

SIGUIENDO LA PISTA A LA RÉPLICA MÁS VALIOSA DE LAS "HISTORIAS DE VERTUMNO Y POMONA" DE MAERTEN II REYMBOUTS

Nello Forti Grazzini

Università degli Studi di Milano

Señoras y señores, colegas y colegas:

En esta exposición se estudiará una serie de tapices que pertenecieron al Barón Alberto Blanc, nacido en Chambéry en 1835 (la ciudad entonces pertenecía al Reino de Cerdeña), fallecido en Turín en 1904, diplomático y político al servicio del naciente estado italiano (Fig. 1). Sin mencionar las muchas etapas de su brillante carrera, que se puede ver en la entrada "Blanc Alberto" del Dizionario Biografico degli Italiani (X, 1968, por R. Mori), es de particular interés recordar que, habiendo regresado en 1892 desde Constantinopla, donde estaba enviado como embajador, Blanc fue nombrado senador del Reino y se estableció en Roma. En 1893 también se convirtió en Ministro degli Esteri del gobierno de Crispi, en virtud del cual Italia intentó convertirse en una potencia colonial, lanzándose a la conquista de Etiopía, donde, sin embargo, sufrió, en Adua, en 1896, una desastrosa derrota militar. Mi abuelo, el pintor Michele Cammarano, enviado a África con el ejército para pintar las conquistas italianas, hizo un cuadro, hoy en la Galleria d'Arte Moderna de Roma, con la masacre sufrida por el ejército colonial (Fig. 2). El gobierno de Crispi tuvo que dimitir y con él, por supuesto, también su ministro degli Esteri.

En esos años, entre 1893 y 1897, Blanc compró una gran finca en Roma, a lo largo de la Via Nomentana, ahora un parque público, y construyó su nueva residencia en la capital, Villa Blanc, erigida por el arquitecto veneciano Giacomo Boni, hoy considerada una obra maestra del estilo ecléctico de finales del siglo XIX y un pródromo del estilo Liberty. Blanc ubicó allí su rica colección de obras de arte y muebles formada en años anteriores. Después de la muerte de Blanc y de la viuda en 1925, la Villa y su contenido pasaron a los hijos, quienes dividieron las obras de arte y en 1950 vendieron la Villa, que había entrado en una espiral de abandono y degradación una década antes. En ella se ha abierto, tras una reciente restauración, la sede de la universidad LUISS Business School. Las fotografías (Fig. 3, 4) muestran la Villa en su estado actual. Los bienes artísticos que pertenecían a Blanc, por otra parte, fueron desmembrados en su mayoría en las mil corrientes del mercado de antigüedades y los coleccionistas privados, o se pasaron a museos extranjeros.

En particular, Blanc había formado una colección muy valiosa de veinticinco tapices antiguos, algunos muy importantes, como los dos de Bruselas del pre-Renacimiento sobre la *Pasión de Cristo*, tejidos por Pieter van Aelst, que le regaló la Reina de España Isabel II, y que hoy se encuentran en el Rijksmuseum de Amsterdam (*Lavado de pies*) (Fig. 5) y en los Musées royaux d'Art et d'Histoire en Bruselas (*Cristo frente a Pilato*); o la serie alemana de *Los Planetas* en 1547-49, copiados de los grabados de Georg Pencz, adquiridos por la Fundación Bodmer en Cologny, Suiza (Fig. 6): obras cuya pertenencia a la colección de Alberto Blanc es bien conocida. Algunas de las estancias de Villa Blanc todavía muestran hoy, en las paredes, los marcos dorados creados para albergar los tapices, cuya ubicación ciertamente había sido planeada por Boni de

acuerdo con su cliente (Fig. 7). Esa colección de tapices, aún completa pero a punto de ser desmembrada, se inventarió de manera concisa en 1931 en un informe firmado por L. (probablemente Ludwig) Bernheimer, hijo del anticuario Otto Bernheimer de Múnich, evidentemente elaborado a petición de los herederos de Blanc. Se me mostró el documento para ayudar a identificar las obras mencionadas, por mi amigo Michelangelo Lupo, arquitecto e historiador del arte, que prepara un libro sobre Villa Blanc y las colecciones de arte del barón. Le ayudé, en la medida de lo posible, pero en el futuro libro reservé un capítulo destinado a comentar una "voz" específica sobre el trabajo de Bernheimer, en tanto que este último junto con las noticias de Lupo y otros me permitieron completar un estudio sobre una serie concreta de tapices, que ya había comenzado a estudiar en años anteriores pero que permanecía sin publicar.

Elegí también este tema para mi exposición actual porque, incluso en un conjunto de imágenes de calidad mediocre y del que me disculpo por adelantado, podré mostrarles un grupo importante de tapices flamencos del Renacimiento en los que, como en la serie de Philippe van der Cammen alojada en la catedral de Badajoz, el eje ideal de este Congreso, las imágenes mitológicas se desarrollan dentro del panorama del jardín; y porque el tema de los tapices de Blanc es el de las Historias de Vertumno y Pomona, y uno de los temas ilustrados en Badajoz (no creo que la serie de Enghien proponga escenas con Ulises y Penélope, sino mitos ovidianos) muestra un momento del mismo mito: Vertumno disfrazado de jardinero que se acerca a Pomona (Fig. 8). Tampoco debe olvidarse que otro tapiz en Badajoz, la Caza, está firmado por el fabricante de tapices Maerten II Reymbouts de Bruselas, el mismo que hizo el Vertumno y Pomona de los cuales hablaré. La reconstrucción de la historia del grupo de tapices aquí examinada luego revelará pasajes de cierta importancia e involucrará nombres más conocidos por los especialistas de los tapices antiguos que el de Alberto Blanc, incluido el de otro Alberto... archiduque de Austria.

.....

Pero procedamos en orden, a partir del pasaje de la encuesta de Bernheimer que nos interesa aquí (el texto, en un italiano entrecortado, es el resultado de una traducción aproximada del alemán):

No. 18/19/20/21/22/23/24/25. Medidas de cada 160 zu 320 cm. Serie de 8 tapices de Brüssel, segunda mitad del siglo XVI. Ricamente tejido con hilos de oro y plata. Representación de la historia de Vertumnus y Pomona, según una fábula de Ovidio. (La misma serie está en posesión del estado austriaco y español, con la diferencia de que tres composiciones siempre están unidas en un gran tapiz.) Ver Göbel "Wandteppiche der Niederlande" página 103/104/105. A 125.000 liras 1.000.000.

Por lo tanto, entre los tapices de Blanc había un grupo de ocho, enriquecido con hilos metálicos, cada uno medía 320 x 160 cm, según Ludwig Bernheimer, tejidos en Bruselas en la segunda mitad del siglo XVI. Representan el mito de Vertumnus y Pomona, a través de las mismas imágenes presentes en las series de Viena y Madrid (la referencia bibliográfica es de H. Göbel, Wandteppiche. Die Niederlande, Leipzig 1923, II, figs. 103-105), pero, como él indica, la medida se reduce a un tercio de su extensión en cada una de las piezas de Blanc. Como me señaló Michelangelo Lupo, seis de esas ocho piezas se colgaban en el comedor de Villa Blanc (ahora un aula de la Universidad (Fig. 9)), en cuyas paredes todavía hay un marco acorde con ellos. Es decir, Blanc

adquirió esos tapices a más tardar en 1895, cuando Boni preparó las paredes de Villa Blanc. Esta fecha será útil para identificar las obras.

El ciclo con el que Bernheimer compara estos tapices de Blanc es bien conocido. Ha sido muy estudiado incluso en los últimos años y es una de las mejores obras maestras del arte del tapiz, especialmente si nos referimos a las primeras ediciones de Viena (y Lisboa) (Fig. 10) y de Madrid, realizadas en Bruselas entre finales del segundo y tercer cuarto del siglo XVI. Menos estudiadas y menos conocidas son las réplicas y derivaciones posteriores, desde principios del siglo XVII. Se describe el mito narrado por Ovidio en el Libro XIV de la *Metamorfosis*: es decir, la bella y hostil Pomona, diosa de los jardines, rechazó al sublime Vertumnus, dios de las estaciones y del paso del tiempo, que se acercó a ella con varios disfraces; y cómo entonces, con apariencia de anciana, Vertumnus logró besar a Pomona y supo, con las palabras adecuadas, convencerla para que se abriera a su amor y la enamorara. Formado, al menos inicialmente, por nueve escenas, el ciclo tuvo que ser diseñado, con dibujos y cartones, alrededor de 1545/47 y en 1548 se tejió al menos una serie. Las réplicas fueron copiadas de los mismos cartones, o de copias fieles de ellos, o de copias modificadas, o de nuevos cartones de nueva invención.

Cuatro son las ediciones más antiguas, bellamente diseñadas, enriquecidas con hilos de oro, terminadas con bordes que simulan marcos de metales y esmaltes, adornados con tallas moriscas. Tres, ninguna completa y con algunos sujetos fragmentados, se encuentran en el Patrimonio Nacional: dos de ellos, las series 16 y 17, presentan las famosas marcas Willem de Pannemaker, mientras que la tercera, la serie 18, muestra una marca de un fabricante de tapices bruselense no identificado. La misma abreviatura (marca) aparece en la cuarta serie, completa, y muestra cada tema en la versión original. Se conserva en Viena, Kunsthistorisches Museum, serie XX, excepto una pieza – Vertumno jardinero (Fig. 11)– que desafortunadamente se vendió en 1937/38 al magnate portugués Gulbenkian para financiar la compra de una joya, así que ahora está en el Museu Calouste Gulbenkian en Lisboa. Recordemos los temas principales: siete muestran los disfraces de Vertumno, rechazados por Pomona: 1) Vertumno segador (Fig. 12: Madrid, ser. 18), 2) Vertumno fienatore (Fig. 13: Madrid, ser. 17), 3) Vertumno campesino (Fig. 14: Madrid, ser. 17), 4) Vertumno podador de viñas (Fig. 15: Madrid, ser. 18), 5) Vertumno jardinero (Fig. 16: Madrid, ser. 17), 6) Vertumno soldado (Fig. 17: Viena), 7) Vertumno pescador (Fig. 18: Viena), 8) Vertumno como anciana, en Viena (Fig. 19); en el octavo tapiz vemos cómo la anciana besa a Pomona y le habla; 9) en el noveno, finalmente, Vertumno abraza a Pomona (Fig. 20: Madrid, ser. 17).

Las escenas, en las que los protagonistas visten al modo clásico y actúan en los primeros planos, sitúan en el fondo extrañas figuras secundarias, logrando un admirable efecto decorativo a través de fantásticas pérgolas que se inician en el proscenio, y se apoyan sobre cariátides y telamones, hermes, o en columnas, que subdividen y armonizan las superficies, mientras que las frondas se espesan en las partes lejanas de la composición (Fig. 21); y a través de hermosos fondos de jardines geométricos, introducidos por arcos y pórticos adintelados, que se distribuyen alrededor de fuentes y pabellones clásicos hechos con vistas en perspectiva impecables, cuyas líneas de profundidad coinciden con los lados cercados de los macizos de flores, con columnatas y con las balaustradas de la huertos. Son escenas encantadoras, altamente calibradas, a la vez simples y complejas, como suelen ser las grandes obras de arte.

El alto mérito de Tom Campbell en 2002 fue la atribución de los dibujos y cartones de Vertumno y Pomona al pintor y diseñador flamenco Pieter Coecke van Aelst, subrayando los lazos estilísticos más estrechos del ciclo con el tardío cuadro tríptico de la *Deposición* en Lisboa (Figs. 22, 23) y con las otras series que el artista diseñó en sus últimos años de actividad, las *Historias de la Creación* en Florencia, los *Poemas* en Madrid y la *Conquista de Túnez*, todos fácilmente comparables con *Vertumno* y *Pomona* en la exposición *Grand Design* en Metropolitan Museum of Art, 2014. Coecke también diseña las pérgolas de las diversas escenas, inspiradas en las ilustraciones de la edición francesa de *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna (1546) y el *Tratado de arquitectura* de Sebastiano Serlio, que el pintor tradujo al flamenco. El cliente de Coecke fue probablemente el comerciante/empresario Joris Vezeleer, a quien pertenecían los cartones “principes” de la serie, creados tal vez con vistas a una brillante empresa especulativa. En cuanto a los tapices, está documentado que, para febrero de 1548, Willem de Pannemaker copió los cartones de Vezeleer en una serie de *Vertumnus* y *Pomona*, enriquecidos con hilos de oro, vendidos a María de Hungría, gobernadora de Flandes. Los mismos cartones fueron copiados por Pannemaker en 1565 en una serie de ocho piezas de lana y seda para Peter Ernst I de Mansfeld, que luego, en 1607, llegó a los archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia de Habsburgo, gobernadores españoles de Flandes. Entre 1561 y 1563, Felipe II de España compró doce tapices de *Vertumno* y *Pomona*, copiados de cartones repintados para él, que luego se convirtieron en diecinueve en el inventario *post mortem* de sus tapices, en 1598. Del valor atribuido a estos paños, Elizabeth Cleland deduce, razonablemente, me parece a mí, que todos eran lana y seda, sin oro. A partir del examen más reciente de la serie de *Vertumno* y *Pomona*, comparado con otros, la misma estudiosa hace borrón y cuenta nueva sobre las hipótesis anteriores, incluso las propuestas hechas por el difunto Iain Buchanan, exitoso erudito de la tapicería de los Habsburgo, que falleció recientemente. Los tapices de Felipe II se perdieron, como los del conde de Mansfeld. No se sabe quién fue el dueño del taller de la edición de Viena/Lisboa. De las tres series de Patrimonio Nacional (que fueron revisadas y modificadas entre sí en el siglo XIX), dos ingresaron a principios del siglo XVIII y no se sabe a quién pertenecieron antes; probablemente, una era la de María de Hungría, pero ninguna de las tres de Madrid coincide con las características que deberían tener.

.....

Los temas debatidos por Elizabeth Cleland y otros académicos antes de ella son cuestiones importantes todavía sin resolver, y sobre las que no voy a ofrecer una solución ni a seguir tratando, pues la tarea presente, más urgente, muy distinta, es la de rastrear el *Vertumno* y *Pomona* que perteneció a Alberto Blanc. Con este fin, retomo el tema abierto antes en torno a 1607, cuando los tapices del conde de Manfeld y entre ellos la serie de *Vertumno* y *la Pomona*, de Pannemaker en ocho piezas, pasaron a los sobrinos Henri y René de Chalon, y fueron puestos a la venta en Brujas, siendo comprados por los archiduques Albert e Isabela Clara Eugenia, gobernadores españoles de Flandes, que figuran en los retratos de Frans Pourbus del Monasterio de las Descalzas Reales, en Madrid (Fig. 24).

Exposiciones recientes han llamado la atención sobre estos dos personajes, el hijo del emperador Maximiliano II de Austria y la hija de Felipe II de España, casados en 1598 y que desde 1599 vivieron en Flandes, ejerciendo un gobierno más autónomo, como si fueran monarcas de un estado independiente. Confiaron al arte la tarea de expresar su

magnificencia. Ampliaron sus residencias, equipándolas con jardines y fuentes de su gusto. Compraron y encargaron obras de arte de los mejores artistas y artesanos flamencos de todos los sectores. Sus adquisiciones de tapices están bien documentadas, que no podemos detallar aquí; tal vez sean en los coleccionistas más insaciables entre finales del siglo XVI y principios del XVII, a nivel europeo. Compraron series existentes o hicieron nuevas. En esta segunda área, mientras Alberto vivió (murió en 1621), recurrieron principalmente a la manufactura de Maerten II Reymbouts, quien les proporcionó más versiones de *Vertumno y Pomona*, los *Triunfos de Petrarca* en 1609, la "tapisserie de Turquie" en 1611, una *Historia de Troya* en 1614. Esta manufactura fue, de hecho, una de las más famosas de Bruselas; había sido fundada por su padre y fue dirigida por Maerten II desde antes de 1576 hasta su muerte en 1618, con mucho éxito; produjo tanto valiosas series de cartones del siglo XVI (*Giacobbe, Ciro, Scipione, Fructus Belli*) como series de finales del Renacimiento copiadas de cartones recién diseñados. Solo citaré, entre estas últimas, las *Historias de Cristo* donadas por el obispo Speciano a la catedral de Cremona, donde permanecen dos, mientras las otras cinco que pertenecieron a la colección de Léon van der Hoeven se pusieron a la venta en el Hotel Drouot de París en 1906 y se encuentran en museos europeos (Bruselas, Copenhague) o colecciones privadas (Fig. 25). O los ricos tapices heráldicos de Ambrogio Spinola, sacados a subasta en 2003 (Fig. 26). Sin embargo, han perdurado numerosos tapices de Maerten II Reymbout.

Así, fascinados por el *Vertumno y Pomona*, del conde de Mansfeld, los Archiduques mandaron hacer más versiones y provocaron un relanzamiento de la serie del siglo XVI a otros clientes, con la participación de más tapiceros y con la creación de ciclos paralelos de nuevas piezas. De las *Historias de Vertumno y Pomona* del siglo XVII habló André van den Kerkhove en un artículo de 1969/72. Las réplicas más similares a las versiones del siglo anterior fueron precisamente las ordenadas por Alberto e Isabel, basadas en nuevos cartones pintados entre 1607 y 1609, con las figuras y pérgolas copiadas de la serie de Mansfeld, pero con variaciones en el proscenio sobre vegetación, y en los fondos, donde se agregaron pequeñas figuras y muchas fuentes, tal vez específicamente solicitadas por los Archiduques. También se integraron cuatro nuevos temas para lograr series que incluyen incluso doce tapices. Todos fueron tejidos por Maerten II Reymbouts, a quien probablemente pertenecían los cartones. Los pagos documentados de los Archiduques a Reymbouts II para *Vertumno y Pomona* se refieren a una serie de doce tapices de lana y seda nombrados *histoire de Galeries et figures de Pomona* y a dos series de seda del mismo tema, todas ellas solicitadas en 1609 y pagadas en 1611, la primera con 6173 libras; la segunda con 4025 libras; y una última serie en ocho paños de lana y seda con el mismo título que costó 3915 libras, pagada en 1614. Además señalo y subrayo un pago posterior de los Archiduques: en 1615 dieron a Laurent de Smet, comerciante y fabricante de tapices de Amberes, 17.425 libras por un *histoire de Pomona* en ocho paños *ouvrées en or, argent, soye et sayette*, cuatro veces más cara que la serie hecha por Reymbouts II con semejante extensión en 1614, debido a la inclusión de hilos metálicos. Como observó Göbel, una serie tan valiosa tuvo que ser tejida en Bruselas: De Smet anticipó los gastos y, por lo tanto, pagó de su cuenta, pero el autor probablemente fuera Reymbouts II, quien tenía los cartones del ciclo y gozaba de la confianza de los Archiduques.

Dos tapices de *Vertumnus y Pomona* se conocen desde hace mucho tiempo, en lana y seda, con marcas de Reymbouts II, acabados con las mismas borduras del Renacimiento tardío. En el *Vertumno jardinero* de Bruselas, en los Musées royaux d'Art et d'Histoire

(420 x 455 cm) (Fig. 27) los elementos sobresalientes del mismo tema se reproducen en la serie del siglo XVI (en Lisboa (Fig. 28), y en Madrid, series 17 y 18), pero con un jarrón y hierbas agregadas al proscenio, y una fuente en lugar de una mesa debajo del pabellón en el centro del jardín, al fondo. En el *Vertumno pescador* de Boston, Museum of Fine Arts (Fig. 29), vemos analogías y diferencias similares con respecto a las primeras versiones (en Viena, y en Madrid, serie 18): en la arcada central, los sátiros con Silenus del fondo, que son reemplazados por una fuente, con una mujer sentada y un niño al lado. Los dos tapices fueron quizás parte de una de las series menos caras de los Archiducos y muestran cómo se interpretaron los cartones de *Vertumno* y *Pomona* a disposición de Reymbouts II.

.....

Armados con todo lo que se ha dicho hasta ahora, finalmente podemos identificar los ocho tapices de *Vertumno* y *Pomona*, de Alberto Blanc; que, como sabemos, deben medir 320 x 160 cm cada uno y contener hilos metálicos en la trama. Resultarán ser valiosos fragmentos de los tapices tejidos de Reymbouts II.

Dos de ellos, que representan a *Pomona*, parte izquierda de un *Vertumno soldado*, como se ve en Viena, y en Madrid, serie 18, y *Vertumno*, lado derecho del *Vertumno segador*, de Viena, y de Madrid, series 16 y 18 (Fig. 30), están terminados con pequeños marcos de festones envueltos en una cinta que originalmente delimitaba los bordes de los tapices, por donde se cortaron los dos fragmentos. Los conocemos a través de las fotografías depositadas en el Archivo ACL (ahora KIK-IRPA) en Bruselas, ya conocido por Van den Kerkhove (por recomendación de Jean-Paul Asselberghs) quien, de hecho, publicó los dos fragmentos en el artículo de 1969/72, asignándolos a Reymbouts II por las abundantes hierbas del proscenio y por los adornos de los marcos, iguales en las tres *Historias de Jacob* con marcas de ese tapicero, en Beaune (Fig. 31): atribución inequívoca, de la cual proporcionaremos otras pruebas definidas. Pero Van den Kerkhove, además de no conocer otras piezas del grupo, ignoró su procedencia de Villa Blanc. Tampoco sabía que las dos piezas ya aparecían en una fotografía sin fecha (pero ahora fechada entre 1891 y 1895) de la Sala XVI de la Galleria Bardini, de Florencia (ahora Museo Bardini), junto a otros cuatro fragmentos de *Vertumno* y *Pomona*, todos de igual tamaño y formato vertical, colgados en una pared con otras obras de arte que Bardini tenía a la venta (Figs. 32, 33). Las seis piezas en realidad pertenecían entonces al "rey" de los anticuarios florentinos, Stefano Bardini, quien también poseía otras partes de la misma serie, al menos otros dos fragmentos iguales en altura y ancho, no expuestos en esa pared. Y dado que esos fragmentos estaban enriquecidos con hilos metálicos, debían corresponder a los "tapices dorados" en su poder, de los cuales el anticuario habla en una carta del 2 de agosto de 1891, dirigida a Wilhelm Bode, director del Kaiser Friedrich Museum de Berlín, con quien Bardini, inagotable proveedor de obras de arte para los museos de la capital prusiana, mantuvo un denso y continuo intercambio de cartas, recientemente estudiadas por Valerie Niemeyer Chini. Eran tapices de la colección histórica acumulada por los Borghese de Roma, procedentes de su palacio próximo a la Piazza Barberini; y de su residencia de verano en Villa Borghese, que fue dispersa por el Príncipe Paolo Borghese, en virtud de la parte no protegida por el fideicomiso, y de la cual Bardini se aprovechó ampliamente para expandir su oferta de bienes artísticos que ofrecer a los clientes nacionales y extranjeros que se dirigieron a él: una dispersión de obras cargadas de valor histórico, a la que puso

fin la adquisición por parte del Estado italiano, en 1902, de lo que quedaba de la misma, junto con la Villa (ahora Museo Borghese).

Así, los tapices de Bardini, procedentes de una colección italiana muy importante, pero de los que, sin poder probarlo, sospecho una procedencia aún más alta: procedían los "recortes" de algunos de los ocho paños de *Vertumno y Pomona*, de Reymbouts II, con oro, vendidos por De Smet a Alberto e Isabel Clara Eugenia en 1615 (Fig. 34). Por supuesto, el fabricante de tapices podría haber hecho una segunda réplica con hilos de trama de oro del mismo ciclo; pero, a principios del siglo XVII, años de guerra y crisis en Flandes, las series de Bruselas, embellecidas con hilos metálicos, eran muy raras. Luego consideramos que, después de la muerte de Isabel Clara Eugenia en 1633, todos los bienes artísticos adquiridos por ella y Alberto, y por lo tanto también la serie tejida por Reymbouts II, se vendieron para pagar las enormes deudas acumuladas. En consecuencia, es posible que la valiosa serie ovidiana pasara, inmediatamente o posteriormente, a manos de los Borgheses. Por otro lado, en un Inventario del Palazzo Borghese en Roma, escrito en 1693, después de la muerte del Príncipe Giovan Battista, la lista de tapices incluye una serie de "tapices con piezas de oro número ocho", desafortunadamente sin título, que podrían ser los ocho *Vertumno y Pomona* pagados por los Archiduchas en 1615. Entonces, imaginamos que la serie fue fragmentada en parte por los Borgheses, quizás en el siglo XVIII, cuando los pequeños tapices estaban de moda; y en este estado, en todo o en parte, llegó a Bardini en 1891. Por lo tanto, está claro que íbamos a parar aquí: entre 1891 y 1895, Bardini vendió ocho fragmentos de *Vertumno y Pomona*, antes de los Borghese a Blanc (Fig. 35), todos aproximadamente de 320 x 160 cm: los seis visibles en la fotografía de la Sala XVI de la Galería Bardini, más otros dos.

Veamos ahora todos los fragmentos de Blanc, recomponiendo a partir de los lotes fragmentados y agregando las pocas informaciones obtenidas sobre su destino, después de la valoración de Bernheimer en 1931 y de su salida de la Villa en la Vía Nomentana. Usaremos la fotografía de la Galería Bardini como guía, desplazándonos de izquierda a derecha e intercalando las dos que no están incluidas con las seis piezas que contiene.

1. El primer fragmento visible en la fotografía es el *Pomona y el Vertumno soldado*, cuya reproducción en el Archivo ACL / KIK-IRPA en Bruselas ya comentamos.
2. El segundo fragmento, cuyo único testimonio visual está en la fotografía de Bardini, es un *Vertumno*, a la derecha de un *Vertumno soldado*, como se ve en Viena (Fig. 36), y en Madrid, serie 18. Reunidos, como aparecen en la imagen de Bardini, los dos fragmentos forman un *Vertumno soldado*, bastante completo, de Reymbouts II, excepto por una estrecha banda central tal vez dispersa, junto con las borduras.
3. El tercer fragmento (Fig. 37) propone la figura de *Pomona*, de un *Vertumno segador*, como se puede ver en Viena, y en Madrid, series 16 y 18. Muestro el fragmento a través de la fotografía que, junto con las de otras tres piezas del grupo, encontré hace años en el archivo fotográfico de la casa de subastas Finarte de Milán, a la que se enviaron las reproducciones, en una fecha no especificada (pero después de 1959, cuando se fundó Finarte), para una evaluación de las obras.
4. El cuarto fragmento es el fragmento de *Vertumno* en relación con un *Vertumno segador*, cuya reproducción se encuentra en el Archivo ACL / KIK-IRPA de Bruselas,

ya comentado. También había una fotografía del mismo en el Archivo de Finarte. Los fragmentos 3 y 4 son las partes laterales de un *Vertumno segador*, que se dividió en tres partes. El fragmento central, no visible en la fotografía de Bardini, fue vendido por este último a Blanc y es:

5. *Pavos reales y fuente* (331 x 165 cm; 8 hilos de urdimbre por cm; lana, seda, plata y trama de oro) (Figs. 38, 39). Esta pieza cierra perfectamente la brecha entre los dos fragmentos anteriores. Fue a la subasta, con otro fragmento, en Finarte, de Milán, el 4 de diciembre de 1989; lo volví a ver, aún asociado con el otro fragmento, en un anticuario milanés en 2004: tenía la intención de exponerlos en Maastricht, pero no lo hizo después de que le mostré que eran recortes (fragmentos): la regulación de la feria de anticuarios holandeses prohíbe, de hecho, que haya ofertas en venta de obras incompletas. Los pavos reales y la cesta de frutas en el primer plano y la pérgola no han sido modificados en comparación con las versiones de *Vertumno segador*, del siglo XVI, pero en el fondo, en lugar del pórtico con los sátiros, el fragmento muestra una gran fuente formada por varios caños superpuestos, culminados por el Triunfo de Neptuno, y con putti que orinan, náyades, sirenas; frente a la fuente, dos mujeres sentadas, una muy similar a la que se agregó en el cartón de *Vertumno pescador*, de Maerten II Reymbouts en Boston. Este fragmento es una de las dos piezas de Blanc que pude examinar en directo, admirando su preciosidad, delicadeza y riqueza cromática.

6. A continuación, examinemos los dos últimos fragmentos visibles de la fotografía de Bardini, que también os puedo mostrar a través de las reproducciones del Archivo de Finarte. El penúltimo, con *Vertumno*, es una parte del *Vertumno jardinero*, como el de Lisboa (Fig. 40) o el de Madrid, series 17 y 18, pero con vegetación más abundante en el proscenio y con pequeñas aves añadidas en la balaustrada de la pérgola.

7. La última pieza de la fotografía de Bardini, y el séptimo fragmento del grupo Blanc, muestra a *Pomona*: es la parte derecha de *Vertumno jardinero*, que, como el anterior, ha sido enriquecido con hierbas y pájaros pequeños. De este modo, el sexto y séptimo de los paños de Blanc forman casi por completo el paño de *Vertumno jardinero*, seguramente de Reymbouts II, copiado de hecho del mismo cartón utilizado para hacer el *Vertumno jardinero*, de Bruselas, con marcas del tapicero (Fig. 41).

8. El octavo fragmento de Blanc no aparece en la fotografía de Bardini, pero el anticuario florentino también tuvo que venderlo a Blanc. Presenta *Tres ninfas debajo de una pérgola* (331 x 171 cm; 8 hilos de urdimbre por cm; lana, seda, plata y trama de oro). Es el lado derecho de *Vertumno abraza a Pomona*, que en comparación con las ediciones del siglo XVI (en Viena, y Madrid, series 17 (Fig. 42) y 18) propone tres figuras femeninas agregadas bajo la pérgola curva. El fragmento 5 fue a la subasta en Finarte en Milán en 1989 y en 2004 estuvo en propiedad de un anticuario milanés.

.....

En consecuencia, han sido encontrados, al menos *in imagine*, los ocho fragmentos de *Vertumno* y *Pomona* que pertenecieron a Blanc (Fig. 43), seis de los cuales, acaso los mismos seis ubicados en la Sala XVI de la Galleria Bardini, estaban en el comedor de la Villa en la Vía Nomentana. Por lo tanto, el propósito de esta investigación se consiguió, pero mi exposición, que se dirige hacia el final, aún no termina, porque me gustaría mostrarles otras partes que han pervivido de la serie Reymbouts II, relacionadas con los

ocho fragmentos de la Colección Blanc que, a su vez, surgieron de la Colección Borghese y tal vez pertenecieran a Bardini, o tal vez no. Son dos tapices completos y dos incompletos (Fig. 44), de gran interés porque nos hacen conocer las borduras, no presentes en los fragmentos de Blanc, con los que el tapicero había refinado la edición del *Vertumno y Pomona*, enriquecida con los hilos dorados; y porque nos permiten descubrir otros tres temas del mismo ciclo, de los cuales el tapicero tuvo los cartones. Con ellos, además, la identidad del tejedor de estas obras y de los paños fragmentados pertenecientes a Blanc obtienen otra confirmación incontrovertible: aparece tres veces la marca de Reymbouts II, asociada en un caso con la de Bruselas.

En realidad, las cuatro piezas ya han sido publicadas, pero acompañadas de un comentario lacónico o erróneo y sin indicaciones sobre su ubicación, en *Ames de laine et de soie*, por Jacqueline Boccara (1988). Dado el propósito "*de propaganda*" de ese volumen, podemos imaginar que los cuatro paños tenían que ver con la venta de tapices realizada por Galerie Boccara, un afamado anticuario parisino, ahora cerrado, y que se conservan ahora en algunas colecciones privadas, tal vez francesas; y que podrían volver a emerger tarde o temprano. Las borduras, rodeados con marcos idénticos a aquellos fijados o re-aplicadas a los fragmentos de Blanc, son del tipo a "*elementos*", con personificaciones de los Elementos en las esquinas, aves en el lado superior centradas en el águila que lleva Júpiter (descentrado en las piezas incompletas), panoramas con animales terrestres en los ángulos, una vista acuática centrada en el carro de Neptuno entre tritones y náyades en el bajo. Son borduras utilizadas por Reymbouts II en otras obras suyas, algunas firmadas y otras atribuidas, como la *Torre de Babel*, de una serie del *Génesis*, en Isabella Stewart Gardner Museum, de Boston (Fig. 45), o en tapices sin marca pero que pueden relacionarse con ellos, como dos piezas con *Historias de Ciro*, vendidas por Sotheby's en 1998 (Figs. 46.1 y 46.2).

La pieza que une firmemente los *Vertumno y Pomona*, que se dieron a conocer por Boccara con los tapices fragmentados de Blanc es la pieza sin marca, con *Vertumno abraza a Pomona* (404 x 384 cm), que reproduce dos tercios de la misma escena diseñada en las versiones del ciclo del siglo XVI (Fig. 47), pero con tres ninfas agregadas bajo la arcada de la pérgola a la izquierda del trono en la que se sientan los protagonistas del episodio. La parte faltante de la escena, a la derecha del trono, corresponde exactamente al tapiz fragmentado de Blanc n. 8, seguramente cortado del paño estudiado por Boccara, donde otras tres ninfas añadidas garantizan la simetría de la imagen, modificada en el cartón de 1607/1609 (Fig. 48).

Luego, está *Vertumno como anciana* (411 x 359 cm), firmado por Reymbouts II, donde vemos a la anciana besando a Pomona (Fig. 49). En el ejemplo del siglo XVI de Viena, el episodio está a la izquierda, equilibrado por la conversación con Pomona, a la derecha. En el tapiz de Reymbouts II, este segundo grupo no se representó, mientras que hay un hueco a la parte izquierda, donde debería haber, como en el lado opuesto, un tramo de pérgola apoyado por cariátides, con una fuente en el fondo. Es un fragmento que tal vez volverá a la luz.

Los otros tapices publicados por Boccara, estrechos y completos, ofrecen escenas ausentes en las versiones de *Vertumno y Pomona* del siglo XVI, diseñadas *ex novo* para Reymbouts II en 1607/1609 (Fig. 50). En el *Vertumno cazador de aves* (399 x 327 cm), firmado por el tapicero, el dios, con una pica en su hombro y portando una jaula, se encuentra con Pomona bajo una pérgola sostenida por telamones y completada por un

medallón que representa a "*Latona con Apolo y Diana*". En el *Vertumno conductor de bueyes* (410 x 388 cm), con las marcas del tapicero y de Bruselas, la pérgola sostenida por hermes y esculturas de cupidos adheridos a la arquivolta central, incorpora el encuentro del carretero con la diosa, a la que muestra las riendas. En estos temas inventados del siglo XVII, les faltan la riqueza, la armonía y la poesía que caracterizan las composiciones de Coecke van Aelst del siglo XVI.

En conclusión, al volver a relacionar los paños de Blanc con los paños estudiados por Jacqueline Boccara, siete de los ocho sujetos salen a la luz --*Vertumno soldado, segador, jardinero, cazador de aves, conductor de bueyes, como anciana y abrazando a Pomona*-- de una serie de *Vertumnus y Pomona* de Maerten II Reymbouts, copiada de cartones de principios del siglo XVII, basada o inspirada en prototipos de Pieter Coecke van Aelst. Probablemente perteneció a los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia, y luego a los Borghese, que los fragmentaron; a fines del siglo XIX, al menos ocho fragmentos pasaron al anticuario Stefano Bardini y luego a Alberto Blanc. Tejida con hilos de oro, debe haber sido, a principios del siglo XVII, la única serie que podría, si no rivalizar realmente, al menos no desfigurarse junto a las versiones más suntuosas del mismo ciclo realizados en el siglo anterior, ahora en Viena/Lisboa y Madrid; lo que no se puede decir de ninguna de las series con *Historias de Vertumnus y Pomona*, realizadas en los mismos años, sobre la base de diferentes cartones, en los conocidos talleres de Bruselas de Jan Raes y Jacob Geubels el Joven.