



La Muerte de Adonis o Adonis muerto
(1889), de Eugenio Alvarez Dumont
Un pintor y un cuadro

MARÍA JOSÉ FLORES



E. A. Dumont
La muerte de Adonis



Laurent de la Hyre
La mort di Adone

Con estas líneas, que fueron voz^I, quisiera comentar algunas impresiones y reflexiones que me ha sugerido “La muerte de Adonis”, o “Adonis muerto”

^I Quisiera dar de nuevo las gracias a la Diputación Provincial de Badajoz, en la figura del director de su área de cultura, Francisco Muñoz, por la invitación a participar en el ciclo “El cuadro de...”

—de ambas formas se refieren a esta obra los documentos de la época², aunque quizá sería más precisa la segunda denominación—, de Eugenio Álvarez Dumont, y explicar también las razones que me han llevado a la elección de este cuadro, aunque supongo que, como siempre que intentamos explicar los motivos que nos llevan a preferir, a elegir, se me escapan los más profundos, quizá banales, inconscientes tal vez, pero al cabo, decisivos; amén de que toda elección, además de difícil (elegir es una riqueza a la que más de una vez renunciaríamos con gusto), es relativa, como sabemos. Yo he elegido entre una serie de posibilidades, como hizo en su momento Eugenio Álvarez Dumont, un artista sobre el que no se ha escrito mucho³, casi desconocido para el gran público, en el que me incluyo, como tantos otros pintores apreciables de la segunda mitad de nuestro siglo XIX (sabemos tan poco, desconocemos tanto: da vértigo; mejor no pensarlo).

Seducen su mezcla de apellidos, su mezcla de sangres —imagino—, de culturas. Un pintor español nacido en Túnez (1864) y muerto en Buenos Aires (1927). Un cuadro pintado en 1889, en Roma, donde su autor residía,

(en el que el escritor invitado elige y comenta uno de los cuadros de los fondos del Museo de Bellas Artes de Badajoz); y a Lourdes Murillo, por su amabilidad y por su buen hacer.

- 2 Documentos (en lo sucesivo AR) que he podido consultar en la biblioteca archivo de la Academia Española de Roma gracias a la amabilidad de su directora, doña Margarita Alonso Campoy, a la que doy nuevamente las gracias.
- 3 Entre los autores que más datos aportan destacan Carlos González y Monserrat Martí, *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*, Barcelona, Tusquets, 1987, pp 53-54, aunque el trabajo presenta un error, como veremos, por lo que se refiere al año en el que Eugenio Álvarez Dumont logró sacar las oposiciones. En la página Web del Museo del Prado (en la llamada Enciclopedia On-Line) aparece un texto, firmado con las iniciales D. F. M., que coincide, casi totalmente, en el fondo y en la forma, con el antes citado: desconozco su fecha de publicación y, por tanto, no puedo saber si se basa en el Carlos González y Monserrat Martí, o al contrario. No faltan páginas en la red dedicadas a nuestro pintor, con datos copiados de aquí y de allá, en ocasiones errados (los diablillos de internet): por ejemplo, en MCNBiografías.com, Carlos Herránz García afirma que nuestro autor obtuvo en 1882 el primer premio en las oposiciones convocadas por la Academia de Historia de Roma, adonde se trasladó en calidad de pensionado siete años más tarde (las negritas son mías); y al hablar del viaje que hizo en compañía de su hermano, por algunos “países del norte de África” (al parecer, en realidad estuvo solo en Marruecos), señala que: se trató de “un largo viaje en el que se empapó literalmente de la luminosidad de la región y de los ambientes orientales, como se puede comprobar en sus obras *Una calle de Pompeya* y *La casa de Meleagro*”.

becado por la exigente Academia de España⁴, como pensionado de número⁵, y en donde asistía a las clases nocturnas de la Academia Ghigi, así como a las del Círculo Internacional de Bellas Artes, participando en las exposiciones que se realizaban allí⁶ (un allí que para mí es casi un aquí). Tenía por entonces 25 años y ya había pintado, entre otros, un cuadro en el que demuestra gran habilidad técnica y grandes capacidades artísticas. Me refiero a *Malasaña y su hija se baten contra los franceses en una de las calles que bajan del parque a la de San Bernardo. Dos de mayo de 1808*, que obtuvo tercera

- 4 La Academia de España (hoy Real), dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores, fue fundada en 1873, como extensión de la de Bellas Artes de San Fernando, con el propósito de ofrecer a los artistas españoles la posibilidad de vivir y de estudiar durante cuatro años en un país (Italia) y en una ciudad (Roma) símbolos, por antonomasia, del arte (la sede de la Academia se encuentra desde 1881 en el monte “Gianicolo”, en el antiguo convento de “San Pietro in Montorio”), cf. Manuel Espadas Burgos, *Buscando a España en Roma*, Barcelona, Lunwerg, 2006, pp., 239-244. El academicismo propio de esta institución (en una época en la que los artistas empiezan a rechazar cualquier tipo de constricción y a explorar nuevos lenguajes artísticos), y la situación pictórica de Roma por entonces (un ambiente artístico muy distinto del vanguardista parisino), favoreció, según algunos críticos, un anquilosamiento de la obra de los autores españoles becados; mientras que, según otros estudiosos, los artistas que recibieron tal privilegio supieron aprovechar la experiencia y, gracias a su maestría, lograron alcanzar un gran prestigio, llegando, en opinión de Carlos González y Monserrat Martí, a monopolizar la mayor parte del mercado artístico extranjero, cf., *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*, ob. cit. Por su parte, Carlos Reyero señala que estos pintores estuvieron conectados con tendencias post-impresionistas, y que la Academia Española tuvo un papel importante en el desarrollo de la pintura moderna en España a comienzos del siglo XX, a pesar de lo tradicional de su reglamento, “La Academia de Roma y la tardía modernización de la pintura en España: (1900-1915)”, *UAM*, vol. V, 1993, pp. 143-157.
- 5 Los pensionados podían serlo de número (por oposición), o de mérito (por concurso). Nuestro pintor consiguió la puntuación más alta en las oposiciones convocadas para cubrir dos plazas, en la sección de pintura de historia, que se llevaron a cabo del 28 mayo al 9 de octubre de 1888, cf. Esteban Casado Alcalde, *Pintores de la Academia de Roma: la primera promoción*: la información está tomada de su tesis doctoral, que he consultado en la biblioteca de la Academia de Roma, t. 1, p. 274. No fue la primera vez que Eugenio lo intentaba: según Carlos González y Monserrat Martí, Eugenio Álvarez Dumont se había presentado por primera vez a las oposiciones convocadas por la Academia española de Roma en 1882, por la especialidad de paisaje, no logrando la plaza, *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*, ob. cit., p. 53.
- 6 Cf. Carlos González y Monserrat Martí, *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*, ob. cit., pp. 53-54.

medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887⁷. Uno de sus cuadros más famosos y característicos de su estilo, ya que se especializó – como su hermano menor César, también conocido pintor y también becario, unos años después, de la Academia de Roma– en temas históricos, con predominio de las escenas bélicas y militares inspiradas en la Guerra de la Independencia.

Y con César viajará, en 1898, a África, donde pintó numerosos temas costumbristas orientales, “de un particular acento lumínico”⁸, como *Mujer marroquí*. Después se trasladó a París, donde amplió sus estudios y, finalmente, regresó a España. Se instaló en Madrid, en donde ejerció la docencia, como profesor de la Escuela de Artes e Industria, y se especializó en temas costumbristas, como *La buenaventura* o *Corrida de toros en La Mancha*. Murió, como ya se ha señalado, en Argentina.

Datos, títulos, la sucinta biografía de un pintor de tonos diferentes, animado, como veremos, por un legítimo deseo de afirmación artística, económica y social, de un viajero por tierras muy diversas, como las italianas, que son las que ahora nos interesan.

Durante su estancia en Roma (fue nombrado pensionado de número el 20 de octubre de 1888, tomó posesión de la plaza el 15 de enero de 1889 y cesó el 15 de enero de 1893⁹) y siguiendo el riguroso esquema de trabajo que

7 Cuadro reproducido y bellamente comentado por José Luis Díez: “Evolución de la pintura española de historia en el siglo XIX”, en VVAA, *La pintura de historia del siglo XIX en España*, cat. exp., Madrid, Museo del Prado-Consortio para la organización de Madrid capital de la cultura 1992, 1992, pp. 69-102 y pp. 422-424.

8 Según Carlos González y Monserrat Martí, *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*, ob. cit., p. 54

9 Esteban Casado Alcalde, *Pintores de la Academia de Roma: la primera promoción*, ob. cit., pp. 276-277; el 2 de diciembre de 1888 se le concede un mes de prórroga para tomar posesión, (AR) Serie III, Comunicaciones oficiales, caja 1, expediente 16-17; Eugenio formó parte de la quinta promoción: (1888-89/ 1892-93). Carlos González y Monserrat Martí indican, erróneamente –como apunté–, la fecha de 1885: «Tres años más tarde [de 1882] se examina de nuevo, esta vez por pintura de historia, quedando calificado en primer lugar», *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*, ob. cit., p. 53.

imponía la Academia¹⁰, se dedicó, además de al cuadro que nos ocupa, del que hablaremos con detenimiento, a la copia temas clásicos –lo que respondía a una corriente museística propia de la pintura del momento¹¹–, entre otras obras, algunos dibujos (*Una calle de Pompeya* o *La casa de Meleagro*¹²) y la reproducción de un fresco pompeyano que representa a Telefo alimentado por la cierva, que realizó en Nápoles¹³, (obras que comercializa, “a pesar

- 10 Carlos Reyero comenta el riguroso sistema de trabajos anuales a los que estaban obligados los pensionados y que eran juzgados por los académicos de San Fernando, y especifica que los pintores de figura –o de historia, como todavía se les denominaba– en el primer año debían realizar un “ejercicio de desnudo” (para que su autor demostrara su habilidad en la representación anatómica); la copia de una pintura antigua en el segundo año; el boceto de un gran cuadro de historia en el tercer año, y tal cuadro en el cuarto y último año, “La Academia de Roma y la tardía modernización de la pintura en España: (1900-1915)”, ob. cit., pp. 143-144. Otros autores, respecto al trabajo del primer año, señalan que consistía en la «ejecución de un cuadro en el que entrasen una o dos figuras, por lo general desnudas», Vasilikí Kanelliadou, *Temas y motivos de la mitología clásica en la pintura española del siglo XX*, Granada, Universidad de Granada, 2004, pp. 71-72. Lo que tal vez haya podido “equivocar” a Margarita Bru Romo, que comenta, a propósito de esta tela: «Eugenio Álvarez Dumont hace como primer trabajo, “La muerte de Adonis”, dos figuras desnudas tomadas del natural.», *La Academia Española de Bellas Artes en Roma (1873-1914)*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones culturales, p. 163.
- 11 Como indica Esteban Casado Alcalde: «En cuanto a ese otro trabajo anual que es la copia de un cuadro antiguo, responde a una corriente museística propia de la pintura del momento, ya expresada cuando se afirma [...] que pintores como Tito, Makaert, Piloty [...], antes de elaborar un gran cuadro, iban a inspirarse a Roma o a las “reservas” de los museos.», *Pintores de la Academia de Roma: la primera promoción*, cit., p. 12.
- 12 A propósito de estas dos obras indican Carlos González y Monserrat Martí que se trata de temas clásicos “influidos por la obra de Lorenzo Alma Tadema y por la de Vicente Palmaroli.”, *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*, ob. cit., p. 54. En los mismos términos D. F. M (página del Museo del Prado). Una influencia que no acabo de ver clara, salvo la elección de temas inspirados en el mundo greco-latino, por supuesto.
- 13 Desde donde escribe al director, Vicente Palmaroli, el 9 de julio de 1890: «sigo trabajando en la copia la cual hago, al aguas, por ser el procedimiento que más se asemeja a los originales»; y sabemos, por esta carta y por otras precedentes (15 y 21 de marzo), que, con arreglo al artículo 55, había propuesto cinco posibles “temas” a Palmaroli, de los cuales este eligió el que Eugenio ejecuta, y que ya el 30 de octubre ha terminado la copia y está en tratos con el embalador, según la carta que lleva tal fecha, AR, años 1888-1892, serie N. 1, Pensionados, caja 12, expediente 4. Como vemos, es innegable el importante papel, con frecuencia condicionador, del director: «puede suponerse o asegurarse que todos los trabajos estaban muy mediatizados por el director, de cuyas opiniones resulta difícil o imposible sustraerse porque de él dependía el mantenimiento de la pensión. / En

de la prohibición expresa que a este respecto pesa sobre los becados”, según Carlos González y Monserrat Martí¹⁴), mientras que en el tercer año realiza el boceto del que será su último y más importante trabajo en el período romano, que realizará en el cuarto año de su pensionado: “La muerte de Churruca en Trafalgar”, medalla de segunda clase en 1892; y algo más debió de pintar, para incurrir, como incurrió, en la censura del Ministerio¹⁵.

Como ya he dicho, “La muerte de Adonis” o “Adonis muerto”, fue el trabajo de primer año de Álvarez Dumont en Roma (una circunstancia que

este sentido, la habitual simpatía o aversión que se genera entre seres humanos obligados a tratarse con bastante intimidación tenía sus consecuencias en la medida que, apoyándose en el reglamento, el director podía llegar a condicionar decisivamente la vida de los mismos. [...]. Existen varios testimonios del escaso aprecio que algunos pensionados despertaban en la dirección y a la inversa.»; Vicente Palmaroli no fue una excepción: «No faltaron preferencias y divergencias con los pensionados», *Accademia Spagnola di Storia, Archeologia e Belle Arti*, cat. exp., Roma, Dirección General de Relaciones Culturales, Ministerio de Asuntos Exteriores de España, 1992, coordinación Pilar Gómez Cossio, Juan Luis Moraza y Carlos Reyero, pp. 79 y 80.

- 14 Carlos González y Monserrat Martí, *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*, ob. cit., p. 54. No he encontrado ningún documento al respecto pero, de ser así, contravenía las normas, porque, como indica Esteban Casado Alcalde, el Ministerio de Estado era propietario de los envíos de los pintores, a excepción del del último año, el gran cuadro, que queda en posesión del artista, *Pintores de la Academia de Roma: la primera promoción*, ob. cit., p. 13.
- 15 Censura en la que incurrió por haberse dedicado, durante su estancia en Roma, a un cuadro (no he logrado saber el título) que solicitó poder exhibir en la Exposición Nacional de Madrid. En el documento, fechado el 17 de mayo de 1890, que copia un despacho del Ministro del 10 de abril del mismo año, se concede la licencia para el viaje, pero se manifiesta «que se han echado de ver con tal motivo algunas faltas reglamentarias», las siguientes «infracciones al Reglamento. En primer lugar no se comprende que este Ministerio no haya tenido conocimiento oficial alguno de que el referido pensionado se ocupaba en tales trabajos, siendo así que por el artículo 80 del Reglamento está prohibido a los pensionados ocuparse de otros trabajos que de los propios de su pensión, sin que se sepa que haya pedido permiso previamente al Director para dedicarse a esa obra, ni a este Centro para exhibirla en la Exposición.». Y, a renglón seguido, se arremete contra el Director «por la mayor o menor responsabilidad que en ello ha podido haber al Director de la Academia. Por ejemplo por [...] del artículo 16 del Reglamento, el referido funcionario está obligado a informar a este Ministerio cada tres meses al menos del comportamiento de los pensionados, cursos de sus tareas, etc. etc.; y si así lo hubiera hecho se hubiera tenido indudablemente noticia de la petición del Sr. Álvarez Dumont. Pero es el caso que se ingora porque [sic] motivos está en descubierto por dos trimestres consecutivos del cumplimiento de dicha formalidad»; y se señalan, asimismo, otras “faltas”, pormenorizadas, del director, AR, Serie III, Comunicaciones oficiales, caja 1, expediente 16-17 (el subrayado en el original).

no podemos olvidar, aunque el cuadro, claro, tiene una vida propia), y con el que respondía, como también se ha señalado, a las exigencias de la Academia, que había establecido que el trabajo final del primer año de pensionado consistiera en la ejecución de un cuadro en el que entrasen una o dos figuras, por lo general desnudas. Un cuadro obligado, podríamos decir; a su manera, casi un cuadro de encargo –que, por otra parte, no alcanzó el beneplácito del jurado de la Academia de San Fernando¹⁶–. Algo que desagrada a las sensi-

16 Como se había comunicado a la Academia romana el 9 de junio de 1890, en copia de las actas del jurado, en las que se indica que, reunido el jurado (Domingo Martínez, Dioscoro Teófilo Puebla, Alejo Vera, Alejandro Ferrant, Manuel Domínguez; renunciando por enfermedad don Francisco Javier Amerigo), «vistos los cuadros y dibujos copiados estos de estatuas del antiguo y del modelo vivo se dispuso la colocación en bastidores y en marcos dorados de los cuadros [...] y que estas obras se expusieran en un Salón de la Academia de San Fernando poniendo al lado de cada cuadro los dos dibujos que cada pensionado remite. Por último se acordó anunciar en la Gaceta la exposición al público de estas obras». Y después de haber examinado “detenidamente y en conciencia”, se le da al Sr. Álvarez Dumont por su cuadro “Adonis muerto” y sus dos dibujos la nota de haber cumplido sus obligaciones reglamentarias; y «No estando conforme el Sr. Puebla con el juicio emitido por sus compañeros, formuló voto particular», AR, III. Comunicaciones oficiales. Oficios, 19, 1891. En cambio, los otros dos artistas juzgados en el mismo momento consiguieron calificación honorífica, y el consiguiente premio de 500 liras: al respecto, en un documento fechado en Roma el 6 de agosto de 1890, que copia una Real Orden, la 64, enviada por el Ministro el 14 de julio del mismo año, se lee: «dice a esta Embajada [Embajada de S. M. Católica cerca de la Santa Sede] lo siguiente: / Habiendo terminado sus funciones el jurado artístico que ha examinado y calificado los envíos del primer año de los pensionados por la sección de Pintura en esa Academia Española de Bellas Artes, D. Eugenio Álvarez Dumont, D. José Garnelo y D. Enrique Simonet, consistentes, respectivamente en los cuadros “La muerte de Adonis”, “Cornelia madre de los Gracos” y “Una auptosia”, y dos dibujos o academias de cada uno de dichos pensionados»; y el Ministro da orden de que se premie con quinientas liras a los señores Garnelo y Simonet, por haber obtenido una calificación honorífica por sus respectivos trabajos, AR, Serie III, Comunicaciones oficiales, oficios, caja 1, expediente 16-17. Pero no hay que descartar que el juicio negativo que recibió nuestro pintor lo hubieran provocado los dibujos, no el cuadro, como se deduce del comentario de Margarita Bru Romo: «Dióscoro Puebla disintió de tales calificaciones, ya que contando cada envío de un cuadro y dos dibujos, a su parecer, si bien los cuadros eran buenos, los dibujos eran malísimos.», *La Academia Española de Bellas Artes en Roma (1873-1914)*, ob. cit., p. 221. Y aun le fue peor el segundo año, cuando se juzgó su copia del fresco pompeyano, como puede leerse en las actas del jurado, fechadas el 10 junio de 1891: «el jurado después de una ligera discusión, acordó que las obras que representan Telefo amamantado por la cierva, copia de un fresco de Pompeya del Sr. Álvarez Dumont; y la “Primavera”, copia de un cuadro de Sandro Botticelli, ejecutado por el Sr. Garnelo merecían la calificación de, Han satisfecho meramente las obligaciones reglamentarias; y la de “Ariadna” de Simonet copia de un fresco también

bilidades modernas, las nuestras, por el extraordinario valor que damos al genio individual, a la personalidad (la mayor conquista, el símbolo del artista independiente, de la liberación del arte –lástima que, a menudo, las cosas no sean tan simples–), como se lo damos también a la imaginación, olvidándonos de que buena parte de la pintura de nuestro Renacimiento y nuestro Barroco es eso, pintura obligada, de encargo (como olvidamos que fue la *imitatio* retórica y literatura), y, pese a ello, tantas veces, sublime. Y no hay que remontarse necesariamente a la pintura renacentista o barroca: uno de los cuadros más bellos y emocionantes, a mi parecer, de la pintura española de la segunda mitad del siglo XIX es un cuadro de encargo, el titulado “Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga”, acabado por Antonio Gisbert Pérez en 1888. Porque a la postre no importa, al menos no totalmente: al final el artista encuentra siempre un espacio para la expresión individual, y saca su mundo a relucir (a veces, incluso contra su propia voluntad), y su talento, y su arte.

LA PINTURA MITOLÓGICA Y EL MITO DE ADONIS

Pero volviendo al cuadro, y a las razones de mi elección, sin duda, lo primero que me atrajo de él –antes de haber leído su título– fue su carácter narrativo. De qué va esta historia, me pregunté (siempre me siento fatalmente atraída por la narración, me aferro a ella, dicen que todos lo hacemos); porque en esta pintura se nota inmediatamente que se nos está narrando algo: una historia en la que seguramente valía la pena adentrarse, pensé.

de Pompeya, la de Inferior a lo que debía esperarse.»; y las palabras del Ministro son durísimas: «se manifiesta al Director de la Academia el sentimiento y disgusto con que se ha visto el resultado obtenido, o sea la censura que de estas obras ha formulado el tribunal, que no redundaría ciertamente en prestigio del Instituto, ni corresponde a los esfuerzos y sacrificios del Gobierno para sostenerle», AR, Serie III, Comunicaciones oficiales, oficios, caja 1, expediente 16-17. En 1893 se le concedió, por fin, calificación honorífica por el boceto de “La muerte de Churruga [en Trafalgar]”, año en el que presentó también una memoria titulada “El caballo en las artes plásticas”.

La lectura del título ayuda, porque nos sitúa en una narración y en un espacio míticos, porque nos da unas coordenadas, una clave; pero las dificultades de comprensión de los sucesos que narra y de la tragedia que representa persisten, en gran medida –aunque no solo, como veremos– por culpa de ese “analfabetismo clásico-estético”, como lo llamo yo, del que padecen nuestra época y nuestra formación, del que padecemos. Qué pena; cuánta poesía y cuánto misterio y saber se nos escapa. Una ignorancia que nos priva, entre otras cosas, de un lenguaje, de un código de interpretación de lo representado, y no me refiero solo a la pintura mitológica, sino también a la mayor parte de la pintura renacentista y de la barroca, incluidos los bodegones y los retratos: cuando miramos uno de estos cuadros creemos entender, pero no estamos entendiendo, o, al menos, no totalmente. Y es que muchas de estas obras, la mayoría, podría decirse que tienen dos niveles de lectura: el de lo representado, y el de lo aludido o simbolizado. Y con frecuencia nos quedamos en el primero, en el de la representación.

Eugenio Álvarez Dumont elige, dentro de unos límites, como apunté al principio, y, al hacerlo, al combinar el obligado desnudo con un episodio mitológico, nos ofrece una bella muestra de un género pictórico que era considerado, en su época, como un filón de la pintura de historia (esta última, conoció un extraordinario desarrollo en el siglo XIX español –en el que se produjeron profundas transformaciones en los géneros pictóricos¹⁷– por motivos que superaban los estéticos y que iban también más allá de la mera moda¹⁸). Una tipología pictórica, la pintura mitológica, muy refinada y sen-

17 Cf. José Luis Díez, “Evolución de la pintura española de historia en el siglo XIX”, ob. cit., p. 69.

18 Al respecto, los especialistas en el tema, como Tomás Pérez Vejo, señalan que esta pintura está estrechamente relacionada con uno de los problemas más arduos con el que tuvieron que enfrentarse las élites políticas occidentales en la transición del Antiguo Régimen: la legitimación del ejercicio del poder y la construcción del concepto de Nación. Para ello fue imprescindible la creación de un imaginario colectivo, de un relato coherente con una historia nacional capaz de hacer visible, y creíble, la existencia de una nación española, de la que sus habitantes se sintieran herederos y miembros solidarios, en *Pintura de Historia e identidad nacional en España*, Madrid, Universidad Complutense, 2001. En palabras de Carlos Reyero: «la configuración de una idea histórica de España, expresada plásticamente a través de la pintura como espejo de la conciencia nacional, constituye una de las dimensiones interpretativas más globales que pueden hacerse sobre

sual (rebotante de desnudos, no solo femeninos; con temas, a menudo, de amor erótico; y de una hermosura idealizada y voluptuosa que revela un profundo culto a la belleza y a la sensualidad), que, aunque no puede decirse que no haya existido en España¹⁹ –poseemos magníficos ejemplos aislados (algunas telas de Velázquez y Zurbarán, entre otros, relacionadas, en su mayor parte, con los trabajos y los sufrimientos de Hércules –¡qué alegría!–), es cierto que se ha cultivado mucho menos en nuestro país que en otros, como, por ejemplo, Italia, y, desde luego, con menos regocijo y gratuidad: nada de venus sensuales ni de paisajes lujuriosos, nada de esos desnudos que son casi el lenguaje y la mayor belleza de la pintura mitológica europea (aunque el que nos ocupa no es precisamente un derroche de sensualidad, hay que agradecerle a la Academia su “cláusula”: el desnudo era y es tan raro, como digo, en nuestra pintura...). Y es que “con la Iglesia hemos dado”, que diría don Quijote, o topado, como solemos decir; una Iglesia que no encarga este tipo de pintura, ni la ama, al menos “en público”; y qué decir de la Inquisición.

Y la historia mitológica que elige nuestro pintor resulta especialmente interesante porque posee, como veremos, ramificaciones muy literarias. Aunque bueno, toda la mitología las tiene, y los escritores y los artistas se han sentido siempre vivamente atraídos e inspirados por ese mundo pagano y mítico de las edades primeras, de esos tiempos divinos en los que, en palabras de don Juan Valera, la ciencia no era sino poesía, y los poetas eran sabios, legisladores y filósofos; y eran vates, videntes y sacerdotes a la vez, capaces de revelar el futuro, y de explicar, por medio de símbolos, el origen de las cosas, el destino de los mortales y los fenómenos del Universo, sus más profundos

el género», en “Los temas históricos en la pintura española del siglo XIX”, en VVAA, *La pintura de historia del siglo XIX en España*, ob. cit., p. 39. Y al desarrollo y pervivencia de la pintura de historia contribuyó no poco la Academia de España en Roma, ya que se becaba predominantemente a los artistas que cultivaban el género histórico, como Eugenio Álvarez Dumont, a quienes se exigía, en el cuarto año, la ejecución de un gran cuadro de historia, como se ha señalado.

19 Cf. Rosa López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1985.

arcanos²⁰. Y uno de los mayores misterios, al que desde el origen de los tiempos los hombres han asistido con un asombro y un temor reverenciales, es el constituido por las transformaciones cíclicas de la naturaleza: ese alternarse de las estaciones y de las lunas que ha dado vuelos a la imaginación y que ha empujado a nuestra especie a meditar sobre las causas de tan maravillosas y profundas transformaciones, y a explicar el cambio, el nacimiento y la muerte de la vegetación —en ese mundo mítico, en esa Edad de oro en la que todo parecía obedecer a la poesía— como efecto de la fuerza creciente y calante de seres divinos que nacían, morían y resurgían (según la clásica, aunque no por ello no discutida y puntualizada, teoría de James G. Frazer en *La rama de oro*).

Y uno de esos seres fantásticos en los que se encarnó la imagen del continuo renacer de la naturaleza según los mitólogos (recuerdo principalmente al apenas citado James Frazer y a Robert Graves²¹), fue Adonis: una de las figuras de culto más complejas de la época clásica. Un mito arcaico, originario de Fenicia, basado, en gran parte, en Tammuz (divinidad de Mesopotamia), “adoptado” por los griegos ya en el siglo VII a.C., y cuyo culto se difundió rápidamente en Asia Occidental y en todo el Mediterráneo²².

Pero para llegar a su muerte, a ese momento retratado en el cuadro de Eugenio Álvarez Dumont, debemos remontarnos a su concepción y a su nacimiento, que condicionarán profundamente su devenir y su final, o lo que es lo mismo, su historia.

Una historia que conocemos, sobre todo, a través de la versión (probablemente recogía otras más antiguas) que nos da en la primera mitad del siglo V a.C. Paniasis de Halicarnaso²³, y a la que distintas fuentes han ido añadiendo detalles y situaciones (todas las narraciones míticas tienen un núcleo

20 Juan Valera, *Obras Completas*, II, Madrid, Aguilar, 1961 (3ª edc.), p. 624.

21 Robert Graves, *The greek myths*, London, The Folio Society, 1996, pp. 71-77.

22 Según las citadas fuentes, su nombre deriva del semítico “Adon”, “Señor”, expresión respetuosa que usaban los fieles para dirigirse a su dios, y que todavía se conserva —en su traducción: el “Señor”—, en algunas provincias españolas, como Badajoz.

23 Puede leerse en la fascinante *Mitologia degli alberi. Dal giardino del Edén al legno della croce*, de Jacques Brosse: citaré por la edición italiana (Milano, Bur Rizzoli, 2010, p. 130), que traduzco.

fijo y una serie de elementos variables). Variantes que, de todas formas, no afectan a la sustancia de los hechos, que intentaré resumir: Adonis será el fruto de una relación incestuosa entre Mirra y su padre Teia (según otras fuentes se trata de Cinira, rey de Chipre). Una terrible pasión inspirada a Mirra, según Paniasis de Halicarnaso, por la diosa griega Afrodita, a la que los romanos llamaron Venus, por celos o venganza, e inspirada, según Ovidio, que no parece estar nunca demasiado interesado en justificar ni en juzgar los desmanes a los que conduce el amor, por una de las tres Furias, como puede leerse en los versos 314-315 del “Canto X” de sus bellísimas *Metamorfosis*, el libro de las transformaciones, de “las formas en otros cuerpos transformadas”²⁴. Un sentimiento que Mirra reivindica con orgullo; una pasión frustrada que la lleva al borde del suicidio –invención ovidiana– y que hace que su aya se apiade de ella y decida ayudarla: aprovechando la fiesta de las Tesmoforias –celebradas por las esposas legítimas, que se abstendían de mantener relaciones sexuales con sus maridos²⁵– conduce a Mirra al lecho de su padre. Mirra lo seducirá con el engaño, en la oscuridad, durante doce o nueve lunas, o noches, dependiendo de las fuentes. Hasta que Teia, llevado por la curiosidad, descubre, gracias a la luz de una lámpara de aceite, la identidad de su joven amante, el terrible engaño: monta en cólera y la persigue blandiendo una espada. Entonces, cuando su padre estaba a punto de alcanzarla, según la versión más antigua, Mirra, que estaba embarazada, rogó a los dioses que la hicieran invisible, y los dioses se apiadaron de ella y la transformaron en un árbol, el árbol de la mirra. Según otras fuentes, la que se apiadó fue Afrodita, Venus, y ella misma la transformó en árbol. Según Ovidio, que nos ofrece la versión más hermosa, Mirra:

*Vagó hasta que por novena vez apareció la luna.
Y al final, agotada, reposó sobre la tierra Saba.*

24 Cito por Ovidio, *Le metamorfosi*, traducción al italiano de Guido Paduano, Milano, Mondadori, 2007, p. 2; la referencia a las Furias se encuentra en la página 447. Mi versión está basada en la citada traducción.

25 Jacques Brosse, *Mitologia degli alberi. Dal giardino del Edén al legno della croce*, ob. cit., p. 130.

*Soportando a duras penas el peso de su útero, y no sabiendo
qué implorar. Dividida entre el hastío de vivir y el terror
a la muerte, dijo: 'si algún dios escucha
a quien confiesa, sé que lo merezco, no rechazo
el suplicio. Pero para que no corrompa, si vivo a los vivo,
y si muero a los muertos, arrojadme de ambos reinos:
transformadme, negándome la vida y la muerte.'*

Y porque los dioses escuchan a quien confiesa, escucharon sus últimos deseos, nos dirá Ovido, y:

*Mientras está todavía hablando,
la tierra se amontona sobre sus piernas; a través de sus uñas quebradas
irrumpe una raíz oblicua, base de un largo tronco;
los huesos se transforman en leños, conservando en el centro la medula;
la sangre se convierte en linfa, en largos ramos los brazos,
los dedos en ramitas, la piel en dura corteza.
Ya la planta creciendo había fajado el útero
grávido, le había cubierto el pecho y estaba a punto de envolverle el cuello:
no soporta Mirra la terrible espera,
y se inclina al encuentro de la madera que sube,
y hunde su rostro en la corteza.
Y aunque había perdido junto con el cuerpo los humanos sentidos,
llora. Del árbol destilan gotas tibias.
También en el llanto hay gloria: la que destila de ese árbol
conserva el nombre de Mirra, y jamás será olvidada²⁶.*

Y de ese árbol, del vientre de su madre convertida en árbol, en el oloroso y exótico árbol de la Mirra, nacerá Adonis (un humano o un dios podían nacer de un árbol, como nacerá también Osiris, que presenta numerosos

26 Versos 479-502, pp. 457 y 459 de la edición citada.

paralelismos con Adonis, porque en la antigüedad, en el origen, los árboles eran sagrados, dignos de adoración²⁷). Así nos narra Ovidio su nacimiento:

*Pero bajo el árbol el hijo concebido en la infamia crecía,
y una vía para salir y abandonar a la madre, buscaba.
El vientre grávido se hincha en la mitad del árbol,
el peso dobla a Mirra, el dolor
no encuentra palabras con las que expresarse,
ni Lucina puede ser invocada por la parturienta.
Aun así el árbol parece tener contracciones, se curva
y gime y se humedece de lágrimas.
Junto a los ramos dolientes se detiene compasiva Lucina,
acerca las manos y pronuncia los conjuros
del parto. El árbol se raja y por la corteza hendida
da a la luz su peso vivo, y el niño sus vagidos.
Las Náyades lo dejan sobre la mullida hierba, lo ungen con las lágrimas
de su madre. Hasta la propia envidia habría alabado su belleza:
su cuerpo es similar al de los Amores desnudos que en los cuadros se pintan.*²⁸

Una criatura de tan extraordinaria belleza –de esa belleza que enamora en modo obsesivo y posesivo– que Venus quedó totalmente hechizada al verlo (según otras versiones Venus se enamora de Adonis solo cuando este es ya un joven cazador), así que lo encerró en un cofre y se lo dio a Perséfone (la diosa griega del mundo oculto, inferior, a la que los romanos llamaron Proserpina),

27 Como nos recuerda Jacques Brosse: “En casi todas las religiones del pasado se encuentran ejemplos del culto ofrecido a los árboles, que eran considerados sagrados, y, en particular, el más venerado de todos, el Árbol cósmico. Este representaba el pilar central, el eje en torno al cual se organizaba el universo, natural y sobrenatural, físico y metafísico. Bajo la mitología, [...], se puede descubrir una base muy arcaica en la que los árboles eran los agentes privilegiados de la comunicación entre los tres mundos –los abismos inferiores, la superficie de la tierra y el cielo–, y constituían, además, la manifestación por excelencia de la presencia divina.”, *Mitologia degli alberi. Dal giardino del Edén al legno della croce*, ob. cit., p. 7.

28 Versos 503-517, pp. 457 y 459 de la edición citada.

para que lo guardara; pero cuando esta descubrió el tesoro que encerraba el cofre, quedó también encantada por su belleza sobrenatural y rehusó devolverlo. La disputa entre las dos diosas fue resuelta, según algunas fuentes, por Zeus, según otras versiones, por Calípole, que decidió que Adonis pasase cuatro meses con Venus, cuatro con Proserpina y los cuatro restantes del año con quien quisiera.

Pero un día, la vida regalada y sensual de Adonis se interrumpe. No había escuchado las palabras de Venus, que sabía que su amado moriría joven, y el modo en el que sucedería, por lo que le había advertido del riesgo de enfrentarse con los animales audaces y que han recibido armas de la naturaleza²⁹. Una Venus enamorada que teme, que presagia el peligro, y que insiste:

*Huye de ellos, amor mío, y con ellos de las otras especies
que no escapan dando la espalda, sino que ofrecen el pecho
a la batalla. Que tu valor no nos destruya a ambos.*³⁰

Pero, como Venus temía, fue un valor que los destruyó: Adonis murió destrozado por los colmillos de una terrible fiera, de un jabalí que, según algunas versiones que no coinciden con las de Paniasis de Halicarnaso y Ovidio, fue enviado por Artemisa (como represalia por la implicación de Venus en la muerte de Hipólito) o enviado por Ares; o se trataba de Apolo en persona, que venga así a su hijo, al que Venus había cegado, porque la había visto bañarse desnuda, o el ya citado Ares –así lo indica Robert Graves– furioso por la traición de Venus, que era también su amante; una traición que había ido a referirle hasta el mismísimo Olimpo Proserpina (le dirá, para avivar más su orgullo herido y sus ira, que Venus prefería a Adonis, “un sim-

29 Así dice Ovidio: “Con los animales que huyen / debes ser fuerte; contra los audaces la audacia / no es segura. No quieras ser, joven, / temerario a riesgo mío, no quieras desafiar a las fieras / que han recibido armas de la naturaleza; que tu gloria no me cueste / demasiado cara. La edad, la belleza, y todo lo que ha conmovido a Venus / no conmueve a los leones ni a los duros jabalíes, / ni los ojos ni el alma de las fieras. / Los jabalíes tienen rayos hasta en los aduncos colmillos, / ímpetu e ira salvaje los rubios leones”, versos 543-551, p. 461 de la edición citada.

30 Versos 705-708, p. 471 de la edición citada.

ple mortal [según algunas versiones Adonis se convierte en dios solo después de su muerte], y por añadidura afeminado”³¹), celosa y ofendida porque Venus había seducido hasta tal punto a Adonis que este pasaba con ella todo el año, negándole a ella los cuatro meses que le correspondían. Algo que Venus había logrado gracias a su cinturón mágico, que emanaba un aroma irresistible: con la misma artimaña había seducido a muchos otros mortales y dioses —en la mitología clásica Venus es siempre la seductora, no la seducida, de ahí su mala fama, entre los griegos³²—.

El dolor de Venus, al ver el cuerpo exánime y ensangrentado de Adonis, es atroz. Rocía entonces a su amado (así lo narra Ovidio, y las fuentes posteriores lo repiten, aunque con variantes) con un líquido mágico, como veremos, y lamentándose con los hados dirá:

*No todo quedará en vuestro poder.
Siempre permanecerá un recuerdo
de mi luto, Adonis, y la imagen de tu muerte,
cada año repetida, representará mi dolor.
Tu sangre se transformará en una flor. [...].*

*Y apenas una hora más tarde
nació de su sangre una flor del mismo color,
[...]. Pero poco dura la anémona:
mal enraizada, y por su excesiva levedad caduca,
la sacuden los mismos vientos que le han prestado el nombre.³³*

31 Robert Graves, *The greek myths*, ob. cit., p. 74.

32 En la mitología clásica los amores de Venus, los que suscita en los mortales y los que suscita en los dioses, son siempre irregulares y culpables, destructores de las relaciones legítimas y perturbadores del orden social. Para los principales cambios en la valoración y representación de la figura de Venus a lo largo de la historia ver Vasilikí Kanelliadou, *Temas y motivos de la mitología clásica en la pintura española del siglo XX*, ob.cit., pp. 218-222.

33 Versos 725-739, pp. 471 y 473 de la edición citada. La anémona es también llamada por los griegos “flor del viento”, porque sus delicados pétalos se abren cuando este sopla.

Poco dura la anémona, nos dice Ovidio (a Ovidio le interesan, sobre todo, las transformaciones, esas maravillosas metamorfosis que dan título a su obra), y la primera versión conservada del mito, la de Paniasis, es aún más concisa (solo nos dice que Adonis murió por las heridas que le provocó un jabalí); pero Adonis pervivió ya en algunas de las fuentes antiguas, versiones que han enriquecido el mito con un episodio de gran importancia y del que deriva su carácter simbólico. Según estas fuentes, Venus obtiene de Proserpina –la diosa de la oscuridad, del mundo subterráneo en el que mora el espíritu de los difuntos, no lo olvidemos– que Adonis pueda transcurrir cada año seis meses sobre la tierra, con ella (hay otras versiones, pero la esencia no cambia), y, de este modo, cada año, la transformación de la sangre del joven en anémona celebra el aniversario de su muerte y de su renacer por deseo de la diosa, por mérito del amor, que es el motor que mueve la mitología, como mueve el mundo³⁴. Por ello, por sus cíclicas muerte y resurrección, el mito de Adonis –además de ser un símbolo de la juventud y de la belleza masculinas, aunque no viriles³⁵– representa, como apunté en su momento, el misterio de la profunda renovación de la naturaleza, y del periódico sucederse de las estaciones. Razón por la que se le ha ligado tradicionalmente a la primavera (el jabalí representaría al invierno); así lo ha hecho Frazer en *La rama de oro*, hipótesis discutida, como nos recuerda Jacques Brosse, por la escuela antropológica de interpretación de los mitos que se basa en los trabajos de

34 No olvidemos que la causa de su nacimiento y de su muerte será el amor, la locura y los celos a los que lleva la pasión. El propio Ovidio, en el citado libro X, advierte que en este se cantará sobre los jóvenes amados por los dioses, y las jóvenes arrastradas por pasiones prohibidas, a las que la lujuria castigó. Pero el amor de Venus rescatará a Adonis de la muerte: el amor condena y el amor salva.

35 Al respecto, señala M. Detienne, que en el mito, y para los griegos, Adonis no es un marido, y ni siquiera un hombre: es solo un amante y un afeminado. Es el símbolo de todo lo que no es viril, y sus secuaces –observa Plutarco– son solo mujeres o andróginos, *Les jardins d'Adonis*, París, 1972, p. 154, apud, Jacques Brosse, *Mitologia degli alberi. Dal giardino del Edén al legno della croce*, ob. cit., p. 134. En palabras este último, para los griegos Adonis era un adolescente exageradamente precoz, un joven seductor, completamente dedicado, con sus dos amantes, a lo que la medicina griega condenaba. Los abusos hacen de él un afeminado, prematuramente impotente. De hecho, la herida en la ingle puede leerse como una herida castradora, y el jabalí representaría la auténtica fuerza viril, *ibid.*, pp. 133-134.

Georges Dumézil y de Claude Lévi-Strauss, que lo asocian al grano, a la semilla: transcurre un tercio de su vida en el mundo subterráneo, y el resto, con Venus, a la luz del sol: por eso, encarna, como Proserpina –que también representa el cíclico regreso de las estaciones–, el espíritu del trigo (una lectura simbólica a la que me siento muy cercana: qué gran misterio el de la semilla, su sabiduría, como dije en un poema).

UNA ELECCIÓN ICONOGRÁFICA MUY SINGULAR

Adonis no solo pervivió en las fuentes antiguas, también lo ha hecho en la memoria y el culto de no pocos pueblos orientales y mediterráneos –Adonias eran y son llamadas las celebraciones en su culto³⁶–, y, sobre todo, en la literatura, y en el arte, en el que suele aparecer³⁷ pastoreando, dedicado a la caza, gozando de sus amores con Venus en medio de una lujuriosa naturaleza, rodeados de ninfas o de amorcillos, a veces (así se le ha representado tradicionalmente en el arte greco-romano y etrusco, y también en el Renacimiento y Barroco italianos, en los que el mito de Adonis fue uno de los temas mitológicos preferidos, y basta recordar las telas de Tiziano –esa “Venus y Adonis” pintada para Felipe II que se expone en el Museo del Prado–, Luca Giordano o el Veronés). E incluso cuando el artista –en frescos, cerámicas o pinturas– elige como motivo la muerte de Adonis –una imagen muchísimo menos representada–, lo habitual es que se reproduzca el momento en el que

36 Las Adonias eran fiestas exclusivamente femeninas, que gozaron de gran popularidad, y que presentan un indudable interés. A propósito de ellas indica Frazer (que ve en Adone, como en otras muchas divinades estudiadas por él, un dios del despertar primaveral) que se celebraban en primavera, en el momento en el que florecía la anémona roja. Pero, como indica Jacques Brosse, esta ranunculacea, conocida por los jardineros como flor de adonis (*Adonis autumnalis*), no es, como las otras anémonas, una flor primaveral: florece más tarde, como indica su nombre latino, entre junio y julio, y acierta M. Detienne cuando fecha las Adonias, no en primavera, sino en el período más árido y caluroso del año, hacia el veinte de julio, *ibid.*, p. 133.

37 Ver, entre otros, Eric M. Moormann y Wilfried Vitterhoeve, *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*, Madrid, Akal, 1997, pp. 11-14.

Venus (sola, o con su acompañamiento de ninfas y amorcillos) descubre el cuerpo exánime de su amado, o –y los ejemplos son mucho más raros aun–, la agonía de Adonis, su cuerpo herido, ensangrentado, después de haber sido atacado por el jabalí, al que también se representa³⁸; y única en la iconografía antigua es, si no me equivoco, la representación de Adonis muerto y acompañado solo por su perro que encontramos en un monumento funerario etrusco, de arcilla, conservado en los Museos Vaticanos, donde es muy probable que nuestro pintor lo viera³⁹; pero, aunque hubiera podido resultarle sugestivo, se trata, como digo, de escultura, no de iconografía pictórica. Por ello resulta tan singular la elección de Eugenio Álvarez Dumont, el momento que elige, y su representación (al respecto, no creo que pueda afirmarse que se trata de la copia de una pintura pompeyana⁴⁰, o que tiene raíces concretas en Ovidio⁴¹).

Pero ya sabemos que el arte se alimenta de arte –el arte de la palabra y el de la imagen, y no solo el arte que copia como ejercicio–. Ríos subterráneos, aguas ocultas y profundas que brotan misteriosamente en otro pincel o en otra pluma, a veces por puro azar –algo que se ve o que se lee de forma casual–. Y este Adonis nuestro creo que no es totalmente original –el arte casi nunca lo es–: a mi juicio, tiene una fuente francesa e italiana, o italiana y francesa, como queramos. Y me explico: cuando tras mucho buscar posibles

38 Cf. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), Artemis Verlag Zürich und München, 1981, 2 vol., vol. I, pp. 222-229, especialmente pp. 226-227; Eric M. Moormann y Wilfried Vitterhoeve, *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*, ob. cit., pp. 11-14. Puede verse también la excelente página web “Iconos.it”, Cattedra di Iconografia e Iconologia del Dipartimento di Storia dell’Arte della Facoltà di Scienze Umanistiche dell’Università di Roma “La Sapienza”.

39 Cf. Brigitte Servais-Soyez, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), ob. cit., vol I, pp. 226 y 229, vol. II, p. 33). Esta obra se conserva, concretamente, en el Museo Gregoriano Etrusco, sala XI

40 En MCNB biografías.com Carlos Herránz García afirma que se trata de la copia de un cuadro [sic] pompeyano. Pintura que no me ha sido posible localizar, pese a mis muchos esfuerzos.

41 Como se indica, erradamente a mi juicio, en la Enciclopedia on-line del Museo del Prado ya citada: “Su primer trabajo como pensionado fue el tema clásico *La muerte de Adonis*, inspirado en las *Metamorfosis* de Ovidio” (firmado por D. F. M), salvo que entendamos la inspiración en un sentido muy muy lato.

modelos y elementos iconográficos ligados a nuestro mito me encontré con el cuadro “La mort di Adone”, de Laurent de La Hyre (1606-1656) –datado entre 1624 y 1628 y conservado en el Museo del Louvre⁴²–, me sorprendieron las similitudes que presentan esta tela y la de Eugenio Álvarez Dumont: en ambos casos se renuncia al aparato iconográfico tradicional (salvo la lanza, atributo de Adonis y símbolo de la caza); se representa a Adonis en medio de la naturaleza –el paisaje posee en ambas pinturas una gran importancia–, en un primer plano, ocupando la parte inferior del cuadro, muy próximo al espectador, semidesnudo –en una posición que vela el pubis–, muerto o dormido, sin heridas, y sin más compañía que la de un único perro. Y en los dos cuadros falta Venus, falta la idea de la futura transformación en flor, falta el jabalí (de todas formas, lo importante no son los detalles comunes, sino el hecho de que Eugenio Álvarez Dumont reproduce y rescribe un modelo iconográfico original, a mi juicio, de Laurent de La Hyre). Solo la lanza y el perro nos advierten de que estamos ante un cazador; solo el título nos permite comprender que se trata de Adonis.

Y esta “extrañeza iconográfica”, llamémosla así, del cuadro de Laurent de La Hyre –en el que, como digo, se inspira, a mi parecer, nuestro autor–, tiene razones y raíces literarias: la influencia en De La Hyre del *Adone* del poeta napolitano Giambattista Marino (1569-1625); influencia que señala Stephane Loire y que recoge Nicolette Mandarano⁴³; y no se trata de la única influencia de Marino en la pintura de la época, el cual, por otra parte, y a su

42 Curiosamente, el 14 de agosto de 1889 –su primer año en Roma–, en carta fechada en Venecia, Eugenio solicita «un mes de licencia para poder visitar la exposición de París, aplicando para ello parte del tiempo que para viajar concede el artículo 53 del Reglamento». Por otro lado, también solicita poder viajar dos meses por Europa, en carta fechada el 31 de julio de 1891, AR, años 1888-1892, serie N. 1, Pensionados, caja 12, expediente 4.

43 Nicolette Mandarano, “Pittura Parlante e Poesia Taciturna”; puede leerse en la ya citada página web “Iconos.it.”, Cattedra di Iconografia e Iconologia del Dipartimento di Storia dell’Arte della Facoltà di Scienze Umanistiche dell’Università di Roma “La Sapienza”. En opinión de Ilaria Renna, en la tela de De La Hyre influye también la obra en prosa *Amori delle dee* de Jean Puget de La Serre (1600-1665), publicada en París en 1627; comentario que puede leerse en la página citada.

vez –de nuevo aguas que se confunden, vasos comunicantes– parece haberse inspirado en el *Ovide Moralisé*⁴⁴.

El Adone, un largo, interminable poema –más de 40.000 versos divididos en veinte cantos– muy amado por Borges, publicado en París, en italiano, en 1623, es una reelaboración de los versos de Ovidio, muy de moda en la época (el poema incluye otras narraciones mitológicas, además de los amores de Venus y Adonis)–, en el que Marino, enamorado de la pintura y de los artistas plásticos, en un país, Italia, y en un siglo, el XVII, el de nuestro Barroco, en el que la literatura y la pintura estuvieron más unidas que nunca, nos ofrece una imagen “dulce” de la muerte de Adonis (una imagen, una visión, más que una escena⁴⁵) no presente en la tradición precedente. Y nos la ofrece en concreto –así lo indica Stephane Loire– en la estrofa 98 del Canto XVIII, en la que pueden leerse versos como “oh come dolce spira, e dolce langue, /oh qual dolce pallor gli imbianca il volto! (“¡oh, con qué dulzura expira y dulce languidece!, / ¡oh, qué dulce palidez el rostro le emblanquece!); un rostro tan bello que logra embellecer incluso a la muerte, nos dirá Marino (“e Morte in sì bel viso è bella”)⁴⁶.

Una muerte dulce y hermosa, aunque quizá sería más preciso decir un instante de dulce agonía, la del Adonis del poema de Marino, que Laurent de la Hyre fue el único de los pintores inspirados por el poeta napolitano que refleja en un cuadro. Es más, a mi juicio, De La Hyre intensifica incluso la idealización dulzona de Marino, porque, además de elegir el instante de la muerte bella, de fijar la agonía en un momento que, según nos lo pinta, nada tiene de agónico, nos presenta a Adonis libre de esas heridas y de esa sangre derramada –una forma quizá de intentar preservar la belleza, de no violarla–

44 Según Ilaria Renna (ibídem) se trata de un poema anónimo publicado en Angers hacia 1300, que fue fundamental en el ámbito de las transformaciones que las representaciones de *Las metamorfosis* de Ovidio tuvieron a través de los siglos.

45 Como, en cambio, indica Nicolette Mandarano; la citada autora señala (traduzco del italiano) que “*Las metamorfosis* no describen la escena, y, por tanto, el pintor parece haberse inspirado en otra fuente para la realización de su cuadro”. Quien crea la escena (es decir, la muerte de Adonis acompañado solo por su perro y sin aparentes heridas), a mi juicio, es De La Hyre.

46 Estrofa 98, p. 1105 de la edición citada.

que sí aparecen en los versos del poeta italiano, (como aparecían también en algunas muestras de la tradición iconográfica más antigua, desde la pintura pompeyana a la medieval, en las que se representa la muerte solitaria de Adonis o acompañado del perro, como ya dije); una sangre que enrojece como un esmalte púrpura la blanca nieve, según Marino, que añade: “Y así, no lejos de su amado perro⁴⁷ / en tierra lacerado el desdichado queda.” (“Così non lunge dal amato cane / lacero in terra il meschinel rimane.”)⁴⁸. Y no se trata de una referencia marginal, porque Marino, que dicho sea de paso, cambia la posición de la herida (la herida en el “anca”, en la pierna, como era la herida en Ovidio⁴⁹, posteriormente, y con insistencia –misterios de la poesía, o mala memoria, o cuestiones de rima (anca-bianca), o razones simbólicas, quizá estas dos últimas– se convertirá en una herida en el costado: estrofas 107, 136, 150 y 179 entre otras), volverá más de una vez a ofrecernos la imagen del cuerpo desgarrado de Adonis –algo, por otra parte, incompatible con una única herida–, y a cantar el terrible dolor de Venus al ver el cuerpo lacerado de su amado (además de las citadas, véanse, por ejemplo, las estrofas 111, 114, 134, 152 y 161), y su sangre, que desearía secar con sus besos (estrofas 111 y 161), y que limpia con sus cabellos (estrofa 152).

Unas heridas y una sangre que, como digo, no aparecen en la tela de De La Hyre, el cual, con esta imagen de Adonis acompañado solo por su perro y sin rastro ni de heridas ni de sangre, crea un motivo iconográfico que dará pie a una nueva y afortunada tradición iconográfica, y la tela de Eugenio Álvarez Dumont, y otras precedentes a esta, en las que Venus acompaña a Adonis en su agonía o muerte, pero sin heridas, lo testimonian.

47 Del perro muerto, del que ha matado el jabalí: el dolor y la rabia por esta muerte –es su perro preferido, Saetta–, hacen que Adonis, en lugar de escapar, se enfrente al jabalí.

48 Estrofa 97, p. 1105 de la edición citada

49 Así narra Ovidio el episodio: “Los perros, siguiendo por casualidad sus huellas, / sacaron de su guarida a un jabalí, que, mientras salía del bosque, / Adonis atravesó de lado a lado con un oblicuo golpe. / Pero el terrible jabalí se arranca con el hocico la lanza empapada / de su sangre, y lo persigue. Temblaba Adonis y buscaba / un lugar seguro, cuando le clavó los dientes en la ingle / y lo abatió moribundo sobre la arena rojiza.”. Versos 710-716, p. 471 de la edición citada.

Se trata de un hecho, y no deja de ser curioso, que, por lo que respecta a Eugenio Álvarez Dumont y a su relación con De La Hyre le da la razón a Vasilikí Kanelliadou cuando afirma que “La mayoría de los pintores no parte de los textos donde se hace referencia a los mitos, sino que llega a conocerlos y a tratarlos por representaciones pictóricas previas.”⁵⁰; pero también se la quita, si pensamos en la relación del cuadro de De La Hyre con el poema de Marino.

Con todo, la imagen de Adonis agonizante o muerto, pero aparentemente “incolume”, tiene antecedentes literarios, y pienso especialmente en Ovidio, en *Las metamorfosis*, en las que la sangre de las heridas de Adonis desaparece, pero solo después, insisto, solo después de que Venus descubra el cadáver de su amado y rocíe su cuerpo con un líquido milagroso, como ya anticipé: un nectar perfumado que transforma la sangre de Adonis en flores, en flor⁵¹.

Por lo tanto, desde el punto de vista de la tradición literaria, o simplemente del desarrollo lógico –hablo de lógica narrativa– de un episodio que conduce a la muerte precoz y violenta de un joven cazador, en las telas de De La Hyre y de Eugenio Álvarez Dumont se advierte algo que podríamos considerar una incongruencia narrativa; una incoherencia en el desarrollo que hace que para el espectador resulte muy difícil comprender el verdadero sentido de lo representado: ¿se trata de sueño o de muerte? De muerte, se responderá al leer el título. Pero los enigmas persistirán, como ya apunté: ¿pero cómo ha sucedido? se preguntará entonces, ¿cómo ha podido morir sin ni siquiera una herida?

Pero no se trata de exigir fidelidad textual a los artistas, ni siquiera lógica narrativa: ambos cuadros son un triunfo (voluntario o involuntario, no importa) del arte sobre la lógica (como lo es también, a ratos, el poema de

50 Vasilikí Kanelliadou, *Temas y motivos de la mitología clásica en la pintura española del siglo XX*, ob. cit., p. 406.

51 Versos 731-731, pp. 471 y 473 de la edición citada.

Marino⁵²). Y precisamente esas preguntas sin respuesta, ese enigma que se plantea al espectador es, para mí, uno de los mayores atractivos de la tela de Eugenio Álvarez Dumont: ese halo de misterio que envuelve al cuadro, y que no desaparece ni aun después de conocer los detalles de la muerte de Adonis (al menos, para mí, sigue siendo un cuadro muy misterioso⁵³); y que es causa y consecuencia también de la celebración absoluta de la belleza, sobre todo corporal, pero también paisajística, del cuadro de De La Hyre.

Qué distintas son estas dos pinturas, pese a beber, como creo y sostengo, la una de la otra (este es también un aspecto de la libertad, de la creatividad a la que me refería al inicio, y que el artista impone siempre, hasta cuando pinta por encargo, hasta cuando copia). Y es que se trata de dos épocas, dos sensibilidades y dos pinceles diferentes. Distintos son el tratamiento del paisaje y del color, así como el de las figuras de Adonis y de su perro, como veremos con más detenimiento, y, sobre todo, nuestro cuadro carece, en mi opinión, –aunque los cardos podrían recordar a la corona de espinas, según algunas opiniones⁵⁴–, de esa simbología cristiana presente en el texto de Marino⁵⁵ que se encuentra también en el cuadro de La Hyre, en el que se traduce en la elección de la tela roja que cubre parcialmente el cuerpo de Adonis –una piel blanca y algo desgarrada en el cuadro de Eugenio, quizá un signo de lucha contra el jabalí–; detalle iconográfico que, según algunos autores, simboliza la pasión (para otros también la lanza: el arma con la que Longinos hirió a Cristo en el costado, si bien la lanza, como ya he dicho,

52 Además del “detalle” del cambio de posición de la herida, baste pensar que el jabalí se enamora de Adonis y le persigue, hasta matarlo, por deseo de “fundirse” con él.

53 Por no hablar, por otra parte, de ese misterioso objeto –de factura humana, no natural, se diría– que aparece en el suelo, entre el brazo y la nalga de Adonis.

54 Así se señala en la página de los Amigos del museo de Badajoz, y así lo cree también mi amigo Antonio Fernández.

55 Aunque Marino no lo declara abiertamente, algunos detalles del poema se pueden leer en clave cristológica (entre otros, la herida en el costado, o el llanto de Venus que abraza el cuerpo exánime de Adonis, como la Virgen el de Cristo), como ha señalado la crítica. Como inciso, recuerdo que el texto de Marino fue atacado por el papa Urbano VIII, y que en 1627, dos años después de la muerte de su autor, se prohibió su publicación y su lectura en todo el territorio italiano. Muchos años antes, en 1564, el Concilio de Trento condenó todas las interpretaciones cristianas de la mitología.