

“Las estatuas más celebradas de Roma” vaciadas por Velázquez

José María LUZÓN NOGUÉ

Una de las razones por las que el juicio que se ha venido haciendo acerca del gusto de Velázquez por la escultura y las preferencias que tuvo al adquirir obras en su segundo viaje a Italia nos ha inducido a errores, se debe al hecho de no haberse identificado con precisión las obras seleccionadas y las colecciones en que estaban a mediados del siglo XVII. Es cierto que el *Hércules* y la *Flora* de la Colección Farnese¹ no presentan dificultad y desde muy pronto se han incorporado a los estudios velazqueños estos dos vaciados [1 y 2], que se citan en los inventarios colocados en los dos extremos de la Galería del Cierzo en el Alcázar. Pero un considerable número de obras más o menos conocidas y populares en la Roma del momento han quedado sin identificar, o se han hecho atribuciones erróneas que han conducido a posteriores desvaríos relacionados con los contactos que pudo haber tenido, la facilidad de acceso que le proporcionaron en unas u otras familias o los motivos que le indujeron a seleccionar obras que en realidad nunca formaron parte de la colección de vaciados en yeso y bronce que adquirió para decorar el Alcázar.

Por ello, a medida que hemos ido avanzando en el estudio individualizado de las obras que se conservan en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y aquellas otras de las que hemos ido teniendo constancia por diversas fuentes documentales, que formaron parte de las adquiridas por Velázquez, hemos creído oportuno exponer de manera sencilla, pero con los datos de que hoy disponemos, cuáles fueron las obras que realmente vinieron a Madrid a mediados del siglo XVII y el lugar que ocuparon en el palacio de los Austrias. Esto nos llevará a determinar quiénes fueron los propietarios de los que Velázquez tuvo que obtener permisos, el estado en que se encontraban algunas esculturas antes de las importantes restauraciones de que fueron objeto con posterioridad y, a veces, las razones por las que el enviado de Felipe IV opta por una determinada obra y no otra.

La documentación y relaciones de que disponemos para ir individualizando los vaciados velazqueños en el Alcázar comienzan con la conocida relación de

¹ MORENO, 1982, pp. 379-526; Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n.º 6001.



FIG. 2. *Hércules Farnese*. P. Ponzano. RABASF, 136-4-5.

Antonio Palomino². Menciona las razones del segundo viaje de Velázquez a Italia, al que el autor da un considerable relieve en su narración biográfica. *El año de 1648 fue Don Diego Velázquez enviado por su Majestad a Italia con embajada extraordinaria a el Pontífice Inocencio Décimo, y para comprar pinturas originales, y estatuas antiguas, y vaciar algunas de las más celebradas, que en diversos lugares de Roma se hallan, así de artifices romanos, como de griegos; distinguiéndolos en el modo de obrar, y de vestir, porque los romanos usaban esculpir los simulacros vestidos, y los griegos desnudos, por descubrir el primor del arte: como lo muestran las obras de Glicon Ateniese en la estatua de Hércules, Praxiteles, y Fidias en el Bucéfalo de Alejandro Magno, Apolonio Néstor en el torso de Hércules tan celebrado de Miguel Ángel, y otras muchas estatuas griegas.* Enumera a renglón seguido las esculturas de gran formato o de tamaño natural adquiridas para el Alcázar, sin que se perciba en la descripción un orden temático o de localización. Comienza con las que en los repertorios de las mejores esculturas de Roma suelen ser las primeras, es decir, el *Laocoonte*³ (Fig. 1) y el *Hércules Farnese*⁴ (Fig. 2) que son también las dos primeras de la selección de Perrier, aunque en el Alcázar ocuparon lugares apartados.

Palomino en algunos casos conoce ciertos detalles de la obra original o de la colección en que se encontraba y los incorpora a su descripción, pero rara vez aporta algún dato que podamos aplicar a los vaciados que sin duda había visto en el Alcázar de Madrid. Puede ser que para ayudarse en la enumeración recurriese a notas o a obras publicadas, pero tampoco el orden en que va describiendo las sucesivas esculturas sigue con fidelidad ningún repertorio conocido, salvo alguna coincidencia menor con la obra de Perrier. Del *Laocoonte*, por ejemplo, no menciona su colocación en las Bóvedas de Tiziano y si nos dice que está en el Belvedere y se detiene en describirlo: *sus dos hijos rodeados con intrincadas vueltas de dos serpientes, que los ciñen con admirables enlazaduras: de estas tres estatuas, la una está en acto de gran dolor, la otra de morir, la tercera de haber compasión.* Como es natural, se trata de un vaciado que nunca planteó problemas al ser siempre reconocido por los investigadores.

Otro tanto ocurre con el *Hércules Farnese* [1] del que hace una descripción y comentarios que delatan el manejo de una fuente escrita, particularmente cuando hace mención a la restauración de las piernas, que fueron durante largo tiempo objeto de debate entre los anticuarios romanos: *Un bello coloso de Hércules desnudo (que llaman el Hércules Viejo) puesto sobre un tronco del mismo mármol y la piel del león nemeo sobre él, y con la clava en la mano; las piernas y la mano son modernas, de*

² PALOMINO (1724), 1947, pp. 910 ss.

³ PERRIER, 1638, lám. 1; SETTIS, 1999; Musei Vaticani, Patio Octógono, inv. n.º 1039.

⁴ PERRIER, 1638, láms. 2, 3 y 4.

32.



FIG. 3. *Flora Farnese*. P. Ponzano. RABASF, 136-4-5.

FIG. 4. *Ariadna dormida* (Belvedere). P. Ponzano. RABASF, 136-4-5.

73.



mano de Jacobo de la Porta di Porlez; raro escultor y arquitecto; en el tronco están esculpidas unas letras griegas, que quieren decir, que Glicon Ateniese hizo aquella estatua. No obstante, omite decir el lugar destacado que ocupaba en la Galería del Cierzo ni la asociación que siempre mantuvo por su tamaño colosal con la de *Flora*, que ocupaba el otro extremo de la misma galería (Fig. 3).

Continúa Palomino su enumeración de las estatuas adquiridas por Velázquez con cuatro conocidas obras del Belvedere. En primer lugar el *Antinoo*, que a diferencia de lo que ocurre en otros casos, lo hizo vaciar con el brazo mutilado [77]: *Otra de Antinoo desnuda, que otros dicen ser Milón, está en pie, entera, mas sin un brazo y fue tan admirada de Miguel Ángel Buonarroti que no se atrevió a suplirlo; tiene una banda revuelta sobre el hombro izquierdo*. La siguiente, que hoy está en el Braccio Nuovo del Museo Vaticano⁵, también la vio Velázquez en el Belvedere y es de las que tampoco ofrecen dudas de identificación: *Trajo otra estatua o simulacro maravilloso del Nilo, río de Egipto, que descansa el lado izquierdo sobre una esfinge; tiene con la mano izquierda la cornucopia de la abundancia; y sobre si tiene diez y siete niños de mármol, y la basa en que se ven esculpidos cocodrilos, y varias suertes de animales de Egipto, que en el mismo Nilo se esconden* [78]. No ocurre lo mismo con la *Ariadna dormida*⁶, que a mediados del siglo XVII se encontraba instalada en una fuente con apariencia de cueva [6]. Tanto ésta como las otras copias conocidas, se decía que representaban a *Cleopatra moribunda* (Fig. 4). Pero casi siempre se la ha confundido con la que había en el jardín de la Villa Medici, que hoy se conserva en Florencia⁷. Este error, ampliamente extendido en la bibliografía, queda resuelto con la localización del vaciado procedente del Alcázar que conserva la Academia. Con ello

⁵ PIETRANGELI, 1985, p. 55; Museos Vaticanos, Museo Chiaramonti, Braccio Nuovo, inv. n.º 2300.

⁶ PIETRANGELI, 1998, pp. 421-429; WOLF, 2002; Museos Vaticanos, Museo Pio Clementino, Galleria delle Statue, inv. n.º 548.

⁷ CIATTI, 2004, pp. 187-190, n. 76; Villa Corsini, inv. n.º 13728.

FIG. 5. *Apolo del Belvedere*. P. Ponzano. RABASF, 136-4-5.

FIG. 6. *Hermes Ludovisi*. P. Ponzano. RABASF, 136-4-5.

conviene revisar todo el discurso a que ha conducido la creencia de que se trataba de la copia de Florencia.

Finalmente, en la descripción de obras del Belvedere menciona, sin dar otra cosa que su descripción, el *Apolo*⁸, incorporado a la colección vaticana en los primeros años del XVI y rodeado desde entonces de una amplia aureola entre los artistas y los anticuarios [79]: *Otra de un Apolo en pie, y desnudo, con un paño a las espaldas, y sobre el brazo izquierdo. Está en acto de haber disparado la flecha, mas el arco está roto. Tiene la aljaba a el cuello, pendiente de una cinta, y la mano derecha sobre un tronco de mármol, en el cual se ve una sierpe revuelta* (Fig. 5).

Las restantes obras las va describiendo sin aportar otra cosa en la mayoría de los casos que una breve descripción que a veces permite reconocer la obra original de la que fue vaciado el yeso o el bronce, pero sin indicar ni el material en que fueron hechas ni la procedencia. De la colección Ludovisi mandó hacer un vaciado en yeso del *Hermes Loghios*⁹, que tuvo posteriormente mucha aceptación entre los que llegaron a la Academia de las Tres Nobles Artes un siglo más tarde [4]. Basta la descripción en este caso para reconocer la obra de que se trata: *Tambien un Mercurio desnudo bellissimo, que tiene en la cabeza la gorri-lla, con alas, en la mano izquierda el caduceo, y en la derecha una bolsa, porque los antiguos hicieron a Mercurio dios de la elocuencia, y de las mercancías, y ganancias, y embajador de los dioses* (Fig. 6). Esta escultura, junto a otras que en su mayor parte

29.



19

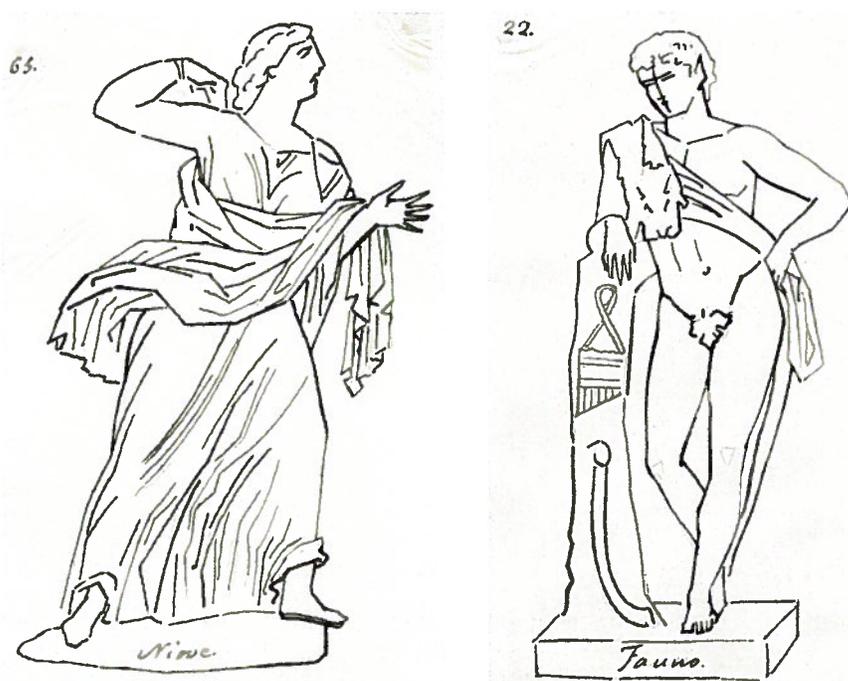


⁸ PIETRANGELI, 1998, pp. 17-65; Museos Vaticanos, Patio Octógono, inv. n.º 1015.

⁹ PALMA, 1983, pp. 195-197, 231-276; Palazzo Altemps, inv. n.º 8624.

FIG. 7. *Nióbide corriendo*. P. Ponzano. RABASF, 136-4-5.

FIG. 8. *Satiro Caetani*. P. Ponzano. RABASF, 136-4-5.



eran estatuas ideales desnudas y otras tenidas por Velázquez como gladiadores, compartía sala en las bóvedas de Tiziano con la que describe a continuación: *Trajo también otra estatua de Niobe, en acto de correr, y vestida de una camisa sutilísima, que parece que la mueve el aire; tiene el brazo derecho levantado, y con el izquierdo recoge un manto que tiene envuelto en él* (Fig. 7). Ésta no es otra que la *Nióbide corriendo* que Velázquez vio en la Villa Medici¹⁰ de la que aún se conserva el vaciado en la galería de la Academia¹¹ [3].

La primera de las esculturas de bronce que incluye Palomino en su relación la describe sin hacer mención ni de la procedencia ni del hecho de que está fundida en bronce. Es el *Sátiro en reposo* que a mediados del siglo XVII estaba en poder de la familia Gaetani, que la tenía a la entrada de su palacio en el Corso [54]. Es una de las muchas copias hechas en época romana de un conocido bronce de Praxíteles¹², que ha sido repetidas veces confundida con la versión que tenía la familia Giustiniani, sin duda porque es la que incluye Perrier¹³ en su selección de las mejores esculturas de Roma y no la que realmente había encargado Velázquez (Fig. 8). Palomino la describe de manera sucinta, pero suficientemente clara para entender al menos de qué modelo se trataba: *También compró la estatua de Pan, dios de los pastores, desnudo, solo con una piel de animal revuelta; está puesto en un tronco, en el cual se ve esculpido un albuque*. Es precisamente a través de las descripciones genéricas de Palomino como se ha llegado muchas veces a confundir obras y colecciones que no formaron parte del programa de adquisiciones de Velázquez.

¹⁰ MANSUELLI, 1958-1961, 1, pp. 101-102; Galleria degli Uffizi, inv. n.º 300.

¹¹ Este vaciado lo vio Palomino en el Alcázar y lo copia en la figura de la Virgen ascendente coronada, en el lienzo de *La Iglesia Militante y la Iglesia Triunfante*, adquirido en 1997 por la Generalitat Valenciana y depositado en el Museo de Bellas Artes de Valencia (n.º inv. 1/97). También la figura de uno de los herejes caídos al suelo está claramente inspirada en el *Galo moribundo*, que figura igualmente entre las obras que copió Velázquez para el Alcázar. Similares ejemplos se pueden dar de este autor, que debió tener un cuaderno de dibujos de las esculturas del Alcázar, sobre cuya base estarían hechas sus descripciones.

¹² PASQUIER-MARTÍNEZ, 2007, pp. 236 ss.

¹³ PERRIER, 1638, lám. 45.



FIG. 9. *Silenos con niño Dionisos*. P. Ponzano. RABASF, 136.4-5.

La siguiente escultura que describe en su relación es la que en los primeros inventarios se menciona como *Saturno* al entender que el Sileno barbado que sostiene a Dionisos en los brazos es el dios devorando a sus hijos (Fig. 9). Palomino, sin embargo, tiene otra fuente y no se hace eco de esta atribución errónea. En ello coincide con Perrier quien lo cita como *Faunus puerum amplectens*¹⁴ y lo incluye como: *Un fauno viejo, dios de las selvas, y de los bosques, con un niño en los brazos; está de pie, y desnudo, arrimado a un tronco, y revuelto en una piel de tigre* [65].

Menciona brevemente una figura de carácter dionisiaco que tampoco ha sido identificada hasta el momento, pero que es sin duda una de las que Velázquez seleccionó entre las que había en la Villa Medici. Es *Dioniso* levantando el brazo en un gesto de danza y a sus pies una pequeña pantera comiendo uvas de unos racimos que se enrollan alrededor del tronco que le sirve de sostén junto a la pierna izquierda [83]. Palomino lo interpreta como: *otra estatua de Baco, desnudo, arrimado a un tronco, y a los pies un perro comiendo uvas* (Fig. 10). En la relación publicada años más tarde por De Rossi lleva el título de *Statua d'un Fauno. Negl'orti Medicei*, pero no debemos confundirlo con el *Fauno danzante* de la misma colección, que Velázquez no trajo a Madrid.

De la siguiente obra que cita en su relación es la *Venus Medici*¹⁵, pero se limita a decir que es famosísima y elogia la calidad y belleza de su cuerpo [81]. No dice dónde estaba la obra original, lo que sabía con seguridad, ni qué lugar ocupó en el Alcázar, cosa que conocemos, como en la casi totalidad de la colección por los inventarios reales. Su descripción es suficientemente clara como para saber que se trata de esta obra que gozaba de gran fama: *Una Venus desnuda, cuando nace del mar; tiene de la espuma un delfín abajo con la espuma en la boca, y sobre sí algunos cupidillos; es famosísima estatua y menor que el natural, y de singular hermosura, pues no le hace falta el alma para parecer viva* (Fig. 11).

La siguiente que menciona Palomino en su relación también vino a Madrid fundida en bronce, pero no hace alusión a ello. Es el llamado *Germánico*¹⁶, que hoy se identifica con un retrato heroico de Marcelo y sobre el cual también Palomino hace algunas disquisiciones [75]. Velázquez lo vio en la Villa Peretti/Montalto, donde estuvo desde el siglo XVI hasta 1685 en que fue adquirido por Luis XIV junto con el llamado *Cincinnatus*¹⁷. Es curiosa la interpretación que hace de él como un *jugador de morra* que se apresta a mostrar rápidamente la mano para apostar un número de dedos con un contrario: *Tambien otra estatua de un hombre desnudo, con el brazo derecho levantado, y cerrada la mano, y con la izquierda tiene la ropa, y a el pie una tortuga; dicen que es un jugador de morra, y el que tiene la original en Roma,*

¹⁴ PERRIER, 1638, lám. 6.

¹⁵ MANSUELLI, 1958-1961, p. 70, n. 45; Galleria degli Uffizi, inv. n.º 224.

¹⁶ Louvre, MR 315.

¹⁷ SÄFLUND, 1973, pp. 1-18.



FIG. 10. *Fauno Medici*. P. Ponzano. RABASF, 136-4-5.

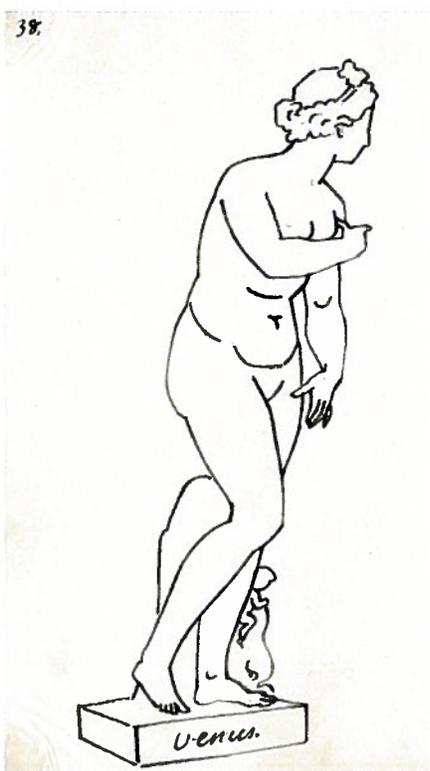


FIG. 11. *Venus Medici*. P. Ponzano. RABASF, 136-4-5.

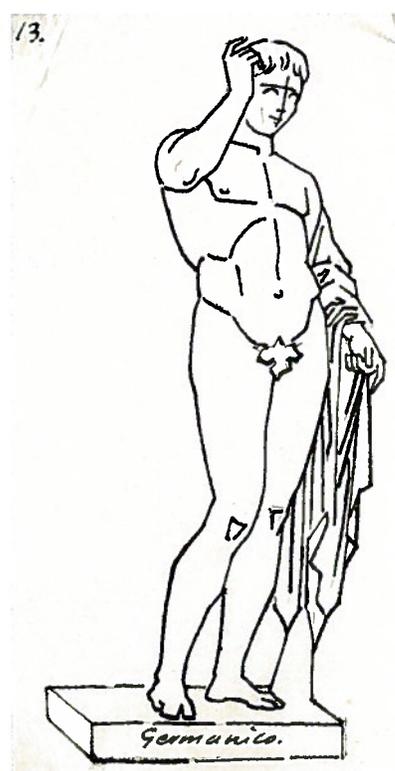


FIG. 12. *Germanico*. P. Ponzano. RABASF, 136-4-5.

la tiene por tal; otros dicen ser Bruto Cónsul, el cual fue cabeza de los conjurados contra Julio César (Fig. 12).

Las tres siguientes que describe Palomino en su discurso son la *Venus de la Concha*, el *Galo moribundo* y el *Hermafrodita Borghese*. De la *Venus* y el *Hermafrodita* sabemos por otras fuentes que vinieron dos copias de cada una en yeso y en bronce¹⁸. El *Hermafrodita* de yeso fue vaciado por Girolamo Ferreri y la versión en bronce fue hecha por Matteo Bonucelli¹⁹ (Fig. 13). Es difícil pronunciarse por cuál de ellas es la que ha recogido Palomino en sus notas o en su memoria, porque la posibilidad de haberlas visto asociadas admite dos distintas lecturas. La versión en yeso del *Hermafrodita* acostado y el *Galo Moribundo* estaban en la Galería del Cierzo. Por otra parte, la copia en bronce de la primera y la de la *Venus de la concha* compartieron una estancia que se denominó del *Hermafrodita*. Quizás lo que merezca subrayarse es la incorrecta identificación de dos de ellas desde el punto de vista estrictamente anticuario. Velázquez trajo el *Galo*²⁰, que entonces estaba en la colección Ludovisi, creyendo que se trataba de un gladiador agonizante [85]. Por ello la coloca en la Galería del Cierzo junto a otra figura que también cree en el mismo trance, como es la entonces llamada *Cleopatra*. Palomino la describe como: *un hombre desnudo, que cae en tierra, como desmayado; tiene un gran cordel a el cuello, y las armas caídas en tierra; y tiénese por un gladiador*

¹⁸ MORÁN TURINA, 2001, p. 230, n. 8.

¹⁹ PARISI, *VEA*, pp. 95 ss.

²⁰ PALMA, 1983, pp. 57, 63-71; MATTEI, 1987; Museos Capitolinos, inv. n.º 747.

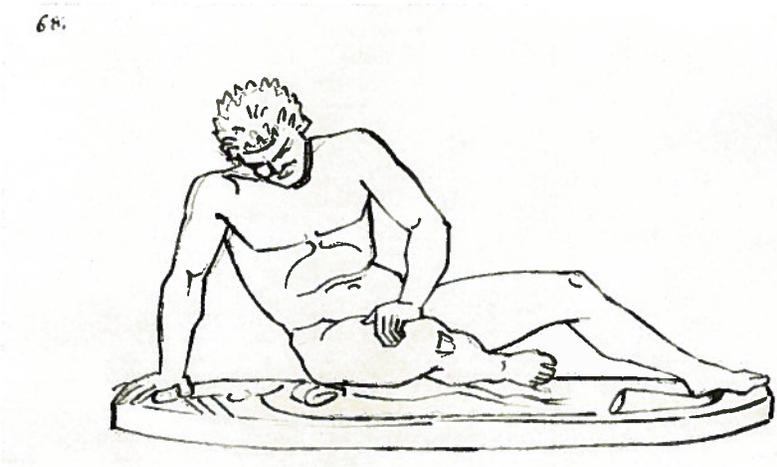
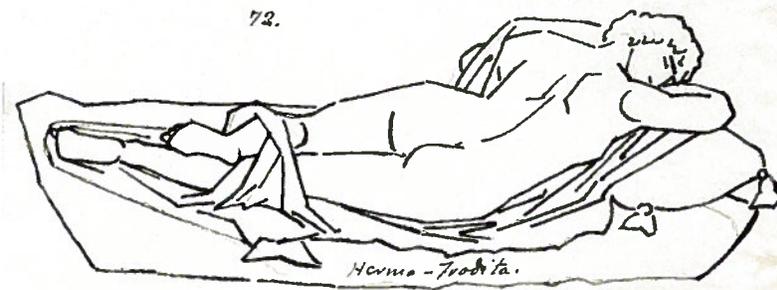


FIG. 13. *Hermafrodita*. P. Ponzano. RABASF, 136-4-5.

FIG. 14. *Galo moribundo*. P. Ponzano. RABASF, 136-4-5.

Por ello dice que es: *una ninfa, medio vestida, reclinada sobre el brazo izquierdo en una peña, y en ella esculpida una concha marina; creese que es la diosa Venus*. Por el inventario de 1686 sabemos que estaba en la Galería del Cierzo y al igual que el *Hermafrodita*, que estaba a su lado, se trata de una figura durmiendo. Estos datos nos permiten reconocer una obra de escasa relevancia que había en el segundo piso del Palacio Borghese en el Pincio [93].

Del *Hermafrodita* acostado ya hemos dicho que Velázquez adquirió uno en yeso y posteriormente desde España se encargó otro en Bronce. Palomino solamente hace alusión a uno de ellos, que debe ser el de bronce, que se encontraba en una sala a la que daba nombre, mientras la otra copia estaba con las figuras echadas que reunió en la Galería del Cierzo [49]: *También trajo un Hermafrodita desnudo, que descansa en un colchón*. Pero curiosamente menciona a continuación otra escultura de la que se ve claramente que la razón de incluirla en este lugar es sencillamente temática: *Otro Hermafrodita en pie*. Aquí Palomino se hace eco de la información que dieron a Velázquez en Roma cuando encargó su vaciado en la Colección Borghese. Es una de las obras cuyo modelo hemos localizado por exclusión, y, sobre todo, gracias a la correcta lectura del documento

sentenciado a muerte (Fig. 14). Por lo que se refiere a la llamada *Venus de la concha* dice de ella solamente que se trata de una ninfa vertiendo agua con una concha en la mano: *Otra de una ninfa desnuda, sentada, con una concha en la mano, como que vierte agua; tienenla por Diana* (Fig. 15). Se trata de una pequeña escultura en mármol cuyo original se encontraba en la colección del Príncipe Borghese y, en la actualidad, se conserva en el Museo del Louvre²¹. Pero no distingue Palomino entre la versión en bronce de Matteo Bonucelli [48] y el vaciado en yeso que había llegado con anterioridad [95].

Cita otra escultura que a veces se menciona como *Venus*, otras como *Ninfa* y en la bibliografía más reciente como *Náyade*. Es de mármol, de dimensiones reducidas, y pertenece a una serie muy conocida de ninfas durmiendo con las que frecuentemente se decoraban las fuentes en los jardines romanos.

²¹ PASQUIER, 1987, pp. 11-15; Museo del Louvre, inv. n.º MA 18.



FIG. 15. *Venus de la concha*. P. Ponzano. RABASF, 136-4-5.

FIG. 16. *Ceres Mattei*. P. Ponzano. RABASF, 136-4-5.

²² KALVERAM, 1995, p. 243; Museo del Louvre, inv. n.º MA 1210.

notarial en el que se liquida su pago después de terminada. La lectura de Antonella Parisi (Doc. 17) ha permitido corregir el error mantenido por otros autores en el documento notarial de 20 de mayo de 1653 donde se menciona un vaciado de *Sporo*, el transexual de Nerón. Por ello la única de las esculturas que vinieron al Alcázar que concuerda con la descripción de que se trata de un hermafrodita de pie sería este Nerón joven de la colección Borghese, hoy en París²².

Menciona a renglón seguido una figura pequeña de una *Vesta* que con los datos añadidos en los inventarios del Alcázar podemos saber que es la conocida como *Ceres Mattei*, cuya popularidad ya está consolidada cuando Velázquez hizo su selección [94] (Fig. 16).

Otro vaciado que se encontraba en la Galería del Cierzo, aunque Palomino no alude a ello, es el grupo de los *Luchadores* de la colección Medici [80]: *Una lucha de dos hombres desnudos, menores que el natural, de valiente artifice, que sin duda son gladiadores* (Fig. 17). Forma parte este grupo escultórico de las obras de figuras masculinas desnudas que Velázquez adquiere e instala en la creencia de que se trata de gladiadores. A continuación describe tres que compartieron espacio en las bóvedas de Tiziano: La primera de ellas es la que hoy denominamos *Gladiador Borghese* y que se ha denominado de muchas otras maneras. En la época de Velázquez la forma más común de referirse a él es como *Gladiador Combatiente* [61]. Palomino lo menciona sin dar otros datos que su descripción, incluyendo la lectura del nombre del autor que se lee en el tronco: *También un gladiador en pie, con feroz, y fortísimo movimiento, es obra de griegos, como lo muestra la inscripción griega, que quiere decir en nuestro idioma, que Agasias*



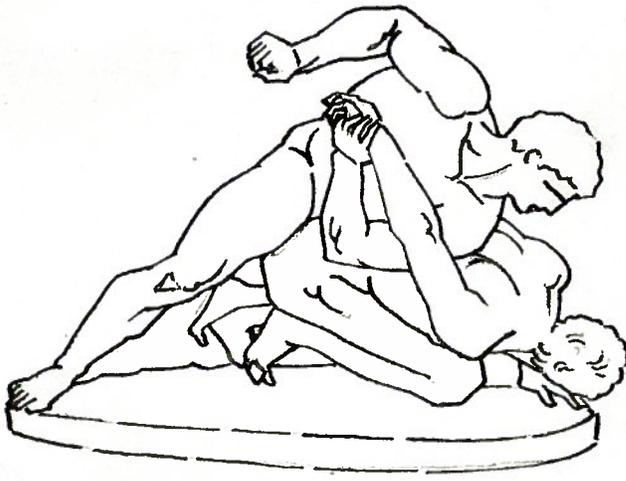


FIG. 17. *Luchadores de Florencia*. P. Ponzano. RABASE, 136-4-5.

Dositeo lo hizo colocar (Fig. 18). La siguiente, también en la misma estancia del Alcázar, y colocada enfrente de la anterior, la tienen como un gladiador descansando, aunque se trata del denominado posteriormente *Ares Ludovisi*²³. Palomino no se hace eco de la atribución de Perrier que lo publica como Marte [90]: *Tiene este gladiador contra sí a un hombre desnudo, y sentado, con la espada en la mano, y a los pies un pequeño muchacho, con el arco en la mano, y un escudo, y un yelmo en tierra; es muy bella estatua y muy carnosa, tanto, que parece, que respira; creese que sea un gladiador de aquellos que antiguamente, de su voluntad ...* La siguiente formaba también parte del grupo de “gladiadores” de esta sala del Alcázar. Es el

que en los documentos notariales aparece como *Gladiator Borghese*, que debe diferenciarse del que llaman *Gladiator in atto di combattere*, también en la colección Borghese²⁴. En este caso vemos por la descripción que es el que conocemos hoy como *Ares Borghese*, que la investigación posterior ha relacionado con una obra de Alkámenes²⁵. La descripción de Palomino, para quien se trata de *Marte*, es suficientemente clara [84]: *Trajo también una estatua de Marte desnudo, solo con el yelmo en la cabeza, está en pie, y con la espada en la mano*. Tampoco en este caso coincide con Perrier, quien lo denomina *Alexander in ludo*²⁶.

Una de las esculturas que la investigación reciente ha confundido es el que Palomino menciona como *Narciso* [88]. El error sobre esta escultura viene al menos del siglo XVIII, en que en uno de los dibujos de los vaciados trasladados del Alcázar se da este nombre al *Apolo Sauróctono* [13] (Fig. 19). Una buena parte de la equivocada atribución hecha en la bibliografía velazqueña se debe a que estamos ante dos versiones de una obra que fue muy copiada en la Antigüedad. Es un sátiro que formaba grupo con una ninfa a la que está invitando a danzar²⁷. Se conocen de esta figura una considerable serie de copias y variantes. La más conocida, y por ello la que se creyó que había traído Velázquez, es la que estuvo en la Tribuna de los Uffizzi junto con una selección de lo que se consideró que eran las obras maestras de la colección. Sin embargo, la que vino a Madrid es una versión de la misma obra que en la colección Borghese estaba restaurada como *Narciso*²⁸. El dibujo del que se llevó a la Academia con algunas mutilaciones [15] no deja lugar a dudas de que es este último y no el que se había creído hasta ahora. Palomino lo describe de tal forma que no era posible ver en ella el modelo clásico del que estaba tomada: *un Narciso desnudo, en pie, con los brazos*

²³ PALMA VENETUCCI, 1983, pp. 68, 159; Palazzo Altamps, inv. n.º 8602.

²⁴ KALVERAM, 1995, p. 209; Museo del Louvre, inv. n.º MA 527.

²⁵ KALVERAM, 1995, pp. 7-10; Museo del Louvre, inv. n.º MA 866.

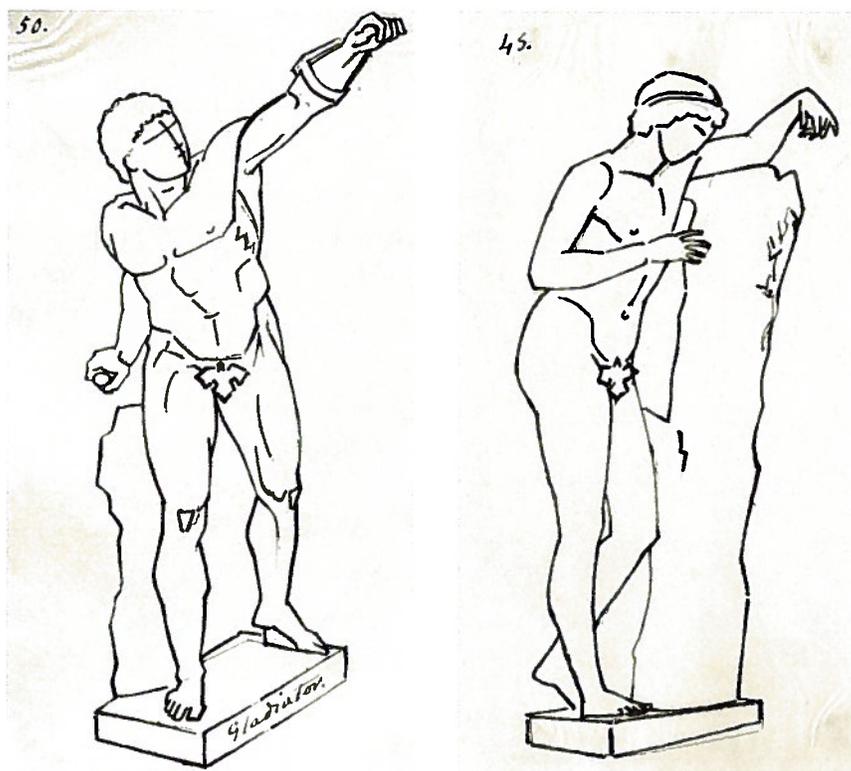
²⁶ PERRIER, 1638, lám. 39.

²⁷ BRIENKERHOFF, 1965, pp. 25-37; GALLI, 2006, pp. 125-130.

²⁸ Museo del Louvre, MA 383.

FIG. 18. *Gladiador combatiente*. P. Ponzano. RABASF, 136-4-5.

FIG. 19. *Apolo sauróctono*. P. Ponzano. RABASF, 136-4-5.



abiertos, enamorado de sí mismo, y de la hermosa forma, que ve debajo del agua. Tampoco menciona, aunque lo sabía, que se había hecho una copia en bronce, que fue colocada como remate en la llamada Fuente del Narciso ante la ermita de San Pablo en el Buen Retiro²⁹.

Casi al final de la relación describe con cierto detalle la *Flora Farnese* [2], pero en este caso Palomino comete un inexplicable error al decir que es de mármol: *Trajo también Velázquez el simulacro de una diosa de grandeza gigantesca, tiene en la mano siniestra una corona de hojas atadas con una cinta; con la otra levanta la vestidura, que es delgada, y sutil, y descubre los pies; tiene los brazos desnudos y parte del pecho; y sobre los hombros unos botoncillos, que detienen la vestidura; y está ceñida de una cinta con un lacillo; es de mármol, y de mano de noble artífice; y tiene-se en representación de la diosa Flora.* Contrasta la información de que dispone del *Hércules Farnese* con ésta de *Flora*, que estaba en el otro extremo de la misma galería.

Otra descripción sucinta, pero que permite reconocer la obra a que se refiere es la de un *Baco* de la colección Borghese, que estuvo en el Alcázar y pasó a la Academia de Bellas Artes en los primeros momentos después de su constitución [87]. Es el que vemos en el cuadro de Andrés de la Calleja representando la entrega de

²⁹ SANCHO, 2000a, pp. 26-39.

10.



FIG. 20. *Bacco joven (Borghese)*. P. Ponzano. RABASF, 136-4-5.

FIG. 21. *Espinario*. P. Ponzano. RABASF, 136-4-5.

medallas de 1763 por parte de don José de Carvajal y Lancaster [69]. Palomino se refiere a él como: *un Baco, mozo, desnudo, arrimado a un tronco, en que tiene una vestidura; tiene el brazo derecho levantado y en la mano un racimo de uvas* (Fig. 20). La obra original fue descrita por Montelatici en la Villa Borghese como *Bacco coronato d'hedera, sollevando in aria il braccio destro con al mano piena d'uva*³⁰. En el Museo del Louvre le fueron suprimidas en los años cincuenta las restauraciones modernas.

Tampoco ofrece dificultad de identificación el vaciado en bronce del *Espinario* que Velázquez instaló en el centro de la Pieza Ochavada, aunque Palomino nada dice de su ubicación ni de la procedencia del modelo (Fig. 21). Es la única fuente que tenemos, por el momento, en la que se hace constar que esta obra fue traída por Velázquez de Italia en su segundo viaje, cosa que puede ofrecer ciertas dudas [47]. Palomino lo describe como: *una figura desnuda sacándose una espina de un pie, con extremada atención, y cuidado*.

Menciona el autor del *Parnaso Español* una escultura que, según dice, se la tiene por Ceres, aunque no tiene atributos. Efectivamente, en las relaciones de traslados de obras del Alcázar a la Academia y en los inventarios, comprobamos que entre las esculturas mandadas vaciar por Velázquez en Italia se menciona una Ceres. Ello ha llevado a numerosos investigadores a suponer sin más crítica que se trataba de la *Ceres Mattei*, cuando en realidad es la llamada *Ceres Borghese*, que hoy, como el resto de la colección se encuentra en el Museo del Louvre [86]³¹. Es una escultura de tamaño natural publicada por vez primera en la obra de Perrier en 1638 y supuestamente encontrada muy poco antes³². La fragilidad de las espigas añadidas debieron ser la causa de que se partieran en alguno de los traslados del vaciado en yeso. Por ello en el dibujo que se conserva en la Academia aparece sin atributos y Palomino hace expresa mención de ello: *Una diosa incógnita vestida; tienenla por Ceres, mas no tiene insignias propias* (Fig. 22). Se diferencia, por tanto, de la que hoy conocemos como *Ceres Mattei*, que estuvo en el Alcázar identificada como *Flora* [94].



³⁰ MONTELATICI, 1700.

³¹ KALVERAM, 1995, p. 217, n. 104; Museo del Louvre, inv. n.º MA 1075.

³² PERRIER, 1638, lám. 68.



FIG. 22. *Ceres Borghese*. P. Ponzano. RABASF, 136-4-5.

³³ AGP, AG, leg.38, exp.3, fols. 85r. 95v. *Relación de las Estatuas, Bufetes, de Piedras y otros Adornos que ay (Ezepto los Relojos) en los Cuartos Principal, el Vajo y las Bovedas, Escaleras, Passadizo de la Encarnación, y Casa del Thesoro del Alcázar y Palacio R^l de Madrid, y son del Rey, nro señor D^o Carlos Segundo (que Dios Guarde) este año de 1686, firmado por Bernabé Ochoa el 11 de agosto de 1686.*

La última obra que se recoge en este inventario de esculturas con las que Velázquez había decorado el Alcázar después de su remodelación, es un león [82] copiado de los que había a la entrada de la Villa Medici. Es una pareja de leones, uno de ellos restaurado y otro del escultor Flaminio Vacca, que según algunos autores sirvieron de modelo o inspiración a los de Matteo Bonuccelli, colocados en el Salón de los Espejos como soportes de seis tableros de mesa o bufetes.

En total Palomino hace referencia a veintinueve esculturas grandes traídas por Velázquez, a las que añade una porción indeterminada de retratos de emperadores y miembros de la familia imperial, de los que se puede tratar de identificar algunos a partir de los inventarios y de las esculturas que se conservan dispersas entre el Palacio Real, el Museo del Prado y la Academia de Bellas Artes.

Por ello, una vez reconocidas las esculturas que en la anterior relación se enumeran, podemos comprobar a partir de otros documentos que Velázquez trajo algunas más de las que hemos visto. Hoy sabemos que el número total, sin contar los leones ni los retratos, fue de treinta y cuatro o treinta y cinco esculturas de diferentes formatos, dependiendo de que se pueda confirmar que *El Espinario* vino de Italia o se fundió en Madrid. Para completar la lista y para añadir detalles no mencionados son de gran utilidad en primer lugar los inventarios reales.

LOS INVENTARIOS DEL ALCÁZAR

Como hemos visto, la enumeración anterior permite tener una idea bastante acertada de las estatuas antiguas que había seleccionado Velázquez en su segundo viaje a Italia, pero esta información no pretende ser todo lo rigurosa que son los inventarios. Es cierto que a veces aporta datos históricos o comentarios sobre las piezas, que faltan por completo en la escueta enumeración de los inventarios reales. Pero éstos nos permiten conocer la distribución en las diferentes estancias del desaparecido Alcázar de los Austrias. Por ello haremos una somera descripción basada en los inventarios de 1786³³ y de 1700, es decir, lo que es el comienzo y fin del reinado de Carlos II, con objeto de proponer la colocación que tuvieron y lo que estos documentos aportan para matizar algunos detalles no incluidos en la relación de Palomino. Varían en poco uno y otro, salvo en el hecho de que el segundo acompaña a cada pieza una valoración que a veces nos ayuda para tener, en caso de dudas, una idea más precisa de las características o el tamaño de algunas esculturas.

La primera sala noble en la que Velázquez coloca el encargo más valioso que hace en Italia es el llamado Salón de los Espejos. Son los seis bufetes de piedra apo-

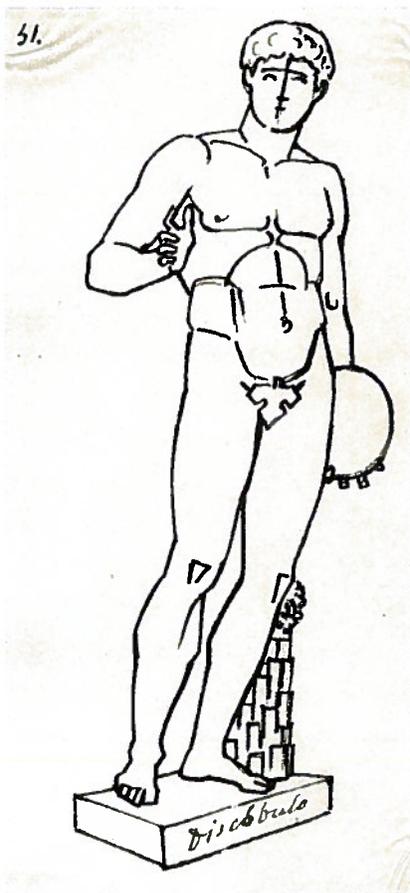


FIG. 23. *Discóforo Vitelleschi*. P. Ponzano. RABASF, 136-4-5.

³⁴ HERRERO, *VEA*, pp. 145-160.

³⁵ BUCHNAN, 1990, pp. 102-113.

³⁶ AGP, AG, leg. 38, exp. 3, fol. 86 r.

En los primeros años de la Academia de San Fernando hubo un molde de esta escultura a partir del cual Manuel Monfort solicitó un vaciado en 1765 para la Academia de San Carlos en Valencia. RABASF, Archivo-Biblioteca, 16-43/1.

yados cada uno de ellos en dos leones de bronce dorados, que había encargado al escultor Matteo Bonuccelli [74]³⁴.

También en el frente principal de la fachada del Alcázar se incorporó en la última ampliación de Gregorio de Mora un salón que Velázquez decora con esculturas de bronce. Es la llamada *Pieza Ochavada*, donde coloca los siete planetas de Jongelinck³⁵, que habían llegado a Madrid en 1637 procedentes de Amberes, como regalo del Cardenal Infante a Felipe IV. Dado que la estancia tenía diez nichos, faltaban tres esculturas para completar su decoración. Es una de las ideas que sin duda llevaba Velázquez antes de partir de España y son las primeras que encarga en Roma. Por ello sabe perfectamente las dimensiones que deben tener y la altura y forma de los pedestales sobre las que van elevadas. No es ni más ni menos que copiar el modelo de los Siete Planetas. Escoge tres figuras masculinas desnudas, como las siete a las que se van a unir, pero sin la menor intención en lo que se refiere al tema o significado de cada una de ellas. Son el llamado *Germanico* [75], el *Sátiro en reposo* de la colección Gaetani [54] y el *Discóforo* de Ippolito Vitelleschi [52] (Fig. 23), al que se añadió el brazo derecho y una cabeza que no le pertenecía.

Se citan en esta *Pieza Ochavada* cuatro cabezas de bronce sobre sus pedestales y en el centro un vaciado en bronce del *Espinario*, colocado allí por Velázquez, pero que posiblemente no había traído personalmente de Italia [47]. Esta copia, que es la que hoy se conserva en el Museo del Prado, descansaba en un pedestal sobre una mesa también de forma ochavada: *Una Estatua de Bronce de un muchacho cuerpo natural sacándose una espina de un pie, con su Pedestal fingido sobre un Bufete ochavado y los pies de madera de talla*³⁶.

Siguen una serie de dependencias en las que se describen bustos de emperadores, mesas con tableros de piedras nobles y otros objetos, hasta llegar a la que en el inventario de 1686 de denomina *Pieza que mira al Parque, antes de la Galería del Cierzo* y en ella las dos obras que se manda fundir en 1652 con el bronce sobrante de los leones. Son dos copias, y no dos vaciados, hechos por el escultor Matteo Bonuccelli, del *Hermafrodita dormido* de la colección Borghese [49] y la llamada *Ninfa* o *Venus de la concha* [48], que en el primero de los inventarios se describe como *una moza sentada con una concha en la mano*. Ambas figuran actualmente en la colección del Museo del Prado y están firmadas, a diferencia del *Espinario*, con las iniciales M.B.

En la siguiente estancia, que es la denominada *Galería del Cierzo*, reúne Velázquez una serie de obras que dispone linealmente, en una forma que podríamos denominar *a la italiana*. En el primero de los inventarios se especifica que el *Hércules* [1] y la *Flora Farnese* [2] están colocados en los dos extremos:

*Dos estatuas de yeso de Ercules y Flora cuerpos grandes que estan en los Remates de la Galeria*³⁷.

En el primero de los dos inventarios que estamos contrastando figura el primer vaciado en yeso del *Hermafrodita acostado* que hizo Girolamo Ferreri en Roma [96] y *una ninfa pequeña sobre un peñasco, también dormida* [93]. A continuación varias de las obras más relevantes de la colección, pero sin un discurso homogéneo en su significado, salvo que guarden relación con los temas de pinturas escogidos para esta amplia galería. Comienza la descripción con una Venus que, por el lugar relevante en que está colocada debe ser o la *Venus de Medici* o la *Venus Cnidia* que estuvo en el patio del Belvedere desde 1536³⁸. Continúa mencionando las esculturas que hay en la galería, en el orden en que con seguridad estaban alineadas. La primera es la que llamaban *Cleopatra* [6], de la que vino a Madrid un vaciado de la versión colocada entonces en una fuente en el Belvedere. Sigue *un Baco con un racimo de uvas en la mano* [87], que es el de la colección Borghese, hoy en el Museo del Louvre, que vemos reproducido en un cuadro de Andrés de la Calleja. La siguiente es el grupo de los *Luchadores* de la colección Medici [80], que son mencionados como *dos figuras de Gladiadores luchando*. Finalmente, cierra esta serie de la Galería del Cierzo el *Galo Moribundo* del Museo Capitolino [85], que en el siglo XVII estaba también en la colección Borghese y que es descrito como *un Gladiator de yeso moribundo*.

En lo que se denomina en el inventario de 1686 Pasillo del Consejo de Italia había una *Ninfa cogiendo agua* de una fuente hecha en yeso [95], que puede ser el vaciado de la que vino más tarde en bronce, cuyo modelo estaba en la colección Borghese.

Se enumeran cabezas de yeso y una pequeña *Flora* [94] de vara y cuarta de altura en la escalera que denominan *del Zaguante, que baja por junto a la Pieza Ochavada*³⁹. A partir de aquí se accede a una zona baja del Alcázar en la que Velázquez hizo colocar otra importante selección de vaciados. Son las que llaman *Bóvedas de Tiziano*. En el primer inventario de los que estamos viendo se describe el *Trofeo de Claudio*, una serie de doce cabezas de yeso, y varios grupos de estatuas de las que solamente da el número y en pocos casos el nombre con que se las conoce. De ellas se citan dos *Gladiadores* [61 y 84], *una estatua de la Oconte (Laocoonte) y sus hijos, que está en la alcoba de dicha pieza* [76], el *Nilo que le representa un hombre corpulento mas que el natural sobre un Pedrestal con muchos niños todo ello de yeso* [78]. La última de las que se enumeran es *una estatua de un Leon mayor que el natural* [82], *también de yeso*, que formaba parte de una pareja que había en la fachada principal de la Villa Medici.

Pero si en la primera relación no se describen suficientemente las esculturas de las bóvedas de Tiziano como para hacerlas reconocibles, sí las vemos con

³⁷ AGP, AG, leg. 38, exp. 3, fol. 86v.

³⁸ PAPINI, 2006, pp. 117-123.

³⁹ Por sus dimensiones puede ser la Ceres Mattei, identificada en este inventario como *Flora* por llevar un manojito de espigas en la mano.

más detalle en el inventario de 1700 y podemos de este modo entender el sentido que se quiso dar a esta parte del Alcázar. Todas estas esculturas debían estar colocadas en el orden en que aparecen mencionadas en el inventario. Comienza la descripción —igual que en el anterior— con un gladiador de los varios que Velázquez tenía como tales en estas bóvedas: *Primeramente una estatua de un Gladiador vaciada de yeso*. Se trata del *Gladiador combatiente* de la colección Borghese que había vaciado Girolamo Ferreri [61]. La siguiente es el grupo de *Sileno con Dionisos niño en brazos* [65], que tanto en los contratos como en los primeros inventarios es interpretado como *Saturno* devorando a sus hijos: *otra estatua de Saturno del mismo genero*. Todas ellas son obras de gran formato, como se deduce por los precios en que aparecen tasadas en el inventario de 1700. La siguiente es la única de *Apolo* que aparece en la relación, que es el del Belvedere [79]: *estatua bañada de yeso de Apolo, tasada por el dicho escultor (Pedro Alonso) en quinientos doblones*. Se reconoce a continuación el *Antinoo del Belvedere* [77], descrito y tasado de la siguiente forma: *otra estatua bañada de yeso del Ettino tassada por el dicho escultor en quatrocientos Doblones*. En esta sala, en la que predominan los desnudos ideales masculinos se cita *otra estatua del mismo genero que sigue a la antezedente* en la que reconocemos el *Ares Borghese* [84], del que sabemos que Velázquez trajo un vaciado tanto por los contratos (Doc. 2) como por la descripción de Palomino. A su lado otra que también era tenida por gladiador y que se ha considerado modelo o inspiración del *Marte* de Velázquez⁴⁰. Se trata del llamado *Ares Ludovisi* [90], que figura como: *estatua bañada de yesso sentada con un Cupido a los pies*. De la misma colección Ludovisi, y quizás por ello se colocaron juntas, es el *Hermes Loghios* [4], en cuyo prototipo se inspira también el *Germánico* de la colección Montalto que había venido para la Pieza Ochavada fundido en bronce. La valoración que se hace de ella es la misma que las anteriores: *estatua de Mercurio vaciada de yesso tasada por el dicho escultor en quatrocientos doblones*. En los extremos de las bóvedas se colocaron elevadas cuatro estatuas de tamaño menor, de las que solamente se reconoce con seguridad el que llaman *Narciso* [88], que es la versión que había en la colección Borghese del *Sátiro danzante*. El precio menor en que se tasan nos está indicando que se trata de obras de tamaño menor que el natural: *quatro estatuas que estan en las dos fachadas en alto de Narcisso, Benus y otras dos tassadas por el dicho escultor a trescientos y cinquenta Doblones cada una*. Se cierra, finalmente, la relación de esculturas de tamaño natural con una colocada frente al *Mercurio*, que el escultor Pedro Alonso también había tasado como las mayores que había en esta sala: *otra estatua bañada de yesso correspondiente a la de Mercurio tasada por el dicho escultor a quatrocientos doblones*. Se citan aquí, como en otras dependencias, bustos de emperadores sin defi-

⁴⁰ HARRIS, 1982, pp. 133-135.

nir. Entre los que conserva la Academia solamente podemos asegurar que pertenece a los traídos por Velázquez el llamado *Galieno* de la colección Farnese, que hoy se encuentra muy transformado en el Museo Nacional de Arqueología de Nápoles. En el inventario de 1700 en este lugar se tasan varios sin especificar, en ocho doblones: *seis medios cuerpos de emperadores vaciados de yeso con repisas tasados por el dicho escultor a ocho doblones cada uno*.

La siguiente estancia, que había sido objeto de una transformación reciente, alojaba otra de las esculturas más apreciadas de la colección. Es el grupo de *Laoconte y sus hijos* [76], del que todas las referencias posteriores al incendio de 1734 hacen alusión a que ha quedado partido en pedazos de los que se han salvado solamente algunas partes: *Una estatua bañada de yeso de Laoconte con sus dos hijos con unas culebras tassada por el dicho Pedro Alonso escultor en Zinco mil doblones*. Había en la misma estancia dos esculturas femeninas que son también descritas por Palomino. Se trata de la *Ceres Borghese* [86] y la *Nióbide corriendo* [3], que pasaron a la Academia en los primeros traslados desde el Alcázar: *dos estatuas correspondientes vaciadas de yeso, la una de Zeres y la otra de Niobe tassadas por el dicho escultor a quatrocientos doblones cada una*. Concluye la relación de yesos de esta estancia mencionando una *Venus* y un *Baco* que se tasan en cuatrocientos reales y cuatro bustos de emperadores a los que se da el valor de ocho onzas, como hacen con los anteriores. Los vaciados de *Baco* que sabemos por la descripción de Palomino que trae Velázquez son uno de la colección Borghese, que se describe con la mano levantada llevando un manojito de uvas [87]⁴¹ y el otro de la Medici en el que la panteira es confundida con un perro a los pies que está comiéndose unas uvas que hay enrolladas en el tronco [83].

La siguiente y última estancia en la que se mencionan vaciados de yeso de los que había adquirido Velázquez es la llamada *Tránsito del Nilo*. Da el nombre a este espacio del Alcázar el enorme grupo escultórico del Belvedere, que actualmente se conserva en el Braccio Nuovo del Vaticano [78]: *Item una estatua del Nilo bañada de yeso con muchos niños tasada por el dicho Pedro Alonso escultor en cinco mil doblones*. Sin embargo, a pesar de sus dimensiones, no se menciona que se salvara alguna parte tras el incendio del Alcázar. En este lugar estuvo también el *León grande* que Velázquez había traído de los dos que flanqueaban la entrada de la Villa Medici y actualmente se contemplan en la Loggia dei Lanzi en Florencia [82]: *un León grande vaciado de yeso tasado por el dicho escultor en zien doblones*. En la misma sala se cita la versión en yeso de la *Venus de la concha*, que a diferencia de la de bronce, sí está directamente vaciada de la que había en la colección Borghese en el Pincio [95]: *una estatua de vara de alto sentada con una concha en la mano tasada por dicho escultor en treinta doblones*. Por último cierran la lista de vaciados en

⁴¹ Museo del Louvre, MA 2333.

esta parte del Alcázar dos pequeñas *cabezas de emperadores*, tasadas en cuatro dobles cada una y una de Moisés valorada en el doble [91]. Esta última pudo haberla traído también Velázquez, pero no tenemos otra documentación que nos ayude a verificarlo. De todas formas era la escultura moderna que, de manera excepcional, siempre se incluía junto a las mejores obras antiguas conservadas en las colecciones romanas.

Hasta aquí hemos visto el recorrido por la enumeración de vaciados en yeso que cita Palomino con la concordancia y diferencias que se registran en los inventarios reales. Pero hay otras fuentes de documentación que nos permiten identificar buena parte de los vaciados que estamos tratando, permitiéndonos cerrar con un mínimo margen de error la relación completa de los yesos romanos que decoraron el Alcázar de los Austrias.

CONTRATOS NOTARIALES HECHOS EN ROMA

Los encargos que Velázquez hizo a diversos escultores, formadores y bronceistas durante su segundo viaje, quedaron reflejados en una serie de contratos notariales que fueron dados a conocer por J. Montagú y posteriormente publicados total o parcialmente en diversas ocasiones⁴². En estos contratos participan otras personas en calidad de asesores, colaboradores o testigos y aportan una valiosa información sobre diversos aspectos de interés, tanto desde el punto de vista técnico como del proceso de elaboración, gestiones previas y tiempo de ejecución de las obras. Es de suponer que Velázquez tomase este tipo de garantías en todos los encargos, pero los contratos localizados en el Archivio di Stato de Roma aluden solamente a quince esculturas, excluidos los doce leones, entre las que se encuentra la totalidad de las realizadas en bronce, con excepción del *Espinario*, del que se pueden tener dudas razonables de que fuese adquirido en Roma en esta ocasión⁴³.

En los casos en que tenemos documentación precisa, los contratos romanos no dejan lugar a dudas de cuáles son las obras que se han copiado para Felipe IV. Gracias a ellos se pueden corregir algunos errores mantenidos durante largo tiempo en la bibliografía sobre el tema. De este modo la identificación de esculturas que en el siglo XVII eran denominadas de manera distinta a como se las conoce hoy, o que han sido transformadas por restauraciones y cambiadas de sus anteriores emplazamientos, es el resultado de contrastar unos documentos con otros hasta llegar a una visión de conjunto con mínimos errores.

El 13 de diciembre de 1650 cuando Velázquez apenas había llegado a Roma, hace ante notario el encargo de los tres primeros bronce para el Alcázar (Doc. 2).

⁴² MONTAGÚ, 1989.

⁴³ Como se indica en su lugar, es la única que habría mandado copiar en el Museo Capitolino y es también la única de las de bronce que no va firmada ni aparece en los contratos.

Se trata de tres obras que se encuentran en colecciones distintas y que no guardan entre sí una relación temática. Las quiere para completar la decoración de la Pieza Ochavada y quiere, sobre todo, que guarden proporción con los siete Planetas que ya había colocado con anterioridad. Para ello debía tener las medidas de los nichos y hace constar en el contrato que cada una de las estatuas deberá tener un pedestal de ocho o diez dedos de altura, según la proporción de cada escultura: *que a cada una de estas estatuas le deban hacer (...) un zócalo cuadrado, también de bronce, de ocho o diez dedos de alto más o menos, según convenga a la altura de las estatuas a juicio de dichos señores don Diego (Velázquez) o don Juan (de Córdoba)*... Las estatuas que selecciona en este primer encargo son tres figuras masculinas que se encontraban en colecciones diversas y cuya identificación no plantea dudas, si bien en algún caso se han producido errores en la bibliografía reciente. Se trata del llamado *Germánico* [75], hoy en el Museo del Louvre, que tuvo ocasión de ver en la colección del cardenal Montalto, el *Fauno en reposo* [54], que en esas fechas estaba en posesión de la familia Caetani, y el *Discóforo* [52], identificado como un gladiador, que tenía Hipólito Vitelleschi.

El siguiente contrato que hace Velázquez en el mismo mes de diciembre es de un carácter muy distinto del anterior. Por un lado, se trata de vaciados en yeso, pero, por otra parte, se inicia una manera diferente de seleccionar las mejores estatuas de Roma. Para ello acude a las colecciones en las que sabe que va a tener acceso por tratarse de encargos para el rey de España y ello explica que centre su atención en las colecciones Borghese, Medici, Farnese, Ludovisi y las del Papa. Con los tres primeros vaciados en yeso se inicia una serie de encargos que irán en su mayor parte a la Galería del Cierzo y las llamadas Bóvedas de Ticiano y dependencias contiguas. Elige las mejores y, a diferencia de los tres bronce de la Pieza Ochavada, Velázquez coincide ahora en su selección con la que había publicado Perrier apenas diez años antes. Eran sin duda las obras que gozaban de mayor popularidad y cuenta para seleccionarlas con el asesoramiento de Juan de Córdoba. Por ello, en este primer contrato con Girolamo Ferreri escoge el *Gladiador combatiente* de la colección Borghese [61], el *Sileno con Dionisio niño en brazos* [65] que en el contrato notarial es denominado *Saturno* y el *Hermafrodita* echado en un colchón. En el caso de este último se trata de una pieza antigua que se había restaurado encajándola en otra que componía el colchón. Velázquez hace constar en su encargo expresamente que también quiere que se vacíe el colchón, añadido algunos años antes por Bernini. De estas tres obras de Girolamo Ferreri se conservan las dos primeras, mientras que el *Hermafrodita* en yeso, que inicialmente estuvo en la Galería del Cierzo, debió perderse en el incendio del Alcázar, conservándose tan sólo la versión en bronce copiada por Mateo Bonuccelli.

Con muy pocos días de diferencia con respecto al anterior contrato firmado ante notario, el día 7 de enero de 1650, encarga al mismo Mateo Bonuccelli los doce leones de bronce, especialmente pensados para soportar los tableros de piedra de los seis bufetes que decoraban el Salón de los Espejos (Doc. 3)⁴⁴. Estos leones los había visto Velázquez modelados en barro en casa de Bonuccelli y encarga seis copias en bronce dorado de cada uno de ellos, para formar otras tantas parejas. El 2 de noviembre del año siguiente contrata la operación del dorado de los leones, que habría de acometerla el formador Girolamo Ferreri a quien se habían hecho otros encargos (Doc. 10).

Tras una serie de gestiones de parte del Conde de Villamediana con el cardenal Panziroli, que era secretario de Estado en el Vaticano, se consiguen en abril de 1650 los permisos necesarios para vaciar las obras más selectas del patio del Belvedere. El primer contrato que se conserva es del 26 de este mismo mes con el formador Horacio Albricio, al que se encomienda el vaciado del *Nilo* [78], el *Antinoo* [77] y el *Apolo* [79]. Las tres aparecen en la descripción de Palomino y en los inventarios citados anteriormente. El *Nilo* llegó a dar nombre a la sala en la que estuvo colocado; el *Antinoo* figura en los inventarios como el *Entino*; y el *Apolo* es el único que se menciona con este nombre en todas las relaciones. Por ello nunca ha ofrecido dificultad reconocerlas entre las obras traídas por Velázquez, si bien hay que reseñar que no se ha conservado ninguna de ellas.

Desde mediados de 1651, Velázquez se encuentra ya en Madrid, pero los encargos que se habían cerrado antes de su marcha y los que sigue haciendo a través de don Juan de Córdoba, continúan generando información que nos permite identificar algunas otras obras. El primero de los encargos se dirige por parte de don Fernando Ruiz de Contreras al duque del Infantado para que con el bronce sobrante de los leones y de las tres figuras que se habían hecho para la Pieza Ochavada, se diera orden a Finelli que se fundiesen otra vez el *Hermafrodita* y la *Venus sentada que está con la concha en la mano en forma de cojer agua con ella*⁴⁵. Sin embargo, el contrato no se firmará hasta abril del año siguiente y el encargo será hecho a Mateo Boucelli, quien en vez de un vaciado, hizo una versión propia de las dos figuras (Doc. 11).

Más tarde, en agosto de 1651, Juan de Córdoba encarga a Cesare Sebastiani, uno de los fundidores que había hecho las de la Pieza Ochavada, el vaciado en yeso del *Laoconte, che è di marmo nel Belvedere* [76]⁴⁶. El precio establecido para este vaciado es de ciento noventa y cinco escudos, como aparece reflejado en la liquidación que firman el 23 de mayo de 1653, donde aparecen otras obras realizadas por el mismo formador en diferentes colecciones (Doc. 17). En el patio del Palazzo

⁴⁴ El año empezaba el día de Navidad, por lo que el 29 de diciembre de 1650 es unos días antes. Cfr. PARISI, *VEA*, pp. 353-354.

⁴⁵ AHN, Osuna, leg. 1892/1; HARRIS, 1958, pp. 135-136; *Corpus Velazqueño* 1, 2000, p. 249; SALORT, *Velázquez en Italia*, p. 461.

⁴⁶ HARRIS, 1958, p. 186; *Corpus Velazqueño* 1, 2000, p. 251; SALORT, 2001, p. 461.

Farnese hizo los moldes del *Hércules* y la *Flora*, que pasaron del Alcázar a la Casa de la Panadería y se conservan en el zaguán de la Academia. En la colección Borghese hizo el que llaman *Gladiador Borghese* [84], que se ha venido confundiendo con el *Gladiador combatiente* [61]. Por la descripción de Palomino sabemos que es el que hoy se conoce como el *Ares Borghese: Marte desnudo, solo con el yelmo en la cabeza, está en pie, y con la espada en la mano*. De la misma colección Borghese selecciona Velázquez –porque está como las demás entre las que había escogido Perrier– una pequeña figura de un niño patricio romano que en su momento se creyó que representaba a *Sporo*, el esclavo transexual de Nerón [89]. Es una obra de pequeño tamaño, que hoy se conserva en el Museo del Louvre, de la que no hay indicios ni en Palomino ni en los inventarios, salvo que se pueda identificar con la que llaman *el Hermafrodita de pie*.

Al mismo Cesare Sebastiani se le liquidan en este momento diez bustos que ha realizado en la colección Gaetani en el palacio del Corso y el que denominan en el contrato *il Fauno di Medici*. También esta mención ha dado lugar a confusiones a partir del momento en que el *Fauno danzante* de la colección Medici incrementó su fama por ser una de las obras escogidas para la Tribuna de los Uffizi. La similitud con el *Narciso* de la colección Borghese y la supuesta mención en este contrato dio lugar a este error. Hoy podemos afirmar que Velázquez no trajo la versión Medici del *Fauno danzante* y que el denominado *Fauno Medici* es el que en otros inventarios y listados aparece como *Vertumno* [83].

DIBUJOS PREVIOS A LA RESTAURACIÓN DE JUAN PASCUAL DE MENA

Cuando se transfirieron a la Academia en 1744 los vaciados que se habían salvado del incendio del Alcázar diez años antes, hubo necesidad de restaurar algunos y en ello intervienen Olivieri, Dumandre, Félix Martínez y otros. Pero la restauración más significativa corrió a cargo de Juan Pascual de Mena, quien la hizo entre los años 1759 y 1760. Conserva la Academia una serie de diez dibujos a tinta que llevan una nota en la que se hace constar que es el estado en que se encontraban antes de la restauración de Juan de Mena⁴⁷. De ellos tratamos en otro lugar, pero nos aportan datos e información que hemos de tener en cuenta. En primer lugar, confirmamos que el *Fauno danzante* es en realidad el llamado *Narciso* de la colección Borguese, si bien en el momento de hacer el dibujo, comprobamos que ya se ha producido la confusión con el de la colección Medici [15]. También vemos que entre los yesos mutilados que llegan a la Academia en un primer momento, estaba el *Apolo sauróctono*, al que erróneamente denominan *Narciso* en la nota manuscrita

⁴⁷ Quiero agradecer a Ascensión Ciruelos, del Gabinete de Dibujos de la Academia, el haber localizado para este trabajo la colección de dibujos que incluimos en las fichas 9 a 18.

que lleva al pie [13]. Finalmente, la *Ceres Borghese* es una de las que llega en buen estado de conservación, con la única falta de los atributos modernos que lleva en la mano [11]. Ésta aparece siempre como *Ceres* en los inventarios y en la lista de traslado a la primera sede de la Academia, se incluye *como un retrato*, por la extendida creencia de que la cabeza tardorromana que se le puso al restaurarla era un retrato de Agripina⁴⁸.

Hay veces también en que los dibujos hechos por los alumnos en los primeros años de la Academia, o la utilización como fondo en un cuadro, nos permiten reconocer obras menores que resultarían difíciles de individualizar de otra manera. Tenemos así una serie de relaciones y de documentos gráficos que nos ayudan a seguir la estela de *Baco Borghese*, también llamado el *Fauno Joven*, que fue muy utilizado como modelo y que fue una de las esculturas que llegaron en mejor estado a la Casa de la Panadería.

Añadiendo estos datos a las relaciones anteriores, vamos completando la lista de obras adquiridas por Velázquez en su segundo viaje a Italia. Es posible que en adelante se puedan matizar pequeños detalles, pero en general estamos ante una colección que cabe definir y estudiar con mucha más precisión de lo que se ha venido haciendo. Sabemos con certeza cuáles son, y no otras, las colecciones de procedencia de las obras. Sabemos la forma en que estaban distribuidas en el Alcázar y el criterio decorativo con que las dispuso Velázquez. Por último, tenemos la documentación necesaria para saber cuáles se perdieron y qué esculturas se salvaron en 1734.

En resumen, hoy podemos decir que en su segundo viaje a Italia Velázquez adquirió 34 ó 35 vaciados de las más famosas esculturas de Roma, las cuales figuran íntegramente en el inventario de 1686. A la muerte de Carlos II se vuelve a hacer inventario y se aprecian algunos cambios y la falta de tres vaciados en yeso, registrándose solamente 31. Entre las que desaparecen, o son trasladadas a otro lugar, figuran el *Hermafrodita* en yeso y la *Ninfa dormida*, que estaban juntos en la Galería del Cierzo. De todas ellas Palomino enumera y describe en un orden que no guarda relación alguna con su distribución en el Alcázar, un total de 29 entre las que faltan un *Mercurio* y una *Venus* que no se identifican por falta de descripción. En las listas de traslado a la primera sede de la Academia en 1744 figuran 17, sin contar las seis de bronce que quedaron en el Palacio. De todas ellas quedan en la actualidad tres de bronce en el Museo del Pardo, contando el *Espinario*, otras tres en el Palacio Real y siete de yeso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

La historia de la Academia está estrechamente vinculada a los vaciados que llegaron en el momento de su fundación. Los dibujos que se conservan de los certá-

⁴⁸ M. C. ALONSO, *VEA*, p. 162.

menes organizados cada tres años, copian algunas de estas obras y el estado en que se encontraban en cada momento. Más tarde, cuando entre 1776 y 1779 llegó la colección de vaciados que Mengs donó al rey Carlos III, y en 1811 cuando se incorporaron los yesos que había en la desaparecida Fábrica de Porcelana de Buen Retiro, llegaron de nuevo copias del *Laocoonte*, del *Germánico*, del *Apolo del Belvedere* y de otras, que se distinguen de las del siglo XVII por el yeso, por la estructura e incluso por la técnica de despiece de los moldes. El inventario de esta colección fue desde siempre una de las preocupaciones de la Academia. Por ello en 1871 el académico Ponciano Ponzano quiso hacer una selección de las cien mejores⁴⁹, para lo que comenzó a recopilar los datos manuscritos que se conservan, acompañados de unos dibujos a tinta muy esquemáticos, de los que hemos seleccionado algunos para la ilustración de estas páginas, por considerar que se trata de un proyecto inacabado e inédito de indudable interés.

⁴⁹ RABASF, Archivo-Biblioteca, 136-4-5.

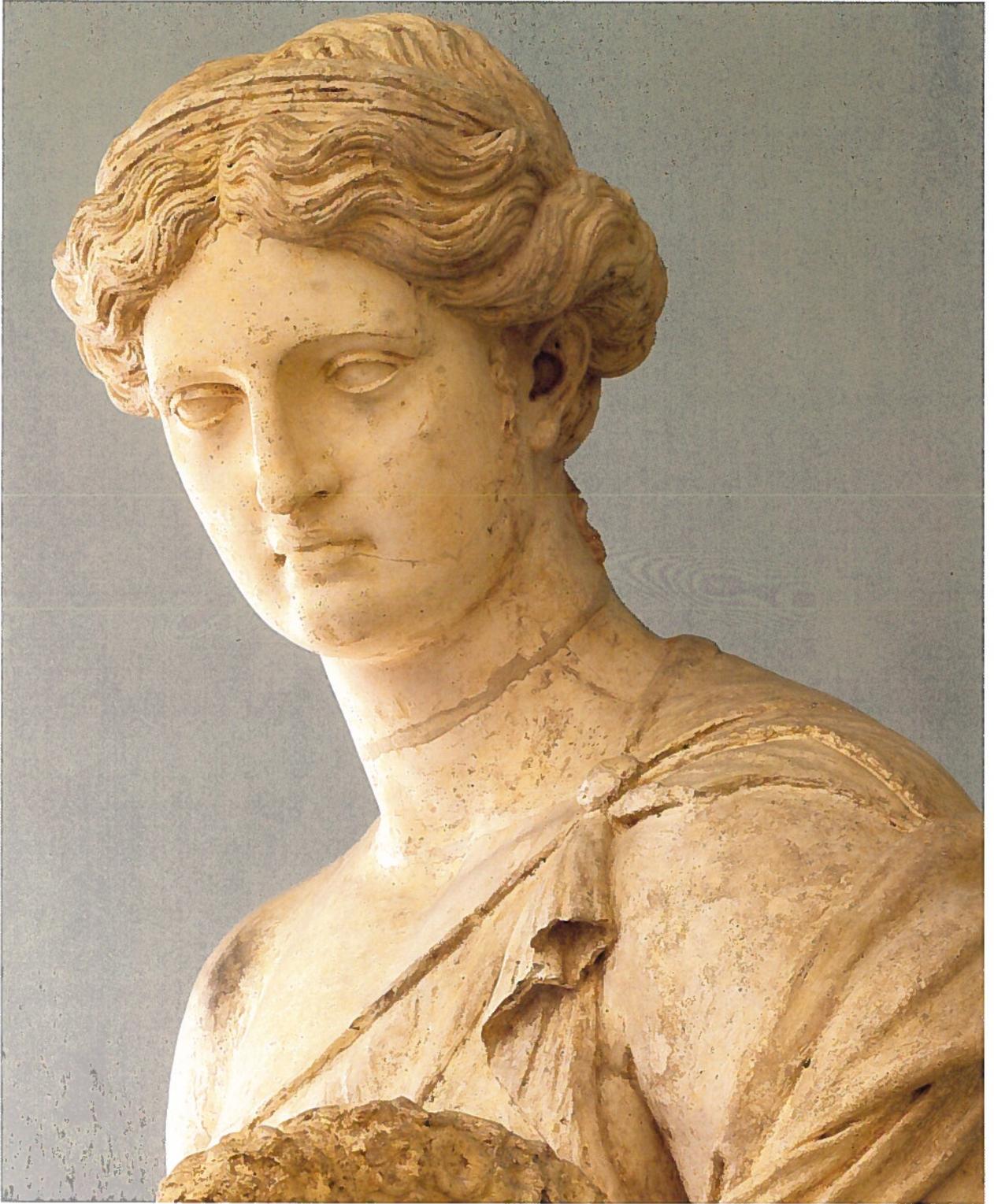


FIG. 1. Detalle de la *Flora Farnese*. Escultura en yeso de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Foto E. Sáenz de San Pedro.