

# Las colecciones de escultura clásica en la Roma de Velázquez

Fabiola SALCEDO GARCÉS\*

Poder y gloria eran la aspiración principal de las familias aristocráticas y acomodadas en la Roma del *seicento*. Su máxima ambición: participar en la corte pontificia y catapultar quizá, a alguno de la estirpe, a la Catedral de San Pedro.

La pérdida de influencia de la Iglesia en el continente, las guerras intestinas, la carestía y la crisis económica se tornaban —por *arte*— en la cara opuesta: lujo, fastos, fiestas, espectáculos, y un febril afán por la construcción. Roma era el *Gran Teatro del mundo*.

Poseer y exhibir obras artísticas formaban parte del código de sociedad. Junto al mecenazgo del Vaticano, también las grandes familias y otros personajes eruditos patrocinaron, además del arte del momento, las empresas arqueológicas. Y eran, precisamente, las antigüedades, las que daban el tono de prestigio y erudición a una colección<sup>1</sup>.

Para recrear el ambiente y la riqueza de las colecciones de arte antiguo que encontraría Velázquez en su estancia romana contamos con algunos relatos de gran utilidad. Uno de ellos, aunque anterior en cien años a la llegada del pintor, es la obra de un naturalista de Bolonia: Ulisse Aldrovandi. La escribió en 1550, cuando, encontrándose en Roma por tener que comparecer ante el tribunal de la Inquisición, se dedicó a visitar las colecciones romanas de escultura<sup>2</sup>. *Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi, e casi si veggono* era la guía más completa que existía hasta el momento para conocer la escultura antigua en los palacios de Roma.

Otra obra fundamental que documenta las colecciones romanas es la que realiza Johann J. Winckelmann en 1756<sup>3</sup>, en la que, utilizando, a veces, textos anteriores, describe las obras antiguas que ve en las casas principales de Roma.

Entre estas dos obras de carácter global, existen otras fuentes parciales, como las guías o los inventarios relativos a cada colección que, en algunos casos, como el de la Villa Borghese, son especialmente extensos y detallados.

---

\* Mi más sincero agradecimiento al Profesor J. M.<sup>a</sup> LUZÓN por haberme invitado tan generosamente a participar en el proyecto de esta exposición.

<sup>1</sup> Muy interesante el desarrollo que hace sobre este asunto H. DREDE en su artículo “*L’Antico nel Seicento*”, en *L’idea del Bello*, 2000, pp. 7 ss.

<sup>2</sup> Escrita en 1550, pero publicada en 1562, como apéndice a las obras de Fauno y de Lucio Mauro.

<sup>3</sup> Véase la magnífica edición crítica del texto de WINCKELMANN a cargo de J. RASPI SERRA, en la que incorpora bibliografía reciente sobre las colecciones, además de contrastar los apuntes de WINCKELMANN con otras fuentes de *settecento*, no manejadas por el erudito alemán; RASPI SERRA, 2002.

## EL VATICANO Y SU COLECCIÓN EN TIEMPOS DE VELÁZQUEZ

La monarquía española, en su rivalidad con Francia por la hegemonía europea, se había venido esforzando en conseguir el apoyo del papado, favoreciendo tanto al Pontífice del momento, como a varios personajes de la curia, a quienes promocionaba hacia importantes cargos eclesiásticos. Con esta intensa y activa relación con el Vaticano, Velázquez había conocido ya en España, pero también en su primer viaje a Roma, a muchos personajes de la corte papal y de otras familias influyentes romanas con los que trataría cuando llegara a la ciudad<sup>4</sup>.

Como nos cuenta Palomino, *fue muy favorecido del Cardenal Patrón Astali Panfilio romano, sobrino del Papa Inocencio Décimo, y del Cardenal Antonio Barberino, del Abad Peretti, del Príncipe Ludovisio, y de Monseñor Camilo Máximo, y de otros muchos señores*<sup>5</sup>.

En esta crónica están presentes amigos de Velázquez, como Camillo Astalli –sobrino del Papa– y Camillo Massimo; también Niccolò Ludovisi y el Abad Peretti, cardenal en 1646. Algunos desempeñaban cargos administrativos, como el cardenal Antonio Barberini, que fue camarlengo entre 1638 y 1671, o Monseñor Abad Vitelleschi, camarero también del Papa y responsable de los permisos de exportación o de realización de vaciados<sup>6</sup>; omite, en cambio, Palomino a Francesco Barberini, amigo de Velázquez desde 1626 y al Secretario de Estado en 1650, Gian Giacomo Panciroli.

Como se puede ver por los contratos<sup>7</sup>, las primeras obras que encarga vaciar Velázquez pertenecían justamente a los Peretti-Montalto, los Caetani y los Vitelleschi, familias que custodiaban verdaderas joyas de estatuaria antigua y en las que nos detendremos más tarde. Pero comenzaremos nuestro recorrido por el corazón de la corte papal.

Elevado ahora al solio pontificio con el nombre de Inocencio X (1640-1655), Giovanni Battista Pamphili había pasado cuatro años en España como nuncio (1626-1630) y fue durante ese período cuando conoció en 1626 al sobrino del entonces papa Urbano VIII, Francesco Barberini. En el séquito cardenalicio que acompañaba a Francesco se encontraban importantes coleccionistas del momento, como Santacroce, Filomarino y el anticuario Cassiano dal Pozzo.

Entre los diversos agasajos del monarca español al Pontífice hubo un regalo muy especial. Con motivo del Jubileo en diciembre de 1649, Felipe IV encargó a Velázquez que realizara el que había de ser el magnífico retrato de Inocencio X, algo que le permitió su entrada en la Academia de San Lucas en 1650. En marzo de ese mismo año, Velázquez tuvo acceso a las colecciones del Vaticano tras la solicitud que hiciera Oñate al Secretario de Estado Gian Giacomo Panciroli, y en abril encargó los vaciados de las estatuas del Belvedere, que obtiene antes de septiembre<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> Sobre las relaciones de Velázquez con la corte pontificia, véase COLOMER, 2003.

<sup>5</sup> Palomino escribió una biografía muy extensa y llena de pormenores sobre Velázquez en el tercer volumen de su obra *Museo pictórico*. Los datos y detalles se basan en la biografía que había escrito Pacheco y en lo que le iba contando don Juan de Alfaro, pintor cordobés que había sido discípulo de Velázquez en los últimos años de su vida. Véase PALOMINO (1724), 1947 A, III, cap. v.

<sup>6</sup> PALOMINO (1724), 1947, III, p. 913. HARRIS, 1960, p. 123; PICOZZI (1993) pone en duda que haya que identificar al Vitelleschi mencionado por Palomino con el Ippolito al que nos referimos en el texto.

<sup>7</sup> Además de las listas que da Palomino, otra de las fuentes para conocer las piezas que se encargan vaciar son los contratos que hace Velázquez en Roma. Sobre los contratos y los vaciadores, véase en este mismo volumen, PARISI, *VEA*, pp. 83-111.

<sup>8</sup> *Ibidem*, PARISI, *VEA*, doc. 4, pp. 354-355.

Quizá en la rapidez con que se desarrolló toda esta operación tuvieron que ver dos personajes citados por Palomino. Uno, a quien Velázquez retrató, fue Monsignor Camillo Massimo (1620-1677), quien fue probablemente su principal mentor y amigo en la corte pontificia. Sobrino de Vincenzo Giustiniani y perteneciente a una de las familias más antiguas de Roma de clara hispanofilia, llegó a gozar de gran aprecio por parte del Papa, incluso frente al propio cardenal Camillo Astalli. Desde 1646 era el Camarero Secreto del Pontífice, canónigo de San Pedro en 1647, clérigo de la cámara apostólica en 1651 y patriarca de Jerusalén en 1653, siendo nombrado en 1654 nuncio en España, reforzando más aún entonces su amistad con el pintor. Era hombre culto, coleccionista y gran mecenaz de las artes. Su amistad con Velázquez, iniciada antes del segundo viaje de éste a Italia<sup>9</sup>, le abriría puertas en los círculos eruditos de Roma, a los que pertenecían Poussin y Bellori.

El otro personaje citado por Palomino era otro amigo de Velázquez, quien en esas fechas había ascendido vertiginosamente a la púrpura cardenalicia: Camillo Astalli, a quien Velázquez también retratará.

Astalli fue un personaje especialmente favorecido por la monarquía española y, sin duda, su influencia fue clave para el envío posterior de las esculturas a España. Disfrutó, por ejemplo, del cargo de titular de la comunidad franciscana de San Pietro in Montorio que había estado bajo protección de la corona española desde los tiempos de los Reyes Católicos. Como J. L. Colomer ha señalado<sup>10</sup>, Camillo se comportaba más como súbdito de la Monarquía Hispánica que como miembro de la corte pontificia, llegándosele a atribuir servicios de espionaje para Felipe IV, lo que le costó el destierro de la corte vaticana en febrero de 1654. No volvió a Roma hasta la muerte de su tío, un año más tarde.

Gracias a estos personajes favorecedores de Velázquez, pudo el pintor contemplar las esculturas que decoraban los palacios del Vaticano. Pero de todos los recintos papales, el que reunía más obras de la antigüedad era, sin duda, el Patio del Belvedere.

#### EL PATIO DEL BELVEDERE: UN TRIBUTO AL PAGANISMO

Lo que hoy en día constituye la mayor parte de las salas de los Museos Vaticanos tenía un aspecto diferente en la época en que lo visitó Velázquez. Los actuales patios de la Piña, de la Biblioteca, del Belvedere y el patio Octogonal constituían en el siglo XVI y XVII un gran complejo cuyo diseño se remonta a 1503 y a los principios mismos de la colección pontificia.

Todo empezó con Julio II della Rovere, cuando encomendó a Bramante en 1503 el reto de urbanizar el espacio existente entre los palacios vaticanos y la

---

<sup>9</sup> Sobre la misión de Velázquez en Roma, véase HARRIS, 1960; SALORT, 1999. Muy interesante la valoración de Morán sobre el interés *repentino* de Felipe IV por las antigüedades, encaminado a decorar el Alcázar, MORÁN, 2001, p. 224. El rey quiso diferenciarse de otros coleccionistas hispanos, como el Marqués de Leganés, el de Heliche o el duque de Medinaceli, por la posesión de vaciados en bronce o en yeso de estatuas clásicas, más que incluso de estatuas originales. Se diferenciaba de los coleccionistas hispanos, incorporándose a la moda de las principales casas reales europeas, como la inglesa o la francesa.

<sup>10</sup> COLOMER, 2003, pp. 35 y ss.

villa del Belvedere. Inocencio VIII había mandado construir este palacio en 1485 a Jacopo de Pietrasanta –con proyecto de Antonio de Pollaiuolo– en la colina de San Egidio.

La lectura de las fuentes clásicas –Plinio el Joven, especialmente– sirvió a Bramante de inspiración a la hora de enfrentarse a un espacio de 300 m. de longitud, con un desnivel de 20 m, reto que resolvería mediante terrazas y jardines<sup>11</sup> (Fig. 1). Las galerías longitudinales del inmenso patio servirían para albergar la colección de esculturas antiguas que el Papa poseía. El centro estaría ocupado por jardines y un teatro. Pero Julio II murió en 1512 y Bramante un año después, con lo que las obras se paralizaron hasta que Pirro Ligorio en 1565 se hizo cargo de ellas.

Perteneciente a lo que podríamos llamar *Complejo del Belvedere* se encontraba otro patio más pequeño –el *cortile delle statue*– actual Patio octogonal –también denominado, en ocasiones, “Patio del Belvedere”, razón por la cual se confunde, a veces, con el grande y verdadero Patio del Belvedere. Este Patio de las Estatuas –al que Gombrich aludía como *un tributo al Paganismo*– sería el núcleo originario del actual Museo Pío Clementino, fundado por Clemente XIV en el siglo XVIII<sup>12</sup>.

El patio pertenecía al Palacio que Inocencio VIII había mandado construir en el Belvedere a fines del siglo XV. Pero fue Julio II, celebrado como un segundo Julio César, tras sus campañas militares en Bolonia, quien quiso hacer del patio un jardín humanista reservado a los iniciados en la cultura antigua. Encargó también la reestructuración a Bramante con el objeto de crear un ambiente natural donde las estatuas “respiraran” entre naranjos, limoneros, mirto y laurel, y donde el agua susurrara todo tipo de ensoñaciones a los invitados. A este nuevo “jardín de las Hespérides” se entraba traspasando un umbral donde se leían los versos virgilianos *Procul este profani*<sup>13</sup> (*alejaos de aquí, profanos*), que anunciaban el carácter erudito del lugar.

Parece que la escultura que suscitó en el Papa la idea de crear este *Cortile delle Statue* fue una que habría de convertirse en icono de las artes de la antigüedad y fuente de inspiración para poetas y artistas: el *Laocoonte* [76].

En los años sucesivos hizo el Papa colocar en las hornacinas que rodeaban el patio otras esculturas que llegarían a cobrar una enorme fama durante los siglos venideros: la de *Cómodo* representado como *Hércules*, con el niño *Télefo*<sup>14</sup>, el torso del grupo de *Hércules y Anteo*, la *Bellissima Venere di naturale grandezza, ignuda, ... figura bellissima, quanto è possibile immaginarsi*, que no es otra que la *Venus Felix* de la que Velázquez pudo haber encargado un vaciado; el *Apolo*, llamado, desde entonces, *del Belvedere* [79], obra que para Winckelmann representaba *el ideal más alto del arte entre todas las obras de la antigüedad que se han salvado de la destrucción*; la lla-

<sup>11</sup> ACKERMANN, 1951, 14.1-2; ídem, 1954; LUITPOLD FROMMEL, 1998, pp. 17 ss.

<sup>12</sup> SPINOLLA, 1996. Sobre el Patio de las Estatuas, véase WINNER-ANDREAE-PIETRANGELI (eds.), 1998.

<sup>13</sup> *Aen.* VI, 258. Parece que la idea de crear un programa virgiliano en el Patio le surgió a Julio II en un segundo momento de la decoración del patio; NESSELRATH, 1994, pp. 52 ss.; DE STROBEL, 1995, pp. 47 ss.

<sup>14</sup> Musei Vaticani, Galleria Chiaramonti, inv. 1314.

mada *Cleopatra* [6], que ambientaría el Patio como un verdadero Jardín de las Hespérides. Y en el centro del patio, colocados uno frente a otro, estaban la personificación del *Tiber*, encontrado en *Santa María sopra Minerva*, y la del *Nilo* [78], Allí estuvieron hasta el siglo XVIII en que, bajo el pontificado de Pío VI, se trasladó el *Nilo*, a la *stanza del Nilo*, y el *Tiber*, a la *stanza del Tevere*, donde permanecieron hasta que fueron cedidos a Francia, como tantas otras obras, a finales del siglo XVIII. Después, el *Nilo* regresó a Roma en 1816, pero el *Tiber* nunca volvió a su ciudad<sup>15</sup>.

De este modo, al concepto humanista de jardín como academia se unía el programa virgiliano ideado por Julio II que, identificado con Julio César, evocaba las grandezas de Roma y de la *gens Iulia* a través de las estatuas: *Laocoonte*, como *prodigium* para la fundación de Roma; *Venus*, madre de los julios; *Apolo*, protector de la familia y anunciante del *fatum* de la fundación de Roma; *Hércules*, vinculado a la fundación de Roma, que la libera de Caco; el río *Tiber*, evocación de Roma, y *Cleopatra*, como representante de la *Aegypto capta*, sometida por Augusto.

Con León X —un *Medici*— se incorporaría al patio el *Tigris*, restaurado entonces, como el Arno de su tierra natal.

Clausurado el patio por indecoroso, con la frase *Sunt idola antiquorum*, el papa holandés Adriano VI hizo cerrar once de los doce accesos al patio y construyó unos tabernáculos para encerrar las estatuas. Pero llegó otro *Medici* —Clemente VII— en 1523, quien vuelve a abrirlo, restaura el *Laocoonte* e incorpora al patio otras estatuas: el *Torso*, ya famoso desde el siglo XV, que tanta admiración causaría en Miguel Ángel, y la *Afrodita Cnidia* o *Venus Erecta*<sup>16</sup>.

Con Paolo III Farnese (1534-1549), la colección se amplió con el *Mercurio* y el *Hermes*, este último conocido entonces como Antínoo. Será ésta la última pieza adquirida para el patio, en 1543, donde estuvo hasta 1797; marchó entonces a París, con el *Apolo*, para volver a Roma en 1816.

Guiándonos por la descripción de Ulisse Aldrovandi<sup>17</sup>, la disposición del patio en 1550 sería tal y como señalamos en el gráfico de la figura 2.

En los años siguientes se producirán cambios en el Patio. Con Julio III (1550-1555), se trasladó la *Cleopatra* a la *Stanza della Cleopatra*, un pasillo situado al nordeste del patio, para ambientar otra fuente, esta vez, no sobre un sarcófago, sino sobre una gruta —un *locus horridus*— flanqueada por *hermae*, con una concha como taza, todo ello acorde con el gusto manierista que se estaba imponiendo en la arquitectura de jardines<sup>18</sup>.

Después, con Pío IV de Medici (1559-1565) —*il Medicino*— el grupo de *Hércules* y *Anteo* sería enviado a la corte florentina de Cosme I; además, trasladó otras estatuas del Patio octogonal al hemicíclo teatral. Fue este Papa quien encargaría a

<sup>15</sup> Musée du Louvre, Denon, Rez-de-Chausée, Cour du Sphinx (salle 31), inv. MA 593.

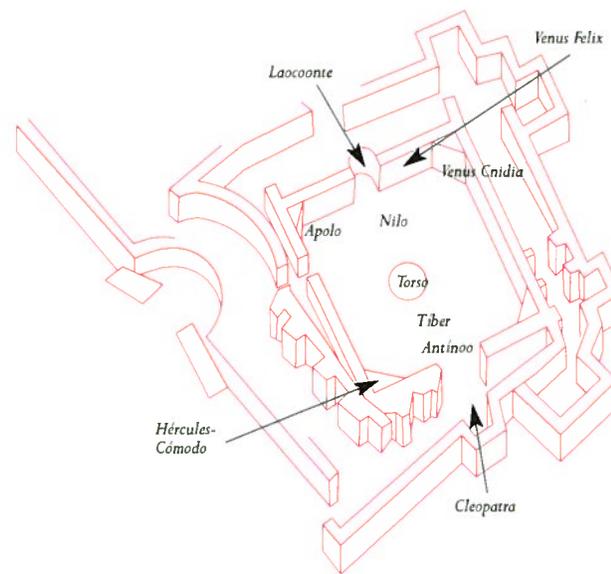
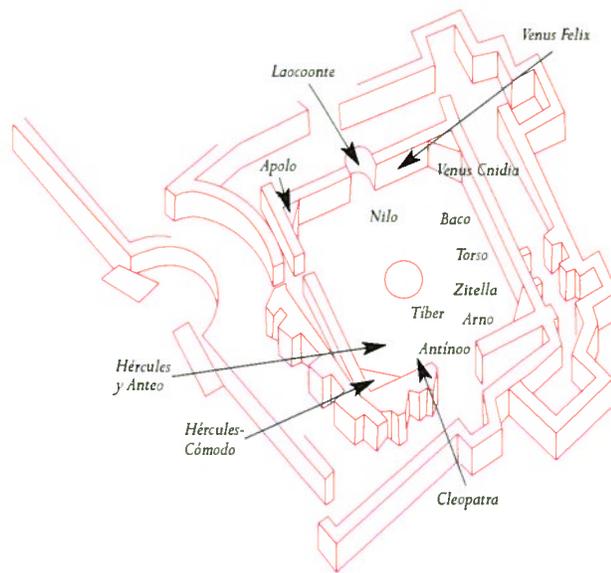
<sup>16</sup> NESSEL RATH, 1987, pp. 205-214.

<sup>17</sup> Aldrovandi 1562.

<sup>18</sup> Véase DIXON HUNT, 1600-1750.

Fig. 2. El Patio de las Esculturas hacia 1550 (F. Salcedo). Crónica del embajador de Venecia en Roma, 1523: *Se entra en un jardín muy hermoso, a medias ocupado por hierba y laureles, morales y cipreses... En medio del jardín hay dos gigantes de mármol, uno el Tiber y otro el Nilo... A la izquierda, según se entra al jardín... el Apolo... Algo más allá... el Laocoonte (...).*

FIG. 3. El Patio de las Esculturas a mediados del siglo XVII (F. Salcedo). En el centro, el torso, flanqueado por el Nilo y el Tiber. En el muro del fondo, el Laocoonte, el Antinoo, la Venus Félix, la Venus Erecta, Cómodo como Hércules. La Cleopatra, en cambio, ya había sido trasladada a una estancia contigua, la "Stanza della Cleopatra".



Pirro Ligorio la terminación del patio del Belvedere, suprimiendo la *loggia* oeste del patio y reemplazándola por una galería de dos pisos.

Frente a este *fiore dell'arte* —como llamaba Vasari a la colección del Patio— habían ido surgiendo voces contrarias que desaprobaban la *vana antichità del giardino pagano*. Así, en la segunda mitad del siglo XVI, considerado como un reducto de paganismo, se restringió el acceso al patio y además se construyeron tabernáculos para encerrar las estatuas, a excepción del *Torso*, protegiéndolas así de la intemperie, pero sobre todo, de las miradas indiscretas. Pío V llegaría a anunciar, en 1566, la dispersión de estatuas, por considerarlas indecorosas, pero al final, sólo algunas abandonaron el recinto, con destino al Capitolio<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Como la *Agripina Sentada*, HASKELL y PENNY, 1990, p. 149.

Con los cambios que se sucedieron durante ciento cincuenta años, es difícil conocer con exactitud el aspecto que tendría el Patio del Belvedere cuando lo visitó Velázquez, aunque sí sabemos las piezas que aún se podían ver (Fig. 3). Por ejemplo, Perrier en sus *segmenta*, en 1638, incluye como pertenecientes al Belvedere: el *Laocoonte*, la *Venus Erecta*, el *Cómodo* como *Hércules*, la *Cleopatra*, la *Venus Felix*, el *Antínoo*, el *Tiber* y el *Nilo*. Y, por supuesto, el *Torso*.

John Evelyn, erudito inglés que, preludiando el *Grand Tour* del siglo siguiente, inició en 1644 un viaje a Italia, comenta lo que contempló en el Patio de las Estatuas el 18 de enero de 1645. Aunque no especifica su colocación –salvo que algunas estaban protegidas en nichos con puertas de madera– nombra las que vio: el *Laocoonte*, el *Nilo*, el *Tiber*, la *Cleopatra* –que, en cambio, ya no estaba en el patio– la *Venus Felix*, el *Mercurio*, *Cibeles* (que podría ser la *Zitella*), *Hércules*, *Apolo* y *Antínoo*<sup>20</sup>.

Otra de las descripciones, algo parca, del Patio de las Estatuas, es la de Giuseppe Vasi, en su Itinerario de 1761. Para entonces faltaban ya varias piezas y se había desvirtuado el espíritu renacentista del espacio. La descripción de Vasi responde a la reestructuración que se llevó a cabo con Clemente XIV en 1700, según la cual, las estatuas se alinearon bajo el pórtico del *Cortile Ottagono*, perdiendo así la disposición original entre plantas, limoneros y naranjos y renunciando a la idea de jardín clásico renacentista<sup>21</sup>.

En 1771 la *Cleopatra* se volvió a trasladar a la *Galleria delle Statue* (Museo Pio Clementino), colocada esta vez sobre un sarcófago con tritones, hasta que en 1797 viajó a Francia, de donde retornó en 1816, para volver a la misma Galería de las Estatuas<sup>22</sup>.

## LA COLECCIÓN BORGHESE

*Quella Galleria, che par fatta il teatro dell'Universo, il compendio delle meraviglie, e la vaghezza dello sguardo umano.* Así ensalzaba el poeta Scipione Francucci, en 1613<sup>23</sup>, las maravillas de la Colección Borghese.

Bernini, Canova, Caravaggio, muchos fueron los artistas que universalizaron la fama de la colección Borghese, pero lo cierto es que esta familia, de origen sienés, custodió durante siglos una riqueza en arte antiguo que, no por más discreto, fue menos brillante. Siempre amantes de las artes, mostraron especial inclinación por la estatuaria antigua ya desde tiempos de Pietro Borghese, quien había promovido excavaciones en ciertos terrenos que la familia Sinibaldi poseía en el Esquilino.

Fue con Camillo Borghese, hijo de Marcantonio Borghese y de Dona Flaminia Astalli, con quien realmente se inicia la colección. Comenzó alquilando por mil

<sup>20</sup> John Evelyn's Diary (1644), 1959, p. 159.

<sup>21</sup> VASI, 1761.

<sup>22</sup> Museo Pio Clementino, *Galleria delle Statue*, inv. 548.

<sup>23</sup> Autor también de un poema, *La caccia etrusca poema. Firenze, Giunti, 1624.*

escudos anuales, en 1602, para sus hermanos Giovambattista y Francesco, el palacio Del Giglio-Deza en el Campo Marcio y en cuestión de dos años decidió comprar el edificio para hacer allí la residencia oficial de los Borghese<sup>24</sup>. Fue entonces cuando encargó la ampliación del mismo a Flaminio Ponzio, y, más tarde, ya como papa Paolo V, a Carlo Maderno.

Su más querido sobrino, Scipione Caffarelli Borghese<sup>25</sup> (1576-1633), hijo de su hermana Ortensia, llegó a lucir la púrpura cardenalicia y se convirtió en uno de los mecenas más importantes de la ciudad. Especialmente interesado en la escultura clásica, promocionó y amplió la colección con diversas adquisiciones<sup>26</sup>. Una, en 1607, de los fondos que tenía Celio Ceoli en su palacio de Via Giulia (Palazzo Sachetti); la segunda colección importante es la que compró al escultor Giovanni Battista Della Porta, en 1609. Completaban el elenco escultórico las piezas procedentes de las villas familiares de fuera de Roma, como las de las propiedades de Frascati.

Además de un mecenas del arte de su tiempo, se cuenta que Scipione fue también benefactor de los más desfavorecidos, llegándosele a aplicar el mismo elogio del que en su tiempo disfrutara el emperador Tito: la *delizia di Roma*. Pero este apelativo era también un juego de palabras con el que se aludía a los maravillosos jardines de la villa que estaba construyendo en el Pincio<sup>27</sup>.

### La Villa Borghese

El abuelo de Scipione y padre de Paolo V –Marcantonio Borghese I– había comprado ya en 1580 a Camillo Rani da Pescia unos terrenos entre la *Porta del Popolo* y la *Porta Pinciana*. Allí iniciaría Scipione, con sucesivas compras y ampliaciones, entre 1606 y 1609, el complejo de la Villa Borghese<sup>28</sup> (Fig. 4).

Fue en 1608 cuando encarga al arquitecto papal, Flaminio Ponzio, después, en 1613, a Jan Van Santen (Giovanni Vasanzio), y finalmente, en 1621, a Girolamo Rainaldi, la construcción del conjunto, cuyo edificio principal era el *Casino nobile* (actual Galería Borghese), destinado a hospedar la importante colección artística.

En las inmediaciones del Palacio se encontraba la *Uccelliera* –la Pajarera– y dos jardines secretos –verdadera delicia intimista de los sentidos– que rodeaban el Casino por las fachadas norte y sur. Giovanni Battista Borghese, anfitrión de la casa en tiempos de Velázquez, añadió un tercer jardín secreto y un nuevo edificio, la Meridiana. Todos estos elementos, junto con el resto de los jardines testimoniaban el ideal de perfecta armonía entre naturaleza ordenada –salpicada de estatuas, fuentes, parterres y bosquetes– y naturaleza salvaje, donde se podía ejercitar el aristocrático pasatiempo de la caza.

<sup>24</sup> La historia del palacio se inició en 1560 cuando Monseñor Paolo del Giglio encargó su construcción a Vignola. En 1586, el palacio pasó a manos del cardenal español Pedro Deza, quien confió la continuación de la obra a Martino Longhi el Viejo. Tras la muerte de Deza, residieron en el palacio el embajador Raimundo de la Torre y los cardenales De Ascoli y Piatti. Carlo Maderno amplió el palacio hacia la *piazza Borghese*, empleando para su construcción bloques del *Ponte Rotto*. Otros arquitectos intervinieron, más tarde, en la obra, como Carlo Rainaldi, a partir de 1670, quien amplió la planta baja y remodeló los jardines secretos. Sobre el Palacio, véase HIBBARD, 1962.

<sup>25</sup> Ver NIBBY, 1832; MORENO-SFORZINI, 1987, pp. 339 ss.

<sup>26</sup> La primera documentación que se tiene sobre las estatuas que decoraron el palacio en el Campo Marcio es el Inventario de Paolo V de 1610. El conjunto de la colección de antigüedades ha sido estudiado por DE LACHENAL, 1982, pp. 49-117; MORENO-SFORZINI, 1987; KALVERAM, 1995; MORENO-VIACAVA, 2003 (con bibliografía anterior).

<sup>27</sup> La Villa Pinciana debe su nombre a la familia de los *Acilii Pinci*, propietarios de una villa en esta zona en el siglo IV d.C. Anteriormente, en la zona construyeron sus villas otros nobles romanos, como Lucio Licinio Lucullo y la familia de los Domicios.

<sup>28</sup> Sobre la Villa Borghese, véase DELLA PERGOLA, 1964; *Villa Borghese*, 1966; DI GADDO, 1997; CAMPITELLI, 2003; CAMPITELLI (ed.), 2003; SANTESE, 2003; CAMPITELLI (ed.), 2005; CAMPITELLI, COSTAMAGNA, 2005.

FIG. 4. Vista de Villa Borghese, de G. J. Heinz, 1625. Col. Privada. Obsérvese el jardín en cuadros, la pérgola central y el llamado “teatro”, a la derecha, frente a la Porta Pinciana, cuyo muro curvilíneo acogía seis estatuas antiguas, entre otras, dos *Palas*, un *Esculapio*, un *Sátiro* en reposo, copia del de *Praxiteles* y una estatua restaurada como “la Poesía”.



Fue allí, a la villa, donde desde 1614, empezó a trasladarse gran parte de la colección que hasta entonces había estado en el *Palazzo Borghese* del Campo Marzio<sup>29</sup>. Hacia 1625 el grueso de la colección de antigüedades se podía contemplar ya en la villa suburbana.

Tras la muerte de Scipione en 1633, le sucedió como heredero de la familia el Príncipe Marcantonio Borghese II (1598-1658), casado con Camilla Orsini. Marcantonio era por entonces dueño de un inmenso patrimonio en villas, palacios y haciendas. Fue él quien ordenó la ampliación del palacio del Campo Marzio hacia la zona de Ripetta y la construcción del *giardino segreto*.

Su hijo Paolo, casado a los catorce años, tuvo cinco hijos. Uno de ellos –Giovanni Battista Borghese (1639-1717)–, será quien le suceda tras su muerte, con apenas veintidós años. Fue él quien se encontraba a la cabeza de la casa Borghese en época de Velázquez<sup>30</sup>.

Con él se realiza también una primera remodelación del palacio, a la vez que ampliará la colección, en 1682, con la herencia de su madre, Olimpia Aldobrandini.

#### LA COLECCIÓN BORGHESE EN TIEMPOS DE VELÁZQUEZ

Retrocediendo unos pasos en el tiempo, retomaremos la historia de la colección en 1650, la época en que Giovanni Battista era Príncipe de Casa Borghese. Los Borghese gozaban de antiguo de una excelente relación con España: Marcantonio II (1598-1658), tío de Giovanni Battista, había sido nombrado por Felipe III Príncipe de Sulmona y Grande de España, algo que facilitaría enormemente la gestión de Velázquez a la hora de encargarse de vaciados.

<sup>29</sup> KALVERAM, 1995.

<sup>30</sup> Sobre la figura de Giovanni Battista, léanse los comentarios de MARY BERRY (1784) en la edición que sobre su correspondencia hizo RICCIO, 2000, p. 58.

FIG. 5. Palacio Borghese “il cembalo”.  
Grabado de G. de Rossi, 1699.



Aunque el grueso de la colección de estatuaria se encontraba por entonces en la Villa del Pincio, una pequeña parte de la misma estaba aún en el palacio de la ciudad.

### El Palacio *in città*

*Il Cembalo Borghese*, por su forma de clavicordio, fue como llegó a conocerse el palacio de la familia en el Campo Marzio. Junto con otros tres monumentos de la ciudad —*il dado di Farnese, la scala di Caetani, il portone di Carboniai*<sup>31</sup>— se consideraba la cuarta maravilla de Roma (Fig. 5).

En la época en que lo pudo ver Velázquez, la entrada principal al palacio se realizaba a través del portal abierto en la actual *Largo Fontanella Borghese*, y de ahí, se penetraba a *uno dei cortili più spettacolari che esistono e non soltanto a Roma*<sup>32</sup>, un patio con dos órdenes de arcadas sobre 96 columnas dóricas y jónicas; de allí se pasaba después a un segundo patio ajardinado donde había dos fuentes. Una, en el muro del fondo, se divisaba ya desde la entrada al palacio, en una concepción completamente escenográfica del espacio. Junto a esta fuente *de Tartari* y frente al ala alargada del palacio se abría otra fuente. Ambas fueron demolidas en 1671 para realizar otras dos fuentes monumentales, donde se podían contemplar diversas estatuas y bustos antiguos, presidido, todo ello, por águilas y dragones, iconos de casa Borghese<sup>33</sup>. Fue ese mismo año cuando el Príncipe Giovanni Battista Borghese encargó la construcción del jardín secreto, tras haber obtenido permiso del Papa para disfrutar de una mayor cantidad de agua para el palacio.

<sup>31</sup> Palacio Farnese, Escalera del Palacio Caetani-Ruspoli, el Portón del Palacio Sciarra-Colonna.

<sup>32</sup> ZEPPEGNO, Roma, 1996.

<sup>33</sup> El diseño del ninfeo es obra de Giovanni Paolo Schor (1615-1674), llamado Giovanni Paolo Tedesco, artista al servicio de la casa Borghese. La fuente es obra de Carlo Rainaldi, arquitecto más clásico y que resultó más económico que Schor, quien remodeló también el palacio en su interior. Sobre el aspecto original del jardín AB-4168 (en *ASJ*); HIBBARD, 1958, pp. 204-215.

Este *giardino segreto* consistía en una especie de teatro semicircular, visible desde el apartamento privado de la princesa.

En 1671, se trasladaron algunas estatuas y bajorrelieves de la Villa Pinciana al Palacio para decorar el ninfeo, pero poco tiempo después regresaron a la Villa para ampliar la colección de Camillo Borghese.

La fachada secundaria del palacio daba a la *Piazza Borghese*, en la que se alzaba otra residencia perteneciente también a la familia, cuyo proyecto había encargado Scipione Borghese a Antonio De Baptistis. La tercera fachada del palacio se encuentra en la *via di Ripetta*, frente al puerto del mismo nombre, y se conocía como la *tastiera del cembalo* (“el teclado del cembalo”), sobre cuyo pórtico se abría una terraza que albergaba un jardín colgante.

Hasta finales del siglo XVIII estuvieron en el palacio algunas esculturas que pasaron luego a la Villa Pinciana, como una *Ártemis* y dos estatuas de *Dioniso*. Finalmente, en 1902, acabó por trasladarse a la Villa Borghese el resto de la colección de pintura.

Aunque Velázquez vio la mayor parte de las estatuas en la villa *fuori le mura*, logró observar una que estaba todavía en el Palacio de Campo Marzio: el famoso *Ares Borghese*, identificado como *Alejandro*, por Perrier<sup>34</sup> [84].

La pieza, en cuestión, no disfrutó precisamente de una colocación estable, ya que mudó varias veces de residencia. Primero, estuvo en la Villa Pinciana hasta 1638. Pasó después al Palacio del Campo Marzio, donde estuvo hasta 1767<sup>35</sup>, *sul primo loggiato della corte*, es decir, en la primera *loggia* que da al patio, cerca de otra estatua masculina desnuda y de un *thoracato*, y así es como la debió de ver Velázquez cuando visitó el Palacio. En 1767 fue, de nuevo, transferida a la Villa Pinciana, hasta 1796, donde ocupó un nicho en la primera estancia situada tras el pórtico, tal y como transmite Visconti<sup>36</sup>. Al *Ares* le aguardaba el mismo destino que a tantas otras obras anteriormente y, en 1807, viajó con destino a Francia, de donde nunca volvió<sup>37</sup>.

### La Villa del Pincio

J. Evelyn describió la villa en 1644 como *una ciudadela rodeada de muros con torres... capaz de competir con villas clásicas, ...*, como la de Lúculo, con renacentistas, como la *Medici*, o como la que su rival, Pietro Aldobrandini, poseía en Frascati<sup>38</sup>. También Pietro Rossini recomendaría, en 1693, la visita de la Villa en su *Mercurio errante*.

En tiempos de Winckelmann, la Villa formaba parte del itinerario del *Grand Tour*. Paisajistas, como Thomas Jones, en 1780 o eruditos, como Edward Gibbon, en 1764, ensalzaban *la riqueza de bajorrelieves, estatuas, urnas y columnas*

<sup>34</sup> PERRIER, 1638, tav. 39.

<sup>35</sup> *Archivio Borghese*, 346, *Busta II, Nr. 32*, Roma, 1607, en KALVERAM, 1995, 143-146, n. 21; LANCIANI, 1902-1912, III, pp. 107-108; DE LACHENAL, 1982, 49-117, pp. 52, 53, 64, 84, 96, notas 110-112; WINCKELMANN, 1767, II, p. 33. RASPI SERRA, 2002, I, pp. 224-225.

<sup>36</sup> VISCONTI, 1796, I, n. 9; DE LACHENAL, 1982, 49-117, p. 74, n. 171-172.

<sup>37</sup> Museo del Louvre, MR 65 (Ma 866).

<sup>38</sup> John Evelyn's Diary (1644), 1959, 150. Sobre Evelyn, F. Mortoft y otros viajeros ingleses a Italia en el siglo XVII, véase GIOSUÈ, 2003, pp. 17 ss.



FIG. 6. Grabado y dedicatoria del frontispicio de la obra de G. Manilli, 1650.

ALL'ILLVSTRISS.  
E T  
ECCELLENTISS, SIG.  
PADRON COLENDISSIMO  
IL SIGNORE  
D O N  
GIO. BATTISTA  
BORGHESE.

 Rà le fontuose  
fabriche. con le  
quali hà la No-  
bilissima Càsa  
di V. E. abbellita Ro-  
ma, risplende sommanen-  
te la deliziosa VILLA  
a 4 BOR-

del más bello mármol de la Villa. Naturalmente, Goethe y Tischbein no fueron ajenos a esa fascinación y plasmaron en sus obras la riqueza de sus jardines, paseos y obras de arte<sup>39</sup>.

Para recrear el aspecto que tendría la Villa y de sus colecciones en época de Velázquez, hay que recurrir a varios eruditos que narraron las excelencias del parque y la decoración de la Villa Pinciana.

La primera y más importante es la que hace Giacomo Manilli en 1650<sup>40</sup> (Fig. 6). Este personaje, que dedica la obra a Giovanni Battista Borghese, Príncipe de Sulmona, describe el palacio y los jardines de una manera muy pormenorizada y fluida, poniendo de manifiesto su fami-

liaridad con todo lo que allí le rodeaba; y no es de extrañar, ya que desempeñaba un puesto de especial relevancia. Como *Guardarobba* de Casa Borghese en 1650 —así aparece en el frontispicio de su escrito— era el dignatario a cuyo cargo estaba la decoración de la Villa.

Después de Manilli, llegarían otros que también describirían las maravillas del lugar, como Domenico Montelatici, en 1700<sup>41</sup>, y Johann J. Winckelmann, medio siglo más tarde, en la obra magna a la que hemos aludido páginas atrás.

Otra fuente posterior que refleja bien la disposición de la Villa y jardines es el inventario de 1762. Recordemos que no será hasta algunos años más tarde —con Asprucci, hacia 1780— cuando el conjunto experimentará grandes remodelaciones. A partir de este momento, las descripciones y referencias posteriores, como la de L. Lamberti (1796) o la de E. Q. Visconti (1797) reflejan una configuración ya muy diferente<sup>42</sup>.

Haciendo abstracción de las descripciones de estos eruditos podríamos trazar un itinerario *tipo* que, como hace Manilli, comenzaría por los jardines próximos al *Casino Nobile*. El primero y principal es el situado delante de la fachada occidental del palacio, la de la entrada; el segundo, detrás, frente a la fachada oriental o *della Prospettiva*; luego, los jardines secretos y, finalmente, el parque, “tan grande como los otros juntos” cuya extensión alcanzaba hasta el *Muro Torto*. Contamos con varias ilustraciones del Palacio, como las de Rossi, de 1699, y Heinz, de 1625 (Fig. 5), en las que se puede ver el recinto delantero.

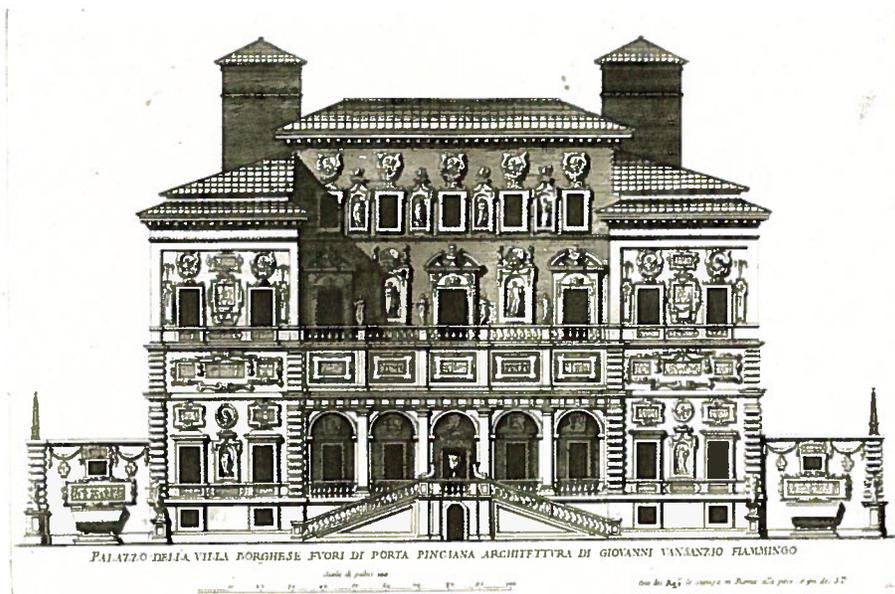
<sup>39</sup> CAMPITELLI, 2003, pp. 71 ss.

<sup>40</sup> MANILLI, 1650.

<sup>41</sup> MONTELATICI, 1700.

<sup>42</sup> Si, por un lado, la colección se había ampliado con las excavaciones de Villa Adriana y *Gabies*, en 1792, por otro, muchas de las piezas nuevas y también de las antiguas empezaron a trasladarse a París, ya desde 1796. La venta masiva de piezas a Francia acaeció en 1807.

FIG. 7. Fachada de Villa Borghese.  
Grabado de G. de Rossi, 1678.



La Fachada de Poniente, la principal, estaba decorada con frentes de sarcófagos y algunas esculturas, como los famosos *Reyes partos* (Fig. 7). Prosigue la guía con la Fachada Norte, la de *Tramontana*, que daba a uno de los jardines secretos y a una vía que conducía al segundo recinto del jardín. También esta fachada estaba decorada con frentes de sarcófagos y estatuas de musas y emperatrices romanas divinizadas casi todas, como *Ceres*. Justamente, delante de esta fachada y sobre un pedestal se erigía una de las piezas que manda Velázquez vaciar, la famosa *Ceres Borghese*, que luego iría a parar a París [86].

Continuaba el itinerario por la Fachada de Levante, también llamada de *la Prospettiva*, tan aclamada por Montelatici *por su belleza*, que se abre al segundo recinto de jardín, donde se veían numerosas estatuas, entre otras, la del *Sátiro danzante*, con crótalos (actualmente en el Salón). Tras bordear la Fachada Sur, también decorada con frentes de sarcófagos, el itinerario volvía a la fachada occidental, para subir al Pórtico del Palacio, también profusamente poblado de sarcófagos, relieves y estatuas. Desde la Puerta central se accedía al Salón sobre el que, aún en 1840, Nibby decía que *por la vastedad y magnificencia de los ornamentos rivaliza con los palacios de los Césares*<sup>43</sup> (Fig. 8).

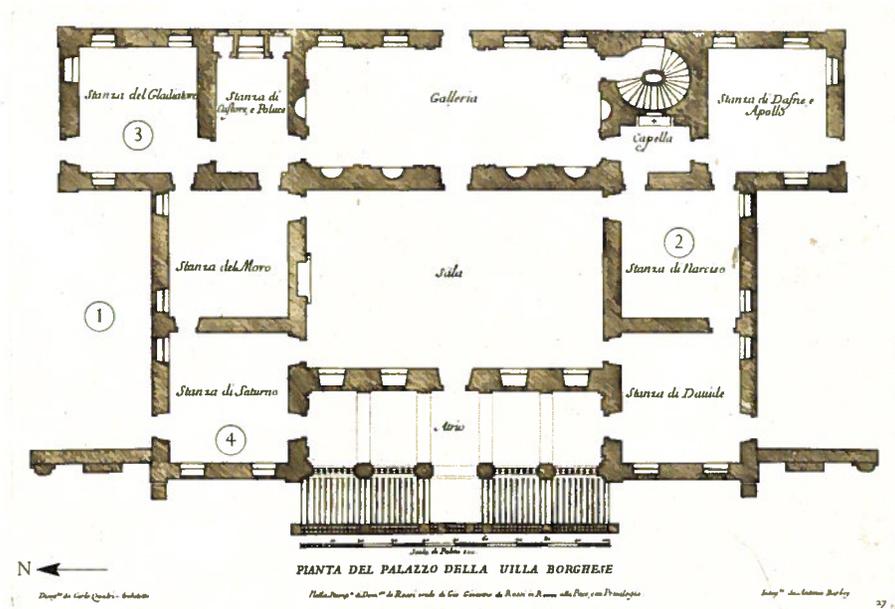
En ese salón del siglo XVII se encontraba, entre otras, la estatua de una *Koré arcaizante*, de pequeño tamaño, nombrada por Manilli y Montelatici como *Ceres con amapolas*<sup>44</sup>, y en el inventario de 1762 como *Diosa del silencio, llamada Isis*.

Desde aquí se empezaba el recorrido por la Primera Sala de la zona sur o *Estancia de Séneca*, que debía su nombre a la gran estatua del filósofo, actualmente en el Louvre. Pero la pieza más famosa de la sala era, en realidad, el *David* de

<sup>43</sup> NIBBY, 1832, 42.

<sup>44</sup> MANILLI, 1650, p. 56; MONTELATICI, 1700, p. 195. Actualmente se encuentra en la Sala III esta pequeña figura arcaizante de época julio-claudia. Véase MORENO-VIACAÑA, 2003, n.º 170.

FIG. 8. Villa Borghese en 1650. *Planta Baja*. Salas con indicación de las estatuas que sirvieron de modelos para los vaciados de Velázquez (números en círculo) (F. Salcedo) sobre grabado de G. de Rossi, 1678: 1: *Ceres*, fachada norte; 2: *Narciso*, Sala del Genio o del Narciso; 3: *Gladiador*, Sala del Gladiador; 4: *Sileno con niño Dioniso*, Sala de Saturno.



Bernini. La *Seconda Stanza*, era denominada también *sala del Genio*, por el Genio alado, en realidad, un *Eros*, actualmente en el Louvre. Pero también se conocía esta sala por el nombre de otra estatua que, en nuestro caso, nos interesa especialmente. En efecto, también se la llamaba *sala del Narciso*, por la estatua de *Narciso apoyado sobre una urna cineraria*. En la misma estancia y sobre un altar, se erigía otra notable estatua, la de un *Baco coronado con hiedra, que eleva el brazo derecho y lleva en la mano un racimo de uvas*. De ambas estatuas —*Narciso* [88] y *Baco* [87]— encargará Velázquez sendos moldes para vaciar en yeso.

Después de atravesar la tercera estancia, llamada *de Dafne* por Montelatici<sup>45</sup>, en referencia al grupo de *Apolo y Dafne* de Bernini, se accedía a la Cuarta Estancia o *Galería inferior*. Ricamente decorada, allí estaban los bustos de *Minerva*, *Lucio Vero*, *Marco Aurelio*, *Ptolomeo*, *Pertinax* y, entre las estatuas, una *Venus vencedora de Marte*, junto al niño *Eros*, y una *Juno transformada en Pomona*<sup>46</sup>.

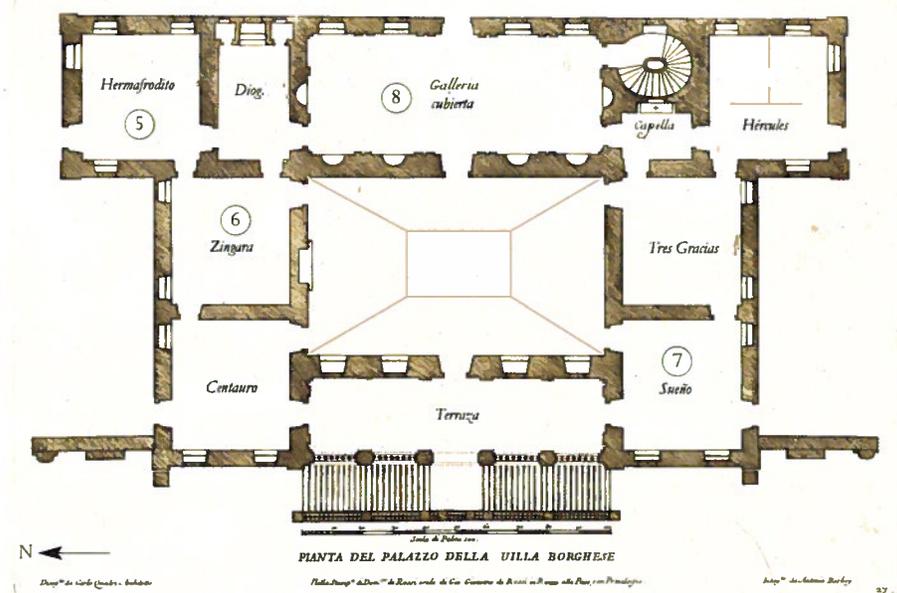
La quinta estancia, *de Castor y Pólux*, situada en la zona norte del palacio, contaba en su decoración con un grupo que daba nombre a la cámara y que corresponde al grupo pasiteliano de *Orestes y Pilades*, hoy en el Louvre. La sexta sala del apartamento norte, conocida en los siglos XVII y XVIII como *Stanza del Gladiatore*<sup>47</sup>, acogía a una de las estatuas que más fama llegó a tener desde su descubrimiento en 1608. El célebre *Gladiador en combate* [12], estuvo colocado en el Palacio Borghese del Campo Marzio desde 1611 a 1620, momento en que pasó a la Villa del Pincio. La estatua aparecía ilustrada en casi todos los álbumes y libros de estatuaria antigua del momento, como en los *Segmenta* de Perrier de 1638, y Velázquez, que

<sup>45</sup> Actualmente se exponen en esta estancia estatuas que decoraron los jardines y otras adquiridas en el siglo XIX.

<sup>46</sup> Aludida así por Winckelmann, véase RASPI SERRA, 2002, n.º 70.

<sup>47</sup> MONTELATICI, 1700, 217; PINAROLI III, 82; WINCKELMANN, 1767, II, 570; III; RASPI SERRA, 2002, 388.

FIG. 9. Villa Borghese en 1650. *Primer Piso*. Salas con indicación de las estatuas que sirvieron de modelos para los vaciados de Velázquez (números en círculo) (F. Salcedo) sobre grabado de G. de Rossi, 1678: 5: *Hermafrodita*, Sala del Hermafrodita; 6: *Venus con la concha*, Sala de la Zingara; 7: *Nerón joven*, Sala del Sueño; 8: *Ninfa*, Galería cubierta.



quizá conociera alguno de ellos, encargó también un vaciado de aquella. En la Sala de la Villa estaba colocado entre dos ventanas abiertas a la fachada posterior —la que daba al segundo recinto del jardín<sup>48</sup>— y flanqueado por los bustos de *Lucio Vero* y *Marco Aurelio*. Y allí estuvo hasta que en 1808 fue trasladada a París junto con muchas otras obras. Otra pieza presente en la estancia, que acompañaba muy bien con el tema agonal, era un Sarcófago con la representación de la *Cacería de Acteón*.

Se pasaba después a la séptima sala, llamada *del Moro* (actual Sala séptima o *sala Egipcia*), por la estatua de tamaño natural de un *Giovanne Moro*, hecha con mármoles policromos.

A la octava sala se la conocía en tiempos de Velázquez como la *Stanza di Saturno*, justamente porque la escultura del *Sileno con el niño Dioniso* en brazos, les parecía a los eruditos del momento que representaba a *Saturno devorando a sus hijos*. Pero si bien el propio Manilli dejaba la puerta abierta a la definición del grupo como *Sileno con el niño Dioniso*<sup>49</sup> y Wickelmann defendió esta identidad cien años después<sup>50</sup>, la crítica del arte no terminó de aceptarla hasta 1822<sup>51</sup>. La habitación estaba toda ella decorada con cabezas sobre pedestales, y el *Sileno* se encontraba entre dos retratos, uno de *Caracalla* y otro de *Helio Cesare*, según describe Manilli<sup>52</sup>.

A la planta de arriba (Fig. 9) se accedía por una escalera de caracol. Nada más entrar en el vestíbulo se llegaba a la *Loggia* cubierta, en la que cinco amplios arcos sobre pilastras toscanas y balaustrada de travertino dejaban contemplar una vista panorámica espléndida de la campiña romana. En esta Galería yacían, en el suelo, dos *ninfas*; una de ellas podría tratarse del modelo para el vaciado que trae Velázquez.

<sup>48</sup> Sobre la estancia del gladiador, ver GONZÁLEZ PALACIOS, 1993, pp. 5-33.

<sup>49</sup> MANILLI, p. 87; MONTELATICI, p. 206; PINAROLI III, p. 84; RASPI SERRA, 2002, 6.I, p. 406.

<sup>50</sup> WINCKELMANN, 1764, 303-305.

<sup>51</sup> HASKELL y PENNY, 1990, p. 337, n.º 79.

<sup>52</sup> Aludida también por Scipione Francucci en 1613, stanza 449.

quez, a juzgar por el comentario de Palomino al referirse a la *ninfa apoyada sobre una roca*, que estuvo en la Galería del Cierzo [93].

Desde la Galería cubierta se entraba a la primera sala del lado norte, denominada *Stanza de Diogenes*, por estar allí una estatua del filósofo, sentado y semidesnudo; desde aquí se accedía a la *Seconda camera del Ermafrodito*<sup>53</sup>. Fue ésta una estatua capaz de despertar una inquietante admiración, a la que tampoco pudo sustraerse Velázquez, quien encargó este *Hermafrodita desnudo, que descansa en un colchón, ...*<sup>54</sup> [49].

Este *Hermafrodita*, del que existe otra copia en la misma Galería Borghese, es la réplica de un original de Policles, escultor neoclásico asentado en Roma hacia el 125 a. C.

Actualmente en París, apareció en el huerto del monasterio de *Santa Maria della Vittoria*, en Roma, en 1619, emplazamiento que en la Antigüedad pertenecía al conjunto termal de Diocleciano. Adquirida por Scipione Borghese, tras ser restaurada por David Larique y G. L. Bernini, en febrero de 1620, regresó a la Villa Pinciana para ser colocada en la sala, junto a una de las paredes, y entre dos bustos, uno de *Gordiano* y otro de un personaje anónimo romano. Para resguardarlo de miradas indiscretas, se mandó construir una gran caja de madera de nogal con una portezuela, custodiada por 8 *putti* y otros animales heráldicos, tal y como la describe Fioravante Martinelli en 1644 y Manilli, seis años después<sup>55</sup>. Así estuvo hasta finales del siglo XVIII, en que fue trasladada a la sala sexta del piso inferior, bautizando también con su nombre dicha estancia (*Stanza dell'Ermafrodito*), pero esta vez se la aposentó sobre un lecho rodeado de esfinges aladas, realizado por el escultor Vincenzo Pacetti<sup>56</sup>. Después, en 1807, fue transferida a París<sup>57</sup>, y entonces ocupó su lugar otro hermafrodita casi idéntico que, descubierto en 1781, había estado hasta ese momento en el Palacio en Campo Marcio, adonde había ido a parar desde los sótanos de la Villa Pinciana. Actualmente, es el que se puede contemplar en la Sala Quinta (*Cámara del Hermafrodita*), decorada con un programa pictórico acorde con la mitología del personaje.

A la *camera della Zingara*<sup>58</sup>, por la estatua en mármol negro de una *gitana*, también se la llamaba *del Globo*, por el Globo celeste sobre un pedestal de nogal, que ocupaba el centro de la habitación. Junto a la chimenea había también dos estatuas: una, de *Venus desnuda*, de pie, y la otra, llamada *Ninfa marina* o *Venus con la concha*, actualmente en el Museo del Louvre, muy apreciada en el siglo XVII. A España llegaron dos vaciados; uno, en yeso [95], encargado por Velázquez, y un segundo, en bronce [48], encargado en 1651.

Pasada la *Loggia* abierta (la Terraza), se llegaba al Apartamento de Mediodía, empezando por la Sala sexta, conocida como *del Sueño* (*Prima camera nominata del Sonno*), por la estatua yacente del *Sueño*, de Algardi, colocada entre las dos ventanas que daban a poniente. En el centro, flanqueando una mesa de alabastro, Velázquez pudo contemplar dos estatuas juveniles de *Nerón* y *Vespasiano*, con sus *bullae* corres-

<sup>53</sup> MONTELATICI, 1700, p. 276.

<sup>54</sup> PALOMINO (1724), 1947, t. III, p. 915.

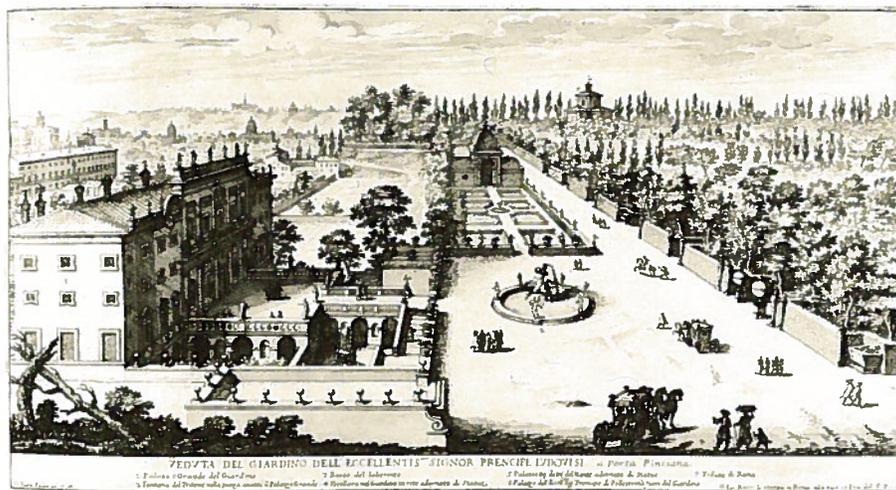
<sup>55</sup> MARTINELLI, 1658, p. III; MANILLI, 1650, p. 99; MONTELATICI, 1700, pp. 276-277.

<sup>56</sup> VISCONTI, 1796, II, stanza VI, n. 7.

<sup>57</sup> BOYER, 1970, p. 202.

<sup>58</sup> MONTELATICI, 1700, p. 238.

FIG. 10. Entrada al *Palazzo Grande* de la Villa Ludovisi, grabado de G. B. Falda, 1676. Delante de la fachada, dos patios simétricos rehundidos. En la plazoleta abierta, la fuente del Tritón, de Bernini. Al fondo, el Casino de la Aurora.



pondientes colgadas al cuello. Esta estatua del joven Nerón es la que hay que identificar con el *Hermafrodita en pie* citado por Palomino y que Velázquez identificó como “Sporo”, y que no es otro que el amante de Nerón, con el que el emperador llegó a contraer matrimonio [89].

El aspecto de la Villa no había de cambiar sustancialmente hasta 1766. Fue entonces, con Marcantonio Borghese IV (1730-1800), cuando tuvo lugar la transformación más grande, tanto del parque como la del *Casino* de la Villa Pinciana. La colección se amplió en ese momento con las excavaciones en Villa Adriana y en *Gabies*, creándose así el Museo Gabino.

En 1799, muchas piezas emigraron a Francia, y otras, consideradas en mal estado, se quedaron en la Academia de Francia que, en aquel entonces, tenía su sede en el Palacio Manzini del *Corso*.

En 1807, presionado por la situación financiera de la familia, Camillo Filippo Ludovico Borghese (1775-1832), hijo de Marcantonio IV, cedió a los requerimientos de su cuñado, Napoleón Bonaparte, vendiendo a Francia gran parte de la colección. Finalmente, en 1901, la Villa fue adquirida por el Estado italiano.

## LA COLECCIÓN LUDOVISI

Casi nadie diría que el actual barrio Ludovisi de Roma esconde bajo su transitada *via Veneto* y sus nuevos edificios uno de los paraísos perdidos del pasado. Tantas veces evocada por Goethe, Elliot, Gogol, Stendhal o D’Annunzio, la Villa que mandó construir el cardenal Ludovico Ludovisi en el monte del Pincio no hacía más que perpetuar el antiguo esplendor de los *Orti Sallustiani* que allí volvían a cobrar vida (Fig. 10).

El primer núcleo de la Villa, que llegaría a tener más de treinta hectáreas, comenzó con la adquisición, en 1621 de la viña Del Nero, que incluía el *Casino Del Monte* —también llamado *De la Aurora*, por la pintura homónima de Guercino—.

En 1622 el cardenal Ludovisi realizó una segunda compra: la propiedad Orsini, que contaba con el *Palazzo Grande*, destinándolo a residencia principal y encargando la restauración a Domenichino. Después, siguió ampliando la Villa con las viñas Cavalcanti, Capponi, Altieri, y con el *Casino* o *Galería de Estatuas*.

Como expresión de su magnificencia, Ludovico decoró toda la Villa —jardines<sup>59</sup> y palacetes— con un gran número de pinturas y estatuas antiguas procedentes de otros importantes coleccionistas como los Cesi, Cesarini, Carpi, Orsini, Soderini y Altemps.

Entre las piezas pertenecientes a la colección se encontraban algunas tan emblemáticas como el grupo del *Galo suicida*, el *Ares*, la *cabeza colosal de Juno*, el grupo de *Orestes y Electra* y el gran *Sarcofago Ludovisi*<sup>60</sup>. Éste fue el patrimonio que heredó Niccolò Ludovisi en 1635, tras la muerte de su tío Ludovico.

La familia Ludovisi había sido, desde antiguo, colaboradora de la monarquía española, pero ahora con Niccolò aún se avivaba más esa simpatía. En 1645 había combatido en Creta contra los turcos, al frente de una flota integrada por fuerzas pontificias, españolas y de las órdenes de Malta y de San Esteban. Entre otros títulos otorgados por Felipe IV en 1649, estaban el de príncipe de Salerno y Señor de Piombino, un pequeño enclave español en la costa de la Toscana. A esto hay que añadir que Niccolò emparentó con la otra gran familia hispanófila, la Pamphili, contrayendo matrimonio con la sobrina de Inocencio X<sup>61</sup>.

Hasta tal punto llegaba la buena relación con España que, tras la muerte de Inocencio X, Niccolò se trasladó a Madrid como vasallo del rey. Allí fue nombrado caballero del Toisón de oro en 1656, virrey de Aragón en 1660 y de Cerdeña, en 1662, donde murió dos años después.

Con todos estos precedentes, no le debió de resultar difícil a Velázquez negociar para conseguir vaciados de algunas obras que estaban en su punto de mira: el *Gladiador moribundo*, el *Hermes Loghios* y el *Ares Ludovisi*.

Aunque Niccolò no le vendió ni regaló buenas pinturas, sí le permitió realizar copias en yeso. Salieron, al parecer, del *giardino del signor Principe Ludovissi* diez cajas con vaciados de esculturas, para unirse en 1653 a las de los otros palacios y villas romanas que habían de enviarse por mar a España<sup>62</sup>.

Es difícil conocer cuál era la disposición exacta de las estatuas en 1649-1650, ya que ésta iba variando en función de las nuevas adquisiciones. De los cuatro inventarios fundamentales que existen, quizá el que más refleje la situación

<sup>59</sup> No parece verosímil, como se ha sugerido, que André Le Notre fuera el arquitecto de los jardines, ya que no visitó Roma hasta 1679. Sobre los jardines, véase ANIBARRO, 2002, pp. 297 ss.

<sup>60</sup> Sobre el cardenal Ludovisi como coleccionista y mecenas, véase COLOMER, 2003, p. 40.

<sup>61</sup> *Ibidem*, 2003, pp. 39 ss.

<sup>62</sup> Roma, Archivio di Stato, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 157, fols. 872-74: publicado en SALORT, 1999, pp. 464-66.

que encontrara Velázquez en su visita sea el de 1665, fecha de la muerte de Nicolás, su protector<sup>63</sup>.

Al parecer, las estatuas consideradas más importantes estaban en el Palacio Grande, en cuya Galería de la entrada se exhibían, al menos, doce estatuas y veinte bustos.

El *Ares Ludovisi* [90] aparece mencionado como “exquisito”, colocado en la segunda estancia, junto a otro *gladiador sentado, de buena factura* y varios bustos antiguos. En la estancia *del Reloj* se podía contemplar, por ejemplo, el grupo de *San Ildefonso*, que acabaría en el Museo del Prado, en Madrid.

El *Gladiador moribundo (Galo moribundo)* [85] yacía sobre un pedestal dorado, en la *stanza del Galata morente*, una estancia donde se abría el hueco de la escalera de caracol. También en el Palacio Grande se podía contemplar el grupo llamado *Papirio (Orestes y Electra)*.

El *Hermes Loghios* [4] que, en 1633, se encontraba en el exterior del palacio, junto a la puerta, se trasladó después a la Galería de la Estatuas o *Casino Capponi*, para luego, en 1665, quedar instalado en una estancia del *Palazetto del Monte* o *Casino della Aurora*.

En tiempos de Giambattista Ludovisi, hacia 1665, comenzó la dispersión de la colección e incluso se llegó a vender la Villa a los Rospigliosi, aunque luego fue recuperada tras la venta de unas tierras.

La colección continuó ampliándose hasta 1885, momento en que el príncipe Rodolfo Boncompagni Ludovisi vendió la mayor parte de la propiedad a una sociedad inmobiliaria que demolió los edificios y extinguió el jardín, iniciándose así también la dispersión de las piezas. El *Casino del Monte o della Aurora* fue el único edificio completo que pudo salvarse en esta operación, mientras que el antiguo *palazzo Orsini* —el *Palazzo Grande*— quedó englobado en el nuevo Palacio Margherita que Rodolfo Boncompagni Ludovisi mandó construir a Gaetano Koch entre 1880 y 1890.

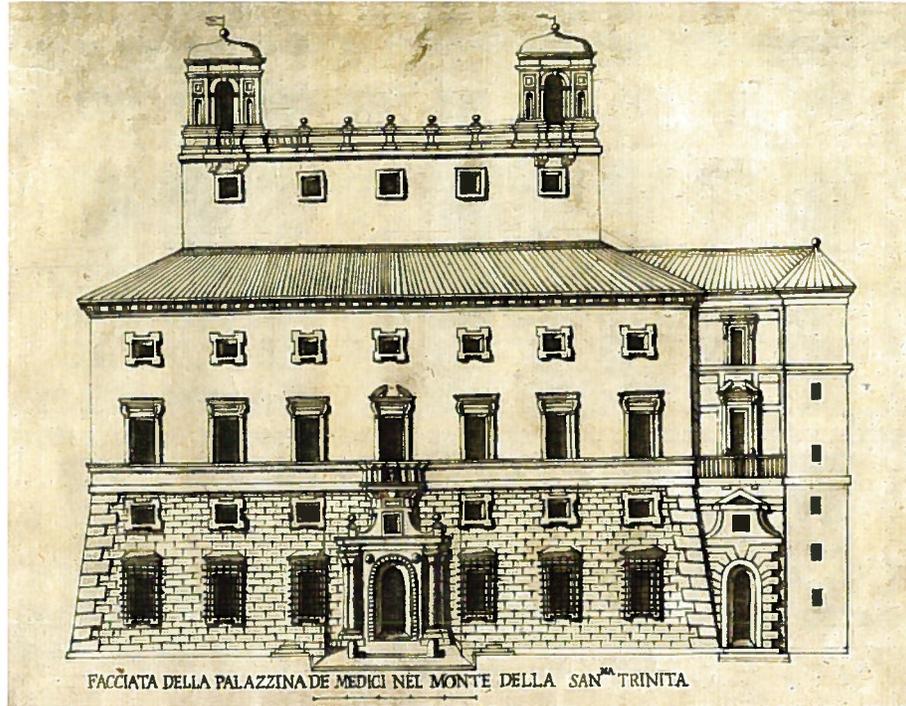
En 1901 la parte más importante de la colección fue adquirida por el Estado italiano. Con el tiempo, otras piezas excepcionales se podrían contemplar en dos sedes del *Museo Nazionale Romano*: el Palacio Massimo y el Palacio Altemps.

## LA COLECCIÓN MEDICI

Los jardines de Lúculo, desde los que se contemplaba una vista panorámica de Roma en la Antigüedad, fueron los terrenos elegidos por algunos cardenales en el siglo XVI para construir un lugar de recreo y retiro, emulando así a los personajes famosos de la antigua Roma. Primero, fueron adquiridos por Marcello

<sup>63</sup> Sobre la colección Ludovisi, véanse PALMA, 1983a; PALMA, 1983b; PALMA, DE LACHENAL, 1983; GIULIANO (ed.), 1992.

FIG. 11. Fachada de la Villa Medici.  
Grabado de G. de Rossi, 1638.



Crescenzi, en 1543; luego, en 1564, por el cardenal Giovanni Ricci di Montepulciano (Fig. 11).

El esplendor de la colección de arte arranca cuando, en 1587, el cardenal Ferdinando de Medici heredó el Gran Ducado de Toscana. La Villa, que había sido comprada diez años antes, y ampliada entonces por Bartolomeo Ammannati, se convirtió en sede de embajadores y en uno de los lugares más elegantes y visitados de Roma<sup>64</sup>. El Gran Duque enriqueció el palacio y los jardines con numerosas obras que iba adquiriendo de colecciones como la della Valle Capranica y la d'Este, entre otras, que servirían para decorar el palacio y los jardines, convertidos éstos, en un gran museo al aire libre.

Aunque existen cartas que documentan la compra de piezas en esos años, el primer inventario relevante de la colección Medici es el de 1598<sup>65</sup>. A excepción de algunas piezas que abandonaron la colección en 1606 y otras, como la *Venus*, *Los Luchadores* y el *Arrotino* (el escita del grupo de *Marsias*), que se mandaron a Florencia en 1677<sup>66</sup>, bajo el gobierno de Cosme III, la colección se mantuvo bastante completa hasta 1780. Fue entonces cuando empezaron a transferirse piezas a Florencia, destinadas a la Galería de los Uffizi, a los jardines de Bóboli y a la *Loggia dei Lanzi*.

La colección que pudo ver Velázquez en 1650 la podemos seguir a través de un inventario de 1671<sup>67</sup>. A juzgar por lo documentado en el comentario que hace

<sup>64</sup> Véase *La villa Medici*, 1991, vol. 2.

<sup>65</sup> Sobre la colección Medici, véase GASPARRI, 1991, pp. 443 ss.

<sup>66</sup> BOYER, 1932.

<sup>67</sup> Sobre la situación de la colección en el siglo XVII, véase GASPARRI, 1991, pp. 478 ss.

FIG. 12 Grupo de *Niobe y sus hijos* en el jardín de la Villa Medici. Grabado de Perrier, 1638.

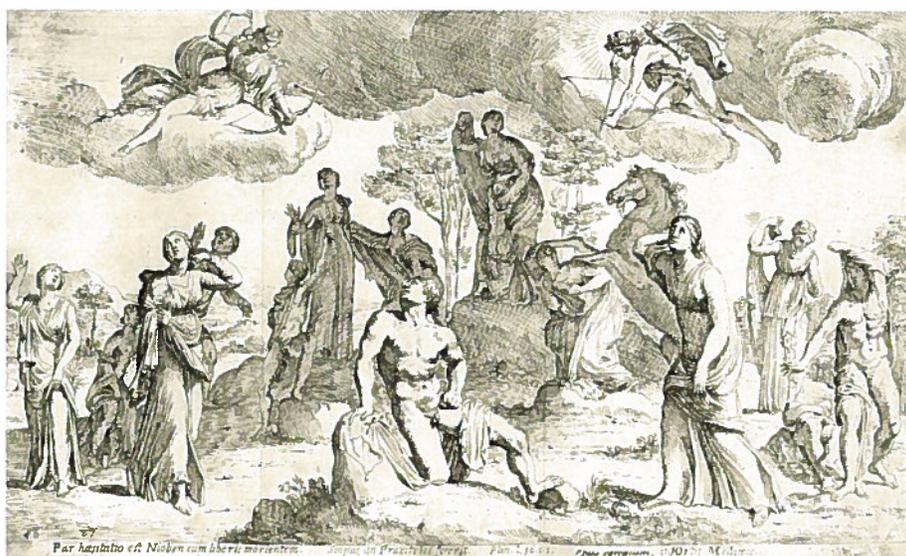
Winckelmann de las colecciones romanas, la disposición de las piezas en la Villa no había sufrido alteraciones importantes en 1756<sup>68</sup>.

La Villa Medici, a cuya cabeza estaba el Gran Duque de Toscana, Ferdinando II, casado con Vittoria della Rovere, poseía uno de los jardines más sugerentes de los que se contaban entre los palacios romanos. Uno de los grupos colocados en este jardín era el llamado *Los Luchadores*, famoso desde el momento mismo de su descubrimiento, en 1583, y desde entonces fue copiado y vaciado, entre otros, por Velázquez [80].

Pero el conjunto escultórico más espectacular era, sin duda, el que se desplegaba en una composición escenográfica que causaba verdadera admiración en los visitantes: allí, en una zona apartada del jardín, se representaba la tragedia de *Niobe y sus hijos*.

Integraba el grupo un número considerable de figuras, algunas de las cuales fueron trasladadas a Florencia, primero, en 1776, y el resto, en 1778. A lo largo de los años, se copiaron o vaciaron esculturas aisladas del grupo, como fue el caso de la *Nióbide* que mandó vaciar Velázquez [3] (Fig. 12).

Se respira el aroma veraniego del boj en los dos cuadritos que nos dejó Velázquez de la Villa Medici<sup>69</sup>, pero, además, en uno de ellos aparece una estatua famosa de la Antigüedad que decoraba el jardín: la *Ariadna dormida*. No será ésta, sin embargo, la versión de la *Cleopatra* que encargará vaciar Velázquez, sino la del Vaticano [6]. De esta escultura, Winckelmann rechazó la cabeza por moderna<sup>70</sup>, pero Richardson, en cambio, la elogiaba por ser *del gusto griego más grandioso*. Tanto le impactó que cuenta cómo *trepó un trozo de la antigua muralla de Roma para contemplarla*.



<sup>68</sup> RASPI SERRA, 2002, 6.IV, 215 ss.

<sup>69</sup> Museo del Prado. Sobre la problemática acerca de si fue en el primero o en el segundo viaje a Roma cuando Velázquez visitó la Villa Medici, véase HARRIS, 1981, pp. 537-541.

<sup>70</sup> WINCKELMANN, II, p. 330.

En la *loggia* del jardín, desde donde se podrían contemplar estas y otras muchas esculturas, en la parte superior de la escalinata, se hallaban dos majestuosos leones. Uno, antiguo, del siglo II d.C., y otro, copiado del anterior por Vacca en 1594, especialmente tallado para formar pareja con el romano<sup>71</sup>. Ambos fueron trasladados a Florencia en 1787, no sin antes ser copiados y vaciados, especialmente, el de Vacca, en yeso, mármol, bronce y porcelana. También Velázquez trajo un vaciado en yeso del romano [71, 72, 74].

Entrando ya en la Villa, en la zona de la Galería se podían admirar dos piezas que Velázquez mandó vaciar. Una, la *Venus Medici* [81], obra del s. I a.C. inspirada en la Afrodita cnidia de Praxíteles y quizá una de las obras más copiadas de la Antigüedad [83]. La otra, el entonces llamado *Fauno Medici* [54, 55].

Pero no eran éstas las únicas piezas famosas presentes en el palacio. Allí estaba también el grupo de *Marsias y el escita* llamado *Arrotino*. Con el tiempo, se añadirían otras, como la *Venus agachada*, inspirada en la de Doidalsas de Bitinia, que entró en el palacio hacia 1700 y sería trasladada después a los Uffizi, como tantas otras.

En 1737, con la muerte del último Medici —Gian Gastone— la familia se extinguió y la Villa pasó entonces a los Lorena, mientras que el Gran Ducado fue incorporado al Reino de Etruria.

Napoleón Bonaparte tomó posesión de la Villa en 1803, haciendo de ella la sede de la Academia de Francia y un lugar de peregrinaje que, como le sucediera a Velázquez una vez, ha seguido seduciendo a artistas y estudiosos, a lo largo de los siglos.

## LA COLECCIÓN FARNESE

En 1536 Alessandro Farnese, futuro papa Paolo III (1543-1549), perteneciente a una familia longobarda originaria de *Farnetum*, iniciaría una de las más grandes colecciones de antigüedades de Roma. Durante su pontificado, además de ampliar la colección del Vaticano, también lo hizo con la de su familia, formando así la primera colección particular importante de estatuaria clásica en Roma<sup>72</sup>.

La colección se fue formando con la adquisición de piezas procedentes de la familia Sassi, de Bernardino Fabio, de la familia Colonna, de los Cesi, pero, sobre todo, por las excavaciones promovidas en Roma como consecuencia de diversas reformas urbanísticas. Justamente, de los terrenos que la familia poseía en las Termas de Caracalla<sup>73</sup>, salieron, en 1545, varias de las esculturas clásicas más emblemáticas de todos los tiempos: el *Toro Farnese* y el *Hércules en reposo*.

El lugar destinado a todas estas piezas fue el recién construido Palacio *Farnese*, auténtica cantera, en aquel tiempo, y que, conocido como *il Daddo dei Farnesi*, acabaría por ser considerado una de las cuatro maravillas de Roma (Fig. 13).

<sup>71</sup> HASKELL y PENNY, 1990, n.º 54.

<sup>72</sup> Sobre la colección Farnese, Fornari Schianchi / Spinosa, 1995. Véase la reconstrucción de la colección que hace VINCENT, 1981, pp. 331 ss.; SENECHAL, 1996.

<sup>73</sup> Sobre las esculturas de las termas de Caracalla, véanse GASPARRI, 1983, p. 135; MARVIN, 1983.

FIG. 13. Fachada posterior del Palacio Farnese. Grabado de G. de Rossi, 1699.



Tras la muerte de Paolo III, la colección continuó ampliándose con su sobrino, el cardenal Alessandro, tras la adquisición de nuevas piezas procedentes de otras colecciones, como las Del Bufalo y Cesarini. Una nueva ampliación tuvo lugar en 1587, primero, con la aportación de piezas de Margarita de Austria, esposa de Ottavio Farnese, y después con las adquisiciones hechas a Fulvio Orsini.

La primera noticia que tenemos sobre las antigüedades de la familia es la que hace nuestro ya conocido Ulisse Aldrovandi, en 1550. Después, de 1568 data precisamente el primer inventario importante de la colección, donde se describen las piezas<sup>74</sup>. Para la época que nos interesa, la de la segunda visita de Velázquez a Roma, contamos con el inventario de 1644<sup>75</sup> y las noticias de Pinaroli y de Roisecco, que se pueden completar con las que da Winckelmann, de cien años más tarde.

Según todos estos datos, un visitante del siglo XVII realizaría un itinerario, según el cual entraría al Palacio desde la gran *Piazza Farnese*. A la luminosidad de este espacio se opone lo sombrío del vestíbulo que da acceso al Patio. Bajo los arcos que lo rodean el visitante podía contemplar, de frente, las dos estatuas colosales de Hércules: el *Latino*<sup>76</sup>, y el de Glicón, que es la que mandará vaciar Velázquez [1]. Los otros lados del pórtico estaban ocupados por otras cuatro estatuas colocadas por parejas: dos *gladiadores*, y dos *Floras*, una de ellas será la que escoja Velázquez para el vaciado con destino al Palacio Real. Allí estuvo hasta 1787, en que Carlo Albacini se la llevó para restaurar y mandarla posteriormente a Nápoles [2].

Cuando se entraba al interior del Palacio y se ascendía al *Piano nobile*, el visitante encontraba en la cima de la escalera, flanqueando la entrada al Salón, los famosos *Cautivos Farnese* (*dacios*).

<sup>74</sup> Antichità possedute dal cardenal A. Farnese a 1568. *Documenti inediti per servire alla storia...*, en RASPI SERRA, 2002, 6.II, p. 170.

<sup>75</sup> VINCENT, 1981, p. 340.

<sup>76</sup> El *Hércules latino*, actualmente en el Palacio borbónico de Caserta. GASPARRI, 1983, 135; MARVIN, 1983.

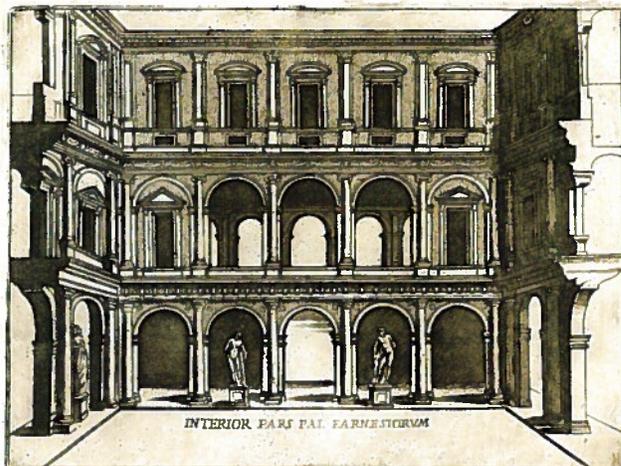


FIG. 14. Patio del Palacio Farnese con las dos estatuas de Hércules procedentes de las Termas de Caracalla. Grabado de G. de Rossi, 1638.

En el Salón se exhibían, además de varios *thoracatos*, un *Mercurio* y una estatua ecuestre de *Augusto*, la *Venus Calipigia* y una *Venus agachada*. El resto de las estancias se nombraban según las esculturas que allí se mostraban. Así, había una primera Sala o Galería; la Segunda Sala o *Cámara de los Filósofos*, y la Tercera o *Sala de los Emperadores*, todas ellas decoradas también con retratos y numerosas esculturas.

Otro de los espacios idílicos del Palacio era un segundo patio ajardinado que daba al Tíber. Allí, entre parterres, bosquetes y fuentes, se podían ver *hermae*, inscripciones, una *Venus* con la cabeza de Faustina y otra de *Venus con Mercurio*, actualmente en el Museo Británico. Pero una de las estancias que daba al jardín permanecía misteriosamente

cerrada al visitante. En ella se ocultaba a los ojos profanos la famosa *montaña de mármol*, uno de los grupos escultóricos más famosos en la historia de la escultura clásica: el *Toro Farnese*<sup>77</sup>.

Después del traslado de la familia a Parma comenzó un período de decadencia. Con la muerte de Antonio Farnese, en 1741, la rama masculina de la familia se extinguió. Por el matrimonio de Isabel de Farnesio con Felipe V, el heredero, Carlos de Borbón, convertido en rey de Nápoles en 1734, decidió el traslado de las piezas desde Parma a la capital del reino. Sería su hijo Fernando IV, quien encontrándose con un gran legado familiar impulsó el nacimiento del Museo Borbónico<sup>78</sup>.

Pero, aunque trasladada en parte a Nápoles y a Caserta, la colección, al contrario de lo que había venido sucediendo con otras, que veían cómo sus piezas pasaban de unas manos a otras, la Farnesio ha permanecido prácticamente íntegra a lo largo de los siglos.

## LA COLECCIÓN PERETTI-MONTALTO

El mismo año 1576 en que Ferdinando de Medici compró su villa en el Pincio, el cardenal Felice Peretti adquiría unos terrenos en el llamado Barrio de los Montes, que se extendía sobre las pendientes del Esquilino y el Viminal. En esta rica zona arqueológica que, en la Antigüedad, estuvo ocupada por los jardines de Mecenas y las Termas de Diocleciano, diseñó Domenico Fontana los jardines y un Palacio que fue conocido como *Casino Felice* o Palacio Peretti –Montalto, en referencia al lugar de origen del cardenal—. Convertido en Papa con el nombre de Sixto V en 1585 –el Papa de la gran reforma urbanística de Roma–, Felice Peretti se retiraba a esta villa para disfrutar del período estival. Allí cultivaba él mismo la tierra, como un moder-

<sup>77</sup> Actualmente, también en Nápoles.

<sup>78</sup> Sobre la transferencia de las colecciones a Nápoles, GONZÁLEZ PALACIOS, 1993, pp. 5 ss.

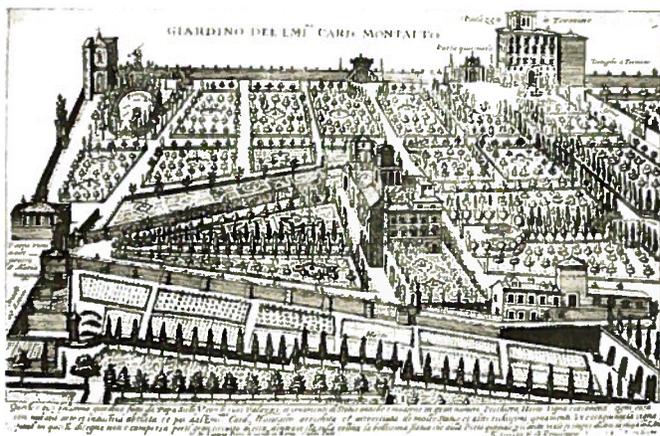


FIG. 15. Villa Peretti Montalto. En primer término, el Palacio Montalto o *Casino Felice*, hoy desaparecido. Al fondo, en la parte superior derecha, el *Palazzo a Termini* (actual *Palazzo Massimo alle Terme*) Grabado de M. Greuter, 1623.

no *Cincinato* del siglo XVI. Puede que no sea casual que en un lugar destacado del jardín se pudiera contemplar la estatua del celebrado general romano, modelo de austeridad y honestidad republicana, a quien quizá –fallidamente– el cardenal trataba de emular. Se sabe que, todavía siendo cardenal, el anterior Papa le retiró el subsidio de pobreza del que gozaba en calidad de general de los franciscanos, a la vista de las imponentes obras que llevaba a cabo en su villa.

Para satisfacer las necesidades de la corte pontificia, unos años más tarde, la hermana del Papa –Camilla Peretti– adquirió las parcelas adyacentes para construir otro palacio –el Palacio Termini (*alle Terme*)– (Fig. 15), encargándolo también a Fontana. La riqueza arqueológica de la zona nutrió de estatuas antiguas a los dos palacios, ricamente adornados también con frescos de Cesare Nebbia y Giovanni Guerra.

Afectado de malaria, murió el Papa en 1590. La propiedad pasó entonces a los nietos de su hermana Camilla, Alessandro y Michele, que fueron quienes dieron al jardín el aspecto grandioso –con juegos de agua, parterres y bosquetes– que aún se aprecia en los grabados de 1700.

Al morir en 1623, Alessandro Peretti dejó todas sus posesiones a su hermano el príncipe Michele Peretti, de quien las heredaría en 1631 su hijo, el abad Francesco Peretti (1600-1655), cardenal en 1646 bajo el pontificado de Inocencio X.

Como otros muchos cardenales de la época, también Francesco había estado en Madrid acompañando al cardenal Francesco Barberini durante su estancia de 1626. Como feudatario de enclaves en Milán y Nápoles, era súbdito del rey de España, algo que facilitaría a Velázquez el acceso a la colección donde se encontraba el célebre *Germánico* [8] o Augusto.

Como otros muchos cardenales de la época, también Francesco había estado en Madrid acompañando al cardenal Francesco Barberini durante su estancia de 1626. Como feudatario de enclaves en Milán y Nápoles, era súbdito del rey de España, algo que facilitaría a Velázquez el acceso a la colección donde se encontraba el célebre *Germánico* [8] o Augusto.

Francesco murió cinco años después de la visita de Velázquez, dejando como heredero universal a Paolo Savelli, al que había adoptado desde niño. Después, en 1696, toda la propiedad pasó a la familia Negroni<sup>79</sup>.

Tanto en el interior de ambos palacios –*Casino Felice* y Palacio Termini– como en los jardines se exhibían cientos de estatuas, sarcófagos, relieves y retratos.

A través de los inventarios de 1655 y 1680-85<sup>80</sup>, este último realizado justo antes del traslado a París de varias estatuas, se puede seguir un recorrido de la villa que se inicia en el Palacio *alle Terme*, continúa por los jardines y termina en el *Casino Felice*.

A un visitante de tiempos de Velázquez que quisiera recorrer los seis kilómetros que abarcaba la villa, podría empezar por disfrutar del espectacular jardín situado delante de la fachada principal del palacio *Felice*, en cuyo pórtico estaban situados los *dos cónsules* (*Menandro y Posidipo*)<sup>81</sup>.

<sup>79</sup> La hermana de Alessandro, última de la línea Peretti, se había casado con Bernardino Savelli. Su hijo Giulio se verá obligado, por problemas económicos, a vender la villa en 1696, adquiriéndola inmediatamente el cardenal genovés Gianfrancesco Negroni.

<sup>80</sup> Sobre la decoración escultórica y los inventarios, véase BARBERINI, 1991, pp. 15-90.

<sup>81</sup> Actualmente en los Museos Vaticanos, *Galleria delle Statue*.

Los dos parterres triangulares —*el tridente*— formaban, a su vez, un triángulo cuyo vértice conducía al acceso principal de la villa, la puerta que daba a la Plaza de *Santa Maria Maggiore*<sup>82</sup>. La plazoleta que se abría junto a la puerta estaba dominada por las estatuas de *Esculapio* y de *Demóstenes* y por dos fuentes monumentales.

Pasando por delante de la casa del guarda, pero en una zona de menor altura, se situaba el estanque —*Peschiera*—, donde Alessandro<sup>83</sup> había mandado colocar un buen número de estatuas, entre otras, el grupo berniniano de *Neptuno y Tritón*.

Regresando al *Palacio Felice* por una vía que desembocaba en la fachada posterior, después de contemplar parterres y juegos de agua, se llegaba a una plaza semicircular decorada con diversas estatuas, como la famosa del *Auriga circense* citado por Winckelmann<sup>84</sup>. La parte más alta del jardín estaba dominada por la estatua de la *Dea Roma*, procedente de las Termas de Constantino, en el Quirinal.

En la parte delantera del jardín, ya en 1594, se contaban —además de la *Cariátide* de Kritón (160 d.C.)— el ya señalado *Cincinato*<sup>85</sup>, vendido a Francia en 1685, y una estatua que se cree de *Augusto desnudo, con un paño que le cae en cascada desde el brazo*<sup>86</sup>. Este *Augusto* (Marcelo) es el que llamaría la atención de Velázquez y fue, como se ha señalado líneas atrás, una de las primeras piezas que encargó vaciar en bronce para el Palacio Real<sup>87</sup> [8].

En el Inventario Peretti de 1655 y en el de 1680 aparece como *Augusto desnudo*, pero desde finales del siglo XVII y hasta el XVIII se le empieza a conocer como *Germánico* y, más tarde, como *jugador de la morra, Bruto* u *Orador*.

Después, tanto el *Cincinato* como el *Augusto* cambiaron de lugar, y en el inventario de 1680 aparecen descritos en el *Piano Nobile* del Palacio *alle Terme*, al final de la sala, sobre sendos pedestales de madera sobredorada. Finalmente, en 1685, las adquiere Luis XIV, por mediación de Poussin, para colocarlas en la Galería de Espejos de Versalles.

La decadencia de la villa, con la dispersión de las estatuas y la tala masiva de árboles, comenzó con la venta de la misma en 1784 a Giuseppe Staderini. Aunque recobró algo de su esplendor cuando pasó a manos del Príncipe Massimo en 1789, fue prácticamente destruida en 1880, ocupando su lugar las instalaciones de la estación Términi. El único edificio que sobrevivió fue el Palacio Massimo *alle Terme*, una de las sedes actuales del Museo Nazionale Romano.

## LA COLECCIÓN CAETANI

En la época en que Velázquez estuvo en Roma para contratar vaciados de piezas, el palacio del Corso, que una vez fue de los Jacobilli, luego de los Rucellai y que actualmente lleva el nombre de Ruspoli, pertenecía, en 1650, a los Caetani.

<sup>82</sup> Sobre los jardines, véase ANIBARRO, 2002, pp. 282 y ss.

<sup>83</sup> Propietario también de la villa de Bagnaia (Villa Lante).

<sup>84</sup> Antes de la interpretación de Winckelmann, en los inventarios aparecía como “Campesino”. Actualmente en los Museos Vaticanos, sala *Della Biga*, véase BARBERINI, 1991, p. 53.

<sup>85</sup> Se trata de una versión romana del *Hermes atándose la sandalia* de la escuela de Lisipo.

<sup>86</sup> BARBERINI, 1991, p. 23.

<sup>87</sup> ASR, *Trenta Notai Capitolini*, Ufficio 32, vol. 143, cc. 721-724 (= SALORT n. 1), véase en este mismo volumen PARISI, *V'EA*, pp. 351-352.

FIG. 16. Palacio del duque Gaetani.  
Grabado de G. de Rossi, 1699.



Esta noble familia – también llamada *Gaetani*– cuyas raíces se remontan al Medioevo, llegó a gozar de un enorme poder político y económico gracias a la elección de Benedetto Caetani (1235-1303) como papa Bonifacio VIII en 1294-1303.

Desde que la familia adquirió el palacio del Corso en 1629, renombrados arquitectos se encargaron de ampliar y reformar el ya espléndido edificio que había construido Ammannati en 1586. Bartolomeo Breccioli se encargó de la fachada que se asoma a la *Via Della Fontanella Borghese*, mientras que Martino Longhi el Joven llevó a cabo la que se consideraba *la cuarta maravilla de Roma*: una escalera de cien peldaños, cada uno de mármol de una sola pieza de más de tres metros<sup>88</sup>.

Los Caetani, aunque preferían vivir en su residencia de *Sermoneta*, hicieron de este palacio un lugar de representación, donde recibir a insignes invitados, continuando así la tradición del palacio, famoso por sus fiestas de sociedad.

No podía faltar en este alarde de lujo lo que verdaderamente imprimía el sello del buen gusto: las antigüedades. Reformaron con este fin una magnífica galería en el *piano nobile*, donde exhibieron la importante colección de escultura romana que poseían<sup>89</sup>, integrada por numerosos retratos y estatuas<sup>90</sup>. Allí estaba precisamente *una statua d'un fauno nudo con una pelle attorno, che sta nel entrare della loggia del Palazzo de Sig(n)ori Gaetani al Corso*<sup>91</sup>, de la que Velázquez encargó hacer un bronce [10].

En esta *loggia* seguía estando en 1688, junto con otros dos faunos muy parecidos, mencionados en el inventario de ese mismo año<sup>92</sup>.

Otra de las crónicas donde se narran las excelencias de la colección Caetani es la que hace Orfeo Boselli, a mediados del siglo XVII, en su *Osservazioni della scoltura antica*<sup>93</sup>, en la que hace referencia a los tres *Faunos* y a dos *Silenos con Baco niño*<sup>94</sup>.

<sup>88</sup> Sobre el Palacio Caetani, MARCHETTI LONGHI, 1942; WASSERMAN, 1968, pp. 99-114; Palazzo Caetani, 2007.

<sup>89</sup> Ya comentada por ALDROVANDI 1562, p. 197.

<sup>90</sup> Sobre la colección de antigüedades, véase PICOZZI, 1992, pp. 235-256; ídem, 2004, pp. 27 ss.; BELLORI, 1664 (ed. 1976), p. 61.

<sup>91</sup> ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 143, c. 721r. Transcripción de PARISI, *VEA*, pp. 351-352.

<sup>92</sup> *Un'altra statua di huomo in piedi di marmo, appoggia con la mano dritta à un tronco, in cima à detto tronco sotto la mano un raspo d'uva con una pelle attorno, e à piedi à manca un vaso con una testa sopra da vecchio, di altezza come l'altra sudetta statua con piedestallo; un'altra statua di huomo giovani in piedi di marmo, appoggia con la man dritta à un tronco con rabesco, e tiene nella man dritta un bastone e nella man manca un arco, con panneggiamento attorno al petto che li cala lungo dietro, d'altezza palmi 7 in circa, con piedestalo come sopra.*

<sup>93</sup> BOSELLI (ed. 1978).

<sup>94</sup> Ídem, *Manuscrito Corsini*, p. 3v, 41v, 42v; *Manuscrito Doria Pamphilj*, p. 42.

En 1713, el palacio pasó a propiedad de la familia florentina de los Ruspoli, quienes dieron continuidad y más esplendor, si cabe, al palacio y a las fiestas que allí se celebraban.

## LA COLECCIÓN VITELLESCHI

Ya en 1647 había llegado a oídos de Velázquez que la familia Vitelleschi se mostraba propicia a vender parte de su colección.

El padre de Ippolito –Ortensio Vitelleschi<sup>95</sup>– fue quien mandó construir un Palacio familiar en el número 300 de la *via del Corso*, junto al palacio Pamphili, hacia 1580<sup>96</sup>. Allí albergaría Ippolito Vitelleschi (1583-1654) una colección de obras de arte que contaba con cuatrocientos ejemplares de escultura clásica.

Los Vitelleschi poseían otras muchas propiedades, como el Palacio de Tarquinia, mandado construir por el cardenal Giovanni Vitelleschi en 1436-39, sede del actual Museo Arqueológico de esta antigua ciudad etrusca. En la misma Roma, también tenían otro palacio en la *via S. Nicola dei Cesarini*, sede actualmente de la *Gran Loggia d'Italia degli Antichi Liberi Accettati Muratori*. A su muerte dejó toda la colección a la única hija que había tenido con Laura Bonadies, Sulpizia.

La colección, tal y como estaba en el palacio en el siglo XVII, fue descrita por tres personajes de la época. Una, en 1638, por Pompilio Totti<sup>97</sup>, y a mediados de siglo, por dos viajeros ingleses. Uno de ellos, ya mencionado en otra ocasión, era John Evelyn, quien se refirió a Ippolito como un personaje bastante peculiar en su relación con las estatuas: decía que *hablaba con ellas y las abrazaba*<sup>98</sup>. El otro viajero era un inglés de mediados del siglo XVII, Richard Symonds<sup>99</sup>.

Con el inventario de 1689, que contaba con más de 300 piezas, se puede seguir la disposición de las estatuas en el palacio<sup>100</sup>.

Nueve eran las estatuas que, resguardadas en nichos, decoraban el patio. En la galería del primer piso se exhibían otras nueve estatuas que se correspondían con nueve bustos encima, entre las que se encontraban dos *faunos*, un *Apolo* (quizá, el *Apolo Egremont*, comprada por el segundo conde de Egremont, que perteneció también a la colección Vittori y actualmente en Petworth House, West Sussex, Inglaterra), el llamado “Pupieno” o “Clodio Albino”, que tras ser adquirida por Albani, pasó luego a Francia (Louvre)<sup>101</sup>. Es aquí donde estaba el *Discóforo* mencionado en el inventario como *Ingladiatore [sic] con disco en la mano manca senza la mano dritta di palmi 10* [52, 53].

El *Discóforo*, copia del de Náucides<sup>102</sup>, había sido encontrado en el siglo XVI en los terrenos que Giovan Battista Vittori poseía cerca de *Porta Portese*, en Roma. Cuando Velázquez encarga el vaciado para la estatua en bronce, se le añade la mano derecha y la cabeza<sup>103</sup> derivada del vaciado de un retrato de la colección Caetani<sup>104</sup>.

<sup>95</sup> Sobre la familia Vitelleschi, CAFFARELLI, G. P., *Famiglie Romane IV, lettere S-Z*.

<sup>96</sup> PIETRANGELI, 1977, pp. 92, 93; CARPANETO, 1991, p. 546.

<sup>97</sup> TOTTI, 1638, p. 2.

<sup>98</sup> EVELYN (ed., 1955), II, pp. 283, 365.

<sup>99</sup> SYMONDS, 1651, foll. 19v-21v.

<sup>100</sup> PICOZZI, 1993, pp. 71 ss.

<sup>101</sup> MA, 1059. GASPARRI, 1982, pp. 381 ss.

<sup>102</sup> Antes de pertenecer a Vitelleschi, fue propiedad de Giovanni Battista Vittori, actualmente en la Liebieghaus de Frankfurt, donde llegó en 1989.

<sup>103</sup> Se decía, infundadamente, que Ippolito le había quitado la cabeza antes de cederla para hacer el vaciado, PICOZZI, 1993, p. 69.

<sup>104</sup> MONTAGÚ, 1989, p. 225.

Siguiendo en el primer piso, en una primera estancia se encontraban diversas cabezas y bustos, como el de *César*; bajorrelieves, como el de la *Vendimia* y algunas estatuas: una de *Lucio Vero con coraza*, que pasaría después por donación de Sulpizia al palacio Altieri y otra de *Diana con arco y un perro a sus pies*.

En la fachada que da al Corso, en el primer piso, se podían ver diversos retratos sobre bustos de alabastro. Allí se erigía la estatua de *Roma* con cuerpo de alabastro y manos y pies de metal, *de 7 palmos de altura* (la Minerva aludida por Bellori) cuyo rastro se perdió y que algunos han identificado con la *Minerva Albani*<sup>105</sup>, aunque ésta es más pequeña. También en esta sala se podía contemplar una estatua de *Agripa* y un herma de *Heracles*.

Seguía la exhibición de esculturas de menor tamaño en el segundo y en el tercer piso, como un *Hércules niño con las serpientes* (Museo Capitolino) y un *puttino con una paloma en la mano*, que es, en realidad, una niña con una paloma (Museo Capitolino).

Cuando muere Sulpizia sin herederos en 1684, la colección pasó a su marido, Leone Verospi, pero estableciendo una cláusula, según la cual Leone debía asumir el apellido Vitelleschi y conservar íntegra la colección.

En 1699 el palacio fue alquilado y, por un inventario de 1701, sabemos que en esa fecha se contabilizan 281 esculturas. A principios de 1700, Leone se trasladó al cercano palacio Verospi de su familia y con él se llevó varias piezas.

Otro de los coleccionistas que se hicieron con piezas de la colección fue el escultor-restaurador Bartolomeo Cavaceppi<sup>106</sup>. Una de las estatuas que compró y restauró fue precisamente nuestro *Discóforo*, en un momento entre 1744 y 1761<sup>107</sup>. Cavaceppi añadirá la mano derecha y reintegrará la cabeza con una antigua de las que tenía en el taller<sup>108</sup>.

A la muerte de Leone, en 1744, su hijo Girolamo fue vendiendo la colección poco a poco<sup>109</sup>. La dispersión total de las piezas tuvo lugar tras su muerte en 1775, cuando la propiedad pasó a su hija Virginia, casada con Alessandro Gavotti, extinguiéndose así el apellido Verospi.

El recorrido que hemos hecho en estas páginas por las colecciones romanas es quizá el mismo que habría hecho Velázquez durante su estancia en Roma. Con seguridad visitó también la Villa Mattei, encargando el vaciado de la famosa *Ceres*, y quizá llegó a conocer la colección de Vincenzo Giustiniani. Pero esto es algo que trataremos en una próxima ocasión. El tema escogido es amplio y apenas abarcable para el espacio al que debíamos ceñirnos en este volumen.

Una sabia máxima romana decía que extenuar un tema de estudio conduce a la extinción de su desarrollo y a la muerte de la curiosidad. Emplazamos, por ello, al lector, a encontrarnos de nuevo con él en una cita próxima, donde volvamos a pasear por los palacios romanos y contemplemos aún más de cerca las obras de estatuaria antigua que en un tiempo, no demasiado lejano, fueron veneradas.

<sup>105</sup> PICOZZI, 1993, 73.

<sup>106</sup> CAVACEPPI, 1768, lám. 42.

<sup>107</sup> En 1744 estaba aún en el inventario de Sulpizia Vitelleschi, pero ya no estaba en el contrato de arrendamiento del palacio en 1761 a Monseñor Colloredo, véase PICOZZI, 2003, n. 7.

<sup>108</sup> PICOZZI, 2000, II, pp. 188-191, n. 4.

<sup>109</sup> Sobre la Colección Vitelleschi, véase PICOZZI, 1993.

\* Agradezco a Christopher González-Aller, Pepe Moll, Beatrice Cacciotti, Miguel Ángel Elvira y Vincent Jolivet sus ayudas y sugerencias.



FIG. 1. Depósitos del Archivo de Estado de Roma. Foto ASR.