

La escultura de bronce en las colecciones reales antes del segundo viaje de Velázquez a Italia

Rosario COPPEL ARÉIZAGA

Velázquez llegó por primera vez a Madrid en abril de 1622. Estuvo en la ciudad hasta noviembre o diciembre y sabemos que visitó El Escorial. Felipe IV, que llevaba tan sólo un año gobernando, había celebrado esa primavera varios festejos en Aranjuez para conmemorar su decimoséptimo aniversario. No se había conocido nada igual en la corte desde la celebración de su nacimiento en Valladolid. Algo empezaba a cambiar. Su valido, D. Gaspar de Guzmán, Duque de Olivares y muy pronto Conde Duque, aunque nacido en Roma, se consideraba sevillano de adopción, por lo que empezó a rodearse de colaboradores procedentes de su ciudad. Francisco Pacheco, por medio de Juan de Fonseca, canónigo sevillano bien situado ya en la corte como capellán real, consiguió que, en agosto de 1623, Olivares llamara al joven pintor para realizar un retrato del Rey. Se trataba de un retrato ecuestre, hoy perdido, que debió tener un enorme éxito, ya que, a las pocas semanas, Velázquez se encontraba instalado en Madrid con su mujer, su hija y todos sus sirvientes. En seguida, el 6 de octubre, fue nombrado pintor del Rey. Finalizaba el año 1623 y Felipe IV podía ya disfrutar de un gran número de esculturas, exactamente ciento veintiuna, en el palacio de recreo de Aranjuez. Él mismo había dado la orden de traslado desde el Alcázar un año antes. El motivo era que empezaban las obras para transformar las bóvedas del antiguo castillo en aposento de verano.

Es posible que Velázquez llegara a ver las esculturas almacenadas allí desde la época de Felipe II¹. En cualquier caso, no le pudo pasar inadvertida esta operación, pues una cantidad tan numerosa de estatuas no se mueve fácilmente. Poco sabemos y poco queda de la instalación que ordenó Felipe IV, tanto en el interior del palacio como en los jardines. Algunos cronistas o viajeros nos han dejado descripciones someras por las que hemos podido reconstruir en parte la decoración escultórica con fuentes que comenzó Felipe II y continuó su sucesor Felipe III². Así, en su más que probable visita a Aranjuez durante su primera estancia en la corte, Velázquez

¹ Inventario de Felipe II, SÁNCHEZ CANTÓN, 1956-1959, II, pp. 178-193.

² ZUCCARO, 1586, en DOMÍNGUEZ BORDONA, 1927; POZZO, 1626, en DÍAZ, 1980; BRUNEL, 1665, en GARCÍA MERCADAL, 1959, vol. II; ÁLVAREZ DE COLMENAR, 1715; PONZ, VI, 1776.

pudo admirar las magníficas esculturas en bronce de *Venus y el Joven* que se encontraban nada más atravesar el puente de entrada al jardín de la Isla. Se trataba de uno de los pocos conjuntos de escultura monumental de tema profano expuesto a los ojos del restringido público. Quizá por eso, en seguida, se los conoció como *Adán y Eva*, en un intento de justificar el atrevimiento de mostrar dos desnudos a la intemperie³. Había otra más, una *Venus secándose el cabello*, también de bronce, que formaba parte de una fuente y había llegado de Florencia en 1571 regalada por García de Toledo al Rey⁴. Las otras fuentes eran de mármol y representaban a *Ganímedes sobre el águila y Diana y el Parnaso*⁵.

En realidad la *Venus* era una obra del famoso escultor florentino Bartolommeo Ammannati que, hacia 1555, había hecho una copia en estuco de la Venus clásica del Belvedere (luego en los Uffizi) para una posible restauración. Tres o cuatro años más tarde la utilizó para vaciar esta versión en bronce por encargo de sus patronos los Medici⁶ (Fig. 1). El *Joven*, que desapareció en 1804, era de época romana, y, gracias a la inscripción que tenía en una de sus piernas, se ha podido identificar con el que se encontró en 1502 en el Monte Magdalensberg al sur de Austria. Antes de que este original fuera enviado a España se hizo un vaciado en bronce que ahora se encuentra en el Kunsthistorisches Museum de Viena⁷. En cuanto a la otra figura de *Venus* que aún puede verse en Aranjuez, *Venus Anadyomene*, por cuyos cabellos salía agua, ha sido atribuida al escultor florentino Zanobi Lastricati (1508-1590) y quizá estuvo en Castello, la “villa” de los Medici, antes de ser enviada a España⁸. El modelo, difundido en un grabado de Marco Antonio Raimondi de 1506, también sirvió de motivo de inspiración a Giambologna para una representación de *Florencia* que se colocó precisamente en dicha “villa” y más tarde pasó a la de Petraia.

Se ha insistido en que Felipe II no era muy aficionado a la escultura y puede que sea cierto, ya que casi prácticamente toda la colección que llegó a reunir no se debió ni a su esfuerzo, ni a su interés⁹. Recibió varios legados, entre ellos el de su tía Margarita de Austria que, a su vez, había obtenido parte del de María de Hungría. Ambas gobernadoras de los Países Bajos se encontraban entre las coleccionistas más famosas de su tiempo. Margarita, en Malinas, donde creó un núcleo cultural y artístico del que ha quedado muy poco, aunque lo conocemos bien por los inventarios¹⁰. María, en los palacios de Binche y Mariemont, donde supo rodearse del lujo que había conocido en tiempos de su tía y antecesora¹¹. Carlos V nunca pretendió emularlas pero sí fue capaz de provocar, con un impresionante encargo, la conversión de un orfebre en uno de los mejores escultores de su tiempo. Se trataba de Leone Leoni, al que habían recomendado desde Milán como medallista y a quien encargó en 1548 la serie de retratos imperiales más numerosa, después de la del mausoleo de Maximiliano I en Innsbruck¹². Es verdad que, casi a la vez, María

³ ÁLVAREZ DE QUINDÓS, 1804, p. 288.

⁴ Ídem, pp. 290-91; MARTÍN GONZÁLEZ, 1991, pp. 129-32.

⁵ ESTELLA, 1991, pp. 333-347; ídem, 1993, pp. 68-79; ídem, 1996, pp. 451-462; SANCHO, 2000, pp. 26-39; PORTÚS, 2004, pp. 46-59.

⁶ KEUTNER, 1963, pp. 79-92, documento del Archivo del Estado, Florencia, pp. 84-85; ESTELLA, 1992, pp. 71-88.

⁷ GSCHWANTLER, 1992, pp. 49-69; ESTELLA, 2000, pp. 284-321 y 2001, pp. 239-256, como procedentes de la colección de la reina María de Hungría.

⁸ La atribución es de BOSTRÖM, 1997, pp. 1-6, que se basa en el estudio comparativo con un *Mercurio* firmado conservado en el Walters Art Museum, Baltimore; ESTELLA, 2007, pp. 89-93, ha publicado documentación sobre el encargo de la fuente a Francesco Moschino.

⁹ MORÁN, 1992, pp. 35-47; PÉREZ DE TUDELA, 2000, pp. 249-266.

¹⁰ SCHLOSSER, 1988, pp. 51-55; GARCÍA SANZ y RUDOLF, 1997, pp. 145-147; Cat. Exp. *Dames met Klasse*, Malinas, 2005.

¹¹ ESTELLA, 2000 y 2001, cit.; CUPPERI, 2004, pp. 98-116.

¹² Sobre los Leoni sigue siendo imprescindible la monografía de PLON, 1887. En el Cat. Exp. *Los Leoni...* Madrid, 1994, se recoge toda la bibliografía. Para los aspectos relacionados con su biografía, la casa de Milán y su faceta como coleccionistas véanse las publicaciones de Helmstutler di Dio.

de Hungría también le había contratado para que hiciera algunos retratos de su familia y le había enviado a París con el fin de adquirir los moldes de los yesos de las estatuas antiguas llevados por Primaticcio desde Roma¹³. Fue, probablemente, la grandeza de las cortes europeas la que había impresionado tanto al emperador como a sus hermanas. No hay que olvidar que una de ellas, Leonor, había sido reina de Francia y, por tanto, vivido la gran actividad artística que se respiraba en torno al Castillo de Fontainebleau. Pero a pesar de que Leone se dedicó de lleno a este proyecto, como sabemos por la numerosa correspondencia conservada en la que se advierte su preocupación y esfuerzo, las estatuas no se terminaron a tiempo y ninguno de sus comitentes pudo disfrutarlas. Carlos V, pocos días antes de morir, todavía preguntaba por ellas desde su retiro en el monasterio de Yuste. María de Hungría había dejado también su cargo y se encontraba en Valladolid, en el palacio de Cigales, donde falleció dos meses después que su hermano. Aparte de la lentitud de Leone, lo que en algún momento agotó la paciencia del Emperador que llegó incluso a retirarle el salario, las cosas se habían complicado aún más cuando, al poco tiempo de llegar a España con las estatuas, el hijo de Leone, Pompeo, fue acusado de luterano y recluido en un monasterio durante casi un año. Sólo en una fecha tan tardía como 1564, después de casi cinco años de que hubiera desembarcado con ellas en el puerto de Santander, el escultor las dio por terminadas y las firmó junto con su padre. Por otra parte, es extraño que Felipe II, a pesar de que recurrió a ambos escultores para el retablo y los mausoleos de la iglesia de El Escorial, lo que les tuvo ocupados el resto de su vida, no se interesó nunca por estos retratos y, cuando Felipe III subió al trono en 1598, se encontraban todavía en el taller de Madrid. De allí pasaron a las bóvedas del Alcázar en 1608 y se almacenaron con el resto de la colección¹⁴.

Antes de que el nuevo monarca tuviera tiempo de tomar una decisión sobre el futuro de las esculturas, en 1609, la colección real se vio incrementada con la llegada del legado del Duque de Mansfeld procedente de Luxemburgo. Este personaje, militar y diplomático, estuvo al servicio de España durante el reinado de Carlos V y Felipe II, llegando a ser Gobernador interino de los Países Bajos, entre otros importantes cargos. Su castillo llamado La Fontaine, en Clausen, estaba decorado con gran lujo. Las galerías con pinturas y muebles y los jardines con gran cantidad de antigüedades. A su muerte, a falta de herederos, legó el castillo y todo su contenido a Felipe III. Este valioso conjunto estaba compuesto por un gran número de estatuas. Se trataba, según el inventario redactado antes del traslado a España, de cuarenta y nueve esculturas, de las que diecinueve eran de mármol, doce de bronce, seis de piedra blanca, una de piedra arenisca, seis bustos de jaspe o mármol con la cabeza en bronce y cinco piezas de las que no se especi-

¹³ BOUCHER, 1982, pp. 23-26. Leoni ordenó hacer nuevas copias y los yesos fueron vaciados por Luc Lancia entre 1550-1553, ESTELLA, 2000 y 2001.

¹⁴ MORÁN, 1994a, pp. 17-28.

FIG. 2. Busto de *Menandro convertido en Augusto*. Museo del Prado, E-330. Archivo Fotográfico, Museo Nacional del Prado, Madrid.

FIG. 3. Busto de *Adriano*. Museo del Prado. Inv. n.º E- 354. Archivo Fotográfico, Museo Nacional del Prado, Madrid.



caba material. Exceptuando el retrato de Mansfeld, todas las piezas estaban relacionadas con la Antigüedad. Unas eran de tema mitológico y otros bustos de emperadores romanos. Entre los bronce, casi todos procedentes de fuentes, se citan: una figura de *Baco* que echaba agua por la boca; cuatro *Sirenas*; otros tantos *Niños*, dos sobre pedestales y otros dos sobre toneles; *Cupido con un dragón*; *Cleopatra*; una *Diosa*; un *Niño* con una manzana en la mano y un *Tocador de cornamusa*; una *Figura sobre un águila*; un *águila* y seis bustos de *Emperadores romanos* cuyas cabezas estaban fundidas en bronce¹⁵ (Figs. 2 y 3). Todas estas piezas han desaparecido exceptuando dos de los retratos de emperadores que se conservan en el Museo del Prado¹⁶. El *Tocador de cornamusa* podría ser el que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional, ya que se trata de una versión flamenca del famoso tema de Giambologna¹⁷.

Poco antes, en 1606, con motivo del traslado de la corte desde Valladolid a Madrid, ciudad en la que había nacido Felipe III, se decidió encargar un monumento público en su honor, una *Estatua monumental ecuestre* de bronce. Para llevarlo a cabo se recurrió a la corte de los Medici, donde se encontraba el mejor escultor del momento, Giambologna. Dos años después fallecía el anciano escultor y, aunque el modelo estaba muy avanzado, tuvo que terminarlo su sucesor, Pietro Tacca, que se había encargado de la parte técnica¹⁸. La llegada a Madrid se demoró hasta 1616 por problemas en el transporte. En primer lugar llegaron cinco carros a Cartagena que contenían únicamente los mármoles de la base. El 15 de septiembre llegó el bronce y, una semana después, el escultor Atilio Palmieri, que se encargó

¹⁵ MADRAZO, 1884, pp. 84-92, dio la noticia de la llegada de 135 estatuas procedentes de esta colección basándose en un inventario de 1609, de Palacio Real de Madrid, ahora perdido. Según ese documento, la mayor parte de estas esculturas se llevaron al palacio del Pardo. Recientemente MARTENS, MOUSSET y RÖDER, 2006, pp. 16-35 y Cat. Exp. *Un Prince de la Renaissance...*, Luxemburgo 2007, han publicado un profundo estudio sobre el tema además de la documentación conservada en Luxemburgo. Para el inventario de las piezas enviadas a España: pp. 188-191.

¹⁶ COPPEL, 1998, n.º 152 y 155; SCHRÖDER en Cat. Exp. *Un Prince de la Renaissance*, cit., pp. 562-566.

¹⁷ COPPEL, 1989, n.º 83, lám. 116.

del montaje. Una vez finalizado éste, se colocó en el jardín del Alcázar donde el entonces príncipe (futuro Felipe IV), que tenía doce años, fue el primero en verla. De allí pasó a los jardines de la Casa de Campo y más tarde, en tiempos de Isabel II, a la Plaza Mayor, donde hoy se encuentra. Aunque el encargo había partido de la corte española al final, dada la dependencia que tenía el Gran Ducado de Toscana del Rey de España, fue un obsequio de Cosme II de Medici¹⁹.

Felipe III se preocupó en su relativamente corto reinado (murió con 42 años) de aumentar el número de estatuas del palacio de Aranjuez, donde, en 1620, mandó instalar un *Espinario* de bronce sobre la fuente de las Arpías, realizada entre 1615-17 por los toledanos Juan Fernández y Pedro de Garay, y que aún continúa en su lugar original²⁰. Además, ordenó llevar veintisiete estatuas de bronce y de mármol desde el Alcázar, entre ellas algunas que habían llegado de Flandes enviadas por el Archiduque Alberto y del legado Mansfeld²¹.

Hubo también algunos intentos fallidos para decorar el Alcázar, aunque sólo se materializó el del *Jardín de los Emperadores*, situado en la parte del mediodía. Según un inventario de 1636, estaba formado por dos series de retratos de *Césares*. Una en la que las cabezas eran de mármol blanco y los bustos de colores e iban colocados sobre pedestales pequeños y columnas de jaspe y la otra en la que tanto las cabezas como los bustos eran de mármol blanco²². Seguramente se trataba de las enviadas desde Roma a Felipe II, la primera en 1561 por el cardenal Ricci de Montepulciano y la segunda por el Papa Pío V en 1568²³.

Los retratos de emperadores romanos fueron uno de los motivos más reproducidos durante todo el Renacimiento. Felipe II llegó a reunir al menos cuatro series completas a pesar de su falta de interés, pues es bien conocida su reticencia a pagar algunas. Entre éstas, que comprendían doce retratos cada una, se encontraban las mencionadas del cardenal Ricci y del Papa Pío V y otras dos que había encargado el príncipe D. Carlos que, posiblemente, eran las que había importado desde Roma el hermano del escultor de corte Joan Baptista Bonanome y que acabaron expuestas en los jardines de la Casa de Campo. A estas cuarenta y ocho piezas hay que añadir unos retratos que se hicieron ya en España para completarlas. Un busto de *Carlos V*, uno de *Felipe II*, los retratos de *los Príncipes de Bohemia, Rodolfo y Ernesto*, el de *Juan de Austria* y el *Duque de Alba*²⁴. Por último, en el legado del embajador Hurtado de Mendoza había otros veinte bustos más que incluían algunos personajes femeninos²⁵.

Cuando en 1622, Felipe IV decidió enviar un gran número de esculturas a Aranjuez eligió veintisiete de la colección Mansfeld para los jardines²⁶ y los mármoles de los Leoni: *Carlos V, la emperatriz Isabel y Felipe II*, de tamaño natural, y los relieves de *Carlos V e Isabel*, que se ubicaron en el patio sur del palacio. Además, una

¹⁸ WATSON, 1983, pp. 296-97; TORRITI, 1984, pp. 21-28; AVERY, 1987, p. 39, n.º 49. Sobre los monumentos ecuestres de Giambologna: GASPARTO, 2006, pp. 89-105; idem, en *Cat. Exp. Pietro Tacca*, CARRARA, 2007, pp. 55-73.

¹⁹ PONZ, VI, 1793, pp. 140-143. Para el envío de obsequios diplomáticos véanse GOLDBERG, 1996, y COLOMER (Dir.), 2002.

²⁰ ÁLVAREZ QUINDÓS (1804), 1993, pp. 389-90. Véase además la ficha correspondiente al *Espinario* en este mismo catálogo.

²¹ ÁLVAREZ DE QUINDÓS, 1993, p. 287

²² AGP, Sección Administrativa, leg. 768, fols. 51 y ss.; MORÁN, 1994b, p. 252.

²³ DESWARTE-ROSSA, 1990, pp. 52-63. Dos retratos procedentes del envío del Pío V se conservan en el Museo del Prado, COPPEL, 1998, n.º 90 y 91.

²⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, 1971, pp. 234-236, documentos III y IV. La mayoría de estas esculturas están sin localizar.

²⁵ COPPEL, 1996 y 1998, n.ºs 78, 79, 81-87; CACCIOTTI, 2005, pp. 191-254.

²⁶ ÁLVAREZ QUINDÓS, cit., p. 287.



FIG. 4. Leone y Pompeo Leoni, *Carlos V y el Furor*. Museo del Prado. E-273. Archivo Fotográfico, Museo Nacional del Prado, Madrid.

de las series de bustos de *emperadores romanos* y el de *Carlos V* fue instalada dentro de unos nichos en el patio del mediodía, donde todavía continúan²⁷. Más adelante, el grupo de *Carlos V y el Furor* (Fig. 4), la escultura que más ha llamado la atención en todas las épocas por el hecho de que puede desprenderse de la coraza y mostrar al emperador desnudo como un héroe de la Antigüedad, pasó a decorar una de las fuentes. Se trataba de demostrar con este programa iconográfico la vinculación de los Austrias con el imperio romano.

Velázquez realizó su primer viaje a Italia en 1629, a los seis años de haber llegado a Madrid y después de haber convivido durante siete meses con Rubens, quien con toda seguridad le animó a dar tan importante paso. El flamenco, entonces en la cúspide de su carrera, había tenido la suerte de formarse en la corte de los Gonzaga en Mantua y de pasar nueve años en ese país. Sabemos que a partir de ese momento la pintura de Velázquez evolucionó de una manera sorprendente. Roma era el centro del mundo artístico y lo que más atraía a todos sus visitantes era la estatuaria antigua. Velázquez tuvo que volver impresionado por la magnitud de aquellas obras. No hay duda de que, como hacían absolutamente todos los artistas que viajaban allí, dedicaría parte de su tiempo a admirar una y otra vez las piezas más famosas. Inmediatamente después de su regreso a Madrid tuvo la oportunidad de empezar a plasmar los conocimientos adquiridos cuando se encontró al Conde Duque embarcado de lleno en el proyecto del Palacio del Buen Retiro²⁸.

En 1633 un grupo de escultores italianos que habían trabajado en el Panteón de El Escorial a las órdenes de Gian Battista Crescenzi, se encargaba de la escultura arquitectónica y ornamental del nuevo edificio. Además de las grandes chimeneas de piedra, se esculpió una estatua de *San Pablo Ermitaño* para la ermita y algunas fuentes. Aunque no existió un programa iconográfico tan definido como con la pintura, se pueden ver los mismos criterios en la selección de esculturas que se llevaron desde Aranjuez en 1634²⁹. Se trataba de treinta y nueve piezas grandes y pequeñas, entre las que estaba, para exaltación de la monarquía, el grupo de *Carlos V y el Furor*. Para ésta se eligió un lugar de honor delante del palacio que pasó a llamarse patio del Emperador. Otra de las obras maestras de los Leoni, la estatua de bronce de *Felipe II* (Fig. 5), se ubicó en el salón de Reinos y, para enlazarlos aún más con el mundo antiguo, se llevaron diez medallas de *Emperadores romanos*, un *Baco* de bronce, un tondo de mármol con el busto de *Carlos V* y otro de la *Emperatriz* (ambos perdidos), un *Apolo* grande y otro pequeño y 3 estatuillas de mármol sin identificar³⁰.

Casi un año más tarde se eligieron treinta y siete piezas más de Aranjuez. Entre ellas se encontraban los otros retratos de los Leoni y algunas réplicas de escultura antigua: el *Espinario* de alabastro que había pertenecido a la colección de Margarita de Austria (desaparecido durante la invasión francesa), y un grupo de *Laocoonte*

²⁷ Los bustos pueden apreciarse con claridad en el retrato de Juan Portilla, anónimo del siglo XVII, Museo del Prado, SANCHO, 1994, p. 69, fig. 5.

²⁸ BRAUN Y ELLIOT, 1981 y 2003; Cat. Exp. *El Palacio del Rey Planeta...*, 2005.

²⁹ Ídem, 2003, p. 95.

³⁰ ÁLVAREZ DE QUINDÓS, cit., pp. 287-288. Tampoco han podido identificarse hasta ahora los medallones y las figuras de Baco y Apolo.



FIG. 5. Leone y Pompeo Leoni, *Estatua en bronce de Felipe II*. Museo del Prado. E-272. Archivo Fotográfico, Museo Nacional del Prado, Madrid.

de bronce, suponemos que de tamaño pequeño, porque no consta en los inventarios ninguna copia de tamaño natural antes del segundo viaje de Velázquez a Italia. Seguramente, cuando llegó esta nueva remesa de esculturas se hicieron algunos cambios. *Carlos V y el Furor* abandonó su patio y se reubicó en el Jardín de la ermita de San Pablo, mientras que otros dos grandes bronce de los Leoni, *María de Hungría y Felipe II*, pasaron a flanquear la entrada de la ermita, como puede verse en un grabado realizado antes de la destrucción del palacio³¹. Además de este esfuerzo evidente en seleccionar las mejores piezas de la colección para llevar al nuevo palacio, hubo dos nuevos proyectos.

El 20 de noviembre de 1634 el secretario de Felipe IV, Jerónimo Villanueva, encargó al platero Juan Calvo doce grandes *Leones* de plata para el salón de Reinos que, lamentablemente, nueve años más tarde tuvieron que ser fundidos para hacer monedas. Se hicieron en Florencia y eran leones rampantes que sostenían una antorcha con su garra derecha y con la izquierda el escudo con las armas de Aragón, tierra natal de Villanueva³². Velázquez tuvo que admirarlos sin duda y recordarlos años después cuando, al planificar las nuevas salas del Alcázar, encargó doce leones de bronce al escultor romano Mateo Bonucelli³³.

El segundo proyecto arrancó ese mismo año de 1634 cuando se recurrió de nuevo a la corte de los Medici con el fin de encargar un retrato ecuestre de *Felipe IV* para colocar detrás del palacio en el jardín de la Reina. El 2 de mayo de 1634 el Conde Duque de Olivares escribía desde Aranjuez al embajador toscano Comendador di Serrano:

Su Majestad, que Dios guarde, ha expresado deseos de que se haga un medalla o efigie, a caballo, de su real persona; que sea de bronce, conforme a los retratos de Pedro Pablo Rubens y de la traza de la que está en la Casa de Campo (Felipe III). Y como es notorio que en Florencia hay los más insignes escultores, he tenido a bien solicitar de Su Señoría tenga la benevolencia de hacer, valiéndose de su autoridad, que esta obra sea encargada al oficial más hábil en este arte en Florencia, y que, con la aprobación de Su Señoría, se fijen los gastos de la misma, para disponer cuanto antes lo necesario³⁴.

Cuentan que el embajador italiano se quedó perplejo por los términos “medalla o efigie a caballo”, aunque en seguida se manifestó que debía tener las dimensiones de la de Felipe III por lo que quedó bien claro que se trataba de un monumento ecuestre. Fue otra vez el entonces primer escultor de corte, Pietro Tacca, el encargado de realizarlo. Primero modeló un caballo al paso, como el de los otros retratos ecuestres realizados por su maestro Giambologna, pero la cera de tamaño monumental que presentó Tacca no fue aceptada en la corte española porque Olivares estaba empeñado en que el caballo se alzara sobre sus patas traseras.

³¹ Louis MEUNIER, *La ermita de San Pablo*, Londres, British Library.

³² BRAWN Y ELLIOT, 1981, p. 117; 2003, pp. 113-114.

³³ Véase el artículo de M. J. HERRERO en este mismo catálogo.

³⁴ JUSTI, 1883 y 1953; BRAWN Y ELLIOT, 2003, p. 114; Cat. Exp. Pietro Tacca, CARRARA, 2007.

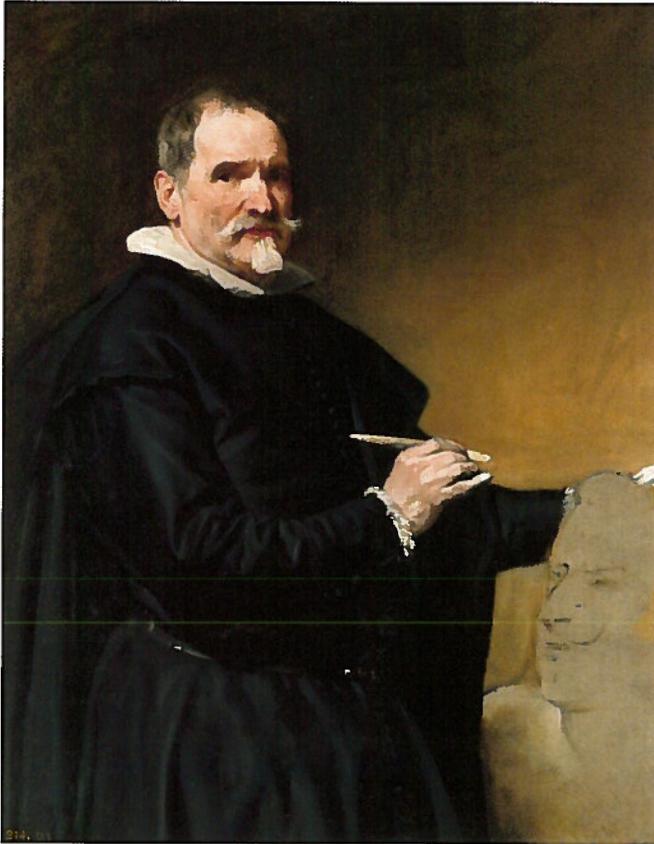


FIG. 6. *Juan Martínez Montañés*. Velázquez. Madrid. Museo del Prado, inv. n.º 1194. Archivo Fotográfico, Museo Nacional del Prado, Madrid.

En septiembre de 1637, Tacca terminó el nuevo modelo pero todavía tardó tres años más en acabar el caballo, que le había dado muchos quebraderos de cabeza. El escultor realizó diversos ensayos con el fin de conseguir que toda la escultura mantuviera el equilibrio con el único apoyo de las patas traseras. Lo consiguió fundiendo éstas macizas y aligerando el espesor del bronce a medida que iba ganando altura, por lo que se vio obligado a vaciarlo en 14 piezas. Para los problemas técnicos contó con la inestimable ayuda de Galileo y, cuando estuvo satisfecho con el caballo, pidió un retrato del Rey y un diseño del traje y de la armadura, puesto que había pasado a trabajar en la efigie. Entonces, se enviaron a Florencia dos lienzos de Velázquez, quizá uno ecuestre y otro de busto, y un modelo en terracota de Juan Martínez Montañés, que se había trasladado a la corte desde Sevilla para tal fin³⁵. Este hecho ha quedado registrado en un interesante lienzo de Velázquez que representa a un escultor, identificado como Montañés, en el momento de modelar la cabeza del Rey (Fig. 6)³⁶.

Mientras tanto, el Conde Duque seguía infatigable la búsqueda de obras de arte para el Buen Retiro y en 1637

obtuvo su recompensa con la llegada de un grupo de esculturas de bronce procedente de Flandes. Fueron enviadas por el cardenal Infante Don Fernando que hacía las labores de agente artístico. En una carta del 20 de marzo de 1637, Olivares transmitía al Cardenal Infante la emoción y ansiedad con que esperaba la llegada de las esculturas. El cardenal le había notificado que había encontrado y enviaba hacia Madrid un extraordinario conjunto de estatuas. Se las debió describir como magníficas, por lo que el Conde Duque, encantado, prometía que la memoria del Cardenal jamás se borraría del Palacio por el espléndido regalo. Se trataba de los siete Planetas, *el Sol, la Luna, Júpiter, Saturno, Marte, Venus y Mercurio* y una estatua de *Baco*. Se instalaron en el Salón del Reino, aunque esta última, probablemente por lo inadecuado del tema y porque formaba parte de una fuente, se llevó a Aranjuez, donde aún puede admirarse³⁷.

Los *Planetas y Baco* no es sólo el más importante trabajo del escultor flamenco Jacques Jonghelinck³⁸, es además uno de los pocos ejemplos de escultura monumental de tema mitológico que se hicieron en los Países Bajos. La iconografía procede de las descripciones que eran habituales en el Renacimiento. Mientras que para los modelos se inspiró en esculturas antiguas, como el grupo de *Laocoonte* o el

³⁵ Se hizo un vaciado en cera del busto de terracota, actualmente perdido, ORSO, 1989, pp. 21-24.

³⁶ SÁNCHEZ CANTÓN, 1961, pp. 25-30; Museo del Prado, inv. 1194. Cat. Exp. Velázquez, 1990, pp. 292-97, n.º 48.

³⁷ ORSO, 1986. Para *Baco* en el jardín de Aranjuez: SANCHO, 2000, p. 35; PORTÚS, 2004, pp. 54-55.

³⁸ SMOLDEREN, 1996.

famoso *Torso Belvedere*, desde el punto de vista artístico, se advierte la enorme influencia de Leone Leoni, con el que aprendió la técnica del vaciado en bronce durante su período de formación en Milán. Esta influencia puede advertirse en los modelos musculosos y robustos y en la atención por los detalles decorativos, típica de los orfebres. Además, Jonghelinck fue, casi con toda seguridad, el encargado de realizar las réplicas de algunos retratos imperiales hechos por Leoni para el Cardenal Granvela³⁹ y su más famosa obra, el retrato del *Duque de Alba venciendo al engaño* (destruida), depende iconográficamente de *Carlos V y el Furor*, mientras que el busto de ese mismo personaje, el magnífico retrato de la colección Frick de Nueva York, enlaza con la serie creada por Leoni⁴⁰. Por otra parte, uno de los Planetas, *Mercurio*, recuerda al *Perseo* de Cellini y *Baco* deriva de la figura de *Morgante sobre un barril* de Giambologna, el mismo escultor en el que se inspiró para la figura de *Venus*⁴¹.

No se sabe el destino que pensaba dar a este conjunto su promotor, el hermano del artista, Nicolás Jonghelinck⁴². En su colección había tres series de pinturas: los *Meses del año*, de Pieter Brueghel, *Las siete Artes Liberales*, y las *Labores de Hércules* de Frans Floris. Quizá ideó un programa iconográfico propio, ya que desde la Edad Media existía una conexión entre las artes liberales y los planetas. Aunque la relación entre los planetas y los meses es aún más firme, pues en los textos sobre mitología, los planetas aparecen como gobernantes de los meses del año y, a través de éstos, de las labores del hombre. Estuvieron colocados en fila en la plaza del mercado frente al Ayuntamiento de Amberes con *Baco* en el centro, como puede verse en un grabado de 1585⁴³. Además, un cronista de la época relató que, durante los grandes acontecimientos, del barril de Baco salía vino. La elección de este tema pudo tener algo que ver con los negocios relacionados con los impuestos sobre el vino de Nicolas Jonghelinck, que no pudo llegar a disfrutarlas debido a su prematura muerte. A ésta siguieron una serie de litigios sobre la propiedad de las estatuas que acabaron perteneciendo al Consejo de la ciudad que, con motivo de la entrada triunfal de Alejandro Farnesio, acordó agasajarle con tan valioso obsequio. Según se cree, la intención de éste fue enviarlas a España, pero, por razones desconocidas, el traslado no se materializó en ese momento sino cincuenta y dos años más tarde y en diferentes circunstancias, como se ha visto.

Una vez decorado el Salón de Reinos con la oportuna aparición de una serie de esculturas tan directamente relacionadas con el Rey Planeta, se completó con otras piezas sacadas de Aranjuez y del Alcázar. Pero tuvieron que pasar aún cinco años para que llegara el retrato ecuestre de Felipe IV. Como había sucedido con el de su antecesor, la estatua al final fue un obsequio de Ferdinando II de Medici. Llegó por mar al puerto de Alicante y desde allí a Cartagena y Madrid, después de mucha demora porque nadie se hacía cargo de los gastos del traslado. El 10 de junio

³⁹ Cat. exp. *Prag um 1600*, 1988-89, II, n.º 515.

⁴⁰ KEUTNER, 1956, pp. 153-54, fig. 17; MEIJER, 1979, fig. 19-20; BUCHANAN, 1990, fig. 27; *The Frick Collection. Sculpture*, 1970, pp. 28-32.

⁴¹ PIZZORUSO, 2000, pp. 211-230.

⁴² MEIJER, 1979; BUCHANAN, 1990.

⁴³ *Entrada triunfal de Alejandro Farnesio en Amberes*, por Frans Hogenberg, foto Warburg Institute, en BUCHANAN, p. 106, fig. 33.



FIG. 7. Anónimo. *El Alcázar de Madrid*, h. 1677. Madrid. Museo Municipal.

de 1642 se colocó, tras muchas dificultades, en el lugar que se había elegido desde el principio, el jardín de la Reina del palacio del Buen Retiro. El hijo y sucesor de Pietro, Ferdinando Tacca, se responsabilizó del traslado y de la terminación del monumento. Además de soldar las piezas de fundición y del cincelado, corrigió las facciones del Rey después de haberle visto en persona. El príncipe Baltasar Carlos fue el primero en verla (como había hecho su padre con la de Felipe III) y durante dos horas estuvo haciendo preguntas al escultor⁴⁴.

El retrato ecuestre de Felipe IV fue admirado por su originalidad y por su cuidada técnica. Aunque, al estar situada a una altura tan considerable no puede apreciarse, Pietro Tacca, en la que fue su última obra, esculpió los detalles tanto de la figura del rey como del caballo como si se tratara de un pequeño bronce que se puede tener entre las manos⁴⁵.

Después de la marcha de Olivares en 1643, poco a poco fue decayendo el interés por el Buen Retiro y renovándose el del Alcázar (Fig. 7). Cuando en 1647 Velázquez fue nombrado Aposentador Mayor para la remodelación de algunas de sus salas, lo primero que hizo fue ordenar el traslado de las mejores esculturas en bronce que se encontraban expuestas allí, los *Retratos* de los Leoni y los *Planetas* de Jonghelink. Gracias a su afortunada elección han llegado a nuestros días, pues todo lo que quedó en el Buen Retiro se perdió en la guerra de la Independencia.

Como se ha visto, la estatuaria monumental en bronce no era numerosa en las colecciones reales pero sí de altísima calidad. Para los monarcas españoles trabaja-

⁴⁴ BRAWNY ELLIOT, 2003, p. 115.

⁴⁵ MATILLA, 1997, con excelentes fotografías de detalle; ídem, 1999, pp. 50-59.

ron los mejores escultores de su tiempo, empezando por los Leoni y continuando por Giambologna y su sucesor, Pietro Tacca. Otras obras que llegaron casi fortuitamente, como la *Venus* de Ammannati o el conjunto de los *Planetas* y *Baco*, se encontraban entre las escasas estatuas de bronce originales que se hicieron en el Renacimiento. Velázquez era consciente de todo esto y supo aprovechar las mejores piezas de la colección en el proyecto de decoración del Alcázar. Se dio cuenta también de que faltaba una representación de la gran estatuaria antigua, sin la cual el palacio no iba a estar a la altura de las otras grandes colecciones europeas. Por este motivo fue a Italia con una idea bien clara: decorar con la mayor solemnidad las dos nuevas estancias que habían surgido al ampliar la parte sur del Alcázar. Era consciente de la gran dificultad que existía para conseguir piezas auténticas pero, como se había hecho antes para los reyes de Francia e Inglaterra, los propietarios de las mejores estatuas estarían orgullosos de prestar sus obras para realizar moldes y vaciados en yeso o en bronce. Era una tarea ardua pero muy justificada. El Rey poseía una de las mejores colecciones de pintura del mundo y la escultura tenía que estar a su altura. Probablemente antes de irse había dejado casi terminada la pieza ochavada. En el centro se encontraba entonces una estatuilla ecuestre de oro de *Felipe IV*, que había sido realizada por Pietro Tacca y enviada por el Gran Duque de Florencia a D. Luis de Haro, sucesor de Olivares, quien la donó inmediatamente al rey⁴⁶. Colocada sobre una base de mosaico florentino, esta magnífica obra, se mantuvo en la sala hasta que fue desplazada por la figura del *Espinario* en 1651 y enviada a la Biblioteca de El Escorial de donde desapareció en fecha incierta⁴⁷. Probablemente el cambio se hizo por la desproporción que existía entre las estatuas monumentales y la pequeña figura ecuestre, pero es también un claro reflejo de la gran importancia que se dio a los temas de la Antigüedad en la decoración de las nuevas salas del Alcázar.

⁴⁶ MORÁN, 1994b, pp. 258-259.

⁴⁷ Ludovico Incontri, embajador florentino describió tanto la estatua como el bufete como “únicos en el mundo”. Ídem, p. 263, nota 67.



FIG. 1. Reproducción de un bufete con copia en madera de los leones de M. Bonuccelli. Madrid. Teatro Real. Foto E. Sáenz de San Pedro.