica.

Como hemos comentado anteriormente, debido a la imposibilidad de establecer una comparativa con obras de la pintura originaria de Ribera, *El triunfo de Baco*, se propone contrastar *Cabeza del dios Baco* con otras pinturas que retraten a este dios. El fragmento de Ribera nos muestra un busto de Baco que se presenta como un anciano barbado, una característica que, en función del tratado de Ripa citado en el apartado monográfico sobre las pinturas de repertorio báquico en las colecciones reales de Felipe IV, puede recibir diversas interpretaciones. Baco, de perfil, es identificable por una profusa corona de pámpanos sobre su cabeza, un atributo habitual en su iconografía. En cuanto a su fisonomía destaca su ancianidad, en un rostro surcado por arrugas y acompañado por abundante barba y cabellos canosos. Debemos señalar que esta representación de Baco como anciano es bastante excepcional.

En el siglo XVII es más común la representación de Baco como un infante o en la edad madura. Ejemplo de ello es *Drinking Bacchus* (c. 1623), un óleo sobre lienzo de Guido Reni conservado en la Gemäldegalerie (Dresde) (Web Gallery of Art, n. d.). En una escena de paisaje Baco es representado, de cuerpo entero, como un infante que se apoya en un tonel mientras consume vino de un recipiente y orina de manera simultánea. Aunque el Baco de Ribera y éste se exhiben en contextos distintos y presentan rasgos muy dispares tienen en común el atributo de la corona de pámpanos. En este caso Guido Reni ha optado por una corona que además de pámpanos también incluye los racimos de uvas. Por otra parte, *Baco* de Jan de Bray, óleo sobre lienzo datado hacia 1665 (Web Gallery of Art, n. d.), representa a Baco como un hombre joven. Retratado en busto, con largo cabello e imberbe, viste de manera similar al Baco de Ribera y también porta una corona de pámpanos, aunque más simplificada que las anteriores. En las pinturas que se citan en los siguientes apartados se repiten las variantes del Baco infante y del Baco joven, hecho que nos permite incidir en el inusual retrato del Baco anciano de Ribera. Por lo tanto, si bien se le puede representar en distintas etapas o edades y con rasgos diferentes, el atributo que siempre suele estar

presente es su corona vegetal, mayormente de pámpanos, un elemento que aparece en todas las pinturas seleccionadas de la colección de Felipe IV.

6.3. Obras del ciclo de las relaciones amorosas de Baco

La pintura *Baco y Ariadna* (cat. 7) (fig. 7) de Quellinus nos muestra el tema iconográfico de cuando Baco encuentra a Ariadna en la isla de Naxos, episodio relatado en las *Metamorfosis* de Ovidio. Siguiendo el hilo cronológico de la biografía de Baco a partir de las fuentes literarias, se trata de un acontecimiento posterior al de la visita de Baco a Icaro. Quellinus representa el episodio que narra Ovidio sobre el encuentro entre Baco y Ariadna, la cual había sido abandonada por Teseo en la isla de Naxos tras el episodio del laberinto del Minotauro. Ariadna lamenta la partida del héroe cuando es hallada por Baco, quien se enamora de ella. La pintura de Quellinus enmarca la escena en un paisaje costero marítimo, al borde del mar, donde un joven Baco, ataviado con la corona de pámpanos, se aproxima a Ariadna, mientras ella dirige su atención hacia el dios. El dios se lleva la mano al pecho, gesto que plasma el enamoramiento que relata Ovidio. La composición se completa con otros dos miembros del séquito báquico (un sátiro y una ninfa o ménade), que marchan tras el dios portando un tirso y varas con pámpanos.

El mismo tema iconográfico también se representa en la obra *Baco y Ariadna* (hacia 1635) de los hermanos Le Nain. Se trata de una pintura sobre lienzo conservada en el Musée des Beaux-Arts de Orléans (Bell y Dickerson, 2016: 192), que presenta el momento en el que Baco desembarca en la isla de Naxos, cuando encuentra a Ariadna dormida en la playa. En cuanto al contexto de la escena, tanto en la pintura de Quellinus como en la de los hermanos Le Nain es relevante la representación de la orilla del mar. También en esta obra Baco tiene un aspecto juvenil, está coronado y realiza el mismo gesto que en la pintura de Quellinus, llevándose la mano al pecho al ver a Ariadna. La Ariadna de los hermanos Le Nain, sin embargo, se presenta recostada y dormida, ajena a la presencia de Baco. En cuanto al resto de figuras, mientras que la pintura de Quellinus muestra dos personajes del cortejo de Baco marchando tras él, los hermanos Le Nain inciden en el barco y la tripulación de remeros del dios. En conclusión, tanto la pintura de Quellinus como la de Le Nain evidencian el enamoramiento de Baco, pero la participación de Ariadna es muy diferente, como también lo es la incorporación del detalle del desembarco.

Una tercera pintura relativa al episodio de Naxos es la que lleva por título *Bacanal* (1625 – 1626) de Poussin. Se trata de un óleo sobre lienzo conservado en el Museo del Prado, pero que no formó parte de la colección pictórica del rey Felipe IV. De nuevo representa el tema del encuentro entre el dios Baco y Ariadna en Naxos aunque en este caso la acción se desarrolla de forma diversa. En un paisaje natural con el mar de fondo Baco asiste y levanta a Ariadna para subirla a un carro tirado por dos leones. Les rodean personajes de la comitiva de Baco: bacantes, sátiros y Sileno montado sobre un asno (Museo Nacional del Prado, 2020). Poussin representa a Baco y a Ariadna realizando una acción distinta a las de las pinturas anteriores, pues se incluye el carro, habitual en las representaciones del triunfo de Baco, aunque no sea pertinente en el episodio de Naxos. También el resto de los personajes y sus acciones son recurrentes en una bacanal o triunfo báquico: sátiros y ménades, entre otros, danzando y tocando instrumentos musicales, acompañados por animales y portando recipientes, posiblemente de vino.

6.4. Obras del ciclo y temas del séquito báquico

En este apartado presentaremos una pintura de la colección de Felipe IV que tiene como protagonista a un personaje mitológico que pertenece al séquito de Baco, el sátiro. A Rubens y su taller se atribuye la pintura que lleva por título *Sátiro* (cat. 8) (fig. 8), una obra que, si bien representa a un personaje concreto, no alude a ningún episodio mitológico determinado. En este lienzo su protagonista aparece representado en una edad avanzada, de cuerpo entero, barbado y con una piel de animal que le cubre parte del cuerpo. Asimismo, el sátiro se apoya sobre una máscara teatral, un elemento que, según P. Preston, es un atributo de los sátiros (Preston, 1983: 172) y además nos permite vincularlo a Dioniso o Baco porque, según las fuentes, la máscara de Dioniso estaba suspendida en viñedos para garantizar el favor de los dioses (Preston, 1983: 172).

Para comparar este personaje con otros del mismo tema remitimos a *Satyr Drinking from Grapes*, un óleo sobre lienzo de David de Haen (1597 – 1622) (Web Gallery of Art, n. d.). Las diferencias son perceptibles en la acción que lleva a cabo el protagonista, ya que este sátiro de David de Haen se representa exprimiendo el zumo de un racimo de uvas para beberlo. Rubens también retrató a más personajes del séquito báquico, en *Satyr and maid with fruit basket* (hacia 1615), un óleo sobre lienzo que retrata un sátiro sonriente que muestra una cesta de frutas con racimos de uvas, acompañado por un personaje femenino (Liechtenstein. The Princely Collections, n. d.).

En conclusión, el *Sátiro* de Rubens (y taller) que se apoya sobre la máscara parece bastante poco habitual desde el punto de vista iconográfico. En cambio, la pintura de Rubens con el sátiro portando una cesta con frutos y uvas remite de forma mucho más evidente a la iconografía de los sátiros.

7. Conclusiones

En este apartado aportaremos las conclusiones que hemos extraído en función de los objetivos que hemos planteado al inicio de este trabajo. Con respecto al primer objetivo, identificar y determinar las obras de temática báquica que estuvieron en posesión de Felipe IV durante su reinado, hemos determinado cuáles eran las obras de temática báquica, tanto las conservadas como algunas que se han perdido pero que aparecen citadas en los inventarios. En total hemos localizado ocho cuadros, la mayoría de ellos con el dios Baco como protagonista del tema iconográfico representado.

En cuanto al segundo objetivo, determinar la ubicación, función y significación original de estas pinturas, en primer lugar hemos podido fijar la ubicación de todas las obras. Estas pinturas se distribuían en las diversas residencias reales del monarca, como el Alcázar de Madrid, el Buen Retiro y la Torre de la Parada. Todas las pinturas se situaron en lugares de privilegio, nunca en espacios secundarios como, por ejemplo, los corredores. Predominan los casos de obras emplazadas en estancias privadas, aunque otras se muestran espacios destinados a la exposición de obras, como la Galería del Cierzo en el Alcázar. Finalmente, en cuanto a su función, es posible afirmar que la mayoría de estas pinturas formaron parte de ciclos mitológicos. La génesis de la mayoría de las obras radicaba en formar parte de un programa iconográfico con un determinado sentido y, por otra parte, es posible hacer lecturas o interpretaciones iconológicas de algunas de las obras, como se ha comentado en relación con la pintura de Quellinus, *Baco y Ariadna*, que podría aludir a la virtud de la generosidad por parte de la autoridad hacia sus súbditos.

Además, es indiscutible el interés del promotor por adquirir o encargar obras a artistas concretos. En primer lugar, hemos podido comprobar el aprecio del monarca por la obra de Rubens, puesto que en un caso hemos visto que le encarga la decoración de una de sus residencias y en otro caso adquiere una serie de obras de la colección del pintor. Dentro del primer caso también se recogen los lienzos de De Vos y Quellinus, ya que estos artistas fueron colaboradores de Rubens en el programa de la Torre de la Parada. En segundo lugar, otro de los casos más evidentes es el de Velázquez, puesto

que fue el pintor de cámara del rey. Finalmente, los cuadros de Finoglia, Ribera y Stanzione pertenecieron a un conjunto de pinturas encargadas expresamente a los artistas más destacados que se encontraban en Italia en aquel momento, entre ellos, los tres pintores citados.

Con respecto al tercer objetivo, comprobar cómo responden las obras al gusto y al conocimiento del dios Baco en el siglo XVII, podemos afirmar que al dios Baco se le da una vertiente social relacionada fundamentalmente con la embriaguez, y ejemplo de ello sería *Los borrachos* de Velázquez o *El triunfo de Baco* de Cornelis de Vos. Por otra parte se producen numerosas variantes en las representaciones iconográficas del tema del triunfo acompañado por Ariadna, o en las bacanales junto con otros personajes. Nuestro catálogo de obras es testimonio de estas múltiples variantes, además de presentar al dios Baco como un personaje que se relaciona con el mundo terrenal, desmitificado y cercano a los mortales, aspectos que se vinculan a las características del arte barroco, puesto que incide en la exaltación de las emociones.

Finalmente, sobre el cuarto objetivo, dedicado a evidenciar la amplia temática iconográfica de las pinturas y la diversidad de variantes iconográficas de Baco y los personajes de su séquito, se ha podido señalar que la mayoría de las obras estudiadas se adaptan a unos modelos iconográficos que coinciden con los de otras pinturas de su época y que prosiguen con la tradición mitológica literaria. En cuanto a las variantes iconográficas, en general encontramos variaciones en cuanto a la posible incorporación de elementos iconográficos, como los atributos característicos de los personajes, la manera en que se representa a Baco y la diversidad de figuras en las composiciones. Sin embargo hay que destacar una notable excepción en el caso de la pintura de Velázquez; podemos determinar que su obra es extraordinaria dentro de todo el conjunto de las pinturas de temática báquica en el contexto europeo.

8. Bibliografía

- Angulo Íñiguez, D. (1999): *Velázquez*, Madrid, Akal.
- Bell, E. y Dickerson III, C. D. (2016): *The Brothers Le Nain: Painters of Seventeenth-century France*, New Haven, Yale University Press.
- Brown, J. (1986): *Velázquez, pintor y cortesano*, Madrid, Alianza.
- Carmona Muela, J. (2008): *Iconografía clásica: guía básica para estudiantes*, Madrid, Istmo.
- Charles, V. (2011): *Peter Paul Rubens*, Nueva York, Parkstone International.
- Checa, F. y Morán, J. M. (1985): *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra.
- De la Peña Velasco, M. C. (2005): “El vino en el arte. Comentarios sobre la representación del dios dispensador de la alegría en la Edad Moderna”, *Revista Murciana de Antropología*, 12, pp. 413-428.
- Díaz Padrón, M. (1975): *Museo del Prado: catálogo de pinturas: escuela flamenca*, Madrid, Museo del Prado.
- Domínguez Ortiz, A., Pérez Sánchez, A. E. y Gallego, J. (1990): *Velázquez*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- Fehl, P. (1972): “Rubens’s ‘Feast of Venus Verticordia’”, *The Burlington Magazine*, 114 (828), pp. 157-163.
- García Fuentes, M. C. (2013): *Mitos de las Metamorfosis de Ovidio en la iconografía del Museo del Prado*, Madrid, Cersa.
- Garrido Abenza, C. (2017): *Rubens y España. Un flamenco en la Corte de los Austrias. Sus relaciones artísticas y diplomáticas al servicio de Felipe III y Felipe IV*, Trabajo final de grado, Universitat de Barcelona, Barcelona.
- Georgievska-Shine, A. y Silver, L. (2014): *Rubens, Velázquez, and the King of Spain*, Surrey, Ashgate.
- Grimal, P. (1981): *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- Hall, J. (2018): *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, London, Routledge.
- Justi, C. (1999): *Velázquez y su siglo*, Madrid, Akal.
- Lleó Cañal, V. (1999): “«Los borrachos» o «La coronación del poeta»”, en Alpers et al., *Velázquez*, Madrid, Galaxia Gutenberg, pp. 261-275.
- Manrique Frías, G. (2010): *Los mitos clásicos en los dramas mitológicos de Calderón de la Barca. Estudio de sus referencias básicas: personajes y lugares*, Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Madrid.

- Marí Florit, L. (2016): *La pintura mitológica de Velázquez: fuentes, posibilidades e interpretaciones historiográficas*, Trabajo final de grado, Universitat de les Illes Balears, Illes Balears.
- Molina España, B. (2019): “La iconografía de Dioniso en la historia del arte”, en F. Garrido Domené, G. Laguna Mariscal y F. Aguirre Quintero, *Dionisio, el vino y la música: divino frenesí de ayer a hoy*, Córdoba, Universidad de Córdoba, pp. 89-116.
- Moormann, E. M. y Uitterhoeve, W. (1997): *De Acteón a Zeus*, Madrid, Akal.
- Orso, S. N. (1993): *Velázquez, Los Borrachos, and painting at the court of Philip IV*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Pérez Sánchez, A. E. (1985): *Pintura napolitana: de Caravaggio a Giordano*, Madrid, Museo del Prado.
- Preston, P. (1983): *A Dictionary of Pictorial Subjects from Classical Literature: A Guide to Their Identification in Works of Art*, New York, Scribner.
- Úbeda de los Cobos, A. (2005): *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

9. Webgrafía

- Atsma, A. J. (2017): *Dionysus (Dionysos) – Greek God of Wine & Festivity (Roman Bacchus)*. Disponible en: <https://www.theoi.com/Olympios/Dionysos.html>
[Consulta: 8 de julio de 2020]
- Iconclass (n. d.): *Iconclass 92L1*. Disponible en: <http://www.iconclass.org/rkd/92L1/>
[Consulta: 8 de julio de 2020]
- Liechtenstein. The Princely Collections (n. d.): *Liechtenstein. The Princely Collections*. Disponible en: http://www.liechtensteincollections.at/en/pages/artbase_main.asp?module=browse&action=m_work&lang=en&sid=87294&oid=W-1382004131935283162
[Consulta: 9 de julio de 2020]
- Museo Nacional del Prado (2020): *Alcázar de Madrid, Real. – Museo Nacional del Prado*. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/alcazar-de-madrid-real/cd2eb3b7-3aa7-45f9-9ce5-0ed711622f08> [Consulta: 15 de abril de 2020]
- Museo Nacional del Prado (2020): *Bacanal – Colección – Museo Nacional del Prado*. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de->

- <arte/bacanal/c5ac48ed-444a-47d6-b70a-d2fa11754f50> [Consulta: 10 de julio de 2020]
- Museo Nacional del Prado (2020): *Baco y Ariadna – Colección – Museo Nacional del Prado*. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/baco-y-ariadna/0a71d2c7-5064-4e28-8b83-f2f4f544e2a0> [Consulta: 31 de mayo de 2020]
- Museo Nacional del Prado (2020): *Cabeza del dios Baco (fragmento de El Triunfo de Baco) – Colección – Museo Nacional del Prado*. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cabeza-del-dios-baco-fragmento-de-el-triunfo-de/el-faebfb-2e09-426f-8532-ef69daa93e32?searchid=78f12990-1130-a85d-e67b-f0f67794d218> [Consulta: 31 de mayo de 2020]
- Museo Nacional del Prado (2018): *Conferencia: Sacrificio de Dionisio Massimo Stanzione*, [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=2as9KpJEWKY> [Consulta: 31 de mayo de 2020]
- Museo Nacional del Prado (2020): *Danza de personajes mitológicos y aldeanos – Colección – Museo Nacional del Prado*. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/danza-de-personajes-mitologicos-y-aldeanos/e6e93efc-e851-41d9-bf9d-50e147babb30> [Consulta: 2 de mayo de 2020]
- Museo Nacional del Prado (n. d.): *Danza de personajes mitológicos y aldeanos [Rubens] – Museo Nacional del Prado*. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/danza-de-personajes-mitologicos-y-aldeanos-rubens/0312b2fd-fc87-4503-b9f4-31afa4e9b2a9> [Consulta: 30 de mayo de 2020]
- Museo Nacional del Prado (2020): *El triunfo de Baco – Colección – Museo Nacional del Prado*. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-triunfo-de-baco/708bff2b-a4c3-46d3-970f-caa080064b20> [Consulta: 30 de abril de 2020]
- Museo Nacional del Prado (2020): *Fiestas Lupercales – Colección – Museo Nacional del Prado*. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/fiestas-lupercales/374c5c7a-7700-45e4-8d69-93580def2de1> [Consulta: 9 de julio de 2020]

- Museo Nacional del Prado (2020): *Los borrachos, o El triunfo de Baco – Colección – Museo Nacional del Prado*. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/los-borrachos-o-el-triunfo-de-baco/4a23d5e2-9fd4-496b-806b-0f8ba913b3d8> [Consulta: 24 de marzo de 2020]
- Museo Nacional del Prado (2020): *Media figura de mujer (fragmento de “El triunfo de Baco”) – Colección – Museo Nacional del Prado*. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/media-figura-de-mujer-fragmento-de-el-triunfo-de/5dc96670-1ff0-4135-9b9a-3788ac504308> [Consulta: 31 de mayo de 2020]
- Museo Nacional del Prado (2020): *Sacrificio a Baco – Colección – Museo Nacional del Prado*. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/sacrificio-a-baco/610c7b42-baba-45d1-991b-6edf3e815dd2> [Consulta: 31 de mayo de 2020]
- Museo Nacional del Prado (2020): *Sátiro – Colección – Museo Nacional del Prado*. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/satiro/566ba3b9-5766-4e37-9fda-841340e5350d> [Consulta: 1 de junio de 2020]
- Museo Nacional del Prado (2019): *Triunfo de Baco – Colección – Museo Nacional del Prado*. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triunfo-de-baco/026cc3f1-964e-4dd8-8b0d-ddb6654025bc> [Consulta: 31 de mayo de 2020]
- Museo Nacional del Prado (n. d.): *Vos, Cornelis de – Museo Nacional del Prado*. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/recurso/vos-cornelis-de/a8c04ea3-130f-4379-9075-f06ea039ed36> [Consulta: 30 de abril de 2020]
- Museo Nacional de Bellas Artes (n. d.): *Museo Nacional de Bellas Artes*. Disponible en: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/2487/> [Consulta: 1 de julio de 2020]
- Museo Nacional Thyssen-Bornemisza Madrid (n. d.): *Bacanal – Carpioni, Giulio. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza*. Disponible en: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/carpioni-giulio/bacanal> [Consulta: 18 de julio de 2020]
- Museo Nacional Thyssen-Bornemisza Madrid (n. d.): *Itinerario – La cultura del vino. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza*. Disponible en:

<https://www.museothyssen.org/visita/recorridos-tematicos/cultura-vino-coleccion-thyssen-bornemisza> [Consulta: 14 de julio de 2020]

Museum Boijmans Van Beuningen (n. d.): *The Triumph of Bacchus – Musem Boijmans Van Beuningen*. Disponible en: <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/101309/the-triumph-of-bacchus> [Consulta: 2 de mayo de 2020]

The Nelson-Atkins Museum of Art (n. d.): *The Triumph of Bacchus – Works – The Nelson-Atkins Museum of Art*. Disponible en: <https://art.nelson-atkins.org/objects/3200/the-triumph-of-bacchus?ctx=77f44b95-ecd2-437d-8733-0fc286f5b426&idx=0> [Consulta: 28 de junio de 2020]

Web Gallery of Art (n. d.): *A Bacchanal in an Extensive Landscape by Haensbergen, Johan van*. Disponible en: https://www.wga.hu/html_m/h/haensber/bacchana.html [Consulta: 8 de julio de 2020]

Web Gallery of Art (n. d.): *Bacchanal by Lauri, Filippo*. Disponible en: https://www.wga.hu/html_m/l/lauri/bacchana.html [Consulta: 9 de julio de 2020]

Web Gallery of Art (n. d.): *Bacchus by Bray, Jan de*. Disponible en: https://www.wga.hu/html_m/b/bray/jan/bacchus.html [Consulta: 9 de julio de 2020]

Web Gallery of Art (n. d.): *Drinking Bacchus by Reni, Guido*. Disponible en: https://www.wga.hu/html_m/r/reni/1/bacchus.html [Consulta: 9 de julio de 2020]

Web Gallery of Art (n. d.): *Satyr Drinking from Grapes by Haen, David de*. Disponible en: https://www.wga.hu/html_m/h/haen/satyr.html [Consulta: 9 de julio de 2020]

10. Anexos

10.1. Anexo 1: Tabla de obras con iconografía báquica

Nº	AUTOR	TÍTULO	FECHA	CICLO ICONOGRÁFICO	TEMA ICONOGRÁFICO	VARIANTE ICONOGRÁFICA	TIPO DE OBRA, PROCEDENCIA, UBICACIÓN Y CATÁLOGO
1	Diego Rodríguez de Silva y Velázquez	<i>Los borrachos, o El triunfo de Baco</i>	1628 – 1629	Alegorías de Baco	Triunfo de Baco	Con un sátiro y personajes populares	Pintura al óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado, Madrid, cat. nº P001170
2	Pedro Pablo Rubens	<i>Danza de personajes mitológicos y aldeanos</i>	1630 – 1635	Alegorías de Baco	Bacanal	Con aldeanos, Baco y un sátiro	Pintura al óleo sobre tabla, Museo Nacional del Prado, Madrid, cat. nº P001691
3	Massimo Stanzione	<i>Sacrificio a Baco</i>	Hacia 1634	Alegorías de Baco	Bacanal	Con bacantes y niños	Pintura al óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado, Madrid, cat. nº P000259
4	José de Ribera	<i>Cabeza del dios Baco</i> (fragmento de <i>El triunfo de Baco</i>)	1636	Historia de Baco e Icario	Icario recibe a Baco	Baco coronado de vid	Pintura al óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado, Madrid, cat. nº P001123

5	Paolo Domenico Finoglia	<i>Triunfo de Baco</i>	Después de 1635	Alegorías de Baco	Triunfo de Baco	Con sátiros y bacantes	Pintura al óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado, Madrid, cat. nº P001123
6	Cornelis de Vos	<i>El triunfo de Baco</i>	1636 – 1638	Alegorías de Baco	Triunfo de Baco	Con Sileno, sátiros y una bacante	Pintura al óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado, Madrid, cat. nº P001860
7	Erasmus Quellinus	<i>Baco y Ariadna</i>	1636 – 1638	Relaciones amorosas de Baco: Historia de Ariadna y Baco	Baco encuentra a Ariadna en la isla de Naxos	Con Ariadna, un sátiro y una ninfa o ménade	Pintura al óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado, Madrid, cat. nº P001629
8	Pedro Pablo Rubens (y taller)	<i>Sátiro</i>	1636 – 1638	Séquito báquico	Sátiro	Sátiro con máscara teatral	Pintura al óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado, Madrid, cat. nº P001681

10.2. Anexo 2: Tabla de obras del ciclo de las alegorías de Baco

Nº	AUTOR	TÍTULO	FECHA	TEMA ICONOGRÁFICO	VARIANTE ICONOGRÁFICA	TIPO DE OBRA, PROCEDENCIA, UBICACIÓN Y CATÁLOGO
1	Diego Rodríguez de Silva y Velázquez	<i>Los borrachos, o El triunfo de Baco</i>	1628 – 1629	Triunfo de Baco	Con un sátiro y personajes populares	Pintura al óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado, Madrid, cat. nº P001170
2	Pedro Pablo Rubens	<i>Danza de personajes mitológicos y aldeanos</i>	1630 – 1635	Bacanal	Con aldeanos, Baco y un sátiro	Pintura al óleo sobre tabla, Museo Nacional del Prado, Madrid, cat. nº P001691
3	Massimo Stanzione	<i>Sacrificio a Baco</i>	Hacia 1634	Bacanal	Con bacantes y niños	Pintura al óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado, Madrid, cat. nº P000259
5	Paolo Domenico Finoglia	<i>Triunfo de Baco</i>	Después de 1635	Triunfo de Baco	Con sátiros y bacantes	Pintura al óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado, Madrid, cat. nº P001123
6	Cornelis de Vos	<i>El triunfo de Baco</i>	1636 – 1638	Triunfo de Baco	Con Sileno, sátiros y una bacante	Pintura al óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado, Madrid, cat. nº P001860

10.3. Anexo 3: Tabla de obras del ciclo de la historia de Baco e Icario

Nº	AUTOR	TÍTULO	FECHA	TEMA ICONOGRÁFICO	VARIANTE ICONOGRÁFICA	TIPO DE OBRA, PROCEDENCIA, UBICACIÓN Y CATÁLOGO
4	José de Ribera	<i>Cabeza del dios Baco</i> (fragmento de <i>El triunfo de Baco</i>)	1636	Icario recibe a Baco	Baco coronado de vid	Pintura al óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado, Madrid, cat. nº P001123

10.4. Anexo 4: Tabla de obras del ciclo de las relaciones amorosas de Baco

Nº	AUTOR	TÍTULO	FECHA	TEMA ICONOGRÁFICO	VARIANTE ICONOGRÁFICA	TIPO DE OBRA, PROCEDENCIA, UBICACIÓN Y CATÁLOGO
7	Erasmus Quellinus	<i>Baco y Ariadna</i>	1636 – 1638	Baco encuentra a Ariadna en la isla de Naxos	Con Ariadna, un sátiro y una ninfa o ménade	Pintura al óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado, Madrid, cat. nº P001629

10.5. Anexo 5: Tabla de obras del séquito báquico

Nº	AUTOR	TÍTULO	FECHA	TEMA ICONOGRÁFICO	VARIANTE ICONOGRÁFICA	TIPO DE OBRA, PROCEDENCIA, UBICACIÓN Y CATÁLOGO
8	Pedro Pablo Rubens (y taller)	<i>Sátiro</i>	1636 – 1638	Sátiro	Sátiro con máscara teatral	Pintura al óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado, Madrid, cat. nº P001681

10.6. Figuras



Fig. 1. Velázquez, D. Rodríguez de Silva y (1628 – 1629) *Los borrachos*, o *El triunfo de Baco* (cat. 1); Triunfo de Baco.



Fig. 2. Rubens, P. P. (1630 – 1635) *Danza de personajes mitológicos y aldeanos* (cat. 2); Bacanal.



Fig. 3. Stanzone, M. (hacia 1634) *Sacrificio a Baco* (cat. 3); Bacanal.



Fig. 4. Ribera, J. de (1636) *Cabeza del dios Baco* (fragmento de *El triunfo de Baco*) (cat. 4); Icario recibe a Baco.



Fig. 5. Finoglia, P. D. (después de 1635) *Triunfo de Baco* (cat. 5); Triunfo de Baco.



Fig. 6. Vos, C. de (1636 – 1638) *El triunfo de Baco* (cat. 6); Triunfo de Baco.



Fig. 7. Quellinus, E. (1636 – 1638) *Baco y Ariadna* (cat. 7); Baco encuentra a Ariadna en la isla de Naxos.



Fig. 8. Rubens, P. P. (y taller) (1636 – 1638) *Sátiro* (cat. 8); Sátiro.

10.7. Procedencia de las figuras

Figura 1:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/los-borrachos-o-el-triunfo-de-baco/4a23d5e2-9fd4-496b-806b-0f8ba913b3d8> [Consultado: 24 de junio de 2020]

Figura 2:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/danza-de-personajes-mitologicos-y-aldeanos/e6e93efc-e851-41d9-bf9d-50e147babb30> [Consultado: 24 de junio de 2020]

Figura 3:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/sacrificio-a-baco/610c7b42-baba-45d1-991b-6edf3e815dd2> [Consultado: 24 de junio de 2020]

Figura 4:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cabeza-del-dios-baco-fragmento-de-el-triunfo-de/el-faebfb-2e09-426f-8532-ef69daa93e32> [Consultado: 24 de junio de 2020]

Figura 5:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triunfo-de-baco/026cc3f1-964e-4dd8-8b0d-ddb6654025bc> [Consultado: 24 de junio de 2020]

Figura 6:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-triunfo-de-baco/708bff2b-a4c3-46d3-970f-caa080064b20> [Consultado: 24 de junio de 2020]

Figura 7:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/baco-y-ariadna/0a71d2c7-5064-4e28-8b83-f2f4f544e2a0> [Consultado: 24 de junio de 2020]

Figura 8:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/satiro/566ba3b9-5766-4e37-9fda-841340e5350d> [Consultado: 24 de junio de 2020]

