

Velázquez y la escultura clásica. El segundo viaje a Italia

Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS

ANTECEDENTES DEL VIAJE

La ocasión del segundo viaje que realizó Velázquez a Italia pienso que hay que buscarla en su nombramiento como veedor y contador de la Pieza Ochavada del Alcázar en 17 de marzo de 1647. La obra de remodelación de dicho Salón, así como del llamado de los Espejos, iba muy adelantada en esa fecha. La estructura arquitectónica de la Pieza Ochavada, llamada así por su forma octogonal, resultante de biselar los ángulos del cuadrado de base, fue realizada sin duda alguna por el maestro de las obras reales Juan Gómez de Mora, pero acaso las pilastras gigantes acodadas que vertebraban el espacio, los nichos horadados en las paredes, las molduras de las puertas y el zócalo, todo ello realizado en una combinación de mármoles verdes y tostados de las canteras de San Pablo (Toledo), fue determinado por Velázquez, pues el cargo que ostentaba, pagado con un copioso sueldo de 60 ducados mensuales, no debía consistir únicamente en controlar los pagos de la obra sino que, en realidad, ocultaba el designio de Felipe IV de servirse de su pintor para conseguir un recinto más lujoso¹.

Para llenar los nichos se mandó traer en mayo del palacio del Buen Retiro la serie de esculturas de bronce llamadas de los Siete Planetas, obra del escultor flamenco Jacques Jonghelinck que había adquirido en Amberes el cardenal infante don Fernando de Austria para regalarlas a su hermano². Junto con ellas se colocaron allí sobre pedestales las estatuas de Carlos V, Felipe II y la reina María de Hungría, debidas a Leone Leoni, que también se trajeron del Buen Retiro. Por otra parte, el marmolista Bartolomé Zumbigo estaba labrando, para adosar a las paredes del Salón de los Espejos, unos bufetes de pórfito y se habían encargado unos espejos enmarcados por águilas diseñadas por el escultor Antonio de Herrera para colocarlos encima de los bufetes, pero se dudaba de cómo debían ser los pies de éstos, que se dejaron al arbitrio de Velázquez³.

¹ BARBEITO, 1992, pp. 157-174.

² BUCHANAN, 1943, pp. 102, 113;
FILIPPINI, 1995, pp. 79-86.

³ AZCÁRATE, 1960, pp. 357-385.

Estas circunstancias movieron al rey a enviar, por segunda vez, a Italia a su pintor y ayuda de cámara en busca de esculturas antiguas para acabar de decorar tanto la Pieza Ochavada como otras habitaciones y dependencias del real Alcázar. ¿Fue esta decisión producto de un interés repentino del monarca por las antigüedades? Se ha dicho, y no sin razón, que Felipe IV, así como era un aficionado insaciable de la pintura, no dio muestras de encontrar especial agrado en la escultura⁴. Probablemente las estatuas y vaciados de algunas de las mejores esculturas clásicas de Roma que trajo finalmente Velázquez no le entusiasmaron como tales, sino únicamente como piezas decorativas. Hay algunos indicios de ello: por ejemplo, no hizo traer copia del *Torso del Belvedere*, una obra que despertaba la mayor admiración entre los amantes de las antigüedades, pues el rey español prefería esculturas enteras porque resultaban mucho más ornamentales. Regresado ya Velázquez de su viaje, el embajador en Nápoles, duque de Terranova, le pasó aviso en 1654 de que estaba en venta la colección completa de esculturas originales de mármol del atrabiliario Hipólito Vitelleschi, pues su hija, que la había heredado y estaba a punto de casarse, prefería dinero contante en lugar de viejos y desgastados mármoles; pero Felipe IV se negó a adquirirla, pese a que se vendía al bajo precio de 240 escudos⁵.

El monarca español también se vio impelido a la adquisición de estatuas antiguas, aunque fuera en copias de bronce y escayola, por mera emulación de monarcas contemporáneos como Carlos I de Inglaterra y Luis XIII de Francia. Debía de saber del gusto exquisito del primero por la escultura clásica, pues cuando estuvo de visita en Madrid el año 1623, siendo todavía príncipe de Gales, se interesó por tres bustos de personajes antiguos de la colección de Felipe II, los retratos de Aníbal, Julio César y Marcelo. Siendo ya rey, pidió en 1630 a través de su embajador Arthur Hopton, que le enviasen copias de yeso de los tres, tarea que el rey encargó a Velázquez⁶. En cuanto a Luis XIII, el monarca español debía estar al tanto de que el superintendente de los edificios reales, Sublet de Noyers, había enviado a Roma a los hermanos Freart de Chambray y Freart de Chantelou para que hiciesen replicar una serie de antigüedades, tanto estatuas como relieves, que debían servir para decorar la *Grand Galerie* del palacio del Louvre. Esta tarea fue continuada después de la muerte de Luis XIII por el pintor Nicolás Poussin, que se mantenía en permanente contacto epistolar con el mencionado Freart de Chantelou⁷.

Otra pregunta previa que se puede plantear es la de si Velázquez tenía un conocimiento preciso de la escultura antigua para cumplir debidamente su misión. Se había formado en Sevilla como pintor en el taller de Francisco Pacheco y, si bien éste en su *Arte de la Pintura* afirmaba, siguiendo tópicamente el con-

⁴ MORÁN, 2001, pp. 217-238.

⁵ PITA, 1960, pp. 279-290.

⁶ HARRIS, 1967, pp. 414-420.

⁷ HASKELL y PENNY, 1990, pp. 49-50.

FIG. 2. Patio de la Casa de Pilatos. Sevilla.
Foto J. M. Luzón.



sejo de los preceptistas italianos, que los pintores, para dominar el dibujo y las proporciones, tenían que acostumbrarse durante su aprendizaje a dibujar esculturas antiguas, reconocía, sin embargo, que era difícil en España encontrar tales esculturas y, en caso de haberlas, hacerlas trasladar desde su sitio hasta los obradores de pintura⁸. Concretamente en Sevilla existía la importante colección de antigüedades que el duque de Alcalá había adquirido en Roma y Nápoles y estaba expuesta en su palacio, la llamada Casa de Pilatos (Fig. 2). Pacheco debía tener fácil acceso a ella, pues había pintado varios techos del palacio, pero no consta que Velázquez la hubiese visitado. Su compañero en el taller de Pacheco, Alonso Cano, sí parece que dibujó una de las esculturas de la colección, una ninfa recostada, dibujo que se conserva en el Museo del Prado⁹. Pero Cano se educó, además de para pintor, también para escultor.

Cuando efectuó el primer viaje a Italia por decisión del rey en 1629, lo hizo no sólo para comprar pinturas, sino también para perfeccionar su propio arte examinando y estudiando atentamente la obra de los grandes maestros florentinos y venecianos. Según su primer biógrafo, Antonio Palomino, en el perfeccionamiento de su estilo entraba también el dibujo de la escultura antigua y moderna. Se hospedó por especial deferencia en el Vaticano, donde tuvo ocasión de estudiar las esculturas antiguas que los papas tenían en el Belvedere y pasó dos meses del verano de 1630 en la Villa Medici, en cuyos jardines se encontraban las antigüedades coleccionadas por los grandes duques de Toscana, *el sitio a propósito*

⁸ PACHECO (1649), 1990, p. 126.

⁹ VÉLIZ, 2001, n.º 85, p. 197; RODRÍGUEZ RUIZ, 1999, pp. 403-430.

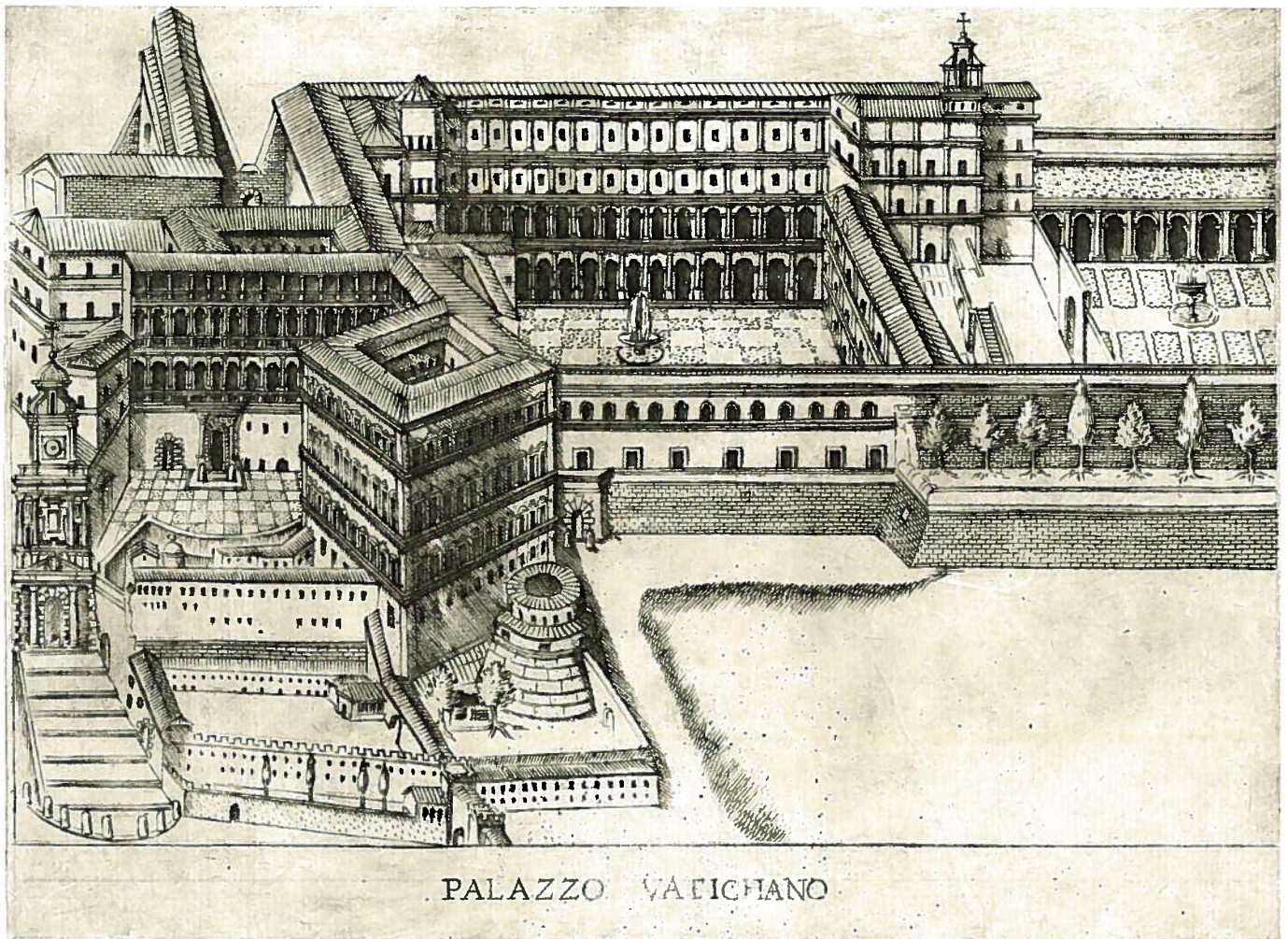


FIG. 3. *Palazzo Vaticano*. G. De Rossi, *Palazzi diversi nell'alma città di Roma*, Roma 1638.

y acomodado para estudiar (...) por haber allí excelentísimas estatuas antiguas de que contrahacer¹⁰ (Fig. 3).

Cuando Velázquez, ya en la corte de Madrid, hubo de agenciar los vaciados de los tres bustos antiguos pedidos por el rey de Inglaterra, dio muestras de no saber demasiado de escultura clásica, pues se equivocó fatalmente e hizo copiar, en lugar del retrato de Aníbal, el de Francisco I, y en vez del de Marcelo, el de Caracalla. De ello se quejó enérgicamente Carlos I, a quien pidió disculpas el embajador Hopton, argumentando que había sido Velázquez el experto que había certificado la autenticidad del envío¹¹. Así como la biblioteca de Velázquez abundaba en tratados de arquitectura, acaso adquiridos con motivo de su nombramiento como veedor de la obra de remodelación del Alcázar, no tenía en cambio escritos significativos sobre escultura; también es verdad que había muy pocos en el mercado. Poseía el tratado muy general de Juan de Arfe, *Varia Conmesuración para la architettura* y

¹⁰ PALOMINO (1724), 1947, p. 902.

¹¹ HARRIS, 1982, pp. 436-440.

escultura, publicado en Sevilla en 1585, y relativo de alguna manera a la estatuaria antigua, la *Historia Naturalis*, de Plinio el Viejo, el *Discours de la religion des anciens romains*, de Guillaume de Choul, *Le vite degli Imperatori romani*, de Antonio Cicarelli, y *Antigüedades de la ciudad de Sevilla*, de Rodrigo Caro¹².

Entra dentro de lo posible que Velázquez, antes de emprender el viaje a Italia y prepararse para la tarea que se le encomendaba, manejase alguna de las guías que daban cuenta de las antigüedades de la península transalpina y, especialmente, de la ciudad de Roma. En la biblioteca del monasterio de El Escorial estaban depositados el *Codex Escorialensis*, cuyos dibujos reproducían algunas de esas antigüedades, aunque fundamentalmente ruinas y fragmentos arquitectónicos, y el manuscrito del portugués Francisco de Holanda, súbdito de Felipe II, *Desenhos das antigualhas que vio e retratou de sua mano* [36], donde estaban dibujadas las célebres estatuas del Belvedere vaticano, el *Laocoonte* [76], la *Ariadna* conocida entonces como *Cleopatra* [6], y el *Apolo* [79]. Con todo, parece improbable que nuestro personaje consultase estos recónditos escritos. Libros más modernos y fáciles de encontrar eran los de Antonio Lafreri, Cavalleriis, y sobre todo los de Philippe Thomasin, *Antiquarum Statuarum Urbis Romae* en que se recogían las piezas antiguas de la colección Borghese, y de François Perrier, *Segmenta nobiliorum signorum...*, editado en 1638 [37], una especie de álbum donde se habían seleccionado unas cien estatuas clásicas de las distintas colecciones romanas que estaban más en consonancia con el incipiente gusto barroco. Pero, repito, estos libros no se hallaban en la biblioteca de Velázquez, inventariada en 1660 después de su muerte, lo que es señal de que ni siquiera los adquirió cuando estuvo en Italia, donde se podían comprar en las tiendas a relativamente bajo precio.

EL VIAJE Y LAS GESTIONES NECESARIAS PARA HACER COPIAR LAS ESCULTURAS EN ROMA

Jusepe Martínez imaginó vivamente en 1675 el diálogo mantenido entre Felipe y su pintor de cámara antes de enviarlo a Italia en busca de pinturas y esculturas: *Propúsole su majestad que deseaba hacer una galería adornada de pinturas y para esto que buscasse maestros pintores para escoger de ellos los mejores, a lo cual respondió: (...) Yo me atrevo, señor, si vuestra majestad me da licencia, ir a Roma y a Venecia a buscar y feriar los mejores cuadros de Tiziano, Veronese, Bassano, de Rafael de Urbino, del Parmegianino y de otros semejantes (...), y más que será necesario adornar las piezas bajas con estatuas antiguas, y las que no se pudieren haber se vaciarán y traerán las hembras a España para vaciarlas después aquí con todo cumplimiento*¹³. La realidad no debió de ser tan espontánea como la pinta el escritor aragonés mucho después de suce-

¹² SÁNCHEZ CANTÓN, 1925, vol. III, pp. 379, 406.

¹³ MARTÍNEZ (1675), 1886, pp. 118-119.

didada. Al parecer, hacia 1649 había corrido por las cortes europeas la noticia de que Carlos I de Inglaterra intentaba adquirir la colección completa de estatuas y obras antiguas del ya mencionado Hipólito Vitelleschi. Era este personaje camarero del Papa y bibliotecario de la Vaticana. Su colección la describía el viajero inglés John Evelyn, que la visitó en 1644, en su casa de Roma situada en el Corso, una de las más conspicuas de la ciudad¹⁴. Tanto la apreciaba su propietario que hablaba con las estatuas como si fueran seres vivos e incluso las besaba. A fin de ampliar su número adquirió un terreno en Nápoles y había comenzado a excavarlo en la esperanza de encontrar piezas nuevas sin tener así que comprarlas¹⁵. Acaso Felipe IV intentase adelantarse al rey de Inglaterra y comprar semejante colección, pues sólo un monarca tan poderoso y caprichoso como él estaba en condiciones de adquirirla entera y no unas pocas piezas de ella. Para ello habría mandado urgentemente a Velázquez a Italia, si bien es verdad que resultaría difícil el intento tratándose de tan neurótico coleccionista.

Finalmente, acompañado por su esclavo y ayudante Juan de Pareja, el pintor sevillano abandonó Madrid a fines de noviembre de 1649 y, como miembro del séquito de don Jaime Manuel de Cárdenas, duque de Nájera, que iba a Trento para traer a España a la nueva reina doña Mariana de Austria, hija del emperador Fernando III, se encaminó a embarcarse en el puerto de Málaga. Desde esta ciudad se dirigió en barco hasta Génova, donde desembarcó el 21 de enero de 1650. En lugar de ir directamente a Roma, como le quedaba más cerca la ciudad de Venecia, fue primero a ella, pasando antes por Milán, porque, además de ocuparse de las esculturas, debía procurarse una serie de obras de los pintores venecianos, los preferidos de Felipe IV, y para ello esperaba la ayuda y las indicaciones precisas del conde de La Fuente, embajador allí de España, sobre las que podían estar en venta. Por la misma razón se dirigió luego a Módena, para entrevistarse con el duque Francisco I, quien, además de ser buen amigo de España y haber sido retratado por Velázquez en 1638 durante su visita a Madrid, poseía una magnífica colección de pintura y era un experto en el comercio de arte de la Italia septentrional. Luego, apenas sin detenerse en Parma, Bolonia y Florencia, como asegura Palomino, se dirigió rápidamente a Roma, donde le aguardaba la tarea de seleccionar y adquirir las esculturas, llegando a ella a mediados de mayo.

De ello el cardenal de la Cueva avisaba en tono despectivo el día 29 en una carta a su hermano, el marqués de Bedmar: *Aquí ha venido un tal Velázquez, ayuda de cámara del rey, y dice que con comisión de andar por Italia viendo estatuas y pinturas y procurar haber las mejores para adornar el Palacio de Madrid...*¹⁶. El tono subió de punto en la siguiente carta del 19 de junio en la que calificaba la tarea de Velázquez de *comisión de estafa*. Debe explicarse esta acerba y desmesurada crítica más como dirigida al rey que a su ayuda de cámara, explicable en la coyuntura de bancarrota política y económica en

¹⁴ SALCEDO, *VEA*, pp. 59 ss.

¹⁵ EVELYN, 1959, pp. 149-150 y 188.

¹⁶ PITA, 1960, pp. 400-413.

que se encontraba la monarquía española después de la paz de Westfalia, firmada el año anterior, en la que se había reconocido oficialmente el fracaso de España en la sangrienta y costosa guerra contra Holanda. En estas circunstancias prodigar incontables sumas de dinero en la adquisición de pinturas y estatuas, cuando no lo había para sostener dignamente la guerra contra Francia, que aún continuaba, podía parecer para algunos un auténtico *dislate*.

Por otra carta del bilioso cardenal a su hermano, fechada el 10 de julio, nos enteramos de que Velázquez, en el entretanto, había ido a Nápoles para entrevistarse con el Virrey don Íñigo Vélez de Guevara, conde de Oñate, a fin de que éste proveyese, procedentes de las rentas del virreinato, los fondos necesarios para sufragar los gastos del viaje y la adquisición de esculturas, de la que hasta entonces el pintor *que anda en corso, no sé que haya hecho presa hasta ahora*. Y es que no era tarea nada fácil comprar antigüedades en Roma. Urbano VII había prohibido terminante su exportación en 1636 y el pontífice reinante, Inocencio X, no daba facilidades ni para hacer copias de las estatuas antiguas. La superficie de éstas se perjudicaba con las manchas que dejaba el líquido utilizado antes de aplicar el yeso para formar el molde. El agente del rey francés, el famoso pintor Nicolás Poussin, se quejaba, en carta de 1643 a Freart de Chantelou, de lo reacio que se mostraban sobre este punto no sólo el Papa, sino igualmente otros propietarios de esculturas antiguas y de lo que le estaba costando obtener el permiso para sacar vaciados del Fauno dormido de la colección Barberini y del *Hércules Farnesio*¹⁷. Aunque Inocencio X tenía fama en Roma de inclinarse favorablemente por la causa española a diferencia de su antecesor Urbano VIII, todavía el embajador don Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, duque del Infantado, tuvo que solicitar por dos veces, en marzo y abril de 1651, del secretario de Estado, el cardenal Panziroli, el permiso para que a Velázquez se le facilitase obtener réplicas de algunas estatuas del Belvedere vaticano y de otras colecciones pontificias dispersas por la ciudad¹⁸.

El artista sevillano tuvo que moverse con diligencia para obtener éste como otros permisos para ver y seleccionar las esculturas que debía adquirir, pues la colecciones que recorrió fueron bastantes: siete, excluidas las del Papa. En ello obtuvo la ayuda e incondicional colaboración de un experto, don Juan de Córdoba Herrera, quien le acompañaría personalmente a ver las esculturas que más le convenían, pues no pienso que Velázquez hubiese llevado a Roma un plan predefinido sobre este asunto. Era este personaje agente en Roma de intereses españoles y seguramente arqueólogo, pues consta que había recibido diversos permisos para excavar¹⁹. Todos los contratos que firmó Velázquez con los diferentes fundidores y formadores que ejecutaron las copias de las estatuas adquiridas fueron realizados en casa de don Juan, en los cuales recibe el título de ilustrísimo

¹⁷ POUSSIN, 1995, pp. 90 y 95.

¹⁸ MARTÍNEZ DE LA PEÑA, 1971, pp. 1-7.

¹⁹ PARISI, *VEA*, pp. 83-112.

señor, quizá porque detentaba, a guisa de beneficio eclesiástico, una canongía en el obispado de Cartagena²⁰.

Velázquez y Juan de Córdoba tuvieron la ventaja de que muchos de los dueños de las estatuas que concertaron fuesen, en mayor o menor grado, simpatizantes de la causa española en Roma. Algo he dicho ya del papa Inocencio X. Aunque al principio debió de mostrarse reticente en otorgar los permisos, los dio por fin. Algún estudioso ha ligado esta benevolencia con el hecho de que Velázquez realizase su prodigioso retrato, en el supuesto de que éste fuese pintado entre marzo y abril de 1650, cuando fue solicitada la licencia por el conde de Oñate para poder copiar estatuas del Belvedere. Pero ahora se sabe, por el testimonio de Francesco Gualengui, agente en Roma del duque de Módena, que el retrato se efectuó bastante más tarde, poco antes del 13 de agosto, soportando el Pontífice impertérrito los calores de la canícula romana²¹. Además, el pintor, cuando se ofreció a retratar al Papa, no lo hizo precisamente para congraciarse con él a fin de que concediese licencia para replicar esculturas, sino para solicitarle la dispensa necesaria para ingresar en una de las órdenes militares españolas. Quien intercedería ante el Papa para lo primero sería seguramente el cardenal Camillo Astalli, a quien Inocencio X, sin tener parentesco alguno con él, había nombrado cardenal nepote en 1650. Su familiaridad con los españoles fue proverbial y por eso lo retrató también Velázquez²².

El Príncipe Giovanni Battista Borghese, dueño entonces de la magnífica colección de antigüedades heredadas de su tío el cardenal Scipione Borghese, gozaba de tal nombramiento en virtud de ser feudatario de la monarquía española, pues Felipe III había concedido a su familia en feudo un pequeño territorio de los que poseía en Italia.

Así, no es de extrañar que otorgase de buena gana permiso para copiar nada menos que diez estatuas de las que albergaba en la villa sobre el monte Pincio y el palacio del Campo Marzio. Lo mismo se puede decir de Niccolò Ludovisi, señor de Piombino, enclave español en la costa de la Toscana, nombrado por Felipe IV en 1649 Príncipe de Salerno. Después del fallecimiento de Inocencio X se trasladó a Madrid, donde fue distinguido con la orden del Toisón de Oro. De su colección hizo replicar dos de sus más preciadas esculturas antiguas. En fin, otro partidario de la causa española fue el cardenal Francisco Peretti de Montalto, pariente de Sixto V y heredero de la colección de estatuas y antigüedades acumuladas en los jardines de la Villa Montalto, edificada sobre el Esquilino. Su madre era española, él mismo estuvo en Madrid en 1626 acompañando al cardenal Francesco y más tarde recibiría el gobierno de la iglesia de San Giacomo degli Spagnoli en Roma. No obtuvo la púrpura cardenalicia hasta 1646, después de fallecer Urbano VIII quien lo consideraba súbdito español. De las esculturas de la Villa Montalto Velázquez hizo trasladar al bronce al menos una de ellas²³.

²⁰ ANSELMO, 2000, pp. 101-121.

²¹ SALORT, 2002, p. 116.

²² COLOMER, 2003a.

²³ GOLBERG, 1996, pp. 529-541.

De los Farnese, de cuya importante colección de estatuas antiguas, depositadas entonces en el célebre palacio Farnese del Campo Marzio, mandó reproducir dos de las mayores y mejores, no es preciso recordar la hispanofilia. El fundador de la saga familiar, el cardenal Alessandro Farnese, luego papa Paulo III, había casado a uno de sus nepotes, Octavio, con la hija natural del emperador Carlos V, Margarita, asignándoles el ducado de Parma. Fruto de este matrimonio fue el general de los Tercios y gobernador de Flandes, Alejandro Farnesio. Sus hijos y sucesores siguieron haciendo gala de su vinculación española pese al frecuente ambiente hostil que encontraron en Roma. Los Medici, propietarios de la Villa y jardines de su nombre donde se había hospedado Velázquez durante su primer viaje a Italia, dependían entonces de un administrador que estaba a las órdenes del cardenal Carlos de Medici, hermano de Fernando II, gran duque de Toscana. Tanto éste como, sobre todo, su hermano el cardenal, mantenían excelentes relaciones con la monarquía de Felipe IV²⁴. Por consiguiente, no debió resultar difícil al embajador español en Roma, duque del Infantado, obtener el permiso para que Velázquez hiciese replicar varias de las esculturas del jardín, entre ellas la de uno de los leones que flanqueaban la entrada [74] y la de la *Nióbide corriendo* [3].

El pintor sevillano tuvo que consumir igualmente mucho tiempo y muchos esfuerzos, una vez elegidas las estatuas y antes de comenzar la tarea de hacerlas copiar, en buscar y reclutar a los artistas que lo quisieran hacer con los materiales que se les señalasen. Aconsejado sin duda por don Juan de Córdoba Herrera, se dirigió a los talleres de la obra de San Pedro del Vaticano, todavía activos y en los que aún trabajaba Gian Lorenzo Bernini asistido por numerosos discípulos y ayudantes. Necesitaba escultores y fundidores de bronce y allí parece que los encontró²⁵.

Jennifer Montagú ha estudiado muy bien los oficios diversos que se ejercían entonces en Roma, distinguiendo entre el del escultor con creatividad y los de fundidor, formador y copista de obras ajenas²⁶. Mateo Bonuccelli fue quizás el artista más importante entre los que reclutó Velázquez porque había sido capaz de superar lo puramente mecánico e inercial de su oficio originario de fundidor, dando forma a diseños de su maestro Bernini con personalidad propia. Natural de Lucca, se hizo desgraciadamente más célebre como marido burlado por su maestro, quien sedujo a su mujer Constanza Piccolomini, que por su obra escultórica. Había trabajado para Bernini en San Pedro realizando, en la tribuna llamada de Longinos, el relieve del ángel con la lanza y la mayor parte de los ángeles que revolotean sobre la edícula. Así mismo, en San Pedro había esculpido uno de los ángeles que sostienen el escudo de armas sobre el monumento funerario de la princesa Matilde de Canossa. En el momento en que fue reclutado por Velázquez se encontraba ejecutando, junto con otros muchos artífices, las incrustaciones de mármoles y relieves

²⁴ PARISI, *VEA*, pp. 83-112.

²⁵ MONTAGÚ, 1989, pp. 48-76.

²⁶ *Ibid.*, pp. 60-61 y 70-71. Además, WITTKOWER, 1955, pp. 193, 196, 206; BORSI, 1980, pp. 295, 301.

que había dispuesto Inocencio X en la nave y capillas de San Pedro añadidas por Stefano Maderno; concretamente, tenía asignadas las alegorías de las Virtudes en las enjutas de los arcos de la nave. También se le conocía por haber restaurado escultura antigua propiedad de la familia Barberini²⁷.

Orazio Albrizzi, otro de los contratados por Velázquez, se sabe que era uno de los fundidores más experimentados de Roma y que Bernini lo contrató para fundir en bronce una de las columnas del baldaquino de San Pedro en 1629 y que a continuación fue uno de los que hizo modelos en arcilla para la primera pareja de ángeles mayores del natural que culminan el dosel del mismo baldaquino, que efectivamente se fundieron en bronce en 1631²⁸. En cuanto a otros dos fundidores empleados en la comisión velazqueña, Pietro del Duca y Cesare Sebastiani, el primero ejecutó la caja de metal donde se enterraron los restos la princesa Matilde en el monumento funerario de San Pedro; trabajó después como fundidor de metales a las órdenes de Bernini en la capilla de los Reyes Magos, situada al norte del palacio de Propaganda Fide y en 1636 fue empleado en fundir y dorar una cátedra de bronce donde se encerró la de madera que según la tradición había sido de San Pedro, realizándola según un modelo de Giovanni Battista Soria²⁹; el segundo, Sebastiani, consta que trabajó para otro de los grandes escultores del barroco romano, Alessandro Algardi, fundiendo en bronce, según su diseño, el medallón de la Decapitación de San Pablo de la iglesia de este santo en Bolonia, para lo que hizo primero el vaciado³⁰. Finalmente poco se sabe de la actividad de Girolamo Ferreri antes de que Velázquez lo empleara entre los artistas de su misión, excepto que era originario de Recanati, en las Marcas, que trabajaba en Roma como formador y fundidor y que tenía un hijo de su mismo nombre y profesión, que llevó consigo a España.

LAS ESTATUAS CONCERTADAS PERSONALMENTE POR VELÁZQUEZ

El artista sevillano alquiló el 27 de abril de 1650 en Roma unos apartamentos situados en el Colegio Nardini, cerca de la casa de su colaborador don Juan de Córdoba, por seis meses a partir de aquella fecha con la esperanza de poder solucionar todos los problemas de su misión en este espacio de tiempo, que luego resultó corto. Igualmente alquiló más tarde unos almacenes que pertenecían al hospital de la Santa Cruz y San Buenaventura de los Luqueses para poder ir depositando las esculturas según se fuesen haciendo.

El concierto de los tres primeros encargos había tenido lugar el 19 de diciembre del año anterior con Giovanni Pietro del Duca y Cesare Sebastiani, quienes se comprometieron a hacer *tres estatuas de bronce formadas a imitación de las tres estatuas de mármol, a saber, una figura en pie de un emperador, desnuda, de una altura entre ocho y*

²⁷ BORSI, 1980, pp. 291-292.

²⁸ *Ibid.*, pp. 296, 301-302.

²⁹ MONTAGÚ, 1989, p. 69.

³⁰ Apéndice doc. n.º 15, pp. 361-362.

nueve palmos, que está en el jardín del eminentísimo cardenal Montalto en Termini, la cual tiene una caída de paño sobre el brazo izquierdo; la segunda es de una estatua de un fauno desnudo con la piel alrededor, que está al entrar en la logia de los señores Caetani en el Corso, la cual está apoyada en un tronco y con condición de que también el tronco debe ser de bronce; la tercera es una estatua en pie, desnuda, de un gladiador, que está en casa del señor Hipólito Vitelleschi en el Corso, la cual en la mano izquierda tiene un escudo o rodela y en la derecha, si bien ahora está sin el brazo, no deberá tener cosa alguna³¹. Las cláusulas conteniendo las condiciones técnicas de la factura de las estatuas fueron redactadas sin duda por don Juan de Córdoba o algún escultor de su entorno, pues Velázquez era lego en esta materia, pero hay una en que intervino, a tenor de lo que dice el documento; me refiero a la de que las tres estatuas debían llevar una peana cuadrada de bronce de una altura de entre ocho y diez pies más o menos, según lo exigía la respectiva altura de cada una. Esto pudo deberse a dos consideraciones: o a que Velázquez vigilaba la proporción entre peana y estatuas, pues no todas las tres tenían la misma altura, siendo de 198 cm la del llamado emperador y las otras de sólo 188 cm; o a que tenía en cuenta que las estatuas de los Siete Planetas de Jonghelinck, con las que debían formar conjunto en la Pieza Ochavada las que ahora se contrataban, tenían la correspondiente peana³².

Por lo que toca a los modelos de mármol reproducidos, el llamado en el documento “emperador romano” era *Germánico* o *Marcelo* [8] en actitud oratoria, cuyo original se halla ahora en el Museo del Louvre; el segundo era el *Sátiro en reposo* que está actualmente en Múnich [54]; el tercero denominado gladiador, era el *Discóforo*, que actualmente se encuentra en Frankfurt, al que Del Duca y Sebastiani añadieron el brazo derecho que le faltaba y la cabeza [52]. Según una crónica contemporánea, al enterarse Vitelleschi de que Velázquez quería comprarle el original de la estatua, la decapitó y escondió la cabeza para impedirlo, lo que probablemente no pasó de ser una conseja. Las tres copias de bronce están firmadas a uno de los lados y fechadas en 1651.

El siguiente contrato se produjo diez días después, el 29 de noviembre, comprometiéndose en él Girolamo Ferreri a *hacer tres formas o moldes de yeso de las estatuas infraescritas los cuales originales están en el jardín del Exmo. Príncipe Borghese fuera de la Puerta Pinciana, a saber el Gladiador que está en acto de combatir, el Saturno y el Hermafrodita, de manera que el vaciado de éste deba tener tanto de dicho colchón cuanto sea preciso, que está echado sobre el colchón*. Las minuciosas cláusulas técnicas de cómo realizar el yeso y cernirlo para hacer los fragmentos o *taselli* que luego, unidos formarían la estatua, se dejaron, como anteriormente, en manos de don Juan de Córdoba. El plazo de entrega fue fijado a los dos meses siguientes y el precio, en 60 escudos cada escultura, en total 180³³. Los tres mármoles originales se encuentran ahora en el Louvre y llama la atención el deseo muy claramente expresado de que la réplica del *Hermafrodita* tuvie-

³¹ El contrato fue publicado por MONTAGÚ, 1989, pp. 225-226. Ha sido reproducido por SALORT, 1999, pp. 415-468, doc. 1, 450-451.

³² SALORT, 1999, doc. 2, pp. 451-453.

³³ HASKELL y PENNY, 1990, pp. 257-259.

ra el colchón, sobre el que está echado de espaldas, que añadió Bernini en 1620 cuando restauró la estatua³⁴.

Los contratos se sucedían con rapidez, toda vez que el 7 de enero del año siguiente, 1650, Mateo Bonuccelli concertó *hacer para su Señoría Illma. el señor Diego Velázquez doce leones de metal de la forma, cualidad y tamaño que tienen los dos modelos de greda ya hechos por el señor Mateo y que están en su casa y ha visto el dicho señor don Diego, y de cada uno de los dichos dos modelos hacer seis que en conjunto serán doce*. Deberían ser entregados al final de quince meses y Velázquez pagaría por ellos 4.500 escudos³⁵. No cabe duda de que Bonuccelli hizo los modelos, pero eso no es óbice para que los efectuara conforme al de un león antiguo de mármol que se encontraba entonces en la logia de entrada a los jardines Medici, junto con otro copiado y firmado por el escultor Flaminio Vacca en 1592³⁶ [72]. Los leones fundidos en bronce, muy poco más largos y altos que éstos, ahora en la Loggia dei Lanzi de Florencia, coinciden plenamente en la forma y postura, difiriendo únicamente en que las cabezas y la pata delantera que se apoya sobre una bola están algo flexionadas hacia afuera para acomodarse a los bufetes de pórfido a los que debían servir de apoyo³⁷.

El último de los contratos de Velázquez se demoró un tanto, hasta el 6 de abril, a causa de que se tardó en conseguir el permiso de Inocencio X para reproducir algunas esculturas del Belvedere vaticano; ese permiso fue solicitado por el virrey de Nápoles, conde de Oñate, nada menos que por dos veces, el 8 de marzo y el 5 de abril. Así Orazio Albrizzi se comprometió a *formar tres estatuas que son de mármol y están en el jardín de Belvedere, a saber el Nilo, el Apolo y el Antinoo, haciendo de cada una de ellas un vaciado de yeso y también un relieve (un molde de yeso y también un vaciado) de cada una dentro de los mismos vaciados (...) los cuales vaciados y relieves sean tan fuertes que permitan incluso su transporte a España*. El plazo de entrega era al final de los cuatro meses siguientes y el precio 4.000 escudos³⁸. El original de la escultura de mármol que representa al amante de Adriano por entero, de pie y desnudo, se replicó en su integridad. En el Museo del Prado se encuentra ahora un busto de *Antinoo* fundido en bronce [77], que debió ser realizado posteriormente, acaso por Girolamo Ferreri, pues se trasladó a España para este menester, como luego diré, y permaneció en Madrid entre 1654 y 1658. Sin embargo, el busto de bronce no es mencionado por Palomino ni por los inventarios reales sino a comienzos del XVIII, de lo que resulta que podría también haber sido fundido entonces conforme a la parte superior del vaciado adquirido por Velázquez³⁹.

Felipe IV, impaciente por no poder contar con los servicios de su pintor y ayuda de cámara, apremiaba continuamente al propio Velázquez para que retornase a Madrid, en cartas dirigidas al embajador, conde del Infantado, o personalmente. En una de ellas le acusaba de dejarse llevar por su proverbial “flema” o cachaza, que

³⁴ Contrato publicado por MONTAGÚ, 1985, pp. 477-478.

³⁵ HASKELL y PENNY, 1990, pp. 272-274.

³⁶ HERRERO, *VEA*, pp. 145-160.

³⁷ Documento cuya signatura fue mencionada por MONTAGÚ, 1989, publicado íntegramente por SALORT, 1999, n.º 4, 454.

³⁸ COPPEL, 1998, n.º 119, 260-261.

³⁹ Carta de 5 de noviembre de 1650, publicada por HARRIS, 1960, pp. 108-136, doc. VIII, 133.

estaba retrasando la pronta solución de los asuntos que le habían llevado a Italia⁴⁰. El rey fue injusto, pues su criado había procedido con rapidez teniendo en cuenta la complejidad de aquéllos. No pudo convencer a Pietro de Cortona, el mejor fresquista del momento, a que se trasladara a Madrid para decorar los techos del Salón de los Espejos y de otras habitaciones del Alcázar. Por eso escribió varias cartas a su amigo Virgilio Malvezzi, erudito boloñés y gran conocedor del medio de los pintores, para que le encontrara sustitutos que pudiesen desempeñar con habilidad y eficacia aquella tarea⁴¹.

Finalmente abandonó Roma a fines de noviembre, no sin antes haber redactado con Juan de Córdoba un minucioso plan sobre las esculturas seleccionadas que faltaban por adquirir y sobre los medios más eficaces de transportarlas a España. Después de una rapidísima visita a Florencia para entregar personalmente una carta al cardenal Carlos de Medici, buen favorecedor de los negocios de España, se entrevistó en Bolonia con Malvezzi, quien había tanteado la contratación de dos buenos fresquistas, Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna. Siguió camino de Módena para enterarse de si el duque Francisco I había conseguido comprar pinturas para llevar a Felipe IV y averiguar si podía regalarle algún Correggio de su colección, y a continuación puso rumbo a Venecia, a donde llegó el 19 de enero de 1651. Allí cobró una letra de 2.588 escudos, que le había enviado el conde de Oñate desde Nápoles para adquirir pinturas de Veronés, Tintoretto y otros y gestionar la compra de algunas que estaban a la venta, en lo que debió consumir bastante tiempo. Antes de abandonar la ciudad dejó un memorial al embajador, conde de La Fuente, para que a su tiempo las fuese enviando a España. De allí pasó a Génova donde tuvo que esperar dos semanas antes de poderse embarcar. Llegó a Valencia el 13 de junio y el 23 a Madrid.

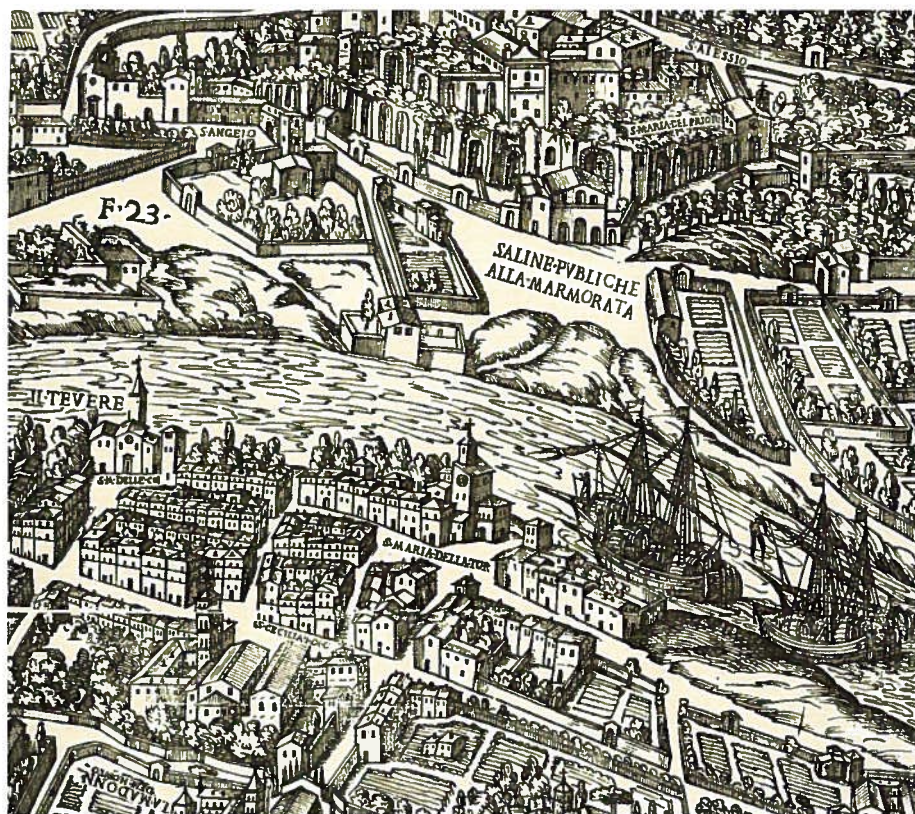
JUAN DE CÓRDOBA CONCLUYE LA ADQUISICIÓN DE ESTATUAS Y SU ENVÍO A ESPAÑA

Felipe IV siguió escribiendo al embajador en Roma continuas cartas para que, con la rapidez posible, se perfeccionase la misión comenzada por Velázquez, y también al virrey de Nápoles para que aportase los caudales necesarios y dispusiese el transporte de las estatuas adquiridas a través de aquel puerto. Por otra parte, el conde de Oñate envió a Roma al escultor Giuliano Finelli con el objeto de que asesorase a don Juan de Córdoba, desempeñando de algún modo el papel que había tenido Velázquez. Había nacido en Carrara, donde se inició como escultor, siendo enviado por su tío y tutor a Nápoles, para que perfeccionase su profesión y aprendiese la técnica del fundido del bronce con Michelangelo Naccherino. Entre 1619 y 1628 estuvo en Roma como principal colaborador de Bernini, con quien rompió luego

⁴⁰ COLOMER, 1993, pp. 67-72.

⁴¹ DOMBROWSKI, 1996, pp. 253-260;
idem, 1998, pp. 824-828;
MINGUITO, 1999, pp. 295-316.

FIG. 4. *Puerto de Ripa Grande*. Detalle de la planta de Roma, por G. Maggi, en 1625.



relaciones, estableciéndose entonces como artista independiente. Retornó a Nápoles en 1635 y allí se convirtió en el escultor más importante del Virrey, de la nobleza local y del cabildo eclesiástico. Estaba acabando de fundir trece figuras de plata, contratadas por la Diputación del Tesoro de San Jenaro para la capilla de dicho santo en la catedral, cuando don Íñigo Vélez de Guevara le envió a Roma a mediados de enero de 1651 con la misión expresada⁴².

Lo primero que hicieron Juan de Córdoba y Finelli fue disponer en marzo de aquel año un primer envío a España de cuarenta y cuatro cajones grandes y medianos, los primeros llenos de una de las estatuas fundidas en bronce, de dos de los leones también de bronce, los segundos de diversos vaciados de yeso⁴³. Estos últimos se colocaban en cajones divididos en compartimentos donde se embalaban los distintos fragmentos de los vaciados, que luego tenían que unirse y recomponerse en Madrid. Para mayor seguridad de la carga, las estatuas de bronce iban sujetas con arneses y los fragmentos de yeso envueltos en tiras de cartón o en borra. Los cajones eran transportados en carretas hasta la aduana de Ripa, junto al río Tíber, y desde allí, en gabarras, hasta Fiumicino y Civitavecchia (Fig. 4). Los primeros cajones llegaron a Alicante a fines de junio, pues Felipe IV ordenó entonces a los funcionarios del puerto que los dejasen pasar libremente sin ser sometidos a la debida inspección.

⁴² Contrato con el carretero Girolamo Consalvi de 11 de marzo de 1651, publicado por SALORT, 1999, n.º 7, pp. 456-457.

⁴³ Contrato cuya signatura de archivo dio a conocer Montagú, publicado íntegramente por SALORT, 1999, n.º 9, pp. 457-458.

El 6 de agosto Cesare Sebastiani se comprometía con don Juan de Córdoba a *formar la estatua de Laocoonte, que es de mármol en el Belvedere de Roma, formarla, digo, de yeso, la cual deba ser bien hecha de buen yeso y, dentro del molde, una estatua entera también de buen yeso, pulida, pulimentada, realizada con toda diligencia y exquisitez de tal suerte que sea aprobada por el señor Giuliano Finelli*. En cuanto a las cláusulas técnicas el documento se remitía a las establecidas en anterior ocasión por Orazio Albrizzi con Velázquez. Como plazo de entrega se establecían los dos meses siguientes y el precio a cobrar sería de 190 escudos⁴⁴. El vaciado del Laocoonte quedó destruido en el incendio del Alcázar de 1735. Hay, sin embargo, un busto con su cabeza fundida en bronce, actualmente en el Museo del Prado, puesto siempre en relación con el segundo viaje de Velázquez a Italia. Probablemente se ejecutó ya en España y acaso por Girolamo Ferreri, quien, como enseguida se verá, fue a Madrid con la última expedición de esculturas con objeto de recomponer las dañadas y vaciar alguna de ellas en bronce. El modelado es tosco, pero la cabeza del sacerdote troyano es muy expresiva⁴⁵.

Mateo Bonuccelli se convino el 2 de noviembre a *dorar y hacer dorar los doce leones de bronce que dicho Mateo ha hecho para el señor don Juan (...) dos de los cuales ya fueron dorados y enviados, y a hacerlos dorar por el señor y por otras personas prácticas y expertas en tal negocio, bien, diligentemente y con toda exquisitez de suerte que queden a satisfacción tanto del dicho Girolamo cuanto del señor Giuliano Finelli, enviado para este efecto por el Ilmo. y Exmo. señor virrey de Nápoles, y entregarlos dorados y acabados dentro de cuatro meses... y el señor don Juan se obliga a dar todo el oro, que sea necesario para dicha doradura, así como la plata... y aguafuerte que se necesitará...*⁴⁶. El precio que Bonuccelli debía abonar por cada león dorado se establecía en 35 escudos. Precisamente Giuliano Finelli había escrito al conde de Oñate en enero, cuando se comenzaban a dorar los leones, que *hacerlo dignamente ha supuesto mucho gasto por ser máquina grande y que en Roma no hay ejemplo de un dorado semejante a éste*⁴⁷. Uno de los leones que se encuentra ahora en el salón del trono del Palacio Real de Madrid lleva la inscripción en capitales latinas MATTEUS BONUCCELLUS LUCENSIS DUODECIM AEREOS LEONES FINXIT FU(N)DIT INAURAVITQUE REGI CATOLICO A D MDCLI. Que los realizase y fundiese este artista es indudable, pero no tanto que los dorase personalmente, pues subcontrató su doradura con Girolamo Ferreri, llevando la supervisión técnica Giuliano Finelli.

El 16 de abril del año siguiente, 1652, el mismo Mateo Bonuccelli se comprometió con don Juan de Córdoba a *hacer para su Señoría Illma. dos estatuas de bronce, a saber un Ermafrodita y otra una Venus pequeña a partir de los originales que están en el jardín de palacio del Exmo. Príncipe Borghese, bien hechas, pulimentadas...*

⁴⁴ COPPEL, 1998, n.º 117, pp. 256-257.

⁴⁵ Contrato publicado por MONTAGÚ, 1989, vol. II, pp. 477-478.

⁴⁶ Carta de 27 de enero de 1651, MINGUITO, 1999, doc. 4, 316.

⁴⁷ Documento citado por SALORT, 1999, n.º 11, pp. 459-460.

añadiendo a dichas estatuas aquello que necesariamente falta en las antiguas que están deterioradas por el tiempo, porque hace tiempo que el dicho señor Mateo tiene los moldes de dichas estatuas, y promete entregarlas en el mes de agosto próximo (...) en precio de 1900 escudos⁴⁸. Esta noticia se complementa con la carta que el secretario del rey dirigió al duque del Infantado el 29 de junio: *Me ha mandado su Magestad que diga a V.E. que las cornicopias que han de servir de hacheros a los leones las perficione Julián Finelli y el modelo en la conformidad que Diego Velázquez las dejó empezadas; que la embra del Ermafrodita que quedó en esa ciudad se vacíe en las ceras para que esta figure se vacíe también en bronce del que ha sobrado de los leones y de las tres figuras de la pieza ochavada; que también Julián perficione la cera de la Venus sentada que está con la concha en la mano en forma de coger agua con ella, para que también se vacíe en bronce*⁴⁹.

De este carta se deducen dos cosas importantes: la primera que Velázquez, recién llegado a Madrid, se ocupaba en dirigir las cosas que había dispuesto en Roma, de manera que la decisión de fundir en bronce el vaciado del *Hermafrodita* y el de la *Venus de la Concha*, que seguramente se hizo en noviembre del año anterior junto con el primero, fue decisión suya; la segunda la decisiva intervención que tuvo Finelli en la pulimentación de las dos figuras. No cabe la menor duda de que Bonuccelli fue el autor material de la fundición, pero Dombrowski ha subrayado la blandura y exquisitez del modelado de la espalda y las caderas del *Hermafrodita* como propia del escultor carrarés. Por otra parte, el modelo de mármol de la *Venus de la Concha*, que estaba en la Villa Borghese y ahora en el Museo del Louvre [48], no fue reproducido con absoluta exactitud, sino con una interpretación bastante libre. Por ejemplo, el rostro está flexionado hacia abajo y dirige la mirada no hacia adelante sino hacia la concha y la cabeza no está idealizada, sino parece el retrato de una graciosa muchachita⁵⁰.

El 20 de mayo de 1653 se efectuó el último contrato conocido de liquidación del pago de varias esculturas realizadas, no sabemos en qué fecha, entre don Juan de Córdoba y Giuliano Finelli. Por él Cesare Sebastiani se comprometió a *formar las obras expresadas y por los precios convenidos, a saber, en primer lugar, el Hércules Farnese, de altura de quince palmos por precio de ciento ochenta escudos, item la Flora Farnese de altura de quince palmos como antes por el precio de ciento ochenta escudos; item el Gladiador Farnese establecido previamente en 60 escudos; item una figura que representa a Esporo, joven de Nerón, que está en Borghese, establecido previamente en cincuenta escudos; item diez cabezas, formadas conforme a las de Caetani, con sus bustos, por cincuenta escudos como fue establecido previamente; item el Laocoon-te con sus hijos, por el precio establecido de ciento noventa y cinco escudos, y el Fauno de Medici por el precio establecido de 50 escudos*". Recibió entonces los 667 escudos

⁴⁸ HARRIS, 1967, doc. XIII, 135-136.

⁴⁹ DOMBROWSKI, 1996, pp. 257-258.

⁵⁰ Carta de pago publicada por SALORT, 1999, n.º 15, p. 462.

que comportó la realización de tan importante encargo, el último y más numeroso de todos los registrados⁵¹.

Los modelos marmóreos se encontraban en distintas colecciones: los gigantes *Hércules* y *Flora*, en el palacio Farnesio, actualmente en el Museo Nacional de Nápoles; el *Gladiador* (hoy denominado *Ares Borghese*), el *Fauno* y el *Esporo* en la Villa Borghese, ahora en el Museo del Louvre. Por cierto que el Nerón joven del museo parisino se creía en el XVII que representaba a *Sporus*, su joven liberto y amante, con el que, según Suetonio, se desposó⁵². Resulta extraño que se volviesen a encargar vaciados del *Laocoonte* del Vaticano y del *Gladiador Borghese*, pues ya se habían realizado anteriormente, pero acaso se habían deteriorado y hubo que repetirlos. En el contrato no se especificaba a quiénes representaban las cabezas y bustos de la colección Caetani, pero Palomino menciona los retratos de Marco Aurelio, Livia, Julia, Faustina, Numa Pompilio, Septimio Severo, Antonino Pío, Germánico, Domiciano y Tito (si bien Velázquez encargó también algunos retratos en otras colecciones)⁵³.

El envío a España de las estatuas ya concluidas se fue haciendo en dos remesas. En la primera de 18 de abril de 1752 se transportaron 17 cajas desde la aduana del Tíber hasta el puerto de Civitavecchia por un patrono de barco natural de Livorno. Diez de ellas contenían un león de bronce; otras tres, estatuas de bronce y, finalmente, cuatro marcos viejos y ordinarios (*cornici*), quizás las cornucopias comenzadas por Velázquez a que se refería la carta del secretario de Felipe IV al embajador duque del Infantado⁵⁴. La segunda remesa consistió en nada menos que 148 cajas, fabricadas por el carpintero Giovanni Ricardi, y otras 35 hechas por el también carpintero Francesco Amati, que fueron transportadas en julio de 1563 por el carretero Bartolomeo Tam, primero desde los sitios donde Cesare Sebastiani hizo los últimos vaciados de estatuas y bustos hasta el almacén del Hospital de los Luqueses en la vía de los Capuchinos Viejos y, desde allí, hasta la aduana de Ripa en el Tíber⁵⁵.

Con esta última expedición debió venir Girolamo Ferreri, quien el 23 de abril de ese mismo año se comprometió con don Juan de Córdoba a acompañar a España a su hijo Jerónimo y otro acompañante, fundidor de oficio, comprometiéndose, al llegar a Madrid, a *hacer todas las operaciones que se refieren a su profesión, es decir, echar el metal, pulir, cincelar, formar y pulimentar ceras de estatuas y algunas figuras de metal hechas para su Magestad Católica y se trasladan a España, habiendo yo mismo hecho una gran parte de ellas, estaré en disposición de recomponer tantos pedazos en los que está dividida toda la obra, prometiendo hacerlo con toda diligencia y puntualmente, y también, siendo necesario, a rehacer y añadir algún pedazo de figura o de otra cosa que por desgracia se rompiese*⁵⁶. Palomino añadió en su biografía de

⁵¹ PARISI, *VEA*, pp. 94 ss.

⁵² PALOMINO (1724), 1947, p. 917.

⁵³ Contrato con Pietro Mathei el 18 de abril de 1652, publicado por SALORT, 1999, n.º 12, p. 460.

⁵⁴ Los contratos con todas estas personas y la cuenta de gastos presentada por Bartolomeo Tam al conde de Oñate han sido publicados por SALORT, 1999, n.º 17, pp. 18, 20, 464-466.

⁵⁵ Documento citado por Montagú, publicado en su integridad por SALORT, 1999, n.º 16, pp. 463-464.

⁵⁶ SALORT, 1999, doc. a 125, p. 469.

Velázquez que Ferreri vació algunas estatuas junto con el escultor español Domingo de la Rioja, pero se equivocó al asegurar que se hicieron de bronce las de la Pieza Ochavada.

INSTALACIÓN DE LAS ESTATUAS EN EL ALCÁZAR

Cuando ya habían llegado a Madrid las esculturas el 9 de agosto de 1653, Ludovico Incontri, agente de Toscana en esta corte, comunicaba al secretario del duque Fernando II que *las estatuas mandadas por el señor virrey de Nápoles a Su Magestad son de yeso y es cierto que están tomadas de las más bellas de Roma y son en número 40, las cuales fueron encargadas por Velasco, pintor de S.M. hace cerca de dos años cuando se encontraba en Roma y son estimadas por el rey, pareciendo a S.M. imposible o al menos difícil tenerlas de mármol de semejante excelencia*⁵⁷.

Además de las estatuas referidas en los contratos que han sido enumerados, vinieron a Madrid otras muchas, cuya existencia en el real Alcázar está atestigüada por Palomino, que alcanzó a verlas en él antes del incendio de 1735⁵⁸. También los inventarios de bienes reales, realizados en 1686 y 1701-1702, este último con motivo de la testamentaría de Carlos II⁵⁹, dan testimonio de su existencia, así como las listas de los vaciados de esculturas enviadas en 1744 desde el Palacio Real a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por orden de Felipe V⁶⁰. Fueron los siguientes vaciados: *Ariadna dormida* confundida con *Cleopatra* del Vaticano [6], el *Espinario* del Museo Capitolino [47] y la copia del *Moisés* de Miguel Ángel en San Pietro in Vincoli; el *Ares Borghese* que se hallaba en palacio del Campo Marzio [84], el *Galo moribundo* [85], la *Ceres* [86], el *Baco* [14] y el *Narciso* [88] antiguos y el *Mercurio volante* moderno, obra de Gianbologna, en la Villa Borghese; el *Hermes* [4] y el *Ares* [5] de la colección Ludovisi; la *Venus* [81], los *Luchadores* [80] y la *Nióbide corriendo* de la colección Medici [3]; el *Sátiro en reposo* de la colección Caetani [54, 55]; una *Ninfa*, *Vesta*, *Apolo Sauróctono* [92], *Venus* y *Baco* de otras colecciones.

A tenor de lo que indican los inventarios, que suelen mencionar el sitio donde estaban colocados los distintos tipos de escultura en bronce y yeso y el precio en que fueron tasados, las estatuas se concentraron fundamentalmente en el Salón Ochavado y en el Salón de los Espejos, que daban a la plaza de armas del Alcázar y estaban ubicados en la planta noble del ala de mediodía; en las bóvedas de Tiziano, situadas en la planta baja de la misma ala; y en la llamada Galería del Cierzo, un largo corredor abierto o logia, que luego se cerró con ventanas, en el ala norte, con agradables vistas a la Casa de Campo y a la sierra madrileña. No sería extraño que Velázquez, que había realizado tantos esfuerzos en la adquisición de las estatuas para

⁵⁷ PALOMINO (1724), 1947, pp. 913-916.

⁵⁸ BOTTINEAU, 1958, pp. 30-61, 145-179, 289-326, 450-483; FERNÁNDEZ BAYTON, 1975.

⁵⁹ HERAS, 1999, pp. 77-100.

⁶⁰ RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, 1998, pp. 425-440.

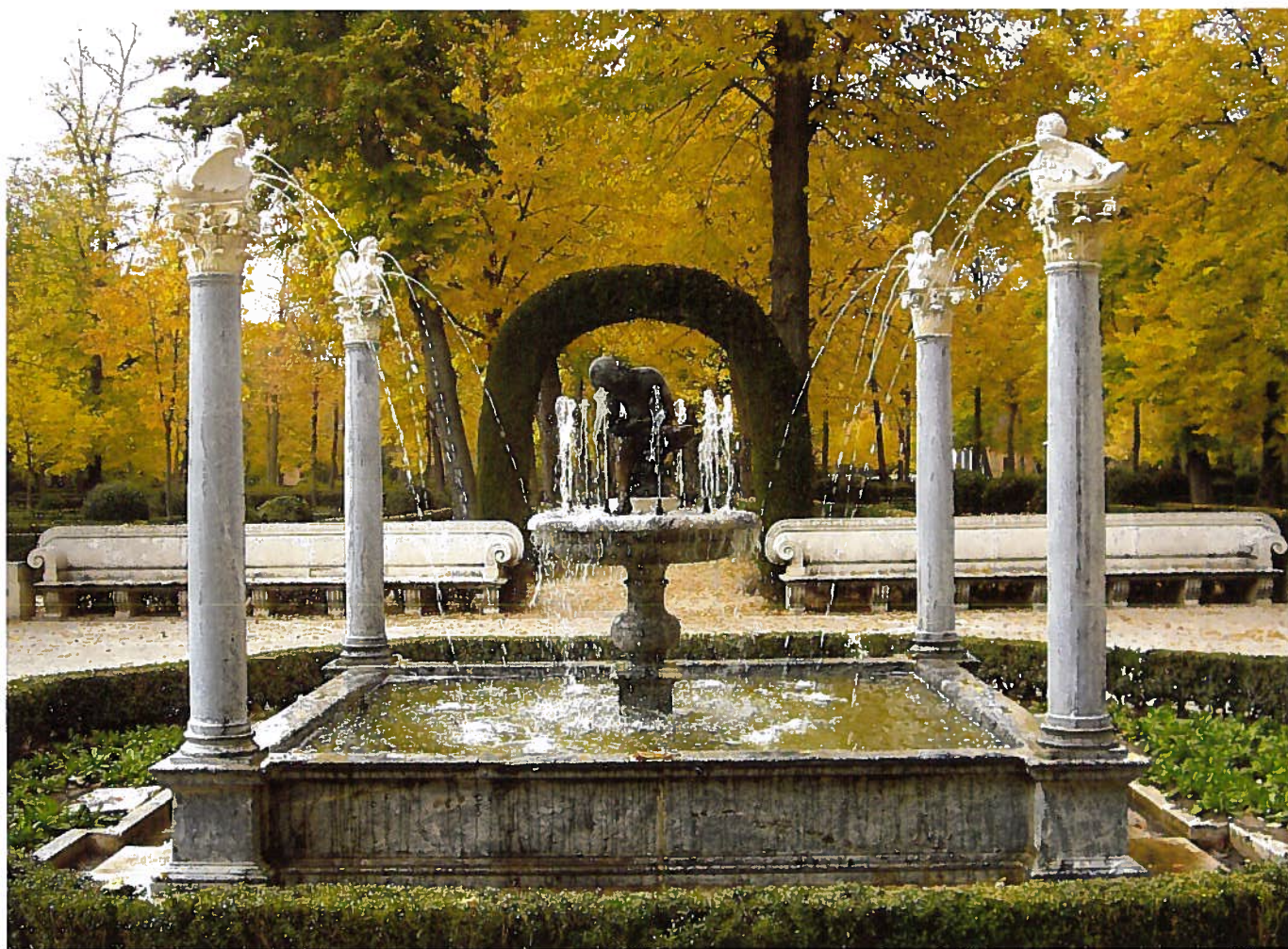


FIG. 5. Fuente de las Harpías y Espinario. Jardín de la Isla. Aranjuez. Foto J. M. Luzón.

el embellecimiento del Alcázar, fuese el autor del modo y orden en que en él fueron instaladas.

Así el *Germánico* u *Orador*, el *Sátiro en reposo* y el *Discóbolo en reposo*, todas de bronce, se instalaron en la Pieza Ochavada haciendo juego con las estatuas bronceas de los Siete Planetas, de Jacques Jonghelinck, en sustitución de los retratos de Carlos V, Felipe II y María de Hungría hechos por Leone Leoni, y en el centro se puso la figura del *Espinario*. Hubo ya una en Madrid, regalo del cardenal Giovanni Ricci de Montepulciano a Felipe II en 1561, pero en 1615 se había colocado como motivo central en una de las fuentes del jardín de la Isla en Aranjuez⁶¹ (Fig. 5). La nueva que se realizó también en bronce, actualmente se encuentra en el Museo del Prado⁶² [47]. La Pieza Ochavada se concibió seguramente sin ningún programa iconográfico previo, sino acaso como un remedo de la Tribuna del palacio de los Oficios de Florencia, que era un gabinete de

⁶¹ COPPEL, n.º 113, pp. 248-249.

⁶² ORSO, 1978, pp. 153-160. La tesis expuesta en este libro tiende a ver programas iconográficos muy definidos y preestablecidos tanto en la Pieza Ochavada como en otras salas y dependencias del Alcázar, lo que no parece tan evidente.

escultura, aunque entonces no contase con las piezas que se trasladaron a ella desde Roma en 1667⁶³.

En el Salón de los Espejos se colocaron a pares, como pies de los seis bufetes de pórvido que allí había, los doce leones dorados. Bufetes sostenidos por pequeños leones hubo anteriormente en el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro, que bien pudieron servir de ejemplo para decorar los del Salón de los Espejos del Alcázar⁶⁴. El león era el animal heráldico de la monarquía española y se encontraba repetido en otros muchos lugares de los Sitios Reales. La mezcla de los bufetes con leones, espejos enmarcados por águilas y algunos de los mejores cuadros de la colección, a la que luego se añadió la pintura al fresco del techo, diseñada por Mite-lli [49] y Colonna, formaba un conjunto esplendoroso que Felipe IV empleó como una suerte de Salón del Trono donde recibía en audiencia a personajes de sangre real y a los embajadores acreditados.

Antes de alcanzar en la misma planta la Galería del Cierzo, en el último torreoncillo del sector de poniente y en comunicación con ella, estaba la habitación llamada del *Hermafrodita*, donde se instaló la preciosa figura de bronce esculpida por Bonuccelli [49], que fue valorada en 900 ducados de plata en el inventario de 1685 y en la testamentaria de Carlos II en 3.000 doblones. En la misma sala se colocó también la *Venus de la Concha*, que en dicha testamentaria de 1701-1702 fue tasada en 100 doblones.

La Galería del Cierzo, concebida inicialmente como un mirador a la manera de los palacios nórdicos de Inglaterra y de los Países Bajos, fue convertida en una galería a la italiana, como, por ejemplo, las de los palacios Farnesio, Borghese y otros de Roma, para la exhibición de antigüedades. Allí se instalaron una gran parte de las estatuas adquiridas: las enormes del *Hércules*, a la entrada, y la *Flora*, a la salida; la *Ariadna dormida*, los *Luchadores*, el *Galo moribundo*, el *Baco con un racimo de uvas* y la *Venus de Medici*. La bóveda estaba pintada al fresco con grutescos de Romulo Cincinnati y de las paredes colgaban algunos lienzos mitológicos que entonaban bien con las esculturas que allí se pusieron, como *Baco y los borrachos*, de Velázquez, *Hipómenes* y *Atalanta*, de Guido Reni, *Venus, Cupido y Adonis*, de Annibale Carracci, *El Juicio de Paris*, *Diana* y *Calixto*, de Rubens⁶⁵.

En las llamadas Bóvedas de Tiziano, a las que se bajaba por la escalera denominada del zaguanete, junto a la Pieza Ochavada, se habían instalado hacia 1650 las “poesías” de Tiziano, obras mitológicas rebosantes de desnudos, encargadas por Felipe II cuando aún era príncipe, y otros muchos cuadros importantes de la colección real. En el techo se colgó el conjunto de pinturas del Tintoretto solicitadas por Velázquez durante su último paso por Venecia, que se creyó entonces que representaba ninfas bañándose, cuando en realidad se inspiraba en un tema bíblico: la *Puri-*

⁶³ BARBEITO, *VEA*, pp. 113-131;

HERRERO, *VEA*, pp. 145-159.

⁶⁴ AA. VV., 1994, pp. 399-400.

⁶⁵ Por ejemplo, ANGULO, 2007.

ficación del botín de las vírgenes madianitas. Pues bien, allí se pusieron los vaciados del *Laocoonte*, el grupo del río *Nilo*, el *Antinoo*, el *Apolo del Belvedere*, el *Sileno con Baco niño*, el *Gladiador combatiente*, el *Ares Ludovisi*, el *Hermes*, la *Ceres Borghese*, la *Nióbide corriendo* y, también al parecer, las diez cabezas con sus repisas de personajes de la Antigüedad. Había alguna que otra escultura de las adquiridas en el segundo viaje en otras dependencias del Alcázar como la copia del *Moisés* de Miguel Ángel y la del *Mercurio volante* de Gianbologna.

Para concluir, resta hacer una breve consideración sobre Diego Velázquez. Si al comienzo de su segundo viaje a Italia se puede sospechar razonablemente que no tenía una conocimiento sólido y diferenciado sobre la escultura clásica, el contacto adquirido con ella, al tener que seleccionar las estatuas que deseaba copiar en bronce o en yeso, dispersas por algunas de las mejores colecciones romanas, debió sin duda acrecentar aquél de una manera notable. Observaría atentamente las proporciones, la anatomía, las actitudes y movimientos de torso, brazos y piernas, los gestos y rasgos de las cabezas de las esculturas individuales y las relaciones entre las diferentes figuras cuando componían un grupo. El pintor sevillano nunca esculpió, porque no había aprendido la técnica necesaria para ello y porque seguramente pensó que, haciendo escultura, perdería el tiempo y la concentración que necesitaba para la pintura. Pero en algunas de sus figuras pintadas, sobre todo en las de tema mitológico que realizó después del segundo viaje italiano, dio muestras de haber aprendido y asimilado la lección que le había proporcionado la escultura antigua, como ya ha sido observado por diversos estudiosos⁶⁶. En el *Marte* del Museo del Prado se percibe la huella que dejó en él la contemplación y estudio no sólo del *Penseroso* de Miguel Ángel, sino también del *Ares Ludovisi*; en la *Venus del Espejo* se nota la más que probable influencia del *Hermafrodita*; en el *Mercurio y Argos* la figura del segundo repite casi literalmente la postura del *Galo moribundo* y la del primero, *Mercurio*, la de uno de los *Luchadores* de la colección Medici, concretamente el que está debajo. Pues bien, todas esas estatuas antiguas se contaban entre las que el pintor encargó en Roma.

⁶⁶ SALCEDO, *VEA*, pp. 53-81.



FIG.1. El Complejo del Belvedere. *Vue de Saint Pierre et du Belvedere*, de Hendrik III van Cleef 1589. Musées Royaux des Meaux-Arts. Bruselas Koninklijke.