

Adán y Eva en Aranjuez

Investigaciones sobre la escultura en la Casa de Austria



MUSEO DEL PRADO

P Biblioteca

A. Exp.
2 (1)

1952
1953
1954

PLUG
PLUG
PLUG

MN
MN
MN

1952
1953
1954

PLUG
PLUG
PLUG

MN
MN
MN

1952
1953
1954

PLUG
PLUG
PLUG

MN
MN
MN

1952
1953
1954

PLUG
PLUG
PLUG

MN
MN
MN

1952
1953
1954

PLUG
PLUG
PLUG

MN
MN
MN

1952
1953
1954

PLUG
PLUG
PLUG

MN
MN
MN

Sig.: SG PRA.Exp. 1992

Tít.: Adán y Eva en Aranjuez : 11

Aut.: Museo Nacional del Prado

Cód.: 1029916



U Reg 30890
24-418





SG PRA. Exp. 1992 (1)

Nº 30890
24-418



Adán y Eva en Aranjuez

Investigaciones sobre la escultura en la Casa de Austria

Abril/Mayo 1992
MUSEO DEL PRADO



Jorge Solé Tura
MINISTRO DE CULTURA

Felipe Garín Llombart
DIRECTOR DEL MUSEO DEL PRADO

Manuela B. Mena Marqués
SUBDIRECTORA DE CONSERVACION E INVESTIGACION DEL MUSEO DEL PRADO

Jesús Urrea
JEFE DEL DEPARTAMENTO DE PINTURA ITALIANA DEL MUSEO DEL PRADO
COMISARIO DE LA EXPOSICION

El Museo del Prado hace constar su agradecimiento a los Directores y responsables de Instituciones y a los coleccionistas particulares que han cedido obras para la presente exposición.

Wilfried Seipel
DIRECTOR GENERAL DEL KUNSTHISTORISCHES MUSEUM

Wolfgang Oberleitner
DIRECTOR DE LA COLECCION DE ANTIGÜEDADES DEL KUNSTHISTORISCHES MUSEUM

Manuel Gómez de Pablos
PRESIDENTE DEL PATRIMONIO NACIONAL

Deseamos expresar nuestro reconocimiento, por su colaboración, a todo el personal del Museo del Prado y a los amigos e Instituciones que han prestado su ayuda y el apoyo necesario para que esta exposición pueda realizarse. Especialmente a: Manuel Casamar, Elisa Díez García de Leániz, Inmaculada Echeverría, Julio de la Guardia, Enrique G. de Calderón, Román Ledesma, Andreas Mellán, Ana Mur y Ravell, Edmund Peel & Asociados, Embajada de Austria, Instituto Histórico-Austriaco, sección de Madrid e Instituto Nacional de Técnica Aeroespacial

EXPOSICION

Coordinadora Administrativa
DOLORES MURUZABAL

Secretaria
MARIAN CAMINO

Montaje
MUSEO DEL PRADO

Transportes
KUNSTRANS
S.I.T.

Seguros
VIMAR, S.A.
GRASS SAVOYE

CATALOGO

© Museo del Prado, Madrid

Fotografía
LABORATORIOS FOTOGRAFICOS DEL MUSEO DEL PRADO,
KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, PATRIMONIO NACIONAL;
GONZALO DE LA SERNA Y ARCHIVO.

Fotomecánica
IMAGEN

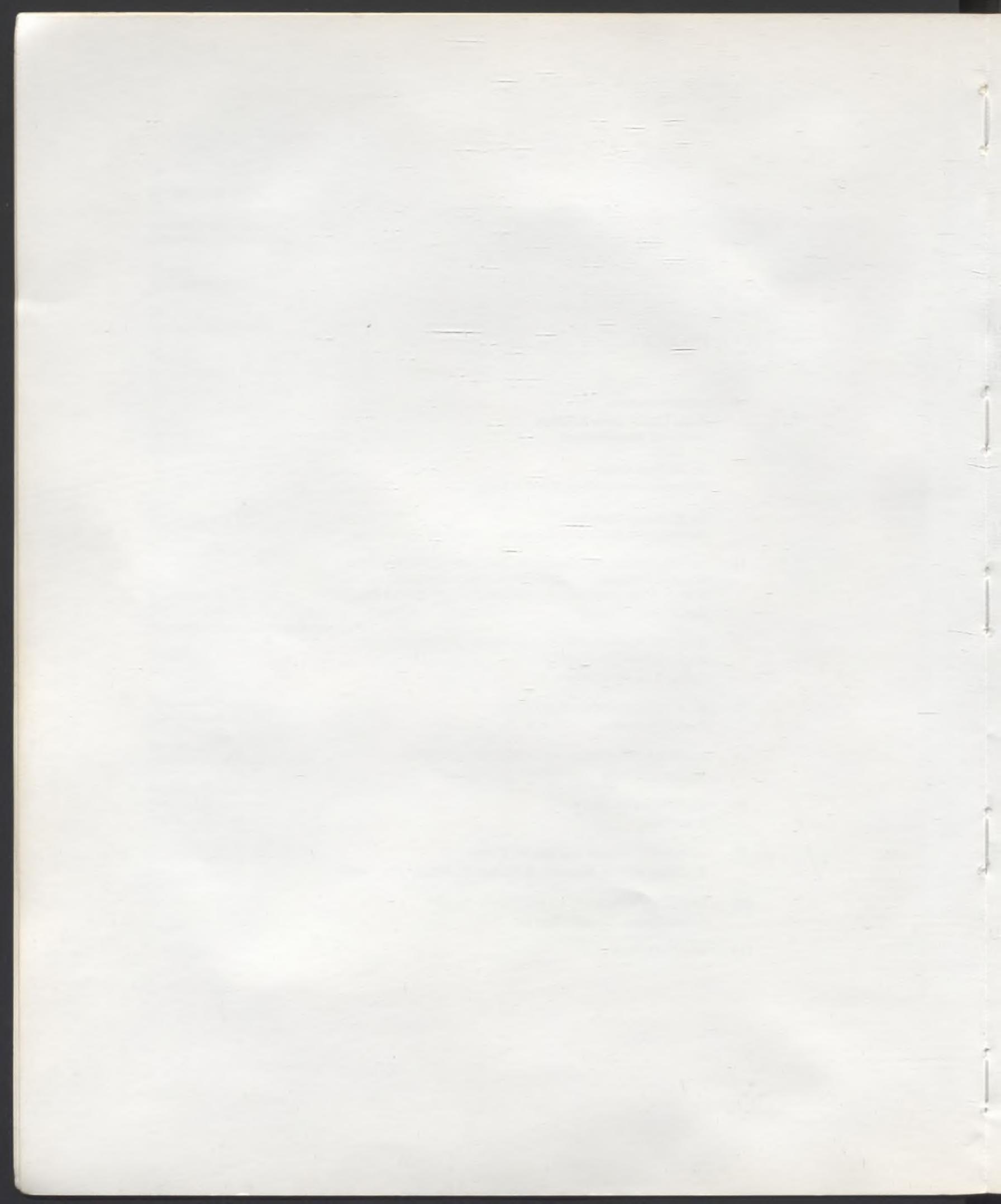
Fotocomposición
CROMOTEX

Impresión
GRAFICAS MONTERREINA, S.A.

I.S.B.N.: 84-87317-14-6
Dep. Legal: M-11970-92
NIPO : 304-92-005-4

INDICE

- 9 PRESENTACION
Felipe Vicente Garín Llombart
Director del Museo del Prado
- Dr. Wilfried Seipel*
Director General del Museo de Arte de Viena
- Dr. Wolfgang Oberkitner*
Director de la Colección de Antigüedades del Museo de Arte de Viena
- 15 «ANTIQUITATES AD ORNATUM HORTORUM SPECTANTES»
(COLECCIONISMO, ANTIGÜEDAD CLASICA Y JARDIN
DURANTE EL SIGLO XVI EN LAS CORTES DE VIENA Y PRAGA)
Karl Friedrich Rudolf
- 35 ARQUEOLOGIA Y COLECCIONISMO DE ANTIGÜEDADES
EN LA CORTE DE FELIPE II
J. Miguel Morán Turina
- 49 EL «JOVEN DEL MAGDALENSBERG»
Kurt Gschwantler
- 71 LA VENUS DEL JARDIN DE LA ISLA DE ARANJUEZ
Margarita Estella
- 89 ADAN Y EVA EN ARANJUEZ
Jesús Urrea
- 99 DICTAMEN TECNICO SOBRE EL JOVEN
K. Gschwantler, E. Formigli, R. Erlach, B. Picheler y A. Vendl
- 107 EXAMEN TECNICO DE LA VENUS DEL PRADO
Gabriel Delojo - Carmen Garrido
- 113 ABREVIATURAS



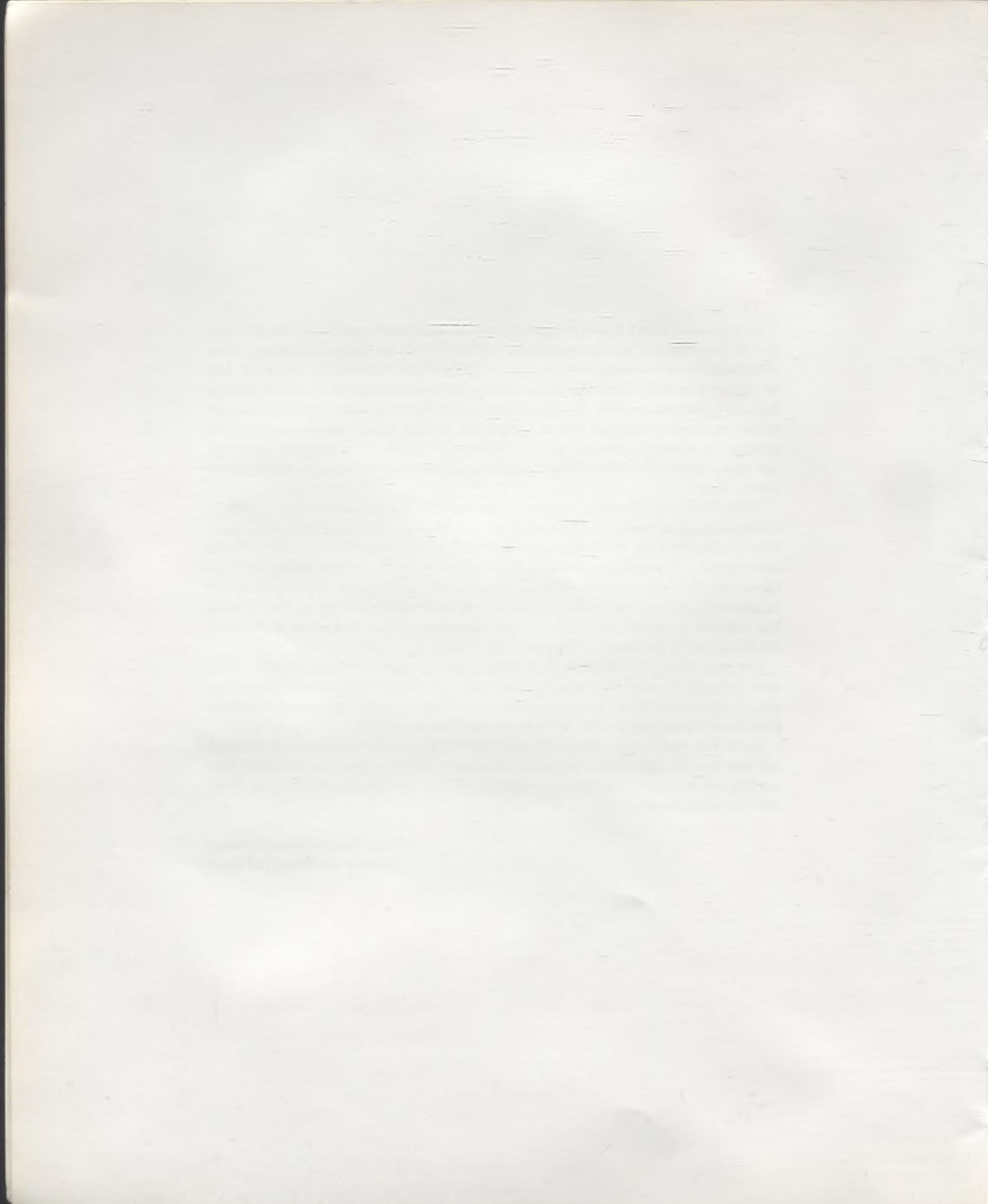
La exposición *Adán y Eva en Aranjuez* es, aun con su reducido tamaño, un ejemplo riguroso de investigación. En efecto, como se explica bien en las páginas que siguen, toma como base dos esculturas en bronce —una del Museo del Prado, otra del Museo de Arte de Viena— y se profundiza en su propia historia, sus avatares e incluso su estudio técnico, llegando a conclusiones bien novedosas. Pero no sería justo destacar solamente eso, aun siendo importante. Conviene valorar que por vez primera ambas instituciones, de tanto prestigio en el mundo cultural, realizan un proyecto común de colaboración científica, que sirve además para que el Prado se una a la reciente conmemoración centenaria del museo vienés.

También es justo reseñar la satisfacción que le produce a quien estas líneas escribe la colaboración habida entre conocidos y valiosos miembros de la Universidad Complutense, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Nacional de Técnica Aeroespacial y el propio personal científico del Museo del Prado, especialmente el Dr. Urrea, Jefe del Departamento de Pintura Italiana, que asumió desde el principio no sólo su parcela de investigación sino la ingrata tarea de coordinación, así como la Dra. Garrido. Esa voluntad de trabajo en común —ya expresada en mi toma de posesión a la Dirección del Museo— se ve claramente reflejada en esta ocasión.

Esta exposición sirve también, entre otros objetivos, para recordar al visitante, si ello fuera menester la importante colección escultórica que atesora el Museo, clásica, renacentista, barroca o neoclásica, en ocasiones recordada en un segundo plano ante la importancia extraordinaria y más popular de las joyas pictóricas que alberga.

Por último, aprovechar estas líneas para insistir en la intención del Museo en continuar con este tipo de exposiciones pequeñas, rigurosas —y estoy seguro que atractivas— en paralelo con las otras manifestaciones culturales de más envergadura, de tan honda tradición y prestigio en esta Casa.

Felipe Vicente Garín Llombart
Director del Museo del Prado



Aunque el Museo de Arte de Viena hace poco celebró su centenario en el magnífico palacio que constituye su sede, obra de los arquitectos Hasenauer y Semper, siendo por lo tanto muchas decenas de años más joven que el venerable Museo del Prado, a las dos instituciones une no sólo la pretensión de pertenecer a las más importantes pinacotecas del mundo, sino de poseer además una historia común. Como fruto del coleccionismo de los Habsburgo, o al menos estimulado por él, en ambas partes de los territorios de la dinastía se formaron estas colecciones de importancia mundial, que hoy en día hacen parte como herencia nacional de los más impresionantes testigos de la historia del arte occidental.

Para llamar la atención sobre estas relaciones y aspectos comunes se planificaron, partiendo del centenario del Museo de Viena, una serie de manifestaciones y exposiciones, que en parte se podían realizar con la ayuda y la cooperación del Museo del Prado. Mientras las exposiciones en Toledo y en el castillo de Ambras (Tirol) informan sobre las relaciones entre España y Austria en el período de los Reyes Católicos —empezando con Maximiliano I— y ofrecen un cuadro múltiple del mecenazgo imperial, la exposición «Adán y Eva en Aranjuez», organizada por el Museo del Prado en colaboración con la Colección de Antigüedades del Museo de Arte de Viena, se concentra en otro aspecto de las relaciones culturales entre España y Austria. Si el entonces más importante hallazgo de la época romana al norte de los Alpes, el llamado «Joven de Magdalensberg», se ha demostrado por los resultados científicos obtenidos en los últimos años como réplica del siglo XVI, no se trata de una pérdida, sino de un motivo, no solamente para la búsqueda del bronce original, sino también de valorar el gusto artístico de este período y de los personajes para los cuales el «Joven» encerraba evidentemente un tan alto valor. Más allá de estas consideraciones la búsqueda del original, sugerida con esta exposición, podría entenderse como una conversión simbólica de finalidades específicamente museísticas. No se trata solamente del hallazgo de la pieza original, sino de una identidad escondida e invariable, que existe en ella, a pesar de todos los cambios históricos.

Agradezco su interés a todos los que han participado en la realización de la exposición y muy especialmente a mi colega Felipe Garín Llombart la acogida hospitalaria de esta exposición en su casa.

Dr. Wilfried Seipel
Director General del Museo de Arte de Viena

El «Joven de Magdalensberg» de la colección de antigüedades del Museo de Viena no es de época antigua, sino del siglo XVI, copiado de un original romano. Esta constatación tiene su origen en la crítica estilística arqueológica, sobre todo como consecuencia de un malestar difícil de describir, que en los responsables de la colección de antigüedades existía hace mucho tiempo. Las investigaciones emprendidas desde 1983 deberían aclarar las causas de ciertos desatinos y dar resultados sobre las técnicas de fundición y la prueba indudable de que el Joven es de época antigua. Los resultados, que no se pueden poner en tela de juicio, se hicieron públicos en 1986 en las «IX Jornadas sobre Bronces Antiguos» en Viena.

Ante esta nueva situación la colección de antigüedades perdió su escultura —antes antigua— más importante. Sin embargo, los resultados aportaron también un aspecto positivo, en cuanto se investigaba a fondo una obra, que por su posición y calificación era intocable. Las investigaciones, que nunca se habían llevado a cabo de modo tan completo sobre una figura de bronce de tamaño grande, y que son fruto de una colaboración internacional e interdisciplinaria, rectificaban las opiniones falsas, repetidas desde siempre. Finalmente —y en esto queda el alto valor de la copia— nos devuelve una estatua perdida y sabemos cómo era el original. La búsqueda de este original, cuyas huellas conducían a España, fue la sucesiva fase de la investigación.

A través de fuentes literarias e imágenes, algunas recientemente descubiertas y fruto de la colaboración con los investigadores españoles, sabemos que existía un segundo ejemplar del Joven —junto a una Venus del siglo XVI— en los jardines de Aranjuez, al menos hasta 1804; después se pierde el rastro del Joven, mientras la Venus fue trasladada al Museo del Prado. Volverla a poner al lado del Joven es una de las razones de la exposición «Adán y Eva en Aranjuez»; hay otra, documentar su historia, también en el campo científico. Para nosotros se trata además de presentar el Joven de Viena a un amplio público esperando que estimule una aportación de nuevos datos o incluso el hallazgo del original.

Es mi grato deber agradecer su interés a las personas e instituciones que han participado en el desarrollo de la exposición: al director general del Museo del Prado, Felipe Garín Llombart, que desde el inicio vio con gran simpatía la idea de la exposición y aceptó la realización por parte del Museo del Prado; al director del Museo de Arte de Viena, Wilfried Seipel, que ha apoyado la exposición en modo relevante. A Jesús Urrea, jefe del Departamento de pintura italiana del Museo del Prado, responsable de la organización y de la redacción del catálogo, al Dr. Karl Rudolf, Madrid, como nexo de unión entre la parte española y austríaca, y no por último al Dr. Kurt Gschwantler de la colección de antigüedades del Museo de Arte de Viena, quien dirigió las investigaciones sobre el Joven desde su inicio y que junto a Karl Rudolf dio la iniciativa a la exposición.

Resta solamente augurar que la exposición «Adán y Eva en Aranjuez» obtenga el éxito deseado.

Wolfgang Oberleitner
Director de la colección de antigüedades del Museo de Arte de Viena.

INVESTIGACIONES SOBRE LA ESCULTURA
EN LA CASA DE AUSTRIA



«ANTIQUITATES AD ORNATUM HORTORUM SPECTANTES»

(COLECCIONISMO, ANTIGÜEDAD CLASICA Y JARDIN DURANTE EL SIGLO XVI
EN LAS CORTES DE VIENA Y PRAGA)

Karl Friedrich Rudolf

Ver juntos después de casi 200 años el Adán (el «*Joven*» del Museo de Viena) y la Eva (la «*Venus*» del Museo del Prado), después de la «*expulsión*» de su paraíso Aranjuez, es una ocasión de recordar cómo se entrelazaron los intereses artísticos entre los reinos hispánicos y los países austríacos en el siglo XVI y cómo de pronto llegó a ser conocido Aranjuez en Centroeuropa. El futuro emperador Rodolfo II tenía un recuerdo personal de los jardines de Aranjuez por haber estado allí en diversas primaveras de los años sesenta del siglo XVI con la corte de su tío Felipe II. De Rodolfo, famoso por haber reunido en su corte de Praga un gran número de artistas y científicos, se olvida a veces que recibió su educación humanística en España y que su personalidad en gran parte es resultado de su larga estancia en la corte de Felipe II. Cuando el joven Rodolfo nos describe Aranjuez como el más hermoso lugar que había visto en su vida, su padre, el emperador Maximiliano II, en las afueras de Viena está trabajando en un nuevo proyecto, que consistía en un palacio y jardines, inspirándose entre otros en Aranjuez. También Maximiliano II vivió un período en España, sobre todo en Valladolid, y como su padre Fernando I era amante de objetos artísticos y curiosos y de jardinería, aficiones que su estancia en la corte española, por cierto, incrementó.

Los jardines no solamente daban naranjas, limones o albaricoques para el consumo del príncipe y su corte, eran lugares de placer, donde el agua jugaba un papel central. Como se sabe, Adán y Eva decoraban varias fuentes de Aranjuez; este hecho es muy importante para nuestro tema, porque el jardín, como dice Blume, no es otra cosa que la escenificación de la mitología de la naturaleza, con las fuentes y esculturas se realizaban programas iconográficos. Los programas que se hicieron a través de bronce pequeños en los estudios se realizaban en los jardines de las villas en grandes dimensiones¹. Además en una visión universal los Habsburgo en sus jardines incorporaban al Viejo Mundo elementos del Nuevo Mundo, cuando plantaban y criaban especies vegetales y animales de las Indias e intentaban crear un espacio que en cierto sentido se puede definir como una reproducción del paraíso, como Aranjuez, perdido por Adán y Eva.

Fernando I (1503-1564)-Humanismo y coleccionismo en la corte de Viena

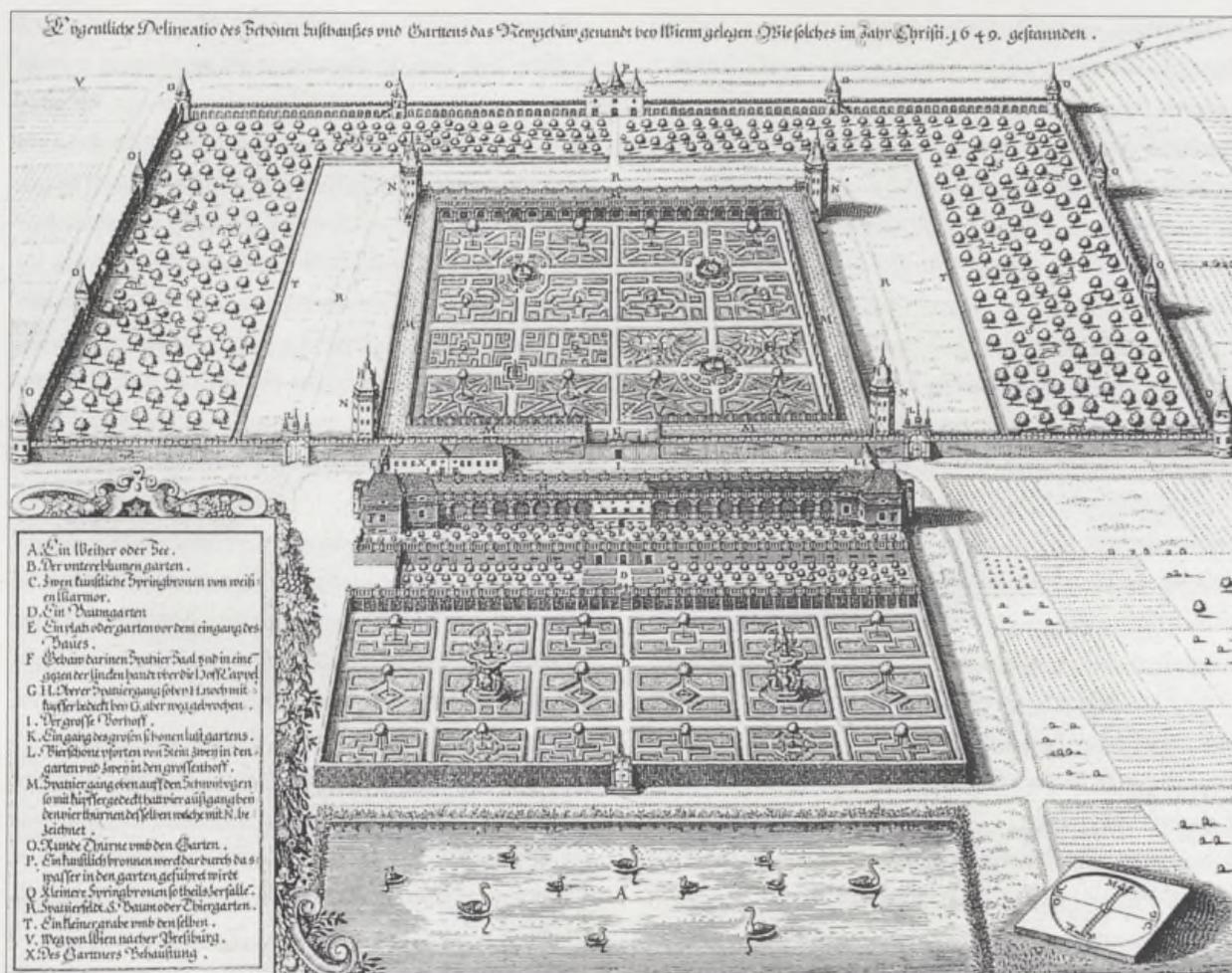
La copia del Adán (el «*Joven de Magdalensberg*») que hoy en día se encuentra en el Museo de Viena

es el único testimonio existente, de que el coleccionismo de los Habsburgo de Viena en el siglo XVI comprendía también esculturas de gran tamaño. Fernando I (1503-1564), hermano de Carlos I de España y padre del ya mencionado Maximiliano II, empezó a reunir los tesoros de su familia en Viena. Había nacido en Alcalá de Henares y se crió en la corte de sus abuelos los Reyes Católicos hasta 1517, cuando viajó a Flandes abandonando para siempre España. Cinco años después el infante Fernando empezó su larga regencia en los países habsbúrgicos del este, donde a partir de 1533 elige Viena como su residencia principal, alternándola frecuentemente con otros lugares, como por ejemplo Innsbruck o Praga. Sus intereses intelectuales y artísticos, estudiados por A. Lhotsky en los últimos cincuenta años, se concentraban principalmente en libros y monedas romanas, griegas y bizantinas². Tenía además una predilección por objetos raros y exóticos, lo que le impulsaba a solicitar de España todo tipo de informaciones y curiosidades provenientes de las Indias, sin descuidar otros aspectos referentes a la misma Península como por ejemplo aquellos relacionados con el traje regional de las mujeres de Vizcaya o sobre nigromancia. En 1536 trasladó desde Innsbruck a Viena algunos libros preciosos procedentes de la herencia de su abuelo, el emperador Maximiliano I³. Encontramos en este último el origen del interés por las antigüedades, el coleccionismo y el mundo renacentista de sus sucesores, cuando a partir de 1500 empezó a relacionar su corte con el mundo del humanismo, financiando estudios históricos y genealógicos, reuniendo en torno a sí un grupo de humanistas alemanes como Conrad Celtis, Konrad Peutinger, Ladislaus Sunthaym o Johannes Cuspinianus⁴. Quería principalmente que a través de los estudios de los humanistas, que se basaban también en investigaciones

archivísticas, se diese esplendor al origen de su familia, a la Casa de Austria, y como emperador del Sacro Romano Imperio estaba obligado a demostrar una especial relación con la antigüedad clásica, sintiéndose descendiente de los emperadores romanos⁵. Por estas razones, como afirma Lhotsky, no era un humanista en el sentido clásico, porque a Maximiliano I interesaban más los rostros de los emperadores en las monedas antiguas y no el coleccionismo numismático⁶. Esta postura puede explicar que Maximiliano I no compró la figura del «*Joven*» desconocido, cuando se le ofreció, después de haber sido descubierta en Carincia en 1502⁷.

El papa Julio II della Rovere, contemporáneo de Maximiliano I, sigue en forma más completa las ideas renacentistas, con la intención de evidenciar la nueva importancia de Roma, resurgida en esta época como ciudad de la «*aurea aetas*». El papa realizó a finales del siglo XV el «*cortile delle statue*» en el cortile del Belvedere del Vaticano⁸. Julio II compró el grupo de Laocoonte poco después de ser descubierto el 14 de enero de 1506 y lo colocó en el mencionado «*cortile*», mientras que el emperador no se había interesado por el «*Adán*» y la figura del joven continuó siendo propiedad del obispo de Gurk, Mateo Lang. Julio II no se contentó sólo con el emplazamiento del grupo escultórico sino que además concibió en el «*cortile delle statue*» un jardín, plantando a veces con sus propias manos limoneros y naranjos y mandando instalar fuentes, entre cuyos motivos se hallaba una Cleopatra en una hornacina o gruta. Encontramos todos estos conceptos cincuenta años después incorporados a los proyectos de Maximiliano II en Viena.

Volvamos otra vez a Roma, donde Mateo Lang, entonces obispo de Gurk, el primer propietario del «*Adán*», conoció el famoso «*cortile delle statue*», cuando en diciembre de 1512 viajó con una emba-



Matthäus Merian, Vista del «Neugebäude» en 1649.

jada del emperador Maximiliano I para confirmar la concordia entre Julio II y Maximiliano⁹. Lang pocos años después de su visita a Roma se convirtió en 1519 en arzobispo de Salzburgo, y colocó el «Joven» en su nueva residencia. Desgraciadamente sabemos poco sobre las colecciones artísticas de los arzobispos de Salzburgo en esta época.

La calidad de las esculturas reunidas por los pontífices en el «*cortile delle statue*» fue en su época muy conocida, sobre todo la concerniente al Laocoonte, que en 1515 solicitó Francisco I de

Francia para instalarlo en Fontainebleau¹⁰. Este traslado no llegó a realizarse sino que se ejecutó una copia del Laocoonte que no fue llevada a Francia, permaneciendo en Florencia. Se encargó a partir de 1540 al escultor Primaticcio de producir moldes de varias estatuas del patio romano para el rey de Francia. Estos moldes fueron considerados de tan alta calidad que no fueron destruidos después de la muerte de Francisco I sino que Leone Leoni los conservó. Llegados a este momento volvemos otra vez al ambiente de la corte de los

Habsburgo, cuando Leoni propuso a María de Hungría de aprovechar estos moldes para hacer figuras destinadas al jardín de su castillo de Binche¹¹. Sabemos que en la historia del «*Adán*» sucedió casi lo mismo, cuando Fernando I pidió en 1551 el original a la archidiócesis de Salzburgo¹², con la diferencia que el cabildo de la *catedral de Salzburgo* accedió a que el original del «*Joven*» fuese regalado al entonces Rey de Romanos, mientras que para Salzburgo se fundió una copia.

Debemos ahora preguntarnos qué motivó el interés de Fernando I, alrededor de los años cincuenta, por la estatua del «*Adán*». Sabemos que Fernando era numismático y que poseía un gran número de monedas antiguas, de las cuales se hizo un primer catálogo entre 1555 y 1556¹³. Esta actitud ya es más que un simple interés genealógico por las imágenes, que encontrábamos en el caso de su abuelo Maximiliano I y nos indica el inicio del camino hacia la más típica expresión del coleccionismo principesco, la cámara de las maravillas, donde se podía encontrar de todo¹⁴. A partir de 1549 Fernando I sigue ya una política de adquisición, utilizando como intermediarios a los diplomáticos, como fue el caso del embajador español en Venecia, Domingo de Gaztelu, quien compró para Fernando monedas de los anticuarios locales¹⁵. Durante este período tuvo lugar el viaje del príncipe Felipe II a Alemania, que pasó en 1549 por Tirol, donde en la localidad de Mühlau se fundían en aquel momento las estatuetas de bronce para la famosa tumba de Maximiliano I, que hoy se pueden ver en la «*Hofkirche*», la iglesia de la corte de Innsbruck. Por una carta de Fernando I enviada desde Praga sabemos además que se pensaba en una visita del príncipe a Mühlau, para que le enseñasen las imágenes fundidas de los antepasados de la Casa de Austria¹⁶.

Como hemos ya mencionado el entonces joven Fernando I, rey de Alemania, se estableció con su corte en Viena en 1533 depositando sus objetos preciosos en una cámara de arte, en una casa no muy lejos del castillo de Viena, ciudad universitaria desde el siglo XIV y centro de estudios humanísticos. Este clima intelectual sin duda favoreció las inclinaciones de Fernando, que aparte de monedas antiguas empezó también a coleccionar antigüedades heredadas o adquiridas por él mismo¹⁷. En esta época por primera vez se llevaron a cabo excavaciones en Carnuntum, capital de la provincia romana de Panonia Superior en la época del emperador Claudio (41-54 d.C.). Uno de los personajes implicados en el estudio de las antigüedades fue el médico-Wolfgang Lazius, historiador de corte de Fernando I. A través de una carta suya al doctor Beato Rhenano tenemos noticia de que llegó desde Carnuntum un carro repleto de monedas y seguramente otros objetos¹⁸. No sabemos dónde atesoraba las colecciones de su Museo Romano el hermano de Carlos V, a partir de 1558 emperador. Sin embargo, se poseen datos interesantes del erudito español, después obispo de Tarragona, Antonio Agustín, amigo de personajes como Onofrio Panvinio y Enea Vico, que en la primavera del año 1558 viajó en misión diplomática desde Roma, a través de Alemania, hasta Viena¹⁹. Como historiador y filólogo, se interesaba sobre todo en monedas e inscripciones, según resulta de sus cartas a su amigo Panvinio. Encontramos a Agustín en su viaje hacia Viena en Worms, después en Maguncia y Spira, visitando principalmente bibliotecas, también en Passau y en Dilinga, donde le causó profunda admiración la riqueza de la biblioteca perteneciente al cardenal de Augsburgo, Otto Truchsess²⁰. Otro de sus intereses eran los monumentos epigráficos: en Dounawörth vio un «*sasso*

antico»; en Viena, dice, deberían encontrarse bastantes manuscritos y en Hungría medallas²¹. Viajó con el nuevo emperador Fernando I desde Francfort, donde tuvo lugar la coronación imperial, hasta Viena y visitó aquí la colección numismática del emperador, escribiendo a Panvinio que se trataba de «infinite medaglie»²². Encargó Agustín también dibujos —o él mismo dibujaba— de ciertos monumentos, también en Viena, donde vio delante de la antigua biblioteca del obispo de la ciudad, Juan Fabri, lápidas provenientes de Carnuntum, restos de la presencia de la legión X, y cita en sus noticias lo que relata Plinio sobre Carnuntum²³.

Al mismo tiempo el arquitecto de la corte Hermes Schallautzer publicó en 1559 la obra «*Exempla aliquot S. vetustatis Rom. in saxis quibusdam...*», reproduciendo restos arqueológicos que se localizaron en esta época en la ciudad de Viena. En la introducción a este libro informa Lazius, que su suegro Schallautzer encontró lápidas en la zona de la iglesia de San Miguel (Michaelerkirche) cerca del castillo de Viena y colocó las antigüedades en su jardín, como deseaba el emperador Fernando.

Sin embargo, en estos años se produce un cambio profundo en la política artística de la corte de Viena. Agustín se hizo amigo de Wolfgang Lazius, que ya en 1544 trabajaba para la corte vienesa, ocupándose en 1559 de las colecciones del nuevo emperador Fernando I. Ambos, Lazius, profesor de la Universidad de Viena e historiógrafo de la corte, y Agustín como humanistas-historiadores, querían obstaculizar la carrera vienesa de Jacopo Strada, un artista-anticuario, que unía a sus trabajos científicos el talento de comerciante-cortesano. Este, originario de Mantua, llegó a Viena acompañando al nuevo emperador en la primavera de 1558, ofreciendo sus servicios a la corte. Inmediatamente estalló el conflicto entre Strada y Lazius a propósito de la edi-

ción de la colección numismática de Fernando I, como relata irónicamente Agustín a Panvinio: «*Non lascio dirvi, che in Vienna era già il Strada alle mani con Volfango Lazio sopra quel libro di medaglie dell'Imperatore, e aveva condotto la sua moglie e casa*»²⁴. Parece que Martín de Guzmán, camarero mayor de Fernando I, a quien Lazius dedicó su libro, había ya mostrado a Strada esta edición defectuosa²⁵. Se comprende este conflicto, porque hacía poco que Strada había dedicado al futuro emperador Fernando su obra «*De consularibus numismata*»²⁶. Lazius murió en junio de 1565, mientras que Strada a partir de su llegada en 1558 trabajará durante casi veinte años en la corte vienesa como maestro de obras —ocupándose también de las colecciones imperiales y posiblemente de la residencia del futuro emperador Maximiliano II—, la «*Stallburg*» (castillo de los caballos), que se terminó en 1565²⁷; en consecuencia encontramos a Strada como «*antiquarius imperialis*» de Maximiliano II, y en 1567 como «*Kaiserlicher Majestät Aufseher auf die Kunstkammer*»²⁸. Strada trató de adquirir una especial imagen, acercándose a las altas esferas de la sociedad a través de la creación de una residencia espléndida. En 1562 compró una casa en la zona donde tenían los cortesanos españoles sus moradas, no lejos del Palacio de Viena, que no fue terminada hasta 1575 y en la que formó un «*Musaeum*»²⁹. Que la corte de Viena no era solamente objetivo de sus negocios lo demuestra el que en 1566 Strada buscó relaciones con Felipe II, a través del embajador imperial en Madrid, Adam von Dietrichstein, escribiendo a éste último en marzo de aquel año. Si es verdad lo que dice en esta carta parece que a Strada le faltaba en este momento el dinero suficiente para financiar sus empresas, ya que se define «*pobre y con siete hijos*». A continuación pasa a exponer sus proyectos: ade-



Severin Brachmann, El emperador Maximiliano II y la emperatriz María. Bajorrelieve. Museo de Arte de Viena, Kunstkammer.

más de un diccionario en 11 lenguas nombra «*le figure de le medaglie, le statue antiche, le sepolture di marmoro historiate, le inscripcioni, e table antiche, et hogni qualunque cosa che si puol mostrar per figura...*». Hace saber a Dietrichstein que posee una biblioteca que contiene dos mil libros. Dos años después Strada ofrece en una carta su casa en Viena al duque de Mantua —«*vi potra alloggiare un principe*»— diciendo además que en esta casa existe algo «*da passare il tempo*»: la biblioteca contiene ya más de tres mil volúmenes (¡parece que Strada en dos años adquirió mil!), la colección de medallas, «*7 gran tomi di inscripcioni antiche...*» y muchas otras

cosas que han visto los miembros de la corte mantuana que pasaron por Viena³⁰. Este «*pasar el tiempo*» nos indica también el cambio ya mencionado anteriormente: no se trata ya de una idea puramente científica, de investigaciones sobre todo de historia local, como las encontramos en Lazius, Agustín o Panvinio, sino también de deleite, como cuando al futuro emperador Rodolfo II que viajaba hacia España le llevaron al castillo de «*Buon Consiglio*» en Trento enseñándole el «*Antiquarium*» del obispo para entretenerle con una cosa digna de ver.

En definitiva los teóricos a partir del humanista florentino Poggio Bracciolini, que publicó en 1440

«*De nobilitate*», daban a las estatuas e imágenes antiguas un especial significado, como «*ornamentum virtutis*» transmitiendo a su propietario sabiduría, virtud y nobleza³¹. Este aspecto era de especial importancia para familias de origen burgués como los Médici y los Fúcares para ponerse al mismo nivel de estamentos más altos, mientras que para los Habsburgo o los Duques de Baviera se trataba de ajustarse a la imagen del príncipe erudito.

Cuando aparece el «*Joven*» en 1534 en la obra de Petrus Apianus y Bartholomäus Amantius, cuando los Fúcares ya poseían una colección de antigüedades, que consistía en monumentos en piedra, esculturas, bronce pequeños y monedas³². Esta colección llegó en 1566 a los Duques de Baviera, a la que se añadieron las antigüedades coleccionadas por Johann Jakob Fúcaro, personaje que en esta época poseía una multitud de contactos con el mundo humanístico italiano y alemán.

A través de este último en 1554-1555 Jacopo Strada compró antigüedades en Roma³³, pocos años antes de su llegada a Viena, a la corte de Fernando I y de su hijo Maximiliano II. Se dieron unos intereses paralelos en la corte de los duques de Baviera con el duque Alberto V de Baviera (1550-1579), que tenía una predilección especial por joyas y objetos de lujo³⁴ y empezó a coleccionar antigüedades en 1566³⁵. Esta colección quizás se encontraba en el primer piso del «*Marstallgebäudes*» (Caballeriza) de Munich, al igual que la cámara de arte³⁶. Ya en 1560 Cosme I de Medicis viajó a Roma orientándose a partir de esta fecha hacia el mundo intelectual y artístico de la corte romana y seguramente inspeccionando el mercado de estatuas para la decoración del Palazzo Pitti y de la Galleria degli Uffizi³⁷, mientras Strada, metido de lleno en el comercio de antigüedades, encargó en Mantua, para el interior de su casa vienesa unas copias de bustos antiguos³⁸.

No olvidemos que las estatuas antiguas no eran sólo objetos que se colocaban en el «*Antiquarium*» o «*Musaeum*», o como decoración en el interior de los palacios, sino que servían, como es el caso de nuestros Adán y Eva, como decoración en los jardines.

Maximiliano II (1527-1576)-El jardín como universo

Dejando atrás el período de Fernando I, muerto en 1564, encontramos a Maximiliano II su sucesor como emperador, un personaje que tenía múltiples intereses muy acordes con nuestro tema. Además de ser aficionado a los trabajos de orfebrería, destilaba «*d'olii, d'acque et di minere*», siendo conocedor de los secretos de estas técnicas; en 1571 el embajador de Venecia cuenta «*ne ha al presente un altra di grandissimo gusto, nella quale vi mette tutto quel tempo che può robbare alli negotii, che é fabbrica d'un giardino una meza lega lontana da Vienna, cosa per dover riuscir, finira che sia, regia veramente et imperiale*»³⁹. Este sentido práctico, no solamente se manifestaba en la orfebrería sino también en empresas más ambiciosas, como demuestra las que Maximiliano concibió durante su regencia en los reinos españoles (1548-1551) para mejorar el abastecimiento de Valladolid con agua y para hacer navegable el Duero. Con gran posibilidad surgió durante esta estancia en España su amor por los jardines y la decoración de espacios recreativos, donde la función de las estatuas consistía también en la realización de programas iconográficos, que se podían también orientar a la idea del jardín, como por ejemplo Venus y Neptuno se asocian con la idea de calor y agua, que son elementos indispensables para el

crecimiento de flores y plantas⁴⁰. Estos conceptos van a ser de especial interés para los proyectos de jardines de Maximiliano II cerca de Viena.

Volvió en 1552 desde España a Austria, fijando su residencia en Viena. En los años siguientes empezó a construir un jardín en la zona del Prater cerca del Danubio, además de un «*Lusthaus*», casa de placer. Maximiliano II mandó rehacer como un lugar de retiro, entre 1558 y 1561, el castillo de Ebersdorf, cerca de Viena al lado del Danubio⁴¹. En los mismos años se construyó su residencia en el centro de la ciudad, la hoy en día todavía existente «*Stallburg*» (Castillo de los Caballos), que no se terminó antes de 1564, año en que murió el emperador Fernando y Maximiliano II continuó habitando en el Palacio de Viena, donde en 1567 tenía «*todo su mueble y cosas de gabinete y joyas*». También en su residencia de Ebersdorf custodiaba objetos de arte como los corales. Fue durante estos años cuando se concretó un nuevo proyecto en las afueras de Viena, el «*Neugebäude*» (Casa Nueva), una villa suburbana con jardines, caballerizas y jardín zoológico⁴². Aún hoy no se han podido aclarar los objetivos que Maximiliano II perseguía con su nueva villa, ya que no existían en ella aposentos para vivir; se opina que en el edificio debería haberse instalado la colección artística⁴³. Esta explicación parece plausible si pensamos en la Casa de Campo de su primo Felipe II.

Existe un relieve de 1560, de Severín Brachmann que puede ilustrar muy bien las ideas que tenía Maximiliano y su mujer, la infanta María, la cual poseía en el castillo de Viena un jardín de naranjos⁴⁴. La imagen muestra al matrimonio —María como una verdadera española se alivia del calor con un abanico— sentado en una galería abierta ornada con preciosas columnas, disfrutando la frescura que ofrece una fuente con una estatua —puede tratarse

de un Hércules con una columna— que arroja agua. Por detrás hay un parque con árboles de diversos tamaños, que tiene un pozo y donde pasean animales exóticos como camellos y un elefante. Encontramos en esta imagen una mezcla o simbiosis entre la antigüedad clásica y el Nuevo Mundo, como en el jardín de Vicino Orsini en Bomarzo cerca de Viterbo⁴⁵. Este último puso entre las esculturas de su jardín, construido entre 1547-1548 hasta 1589, una enorme tortuga y una máscara azteca, mientras Maximiliano II, Rodolfo II y naturalmente Felipe II recibieron animales vivos que procedían de ultramar. Todos ellos tenían en común el interés por las novedades de las Indias, aunque se interpreta que en el caso de Vicino Orsini este interés se mezclaba con una posición antiespañola⁴⁶.

Maximiliano II en una carta de diciembre de 1568 dirigida a su embajador en Roma expresa sus deseos de descansar: agotado por los acontecimientos —especialmente en aquel año, en que murieron el príncipe Don Carlos e Isabel de Valois y se anunciaron las bodas de sus hijas— quiere buscar recreo y esparcimiento para su alma «*in cultura hortorum cupiamusque videre formas et figuras cum hortorum tum aedificiorum voluptuariorum aliorumque hortensium ornamentorum, quae habentur isthic Romae...*»⁴⁷.

En la ciudad eterna se compraron las estatuas —en original o en copia— y a veces los príncipes compitieron para asegurarse las mejores piezas, como por ejemplo Cosme II de Médicis y Felipe II. Maximiliano fue informado en 1561 desde Roma de que Cosme II de Médicis, que en 1560 visitó la ciudad, había comprado una gran cantidad de estatuas de mármol y muchas otras antigüedades, las más hermosas que se podían encontrar en el mercado; además Pío IV le había



Titiano, Retrato de Jacopo Strada, Museo de Arte de Viena, Galería de Pinturas.

regalado todas las que recogía para su Majestad Católica, incluido un Mercurio del «*Cortile del Belvedere*» y un gran «*pillo di serpentino*», cosas que valían una fortuna⁴⁸. Sin embargo quedaba algo para Felipe II, al cual envió el cardenal Ricci doce emperadores en 1562, hechos imitando los antiguos por dos escultores italianos, Sormano y Bonanome⁴⁹. Tres años después sabemos de un interés concreto de Maximiliano II, ahora emperador, cuando escribe al mismo cardenal Giovanni Ricci que entregue al embajador imperial en Roma «*statuas et simulacra*». Este personaje era una figura central en este tema; además Maximiliano II le conocía personalmente. Esta relación entre el emperador y el cardenal empezó en 1550, cuando Maximiliano y María eran regentes en los reinos españoles por la ausencia de Carlos V y Felipe II⁵⁰. Pasaron más de dos años hasta que Maximiliano envió nuevamente instrucciones, en diciembre de 1568, cuando se concretaron los planes para los nuevos jardines⁵¹. En cambio Maximiliano dio órdenes a su embajador en Roma de comprar «*varias antiquitates*», para decorar los jardines proyectados y recuerda a Arco que el cardenal Ricci había prometido enviar a Maximiliano doce cabezas de emperadores⁵². En el mismo mes de diciembre de 1568 escribió el emperador a su embajador en Venecia, mostrando un cierto interés por los escultores: ha oído del artista Alesandro Vittoria, un hombre especial, que funde figuras; de la misma manera solicitó Maximiliano noticias de otros artistas, que creaban imágenes⁵³.

Los dos diplomáticos contestaron en seguida. El embajador Arco desde Roma, al inicio de 1569, no da buenas noticias: es difícil comprar estatuas antiguas que sean buenas en este momento⁵⁴. Se debía tratar de que uno de los cardenales regalase algo al emperador, como ya había prometido el cardenal

Alejandro Farnesio. Sin embargo, de continuo fueron llegando objetos provenientes de Roma. Arco envió una cabeza de un emperador de tan gran tamaño que no era posible cargarla sobre un mulo, así que se transportó por barco; en este envío se incluyó un Espinario. Todo ello eran regalos de Giovanni Ricci, cardenal de Montepulciano⁵⁵. Estas cosas en consecuencia llegaron a Venecia⁵⁶. El papa Pío V, según Arco, no poseía cosa alguna, porque había regalado todo al pueblo romano y a los cardenales⁵⁷. El 8 de enero de 1569 Arco escribe diciendo que las doce cabezas de emperadores, que Pío V quería donar después de una intervención de Alejandro Farnesio al emperador, se enviaron a España, porque un transporte con mulos desde Roma a Viena era demasiado costoso y el embajador no se acordaba si Ricci había prometido estas estatuas a Maximiliano, pero sí lo había hecho Alejandro Farnesio⁵⁸. Hacía ocho años el cardenal Ricci había enviado doce emperadores a Felipe II; en 1568 siguió un segundo lote; evidentemente eran éstos por los que se interesaba también Maximiliano II⁵⁹. De una tercera serie, que llegó a España en 1565 y que consistía de 24 emperadores hablaremos más adelante, porque se los ofrecieron en 1578 a Rodolfo II.

Finalmente el papa regaló a Maximiliano dos estatuas antiguas, de tamaño más grande que una persona, un Hércules y una Venus, que eran de más valor que las cabezas prometidas⁶⁰. No sabemos de qué material eran, pero sí su peso: el Hércules de 1.300 libras y la Venus con un Cupido pequeño pesaba 1.400 libras y 12 onzas. Tenía de alto entre 8 y 9 palmos⁶¹. Como modo de transporte proponía Arco enviarlas en litera hasta Pesaro y después en barco por el Po hasta Mantua o desde Nápoles con barcos⁶² y con carros hasta Hall en el Tirol⁶³. Los problemas derivados del transporte

eran tan notables, que Arco propuso a Maximiliano cambiar las dos estatuas por dos más pequeñas⁶⁴. También Dornberg tenía algo que decir a este respecto, cuando le dieron para el emperador una estatua y una cabeza en febrero de 1570⁶⁵. Maximiliano mismo en este asunto escribió al cardenal Ippolito d'Este, el propietario de la famosa Villa en Tivoli, cerca de Roma. Este último contestó al emperador en 1570 y envió una estatua, además de dibujos de su jardín, proponiendo al emperador que si eran de su agrado continuaría buscándolas⁶⁶. Los problemas de transporte debieron ser tan insolubles que todavía en 1573 las piezas se encontraban en Roma. Arco murió sin que hubiesen sido enviadas las estatuas a Viena hasta que finalmente se dio una nota a Otón Truchsess, cardenal de Augsburgo, para que dirigiese su traslado a dicha ciudad. También Francisco de Mendoza, consejero imperial, envió a Maximiliano II una lista de las estatuas, que permanecían en la ciudad eterna⁶⁸.

Las figuras en gran parte estaban dedicadas a ser ornamentos de fuentes o, como los doce emperadores, para la decoración de interiores. Poco después Mendoza informaba al emperador del descubrimiento de unas estatuas en Roma, entre ellos «*dos Faunos con dos Sátiros a los pies de la estatura de un hombre, que dicen doctos, que es la más linda cosa de Roma, y un Apolo, aunque la cabeza comida un poco pero el cuerpo lindísimo*»⁶⁹. Creía Mendoza que estas figuras estaban a la venta y sugería su compra «*por si harán al propósito para las fuentes de vuestra Magestad*».

Dornberg desde Venecia a su vez escribía sobre un escultor flamenco de nombre «*Joannes*» —es el famoso Giovanni da Bologna— que trabajaba antes en Roma y en ese momento en Bolonia⁷⁰, «*tam in sculptura quam in fundendis imaginibus...*». Este último, recomendado por el patriarca de Aquileia,

Bárbaro, había medido y dibujado todas las más bellas estatuas de Roma y se encontraba en condiciones de viajar fácilmente a la corte de Viena, ya que no tenía ni mujer ni hijos. No olvidemos que Maximiliano II ya conocía obras de Giambologna, y que en 1564-1565 llegó a sus manos una versión de su «*Mercurio*»⁷¹.

Maximiliano II y Aranjuez

Ya en 1565 Maximiliano recibió unos planos del jardín de Aranjuez, que posiblemente se hicieron cuando sus hijos Rodolfo y Ernesto, en mayo de este año, estuvieron con su tío Felipe II por segunda vez en Aranjuez. El emperador contestó en 1565 a su embajador en Madrid Dietrichstein, que «*la traza del jardín de Aranjuez*» —así empieza en castellano— «*dunkt mich seie nach gelegenheit des platz wol aufgetailt gleich wol kan mans also garnit wol sehen sino poco mas o menos*» («*me parece que está proporcionada al lugar, sin embargo no se puede ver bien sino poco más o menos*»)⁷². Veamos un poco en qué consistía el interés de Maximiliano por Aranjuez. Tres años después, en 1568, viajó a España el hermano de Maximiliano, el archiduque Carlos II de Estiria, padre de la futura esposa de Felipe III. En primer lugar para tratar asuntos familiares y políticos; en segundo lugar estuvo Juanes, ayuda de guardarropa de Maximiliano II, con un memorial de cosas que quería de España. «*Al Juan*», escribe a Dietrichstein, «*he dado un memorial de que tengo necesidad. Usted sabrá ayudarme, y porque estoy haciendo una fuente en un jardín mirad se podeis adquirir conchas... Se teneis noticias de algo hermoso de jardines de placer o casas de placer, enviadmelo dibujado*»⁷³. Al inicio de 1569



Anónimo. Estatua funeraria del embajador imperial Hans Khevenhüller († 1606). Madrid, S. Jerónimo el Real. (Foto Archivo Moreno).

Maximiliano habla otra vez de su nuevo jardín, detallando a su embajador en Madrid que quería mandar construir una gruta y que no olvidase Dietrichstein enviar buenas simientes y conchas⁷⁴. En septiembre de este año escribe a su embajador en Venecia, Veit Dornberg, con las mismas solicitudes⁷⁵; en diciembre al embajador Arco en Roma.

En España Maximiliano II tenía como agente un antiguo criado suyo de nombre Francisco de Santoyo, que escribe al emperador en marzo de 1569⁷⁶: para procurarse simientes de legumbres, que había solicitado Maximiliano, se había puesto en contacto con los hortelanos de Aranjuez, los cuales habían enviado a Madrid todo tipo de ellas. También compró Santoyo hierbas reales y azufeifas, procedentes de Burgos y Castrogeriz. En este año en el Jardín de la Isla en Aranjuez, empezado en 1561, ya crecieron árboles frutales, naranjos, fresnos, rosales, avellanas, frambuesas, cinamones y cipreses⁷⁷. Llegaron las plantas a Viena en mayo de 1569⁷⁸, al igual que lo que compró el embajador en Venecia⁷⁹. Maximiliano buscaba ideas para su nuevo jardín también en Génova como demuestra escribiendo a Marcantonio Spinola: «Yo tenia determinado de embiar un pintor ay a Genova que nos truxera debuxadas algunas grotas, casas de plazer, fuentes y otras cosas de esta manera delos mejores que en este contorno se hallan...»⁸⁰. Desde Venecia llegaron a Viena «ciertas veneras conchas» de pescados, que en italiano se llaman cappe, y también solicitó «caracoles», y todo tipo de pescado,⁸¹ mientras Spinola envió desde Génova modelos de grutas en octubre de 1569⁸². Al mes siguiente Maximiliano escribió otra vez a Madrid pidiendo simientes raras y otras cosas, «porque estoy haciendo una gruta»⁸³.

Los trabajos en la casa de placer de Maximiliano II coincidieron con los últimos años de la

estancia de los archiduques Rodolfo II y su hermano en España. Volvieron en mayo de 1571 a Austria, después de haber sido despedidos por Felipe II, justamente en Aranjuez. Su partida dejó una honda tristeza en su tío mientras que el padre les esperaba feliz, contando además con que trajeran desde la corte española varios animales y conchas⁸⁴. En este preciso momento uno de los acompañantes de los archiduques, un flamenco de nombre Lambert Wyts, queriendo ver cosas nuevas visitó Aranjuez, describiendo dos años después el sitio en sus memorias. Wyts, paisano del jardinero real Holbeck en Aranjuez, subraya que Felipe II había concebido uno de los jardines más hermosos, que consistía en una huerta con sus árboles, mirto, laureles, manzanas, granatas, cedros, limones, cerezas, tomates y palmas. En la otra parte del Jardín de la Isla crecieron hierbas y flores, con las cuales se hicieron ejemplos de la «ars topiaria» —como en el jardín de la Casa del Campo⁸⁵— y los escudos de Felipe II, que usando un término de comparación se dice que ni un pintor podría hacerlos mejor. Recuerda Wyts, que en esta parte del Jardín de la Isla existían templetos o cenadores, hechos de alabastro o de madera, para el placer del rey; Wyts también menciona una fuente de mármol y pequeñas galerías con juegos de agua. En el centro del más largo paseo de Aranjuez había una hermosa y gran torre «all'antigua», donde Felipe II tenía preciosas pinturas⁸⁶.

Maximiliano, como su primo en España en el caso de Aranjuez, continuaba los trabajos para el «Neugebäude» y sus jardines, su casa de placer, en las afueras de Viena. Sin embargo, al emperador le quedaban pocos años de vida, falleciendo en 1576. Su ambicioso proyecto de construir una villa suburbana después de 1576 se continuó muy despacio, ya que su sucesor Rodolfo II dejó Viena a inicios de

los años ochenta, estableciendo su residencia en Praga⁸⁷.

Rodolfo II (1576-1612)

Mientras Aranjuez en los siglos siguientes continuó siendo uno de los sitios preferidos de la corte española, el «*Neugebäude*» sufrió un lento proceso de degradación hasta que en el siglo XVIII se usó como polvorín y en los jardines de la casa de placer de Maximiliano, después de la primera guerra mundial, se construyó el crematorio municipal.

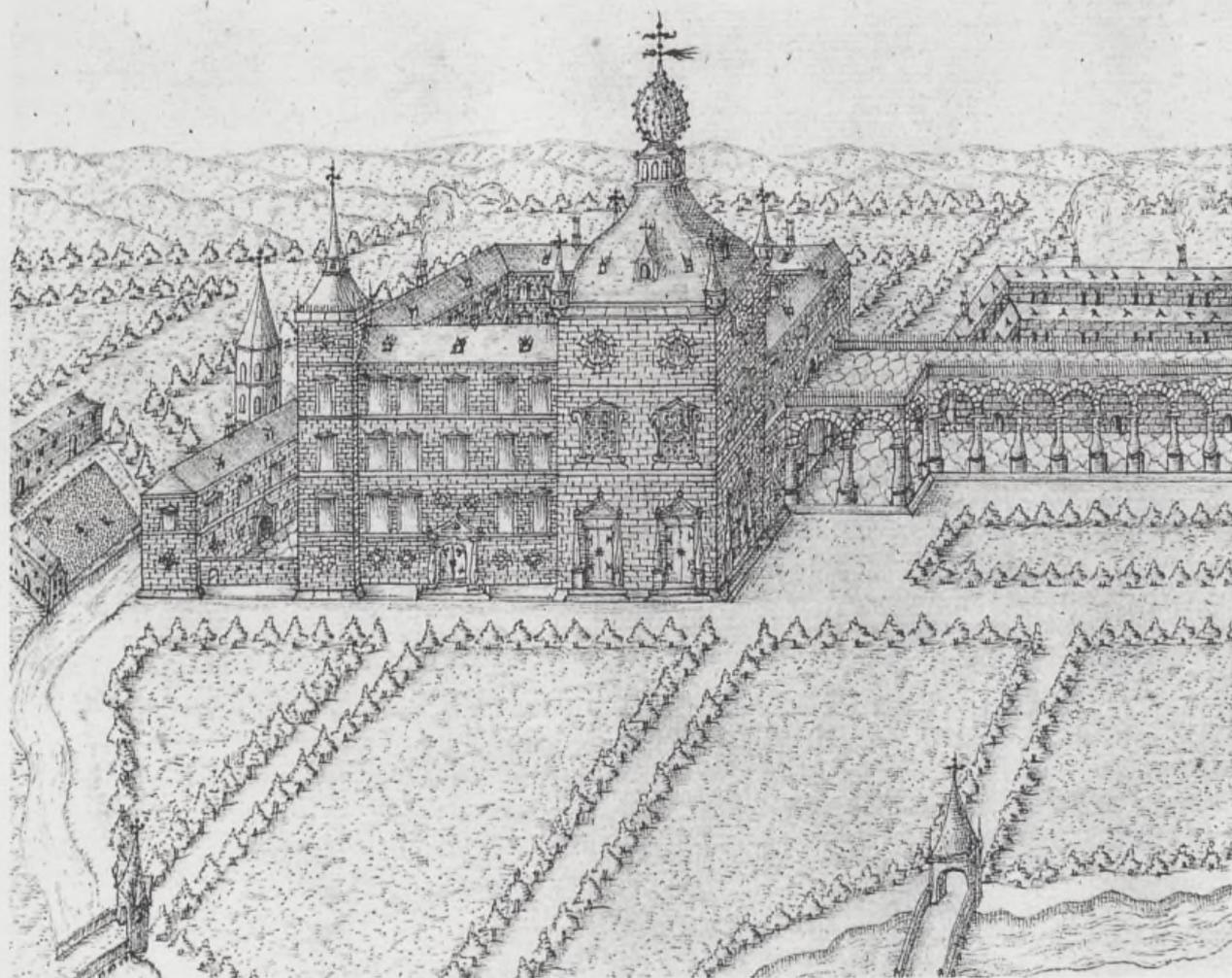
Sin duda las relaciones artísticas con la corte española no sólo continuaban sino que se intensificaron. Se opina que Rodolfo II no se interesaba tanto por las antigüedades clásicas y las esculturas antiguas eran de poca importancia en la «*Kunstammer*» del emperador. Amaba como su padre los jardines, como testimonia el castillo de Praga, en cuyo jardín tenía naranjos e higueras⁸⁸, pero en el que las, «*fuentes con decoración en forma de esculturas y otras estatuas para el jardín no eran de importancia*»⁸⁹.

Creemos, que todavía no se ha dicho la última palabra, y sobre todo las relaciones de Rodolfo II con la corte española pueden dar la clave para entender mejor el coleccionismo del emperador. Rodolfo aunque continuó la tradición de su padre —interesándose por todo tipo de objetos procedentes de España y del Nuevo Mundo— era muy diferente en carácter y en gusto artístico. Unos pocos detalles lo demuestran.

Rodolfo II pide como su padre cosas para vestir, curiosidades exóticas como animales de Africa y de las Indias —leones, rinocerontes, gatitos, cabritos—, medicinas, obras de pluma y colchones.

Ambos, padre e hijo, se servían de los emperadores como intermediarios. Notamos sin embargo un cambio en la época de Rodolfo II, que se interesa más que su padre por objetos de arte y objetos preciosos, deseando ya en 1576 diamantes y esmeraldas del Perú⁹⁰. También las estatuas entran ahora más en el concepto del coleccionismo, cuando Rodolfo se interesa en comprar objetos de colecciones ya existentes, como la de su tío Felipe II, la del difunto cardenal Granvela y la del destituido secretario Antonio Pérez. En las relaciones artísticas de Rodolfo II con la corte española encontramos nombres conocidos: Alonso Sánchez Coello, Federico Zuccaro y el escultor Jacomo da Trezzo, que evidentemente quiere acercarse a Rodolfo II, ayudándole en los intentos para la compra de estatuas. De todo esto, como de las cosas que llegaron de las Indias, informa el embajador Hans Khevenhüller⁹¹, que residió sobre todo en Madrid hasta 1606, fecha de su muerte, y aficionado como el emperador sobre todo a la pintura.

En consecuencia se amplía el interés del emperador y de su embajador a otros sitios reales españoles, como la Casa de Campo⁹², que Rodolfo II conocía y de la cual escribe Wyts, que visitó el sitio en 1571 «*un belle maison du roy*», que no es tan grande pero «*fait a l'antique. Les chambres fort bien garnis d'antiquitez et les altres de tapisseries...*»⁹³. Pocos años después se lee en las cartas de Khevenhüller, que Felipe II quería desprenderse de un cierto número de objetos de arte. En 1578 se ofrece al emperador la ocasión de comprar parte de la colección artística, que Felipe II había reunido en la Casa de Campo, concretamente un grupo de bustos de 24 emperadores que, junto a su autor el escultor Bonanome, llegaron en 1565 desde Roma⁹⁴. Una vez en España Bonanome hizo también los retratos de Carlos V, de Felipe II, del Duque de Alba, de Don Juan de



Palacio de Aranjuez (H. Gundlach, *Nova Hispaniae Regnorum Descriptio*, 1606. Biblioteca Nacional de Viena, Colección de Manuscritos CVP 6481 y 7596).

Austria y de «los príncipes de Bohemia»⁹⁵. Reclamaba Bonanome el pago de estas figuras en mayo de 1573, y el 31 de octubre de 1578 por fin Felipe II compró las estatuas, que se instalaron en la Casa de Campo.

«Los Príncipes de Bohemia», que cita Bonanome en su carta, son los sobrinos de Felipe II, los archiduques Rodolfo y Ernesto, que en 1565 se hallaban en la corte española. A uno de ellos, Rodolfo, emperador en 1578, su embajador le informa el 22 de octubre de 1578, pocos días antes que Felipe II

comprase las estatuas: «Cuando su magestad y su amado hermano archiduque Ernesto estuvieron acá, un latino esculpió retratos de Ustedes de medio cuerpo del tamaño como Ustedes eran entonces. Debía quedarse el rey con estos, pero porque no les gustan demasiado, no solamente estos si no los veinticuatro emperadores, que se encuentran en la Casa del Campo, de los cuales su magestad se acuerda, con los retratos del emperador Carlos, su mismo retrato, no les quiere. Se podrían comprar por un precio justo. Además de los citados retratos existen los del difunto Don Juan de Austria y del Duque

de Alba. Su Magestad me informará condescendiente. A lo menos me parece Usted debería no dejar sus retratos, los dos se podrían comprar por doscientas coronas...»⁹⁶. Ya en abril Felipe II mostraba su desinterés por estas figuras, dando respuesta al escultor que no necesitaba estos retratos, «porque tiene otros como estos, doblados, y que así podrá disponer d'ellos y venderlos a quien quisiere»⁹⁷. Duraban los tratos para la compra por parte del emperador a partir de 1578 bastante tiempo, cuando Felipe II en este año dispuso que se podían vender. Sabemos, que Jacomo da Trezzo y Pompeyo Leoni tasaron estas figuras en 120 ducados⁹⁸. Ayudaba Jacomo da Trezzo también a Khevenhüller en las tentativas para la compra y era posible bajar el precio hasta 80 ducados en 1579: «son treinta las estatuas que el rey por la intervención de mi y de Jacomo da Trezzo dejaría por 80 ducados con sus pedestales de mármol. Podría ser que se puede obtener que por este precio las envíe a su riesgo hasta Venecia...»⁹⁹. Rodolfo II en efecto compró algunas estatuas, que abandonaron Madrid el 17 de enero de 1580 y se enviaron vía Cartagena al embajador imperial en Venecia en febrero¹⁰⁰. No sabemos, cuáles eran y dónde se colocaron, en Viena o en la residencia de Rodolfo en Praga. Puede ser que Rodolfo II comprase sólo los seis retratos de su familia, porque en mayo de 1584 Khevenhüller informa otra vez al emperador, tan sólo de los veinticuatro emperadores de la Casa de Campo, que se ofrecen ahora por 40 ducados, y no menciona los otros seis retratos de Bonamone¹⁰¹. Dos años después hubo ocasión de comprar unos objetos de la colección de Antonio Pérez, dos cuadros y una serie de doce emperadores. Estos retratos, informa Khevenhüller, no son tan buenos como los anteriores. Estos fueron vendidos, pero el actual propietario parecía dispuesto a venderles. Khevenhüller tiene noticias de Jacomo da Trezzo, que le escribió

desde el Escorial: «Sobre los emperadores que me hablo el criado de vuestra señoría, entiendo que vuestra señoría los terna en razonable precio, sabiendo que su magestad catholica no les toma, como creo que sara, porque ya tiene otros duplicados, que le embiaron de Roma; si vuestra señoría dessea tenerlos, no diga nada, hasta que yo vuelva a Madrid, que ventajara en el precio.» Se trata, continúa el embajador imperial, de veinticuatro emperadores de tamaño más grande que las estatuas que había enviado hace algunos años, en 1580¹⁰². Los emperadores evidentemente no se vendieron y con gran posibilidad se encuentran en la colección del Museo del Prado¹⁰³. No tenemos más noticias; parece que Rodolfo II no se interesó más por los emperadores, mientras Khevenhüller enviaba a finales de 1586 a Praga una «Cleopatra» del Parmigianino, informando a Rodolfo, que se harían copias del «Cupido» y del «Ganimed», que habían pertenecido a Antonio Pérez¹⁰⁴.

Aranjuez y las plantas españolas y de las Indias continuaban siendo de gran interés para los jardines imperiales de Viena y Praga y se cruzaban los intereses por la jardinería entre las dos ramas de los Austrias. Khevenhüller informa en 1574, que Felipe II está «curiosissimus» a propósito de plantar todo tipo de simientes buenas. A Maximiliano II le llegó en 1575 desde España un cofre con pepitas de melocotón, de albaricoques, que envió Vespasiano Gonzaga de Valencia, de melones¹⁰⁵, y poco después «Aranxuesische Samen», simientes de Aranjuez. En 1576 Charles d'Ecluse, que custodiaba los jardines imperiales en Viena, publicó su libro «Rariorum aliquot stirpium per Hispanias observatarum Historia»¹⁰⁶, fruto de un viaje a la península Ibérica, que pensamos fue encargado por Maximiliano II. Continuó Rodolfo II recibiendo simientes de varios tipos, como en 1578 una bolsita de simientes de las Indias y de Aranjuez. El jardi-

nero de este sitio, el flamenco Holbeck, recibe también en tiempos de Rodolfo II su gratificación anual del embajador Khevenhüller, que envía en 1578 al emperador un memorial indicando en qué período se deberían plantar cada tipo de simientes. Pero se sabe poco sobre los jardines de Rodolfo II en Praga, donde reside a partir de 1582¹⁰⁷ y valdría la pena, estudiar mejor el «*eje Madrid-Praga*»¹⁰⁸, por ejemplo en el campo de la arquitectura. Existen indicios de que, como en tiempos de Maximiliano II, también su hijo —a partir de 1579 Rodolfo II transformó el castillo de Praga¹⁰⁹— se orientaba para sus proyectos arquitectónicos en los sitios de Felipe II. En 1588 pidió a su embajador en Madrid los dibujos de las casas de placer (Lusthäuser) de Felipe II, sobre todo de Aranjuez y del Escorial¹¹⁰. En mayo del año siguiente informa Khevenhüller, que Felipe II había ordenado pintar para Rodolfo II Aranjuez y Valsaín, mientras que del Escorial se enviaron grabados¹¹¹.

Queremos terminar con la imagen de Aranjuez, que nos ofrece el alemán Hieremias Gundlach que viajó en los años 1598 y 1599 por España, resumiendo sus experiencias en el año 1606 en un manual para viajeros, que hoy se conserva en la Biblioteca Nacional de Viena¹¹². Menciona especialmente los animales, entre ellos pájaros procedentes de las Indias; en el jardín señalaba árboles de las Indias y hierbas exóticas. El Palacio impresionaba por sus tapices e imágenes; ambas cosas también llegaron del Nuevo Mundo. Por último da noticias del laboratorio químico, donde se destilaban hierbas y, de minerales, esencias para uso del rey. De las fuentes recuerda solamente que son limpiísimas y que riegan todo el huerto, sirviendo también para recreo del rey.

Los Habsburgo crearon en sus colecciones y jardines —incorporando el Nuevo Mundo con sus

objetos, plantas y animales— no solamente los antecedentes de los Museos o espacios de placer y descanso sino que recrearon en un cierto sentido en Aranjuez y en el «*Neugebäude*» vienés una imagen del paraíso, poblándola con animales y plantas exóticas, adornándola con dioses y fuentes y colocando también en ella las figuras de Adán y Eva, símbolos de una vida feliz perdida.

¹ D. Blume, «Beseelte Natur und ländliche Idylle», en *Natur und Antike in der Renaissance*, Frankfurt, 1985, 190-191.

² A. Lhotsky, *Die Geschichte der Sammlungen (Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes)*, Wien, 1941.

³ W. Buchowiecki, «Kaiser Maximilian II. gründet die Wiener Hofbibliothek», en *Unsere Heimat*, 40 (1969) 130.

⁴ Lhotsky, *Österreichische Historiographie*, Wien, 1962, 60-64.

⁵ Véase F. Deuchler, «Maximilian I. und die Kaiserviten Suetons», en *Spätmittelalterliches Herrscherprofil in antiken und christlichen Spiegelungen*, en «Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien M. Stettler zum Geburtstag», Bern, 1983, 129-149.

⁶ A. Lhotsky, «Bauwerke und Sammlungen Kaiser Friedrichs III. und seines Sohnes Maximilians I.», en *Lhotsky, Das Haus Habsburg (Aufsätze und Vorträge, hrsg. von H. Koller und H. Wagner II)*, Wien, 1971, 256.

⁷ *Loc. cit.*, 256; Lhotsky, *Sammlungen*, 85.

⁸ H. Geese, «Antike als Programm - Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan», en *Natur und Antike in der Renaissance*, Frankfurt, 1985, 24-50.

⁹ *Loc. cit.*, 30.

¹⁰ *Loc. cit.*, 37-8.

¹¹ *Loc. cit.*, 38; B. Boucher, «Leoni and Primaticcio's moulds of antique sculpture», en *Burlington Magazine*, 123 (1981) 24.

¹² F. Martín, *Zur Geschichte der «Erzstatue vom Helenenberge»*, MGSLK 48 (1908).

¹³ Lhotsky, *Geschichte der Sammlungen*, 127, 141.

¹⁴ J. V. Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig, 1908. E. Scheicher, *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger*, Wien-München-Zürich, 1979.

¹⁵ Domingo de Gaztelu a Fernando I (Reg. 6415): «Con los antiquarios que tienen las medallas hablaré y haré partido con ellos con parecer de otros que las conocen, y las que de ellos se huvieren con las demás que ya yo tengo avidas embiaré a vuestra magestad; las de los emperadores Griegos se hallaran con dificultad, aunque tengo ya dellas algunas.»

¹⁶ JbKS 11 (1890) Reg. 6775.

¹⁷ Lhotsky, *Geschichte der Sammlungen*, 142.

¹⁸ CVP 8547, 27v-28r; citado de Lhotsky, *Sammlungen*, 142-143.

¹⁹ K. Rudolf, «Austria en el tiempo de Antonio Agustín», en *Actas de las Jornadas de historia: Antonio Agustín (1517-1586) i el seu temps (Tarragona, 1-4 maig 1986)* (en imprenta).

²⁰ Antonii Agustini, archiep. Tarrac. epistolae. Ed. de J. Andresius. Parma, 1804, 393-404; Epistolario de Antonio Agustín. Preparado y anotado por C. Flores. *Revista de Historia del Derecho*, 2 (1974).

²¹ Agustini, *Epistolae*, 313-314.

²² *Loc. cit.*, 315.

²³ BN Madrid Ms. 5781 (colección de cartas de eruditos y papeles varios referentes a la antigüedad clásica que pertenecieron a Antonio Agustín, siglo XVI), XVII, 139 ff., 335 x 225 mm, 42r-43r. Reproduce el texto también Schallautzer en sus «Exempla».

²⁴ Agustín en esta carta del 11 de junio de 1558 (Agustini epistolae 317) habla de la ópera «Commentariorum vetustorum numismatum... si quae ex argento in forulis S.R.R.M. extat..., Viennae 1558».

²⁵ Agustini epistolae 316: «... e un altro camarier dell'Imperatore e in Francordia mostrò la stampa a Giacomo Strada, il quale subito trovò alcuni errori...».

²⁶ CVP 9411; véase D. J. Jansen, «Example and Examples: The Potential Influence of Jacopo Strada on the Development of Rudolphine Arte», en *Prag um 1600, Freren 1988*, 134-135.

²⁷ H. Kühnel, «Die Stallburg», en *Anzeiger der Österr. Akademie der Wissenschaften, phil.-hist.*, Kl. 98 (1961) 210-220.

²⁸ Lhotsky, *Sammlungen*; Hilda Lietzmann, *Das Neugebäude in Wien*, München-Berlin, 1987, 110-136; Jansen, *Example and Examples*, 132-134; J. B. Schlager, *Materialien zur österreichischen Kunstgeschichte*, AföG 5 (1850) 680.

²⁹ Renate von Busch, *Studien zu den deutschen Antikensammlungen des 16. Jahrhunderts*. Phil. Diss., Tübingen, 1973; Lietzmann, *Neugebäude*, 114; Jansen, *Example*, 135-136.

³⁰ JbKS, 16 (1895) Reg. 13996.

³¹ Heike Frosien-Lenz, «Zur Bedeutung des Antiquariums im 16. Jahrhundert», en *Das Antiquarium der Münchener Residenz. Katalog der Skulpturen*. Bearb. von Ellen Weki und Heike Frosien-Kenz. *Textband (Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen. Kataloge der Kunstsammlungen)*, München, 1980.

³² N. Lieb, *Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der hohen Renaissance*, 1958.

³³ Frosien-Lenz, *Antiquarium*, 34.

³⁴ *Loc. cit.*, 32.

³⁵ O. Hartig, *Die Kunsttätigkeit in München unter Wilhelm IV. und Albrecht V., 1520-1579*. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst NF 10 (1933) 211-219.

³⁶ Hartig, *Kunsttätigkeit*, 220; Lietzmann, *Neugebäude*, 117.

³⁷ M. Collareta, «La collezione di antichità classiche», en *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei. Firenze e la Toscana nell'Europa del Cinquecento*, Firenze, 1980, 27.

³⁸ Lietzmann, *Neugebäude*, 114.

³⁹ *Relationen venetianischer Botschafter über Deutschland und Österreich im 16. Jahrhundert*, Ed. J. Fiedler, Wien, 1876, 280.

⁴⁰ D. Blume, «Beseelte Natur und ländliche Idylle», en *Natur und Antike in der Renaissance*, Frankfurt, 1985, 190-191.

⁴¹ Lietzmann, *Neugebäude*, 29-32.

⁴² R. Feuchtmüller, *Das Neugebäude (Wiener Geschichtsbücher 17)*, Wien-Hamburg, 1976; Lietzmann, *Neugebäude passim*.

⁴³ Lhotsky, *Sammlungen*, 166; Lietzmann, *Neugebäude*, 170.

⁴⁴ Severin Brachmann, *El emperador Maximiliano II y la emperatriz María*, Bajorelieve 23 x 31 cm. Museo de Arte de Viena, Camera de Arte.

⁴⁵ H. Bredekamp, *Vicino Orsini und der Heilige Wald von Bomarzo. Ein Fürst als Künstler und Anarchist*, Worms, 1985, 131-145.

⁴⁶ Bredekamp, *Orsini*, 143.

⁴⁷ JbKS 13 (1892) Reg. 8805.

⁴⁸ Roma, 4 de enero de 1561, *Galeazzo Cusano a Maximiliano II*, JbKS11 11 (1890) Reg. 6510. Lhotsky, *Sammlungen* 158 y Lietzmann, *Neugebäude* 154 identificaron erróneamente «majestad católica» con el emperador Fernando I y no con Felipe II.

⁴⁹ Sylvie Deswarte-Rosa, «Le cardinal Ricci et Philippe II: cadeaux d'oeuvres d'art et envoi d'artistes», en *Revue de l'art*, 88 (1990) 52-54.

⁵⁰ Ch.-M. de Witte, *La Correspondance de premiers nonces au Portugal 1532-1555*, vol. I. Lisbonne, 1986, 192. Sylvie

Deswarte-Rosa, «Le cardinal Ricci et Philippe II: cadeaux d'œuvres d'art et envoi d'artistes», en *Revue de l'art*, 88 (1990) 52.

⁵¹ Lietzmann, *Neugebäude*, 164.

⁵² JBKS 13 (1892) Reg. 8805, Maximiliano II al conde Arco, Linz, 4 de diciembre de 1568: «Et quia meministi, quod proxime practeritis annis reverendissimus cardinalis Montepulcianus promiserat, se nobis missurum duodecim capita imperatorum, quae tamen nunquam ad nos perlata fuerunt...».

⁵³ *Loc. cit.*, Reg. 8807, Lietzmann, *Neugebäude*, 163.

⁵⁴ *Loc. cit.*, Reg. 8810.

⁵⁵ *Loc. cit.*, Reg. 8819.

⁵⁶ *Loc. cit.*, Regs. 8841, 8872.

⁵⁷ *Loc. cit.*, Reg. 8810.

⁵⁸ *Loc. cit.*, «Le teste degli 12 imperatori, che'l papa ad instanza del cardinal Farnese haveva detto voler donare alla maestà vostra, sono state mandate in Ispagna...».

⁵⁹ F. J. Sánchez Cantón (ed.), *Inventario Reales. Bienes que pertenecieron a Felipe II. Archivo Documental Español II*, Madrid, 1956-1969, 180-181; Deswarte-Rosa, *Le Cardinal Ricci*, 54; J. J. Martín González, *El escultor en Palacio. Viaje a través de la escultura de los Austria*, Madrid, 1991, 93.

⁶⁰ *Loc. cit.*, Reg. 8830.

⁶¹ *Loc. cit.*, Reg. 8892.

⁶² *Loc. cit.*, Reg. 8898.

⁶³ *Loc. cit.*, Reg. 8832.

⁶⁴ *Loc. cit.*, Reg. 8882.

⁶⁵ *Loc. cit.*, Reg. 8841.

⁶⁶ *Loc. cit.*, Regs. 8854, 8906.

⁶⁷ Se trata del Hércules ya mencionado.

⁶⁸ *Loc. cit.*, Reg. 8951.

⁶⁹ *Loc. cit.*, Reg. 8970.

⁷⁰ *Loc. cit.*, Reg. 8812.

⁷¹ M. Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte der modernen Kunst*, Köln 1985, 263.

⁷² SA Brno, Archivo Dietrichstein, G 140, s.l. 21 de septiembre de 1565.

⁷³ SA Brno, Archivo Dietrichstein, G 140, Wien, 23 de octubre de 1568, Maximilian II, a Dietrichstein.

⁷⁴ *Loc. cit.*, Wien, 17 de enero de 1569, Maximilian II, a Dietrichstein.

⁷⁵ Lietzmann, 29.

⁷⁶ HHStA, SDK 8, 175, Madrid, 7 de marzo de 1569, Santoyo a Maximilian II.

⁷⁷ J. M. Morán Turina - F. Checa Cremades, *Las Casas del Rey, Casas de Campo, Cazaderos y Jardines*, siglos XVI y XVII, Madrid, 1986, 112.

⁷⁸ HHStA FA Sbd. 2, Spanische Korrespondenz Maximilians II, 161v, Wien, 28 de mayo de 1569, Maximilian II a Santoyo.

⁷⁹ *Loc. cit.*, 156r-v.

⁸⁰ *Loc. cit.*, 146v-147r.

⁸¹ *Loc. cit.*, 165r, Wien, 4 de agosto de 1569.

⁸² *Loc. cit.*, 173r, Preßburg, 22 de octubre de 1569, an Marcantonio Spinola: «Los modelos y lo demás que juntamente nos embiastes havemos rescebido y holgado mucho con ellos porque son a n(uest)ra satisfacion y llegaran buenas y bien tratados, escepto una grota que hera la mejor de todas...».

⁸³ SA Brno, Archivo Dietrichstein, G 140, Speyer, 30 de noviembre de 1570, Maximilian II a Dietrichstein.

⁸⁴ *Loc. cit.*, Prag, 10 de junio de 1571, Maximilian II a Dietrichstein: «Was awer die tier und fögl betrifft so ier vermaint mitt heraus zu bringen werden mier gar angenehm sain, desgleichen die muschlen...».

⁸⁵ Morán-Checa, *Las casas del Rey*, 116.

⁸⁶ CVP 3325 * 50v.

⁸⁷ H. Haupt, Kaiser Rudolf II in Prag: *Persönlichkeit und imperialer Anspruch*, en: Prag um 1600, 45-60.

⁸⁸ Elisa Fucikova, «Prag zur Zeit Rudolfs II», en *Die Kunst am Hof Rudolfs II*, Hanau, 1988, 36.

⁸⁹ L. O. Larsson, «Bildhauerkunst und Plastik am Hofe Rudolfs II», en *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II*, Freren, 1988, 127.

⁹⁰ JBKS 13 (1892) Reg. 9038, Madrid, 1 de octubre de 1576.

⁹¹ «Agradezco a la Dra. Margarita Estella haberme puesto a disposición la foto de la estatua funeraria de Khevenhüller, cuyos restos se encuentran en el claustro de la iglesia de los Jerónimos en Madrid.» (Margarita Estella, *La herencia artística del embajador Khevenhüller*, Archivo Español de Arte, 1978; Estella).

«Problemas de la escultura cortesana hacia 1600: Porres, el Nacherino y otros», en *Real Monasterio y Palacio de El Escorial. Estudios reunidos en conmemoración del IV Centenario*. Madrid 1987, 221-239.

⁹² Morán-Checa, *Las Casas del Rey*, 75; P. Navascués - María del Carmen Ariza - Beatriz Tejero, «La Casa del Campo», en *A propósito de la agricultura de jardines de Gregorio de Los Ríos*. Ed. J. Fernández Pérez e I. González Tascón, Madrid, 1991, 137.

⁹³ CVP 3325 * 52 v.

⁹⁴ Deswarte-Rosa, *Le cardinal Ricci*, 54 cita Archivio Segreto Vaticano, *Diversa Cameralia*, 218, 18, la licencia que Bonanome puede llevar a España «dodici teste d'imperatori con li busti e peducci, dodici altre teste d'imperatori che seguono senza busti e peducci, una testa d'uno fauno, quattro testicciole piccole».

⁹⁵ J. J. Martín González, *Noticias varias sobre artistas de la Corte en el siglo XVI*, BSAA XXXVIII, 1971, 225-240.

⁹⁶ Madrid, 1578, 22, Oktober, ÖLA Khevenhüller Archiv. 2, 168v.

⁹⁷ Documento publicado por González, *Noticias varias*, 253.

⁹⁸ *Loc. cit.*

⁹⁹ ÖLA Khevenhüller Archiv., 239v-240r.

¹⁰⁰ Khevenhüller a Rodolfo II (ÖLA Khevenhüller Archiv. 3, 13v); JBKS 13, 9165, Madrid, 1 de febrero de 1580. El 28 de noviembre de este año escribe Khevenhüller al emperador, que tiene noticias del capitán Escobedo sobre las estatuas y las naves de transporte, que han llegado bien a Venecia (ÖLA Khevenhüller Archiv. 3, 13v, 85v).

¹⁰¹ ÖLA Khevenhüller Archiv., 4, 25r.

¹⁰² Madrid, 26 de abril de 1586 (JbKS 13 [1892] Reg. 9433).

¹⁰³ Martín González, *Noticias varias*, 234.

¹⁰⁴ ÖLA Khevenhüller Archiv., 4, 213r.

¹⁰⁵ ÖLA Khevenhüller Archiv., 1, 214v.

¹⁰⁶ Amberes, 1576.

¹⁰⁷ Elisa Fucikova, «Prag zur Zeit Rudolfs II», en *Die Kunst am Hof Rudolfs II*, Hanau, 1988, 35-37.

¹⁰⁸ A. E. Pérez-Sánchez, «L'asse Madrid-Praga», en *Effetto Arcimboldo*, Milano, 1987, 55-64.

¹⁰⁹ I. Muchka, *Die Architektur unter Rudolf II, gezeigt am Beispiel der Prager Burg*, en Prag um 1600, 85-93.

¹¹⁰ ÖLA Khevenhüller Archiv., 4, 335v.

¹¹¹ *Loc. cit.*, 366r, JBKS 13 (1892), Reg. 9615.

¹¹² Véase F. Unterkircher, Hieremias Gundlach, *Nova Hispaniae Descriptio (cod. 6481 der Österreichischen Nationalbibliothek)*, JbKS 56 (1960) 171 ff.

ARQUEOLOGIA Y COLECCIONISMO DE ANTIGÜEDADES

EN LA CORTE DE FELIPE II

J. Miguel Morán Turina

Cuando en 1602 Jacopo da Trezzo y Juan Pablo Cambiago hicieron el inventario y tasación de los bienes que pertenecieron a Felipe II, hallaron un magnífico monetario y, depositadas en las bóvedas del Alcázar madrileño, cerca de un centenar de estatuas clásicas y un buen número de bronce de pequeño tamaño. Si a estas piezas añadimos las que tenía dispuestas en los jardines de Aranjuez y las que se exponían en el entorno de la biblioteca del Escorial, nos encontramos con una nada despreciable colección de antigüedades, reunida, casi en su totalidad, durante el tiempo de su reinado. Una colección que estuvo a punto de experimentar un aumento espectacular en 1581, cuando Fulvio Orsini pensó en ofrecer su magnífica biblioteca y las antigüedades que contenía a Felipe II para incrementar los fondos de la Laurentina¹.

Orsini juzgó que la persona adecuada para realizar esta gestión ante Arias Montano era el cardenal Granvela, un hombre que, aunque prácticamente nunca había intervenido en asuntos relacionados con El Escorial, se encontraba en una posición inmejorable para concluir este negocio a perfecta satisfacción de ambas partes. Sin embargo, si esta donación nunca se llegó a realizar se debió precisamente a los buenos oficios —o a los malos, según se quieran llamar— de Granvela.

El encargo de Orsini puso al cardenal en una situación comprometida: no le agradaba la perspectiva de que aquella biblioteca acabara en El Escorial pero, por razones de amistad, tampoco podía negarse a officiar de intermediario; le hubiera gustado, como fiel ministro, servir a Felipe II pero le dolía, como humanista, ver Roma despojada de sus tesoros. Puesto en la difícil tesitura de elegir entre el rey y la ciudad, optó por la segunda y trató de convencer a su viejo amigo Orsini que reconsiderase su proyecto y esperara una oferta del papa, que él mismo, con la ayuda de los cardenales Sirleto y Caraffa se encargaron de negociar.

Tres meses más tarde, en junio, cuando Gregorio XIII había decidido ya la incorporación de la biblioteca de Orsini a la Vaticana, Granvela escribió nuevamente a Orsini para expresarle su satisfacción por el desenlace de esta historia, repitiendo una vez más que, aunque «*sin duda alguna deseo cuanto pueda ser útil a los proyectos del rey, mi señor, para el Escorial,... estimo que vuestra biblioteca y sus ornamentos deben permanecer en Roma: allí se las aprecia mejor de lo que aquí se haría, donde poca gente goza con tales cosas y donde son aún más raros los que las saben apreciar*»².

Un juicio, éste, muy duro respecto a la realidad cultural española y que parece incompatible con

ese entorno regio —al que irían destinadas tanto la biblioteca como las colecciones de Orsini— en el que se movían personajes como Arias Montano, Páez de Castro, Alvar Gómez de Castro o Ambrosio de Morales. Pero un juicio del que él —que conocía muy bien el ambiente español y mantenía relaciones estrechas con Antonio Agustín, Pedro Chacón, Diego Hurtado de Mendoza y el Duque de Villahermosa, entre otros— se encontraba profundamente convencido. Hasta el punto de que, cuando Felipe II le reclamó a Madrid en 1579, dejó



Monedas romanas reproducidas por A. Agustín en su «Diálogo de medallas, inscripciones y otras antigüedades».

en Roma sus magníficas colecciones de antigüedades al cuidado de Fulvio Orsini y se dispuso a vivir su estancia en la corte como un largo exilio intelectual, en el que únicamente le sostenía «el recuerdo de los felices años que he pasado en Roma»³.

El juicio de Granvela puede considerarse exagerado, pero sólo relativamente injusto, pues otros españoles tenían sospechas parecidas respecto a lo pequeño del número de quienes sentían verdadero

interés por la antigüedad, e incluso sobre la cualificación de algunos de estos anticuarios⁴. Por ejemplo Gerónimo Zurita, quien temía que los *Diálogos de las medallas*, de Antonio Agustín, fueran un fracaso por falta de un público interesado en ellas⁵; el mismo Antonio Agustín, que pensaba editar muy pocos ejemplares de su libro «porque queden entre amigos, y no topen con ellos personas que no tengan gusto de estas cosas»⁶; o el duque de Villahermosa, cuando lamentaba el triste fin de la magnífica colección de antigüedades reunidas por Andrés Luis Vives, perdidas porque «el barbarismo de nuestra tierra las desperdició»⁷. Nos duela reconocerlo o no, lo cierto es que ni España era Italia, ni la corte de Felipe II Roma, y el humanismo español, que nunca pudo superar esa condición de «fenómeno provincial» con que lo definió Fontán⁸, se movió siempre dentro de unos márgenes limitados y con ciertas dificultades fuera de ellos.

Probablemente uno de los mayores problemas con que se encontró —para el tema que ahora nos ocupa— fue la identificación, establecida demasiado a menudo, entre humanistas y luteranos que no favoreció en absoluto el estudio de una Antigüedad que, para muchos, seguía siendo aún objeto de recelo⁹ y, en algunos casos, objeto, digámoslo así, de persecución institucional. Como la que, inspirada por las enseñanzas del rector Celaya, tuvo lugar en la Valencia del siglo XVI donde, por temor a los eventuales riesgos de su contenido gentil, se utilizaron esculturas y lápidas romanas para cimentar el puente de Serranos y donde más tarde se destruyeron muchas otras —cuya abundancia en la ciudad había señalado con orgullo Beuter algunos años antes— que aún se encontraban encastradas en los muros de las iglesias, como consecuencia de los decretos del sínodo provincial de Ayala en 1565¹⁰.

El ambiente valenciano debía ser especialmente opresivo para los humanistas, y la famosa carta escrita a Zurita por Pedro Juan Núñez —el humanista derrotado que, como última venganza, colgó a Celaya el sambenito de destructor de antigüedades— es uno de los testimonios más patéticos de la soledad intelectual que padecieron muchos de nuestros anticuarios y filólogos. El más patético, pero no el único. Pedro Simón Abril, Palmireno y tantos otros, escribieron lamentos parecidos durante toda la segunda mitad del siglo¹¹.

Sin embargo, y a pesar de que Felipe II, siendo príncipe, siempre tuvo problemas con el latín y que la política que más tarde diseñó para la enseñanza de aquella lengua en su reino supuso una rémora grave para el estudio de la Antigüedad, el humanismo clásico encontró una protección decidida dentro del amplio mecenazgo de un rey bajo cuyo reinado dos españoles, Antonio Agustín y Alfonso Chacón, hicieron contribuciones fundamentales para el desarrollo de la arqueología clásica y cristiana. El primero con sus *Diálogos de las medallas, inscripciones y otras antigüedades*, y el segundo con la *Historia de utriusque belli Dacici, a Trajano Caesari gesti ex simulacris eiusdem, quae in Columna Romae videntur* y con sus estudios, que quedaron inéditos, sobre las catacumbas romanas.

Los dos vivieron largo tiempo en Italia —Agustín desde 1534 hasta que fue nombrado obispo de Lérida treinta años más tarde; Chacón desde 1567 hasta su muerte, ocurrida un año antes de terminar el siglo— y es mucho lo que la formación de ambos debe a Roma, pero ninguno de los dos perdió jamás el contacto con los humanistas españoles ni con los círculos eruditos de la corte.

En 1576, Chacón dedicaba a su rey natural la *Historia de utriusque belli Dacici*, un libro patrocinado no por él sino por el papa Gregorio XIII, con estas

palabras: «*puesto que bajo tu reinado y protección aprendí las ciencias divinas y humanas en España y las enseñé durante muchos años*». Como en casi todas las dedicatorias, en ésta —que llegaba acompañada de un magnífico presente: los dibujos de Gerónimo Muziano— se mezclaban la adulación y el cálculo con ciertas dosis de verdad. Verdad porque, aunque fuera mucho lo aprendido por él en Roma, la base de su erudición, por cuya fama fue llamado por Pío V a la corte papal, la había adquirido en España. Adulación y cálculo porque esperaba el apoyo real a unos proyectos que no tardaría en formular: la confección de una bibliografía general «*de los autores y libros por ellos hechos desde el principio del mundo hasta hoy*» y una Historia de España, además de ayudas pecuniarias. Peticiones éstas a las que se añadía otra, mitad ofrecimiento mitad súplica: la posibilidad de trasladarse al Escorial para acabar sus días trabajando al servicio del rey en la biblioteca del Monasterio¹².

Chacón no obtuvo todo lo que pretendía del rey pero, agradecido por los favores recibidos, dispuso que, a su muerte, pasaran al Escorial su magnífica biblioteca y las antigüedades de su museo, tan elogiado por Nicolás Antonio. Pese a que el rey estaba muy interesado en ello y a que el duque de Sessa se ocupaba personalmente en Roma de este negocio, los libros y objetos de Chacón nunca llegaron a España. No sabemos por qué razones; pero sí que eran de orden distinto a las que frustraron la donación de Orsini trece años antes. A diferencia de lo que pensaba su amigo el cardenal Granvela, Chacón no consideraba a Felipe II y su equipo de sabios y eruditos «*indignos*» de semejante regalo. Porque no lo eran en absoluto, aunque, obviamente y salvo excepciones como Arias Montano, la mayor parte de ellos tuviera una talla distinta a la de aquellos que frecuentaban la casa de Granvela en Roma.

Quizá Morales, como anticuario, fuera acreedor a los reproches que le hacía Antonio Agustín, y desde luego no hay en España nada comparable a los estudios sistemáticos de Chacón sobre las catacum-



Moneda hallada en Barajas, incluida en las «Relaciones topográficas...» encargadas por Felipe II.

bas de la Via Salaria, pero a lo largo del siglo XVI los humanistas españoles realizaron un importante trabajo para conocer y dejar constancia de los restos antiguos que habían llegado hasta sus días.

Fueron ellos quienes, sumando esfuerzos individuales y en estrecha comunicación epistolar, hicieron los primeros inventarios y corpus de las inscripciones clásicas en España en la *Colección de inscripciones de España*, de Luis Lucena, las *Inscripciones y antigüedades de la Bética*, de Juan Fernández Franco, las *Antigüedades de las ciudades de España*, de Ambrosio de Morales, los *Discursos de las medallas*, de Antonio Agustín, el *Memorial tríplico*, de Felipe de Acosta, las obras de Francisco Llançol de Romaní,... y, en tantas y tantas historias locales también, quienes consiguieron involucrar al poderoso

aparato burocrático de Felipe II en su tarea, que de esta forma recibía un espaldarazo oficial: a partir de 1575 centenares de ciudades y pueblos españoles recibieron la visita oficial de dos comisarios reales que, entre otras muchas cosas, formularon una pregunta sobre «los edificios señalados que en el pueblo hubiese, y los rastros de edificios antiguos, epitafios y letreros, y antiguallas de que hubiese noticia».

Evidentemente, la finalidad de una empresa tan compleja y costosa como la realización de una encuesta en toda la monarquía —también se enviaron cuestionarios a las Indias— no tenía una finalidad tan altruista como conocer el patrimonio arqueológico español o recabar informaciones sobre la toponimia y origen de nuestras poblaciones, por mucho que estas cuestiones pudieran interesar a hombres como Morales. No; la realización de las *Relaciones de los pueblos de España* —o *Relaciones topográficas*, como habitualmente se las conoce— se apoyaba sobre urgentes necesidades de índole política y económica: conocer con exactitud cuáles eran los recursos y el estado exacto de la monarquía en un momento de gravísimos trastornos económicos. Pero, en cualquier caso, daba lo mismo.

Lo verdaderamente importante para el tema que nos ocupa no es cuál fuera el último motivo por el que se hicieran las *Relaciones* sino el hecho de que se asumieran las preocupaciones históricas y culturales de los humanistas y se incluyera en los cuestionarios esta pregunta y las relativas a la antigüedad, origen y toponimia de cada una de las poblaciones; y que se mantuviera en la redacción del segundo cuestionario, el de 1578, más breve que el anterior. Porque, en realidad, éstas eran unas preguntas indiferentes para los objetivos que se pretendían —en principio el único beneficio que podían reportar era el más desinteresado de todos, el del puro conocimiento del pasado nacional, aun-

que éste tenía también una utilidad muy precisa—, que resultaban perfectamente prescindibles y que, de hecho, no figuraban en el cuestionario preparado por Páez de Castro unos años antes, todavía en vida del emperador Carlos.

Y esta posición de la corte ante problemas de tipo histórico, su deseo de informarse sobre antigüedades, epitafios e inscripciones resulta más importante aún que el propio resultado de las informaciones obtenidas. Unas informaciones que, en muchos casos, nos resultan francamente decepcionantes. ¿La causa? La condición misma de los informantes, no siempre dotados de la cultura necesaria para dar respuestas precisas a la insaciable curiosidad de los encuestadores reales y, muchas veces movidos por el amor a su patria chica, excesivamente inclinados a ver en cualquier cascote viejo una ruina romana que sirviera como testimonio indudable de la antigüedad del lugar¹³.

En algunos sitios se dieron respuestas muy exactas. Por ejemplo, en Barajas, donde se adjuntó, incluso, el dibujo de una moneda romana; o en Toledo, donde la persona interrogada remitió a Gómez de Castro y Hernando de Lunar para obtener noticias más precisas sobre las antigüedades de la ciudad; o en Villamanta, donde se copiaron puntualmente las inscripciones existentes. Pero casos como éstos son la excepción, no la regla.

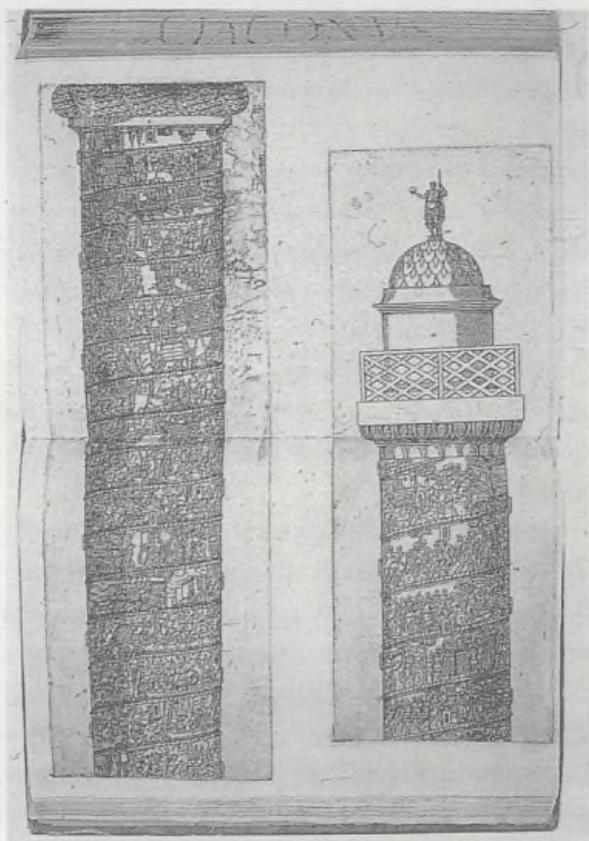
En una sociedad cuya memoria histórica aún se identificaba mayoritariamente con la memoria de una generación, y que situaba en un lugar del tiempo difícilmente computable todo lo que excedía al recuerdo de los más ancianos¹⁴—y fueron normalmente los viejos del lugar quienes respondieron a las preguntas—, el concepto de antigüedad resulta enormemente difuso¹⁵. Estas imprecisiones cronológicas suponen un problema que encontramos a cada paso al analizar las *Relaciones*. Otro deriva de la

imprecisión y vaguedad con que se describen ruinas y objetos —pienso, por ejemplo, en el caso de Iniesta— que, muchas veces, escapan por completo a la comprensión de los vecinos del lugar.

Estos problemas, y algunos más que también plantean, hacen que quede muy menguado, en el terreno que nos ocupa, el valor de sus informaciones. En teoría, las *Relaciones* hubieran conseguido realizar en muy poco tiempo un inventario muy completo de las antigüedades españolas, imposible de compilar a partir de esfuerzos individuales aislados. En la práctica no fue así: ni los cuestionarios llegaron a todas las regiones de España, ni la preparación de los informadores locales permitía contestar con la suficiente precisión para dotar a sus respuestas de un mínimo de fiabilidad, ni se utilizaron las contestaciones de los cuestionarios, al menos que se tenga noticia de ello, para la redacción de esa «famosa historia de nuestra España» a que se refiere el rector de San Vicente al devolver su informe.

Aunque en este sentido la utilidad de las *Relaciones* sea relativa, sin embargo sí permiten hacernos una idea muy precisa de la abundancia con que se producían hallazgos de época romana y de la rapidez con que se iban destruyendo¹⁶ ante la más absoluta indiferencia, incluso cuando habían sido visitadas y publicadas por alguno de nuestros anticuarios¹⁷. Solamente hay un caso en que se recoja la noticia de que el pueblo se haya preocupado de forma consciente por la conservación de una de estas antiguallas: el de Maqueda, donde podía verse «una piedra muy bien labrada con sus frisos y bordes... (que) antes de ahora solía estar fuera de la ermita, y por temor de que nos la hurtasen, porque algunos de fuera de aquí la venían a comprar, la metieron dentro de la dicha ermita, y la pusieron en el frontispicio del altar». Pero en este caso, probablemente, lo que

impulsó a los vecinos a estimar aquella lápida debió ser, más que el amor a la antigüedad, un sentimiento confuso de que, por algún extraño motivo, debía ser valiosa cuando había gente dispuesta a pagar por ella, pues a ningún vecino se le había ocurrido nunca encaramarse a la torre de la misma ermita para leer otra lápida reutilizada que había allí «*porque les va muy poco en ello*»¹⁸.



Nuciano. *La Columna Trajana*, ilustración del libro «*Historia utriusque belli daicici a Traiano Caesare gesti...*» de A. Chacón.

Pero el caso de Maqueda no fue habitual, y todos cuantos sintieron curiosidad hacia el pasado —o simplemente necesitaron material de construcción— pudieron sacar de aquellos yacimientos arqueológicos cuanto quisieron. Las antigüedades de Itálica enriquecieron las colecciones de la vecina Sevilla. Las esculturas y lápidas de Caparra acaba-

ron adornando las galerías y jardines de los palacios de Plasencia, entre ellos el de don Luis de Avila. El duque de Villahermosa adquirió piezas aparecidas en Vililla de Quinto, Sádaba, Villahermosa, Castra Coruña, Gerona...¹⁹. Alvar Gómez de Castro recogió antigüedades en Consuegra, Arcávida y Talavera la Vieja, donde, con harto dolor de su corazón se vio obligado a abandonar un berraco que no pudo transportar²⁰. En Talavera consiguió también buena parte de sus monedas el Obispo de Burgos²¹. Agustín reunió en su palacio cuantas lápidas e inscripciones «*se iban perdiendo por Tarragona*»²²; y lo mismo hizo en Antequera Juan Porcel, que, para evitar la destrucción de las inscripciones aparecidas en Antiquaria, Singilis y Nescania, mandó colocarlas en el Arco de los Gigantes²³.

Sería tan inútil como farragoso intentar dar una lista más larga de nombres de coleccionistas y eruditos que formaron así sus colecciones. Sin embargo resultaría más interesante hacer constar algunas ausencias en ella; por ejemplo, la del rey Felipe II, que nunca adquirió antigüedades por este sistema a pesar de lo fácil que podía haberle resultado²⁴ y de que, en ocasiones, personas de su círculo más estrecho de colaboradores se lo pudieron sugerir²⁵. Algo que resulta absolutamente lógico si tenemos en cuenta que, al repasar el inventario de los bienes que pertenecieron a Felipe II²⁶, nos encontramos con que casi el total de las antigüedades de su colección —originales o copias modernas— proviene de la colección de don Diego de Mendoza, de los regalos del cardenal Ricci²⁷ y de los de Pío V, procedentes del Belvedere²⁸, y que, salvo una copia en mármol del *Espinario*, ninguno de los vaciados y copias de María de Hungría entró a formar parte de las colecciones reales españolas²⁹.

Entre las licencias de exportación de antigüedades concedidas por el Vaticano entre 1535 y 1571

no aparece ni una sola con destino al rey de España³⁰ y ninguna de sus antigüedades, por lo que se desprende al menos de la documentación que ha llegado a nosotros, se debe a compra o encargo personal del monarca³¹. Y sólo las que, procedentes de la colección de Antonio Agustín³², se instalaron en El Escorial encontraron un acomodo preciso en la biblioteca laurentina, donde las describe someramente el padre Sigüenza, indicando claramente su función: «están también en sus cajones guardadas muchas diferencias de monedas y medallas, figuras de metal antiguas... que sirven para la inteligencia de los buenos autores y aún de la Sagrada Escritura»³³. En este contexto, tales antigüedades —que formaban parte, y esto es importante, de otra librería ya previamente organizada y donde tenían un papel similar— cumplen una función muy precisa dentro de ese sistema perfectamente establecido de organización del saber que supone la biblioteca en el siglo XVI. Un sistema, y una utilización de las antigüedades dentro de él, que Páez de Castro y el doctor Cardona habían expuesto algunos años antes a Felipe II en sendos memoriales.

El resto de sus antigüedades, el centenar largo de esculturas inventariadas en el Alcázar, tuvo un destino incierto a lo largo de todo el reinado, y tan sólo la serie de los césares, cerrada con el busto de Carlos V —y ésta por su valor dinástico, probablemente, más que por otro motivo—, tenía un destino claro en la mente del rey: ubicarse en nichos en uno de los jardines del Alcázar³⁴. Alguna otra, convertida en fuente había sido instalada en los jardines de Aranjuez³⁵, pero hacia 1590, los mármoles de Mendoza aún no habían encontrado acomodo³⁶, como no lo habían hallado tampoco todavía a la muerte del rey, a juzgar por el inventario, la mayor parte de aquellas piezas, algunas de las cuales pasaron a Aranjuez en 1607³⁷.

No puede dejar de producir cierta extrañeza esta, llamémosla así, dejadez respecto a la escultura clásica, a sus esculturas clásicas, olvidadas en un rincón de su palacio, por parte de un hombre que, según quiere la tradición, durante el viaje a Portugal de 1580 se detuvo quince días en Mérida para observar y estudiar las antigüedades romanas



El Apolo del Belvedere según el «Codex escurialensis».

en compañía de Juan de Herrera. Pero, como tantas veces sucede, por bonita que sea esta historia es falsa: los quince días de Llaguno³⁸ se reducen a uno sólo³⁹, y no parece que pudiera visitar con deteni-



F. de Holanda. *El Laocönte*. «Os desenhos des antiqualthas que vió...».

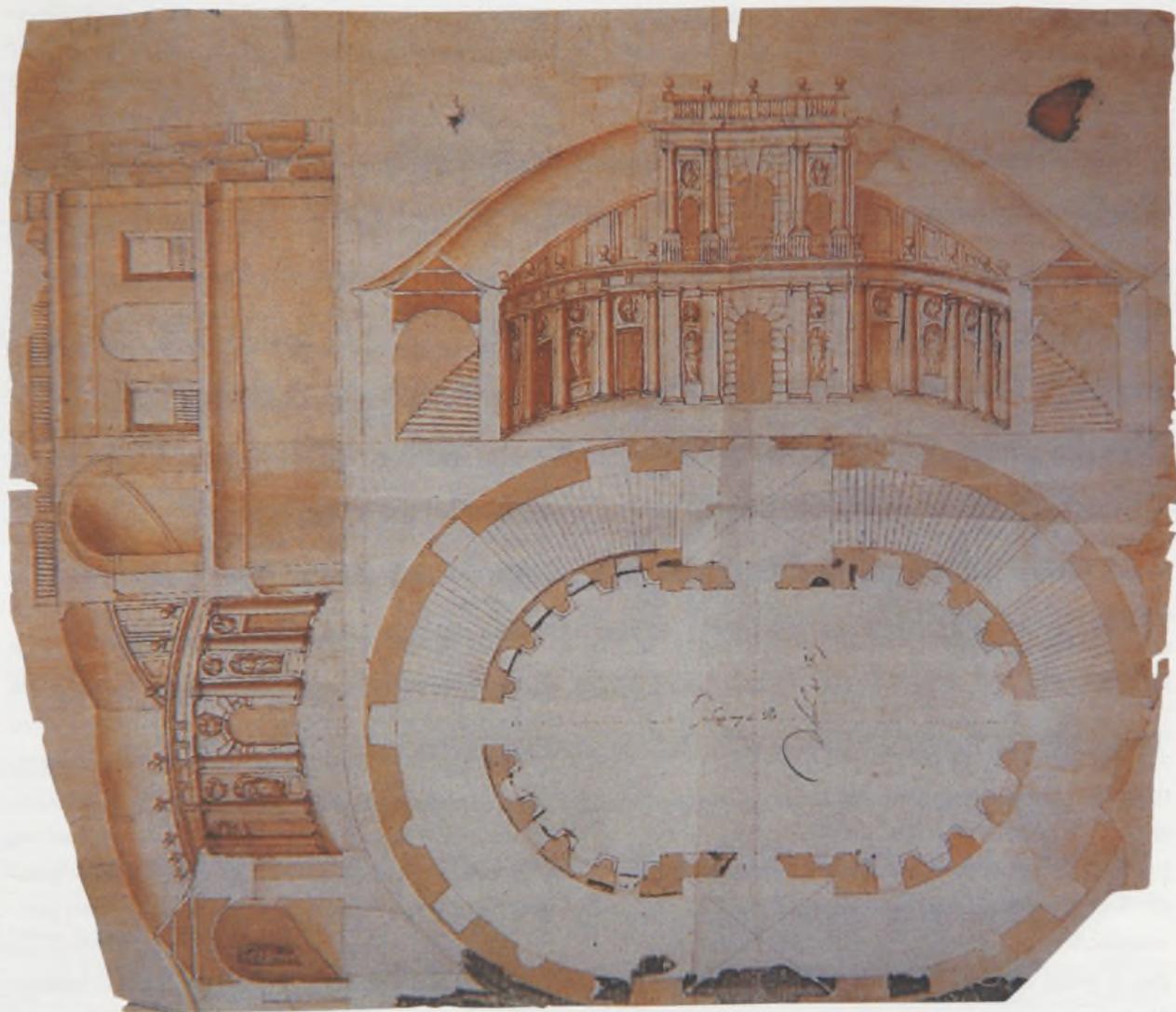
miento las ruinas de Sagunto cuando pasó por Murviedro, pues según el relato de Cock —que sí se había apartado días antes de la comitiva real para verlas, como haría más tarde para visitar las antigüedades de Tarragona— llegó al lugar después de comer, pasó la tarde en una recepción y partió temprano a la mañana siguiente⁴⁰. Un hombre, también, que coleccionaba medallas y monedas, que buscaba manuscritos latinos y griegos por toda

Europa y que podía contemplar a su placer todas las antigüedades de Roma y algunas de otros lugares con sólo acercarse a los anaqueles de su librería y hojear los grabados de Lafreri, Cavalieri o Cock, los dibujos del *Codex Escorialensis*, los de Muziano o los de Holanda, conservados en lugares preferentes de su biblioteca⁴¹.

Pero que causan menos sorpresa si tenemos en cuenta que el rey nunca sintió una inclinación hacia la escultura —más allá de necesidades devocionales y representativas estrictas— y que su valoración de la antigüedad era muy semejante a la que se hacía en su entorno más inmediato.

Diego Villalta, en su *Tratado de las antigüedades de la memorable Peña de Martos*, menciona a algunos españoles ocupados en «recoger así muchas estatuas antiguas, con mucho cuidado, cosa y diligencia»⁴². El da sólo tres nombres, Diego Hurtado de Mendoza, Luis de Avila y Perafán de Ribera, pero aunque la lista podría ampliarse —faltan, por ejemplo, los duques de Alba y Villahermosa—, los coleccionistas de escultura antigua nunca fueron excesivamente numerosos entre nosotros⁴³. Si lo fueron, en cambio, los coleccionistas de medallas, monedas e inscripciones.

Casi todos nuestros humanistas —Arias Montano, Agustín, Morales, Páez de Castro, Ponce de León, Zurita, Gómez de Castro, etc.— reunieron colecciones de antiguallas, entre las que muy pocas veces podemos encontrar esculturas. Y no se trata sólo de un problema de disponibilidades económicas, aunque Antonio Agustín se quejara de que muchas veces «los hombres dotos... no pudieron juntar por su pobreza» medallas y antigüedades⁴⁴, sino de algo mucho más profundo. Algo que tacharía de falta de interés si no fuera por miedo a que se malinterpretaran mis palabras, porque las esculturas clásicas ocupan en sus colecciones un lugar tan secundario como el que tienen en sus escritos.



Caxés, Proyecto de ninfeo para unir el Alcázar y la Casa de Campo (1570-1575).

No poseyeron estatuas, pero, y esto es importante, tampoco se ocuparon prácticamente de ellas cuando describieron las antigüedades existentes. Acercándose a ellas desde su posición de arqueólogos-historiadores, seleccionaron sólo aquellos fragmentos de la antigüedad que les resultaban útiles en su empeño de verificar la exactitud de Plinio y Estrabón. Profundamente convencidos del valor

historiográfico de las inscripciones, monedas y medallas⁴⁵ —e, incluso, de que éstas eran mucho más veraces y fiables que las propias fuentes escritas⁴⁶—, su interés principal hacia ellas fue puramente arqueológico.

En este sentido el caso de Morales es absolutamente revelador. Sus *Antigüedades de las ciudades de España* son un inmenso compendio de inscripcio-

nes, epitafios y lápidas de todo tipo en el que únicamente tienen cabida tres esculturas antiguas —el león de Astapo, el Hércules de Cástulo y el célebre Dis Man, dibujado por Wingaerde a su paso por Sagunto⁴⁷—, que cita meramente de pasada. En parte porque le interesaban menos, y esto es especialmente claro en el Dis Man, el valor artístico de la estatua que las inscripciones de sus bases, y en parte porque no acababa de estar seguro de pisar firme en este terreno si no era apoyándose en juicios —los de los artistas— que él consideraba más autorizados. Por ejemplo cuando justifica su entusiasmo ante el león de Cástulo diciendo que «*pudiera pe(n)sar q mi afficio(n) a tales lindexas me cegava, si no vuisse visto estimar mucho aquella escultura a los grandes artífices q la han visto y gozado*»⁴⁸ o cuando expone al rey la excelencia de un sarcófago en la colegiata de Husillos a través del testimonio de Berruete⁴⁹.

Aunque un exquisito coleccionista de antigüedades, como fue Diego Hurtado de Mendoza, hubiera recorrido en su juventud «*buena parte de España para ver y sacar fielmente las piedras antiguas de ella*» y promoviera más tarde excavaciones arqueológicas en Siena⁵⁰ el acercamiento a la antigüedad de coleccionistas y arqueólogos era absolutamente dispar. Y quizá esto pueda explicar en parte la actitud hacia las estatuas clásicas por parte de un rey que amó la pintura pero no la escultura y cuyo interés hacia la antigüedad probablemente no era distinto del de aquellos humanistas de su corte que cuando le proponían recoger en la biblioteca laurentina «*todo lo mejor de la antigüedad de España*» pensaban exclusivamente en lápidas e inscripciones, nunca en estatuas⁵¹. Por eso, cuando en 1578 Horacio Muti ofreció enviar al rey su colección de esculturas clásicas —«*las mejores de quantas hay en Roma y en el mundo*»⁵²— como «*cosas dignas de para la Iglesia y*

estudio de Sant Lorenço el Real», se declinó el ofrecimiento considerando que tal colección era más propia de una casa de campo que de aquel lugar. Y esto puede ser tan revelador de la actitud de Felipe II frente a las antigüedades como el hecho de que, salvo las ya mencionadas en la biblioteca, la única escultura antigua que admitiera en El Escorial fuera un San Lorenzo de mármol, enviado por su embajador en Roma, probablemente mucho peor que los mármoles de Muti «*porque ya después de Valeriano las buenas artes iban desdiciendo*»⁵³, pero mucho más valiosa, a sus ojos, por tratarse de una reliquia de los primeros tiempos de la Iglesia. Que tal imagen se colocara en el coro de la basílica respondía a un problema de decoro, sí; pero también a una forma muy concreta de entender y valorar la antigüedad.

Quizá Felipe II nunca se preocupó en exceso de las antigüedades, de sus antigüedades, porque para él, como para la mayoría de los españoles de su tiempo⁵⁴, la verdadera antigüedad, aquella que verdaderamente les interesaba, no era tanto la romana, imperial y pagana, como la visigoda, española y cristiana. Y, probablemente, no haya mejor pista para comprender cuáles fueron los verdaderos intereses arqueológicos del soberano que el viaje de Ambrosio de Morales por tierras de León, Asturias y Galicia buscando para su rey libros, reliquias y enterramientos reales.

¹ P. de Nolhac, *La Bibliothèque de Fulvio Orsini*, París, 1887, pág. 112 y ss.

² M. van Durme, *El Cardenal Granvela (1517-1586)*, Barcelona, 1957, págs. 306 y 338. Sin embargo, Granvela había enviado a algunos coleccionistas españoles, el Duque de Villahermosa entre ellos, antigüedades clásicas desde Roma.

Gurrea y M. Aragón, *Discursos de medallas y antigüedades*, Madrid, 1902, pág. 112.

³ M. van Durme, *op. cit.*, págs. 304-305.

⁴ Recuérdese, por ejemplo, el juicio de Agustín sobre algunos de los errores contenidos en las *Antigüedades* de Morales. Un libro que dado el panorama español «será de provecho en España», aunque a su autor «en muchas otras cosas de antigüallas me parece que le falta que saber». Carta a G. Zurita en D. Dormer, *Progresos de la Historia en el reino de Aragón y elogios de Gerónimo Zurita su primer cronista*, Zaragoza, 1680, pág. 386.

⁵ A. García de la Osa, *La numismática española en el reinado de Felipe II*, El Escorial, 1927, pág. 112.

⁶ Carta de Rodrigo Zapata a Gerónimo Zurita de 30 de diciembre de 1578, en D. Dormer, *op. cit.*, pág. 446.

⁷ Gurrea y M. Aragón, *op. cit.*, 1902, pág. 130.

⁸ A. Fontán, *Humanismo romano*, Barcelona, 1974, pág. 276. Su visión del humanismo español se encuentra en un punto medio entre el optimismo de J. A. Maravall (*Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*, Madrid, 1966) o el pesimismo de J. Fuster (*Rebeldes y heterodoxos*, Barcelona, 1972) o L. Gil (*Panorama social del humanismo español [1500-1800]*, Madrid, 1981).

⁹ Aunque pueda parecer sorprendente y por un exceso de escrúpulos, Agustín no incluye entre las monedas romanas que estudia aquellas que representan a los dioses gentiles, hecho que motiva la inclusión por parte del P. Escoto de un nuevo diálogo, el XII, en su edición de Amberes de 1616.

¹⁰ J. Villanueva, *Viage literario a las iglesias de España*, Madrid, 1806, t. IV, págs. 60-77.

¹¹ D. Dormer, *op. cit.*, págs. 519-522 y L. Gil, *op. cit.*, pág. 261 y ss.

¹² G. Andrés, «El P. Alfonso Chacón. Un capítulo de la Real Biblioteca del Escorial», en *La Ciudad de Dios*, 1944, núm. 156, págs. 354-355.

¹³ Por ejemplo, en la *Corografía de algunos lugares...*, Gaspar Barreiros, señala que «no hay lugar noble en España que no tenga sus reliquias, o en torres, o en puentes, o en cualesquiera otros edificios, como ahora en estos de Mérida, que la gente ignorante usurpa como por muestra y argumentos de su nobleza y antigüedad». En J. García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, 1951, I, pág. 961, tb. pág. 999.

¹⁴ Por ejemplo del puente romano cercano a Iniesta dicen en un lugar que es «antigua, que no se tiene noticia de quien lo

hizo» y en otro que es «edificio antiquísimo (de) que no hay memoria». J. Zarco y Cuevas, *Relaciones de pueblos de la diócesis de Cuenca hechas por orden de Felipe II*, Cuenca, 1927, t. I, págs. 9 y 18.

¹⁵ Por ejemplo la respuesta dada en Herrera, cuando, sin mayores pruebas y para señalar, simplemente, la antigüedad de unos restos se dice que «esto debe ser muy antiguo, y del tiempo que los moros señorearon a España». C. Viñas Mey y R. Paz, *Relaciones de los pueblos de España ordenadas por Felipe II. Reino de Toledo*, Madrid, 1963, t. II, pág. 448. En el mismo sentido, cuando en Las Mesas dan cuenta del hallazgo de unas «orzas y ollas y tinajuelas, y otras cosas de barro, que verdaderamente eran de moros», se están refiriendo con toda seguridad a restos romanos, y lo mismo para los restos de edificios existentes en Vara del Rey. J. Zarco y Cuevas, *op. cit.*, I, págs. 101 y 118 y II, págs. 240 y 252.

¹⁶ Por ejemplo unas villas romanas, con pavimentos de mosaico, que aparecieron cerca de Tarancón. J. Zarco Cuevas, *op. cit.*, t. II, pág. 55.

¹⁷ Por ejemplo el pilar labrado hallado en los Santos de la Hunosa y descrito por Ambrosio de Morales, que se utilizaba en un embarcadero del Henares. C. Viñas Mey y R. Paz, *Relaciones histórico-geográfico-estadísticas... Provincia de Madrid*, 1949, pág. 598. También en Carabaña recordaban que fueron «por esta villa personas leídas y entendidas» para ver la inscripción griega que había allí, *ibidem*, pág. 172.

¹⁸ C. Viñas y R. Paz, *op. cit.*, 1963, II, pág. 53.

¹⁹ Villahermosa mantenía contactos con distintas personas, como el obispo de Osma, «que traya cuidado de recoger para mí cosas antiguas». Gurrea y M. Aragón, *op. cit.*, 1902, pág. 117.

²⁰ F. de B. San Román, «El testamento del humanista Alvar Gómez de Castro», en *Boletín de la Real Academia Española*, XV, 1928, págs. 563-564; F. J. Sánchez Cantón, «Viaje de un humanista español a las ruinas de Talavera la Vieja», en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1927, núm. 5, págs. 223-226.

²¹ C. Viñas Mey y R. Paz, *op. cit.*, 1963, t. II, pág. 453.

²² E. Cock, *Anales del año ochenta y cinco*, en J. García Mercadal, *op. cit.*, t. I, pág. 1347; G. Andrés, «Inventario de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas, tapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por el rey don Felipe II al Monasterio del Escorial. Años 1571 a 1598», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XVII, 1930, págs. 136-138.

²³ A. Ponz, *Viage de España*, Madrid, 1989, t. 4, págs. 768-775. En su visita a Talavera la Vieja, Alvar Gómez había aconsejado

también al conde de Miranda, señor de aquel lugar, que para asegurar su conservación, «recogiera todas las piedras escritas y adornara aquel lugar con ellos». F. J. Sánchez Cantón, *op. cit.*, 1927, pág. 225. Algo que a escala mucho más ambiciosa había propuesto Cardona al señalar que «las piedras grandes y pedazos de epitafios, que hay muchos esparcidos por España... podrían recogerse, y ponerse y asentarse por las paredes (de la Biblioteca Real)... y serían admirable ornato de las piezas». J. B. Cardona, «Traza de la librería de San Lorenzo el Real», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1883, pág. 369.

²⁴ Que sepamos tan sólo una vez recibió unas antigüedades púnicas aparecidas en Ibiza durante la construcción de una fortaleza.

²⁵ J. Páez de Castro, «Memorial al Rey don Felipe II sobre la formación de una librería», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1883, pág. 176. A. Morales, *Viage de Ambrosio de Morales por Orden del Rey D. Phelipe II a los reynos de León, y Galicia, y principado de Asturias...*, Madrid, 1765, pág. 26.

²⁶ F. J. Sánchez Cantón, *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, Madrid, 1956-1959, II, págs. 179-187.

²⁷ En principio debían formar parte de un regalo más amplio preparado por el papa Pío IV con donaciones de diferentes cardenales y recogido en el *Avviso* de Roma de 12 de octubre de 1560, donde se señala que «il Cardinale Carpi ha portado a N. S. una testa antiqua d'Alessandro magno et il cardinale di Montipulciano tre altre una d'Hannibale, di Socrate et di Cesare, le quali si dice S. Sta. manda al Re Pho.». Cit. por S. Deswarte-Rosa, «Le cardinal Ricci et Philippe II: cadeaux d'oeuvres d'art et envoi d'artistes», *La Revue de l'art*, 1990, pág. 60. Pero Giovanni Ricci de Montepulciano acaba efectuando otro envío por su cuenta con una colección de copias modernas de los bustos de doce emperadores romanos culminando en otro del César Carlos y un vaciado en bronce del *Espinario*.

²⁸ S. Deswarte-Rosa, *op. cit.*, pág. 54. R. Ricard, *Marbres anti-ques du Musée du Prado*, París, 1923, págs. 13-17, piensa equivocadamente que estos bustos fueron enviados por Pío IV en 1565; sin embargo, el Duque de Villahermosa dice poseer una estatua de Julio César copiada por Bonanone «de una antigua que Pío cuarto embió al Rey nuestro señor», M., Gurrea y Aragón, *Discurso de medallas y antigüedades*, Madrid, 1903, págs. 129-130. Entre los que se beneficiaron de estos regalos se incluía a Per Afán de Ribera, posibilidad que es negada por V. Lleó, «El jardín arqueológico del primer duque de Alcalá», *Fragmentos*, 1987, núm. 11, pág. 24.

²⁹ A éstas habría que añadir también la serie de emperadores encargada por el príncipe don Carlos y sus cuatro bustos antiguos de César, Escipión, Pompeyo y Bruto. S. Deswarte-Rosa, *op. cit.*, págs. 54-55.

³⁰ M. B. Jestaz, «L'exportation des marbres de Rome de 1535 à 1571», en *Melanges d'Archeologie et d'Histoire*, LXXV, 1963. También A. Bertolotti, «Esportazione di oggetti di belle arti da Roma», *Archivio storico, letterario e artistico di Roma*, III, 1878-1879, págs. 281-286. En 1573 Felipe II tuvo la posibilidad —aunque no sabemos si la aprovechó o no— de adquirir dos cajones de antigüedades importadas de Italia que habían quedado abandonados en el puerto de Cartagena por problemas de la testamentaria de Per Afán de Ribera. V. Lleó, *op. cit.*, pág. 37.

³¹ Cuando en 1573 Bonanone reclama el pago de los 24 bustos de emperadores que había traído de Roma para la Casa de Campo, se le responde que «no se truxeron ni hizieron por su mandado (de Felipe II) ni los ha menester, porque tiene otros como éstos doblados, y que assí podrá disponer dellos y venderlos a quien quisiere» (S. Deswarte-Rosa, *op. cit.*, pág. 54), aunque, finalmente, el rey acaba pagando (J. J. Martín González, «Noticias varias sobre artistas en la corte en el siglo XVI», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXXVII, 1971).

³² G. Andrés, *op. cit.*, 1930, págs. 136-138.

³³ J. Sigüenza, *Fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1963, págs. 302-303.

³⁴ Sin embargo, no se llegaron a colocar hasta el siglo XVII e, incluso, hay aún serias dudas sobre si estaban destinadas al jardín del Cierzo, al del lado sur, o a una galería alta de la Torre Bahona. Sobre este punto véanse las opiniones encontradas de V. Gérard, *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Madrid, 1984, pág. 103. J. Rivera, *Juan Bautista de Toledo y Felipe II*, Valladolid, 1984, págs. 227-228, y S. Deswarte-Rosa, *op. cit.*, págs. 55 y 61. También se especuló con la posibilidad de que esta serie, u otra similar, adornara la galería proyectada por Caxés para unir el Alcázar a la Casa de Campo.

³⁵ En una carta de 1586, Federico Zuccaro escribe que «perche non li manchi cosa alguna a questo loco (el jardín de la Isla) vi sono anco due statue di bronzo antiche molte bone», cit. por J. Domínguez Bordona, «Federico Zuccaro en España», *Archivo Español de Arte*, 1927, pág. 84. Álvarez Quindós (*Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*, Aranjuez, 1982, pág. 271) señala que «para adorno de este jardín se traxeron muchas estatuas de bronce y piedra».

³⁶ «Están agora todas estatuas en poder del Rey don Philippe nro. señor que aun no creo a ordenado donde se an de poner», D. Villalta, *Tratado de las antigüedades de la memorable Peña de Martos*, fol. 52, en F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid, 1923, t. I, pág. 291.

³⁷ V. Carducho, *Diálogos de la pintura*, ed. F. Calvo Serraller, Madrid, 1979, pág. 437.

³⁸ E. Llaguno, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, Madrid, 1829, II, pág. 139.

³⁹ «Otro día a Mérida. Otro día a las antiguallas.» A.G.S.: C.S.R. Memoria de las jornadas año 1580.

⁴⁰ J. García Mercadal, *op. cit.*, t. I, págs. 1391-1396 y 1398.

⁴¹ Dos de estos tres álbumes de dibujos fueron regalados al rey y otro llegó a sus manos con la librería de Mendoza. Poseía también un cuarto libro con dibujos de antigüedades, la mayor parte de ellas francesas, cuya procedencia es desconocida. G. Andrés, «Catálogo de las colecciones de dibujos de la Real Biblioteca de El Escorial», *Archivo Español de Arte*, 1968, núm. 161, págs. 3-19.

⁴² F. J. Sánchez Cantón, *op. cit.*, 1923, I, pág. 291.

⁴³ Compárese simplemente el elevado número de peticiones hechas por franceses para exportar mármoles de Roma entre 1535 y 1571 con las seis únicas dirigidas por españoles. M. B.

Jestaz, *op. cit.*, págs. 451-464. También A. Bertolotti, *op. cit.*, III, 1879, págs. 281-286.

⁴⁴ A. Agustín, *op. cit.*, pág. 1.

⁴⁵ Véase A. Morales, *Las antigüedades de las ciudades de España*, Alcalá, 1575, folio IIv, epígrafes XII y XIII.

⁴⁶ Así pensaba Agustín al final de su vida. A. Grafton, *Joseph Scaliger. A Study in the History of Classical Scholarship*, Oxford, 1983, pág. 253, y A. D. Momigliano, *Studies in Historiography*, Londres, 1966, pág. 16.

⁴⁷ R. Kagan (ed.), *Ciudades del siglo de oro. Las vistas españolas de A. Van den Wyngaerde*, Madrid, 1985, pág. 193.

⁴⁸ A. Morales, *op. cit.*, 1575, fol. 59v.

⁴⁹ A. Morales, *op. cit.*, 1765, pág. 26.

⁵⁰ A. Morales, *op. cit.*, 1575, f. IIv; A. González Palencia y E. Mele, *Vida y obras de Don diego Hurtado de Mendoza*, Madrid, 1942, t. II, págs. 207-208.

⁵¹ J. B. Cardona, *op. cit.*, pág. 369.

⁵² La colección, compuesta por veintinueve esculturas de romanos, treinta y cinco de griegos, sesenta y nueve de emperadores, veinte estatuas de mármol grandes y treinta y cinco pequeñas, debía ser realmente magnífica. Archivo del Instituto de Valencia de Don Juan, envío 109, fols. 60 y ss.

⁵³ J. Sigüenza, *op. cit.*, pág. 336.

⁵⁴ L. Gil, *op. cit.*, págs. 237-238.





EL «JOVEN DEL MAGDALENSBERG»

Kurt Gschwantler

La búsqueda del original desaparecido

Recientes hallazgos sensacionales, programas de restauración y grandes exposiciones en los últimos años no sólo han acaparado el interés de los arqueólogos sobre las estatuas de bronce de gran tamaño, sino también la atención del público interesado en arte en general. Las investigaciones técnicas y científicas realizadas en relación con estas restauraciones han aumentado considerablemente nuestros conocimientos sobre la técnica de fundición y de formación de los grandes bronceos antiguos¹.

La Colección Vienesa de Antigüedades del Museo de Historia de Arte de Viena posee, entre 4.000 objetos, una colección de bronceos no solamente importante en número, sino también en lo que se refiere a calidad². Sus «*piezas de gala*» son, sin duda, dos grandes estatuas de bronce: el atleta de Efesos³ y el «*Joven del Monte Magdalensberg*», hallado en 1502 en este monte en la región austriaca de Carintia⁴.

En 1983 la Colección de Antigüedades comenzó un proyecto de investigación interdisciplinario, que proponía la investigación exacta del Joven del Magdalensberg, desde el punto de vista de la historia del arte, de la historia, y especialmente desde el de las ciencias naturales y la técnica. En 1986 se

comunicaron a los participantes de la 9.^a Reunión sobre Bronces Antiguos, en Viena, los resultados hasta entonces obtenidos, que causaron también sensación entre el público en general, y se documentaron en una exposición monográfica⁵.

La estatua que se encuentra en Viena, que ha llegado a llamarse «*el hallazgo romano más importante en la región de los Alpes Orientales*»⁶ no es el original romano, sino un vaciado del siglo XVI; el original ha desaparecido.

Una pista importante en la búsqueda del original nos conduce a España, donde, según diversas fuentes literarias y archivísticas se encontró, en los Reales Jardines de Aranjuez, otro Joven —tal vez el original u, otra vez, «*solamente*» un vaciado— mencionado por primera vez en 1586, pero por desgracia igualmente desaparecido desde comienzos del siglo XIX.

El Joven en el Museo de Historia del Arte de Viena

La estatua de tamaño natural (altura 1,835 m.) representa a un joven quien, en un ligero movimiento hacia delante, se detiene, con la pierna



El Emperador Fernando I (1503-1564). Al fondo vista de Viena.
Grabado de H. S. Lautensack (1556). Viena. Colec. Albertina.

izquierda hacia atrás, en descarga. La cabeza está dirigida hacia la mano derecha, que el joven mantiene levantada en un gesto majestuoso, con el codo doblado. El brazo izquierdo inclinado hacia abajo y que sostenía anteriormente, como puede deducirse de una escotadura acanalada, un atributo en forma de vara. La base de latón es una fundición del siglo XIX tardío.

La clasificación del Joven, dentro de la escultura antigua, fue discutida durante mucho tiempo⁷. Mientras que primeramente se le consideraba un original griego del círculo de los sucesores de Policeto o una fiel copia romana⁸ ahora se piensa que es una obra de la plástica ideal romana⁹, cuyo carácter ecléctico se expresa en la

yuxtaposición de figuras individuales, pertenecientes, tanto estilísticamente como temporalmente, a diferentes épocas de la escultura griega y que diferencia al joven de las obras clásicas¹⁰. Hay algunas estatuas emparentadas estilísticamente con el joven, que servían de portalámparas decorativos, los llamados Lychnouchoi (licno-...?)¹¹, entre los que podrían contarse también el Idolino de Florencia¹² o la estatua de un joven de Antequera¹³.

Debido a criterios estilísticos¹⁴, se considera que la estatua fue realizada aproximadamente a mediados, o en la primera mitad del siglo I a.C. Criterio apoyado por la inscripción de consagración¹⁵ en el muslo derecho del joven: La inscripción de dos líneas cita a dos libertos, Aulus Publicius Antiochus y Tiberius Barbius Tiberi(a)nus como los que realizaron el encargo de la estatua. Las familias de los Barbii y Publicii eran casas comerciales conocidas, con sede en Aquileia.

Parecen fantásticas las interpretaciones que se hicieron sobre el joven en el curso del tiempo: Antinous, Decurio de Emona, Germanicus o Hermes-Logios¹⁶. Finalmente logró convencer la explicación de R. V. Schneider, según la cual el joven representa un atleta en oración, y que, debido a un escudo que se encontró al mismo tiempo que el joven en el monte Magdalensberg, fue donado como un «*Marte celta*» (Latobius) al monte Magdalensberg¹⁷. En varios relieves sepulcrales nórnicos, cuyo más conocido ejemplar está emparejado en la pared exterior de la iglesia de María Saal, se creía reconocer al joven como modelo¹⁸. En un nuevo intento de interpretación en 1982 se sostuvo la opinión de que la estatua había sido concebida, desde el principio, como Mercurio¹⁹, y se cuestionaba, con razón, la dependencia de estos relieves del joven²⁰.

La historia del descubrimiento y de la investigación²¹

Al norte de Klagenfurt, la capital de Carintia, el estado federal situado más al sur de Austria, se extiende una llanura fértil, el llamado «Zollfeld», que siempre ha jugado un papel importante en el curso de la historia y de la cultura de esta región. Al Este limita el «Zollfeld» con una cadena de colinas con bosques, en la que destaca el monte «Magdalensberg», de 1.058 m. de altura. En su cumbre se encuentra una iglesia de estilo gótico tardío, consagrada a Santa Helena, y de la cual el monte recibió su nombre, monte «Helenenberg», hasta finales del siglo XIX. En la cumbre de este monte se están excavando, desde 1948, los restos de una población celta-tardía/romana-temprana, que tuvo su auge político y económico alrededor de la mitad del siglo I a.C., debido ante todo a la elaboración y comercio del hierro nórico²². La consagración del Joven, llamado según su lugar de encuentro, se puede fechar en la primera época de esta ciudad, en el monte Magdalensberg.

En el año 1502 un campesino encontró la estatua, cuando araba la tierra, conjuntamente con un objeto parecido a un escudo²³. El lugar del hallazgo fue un campo que se supone estaba situado en la pendiente sur del monte «Magdalensberg», al Este del Foro de los Comerciantes, descubierto en la actualidad²⁴. El hallazgo debió de causar gran sensación, ya que el entonces Gobernador de Carintia, Ulrich von Weisspriach, en cuya propiedad se encontró el Joven²⁵, se fue rápidamente a Innsbruck, con el objeto parecido a un escudo, a ver al Rey Maximiliano I, quien, sin embargo, no estaba presente²⁶. Pietro Bonomo²⁷, consejero del Rey y obispo de Trieste, informó a Maximiliano en una carta, fechada «ex Insprugk die X. Iunii»²⁸, de la

llegada de Weisspriach y del sensacional hallazgo. Existe una copia de esta carta en Augsburgo, entre las inscripciones coleccionadas por el humanista Konrad Peutinger²⁹. Bonomo comunicó el lugar del hallazgo e informó de que la estatua de bronce habría sido dorada y que representaba a un hombre de unos 20 años. La parte principal de la carta, sin embargo, la constituía la reproducción e interpretación de la inscripción que se encontraba en el borde del «escudo», mientras que no se menciona la inscripción que se encuentra en el muslo derecho del Joven.

El Rey Maximiliano no adquirió la estatua³⁰; en cambio entró a formar parte de las posesiones de Matthäus Lang von Wellenburg³¹, obispo de Gurk desde 1505 y a partir de 1508 obispo de Cartagena. Como Canciller y hombre de confianza de Maximiliano era uno de los hombres más influyentes en aquellos años, y tenía igual afición por el poder y la ostentación, que por la formación humanista. Aparte de funciones y prebendas coleccionaba también antigüedades como «*antiquatum summus cultor et admirator*»³² y ante todo lápidas con inscripciones³³. Cuando Lang llegó a ser, en 1519, arzobispo de Salzburgo, se llevó al Joven consigo allí y le colocó, considerándolo pieza de gran valor, en la fortaleza de «Hohensalzburg», en las habitaciones que Leonhard von Keutschach, antecesor de Lang en la silla del arzobispo de Salzburgo, había equipado con todo lujo. Los inventarios de la fortaleza³⁴ citan el salón delante de la habitación dorada como su emplazamiento³⁵.

En 1534 los profesores de Ingolstadt, Petrus Apianus y Bartholomeus Amantius mencionan dos veces las inscripciones en el Joven y en el «escudo», en su colección de inscripciones³⁶. Primero debido a su lugar de encuentro, entre las antigüedades carintias, y después, debido a su

colocación, entre las antigüedades de Salzburgo³⁷. Estas dos menciones no coinciden en los datos referente a la altura de la estatua y los detalles de la inscripción, por lo que parecen remontarse a dos fuentes diferentes, más antiguas³⁸. Por primera vez se encuentra aquí una imagen del Joven, en un grabado de madera; después le sigue, en 1542 un fresco, en la Residencia de Landshut del Duque Ludwig von Bayern, original del pintor salzburgués Hans Bocksberger padre³⁹. Tanto en el fresco como en el grabado de Apian se representa, aparte del «escudo», también un hacha, que no es antigua y solamente puede haber encontrado en relación con el Joven por casualidad⁴⁰. En el fresco el Joven se representa en un nicho redondo, evidentemente en concordancia con su colocación en la fortaleza en Salzburgo⁴¹.

A través de la representación de Apian sobre todo, el Joven ha llegado a ser conocido en los círculos intelectuales y eruditos del siglo XVI, pero el carácter de fortaleza militar que poseía el castillo, solamente permitía a unos pocos elegidos llegar hasta el Joven y verlo «cara a cara». Esta reclusión también impedía una mayor influencia de la estatua en el arte contemporáneo⁴², su recepción era comparablemente escasa, como demuestra por ejemplo una comparación con las esculturas en el «Cortile delle Statue» del Belvedere en el Vaticano, cuyo efecto como modelo fue incrementado considerablemente por la Torre de las Escaleras, diseñada por Bramante, que posibilitaba el acceso al patio de las estatuas, a un círculo mayor de interesados, para los que estaba cerrado el acceso a través de las habitaciones del papa⁴³. En el caso del Joven, el grabado en madera de Apian, más que humilde desde el punto de vista artístico, fue el único modelo, hasta finales del

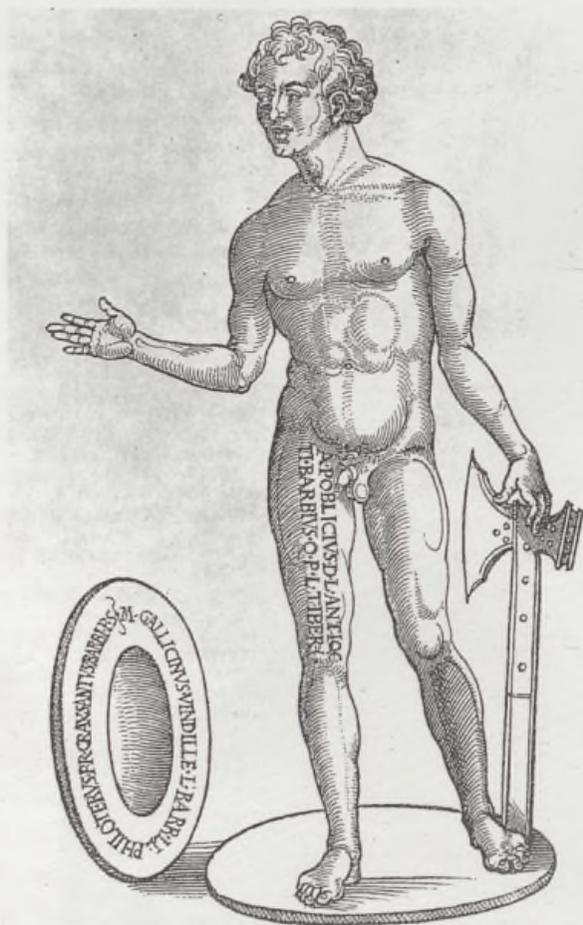
siglo XVIII, para todas las demás representaciones del Joven⁴⁴.

En 1551 el rey Fernando se dirigió al Duque Ernst von Bayern, administrador del Arzobispado de Salzburgo, de 1540 a 1554, después de la muerte de Matthäus Lang, con el deseo de llegar a poseer el «*khupferen gegossnen mann*» (el hombre fundido en cobre). Sabemos que Fernando I, como fundador de la «*Wiener Kunstkammer*» (Cámara de Arte de Viena), estaba interesado también en antigüedades, y que poseía algunas⁴⁵, pero parece evidente que fue Wolfgang Lazius, médico de cámara e historiógrafo del rey, quien llamó la atención de Fernando sobre el Joven —al igual que ocurrió, véase más adelante, con Lepoldo I y con Peter Lambeck—⁴⁶. El duque Ernst se dirigió en este asunto al Cabildo catedralicio de Salzburgo y recibió un «*guetbedüngkhen*», o sea un dictamen, que se conserva en el Protocolo del Cabildo del 24 de enero de 1551⁴⁷: A pesar de que la estatua constituía un valioso recuerdo de Matthäus Lang, el Cabildo Catedralicio por fin se decidió a dejar la estatua al Rey, sin embargo bajo la condición de que debería permanecer en propiedad de éste y no podría ser enajenada⁴⁸.

Según las palabras del Protocolo, el original fue entregado al rey Fernando. Otra fuente parece corresponder también con el contenido del Protocolo del Cabildo Catedralicio: el historiógrafo salzburgués Johann Stainhauser (1570-1625)⁴⁹ informa, en su «*Salzburger Kirchenbeschreibung*» (Descripción de las iglesias de Salzburgo) del año 1954, al hablar de las lápidas de inscripciones romanas conservadas en Salzburgo, también del Joven como «*eine haidnische glockhspeysene Statua*»⁵⁰ y lo representa también en un dibujo de pluma según el modelo de Apian⁵¹. Sin embargo el Joven, según Stainhauser, ya no estaba en la fortaleza, sino pro-



*Anónimo de la Escuela del Danubio, Matthäus Lang von Wellenburg, obispo de Gurk y arzobispo de Salzburgo (al fondo la ciudad de Salzburgo).
Viena. Museo de Arte, Galería de Pinturas.*



Xilografía del «Joven» (Apian, «Inscriptiones sacrosanctae vetustatis», Ingolstadt 1534).

visto de los atributos de Mercurio (vara, sombrero de alas) en una fuente en el «Pfarrgärtl» (jardín del párroco)⁵². Stainhauser también menciona el rumor de que el original podría haber sido enviado al emperador, a Viena o Praga, y que la estatua en el jardín, sería solamente un vaciado, pero que él, personalmente, no podía dar su opinión sobre este rumor.

Ya que los investigadores estaban convencidos, hasta 1986, de que el Joven llegado de Salzburgo a Viena en 1806 era el original, estas dos fuentes para la historia de la investigación sobre el Joven no se

podieron valorar en su justa medida. En cambio se sostenía la opinión de que al final —por el motivo que fuese— se quedó solamente en el intento de Fernando de llegar a poseer el Joven, y el rumor reproducido por Stainhauser reflejaba este intento⁵³. Debido a los conocimientos que tenemos ahora, de que la estatua en Viena es un vaciado, la comunicación de Stainhauser llega a tener una importancia especial. Evidentemente en Salzburgo se encargó la realización de un vaciado —para poseer por lo menos una copia del Joven— el que se encuentra hoy en Viena. El marco temporal para la realización de este vaciado se sitúa, por lo tanto, entre los años 1551 y 1594⁵⁴.

En 1574 el Príncipe Karl von Cleve y su ilustrado compañero de viaje, el humanista y anticuario Stephanus Vinandus Pighius (Stephen Pigge)⁵⁵ de los Países Bajos, tuvieron la ocasión de ver la estatua del Joven en la fortaleza. En 1587 se publicó un libro dedicado a este viaje, donde también está descrito el encuentro con el Joven («antiquissima illa pulcherrimi operis aenea statua»)⁵⁶: Pighius lo compara con el Antinous del Belvedere, que conoció directamente durante su estancia en Roma⁵⁷.

Por consiguiente, si Fernando I (+1564) recibió el original, Pighius tuvo que ver el vaciado, colocado ya en el lugar habitual en la fortaleza. Los inventarios de ésta de 1587 y 1590 registraron al Joven en el mismo lugar («aufm Saal vor der Gulden Stuben» —en la sala delante de la habitación dorada)⁵⁸. Sólo en 1597, por primera vez, no se encuentra ninguna anotación en el inventario, seguramente porque en este momento, según Stainhauser, el Joven ya se encontraba en el jardín de la parroquia⁵⁹. Pero esto significa que, no solamente el inventario no ha diferenciado el original del vaciado, sino que también se dejó a Pighius y al príncipe en la creencia de que tenían ante sí el ori-

ginal. Observando la historia posterior del Joven, no habría en ello nada extraordinario ya que en Salzburgo se olvidó muy rápidamente, o se quería olvidar, que ya no se poseía el original sino solamente un vaciado, y para esta táctica de disimulo pueden encontrarse paralelismos también fuera de Salzburgo⁶⁰.

El jardín del párroco, por las importantes renovaciones de la Residencia bajo el Arzobispo Wolf Dietrich (1587-1612), fue integrado, entre 1605 y 1607, en el patio ajardinado, un «*giardino segreto*», llamado posteriormente «*Dietrichsruh*» (el descanso de Dietrich)⁶¹. No sabemos si el Joven estaba expuesto en este jardín barroco, ricamente adornado con grutas y juegos de agua, de forma igual o parecida a como lo estaba en el jardín de la parroquia.

En otoño del año 1656 el pintor y escritor Joachim von Sandrart recibió el encargo del Arzobispo Guidobald von Thun (1654-1668) de realizar un retrato del Arzobispo⁶². En esta ocasión el artista ve al Joven e informa de ello: «*Me ha mostrado su ilustrísima una estatua excepcional de tamaño natural y de metal antiguo que representa a Mercurio en pie de la mejor calidad y sin defectos...*»⁶³. Desgraciadamente no nos dice nada del emplazamiento del Joven, y por lo tanto no se puede decir si la estatua aún estaba provista de los atributos del Mercurio, o si solamente se había conservado la interpretación anterior.

Solamente nueve años después aconteció algo extraño y muy difícil de interpretar:

En septiembre del año 1665 el Emperador Leopoldo I visitó Salzburgo, con el prefecto de la biblioteca de la Corte, Peter Lambeck (Lambeckius)⁶⁴ y la fortaleza de «*Hohensalzburg*» preparó un recibimiento triunfal para el Emperador. Lambeck quiso aprovechar la ocasión para «*visitar y ver esta valiosa y famosa estatua de*

bronce» y se extraña muchísimo al saber que nadie puede informarle del lugar donde se encontraba la estatua, incluso cuando el Emperador quiere verla. Solamente se encontró el armario donde anteriormente se había colocado al Joven, vacío («*armarium rotundum*»).

Realmente parece que, con toda intención, no se quería enseñar la estatua al Emperador. En cualquier caso, el gran interés que mostraron el Emperador y su acompañante por el Joven deberá ser explicable por el hecho de que en las capitulaciones del Cabildo Catedralicio de Salzburgo, antes de la elección de Max Gandolf como Arzobispo, en julio de 1668 «*die metallene statue*» (la estatua metálica) había sido declarada herencia inalterable del arzobispado⁶⁵: la valoración del Joven se corresponde con la del Cabildo Catedralicio del año 1551, como si aún se tratara del original y no de un vaciado. Como emplazamiento se cita el «*Hauptschloss*» (castillo principal), y por consiguiente el Joven vuelve a figurar en el inventario de la fortaleza de 1684⁶⁶. En 1711 fue trasladado de la fortaleza a la Residencia asignándosele un emplazamiento digno, en la nueva galería, encima de una chimenea. La inscripción en el cartucho por encima del Joven se atiene al intento de interpretación de Lambeck (Decurio de Emona) y cita el año 1711⁶⁷. Dado que el nuevo emplazamiento del Joven se encontraba en el ámbito de las habitaciones privadas del Príncipe Arzobispo, la estatua seguía sin poder ser objeto de observación y estudio, incluso por tan reconocidos eruditos como J. J. Winckelmann, quien en vano había intentado conseguir informaciones sobre el Joven⁶⁸. Solamente al pedagogo salzburgués F. M. Vierthaler se le brindó la oportunidad, al recibir el encargo de ordenar la biblioteca privada del Arzobispo, de estudiar el Joven detenidamente: Lo describe, encarga dibujos, reúne datos

sobre su historia y publica los resultados en 1799, conjuntamente con un grabado —la primera representación original del Joven desde el grabado en madera de Apian. En 1806, finalmente, después de unirse Salzburgo a Austria el año anterior, el Joven llegó al Gabinete imperial y real de Monedas y Antigüedades en Viena, no sin que se encargara en Salzburgo nuevamente la realización de una copia, esta vez, sin embargo, en forma de vaciado en yeso con una pátina⁶⁹. En Viena, donde se puso el Joven, por fin y por primera vez, al alcance del público en general, después de estos siglos aventureros, fue ubicado hasta 1835 en el «*Augustiner-gang*» del Palacio Imperial⁷⁰, y después en el Belvedere Inferior, donde una acuarela de Carl Göbel en 1875 lo representa entre antigüedades egipcias y greco-romanas⁷¹. Desde la inauguración del Museo de Historia del Arte, en el año 1891, el Joven se encuentra en las salas de exposición de la Colección de Antigüedades.

La desaparición del original del Joven del monte Magdalensberg y la realización del vaciado parece haberse efectuado, con seguridad, entre los años 1551 y 1594. La entrega efectiva de la estatua a Fernando I y el destino posterior del original —de Maximiliano II a Rodolfo II—⁷² no pueden ser comprobados a través de los archivos, como tampoco el encargo, o el taller que realizó el vaciado⁷³.

Debido a la historia incompleta, en parte contradictoria y tan llena de incoherencias, a lo mejor debería considerarse también la posibilidad de que el original del Joven haya abandonado Salzburgo con posterioridad a 1551: En 1587 y 1590 el Joven figura, como ya mencionamos, invariablemente en los inventarios de la fortaleza. En 1574 Pighius ve el Joven y está convencido de tener ante sí al original. Pero, ¿es concebible que a un conocedor tan experimentado de monumentos antiguos, que

había pasado muchos años en Roma estudiando intensamente, e incluso dibujando las antigüedades y que conocía seguramente también los broncees contemporáneos renacentistas no le hayan surgido dudas, de que podría tratarse de un vaciado, por entonces aún bastante nuevo?

A lo mejor el original fue retirado de la fortaleza después de 1590. Y el vaciado se habría puesto entonces, por ser menos valioso, ya no en la fortaleza, sino como figura de una fuente, en el jardín del párroco. El comentario de Stainhauser de 1594 se encontraría, entonces, bajo la impresión inmediata de este cambio. Su destinatario, sin embargo, habría sido Rodolfo II, emperador desde 1576. El lugar del destino no habría sido Viena, sino Praga, como añade Stainhauser también en una nota al margen.

Es perfectamente probable que Rodolfo II se hubiese interesado por el original del Joven, en vista de su pasión por el coleccionismo y la pertinacia con la que perseguía sus adquisiciones⁷⁴. Aunque es cierto que las antigüedades no eran los objetos principales en la Cámara de Arte de Praga, sí nos consta, por ejemplo, el gran entusiasmo que sintió el Emperador al adquirir el llamado Ilioneus⁷⁵. Además Rodolfo también tenía una relación especial y una gran afición por las esculturas de bronce⁷⁶. Sin embargo, en los inventarios de la Cámara de Arte de Praga, no se encuentra ninguna anotación sobre el Joven⁷⁷.

Haya sido Fernando I o Rodolfo I, sigue siendo extraño que en 1665 el emperador Leopoldo I y Peter Lambeck buscasen el Joven y no supiesen que se encontraba ya en la Corte de Viena o de Praga, y que en Salzburgo no se ahorrasen la embarazosa búsqueda, señalando la entrega realizada, ya hacía tiempo, a los antepasados imperiales. Pero todo ello, en vista de la documentación de la que

disponemos en la actualidad, debe considerarse como pura especulación. En la búsqueda del original desaparecido, otra pista, que a lo mejor promete tener más éxito, nos conduce a España.

El Joven en Aranjuez

El Real Sitio de Aranjuez era ya famoso en el siglo XVI ante todo por sus jardines. Aparte de las amplias zonas de parque, parecidas ya a un bosque, se creó una isla artificial al norte del Palacio, desviando del río Tajo un canal que se llamó ría de los Molinos. Bajo Felipe II, el flamenco Juan de Olveque transformó esta isla en un jardín que, como es sabido, Friedrich Schiller eligió como fondo para el primer acto de su *«Don Carlos»*. Ya bajo Felipe II, pero sobre todo bajo Felipe IV, este Jardín de la Isla llegó a ser, debido al florentino Cosimo Lotti, una obra de arte de la arquitectura barroca de la jardinería, rico en estatuas de las antiguas leyendas de dioses y héroes, en fuentes y juegos de agua⁷⁸.

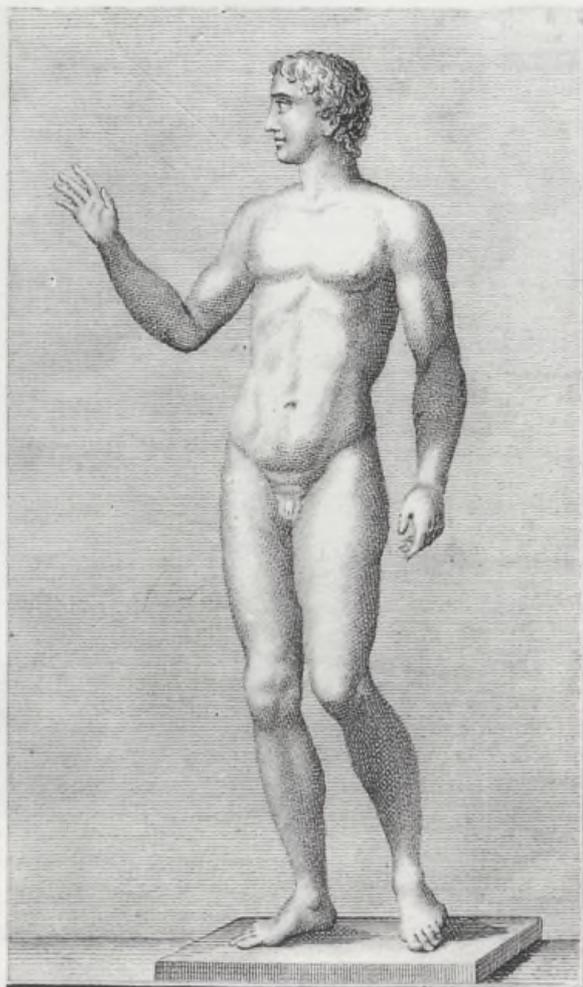
Entre las estatuas de este jardín se encontraban también dos estatuas de bronce, mencionadas, una y otra vez, por los autores de descripciones de viajes desde finales del siglo XVI. Se hallaban en la entrada al Jardín de la Isla; los eruditos veían en ellas estatuas de Antínoo y de Venus, la voz del pueblo los conocía como *«Adán y Eva»*.

En 1761 Carlos III llamó a Antón Raphael Mengs como pintor de la Corte⁷⁹. En este mismo año éste informó a su amigo Johann J. Winckelmann en una carta, que desgraciadamente se ha perdido, sobre una estatua de bronce en Aranjuez, que suscitó el interés de Winckelmann⁸⁰: debido a la misma inscripción en el muslo derecho, se da cuenta de que la estatua descrita



Baviera, Residencia de Landshut. Pintura al fresco del «Joven», de Hans Bocksberger el viejo, 1542. (Foto E. Lessing).

por Mengs se parece a aquella otra que él conocía por un grabado en cobre en la colección de inscripciones de Jan Gruter⁸¹ y que supone que se encuentra en Salzburgo. Esto último se lo confirma el Cardenal Alessandro Albani⁸², un mecenas y amigo de Winckelmann. De otro amigo de los días de la primera estancia de Winckelmann en Nápoles, Karl Joseph Conde de Firmian⁸³, espera conseguir informaciones más detalladas sobre la inscripción de la estatua en Salzburgo, *«de la cual a lo mejor, si se hubiera reproducido con exactitud, se habría podido deducir, si una estatua se ha hecho según el modelo de la otra»*⁸⁴. A pesar de repetidos intentos, Winckelmann no logró reunir las informaciones deseadas. Tanto en *Geschichte der Kunst des*



Grabado del «Joven» (Franz Michael Vierthaler, *Reisen durch Salzburg*, 1799).

Altertums como en dos cartas a Mengs menciona la estatua en Aranjuez⁸⁵.

Antonio Ponz, secretario de la Academia de San Fernando, redactó su obra *«Viage de España»*, centrándose en la descripción de obras de arte⁸⁶. Parece que estuvo en Aranjuez entre 1769 y 1772; describe detalladamente el Palacio Real y los famosos jardines y en el Jardín de la Isla le parecen dignas de mención dos estatuas de bronce de tamaño natural: «y empezando por dos estatuas de bronce que

hay junto al cenador sobre la cascada, o salto del río, a las quales llama el vulgo Adán y Eva, diré que, si no me engaño, son un Antínoo, y una Venus. En una pierna de aquél hay escrito: T. Barbius, Q. P. L. Tiber y también: A. Pobjicius, D. L. Antioc. Ambas estatuas son del tamaño del natural, y parecen vaciadas por copias de antiguas, según su forma y actitudes»⁸⁷. Como vemos por la inscripción, en la estatua masculina se trata sin duda nuevamente del doble del Joven del monte Magdalensberg, el que había visto también Mengs. Ponz no conoce la conexión entre éste y el Joven encontrado en el Magdalensberg y supone que se trata de una copia de una obra antigua.

Aproximadamente en esta misma época, el erudito danés Gerhard O. Tychsen⁸⁸ ve y describe (1787) las dos estatuas: al Joven lo toma por una estatua de retrato, que por su estilo se puede reconocer como trabajo romano. Tychsen también transcribe la inscripción y observa que la mano izquierda está mutilada. Más tarde se da cuenta de que la estatua en Aranjuez es idéntica a la del Joven descrito por P. Lambeck y lo toma por el original: «Después descubrí que esta estatua había sido encontrada cerca de la antigua ciudad romana de Solva en Carintia, desde donde tuvo que ser trasladada, no sé debido a qué casualidad, a España, hace más de 100 años.»

Los tres pasajes que se refieren al Joven en las obras de Winckelmann, Ponz y Tychsen los conocía también el arqueólogo alemán Emil Hübner, quien había dado nuevo impulso a la investigación arqueológica en España en el siglo XIX, con su libro *«Die antiken Bildwerke in Madrid»* (Berlín 1862). En la introducción, Hübner ofrece un breve resumen histórico de las colecciones reales en España. De Aranjuez, Hübner cita las dos estatuas de bronce⁸⁹ que según P. Madoz llegaron a ocupar su sitio en el jardín en 1662, bajo Felipe IV⁹⁰. Madoz cita casi

palabra por palabra lo que J. A. Alvarez de Quindós escribió en 1804⁹¹, así que se llega a tener la impresión de que las dos estatuas continuaban aún en Aranjuez. Hübner las consideró como vaciados «probablemente un regalo de los Habsburgo austríacos a sus primos españoles» y encarga a su amigo J. Zobel hacer indagaciones en Aranjuez: «Se le enseñó al Sr. Zobel... el lugar, donde habrían estado antes. Parece que sobre el año 1850 se han retirado de allí; a dónde se llevaron, no ha podido saberse»⁹².

En su monografía sobre el Joven del Monte Magdalensberg, Robert V. Schneider resumió nuevamente los resultados de Hübner y supuso que el vaciado de Aranjuez habría sido un regalo del Cardenal Matthäus Lang a Carlos V⁹³, y según otros a Maximiliano I⁹⁴.

En el curso del proyecto de investigación sobre el Joven del monte Magdalensberg fueron sometidas a un nuevo examen todas las informaciones que se referían al Joven en Aranjuez, e incluso se pudieron explorar otras fuentes nuevas: la existencia de las dos estatuas puede comprobarse con certeza, por primera vez, en 1626, y con alguna probabilidad incluso algunos decenios antes.

Un descubrimiento muy importante lo realizó H. Keutner en 1963⁹⁵. Pudo comprobar convincentemente que la Venus de bronce del Museo del Prado (Inv. 171E) era una obra original del Bartolommeo Ammanati, realizada en 1559 según el modelo de la Venus de Mármol de los Uffizi de Florencia (Inv. 155)⁹⁶. Según él, Ammanati hizo primero un modelo de restauración de estuco de la Venus de los Uffizi, que carece de brazos. Este modelo se encuentra hoy en la Casa Vasari, en Arezzo. De éste realizó después el vaciado en bronce, al que, siguiendo el modelo en estuco, tampoco se añadieron los brazos. Puesto que la Venus no figura en el inventario general, realizado en 1574,

de las obras de arte de los Medici, en opinión de Keutner se habrían enviado, entre 1560 y 1570, bajo Cosimo I, a la Corte de Felipe II, como regalo diplomático. Y dado que esta Venus ha llegado a Madrid desde Aranjuez, como puede deducirse claramente de las fuentes, con gran probabilidad es la misma Venus que formaba pareja con el Joven en el Jardín de la Isla⁹⁷.

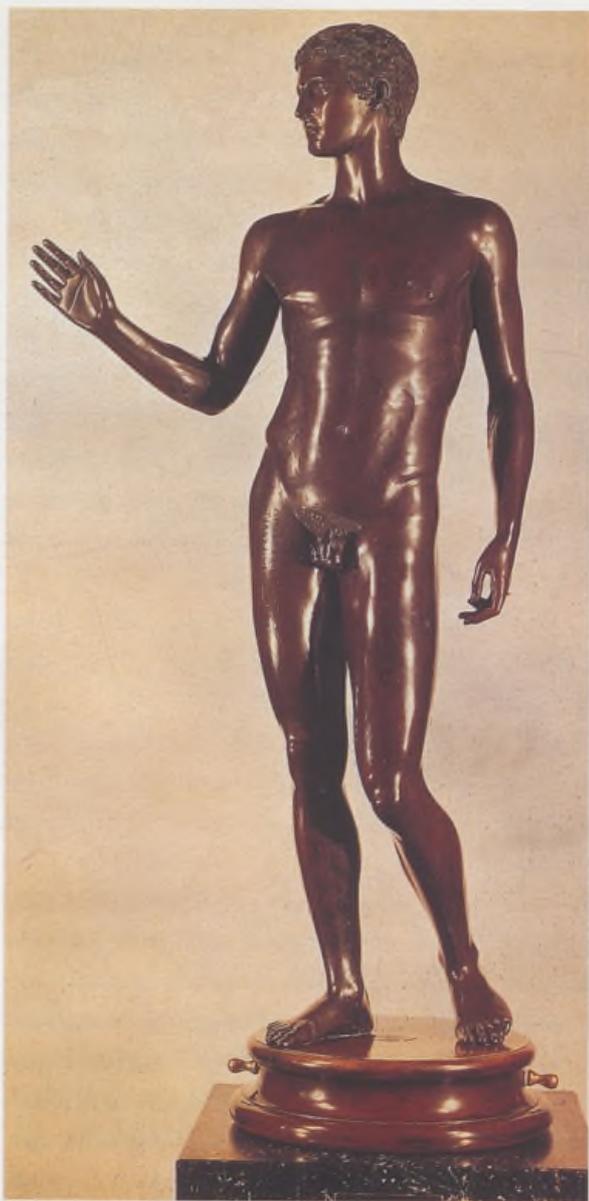
La fecha de llegada de la Venus a España también concuerda con lo que sabemos del Joven en Aranjuez, porque como ya dijimos antes, hay que contar con que el original del Joven se podría haber retirado de Salzburgo a partir de 1551, de forma que sería posible que la estatua que se encuentra en España fuese el original como otro vaciado.

Por lo tanto, con bastante seguridad pueden referirse a las dos estatuas de bronce las siguientes noticias:

En 1586 se encuentra en España el pintor Federico Zúccaro y, por invitación del arquitecto Juan de Herrera, visitó Aranjuez en la primavera del mismo año. En una carta describe con gran entusiasmo el palacio y los jardines y menciona también dos estatuas «a questo loco vi sono anco due statue di bronzo antiche molto bone»⁹⁸.

La segunda noticia procede de un alemán llamado «Diego Cuelbis» de Leipzig⁹⁹, quien visitó Aranjuez en 1599, al describir el jardín «a la ribera del Tajo» se encontró «a la entrada una fuente muy artificiosa...» «A la mano derecha y izquierda ay dos estatuas grandes como un hombre de plomo que echan agua.» El que se citara el «plomo» como material pudo deberse al color del bronce, pero lo que es más interesante es que aquí, por primera vez, se habla de la utilización de las estatuas como figuras en una fuente.

La primera noticia completamente segura referente al Joven en Aranjuez procede de un famoso



*El Joven del Magdalensberg, Viena. Museo de Arte.
Colección de Antigüedades.*

conocedor y mecenas del arte, Cassiano dal Pozzo (1588-1657)¹⁰⁰. En el año 1626, acompañó al cardenal Francesco Barberini en su viaje a la Corte española y llevaba un diario de viaje. Con ocasión de una visita en Aranjuez describe también las dos estatuas¹⁰¹: Entre diversas estatuas de bronce

que se encuentran en la «Sala», a la que se accede cruzando un puente, dal Pozzo realza a dos, una de las cuales sirve de fuente: una Venus, con medio brazo, a la que se le había cubierto el pubis¹⁰² y un «giovane», sin adorno en la cabeza y con una inscripción de dos líneas en el muslo, que también se cita. La Venus es la Venus de Ammanati, fundida como torso, y el Joven está identificado inequívocamente por la inscripción. En el mismo sitio se encontraba una fuente con la estatua de bronce de Carlos V —probablemente se trate de la estatua de Leone Leoni del año 1564 (Museo del Prado Inv. 273) que, según V. Carducho, en 1633 todavía se encontraba en los jardines de Aranjuez¹⁰³.

Basándose en esta precisión de Cassiano dal Pozzo, sin lugar a duda, pueden referirse también a nuestra pareja de estatuas dos descripciones, casi idénticas, del francés Antoin de Brunel (1655)¹⁰⁴ y del portugués Alvarez de Colmenar (1707)¹⁰⁵. El Joven no es descrito detalladamente, pero es determinado por la segunda estatua, «...on rencontre deux statues de bronze, dont l'une jette de l'eau par ses bras coupe...». El emplazamiento de las dos estatuas se sitúa cerca de la fuente de Diana¹⁰⁶.

Después de ser mencionado en la carta que Mengs envía a Winckelmann y en la descripción de Ponz, de la que probablemente dependa R. Twiss¹⁰⁷ y J. O. Tychemsen, el Joven (sin la Venus) fue citado por Nicolás de la Cruz en viaje realizado en 1798¹⁰⁸. A este autor le pareció «a manera de Meleagro» y antiguo, debido a la inscripción.

Parece que el último que vio al Joven en los jardines de Aranjuez y que también dejó constancia de ello, en el año 1804, fue el ya nombrado J. A. Alvarez de Quindós. Hace referencia a Alvarez de Colmenar, y cita ambas estatuas con el nombre de la versión popular —Adán y Eva— y también con

la de «mas inteligentes»: Antínoo y Venus. Así mismo reproduce la inscripción del Joven, pero ante todo describe inequívocamente el emplazamiento de las dos estatuas: «en la primera baxada al jardín por rambla sobre la ría a la derecha, y encima de la presa, hubo un cenador que hace poco se deshizo, y han quedado dos estatuas de bronce que se pusieron el año de 1662...». Dos interesantes detalles nos dan la certeza de que Alvarez de Quindós realmente vio las estatuas con sus propios ojos: las califica de «algo maltratadas» y dice del Joven que tenía «en la mano derecha una armella como de haber tenido en ella alguna cosa»¹⁰⁹.

En 1868, Cándido López y Malta redactó otra «Historia descriptiva del Real Sitio de Aranjuez», que prácticamente se basa en la de Alvarez de Quindós¹¹⁰. Por ella nos enteramos de que las estatuas «desaparecieron el año de 1808 a pretexto de reservarlas de la rapacidad de los franceses». De modo que parece que las estatuas fueron escondidas, porque unos años más tarde, según el último autor, se encontraron los restos de una de las dos en una fuente de la calle de Abastos en Aranjuez, calle que existe aún hoy en día. Esta información se refiere a la Venus que, como puede comprobarse por determinadas noticias¹¹¹, fue depositada primero, algo deteriorada («defectuosa de un brazo»), «en una casilla de fontaneros» en el Jardín de la Isla y que salvada en 1840, por orden del Contador General de la Real Casa y Patrimonio, de una refundi-

ción, fue enviada a Madrid, donde se la integró en la colección de las esculturas del Museo del Prado después de su restauración.

Desde el principio el Joven y la Venus se presentaron en Aranjuez como una pareja de estatuas. La función de la Venus como figura de fuente, aunque nunca se haya dicho «*expressis verbis*», solamente se puede referir a ella; fue fundida como torso, con unos muñones de los brazos solamente; ella podía ser únicamente la que «arroja agua por sus brazos cortados». Llama la atención que desde 1707 nunca más se haga referencia a una figura de fuente o a los «brazos cortados». Pero como Ponz y sobre todo Tychsen describieron con todo detalle las dos estatuas, y Tychsen incluso apuntó que el Joven tenía su mano izquierda mutilada, se puede excluir que no habría mencionado también los «brazos cortados» de la Venus. Pienso por lo tanto que puede suponerse que a la Venus se le hayan añadido los brazos en una restauración entre 1707 y 1772¹¹², uno de los cuales lo había perdido cuando fue rescatada en el siglo XIX.

En Aranjuez, el Joven no fue descrito solamente como «estatua de bronce»; también se le denominó «*gioovane*», Meleager¹¹³ y estatua de retrato. Recordemos que al Joven se le llamó Antínoo también en Salzburgo, pero no por ello hay que suponer que trajese a España ese nombre desde Salzburgo:



Inscripción en el muslo derecho del «Joven». Detalle.



Cabeza del «Joven». Detalle.

el llamado, erróneamente, Antínoo del Belvedere era considerado un ejemplo para el «*stile della bellezza*»¹¹⁴ y muchas veces dio su nombre a otros jóvenes bellos y atractivos¹¹⁵. El colocar un Antínoo con una Venus, del tipo Medici, formando una pareja es algo muy frecuente desde el siglo XVII¹¹⁶.

Como emplazamiento de las dos estatuas se cita, unánimemente, el Jardín de la Isla. Se concreta aún más con: la entrada al Jardín, el puente que cruza el canal, «*la cascada o salto del río*» o «*sobre la ría y encima de la presa*», así como el cenador. Al existir dos puentes que conducían al Jardín, desde el lado norte del Palacio, Alvarez de Quindós precisa: «*en*

la primera baxada al jardín por rambla sobre la ría a la presa». Más adelante menciona también el segundo puente que lleva al Jardín de la Isla, desde el lado norte del Palacio: «*Más baxo de esta entrada, inmediato al palacio, se hizo el año de 1744 otra baxada sobre puente de cantería con escalones de mármol...*»¹¹⁷. Este puente lleva al de Hércules, terminado en 1661, el que Ponz y también Tychsen sitúan en las cercanías de las estatuas¹¹⁸, mientras que Brunel y Alvarez de Colmenar subrayan la proximidad a la fuente de Diana, que ya no existe en la actualidad.

El cenador, en cuyas inmediaciones —«*junto al cenador*»— se habían colocado las dos estatuas de bronce, se representó repetidas veces en pinturas y grabados del siglo XVIII¹¹⁹. En la obra de Alvarez de Colmenar, ilustrada con nueve grabados de Aranjuez, no se aprecia en ninguno la pareja de estatuas¹²⁰. La estatua de Venus creemos que figura en una pintura del francés Michel Ange Houasse, que trabajó al servicio de Felipe V, en la que representó un paisaje de jardines a orillas del Tajo¹²¹. En el lado derecho del cuadro se encuentra, encima de una armoniosa muralla situada junto al río, un lujoso pabellón o cenador, próxima a cuya esquina izquierda se aprecia la figura de una Venus de gran tamaño: se encuentra desnuda, por su color parece ser de bronce y su brazo izquierdo simula cortado a la altura del codo. En cambio, no se ve el Joven, a pesar de que era de esperar encontrar ambas estatuas juntas, basándose en las fuentes escritas.

El cenador fue demolido hacia 1800, como dice Alvarez de Quindós, «*un cenador que hace poco se deshizo*» por lo tanto en 1804 solamente quedaban las dos estatuas de bronce. Según López y Malta, las estatuas fueron escondidas en 1808 por miedo a los franceses, noticia perfectamente creíble¹²², ya que Aranjuez en aquel año se encontró, durante algún

tiempo, en el mismo centro de los acontecimientos históricos, cuando el favorito de Carlos IV, el Primer Ministro Manuel de Godoy, fue destituido en Aranjuez en un motín, lo que originó la intervención militar de Napoleón. Es extraño el paralelismo de los acontecimientos, ya que el Joven conservado en Austria tuvo un destino parecido: en Salzburgo el Joven fue escondido dos veces, en 1800 y en 1805, y con éxito, de los franceses¹²³, y desde Viena se llevó, conjuntamente con otras obras de arte, a Temesvar, capital del Banato (hoy Rumanía) para ponerlo a salvo de Dominique V. Denon, el experto de Napoleón para encontrar y requisar obras de arte¹²⁴.

La Venus fue encontrada, como ya hemos visto, en una fuente y fue rescatada. De la presencia del Joven en Aranjuez falta cualquier noticia desde 1804; puede que se le olvidase en su escondite o —esperemos que no haya ocurrido—, ¿estaría más deteriorado que la Venus y se llevaría a refundir sin solicitar permiso para ello?

Tampoco se ha conservado en España ningún vaciado en escayola del Joven de Aranjuez. Lamentablemente, no existe ningún vaciado en la muy variada colección de vaciados que A. R. Mengs cedió a la Academia de San Fernando como regalo para Carlos III, cuando se marchó de Madrid en 1776, publicada en 1794 en grabados¹²⁵ y que todavía se conserva en parte¹²⁶.

Ante todo son dos las preguntas que se plantean en relación con el Joven desaparecido del Jardín de la Isla en Aranjuez: ¿Cuándo y en qué ocasión llegó a España esta estatua? ¿Estamos buscando el original desaparecido de Salzburgo del Joven del monte Magdalensberg o el Joven de Aranjuez era otro vaciado de aquél?

Ninguna de las dos preguntas pueden ser contestadas ahora. Con los nuevos datos de los que dis-



El «Joven» en la Sala de Mármoles del castillo del Belvedere en Viena. Acuarela de Carl Göbel (n. 1875). Detalle. Viena, Museo de Arte, Galería de Pinturas.

ponemos podemos determinar el año 1586 como «*terminus ante*» para la llegada del Joven a España. Por lo tanto ya carece de importancia el año 1662 cuando, según Alvarez de Quindós, se colocaron juntos el Joven y la Venus cerca del cenador, y aún más porque no sabemos en qué datos se basa la determinación de esta fecha. Sería posible, por lo tanto, que la estatua llegase a España en tiempos de Carlos V; sin embargo, en mi opinión, parece mucho más probable que esto ocurriese en el reinado de Felipe II.

En 1551 el Cabildo Catedralicio de Salzburgo decidió la entrega del original del Joven del monte Magdalensberg a Fernando I. A continuación se realizó un vaciado para Salzburgo, y seguramente se habrá realizado primero un molde según el original y después éste se habrá transportado al taller de fundición. Con el molde se ofrecía también la oportunidad de producir otros vaciados más adelante¹²⁷, por lo cual debemos tener en cuenta la posibilidad de que el Joven de Aranjuez podría tratarse de un segundo vaciado. Sin embargo, otro detalle, ya mencionado, transmitido por Tychsen, indica más bien que el Joven de Aranjuez podría ser realmente el original desaparecido. Según Tychsen la mano izquierda de la estatua de Aranjuez estaba mutilada, y es precisamente esta parte —todos los dedos con excepción del dedo gordo— la que fue añadida en una aleación más clara al Joven vienés, siendo la costura, claramente visible en el dorso de la mano, repasada con mucho más cuidado que en su palma¹²⁸. Tal vez el original, realmente, fue encontrado en 1502 con este desperfecto¹²⁹, después se realizó el vaciado de Viena, fiel al original y se restauró después, añadiendo los dedos que faltaban. Si se hubiera querido añadir los dedos ya directamente en el vaciado, se habría hecho seguramente antes de realizar éste,

con cera y en el original. En caso de que se tratara de una falta en la fundición, reparada después añadiendo los dedos, o en caso de que se hubiera producido el desperfecto más tarde, habría que preguntar, ¿cómo podría llegar a tener este mismo desperfecto el Joven de Aranjuez? Una casualidad que seguramente podemos excluir.

Por lo tanto existe cierta probabilidad de que, con el Joven desaparecido de los Jardines de Aranjuez, estemos buscando al mismo tiempo el original romano desaparecido del Joven del monte del Magdalensberg. Nuestra meta debe ser encontrar de nuevo esta estatua en España o llegar a tener conocimiento preciso de su destino»¹³⁰.

¹ Cfr. por ejemplo: Due Bronzi da Riace I.II, BdA ser.spec. 3 (1984); catálogos de las exposiciones: «Die Pferde von San Marco», Berlín, 1982; «Marco Aurelio-Mostra di Cantiere», Roma, 1984; «Bronzi dorati da Cartoceto», Florencia 1987. P.C. Bol, Grossplastik aus Bronze in Olympia, OF IX (1978); ídem, Antike Bronzetechnik (1985); C. C. Mattuschy, Greek Bronze Statuary (1988); G. Zimmer, Griechische Bronzegusswerkstätten (1990)

² E. V. Sacken, Die antiken Bronzen des k.k. Antiken-Cabinetes in Wien (1871); K. Gschwantler, Guss und Form. Bronzen aus der Antikensammlung. Exposición monográfica, Viena, 1986.

³ Por último, E. Pochmarski en: Akten der 9. Internationalen Tagung über antike Bronzen, Wien 1986 (1988), 74ss.; K. Moser V. Filseck ÖJh 60, 1990, 1ff.

⁴ Sobre la bibliografía más importante anterior a 1986 cfr. los compendios en: R. V. Schneider, Die Erzstatue vom Helenenberge (1893, tirada especial de: JbvKS Wien, 15, 1894, 103ss.); G. Piccottini, Die Rundskulpturen des Stadtgebietes von Virunum, CSIR Österreich II 1 (1968) 12s., núm. 3; E. Walde-Psenner, JdI 97, 1982, 281, nota 2.

⁵ Gschwantler, *loc. cit.*, 51ss.n., núm. 51; *Idem*, en: Akten der 9. Tagung über antike Bronzen, Viena 1986 (1988), 16ss; allí mismo, 28ss., los resultados de las investigaciones científico-técnicas con contribuciones de: E. Formigli, V. Freiberger, K.

Gschwantler, A. Pacher, B. Pichler, G. Sperl, A. Vendl. - Las investigaciones científicas detalladamente en: Wiener Berichte über Naturwissenschaft in der Kunst 4/5, 1987-1988, 262ss., con contribuciones de: F. Begemann, P. T. Craddock, R. Erlach, P. Ertmayer, K. Gschwantler, Ch. Köberl, B. Pichler, J. Riederer, R. Sauer, S. Schmitt-Strecker, M. Simon, J. Weber; compárese también M. Schreiner, *Fresenius Journal of Analytical Chemistry* 1990, 715ss.- Los resultados más recientes ya han sido tomados en cuenta en: *Wissenschaften in Berlin. 2. Begleitband zur Ausstellung: «Der Kongress denkt.»* Objekte, Berlin 1987, 288s. (K. Stemmer); W. D. Heilmayer, *Antike Bronzen: Kunst und Technik in: Deutsches Kupfer-Institut, Tagungsband 2. Symposium Kupfer-Werkstoffe*, Berlin 1988, 11s. 13; H. Kenner, *ÖJh* 58, 1958, 74s.; *Kunsthistorisches Museum Wien. Führer durch die Sammlungen* (1988) 64s.; K. Gschwantler, *PAR* 38, 1988, Sonderheft 9s.; *Idem*, Die Naturwissenschaft im Dienste der Archäologie: Der Jüngling vom Magdalensberg in: Tagungsband Österr. Gesellschaft für zerstörungsfreie Prüfung (Wien 1988); A. Melucco-Vacaro, *Archeologia e restauro* (1989) 49; G. Piccottini, Die Römer in Kärnten (1989) 7. 216 núm. 15; G. Piccottini-H. Vettters, Führer durch die Ausgrabungen auf dem Magdalensberg (1990) 7ss.; G. Langmann, Eine neue Detailbeobachtung zum Jüngling vom Magdalensberg (Helenenberg), in: *Eos. Fs. J. B. Trentini* (1990) 191ss.; W. Wohlmayr, *MGSLK* 131 (1991) 7ss. (resumen).

⁶ R. Noll, *AnzWien* 107, 1970, 69.

⁷ Reunido por R. Noll, *Carinthia* 147, 1957, 113s.

⁸ Así por último D. Arnold, *Die Polykletnachfolge*, 25 *JdI* (1969) 70ss., 94f.

⁹ Cfr. P. Zanker, *Klassizistische Statuen* (1974) 66s., núm. 9.

¹⁰ Cfr. la caracterización por G. Lippold, *Die griechische Plastik* (1950) 170: «Cabeza, cara, postura parecen estar vinculadas a Policeto, el cuerpo escuálido, los anchos hombros, el ritmo en general, son más antiguos, el nacimiento y la forma de los rizos no son policléticos.»

¹¹ A. Rumpf, *CrDA* 19/20, 1939 I, 17ss.; R. Wünsche, *Der Jüngling vom Magdalensberg*, en: *Fs L. Dussler* (1972) 52ss.- Posibilidades muy interesantes de comparación las ofreció la reunión de 6 estatuas de jóvenes de este tipo, entre ellos también el Joven del monte Magdalensberg, en la expedición «Der Kongress dekt» (véase arriba, nota 5) en Berlín, 1987.

¹² Rumpf, *loc. cit.*; Zanker, *loc. cit.*, 30 ss., núm. 28.

¹³ A. García y Bellido, *API IX* 6 (1969) 73ss.

¹⁴ Wünsche, *loc. cit.*; Piccottini, *loc. cit.*; Zanker, *loc. cit.*

¹⁵ Th. Mommsen en: Schneider, véase arriba, nota 4, 18ss.; *Idem*, *CIL III* 4815 y pág. 2328-2344; R. Egger, *AnzWien* 93, 1956, 53ss.

¹⁶ Cfr. Schneider, *loc. cit.*, 9s., 11s.

¹⁷ Schneider, *loc. cit.*, 13ss., 22s., Egger, *loc. cit.*, 56s.; Walde-Psenner, *loc. cit.*, 288ss.; Piccottini 1990, *loc. cit.*, 28ss.

¹⁸ C. Praschniker, *ÖJh* 36, 1946, Beibl, 15ss. figs. 5-16.

¹⁹ Walde-Psenner, *loc. cit.*, 297ss.- Críticos: P. G. Scherer, *Der Kult der namentlich bezugten Gottheiten im römerzeitlichen Noricum*, sin imprimir, tesis Viena (1984) 211ss.; Gschwantler, *Akten*, 26, nota 44; Piccottini 1990, *loc. cit.*, -de acuerdo: Wohlmayr, *loc. cit.*, 36s.

²⁰ Walde-Psenner, *loc. cit.*, 292s.; *Idem*, *BayVgBl* 53, 1988, 293ss.

²¹ Las fuentes históricas citadas por Schneider, *loc. cit.*, se basan en lo esencial en F. M. Vierthaler, *Reisen durch Salzburg* (1799) 6322; *Idem*, *Geschichte einer Statue*, en: *Hormays Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst* 57/58, 1812, 225ss.- Compare Sacken *loc. cit.*, 52ss.; Gschwantler, *Akten* 16ss.

²² Cfr. Piccottini, *loc. cit.*, 90ss.; Piccottini-Vettters, *loc. cit.*, 7ss.

²³ El año solamente nos lo ha transmitido Apian en 1534; la carta de Bonomo a Maximiliano I está fechada solamente «ex Insprugk die X Iunii» sin indicar el año.

²⁴ M. F. V. Jabornegg-Altenfels, *Kärntens römische Alterthümer* (1870) 78; G. Piccottini, 13. *Magdalensberg-Grabungsbericht 1969-1972* (1973) 203s.

²⁵ Cfr. W. Neumann, *Zur Geschichte der Denkmalpflege in Kärnten. Denkmale und Denkmäler in historischer Sicht*, en: *Denkmalpflege in Kärnten* (1984) 12.

²⁶ El Rey se encontraba en la Reunión de la Unión suabia, que tenía lugar en Ulm (junio/julio de 1502): H. Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I, t. III* (1977) 18.

²⁷ Así la forma correcta del nombre, no como Schneider, *loc. cit.*, 4, con nota núm. 5, y otros después «Bononi»-véase *Dizionario Biografico degli Italiani* (1970) 341ss. s.v. Bonomo (G. Rill).

²⁸ Sin indicación de año, cfr. nota núm. 23.

²⁹ Biblioteca del Estado y de la Ciudad de Augsburgo, *Mscr. Aug. Nr. 526, Código de Halder*, núm. 23: *Inscriptiones antiquae a Conrado Peutinger collectae*, fol. 108; la copia de la carta se reproduce en Schneider, *loc. cit.*, 5 nota núm. 2. compare el catálogo *Spätgotik in Salzburg* (Salzburg 1976) 177s. Nr. 366.

³⁰ Wiesflecker, *loc. cit.*, III, 30: «por falta de dinero» y V 303: (la no-adquisición) «... demuestra que Maximiliano no pudo ser

un gran admirador y amigo de la antigüedad». - Pero también me parecería muy probable que M. Lang, en el caso del Joven, supo guardar sus propios intereses frente a Maximiliano.

³¹ Referente a Matthäus Lang cfr. P. Legers, MGSL 46, 1906, 437ss.; K. Ginhart, Fs. G. Moro. Beigabe zu Carinthia 152, 1962, 145; J. Obersteiner, Die Bischöfe von Gurk 1072-1822 (1969) 272ss.

³² Apian, Inscriptiones cfr. 35, p. 414.

³³ P. M. Hansizius, Germania sacra II (Augsburg, 1729) pág. 567: «Antiquitatum praecipue noscendarum cupidus erat Langius: in ipsa Patavinae urbis obsidione colligebat monumenta literatorum lapidum, quorum bonom numerum ad castrum suum Vellenburg comportavit.»

³⁴ Por primera vez en el inventario de la fortaleza de 1540, después de la muerte de Matthäus Lang; el original desaparecido: cfr. K. Rossacher, Der Schatz des Erzstiftes Salzburg (1966) 222 núm. 5.- Copia en el Archivo del país de Salzburgo, Nachlass Spatzenegger XXV: cfr. Wohlmayr, *loc. cit.* (cfr. nota 5) 40 nota 10.- El inventario de la fortaleza se encuentra en Salzburgo, Archivo del país, Archivo Secreto XXIII; los datos y transcripciones respectivos los he de agradecer a I. Froschauer, Salzburgo.

³⁵ Cfr. W. Schlegel, Festung Hohensalzburg (1983) 37; H. Tietze, Die profanen Kenkmäler der Stadt Salzburg. Österr. Kunsttopographie 13 (1914) 120, figs. 182-184.

³⁶ Inscriptiones sacrosanctae vetustatis (Ingolstadt 1534). La obra fue publicada a expensas de Raimund Fugger, quien poseía la primera colección importante de antigüedades en tierra alemana, véase K. Bursian, SBMünchen Phil.- philol. Kl. 1, 1874, 133ss., 139ss.

³⁷ Pág. 397 (Carintia), pág. 414 (Salzburgo).

³⁸ La obra de Apian se basa principalmente en las colecciones ya existentes, en su mayoría manuscritas. Cfr. H. Menhardt, Carinthia 145, 1955, 220ss.; Gschwantler, Akten, *loc. cit.*, 25, nota 17.

³⁹ T. Herzog, Verhandlungen d. Histor. Vereins f. Niederbayern 73, 1940, 36ss.; R. Noll, Carinthia 147, 1957, 115ss.

⁴⁰ El hacha ya según J. J. Winkelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums (Dresden 1764) 596 «ein neuer Zusatz der Unwissenheit»; cfr. Noll, *loc. cit.*, 118ss.

⁴¹ En la fortaleza el Joven estaba colocado en una caja de madera: inventario de la fortaleza de 1540 «...auf dem golden Sall. ein grosser nackhender glockhspeyser Mann in einbem gemalth gescheibtn gefäss oder Kammerlain»; 1684: «1Methallen Götzenbildt in Mansgresse vnd ainen grien gemal-

ten Cassten»; 1727 y 1776: 1 «Hölzernes Gehäuss» (transcripción I. Froschauer, Salzburgo).

⁴² Por último, en lo que se refiere a la autopsia de la estatua por Durero, otra vez positivamente: F. Anzelewsky, Dürer-Studien (1983) 169ss.; allí también toda la literatura sobre las controversias en esta cuestión.- Sobre L. Cranach el mayor véase A. Rosenauer, Wiener Jb. f. Kunstgeschichte 22 (1969, 169ss., fig. 223); Noll, *loc. cit.* (cfr. nota 6) 70 ss.; Wünsche, *loc. cit.* (nota 11) 71 ss.; Anzelewsky, *loc. cit.*, 172 con nota 20.- Referente a la posible influencia del Joven en el arte de la Escuela del Danubio M. J. Liebmann, Die Jünglingsstatue vom Helenenberge und die Kunst der Donauschule, en: Aus Spätmittelalter und Renaissance (1987) 124ss.

⁴³ Cfr. J. S. Ackermann, The Cortile del Belvedere. Studi e Documenti per la Storia del Palazzo Apostolico Vaticano III (1954) 38s.; H. H. Brummer, The Statue Court in the Vatican Belvedere (1970).

⁴⁴ J. Stainhauser (por primera vez 1594, cfr. más adelante); J. Gruter (1603); H. Megiser (1612); P. Lambeck (1769, véase más adelante).

⁴⁵ Cfr. A. Lhotsky, Die Geschichte der Sammlungen II 1 (Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes, Wien 1941-1945) 142ss.; G. Kugler, Die Habsburger des 16. Jahrhunderts als Sammler, en: Renaissance in Österreich (1974) 58s.- Referente a las colecciones de antigüedades de Wolfgang Lazius y de Hermes Schallauzer cfr. Lhotsky, *loc. cit.*, 142s.; M. A. Niegl, Die archäologische Erforschung der Römerzeit in Österreich, DenkschrWien 141, 1980, 40ss.

⁴⁶ Lhotsky, *loc. cit.*, 139, 142s.

⁴⁷ Sobre la relación del Duque Ernst con el Cabildo Catedralicio cfr. R. R. Heinisch, Die bischöflichen Wahlkapitulationen im Erzstift Salzburg 1514-1688 (= Fontes Rerum Austriacarum II: Diplomataria et Acta 82, 1977) 25ss.- Referente a la persona del Duque Ernst von Bayern cfr. F. F. Strauss, MGSL 101, 1961, 269ss.

⁴⁸ Archivo del país de Salzburgo, Domkapitel-Protokolle 21 (1551) fol. 4r. Primera publicación de F. Martín, MGSL 48, 1908, 222; transcrito de nuevo por J. Sallaberger, Salzburgo.

⁴⁹ Cfr. H. Ospald, Johann Stainhauser. Ein Salzburger Historiograph des beginnenden 17. Jhs., MGSL 110/11, 1970-1971, 1ss. (ref. al Joven, pág. 13 nota 34; 24.49.69.88).

⁵⁰ Biblioteca del Priesterhaus, Salzburg, Sign. HS 438 pág. 34-37.- Cfr. Gschwantler, Akten (*loc. cit.*, nota 5) 17 notas 25.26.

⁵¹ Doy las gracias por la fotografía a A. Hahn, Salzburgo.

⁵² Al norte de la iglesia de los Franciscanos (iglesia parroquial). Referente al jardín del párroco cfr. W. Hauthaler, MGSL 13, 1873, 86; R. Schlegel, MGSL92, 1952, 144s.

⁵³ Cfr. por ejemplo Schneider, *loc. cit.* (véase nota 4) 10; Noll, *loc. cit.* (véase nota 39) 115; Marín, *loc. cit.*

⁵⁴ Incluso antes de 1594 habría de fecharse, según Ospald, *loc. cit.*, 68ss. una obra juvenil de Stainhauser, conservado en una copia («Die gross Saltzburgerische Cronica») en el Archivo regional de Alta Austria, Schlüsselberger Archiv HS 121; el párrafo con el Joven pág. 45r-46v.

⁵⁵ Cfr. Schneider, *loc. cit.*, 9; O. Jahn, Berichte der Königlich sächsischen Ges. d. Wiss. Leipzig, phil.-hist. Cl. 20, 1868, I 161ss.

⁵⁶ Hercules Prodicus seu principis iuventutis vita et peregrinatio (Amberes 1587) 220; Jahn, *loc. cit.*, 166; Schneider, *loc. cit.*

⁵⁷ Helbig I⁴ Nr. 246; Brummer, *loc. cit.* (cfr. nota 43) 212.

⁵⁸ Inv. 1587: Archivo regional de Salzburgo, Geheimes Archiv XXIII 136 fol. 4¹; Inv. 1590: XXIII 137 fol. 2; según I. Froschauer (oralmente) el inventario de 1590 es una copia sumaria del de 1587.

⁵⁹ Archivo regional de Salzburgo, *loc. cit.*, XXIII 139.

⁶⁰ Cfr. al «Niño en oración» (hoy en Berlín), que fue vendido en secreto en Venecia y dejó tras sí un doble en forma de un vaciado, considerado mucho tiempo como el original antiguo: cfr. R. Kabus-Preisshofen, AA 1988, 686s.

⁶¹ Véase nota núm. 54; Tietze, *loc. cit.* (cfr. nota 35) 14ss.

⁶² Fechado según C. Klemm, Joachim von Sandrart (1985-1986) 227s. Nr. 13; fechado en los años entre 1665-1668 por Gschwantler, Akten *loc. cit.* (cfr. nota 5) 26, nota 29.

⁶³ J. von Sandrart, Teutsche Academie der edlen Bau-Bild und Mahlerey-Künste (Nürnberg/Frankfurt 1675) I 2, 42; hay una imagen tanto del escudo como del hacha.

⁶⁴ Petri Lambecii Commentariorum de Aug. Bibliotheca Caes. Vindobonensi II (Viena 1669) 672 ss.; grabado en cobre (según Apian) detrás de la pág. 674.

⁶⁵ R. Heinisch, Die bischöflichen Wahlkapitulationen im Erzstift Salzburg 1514-1688 (= Fontes Rerum Austriacarum II: Diplomataria et acta 82, 1977) 244s.; artículo 13 de las capitulaciones electorales antes de la elección de Max Gandolf como Arzobispo de Salzburgo (30 de julio de 1668).

⁶⁶ Archivo regional de Salzburgo, Geheimes Archiv XXIII 140 pág. 139.

⁶⁷ Tietze, *loc. cit.* (cfr. nota 35) 31 fig. 70.

⁶⁸ J. J. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums (Dresden 1764) 290.

⁶⁹ Cfr. Vierthaler 1812 (véase nota 21) 227; Tietze, *loc. cit.*

⁷⁰ Un dibujo de Peter Fendi en el Archivo de la Colección de Antigüedades (Inv. XIV 20 Fo.B 8) representa al Joven mientras estaba expuesto en el «Augustinergang».

⁷¹ Cfr. Lhotsky, *loc. cit.* (véase nota 45) II 2, cuadro 60, fig. 90.

⁷² Cfr. G. Kugler, Rudolf I als Sammler, en: Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II. Ausstellungskatalog II (Wien 1988) 13.- Referente al interés de Maximiliano II en antigüedades y la posesión de las mismas, véase Lhotsky, *loc. cit.*, 158s.

⁷³ Cfr. Schneider, *loc. cit.* (véase nota 4) 8, nota 1: Gschwantler, 1988 (véase nota 5) 27, nota 85; Wohlmayr, *loc. cit.* (véase nota 5) 35.

⁷⁴ Sigue siendo la mejor exposición referente al coleccionismo de Rudolf: Lhotsky, *loc. cit.*, 237-298.- Cfr. además T. Da Costa Kaufmann, Art Journal 38, 1978, 22ss.; Kugler, *loc. cit.*; H. Haupt, Kaiser Rudolf II in Prag: Persönlichkeit und imperialer Anspruch, en: Ausstellungskatalog Prag um 1600 (cfr. nota 72) I 45 ss.

⁷⁵ Hoy Munich, Glyptothek; cfr. Lhotsky, *loc. cit.*, 244; Kugler, *loc. cit.*, 13s, fig. 1.

⁷⁶ Cfr. O. Larsson, Leids Kunsthistorisch Jaarboek 1982, 213 ss.; *Idem*, Bildhauerkunst und Plastik am Hofe Rudolfs II, en: Catálogo de exposición «Prag um 1600» (véase nota 72) I 136.

⁷⁷ Referente a los inventarios de Rudolf II véase R. Bauer-H. Haupt, Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II, 1607-1611, JbKSWien 72, 1976, XIss.

⁷⁸ Sobre el Joven, cfr. Gschwantler en JbKS, 1992 (en prensa). Referente a los jardines y las estatuas véase Xavier de Winthuysen, Jardines Clásicos de España (1930) 67ss.; C. Martínez Correcher, Jardines de Aranjuez: I Jardín de la Isla, Reales Sitios 722, 1982, 29ss.; M. Estella, Sobre la escultura del Jardín de la Isla en Aranjuez, en: Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte 1990 (Madrid 1991) 333ss. Les delices de l'Espagne et du Portugal I (Leiden 1707) pág. 344; la traducción española de: S. Blasco Castiñeyra, Viajeros por Aranjuez en el siglo XVIII. Antología de descripciones del Real Sitio, en: catálogo de la exposición «El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII» (Palacio Real de Aranjuez 1987) 91s.

⁷⁹ Referente a Mengs véase Thieme-Becker 24 (1930) 390ss.; C. B. Kraft, Systematik und Geschichte der Archäologie der

Kunst (1880) 178s., 304; K. Gerstenberg, Johann J. Winckelmann und Anton R. Mengs, 27. HWPPr (1929).

⁸⁰ Con excepción de una, todas las cartas de Mengs a Winckelmann se han perdido, véase J. J. Winckelmann. Briefe, en colaboración con H. Diepolder, editadas por W. Rehm II (1954) 440 a núm. 450.

⁸¹ Inscriptiones antiquae totius orbis Romani (Heidelberg 1603) 989 núm. 3.

⁸² Referente a Albani véase C. Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen II² (1898) 275ss.; catálogo de la exposición «De Archäologie» (Münster 1983) 224 núm. 76.

⁸³ Referente a Firmian véase C. Justi, *loc. cit.*, 164 s. Winckelmann dice de Firmian una vez «vecchio amico di Napoli».

⁸⁴ J. J. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums I (Dresden 1764) 290.

⁸⁵ Las cartas las escribió Winckelmann a Mengs en italiano, desde Roma, el 18 de noviembre y el 16 de diciembre de 1761: Winckelmanns Briefe II, *loc. cit.*, 189.440 (núm. 450); 1988, 198 (núm. 460).

⁸⁶ Referente a A. Ponz véase E. Hübner, Die antiken Bildwerke in Madrid (1862) Blasco Castañeyra, *loc. cit.* (véase nota 85) 54s.; H. Flasche, Geschichte der spanischen Literatur III (1989) 65. Madrid 1772 (2 tomos); 1777-1794 (18 tomos).

⁸⁷ Viage de España I² (Madrid 1776) 224.

⁸⁸ Según Hübner (*loc. cit.*, 5) en España entre 1779 y 1780. G. O. Tychsen, Über die alten Kunstwerke in Spanien, en: Heerens's Bibliothek der alten Literatur und Kunst, 1. Stück, Göttingen 1787, 982.- Referente a Tychsen véase Allgemeine Deutsche Biographie 39 (1895) 38ss.

⁸⁹ *Loc. cit.*, 9s.- A las investigaciones de Hübner en Aranjuez se refiere, evidentemente, F. Prickmayer, MGSL 12, 1872, 353.

⁹⁰ Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España II (Madrid 1849) 437.

⁹¹ Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez (1804) 275.

⁹² Hübner, *loc. cit.* (véase nota 84) 10.

⁹³ Schneider, *loc. cit.* (véase nota 4) 8.

⁹⁴ Cfr. Wünsche, *loc. cit.* (véase nota 11), así como Walde-Psenner, *loc. cit.* (véase nota 4) 286.

⁹⁵ K. Keutner, Die Bronzevenus des Bartolommeo Ammanati, MúJb 14, 1963, 79ss.; véase también A. Nesselrath, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 50, 1987, 205ss.

⁹⁶ Véase la contribución de M. Estella en esta misma obra.- Hübner, *loc. cit.* (véase nota 84) 49 núm. 27; E. Barrón, Catálogo de la escultura (1908) 133s.; A. Blanco, Museo del Prado. Catálogo de la escultura (1957) 145 núm. 171E; A. Blanco-M. Lorente, Museo del Prado, Catálogo de la escultura² (1981) 144.

⁹⁷ Véase Gschwantler, Akten (véase nota 5) 24, fig. 18.

⁹⁸ J. Domínguez Bordona, Federico Zúccaro en España, AE 3, 1927, 84; S. Deswarte-Rosa, Le Cardinal Riccì et Philippe II: cadeaux d'oeuvres d'art et envoi d'artistes, Revue de L'Art 88, 1990, 58 y nota núm. 61; Estella, *loc. cit.*, 336.

⁹⁹ Thesoro Chorographico de las Españas, British Museum MS. Harley 3822. Copia en la Colección Gayangos, BN Madrid, Sec. de Manuscritos pág. 75.- Esta fuente la encontró M. Estella, Madrid.

¹⁰⁰ Referente a Cassiano dal Pozzo véase G. Lumbroso, Notizie sulla vita di Cassiano dal Pozzo (1874); F. Iñiguez Almech, Casas Reales y Jardines de Felipe II (1952) 435; F. Haskell, Patrons and Painters (1963) 98ss.; J. Brown, Velázquez. Painter and Courtier (1986) 64; J. Simón Díaz, «El arte en las mansiones nobiliarias madrileñas de 1626», en Goya (1980) 201ss.

¹⁰¹ Rom, Bibl. Vatic., Barb. Lat., 5689, fol. 35 (transcrito por Don José Simón Díaz).

¹⁰² Véase Justi, *loc. cit.* (véase nota 82) III 15: Winckelmann observa (febrero de 1760) que en el Vaticano se les cuelga unas chapas al Apolo, al Laocoon, por ejemplo, mediante unos alambres alrededor de las caderas (esta observación se la agradezco a S. Ferino-Pagden, Viena).

¹⁰³ Véase E. Plon, Leone Leoni (1887) 281ss., tabla 9.35; A. Blanco-M. Lorente, *loc. cit.*, 199ss., núm. 273, tabla 19; J. J. Martín González, El escultor en Palacio, 1991; 32ss., fig. pág. 31.

¹⁰⁴ Voyage d'Espagne, curieux, historique, et politique. Fait en l'année 1655 (Paris 1665) pág. 83.- Véase R. Foulché Delbosc, Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal (1969) 63ss., núm. 83; Estella, *loc. cit.*, 339.

¹⁰⁵ Blasco Castañeyra, *loc. cit.* (véase nota 78) 47s. 92s.

¹⁰⁶ Estella, *loc. cit.* (véase nota 78) 340s.

¹⁰⁷ Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1772 I (Dublin 1775) 207; Blasco Castañeyra, *loc. cit.*, 55s.- Twiss cita la inscripción, por equivocación, como de la Venus, véase Tychsen, *loc. cit.* (véase nota 99) 100.

¹⁰⁸ Nicolás de la Cruz, Viage de España, Francia e Italia. Vol. XII (Cádiz 1812) cap. III (Viaje a Aranjuez en octubre de 1798): «Entre otras estatuas se distingue una de bronce a manera de

Meleagro que parece antigua con su inscripción.» Esta noticia se la debo a M. Estella.

¹⁰⁹ No es muy probable que haya sido para alimentación de agua, porque solamente Cuelbis conoce las dos estatuas como figuras de una fuente («Que echan agua», véase arriba).- ¿A lo mejor la fijación de una antorcha?

¹¹⁰ Alvarez de Quindós es nombrado también en el título: Historia descriptiva del Real Sitio de Aranjuez escrita en 1868 por Don Cándido López y Malta, sobre la que escribió en 1804 Don Juan Alvarez de Quindós (Aranjuez 1868).

¹¹¹ Archivo General de Palacio, Madrid, Aranjuez leg. 86. Carta del Administrador de Aranjuez, 12 de febrero de 1840 y otras del 19 de febrero de 1840 y del 10 de enero de 1844, esta última de José de Madrazo. (Debo la noticia a Miguel Morán Turina).

¹¹² Según Barrón y Blanco, *loc. cit.* (véase nota 96) ambos brazos fueron añadidos. Esperamos con curiosidad los resultados de las investigaciones científicas y técnicas, que podrán aclararnos las diferentes fases de reparación.

¹¹³ Es interesante que J. J. Winckelmann quería ver un Meleager en el «Antinous» del Belvedere: Geschichte der Kunst des Alterthums (Dresden 1764) 596 y en otros lugares.

¹¹⁴ G. N. D'Azara, Opere di A. Raffaello Mengs su le belli arti. Corrette ed aumentate dalla Carlo Fea II (Milano 1836) 144; véase Winckelmann, *loc. cit.*, II 409.

¹¹⁵ Véase F. Haskell-N. Penny, Taste and the Antique, The Lure of Classical Sculpture (1500-1900) (1980) 141ss.; D. Nebendahl, Die schönsten Antiken Roms. Studien zur Rezeption antiker Bildhauerwerke im römischen Seicento (1990) 42s.

¹¹⁶ Véase H. R. Weihrauch, Europäische Bronzestatuetten. 15.- 18. Jahrhundert (1967) 49ss., fig. 50.

¹¹⁷ Alvarez de Quindós, *loc. cit.* (véase nota 89) 275; cfr. Xavier de Winthuysen, *loc. cit.* (véase nota 78) 68.

¹¹⁸ Tychsen, *loc. cit.* (véase nota 88) 98 núm. 2: «Fuente no muy lejos de la entrada al jardín.»

¹¹⁹ Véase el trabajo de J. Urrea en esta misma obra.

¹²⁰ Véase nota 78. Estella, *loc. cit.* 339, pensaba, sin razón, haber visto las dos estatuas en un grabado de Alvarez de Colmenar.

¹²¹ Paisaje de Aranjuez. Jardines junto al Tajo (Madrid. Palacio de La Moncloa), Inv. 430-X, cfr. J. J. Luna, "Michel Ange Houasse (1), Reales Sitios, 42, 1974, fig. 174, p. 171. Y. Bottineau, L'art de cour dans l'Espagne des Lumières, 1746-1808, Paris 1986.

¹²² Véase P. Wescher, Kunstraub unter Napoleon (1976) 109ss.

¹²³ Véase Vierthaler, Geschichte einer Statue, *loc. cit.* (véase nota 21) 227.

¹²⁴ Expedientes en el Archivo de la Colección de Antigüedades del Museo de Historia del Arte de Viena.

¹²⁵ J. López Enguidanos, Colección de vaciados de estatuas antiguas que posee La Real Accademia de las tres nobles artes de Madrid... (Madrid 1794).

¹²⁶ Véase S. Röttgen, Zum Antikenbesitz des Anton Raphael Mengs und zur Geschichte und Wirkung seiner Abguss- und Formensammlung, en: H. Beck-P. C. Bol-W. Prinz-H. V. Steuben (editor), Antikensammlung im 18. Jahrhundert, 129ss.; allí mismo 136s., nota 3, también la relación de los vaciados, entre ellos el Antinous del Belvedere.- En la segunda colección de vaciados de Madrid, el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, fundado en 1877, tampoco se encuentra ningún vaciado del Joven: J. Almagro Gorbea, Museo Nacional de Reproducciones Artísticas. Catálogo del arte clásico (Madrid 1984).

¹²⁷ De este molde se habrá sacado seguramente un yeso que luego serviría para otros. De este procedimiento resulta, sin embargo, forzosamente, que puedan diferenciarse considerablemente unos vaciados de otros —ya sin considerar el trabajo en frío.

¹²⁸ Véase Gschwantler, Akten, *loc. cit.* (véase nota 5) 24 y nota 79.

¹²⁹ En el grabado en madera de Apian (fig. 6) y en el fresco de Bocksberger en Landshut (fig. 7) la mano izquierda está conservada entera. Pero esto solamente tiene una fuerza probatoria relativa, porque ni siquiera en el fresco que representa al Joven seguramente con más fidelidad que el grabado, aparece ninguna de las dos inscripciones (en el escudo y en el Joven).

¹³⁰ Quiero agradecer su colaboración a I. Froschauer, A. Hahn, J. Sallaberger, F. Zaisberger, todos en Salzburgo; a A. Bernhard-Walcher, H. Haupt, W. Oberleitner, C. Thomas, todos en Viena.- El Joven es tratado también en los proyectos de investigación «Rudolf II» (Jefe del Proyecto: R. Distelberger, Viena y B. Bukovinská, Praga) y «Sammlungsgeschichte der Casa de Austria im 16. und 17. Jahrhundert» (Jefe del Proyecto: Karl Rudolf, Madrid).- Por una primera búsqueda del Joven, que comenzó ya en 1987, y aunque no haya tenido éxito, debo expresar mi agradecimiento a C. Díez Gallegos, R. A. Pleiffer, W. Trillmich, L. C. Zoreda, todos en Madrid; A. Balil(†), Valladolid; D. Hertel, Colonia.

1870

1871

1872

1873

1874

1875

1876

1877

1878

1879

1880

1881

1882

1883

1884

1885

1886

1887

1888

1889

1890

LA VENUS DEL JARDIN DE LA ISLA DE ARANJUEZ

Margarita Estella

Una de las empresas artísticas por la que más empeño mostró Felipe II desde años anteriores a los de su reinado fue la renovación del Palacio de Aranjuez y la decoración de sus jardines. Bella residencia de los Maestros de Santiago, pasa a poder de la Corona en tiempos de los Reyes Católicos y ya en la temprana fecha de 1489 una cédula inédita de la Reina Isabel, dirigida a Gomes Manrique, su corregidor en Toledo, informa *«que por parte de nuestro obrero de las labores de la casa que yo mande labrar en Aranjuez me fue fecha relación... diciendo que Alonso de Yepes pedrero... ovo tomado a su cargo con Rodrigo de San Pedro, pintor, ciertas labores de la dicha casa...»* y que deben de terminarse para que la obra no reciba daño¹. Los nombres del maestro Dervás, sustituido en 1536 por el Maestro Colín, responsables de las obras de Aranjuez y otros datos más difusos de los historiadores que trataron del tema, confirman el interés que a partir de estos primeros años del siglo XVI muestra la Corona por su bella heredad, verdadero oasis en las secas tierras castellanas².

Aranjuez pasa a ser una de las residencias preferidas de Felipe II y el relato de sus viajes por Juan de Vandenessee da noticia de cuántas veces se retiró a este Sitio, en los meses de la primavera. Allí despidió a los Archiducos Rodolfo y Ernesto y sólo

al final de su vida otros tristes pensamientos, como la preparación de las tumbas reales en El Escorial, parecen apartarlo de aquel lugar de reposo y esparcimiento³.

El estudio de las sucesivas reformas del primitivo palacio y de la organización de sus jardines ha sido realizado en parte en magníficos estudios⁴. No obstante, se echa en falta una monografía integral de esta bella muestra del palacio suburbano, uno de los ejemplos más notorios de los españoles tan poco comunes en nuestra arquitectura que, integrado en su ámbito paisajístico natural, se concibe en el siglo XVI como reducto de los dioses paganos confinados en sus bellas construcciones jardínicas y en general representados en las escenas más amables de la mitología relacionadas con su entorno, del que sólo se alejan cuando aparece en la decoración de ambientes palaciegos. El amor a la Antigüedad los hace renacer de sus cenizas clásicas y los optimistas primeros años del siglo XVI los contemplan como paradigma de la perfección escultórica de la que aprender y gozar de su belleza. El mayor conocimiento del arte clásico y de sus cánones favoreció su coleccionismo que, por circunstancias explicables, tuvo que reducirse prácticamente al de obras escultóricas. La literatura específica divulgó su conocimiento y el grabado permitió apreciarlos.



La Venus del Museo del Prado.

El fenómeno surgido en Italia se propaga con rapidez y de todas las Cortes europeas surgen los encargos de obras antiguas o de sus copias. Los artistas también quieren conocer de cerca esas obras que como el Espinario, el Laoconte o el Apolo Belvedere excitan la imaginación y el deseo de admirarlas o copiarlas. El éxodo hacia Italia de los artistas flamencos, franceses, españoles, etc., es fenómeno común de la época y de todos es conocida la expectativa que despertó, por ejemplo, la copia del Laoconte.

Las grandes colecciones italianas de antigüedades son visitadas por ellos, y los monarcas europeos las conocen a través de los relatos de la época o de las colecciones, primero de dibujos como los de Francisco de Holanda, pronto de grabados que, como los de Heemskerck en los años medios del siglo XVI, divulgan las más famosas esculturas conocidas de esa Antigüedad que se acepta como norma indiscutible de belleza y perfección y ello aun cuando en la mayoría de los casos los ejemplares conservados son a su vez copias helenísticas o romanas de las obras cumbres de la estatuaria griega.

Hacia mediados del siglo XVI el fenómeno se ha consolidado y en los grandes conjuntos palaciegos con jardines se recrean las fábulas paganas, bien con originales de la estatuaria clásica, de sus copias o recreaciones de sus prototipos por los mejores artistas del Renacimiento italiano y en su caso europeo. Pero el arte religioso sigue satisfaciendo el gusto más común de los clientes y cuando avanza en la comunidad cristiana el sentir de la reforma se advierte un cierto repudio hacia estas representaciones que en casos como en el del escultor Ammannati le impele a arrepentirse en público de sus bellos desnudos de deidades del Olimpo y a aconsejar a sus contemporáneos el abandono de la

fábula pagana, en palabras que recuerdan las de Pacheco con ese sentido del «decoro» del pintor «cristiano y erudito», en frases tardías de Interian de Ayala⁵. Este sentir frenó en momentos dados el renacer del culto a la Antigüedad que, no obstante, sigue conformando el arte occidental en todas sus manifestaciones en mayor o menor grado según las épocas y que siempre tuvo su refugio en las mansiones palaciegas o de la nobleza y en sus jardines.

Felipe II llama a Nápoles al arquitecto Juan Bautista de Toledo para acometer la reforma del palacio y jardines de Aranjuez y, a su muerte, a Juan de Herrera, asistido también por el aparejador Jerónimo Gili. El Diario de Isabel de Valois da noticia sobre la obra que se está llevando a cabo en el Jardín de la Isla el año de 1560, y en el de 1563 se recibe de Italia un enorme cargamento de bloques de mármol para hacer estatuas, medallas y piezas para las fuentes de Aranjuez, ordenando el rey hacer dos casillas de madera a la entrada del Jardín⁶.

Por estos años también comienzan a tenerse noticias de la llegada desde Italia de piezas escultóricas propiamente dichas para la decoración de los jardines de los Sitios Reales, muchas de las cuales pasaron a Aranjuez. De hecho, el Espinario y una de las series de los Emperadores romanos enviados en 1561 por el Cardenal Montepulciano a Felipe II tuvieron este destino a la muerte del rey, como la famosa fuente enviada el año de 1571 desde Nápoles por García de Toledo, coronada por la Venus de bronce secándose los cabellos, la única pieza conservada del conjunto y de la que como se dirá su denominación de «fuente de Don Juan de Austria» es prácticamente contemporánea de estas fechas⁷.

También Andrea Doria envía otra fuente a España (no localizada) que pensamos está en rela-

ción con el cargamento llegado de Génova a Alicante este año de 1571 de mármoles labrados con sus «colores y designios en papel»⁸ quizás, muy probablemente, con destino a Aranjuez, donde desde 1582 se menciona la fuente de las Ninfas, acaso la misma a la que denominan «del Cardenal», que podría ser Quiroga, visitador del Reino de Nápoles antes de su muerte en Madrid en 1595, como dijo González Dávila, o en 1593 para autores modernos⁹.

La abundancia de fuentes y piezas escultóricas en mármol y bronce en los jardines de Aranjuez se destaca en general en las escasas fuentes literarias del siglo XVI y dan idea de su calidad y número de los envíos de piezas para el palacio del Buen Retiro hacia los años de 1630.

Estos escuetos datos ya sugieren el interés por la Antigüedad a la moda de Italia que va a presidir la decoración de los jardines de Aranjuez que la temprana descripción de Federico Zuccaro confirma en 1586 al referirse a las dos esculturas en bronce antiguas de las que se ocupa esta exposición. Durante el último tercio del siglo XVI y los primeros años del XVII trabajan al servicio de la Corte artistas italianos como los Bonanome, Comane, Juan Antonio Sormano —cuyo más famoso hermano Leonardo regala una Venus a Montepulciano que éste remitió a Felipe II, según noticias del Soprani—, Ludovico Turchi, Solario, Carruba, etc., especialistas en estos trabajos, sin olvidar que, aunque en apariencia sin relación con el tema, parte de los retratos reales de los Leoni pasan a Aranjuez en los primeros años del XVII desde las bóvedas del Alcázar donde se guardaron a la muerte de Pompeo en 1608 que los tenía en su taller, sin conocerse su original destino¹⁰.

Relacionada con estas noticias sobre escultores italianos en España nos llamó la atención otra que creemos inédita sobre el Capitán Ingeniero Camilo

Camiliani que el año de 1608 se ocupa del desperfecto del dique de la dehesa de Requena, en el río Jarama, que baña a Aranjuez. Este año se le paga «por ir a mostrar a S.M... la traça que abia echo del reparo que se havia de hazer» para la que se había ordenado «que la vean Juan Bautista Monegro y Gabriel Lopez que asiste en Chinchón y el Ingeniero Camilo Camiliani y que juntos los tres vean como ha de hacerse el reparo y traigan la traça» obras que se le pagan en 1609. Este artista creemos que se trata del hijo, de Francisco Camilliani, el autor de la Fuente de la Plaza Pretoria en Palermo que en 1574-75 se ocupa de montar precisamente Camilo, cuyo rastro como Ingeniero de las fortificaciones marítimas del reino de Sicilia se pierde en 1603. No es ahora el tiempo de recordar la conexión con España de estos artistas, como la obra de Francisco en el jardín de la Abadía del Duque de Alba, pero sí pensamos que Camilo pudo trasladarse a España hacia 1599, fecha de las últimas noticias sobre su estancia en Sicilia, al ejemplo del también ingeniero de fortificaciones Giovanni Vincenzo Cassale, con el que pudo coincidir en el entorno del Montorsoli, y ser contratado por la Corte en obras de su oficio, al que también dedica varios libros, como parece indicar esta noticia del Archivo de Palacio de Madrid, que creemos se refiere a este artista¹¹. Si ello se comprobara habría de rastrear su hipotética intervención en la organización de la decoración de los jardines de Aranjuez en los primeros años del siglo XVII, de hecho favorecida por Felipe III, que ordena el traslado de las esculturas de las bóvedas del Alcázar a este Sitio Real. Por cédula real, el año de 1620 se ordena que se envíen a Aranjuez varias estatuas de mármol y bronce que se guardaban en ellas y que se entreguen «a la persona más platica... porque disponga la forma... que no reciban daño». En 1622, por otra cédula, se alude a la memoria de las esculturas

enviadas, al parecer, las que se especifican en parte del inventario de Felipe II¹².

En los primeros años del reinado de Felipe IV también este rey se ocupa de Aranjuez aunque, al pasar los años, el Buen Retiro concentra toda su atención hasta el extremo de despojar a los jardines de Aranjuez de parte de sus esculturas con destino a este nuevo Sitio Real. De nuevo otra cédula real da noticia de que por «cuanto el Duque de Pastrana... traxo de Florencia por mi mandato a Cosme Lotti, ingeniero y a Pedro Francisco Gandulfo, su ayudante» se les pague por las cosas de su oficio desde el año de 1623 al de 1628, por sus servicios en el Alcázar, Heredamiento de Aranjuez, etc., debiéndoseles proporcionar los materiales precisos y aviniéndose a que no se tase sus obras. Aunque los datos conocidos sobre Lotti lo muestran más en calidad de escenógrafo, no hay que olvidar su formación con el Buontalenti, al que se debe en buena parte la configuración de los jardines del Boboli en Florencia, ni la posible intervención de Velázquez en la gran reorganización de los jardines de la Isla de la que, según Llaguno, se ocupa Sebastián de Herrera Barnuevo, pero que sólo puede imaginarse siguiendo las sucesivas descripciones de estos jardines al pasar del tiempo¹³.

A partir de estos años no hay cambios esenciales en la decoración escultórica del Jardín de la Isla y aunque los datos aparecen inconexos, faltos de un trabajo de elaboración, permiten imaginar ese aire a la italiana de los jardines de Aranjuez en los que, según veremos en sus descripciones, se aposentaron los Dioses del Olimpo. Las reformas del XVIII no alteraron su fisonomía y los cambios del XIX fueron mínimos.

Como se ha dicho, Federico Zuccaro visita Aranjuez el año de 1586. Como otros autores de la época, destaca la belleza del lugar, el palacio en el

que se está trabajando «*con giardino secreto*» y las puertas por las que se accede a la casa y a la «*Isola bellissima... e perche no li manchi cose alcuna a questo loco vi sono due statue de bronzo antiche molto bone*». La descripción del emplazamiento y jardines es minuciosa pero sólo aparece esta referencia a su decoración escultórica que nos habla tanto de la labor, aún en marcha, cuanto de la impresión que pudieron hacerle. El valor de esta referencia es mayor que las aparecidas en otros textos pues como pintor italiano de su categoría conocía entre otras muchas cosas el favor por las antigüedades que se respiraba en Roma y en toda Italia¹⁴.

En el poema de Lupercio Leonardo de Argensola se vuelve a la descripción genérica de las fuentes que adornan la Isla aunque presenta algunas alusiones claras, por ejemplo a la fuente de Diana, del mismo modo que el Nuncio Camilo Borghese sólo recuerda que Carlos V mandó edificarlo por haber visto los de Marimmolo del Duque de Mantua, observación que indica esa ordenación a la italiana que domina en los jardines de la «*casa más bella de España, sino tal vez de todo el mundo*»¹⁵.

Al finalizar el siglo el viajero alemán Diego Cuelbis vuelve de nuevo a mencionar las dos esculturas de bronce que llamaron la atención del Zuccaro en su *Thesoro Chorographico de las Españas*. El viajero era de Leipzig, según su propia declaración, y vino a España acompañado de un compatriota y un mozo español asturiano. La entrada a Palacio les fue facilitada por el Gobernador de Aranjuez en agosto del año de 1599 y su descripción es mucho más precisa que las anteriores. Junto a la destilería «*del alemán*» se encuentra el huerto que «*a la entrada presenta una fuente muy artificiosa. Es un castillo de verduras todo... y dentro ay cañones...*» testimonio que parece referirse a una construcción del arte topiario, tan propias del jardín manierista. A continuación



La Venus del Museo del Prado. Cabeza.

explica que «*a la mano derecha y yzquierda (del castillo) ay dos estatuas grandes como un hombre de plomo que echan agua*». La medida como se dirá responde más o menos a las esculturas de la Venus y el Antinoo, denominados en otras ocasiones «*como figuras del natural*». La referencia a su material pensamos no es óbice para su identificación pues a continuación describe «*una estatua de plomo de una hembra o deessa alta una media vara que dizen fue llevada de Africa por el Sr. Don Juan de Austria...*» que sin duda por su situación en el jardín, medida, iconografía y fecha del testimonio se refiere a la Venus en bronce secándose el cabello enviada, como se ha dicho, a España el año 1571 y por lo tanto llegada a Aranjuez antes de 1599, aunque la observación sobre su procedencia africana es un dato muy interesante que habrá de investigarse y que confirma la



B. Ammannati. Torso de la Venus como símbolo de la Antigüedad. Arezzo. Casa Vasari (según H. Keutner).

genérica denominación que se le da a la fuente. También puntualiza que el palacio y sus corredores aún no están acabados en estas fechas¹⁶.

Es decir, que a finales del siglo XVI se localizan en Aranjuez dos esculturas de bronce, del tamaño de un hombre, que a Zuccaro le parecieron muy buenas y antiguas, que Cuelbis sitúa a la entrada del «huerto» o jardín a derecha e izquierda de un castillo artificial de «verduras» y que sirven de fuente pues «echan agua».

Ya entrado el siglo XVII, el año de 1626, Cassiano del Pozzo, copero del Legado Pontificio, el Cardenal Francisco Barberini, describe minuciosamente las dos figuras de bronce identificadas con la Venus del Prado y el original del Joven de Viena. Al pasar «*alla sala, ¿el jardín?, nella quale s'entra per un ponte, dove bagnano la gente, al salir in essa si tro-*

vano subito div. statue di Bronzo antiche, che servono di fontana una, d'una venere ignuda con mezzo braccio, gli hanno per modestia coperte le vergogne, l'altra è una figura d'un giovane similmente e senza adornamento alcuno in testa, e hà nella coscia dritta la seguente iscrittione. che scorre per essa in due righe per la lunghezza della coscia: A POBLICIUS. D.L. ANTIOC. TI. BARBIVSO. P. L. TIBER. Si vede in faccia della scalinata per la quale si scende in d.^a Isola una fontana in mezzo della quale è una statua de Carlo V di Bronzo».

El texto, aunque escueto, proporciona muchas noticias de interés y hasta esta fecha no recogidas en las fuentes consultadas de estos años, a las que completa, sea al Zuccaro o a Cuelbis, aunque no sabemos si también hace referencia al castillo de verduras que mencionó el último. Situadas a la entrada pasado el puente que conduce a la Isla, da

nombre a la Venus con ¿medio brazo? pero con un ¿lienzo? que la cubre en parte y al joven con la inscripción en la pierna que permite su identificación con el original del que ahora se conserva en Viena. La noticia sobre el medio brazo plantea una serie de sugerencias sobre un dibujo que Nesselrath relaciona con la Venus y acerca de la aclaración de un documento de 1840 que afirma que la estatua presentaba uno de sus miembros mal tratado, sobre lo que se insistirá más adelante planteando asimismo el problema sobre si en aquellos años la escultura pudo estar cubierta. También hace referencia del Pozzo a la escultura de Carlos V de bronce, pensamos que la acompañada por la Herejía situada en el frente de la escalinata por la que se desciende al Jardín de la Isla, lo que confirma la llegada a Aranjuez de las esculturas de Leoni a los pocos años de ordenar su traslado desde el Alcázar. El testimonio de Cassiano del Pozzo presenta el valor de su autoridad en materia de antigüedades destacada por numerosos autores¹⁷.

No hemos encontrado referencias a estas esculturas en la obra de Carducho de 1633 que recuerda el envío de las esculturas del Alcázar a Aranjuez incluida la de Carlos V y la Herejía¹⁸.

A partir de 1634 y hasta el de 1637 se piden a Aranjuez esculturas para el Buen Retiro, pero en las relaciones no aparece ninguna figura que pueda relacionarse con la Venus o el Joven y eso que alguna petición incluía el Baco, todo de bronce, que pensamos se refería al de Jongelinck que se conservó en Aranjuez. La llegada a Madrid en 1636 de los famosos Siete planetas de este artista flamenco fue muy festejada y las noticias sobre ello plantearon varios problemas, uno de los cuales podría referirse a la Venus del Prado, pero dado que relatos posteriores aunque muy próximos a estas fechas la describen en los jardines de la Isla, no parece que la escultura se moviera de Aranjuez¹⁹.

En efecto, el año de 1654 visita España el viajero francés Brunel y hace una cumplida descripción de este jardín de la Isla en el que pasado el puente «*que allí conduce, se encuentran dos estatuas de bronce, una de las cuales arroja agua por sus brazos cortados*», sin aclarar a cuál de las dos se refiere²⁰.

A partir de ahora se las identifica en el mismo lugar pero al pasar los años se va perdiendo la noción de su valor y antigüedad. En 1659 Francisco Bertaut sólo habla de la Isla «*más agradable del mundo... y mucho mayor que las Tullerías, llena de estatuas de bronce y de fuentes*», de las que sólo destaca la de Las Tres Gracias o de los Tritones, que debía estar recién instalada pues no se menciona en relatos anteriores y que da una fecha aproximada e hipotética del inicio de la reforma encomendada a Herrera Barnuevo²¹. Su novedad se confirma en relatos inmediatos como el de Cósimo de Médicis, de 1668, que la menciona junto a la de Apolo y a la de Hércules y la Hidra, también nuevas denominaciones en relación con relatos anteriores, aunque Madame d'Aulnoy en 1679 de nuevo se refiere a la fuente de Diana como hará Alvarez de Colmenar, la cual según Alvarez de Quindós, en realidad había sido ya sustituida por la citada de Hércules y la Hidra, sin embargo en cualquier caso ninguno de estos dos autores de finales del siglo XVII se refieren a las dos esculturas de bronce²².

Al comenzar el siglo XVIII de nuevo aparecen mencionadas en los textos más conocidos referentes a los jardines de la Isla en Aranjuez. El de Alvarez de Colmenar de 1707, editado en 1715, es obra clásica de los estudiosos del tema y sus preciosos grabados constituyen, aun hoy en día, una de las fuentes gráficas más importantes sobre la decoración escultórica de este Sitio Real. No obstante y como ya advirtiera Selina Blasco, su texto, ya que



B. Ammannati. Torso de la Venus. Arrezzo. Casa Vasari
(según H. Keutner).

no sus grabados, presenta «la inquietud de dilucidar la existencia real de lo observado». El hecho ya se ha comentado al hablar de la fuente de Diana que él también describe, siguiendo el texto de Brunel más que el de Madame d'Aulnoy, y no reproduce; incluye un magnífico grabado de la fuente de Hércules y la Hidra con el nombre de la «gran fuente» que no menciona en el texto; recoge de Brunel la mención de la fuente de Ganímedes, sin su correspondiente grabado, sustituida según Alvarez de Quindós, por la de Neptuno del Algardi, a la

que sí alude con palabras de elogio acompañando su preciso grabado. Asimismo, del texto de 1654 de Brunel transcribe el párrafo: «*Quand on a passe le pont qui donduit au jardin, on voit d'abord deux statues de bronze, dont l'une jette de l'eau par ses bras coupes*» que en este caso puede aceptarse como seguro pues, aunque él no las reproduce, se comprueba su existencia, ya que no su colocación, en el Jardín de la Isla por estos años en un cuadro de Houasse, en el que al fondo del río, con figuras en primer plano, aparece un cenador delante del cual puede identificarse la Venus²³.

A partir de la cita de Alvarez de Colmenar, confirmada por el lienzo de Houasse, no se han encontrado referencias a la Venus y el Antinoo hasta la que dio Mengs en su carta a Winckelman en 1761, sobre el Antinoo que, como la referencia a Houasse, son noticias proporcionadas por Gschwantler²⁴.

El Inventario de Felipe V describe «*diez estatuas de bronce con pedestales de lo mismo, cuerpos naturales de los Siete Planetas de más del natural y las tres del natural de una Venus, otra de la Fortuna y la otra del Entino*», haciéndonos pensar que quizás por estos años las esculturas de Aranjuez se habían trasladado al Alcázar. Como se ha dicho, Mengs localiza al Antinoo en Aranjuez en 1761 y el Inventario de Carlos III da noticia del cambio de las tres esculturas, que acompañaban a los Siete Planetas en el de Felipe V, por las del Fauno, Germánico y un Atleta²⁵.

No hemos podido comprobar si el traslado tuvo efecto y si la referencia del Inventario de Felipe V puede interpretarse como se ha dicho, pero en la minuciosa descripción de los jardines de Aranjuez realizada por Barette en 1760 tampoco se mencionan las esculturas de la Venus y el Antinoo aunque ya habla de un «*cenador pintado de verde y amarillo*,

tan bien situado como el mencionado anteriormente, ya que tiene la gran cascada detrás y la gran fuente de Hércules delante... desde aquí se sube por una espléndida escalera... y al doblar la esquina del Palacio Real se entra al Parterre»²⁶.

Ponz en la edición de su *Viaje* de 1769-1772 localiza en la parte norte del Jardín «dos estatuas de bronce... a las cuales llama el vulgo Adán y Eva; pero si no me engaño son un Antinoo y una Venus», transcribiendo la inscripción que presenta en la pierna el Antinoo. Según dice: «del tamaño natural parecen vaciadas por copias del antiguo según su forma y actitudes». En la edición de 1776 las sitúa «junto al cenador sobre la cascada o salto del río», tal y como aparece la Venus en el cuadro de Houasse, que según la descripción de Baretti se encontraba muy cerca de la escalera de piedra por la que ahora suele entrarse al jardín de la Isla²⁷.

El cambio del nombre del lugar que ocupan en la versión de Ponz, que los textos anteriores no especifican situándolas simplemente al pasar el puente a la entrada del jardín, puede tener relación con las obras que se construyen a partir de 1660 más o menos como las especificadas en un proyecto conservado en el Archivo de Simancas del año 1679 «de las puertas principales que se han de hacer para resguardo de huertas y los puentes y mirador del Jardín de la Isla sobre el Tajo que se pretende se haga de piedra para mayor solidez y adorno». No sabemos la base documental de Alvarez de Quindós para asegurar que las estatuas se colocaron allí en 1662²⁸.

La descripción de Ponz da idea de que en su época ya se había perdido la noción del valor y antigüedad de la Venus y el Antinoo, conocidas vulgarmente como Adán y Eva y que la mención de Mengs, casi contemporáneo, no tuvo eco de momento en España aunque las ideas estéticas que su obra difunde por toda Europa proclaman el

nuevo renacer del amor a las antigüedades. Ponz, fiel a su época, las identifica correctamente como obras copiadas de otras antiguas y las rescata del olvido, en tanto que en Alemania el año de 1787, Gerhard Ole Tyschen hace un primer estudio estilístico de la Venus a la que compara con la Medicea, y del Antinoo que clasifica como obra romana y relaciona con el hallazgo del Joven en el siglo XVI, estudio que años más tarde recogió Hubner al ocuparse de las obras clásicas conservadas en España²⁹.

Poco después de las últimas ediciones del *Viaje* de Ponz, D. Nicolás de la Cruz menciona en 1798, al describir el jardín de la Isla, entre «otras estatuas... una de bronce a manera de Melagro que parece antigua con su inscripción» pensamos que refiriéndose al Antinoo³⁰.

Al iniciarse el siglo XIX, el año de 1804, el fundamental trabajo sobre Aranjuez de Alvarez de Quindós, que aunque sigue a Ponz incluye datos nuevos de gran interés, aclara que «en la primera baxada al jardín... encima de la presa hubo un cenador que hace poco se deshizo y han quedado dos estatuas de bronce que se pusieron el año de 1662 y llaman comunemente Adán y Eva más los inteligentes creen sean un Antinoo y una Venus». Transcribe la inscripción del Joven que llevaba «en la mano derecha una armella como de haber tenido en ella alguna cosa» y confirma la situación de las esculturas, más arriba del puente nuevo actual construido en 1774 alineado con la fuente de Hércules, que sustituyó a la de Diana, al igual que la de Neptuno del Algardi se colocó en el lugar que ocupaba la de Ganímedes. El dato sobre la fecha de la colocación de las estatuas coincide con los que aparecen en una serie de inscripciones que acompañan a algunas de las esculturas de Aranjuez, testimonios sin duda de la reforma de Felipe IV pero no contradice las noticias sobre la situación que tuvieron las esculturas de la Venus y

el Antinoo que, a juzgar por los textos vistos, estuvieron siempre a la entrada del jardín por el primer puente aunque no especifiquen que aparecían ante un cenador, tal vez el realizado en esta fecha³¹.

El dato sobre la «*armella*» o anillo de la mano derecha del Joven quizás indica que debió llevar en ella el escudete del que hablan los historiadores que se ocuparon de sus primeras reproducciones del siglo XVI como la de Apiano, Hans Bocksberger o el dibujo de la obra de Stainhauser³².

Los años difíciles de la historia de España después de la invasión francesa hicieron olvidar a la Venus y al Antinoo. En documento de 1840 se dice que se había encontrado a la Venus en «*una casilla del Jardín de la Isla*» en Aranjuez, y un herrero, «*porque está defectuosa de un brazo*», pretendió comprarla al peso. La intervención de la Casa Real impidió su pérdida y el año de 1844 pasó a la Galería de Escultura del Museo Real sin que se hayan tenido noticias del Antinoo desde su descripción por Alvarez Quindós, que en cierto modo corrobora López Malta en 1868, aunque los restos de una de las dos estatuas de los que habla tienen que referirse a los del Antinoo. La descripción de Madoz de 1849 que aún localiza los dos broncees en Aranjuez no hace sino confirmar el peligro de las fuentes literarias redactadas en muchos casos con datos de textos anteriores no comprobados. El error se rectifica en la posterior descripción de Quadrado que ya no los menciona³³.

A partir de estas fechas prácticamente se olvida su larga estancia en Aranjuez y los historiadores no mencionan o las dan por perdidas, como Hübner al no localizarlas en Aranjuez siguiendo el texto de Tyschen. Blanco rectificó la clasificación de obra antigua de la Venus que, siguiendo a Keutner, atribuye al Ammannati pero equivoca su procedencia

probablemente por el texto comentado sobre la llegada de los Siete Planetas al Alcázar en 1636³⁴.

En el Catálogo de Escultura de 1908 del Museo del Prado redactado por Eduardo Barrón se cataloga la Venus como obra neoática. La descripción de sus restauraciones informa que los brazos se reformaron por debajo de los hombros y que se advierten huellas de otros arreglos en la superficie del cuerpo, a partir del pecho hacia abajo, que se asentó en un plinto nuevo. También son de gran interés los datos sobre el lienzo que aparece a su espalda, dejándose ver a los lados, pues según este autor la escultura presentaba restos de un paño, quizás sostenido con las manos, que se cortó en su extremo inferior añadiéndole una pieza, que no se corresponde con la figura, para darla estabilidad.

Estas noticias recuerdan la observación de Cassiano del Pozzo de que la Venus aparecía cubierta en parte por modestia, aunque no es suficientemente precisa como para imaginar la exacta disposición del paño ni tampoco lo es la de Barrón sobre los restos del lienzo que se restauró³⁵.

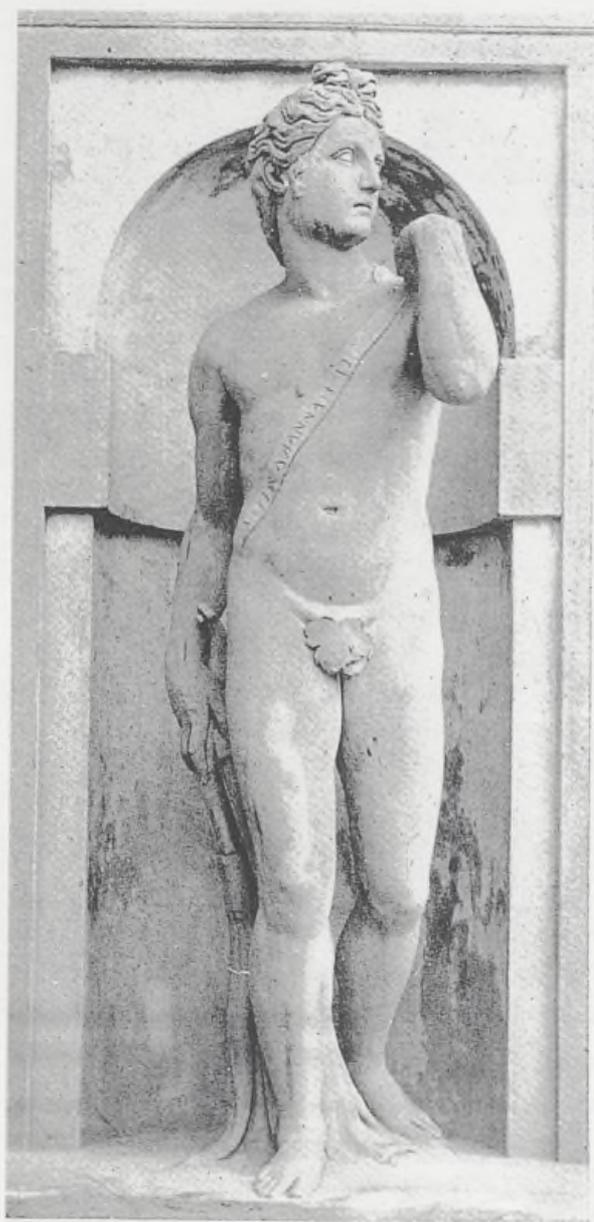
El dato referente a la restauración de los brazos parece indicar que se añadieron enteros de nuevo, pero la noticia de 1840 habla de que uno de ellos estaba dañado. Ello se contradice con el estudio de Keutner, que la imaginó sin ellos, como su modelo en yeso de la Casa Vasari, y que en realidad así parece que se conservaba a juzgar por su imagen desdibujada al fondo del lienzo de Houasse, lo cual habrá de aclararse en nuevas investigaciones³⁶.

La Venus ingresó, como se ha dicho, en el Museo Real el año de 1844, se restauró y se incluyó en el Catálogo de Barrón con la clasificación de obra antigua que se mantuvo hasta el moderno estudio de Keutner en 1963. Este ilustre historiador, en el curso de sus investigaciones sobre el proceso seguido en la restauración de antigüedades en

IV
el siglo XVI, se ocupó del estudio de la llamada Venus Belvedere, uno de los ejemplares de este tema iconográfico de las colecciones mediceas que se conserva en los Uffizzi de Florencia. El ejemplar tal como se encuentra en la actualidad, sin los brazos que le quitaron el año de 1945 —según puede comprobarse por fotografía anterior—, es el producto de una restauración de hacia 1810 de la que el año de 1677 realizó Ercole Ferrata a su vez sobre modelo anterior, al que añadió los brazos con la manzana en la mano, como Venus *Cicatrix*, los pies y la cabeza, tal como aparecen en un grabado de Gori de hacia 1740³⁷.

Un molde en yeso de la Casa Vasari que preside una de sus salas pudo asimismo identificarse con el de un primitivo ejemplar de esta Venus, antes de la restauración de Ferrata, que aparecía sin brazos y con otra cabeza. Con profundas y documentadas razones, Keutner demostró lo expuesto y atribuyó el yeso al Ammannati considerándole de 1547 a 1560 y las noticias del Borghini sobre la realización por este escultor de una Venus de bronce, confirmadas por datos del Archivo del Estado de Florencia sobre la ocupación del artista en este trabajo el año de 1559, facilitaron la identificación y atribución al Ammannati de la Venus del Prado, reproducción casi exacta, algo más ancha, que la representada en el yeso de la Casa Vassari. Obra — como se ha dicho— de 1559, se enviaría a España antes de 1574, pues no se la consigna en el Inventario general de las colecciones mediceas de esta fecha.

Keutner destacó el valor de símbolo de la antigüedad que presenta el yeso de la Casa Vasari, testimonio del programa que presidió la decoración de su conjunto y nosotros pensamos que este sentido tuvo el posible regalo de los Médicis a Felipe II de la pieza de bronce, quizá con motivo de la boda de



*B. Ammannati. Apolo. Padua. Palacio Mantova-Benavides
(según A. Venturi «Storia dell'Arte Italiano»).*

Francisco con Juana de Austria, la hija de Maximiliano II, que se trató en Viena y en Madrid donde, por los años de 1560, se constata la presencia del Duque en la Corte³⁸.



G. Bandini. Venus Belvedere. Dibujo. París. Louvre.

Blanco en su Catálogo de la Escultura del Museo del Prado recoge la clasificación de Keutner, pero años más tarde el artículo de Nesselrath añadió evidencias a la clasificación del ilustre alemán y dio noticias que inciden en algunos de los problemas planteados en las sucesivas descripciones de la Venus en Aranjuez, concretamente la de Cassiano del Pozzo, y en las noticias del documento de 1840. Nesselrath se centra en el proceso de las sucesivas restauraciones de la Venus Belvedere conservada en Florencia que reflejan el distinto concepto que de la restauración en abstracto se tenía a través de

los años, como por ejemplo la realizada a partir de la de Ercole Ferrata, que alteró la posición de los brazos por un sentir, en cierto modo, nacionalista, como recuerdo de la Venus de Médicis perdida transitoriamente en 1805. Su trabajo presenta las ilustraciones de las sucesivas restauraciones de la Venus definidas por Keutner, incluida la de la Venus del Prado, testimonio de la realizada por el Ammannati a partir del yeso de la Casa Vasari y añade, entre otros, un dibujo de los primeros años del siglo XVI que puede corresponder al primitivo estado de la Venus antes de la intervención de este escultor, con cabeza distinta por lo tanto de la que presenta la Venus del Prado y otros dibujos atribuidos al Bandini —quizás bocetos de un proyecto de restauración—, que la presentan con la cabeza y un brazo meramente abocetados y, en una segunda lámina, con un lienzo cubriéndola en parte por delante, relacionados a su vez con otros dibujos que atribuye a estudios previos de la restauración del Ammannati³⁹.

En relación con la Venus del Prado interesa, en síntesis, la posibilidad de que a la vista de estos dibujos puedan interpretarse mejor las noticias de Cassiano del Pozzo sobre la disposición de su paño, quizás recogido por delante sujeto con las manos, como apuntó Barrón, pues el documento de 1840 parece indicar que al menos tenía un brazo, aunque no se perciba en el cuadro de Houasse. Ello significaría que el Ammannati alteró en parte el yeso de la Casa Vasari poniéndole brazos al bronce para sujetar el paño, lo cual solamente es una sugerencia que tiene muchos escollos que en su día se intentarían aclarar⁴⁰.

Aunque su exacta iconografía no puede definirse en rigor ante la incertidumbre de su exacto estado al llegar a España, sí puede aceptarse la sugerencia de Nesselrath de que el modelo respondía a una

variante del raro tipo de la Venus landolina o siracusana⁴¹.

En su estado actual se corresponde lógicamente a la Venus del Belvedere, púdica como la Venus Médicis aunque en su restauración por el Ferrata fue una Venus Victrix. No obstante su conjunto y sobre todo su cabeza con el cabello recogido por una cinta, recuerda la famosa Venus Mazzarino, con el mismo arreglo del cabello y cubierta en parte por delante, ejemplar que, descubierto en Roma en 1509 y divulgado por grabados, pudo conocer el Ammannati e influirle en su versión en bronce de su modelo anterior en yeso para la restauración de la Venus Belvedere⁴².

Hemos buscado su reproducción en la colección de los grabados, originales de López Enguádanos, de los vaciados de estatuas antiguas que conserva la Academia pero, aunque presenta hasta ocho ejemplares del tema, ninguno coincide exactamente con la Venus del Prado que pudo ser seleccionada con esta misión pero, como se ha dicho, con el pasar de los años se había perdido la noción de su calidad⁴³.

Al señalarse la escasa ventura del Ammannati en la crítica de sus contemporáneos y años posteriores, se ha subrayado el hecho de que algunas de sus mejores obras se conservaban en lugares poco accesibles al público, como los jardines del Boboli, algo que puede aplicarse a la Venus del Prado por su localización en Aranjuez pues al menos de su pareja, el Joven la curiosidad de sus contemporáneos legó a la posteridad testimonios gráficos de su apariencia y caracteres⁴⁴.

La exhaustiva biografía del Venturi, alguno de cuyos aspectos completaron estudios posteriores presentan al Ammannati como uno de los mejores representantes de la escultura italiana renacentista. Sus obras reflejan los cambios estéticos que se van

produciendo a lo largo de este «*difficile e convulso*» siglo XVI⁴⁵.

En ellas puede estudiarse tanto el reflejo de las obras venecianas de Jacopo Sansovino como las de Miguel Ángel, interpretados con su personal estilo. Sus centros de actividad le ayudaron a conocer los más progresivos, como Roma o Florencia y en ellos bebió de forma inteligente los principios que definen su estatuaria.

Se pensó que en su labor no se había ocupado de las antigüedades pero sus obras reflejan quizás mejor que en otros artistas italianos la lección del clasicismo. Prueba de ello es la Venus del Prado que comparada con el conjunto de sus obras destaca por su calidad. Estudiada estilísticamente, se advierte su semejanza con las obras de sus primeros años, como ya puntualizó Keutner al compararla con la *Juno* de la fuente de la «*Udiensa*», que nunca se montó, realizada recién llegado a Florencia al servicio de los Médicis a partir del año de 1555⁴⁶.

Aunque el parecido es indudable, se aprecia un mayor clasicismo en la Venus del Prado que aún no refleja claramente la evolución del manierismo toscano de mediados de la centuria, más en relación con sus obras anteriores influidas por lo veneciano, lo cual en realidad también coincide con las fechas del modelo en yeso de la Casa Vasari, anterior a 1550, según la nueva cronología que le asigna Keutner⁴⁷.

Concretamente se advirtió su semejanza con las esculturas que decoran el arco de triunfo de ingreso al Palacio Benavides, hoy Protti, en Padua, obra de hacia 1546. No obstante su diferente material y tema, recuerda al Apolo que aparece en uno de sus nichos cuyo clasicismo habla de su conocimiento de la antigüedad unos años antes a la copia en yeso de la Venus Belvedere y de su habilidad técnica en la potente concepción anatómica, suave modelado del

rostro de grandes ojos evocadores de ensoñación sin las pupilas horadadas, y finos labios entreabiertos. Sus caracteres aparecen en la Venus madrileña cuya cabeza sabemos fue de su exclusiva responsabilidad, de rostro clasicista, enmarcado por el cabello ondulado hacia atrás sujeto por cinta anudada, ojos sin pupilas horadadas y labios finos, presenta evidente paralelismo femenino con el Apolo Benavides del que ya Venturi destacó su aspecto feminoide⁴⁸.

Del mismo modo su anatomía, aun teniendo en cuenta el carácter de copia y las restauraciones, responde a ese sentido esencialmente escultórico del artista que resalta hábilmente las plenas y robustas formas con perfección y elegancia florentinas tantas veces destacadas por sus biógrafos. No aparece ninguna sensualidad en este desnudo, mostrando cuán superfluos fueron los citados escrúpulos religiosos del artista, revestido de su poder simbólico de rememoración de lo antiguo aunque el artista afirmara su arte al modelar su cabeza. A partir de estos años, el estilo de Ammannati evoluciona hacia una mayor estilización de las formas siguiendo la directriz del manierismo florentino al que pronto da nuevo rumbo Juan de Bolonia. Comparada la Venus del Prado con obras posteriores como por ejemplo la deliciosa Venere Anadiomene del Studiolo de Francisco I, se advierte cómo han evolucionado caracteres del Ammannati que el paso de los años marca sus realizaciones con las nuevas modas⁴⁹.

Como se ha dicho, las observaciones del Zuccaro y Cassiano del Pozzo cayeron en el olvido y sólo la nueva corriente de la historiografía artística representada por Ponz la sacó de su olvido, aunque tampoco se apuró en su estudio. El trabajo de Keutner y el posterior de Nesselrath presentaron la Venus del Prado como obra clave del Renacimiento italia-

no. Verdadera réplica del modelo renacentista de un escultor de la calidad del Ammannati para la restauración de una obra de la Antigüedad, es uno de los contados casos en que la prueba material del proceso de su restauración cinquecentista se ha conservado.

No se sabe la repercusión de su obra en el arte español de la época o posterior pero ya se ha dicho que no fue considerada para la enseñanza académica a través de su vaciado. Sin embargo fue testimonio real de ese culto a la Antigüedad de nuestro manierismo que tuvo en los jardines de Aranjuez uno de sus centros más preclaros.

El pasar de los años respetó su retiro pero olvidó su importancia y si en el siglo XVII se celebró con más entusiasmo la fuente de Neptuno, del Algardi o la de los Tritones, el siglo XVIII confinó prácticamente todo el conjunto de los jardines de la Isla con el alborozo de las nuevas obras en el jardín contiguo del Parterre. Las circunstancias adversas para su conocimiento favorecieron su conservación pasado el momento de peligro de la Invasión francesa cuando alguien, admirado de su belleza, la ocultó y pudo ser salvada esta bella muestra del patrimonio artístico español.

¹ Cédula de la Reina Católica para que apremien a Rodrigo de San Pedro Pintor y a Alonso de Yepes. Dada en Ubeda a 31 día del mes de octubre año de mil quatrocientos e ochenta e nueve años. En *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*. Por los Señores Marqueses de Miraflores y D. Miguel Salva. Madrid, 1870, t. 55, pág. 320.

² Francisco Rodríguez Marín, *Inventario artístico de la provincia de Madrid*. Encargado en 21 mayo 1907. Inédito, en depósito en Departamento Historia Arte «Diego Velázquez». A la noticia sobre el maestro Colín, recogida de Llaguno, añade el dato sobre «el obrero de las Obras de Aranjuez» Alonso Dervás, al cargo de la del «quarto nuevo», el año de 1491 y posteriores.

³ Juan de Vandenesee, «Diario de los Viajes de Felipe II», en *Viajes de Extranjeros por España y Portugal, I*. Desde los tiempos más remotos hasta fines del siglo XVI. Recopilación, traducción, prólogo y notas por J. García Mercadal. Madrid, 1952, págs. 1062-1067. «Correspondencia de los Príncipes de Alemania con Felipe II y de los Embajadores de éste en la Corte de Viena», en *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, cit. en 1, t. 105, pág. 735: despedida de Rodolfo y Ernesto.

⁴ Francisco Iñiguez Almech, *Casas Reales y Jardines de Felipe II*, Madrid, 1962. Juan José Martín González, «El Palacio de Aranjuez en el siglo XVI», *Archivo Español de Arte*, 1962, 237-252. Javier Rivera Blanco, *Juan Bautista de Toledo y Felipe II* (la implantación del Clasicismo en España), Valladolid, 1984. J. Miguel Morán Turina y Fernando Checa Cremades, *Las Casas del Rey, Casa de Campo, Cazaderos, Jardines. Siglos XVI y XVII*, Madrid, ed. El Viso, 1986. En la publicación *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*. Comunidad de Madrid. Real Palacio de Aranjuez, abril-mayo 1987, selección exhaustiva de la bibliografía sobre Aranjuez. Margarita Estella, Sobre las esculturas del Jardín de la Isla en Aranjuez, *Velázquez y el Arte de su tiempo*, Madrid, 1991, págs. 333-348 se añaden algunas noticias. V Jornadas de Arte, Departamento Historia del Arte «Diego Velázquez».

⁵ Adolfo Venturi, «La scultura del Cinquecento», *Storia dell'Arte Italiana*, vol. X, 2.ª parte, págs. 347-422, en su biografía sobre el Ammannati transcribe la carta del escultor a los «Accademici del Disegno», del año 1582 en la que aparecen estas aclaraciones. Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*, Sevilla, 1694 (ed. Barcelona, 1968), libro 2.º, cap. 2.º, pág. 47. Del orden, decencia y decoro... Interian de Ayala, *El pintor christiano y erudito*, Madrid, 1732, cap. III «contra lo que pide el decoro y la honestidad...»

⁶ Vid. nota 4 y Agustín González de Amezua y Mayo, *Isabel de Valois, Reina de España (1546-1568)*, Madrid, 1949, 3 vols. III. Apéndices, págs. 111-112, «pour entrer dans une yslle qui n'est point encores en estat attendant votre jardinier...». Juan José Martín González, *El escultor en Palacio. Viaje a través de la escultura de los Austria*, Madrid, Gredos, 1991, pág. 124. Rivera Blanco, cit. en 4, pág. 179, nota 377.

⁷ Sylvie Deswarte Rosa, «Le Cardinal Ricci e Philipp II. Cadeaux d'oeuvres d'art et envoi d'artistes». *Revue de l'Art*, núm. 88, 1990, 52-63. Martín González, *El escultor...*, 1991, cit. en 6, págs. 132-133.

⁸ Jean Babelon, *Jacopo da Trezzo et la construction de l'Escurial. Essai sur les arts à la cour de Philippe II, 1519-1589*, París, 1922, pág. 99, nota 3. Martín González, *El escultor...*, 1991, cit. en 6, págs. 132-133.

⁹ Iñiguez Almech, cit. en 4, documento 60. Gil González Dávila, *Teatro de las Grandezas de la villa de Madrid, Corte de los Reyes Católicos de España*, Madrid, 1623, pág. 464. Fernando Marías, «El Cigarral toledano del Cardenal Quiroga», *Goya*, núm. 154, 1980, págs. 216-222.

¹⁰ Noticias recogidas en los trabajos cit. en 4 y Martín González, *El escultor...*, 1991, cit. en 6. Margarita Estella, «Los Leoni. El significado histórico y artístico de sus obras y su influencia en la escultura cortesana española a fines del siglo XVI», *Spain and Portugal of the Navigators*, Washington, septiembre 1990 (Ponencia, pendiente de publicación).

¹¹ Aranjuez. Capitán Camilo Camiliani: folio 36. Rotura en río Jarama en dique dehesa de Requena. Dieron su parecer Gabriel de Castro y Juan de Tapia «que junto a Juan Bautista Monegro y Gabriel López que asiste a Chinchón y el ingeniero Camilo Camiliani y que juntos los tres vean como ha de hacerse el reparo y traigan la traza, 7 de julio de 1608, folio 39 mandando se le den... por el viaje... para enseñar a V.M. los planos de la obra que se iba a hacer en el dique de Requena; 20 de noviembre de 1608 por lo que gasto en ir a Md por orden de la Junta a mostrar a su M. «la traça que abia echo» del reparo que se había de hacer en el dique de la dehesa de Requena, en 18 de enero de 1609 se ordena paguen al Capitan Camilo Camiliani que valen 10.200 mrs. por trabajo y ocupación que ha tenido en el «reparo del dique de la dehesa de Requena». Madrid. Archivo de Palacio. *Obras y Bosques*, T.I., 1599-1618. Ulrich Thieme, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig, 1911 (Camilliani). Bertha Wiles, *The fountain of florentine sculptors and their followers from Donatello to Bernini*, Cambridge, 1932 (noticias sobre las fuentes de estos artistas), *Dibujos de arquitectura y ornamentación*, Madrid, Biblioteca Nacional, septiembre 1991 (págs. 211-225: sobre el Album de Giovanni Vincenzo Cassale, con su correspondiente biografía).

¹² Cédula de 4 de agosto de 1620. Archivo de Palacio, *Cédulas Reales*, t. 12, 1620-1629, folio 135. Recogida por José Manuel Arnaiz, «La exposición Giambologna y sus conexiones con el Patrimonio Nacional y otros Museos de España», *Reales Sitios*, 2.º trimestre, 1979, 57-62, pág. 58, notas 19 y 20. Martín González, *El escultor...*, 1991, cit. en 6, pág. 167, recoge la noticia

del Archivo de Simancas. En el mismo Archivo de Palacio de Madrid. *Sección Administrativa*, Legajo 41, se repite la orden en 26 de julio de 1622 o sea que aún no se había hecho el traslado.

¹³ A Don Juan de Toledo y Meneses, Gobernador de Aranjuez, «por quanto el Duque de Pastrana... traxo a Cosme Lotti...», Madrid, Archivo de Palacio, *Cédulas Reales*, t. 12, 1620-1629, folio 359. Eugenio Llaguno y Amirola, *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España, desde su restauración...*, Madrid, 1829. Varias noticias sobre Aranjuez, t. IV, cap. LXII, págs. 58-61, nota 2: sobre Herrera Barnuevo y su intervención en Aranjuez. Jonathan Brown y J. H. Elliot, *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven-London, Yale University, 1980. Estella, cit. en 4, págs. 338-339, notas 19 y 20. Martín González, *El Escultor...*, 1991, cit. en 6, pág. 201 también se refiere al tema.

¹⁴ Federico Zuccaro, «Ragvgaglio di... dell'Escuriale di Arangouis e di Tolledo, 29 maggio 1586», en J. Domínguez Bordona, «Federico Zuccaro en España», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VII, 1927, págs. 77-89.

¹⁵ Lupercio Leonardo Argensola, «Tercetos en que se describe Aranjuez (1589)», en *Rimas*, de Lupercio y Bartolomé L. de Argensola. Edición, prólogo y notas de José Manuel Bleuca, Zaragoza, 1950, núm. 78. Nuncio Camilo Borghese, año de 1594 en *Viajes de Extranjeros*, I, cit. en 3, pág. 1478. No se menciona otra bibliografía por no referirse a las esculturas de bronce, como por ejemplo: Ambrosio Morales, *Las Antigüedades de las Ciudades de España que van nombradas en la Crónica*, 1575, cap. XVI, pág. 94 v.º «lo que ha mandado fazer de nuevo en los jardines y fuentes, su hijo Phelipe no se puede decir aqui de pasada», refiriéndose a Aranjuez. O Bartolomé Villalba y Estaña, *El Pelegrino Curioso y Grandezas de España*, 1577, editada por la Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1886, que recuerda de forma genérica los estanques y las fuentes del jardín de Aranjuez «el modelo de los jardines del mundo».

¹⁶ Diego Cuelbis, *Thesoro Chorographico de las Españas*, 10 mayo 1599, Madrid, Biblioteca Nacional, Sección de Manuscritos, núm. 18.472. Copia de Gayangos del Manuscrito original en el British Museum, núm. 3.822. Antonio Domínguez Ortiz, «La descripción de Madrid de Diego Cuelbis», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1969, págs. 135-144. Sólo menciona los edificios de Madrid y que visitó el Pardo y Aranjuez. Su cita aconsejó la consulta del manuscrito que, en efecto, en la pág. 74, describe lo que él llama Aranjais y en pág.

75 el huerto que como se ha dicho debe corresponder al jardín de la Isla en cuya entrada menciona las dos estatuas de bronce.

¹⁷ Cassiano del Pozzo, *Diario*, 1626. La referencia a su visita de Aranjuez con mención de la Venus y el Antinoo, en José Simón Díaz, «La estancia del Legado Francisco Barberini en Madrid el año de 1626», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1980, 159 y ss. No transcribió la inscripción del Antinoo que nos proporcionó personalmente. El manuscrito ha sido utilizado en otras publicaciones cuya referencia no concierne a este trabajo. Si interesa la de Cornelius Vermeule, «The Dal Pozzo-Albani drawings of classical antiquities», en *Art Bulletin*, 1956, págs. 31-46. Francis Haskell and Sheila Rinehart, «The Dal Pozzo Collection. Some new evidence», en *Burlington Magazine*, 1960, págs. 318-326. Fernando Marías y Agustín Bustamante, «De las Descalzas Reales a la Mayor: dibujos madrileños en Windsor Castle de la colección de Cassiano del Pozzo», en *Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX)*, III Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez», 1991, 73-81. José Simón Díaz, «El arte en las mansiones nobiliarias madrileñas», en *Goya*, núm. 154, 1980, págs. 201-205, nota 2, recoge otros estudios suyos en relación con el manuscrito.

¹⁸ Vincencio Carducho, *Diálogo de la Pintura*, Madrid, 1633, edición de G. Cruzada Villaamil, Madrid, 1865, pág. 352.

¹⁹ Cédula Real ordenando que se envíen al Buen Retiro obras de Aranjuez relacionadas en la memoria adjunta. Archivo de Palacio Real, *Obras y Bosques*, t. 26, 1633-1652, folio 11 v.º y 12 de mayo de 1634. Se incluye en la petición la «Eregia del Emperador Carlos V». Rodrigo Amador de los Ríos y Villalta, «El antiguo palacio del Buen Retiro, según el plano de 1656 que se conserva en el Ayuntamiento de Madrid y en la Biblioteca Nacional», *Museo Español de Antigüedades*, núm. 11, 1881, pág. 187. Juan Antonio Alvarez Quindós, *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*, Madrid en la Imprenta Real, 1804, págs. 287-288, lista de lo que se pide para el Buen Retiro, 1634. Elliot Brown, cit. en 13, pág. 116 y notas cap. V, 16 y 17. Martín González, *El escultor...*, 1991, cit. en 6, pág. 171. Menciona los envíos de 1634 y 1635 citados por Brown y otro de 1638.

²⁰ Antonio Brunel, «Diario de Viaje por España», en *Viajes de Extranjeros*, cit. en 3, t. II, pág. 430 y ss.

²¹ Francisco Bertaut, «Diario del Viaje por España», en *Viajes de Extranjeros*, cit. en 3, t. II, págs. 569 y ss. Llaguno y Amirola, cit. en 13.

²² *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*,

edición y notas por Angel Sánchez Rivero y Angela Mariutti de Sánchez Rivero, Madrid, Centro Estudios Históricos, s.a. (ca. 1930). D'Aulnoy, en *Viajes de Extranjeros...*, cit. en 3, t. II, pág. 1076 y ss. Juan Alvarez de Colmenar, *Les Délices de l'Espagne et du Portugal...*, A Leide, Chez Pierre Vander Aa, 1715 (ed. de la de 1707). Alvarez de Quindós, cit. en 19.

²³ Alvarez de Colmenar, cit. en 22, t. II, pág. 342 y ss. Brunel, cit. en 20. D'Aulnoy, cit. en 22. Alvarez de Quindós, cit. en 19. Juan José Luna, Miguel Angel Houasse, *Reales Sitios*, 1974, págs. 169-174 (referencia proporcionada por el Dr. Gschwantler). Pozzo, cit. en 17.

²⁴ Johann Joachim Winckelman, *Carta a Anton Raphael Mengs*, 18 de mayo de 1761. Referencia Dr. Gschwantler, núm. 450 (Rehm).

²⁵ Yves Bottineau, «L'Alcázar de Madrid et l'Inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVII^e siècle», en *Bulletin Hispanique*, LVIII-LX, 1956-1958, LXI, núm. 1, enero-marzo de 1958, pág. 55 y ss, y 59. Cita Inventario de Felipe V y el de Carlos III con las dos referencias dichas relativas a las tres figuras de bronce que acompañaron a los Siete Planetas. Winckelman, cit. en 24.

²⁶ Joseph Baretti, «A journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain and France...» London, 1760. En *El Real Sitio de Aranjuez y el arte Cortesano del siglo XVIII*, Aranjuez, Comunidad de Madrid, abril-mayo de 1987, págs. 52-53 y 97-101. Referencia al segundo cenador citado en el texto en pág. 100.

²⁷ Antonio Ponz, *Viaje de España*, ed. de 1769-1772, en *El Real Sitio de Aranjuez*, cit. en 26, pág. 103: «Jardines que miran al norte», pág. 116, 3.^a ed. de 1787 ya la menciona en el cenador, como en la edición de Casto M.^o del Rivero, Madrid, Aguilar, 1947, recopilación de varias de sus ediciones.

²⁸ Aranjuez. Real Sitio. «Plano de las puertas principales...», año de 1679. En *Mapas, planos y dibujos, 1508-1962. Archivo General de Simancas*, por M.^a del Carmen Fernández Gómez, Valladolid, 1990, pág. 45. Alvarez Quindós, cit. en 19.

²⁹ Gerhard Tyschen, «Ole. Über die alten Kunstwerke in Spanien», en *Heeren's Bibliothek der alter Litteratur und Kunst*, 1 Stück, Göttingen, 1787, 97 folios. Referencia que proporcionó el Dr. Gschwantler. Emil Hübner, *Die antiken Bildwerke in Madrid*, Berlín, 1862. Recoge las noticias de Ponz y de Tyschen, relaciona el Antinoo de Aranjuez con el Joven y aclara que cuando intentó comprobar la existencia de las dos esculturas de bronce

no las localizó en Aranjuez y piensa que faltan de allí desde 1850.

³⁰ Nicolás de la Cruz, *Viage de España, Francia e Italia*, Cádiz, 1812, t. XII, cap. III. «Viage a Aranjuez en octubre de 1798», pág. 107 y ss. Referencia a escultura de bronce en pág. 121.

³¹ Alvarez de Quindós, cit. en 19.

³² Kurt Gschwantler, *Der Jüngling vom Magdalensberg. Ergebnisse eines Forschungsprojektes*. Sonderdruck aus Griechische und römische Statuetten und Grossbronzen. Akten der 9 Internationalen Tagung über antike Bronzen. Wien 21-25 April 1986-Wien, 1988. Varios colaboradores.

³³ 12 de febrero de 1840: Notificación del Administrador de Aranjuez y contestación del Contador General de la Real Casa en 19 del mismo mes. En 10 de enero de 1844, contestación de D. José de Madrazo, Director del Museo Real, notificando el ingreso en el Museo de la Venus, vaciado de obra antigua, que recuerda a la capitolina y que ha sido restaurada por el escultor de Cámara José Tomás, Madrid, Archivo de Palacio, *Legajo 86*. Pascual Madoz, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España*, Madrid, 1845, II, pág. 437. José María Quadrado, *Madrid y su provincia (1853)*, actualizada por Vicente de la Fuente (1885). De la Serie *España y sus monumentos y artes, naturaleza e historia*, Barcelona, 1885, edición Barcelona, Albir, 1977, cap. X, Aranjuez, pág. 393, La Isla.

³⁴ Hübner y Tyschen, cit. en 29. Antonio Blanco y Manuel Lorente, *Catálogo de la Escultura*, Madrid, Museo del Prado, 1969. Antonio Rodríguez Villa, *La Corte y la Monarquía de España en los años de 1636 a 1637*, colección de cartas inéditas, Madrid, 1886, cap. XXVI, pág. 17. Cuenta la llegada de los Siete planetas y la anécdota referente a la Venus que se cayó encima de un mozo al intentar levantarla, pero la escultura debía de ser lógicamente la de la Serie.

³⁵ Eduardo Barrón, *Catálogo de Escultura*, Madrid, Museo Nacional de Pintura y Escultura, 1908, núm. 171. Pozzo, cit. en 17.

³⁶ Herbert Keutner, «Die Bronze Venus des Bartolommeo Ammannati Ein Beitrag zum Problem des Torso in Cinquecento», en *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, XIV, 1963, págs. 79-92. Luna, cit. en 23.

³⁷ Barrón, cit. en 35. Keutner, cit. en 36.

³⁸ Datos de Keutner, cit. en 36.

³⁹ Blanco, cit. en 34. Keutner, cit. en 36. Arnold Nesselrath, «The Venus Belvedere. An episode of Restauration (Census of

Antique Art known in the Renaissance)», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 5, 1987, págs. 205-214.

⁴⁰ Pozzo, cit. en 17. Documentos 1840, cit. en 33. Luna, cit. en 23.

⁴¹ Nesselrath, cit. en 39, pág. 210.

⁴² Francis Haskell y Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The lure of classical sculpture, 1500-1900*, New Haven, Yale University Press, 1981. Phyllis Pray Bober and Ruth Rubinstein, *Renaissance artists and antique sculpture: a handbook of sources*, New York, Oxford University Press, 1986, núm. 15 la Venus Mazzarino.

⁴³ López Enguidanos, cit. en 23.

⁴⁴ Maria Grazia Ciardi Dupré, «La prima attivita dell'Ammannati scultore», en *Paragone*, núm. 135, 1961, págs. 3-68.

⁴⁵ Filippo Baldinucci, *Notizie di professori del disegno da disegno da Cimabue in qua...*, in Firenze, 1681 —sobre Ammannati,

Deccennale dal 1550 al 1580, año 1688, pág. 1 y ss.— Friedrich Kriegbaum, «Ein verschollenes Brunnenwerk des Bartolome Ammannati», en *Mitteilungen Kunsthistorisches Institut in Florenz*, Heft, 1/2 1919, págs. 71-103. Venturi, cit. en 5. Ciardi, cit. en 44. Claudia Lazzaro, *The Italian Renaissance Garden. From the convention of Planting, Design and Ornament for the Grand Gardens of sixteenth Century. Central Italy*, New Haven-London, Yale University Press, 1990.

⁴⁶ Keutner, cit. en 36 pág. 82, fig. 5, 6, 7. Cabeza de Juno, comparada con el yeso de la Casa Vasari y la Venus del Prado.

⁴⁷ Nesselrath, cit. en 39, pág. 209. Aclara que Keutner fecha la restauración de la Venus Belvedere de 1547 a 1560 pero que en trabajo posterior, «Giorgio Vasari», de 1981, págs. 32-33, consideraba más probable que la fecha fuera entre 1547-1548.

⁴⁸ Venturi, cit. en 5, págs. 359-366, fig. 305.

⁴⁹ Venturi, cit. en 5, pág. 420, figs. 351 a 354.

ADAN Y EVA EN ARANJUEZ

Jesús Urrea

«Ahora entramos en el paraíso terrestre más deleitosos que en nuestra España tenemos» (El Pelegrino curioso, 1577).

De los Sitios Reales españoles el de Aranjuez quizá sea del que más amplia iconografía histórica se conoce. Inacabado, en proyecto, realizado o transformado, la silueta del palacio fue repetidamente representada desde el siglo XVI hasta el XIX. Lo ameno del lugar, su vitalidad y colorido invitaron a que por su imagen se interesaran los artistas que de una u otra forma se deleitaron allí durante su pasajera estancia.

Sin embargo, si se comparan las descripciones pictóricas con las literarias, las primeras se encuentran en minoría y el número aún es inferior por lo que se refiere a sus famosísimos jardines y frondas, tan alabados por todos los que escribieron sobre ellos.

«*La fuente de los Tritones en el Jardín de la Isla*», pintada en el taller de Velázquez, (Prado. Cat. 1213) y «*La calle de la Reina*», original de Martínez del Mazo (Prado. Cat. 1214) son prácticamente las dos únicas imágenes importantes que describen con cierta minuciosidad dos pequeños rincones de tan vasto conjunto. Naturalmente ellas no sacian la curiosidad que despiertan las repetidas alabanzas dedicadas por los viajeros que se solazaron con la vegetación, ordenada o natural, o con la contemplación de las hermosas fuentes y esculturas que poblaban este Real Sitio.

Los pintores tuvieron motivos suficientemente

hermosos para trasladar al lienzo los parterres, las fuentes, los sotos y vergeles que rodeaban el palacio. La llamada Isla de la Reina ofrecía una singularidad superior a la que presentaban los mismos jardines del Buen Retiro o del viejo Alcázar, pero no sabemos si por falta de oportunidad o por circunstancias estéticas poco aclaradas nos privaron de su particular visión de tan encantadoras delicias.

Es cierto también que fue en el siglo XVIII cuando este Sitio se transformó en centro cortesano mucho más abierto de lo que había sido hasta entonces. La conclusión de las obras del propio palacio y el convertirse éste en residencia favorita de Fernando VI y Bárbara de Braganza hicieron que Aranjuez fuese más visitado, incluso por los pintores de Corte, produciéndose un notable aumento de su iconografía.

No se pretende hacer aquí ni un inventario minucioso de todas aquellas pinturas, dibujos o grabados que con mayor o menor precisión describen el Sitio de Aranjuez ni tampoco un estudio de las transformaciones acometidas en él¹. Únicamente hemos prestado atención a una parcela mínima del Jardín de la Isla en donde estuvieron colocadas las dos esculturas —Adán y Eva o, si se prefiere, Antinoo y Venus— que constituyen el argumento de la presente exposición y estudio.

El ángulo que forma la expresada isla, en la convergencia de la cascada o presa sobre el río Tajo con el canal o ría que bordea el muro de Levante del palacio, ofrecía una disposición excepcional para situar allí un mirador desde el cual poder disfrutar de una panorámica hermosa y presenciar con comodidad los festejos que se celebrasen sobre el río.



Anónimo. El Palacio de Aranjuez. Detalle en el que se aprecian los jardines de la Isla (Patrimonio Nacional. El Escorial).

Aquel mirador o balcón sobre las aguas se complementaría para hacer más agradable su encanto, con la construcción de un cenador que fue citado, por primera vez en 1599, por el viajero alemán Diego Cuelbis, pues a él se referiría cuando habla de un «castillo artificial de verduras» situado a la entrada del huerto o jardín²; sin embargo se tiene constancia desde 1571 de la existencia de «templetes o cenadores, hechos de alabastro o madera, para placer del Rey» según hizo constar en sus Memorias el viajero flamenco Lambert Wyts³.

Sin embargo, la primera alusión gráfica —la llamamos así porque apenas se distingue— que conocemos aparece en un dibujo de Jehan L'Hermite⁴, fechable en 1592 (Biblioteca Real Alberto I de Bruselas), que representa una vista panorámica del Sitio de Aranjuez en la que se puede apreciar el trazado de los jardines de la Isla e incluso alguna de sus fuentes y torrecillas.

Cronológicamente no se vuelve a tener constancia gráfica del citado cenador hasta que se le localiza en una pintura, que representa el Palacio de Aranjuez (2,16 x 1,87 m. Patrimonio Nacional. El Escorial) y que sin duda pertenece a la serie de vistas de los Reales Sitios en la que participaron, entre otros, Félix Castello, Jusepe Leonardo y Juan de la Corte. Sin embargo, en esta de Aranjuez existe una notable peculiaridad con respecto a sus compañeras de serie, ya que el edificio representado es forzosamente imaginario, puesto que en el siglo XVII no se había concluido su fábrica, demostrando por ello el autor conocer muy bien el proyecto arquitectónico y tener acceso a los planos originales del palacio.

Sin interesarnos su paternidad, muy próxima por cierto a la de Jusepe Leonardo, reparamos ahora exclusivamente en la presencia del cenador levantado sobre el extremo visible del Jardín de la Isla, junto a la presa, en el ángulo formado por el muro de contención que se remata con barandilla y que entonces mostraba un pequeño quiebro en su estructura. Su fábrica, rectangular, cubierta mediante empinado tejado a cuatro vertientes, ofrecía en sus frentes mayores tres arcos de diferente tamaño que aumentaban la diafanidad de este pabellón, seguramente construido en madera. No parece estar pintado de memoria, pues existen en esta misma obra diversos detalles —las torrecillas, el trazado de los parterres del jardín o la calle



R. A. Houasse. Paisaje de Aranjuez. Quiosco junto al Tajo (Patrimonio Nacional. Palacio de La Zarzuela).

de la Reina, por ejemplo— que permiten sospechar una alta fiabilidad en la representación de toda la pintura.

Esto último se comprueba gracias a dos lienzos de Michel Ange Houasse que representan la «Presa de Aranjuez con bañistas» y un «Paisaje de Aranjuez. Quiosco junto al Tajo» (0,51 x 0,81 m. Patrimonio Nacional. Palacio de La Zarzuela). Pintadas entre 1715 y 1730, en ambas se puede apreciar con absoluta precisión de detalle la existencia de un cenador o quiosco⁵ cuya estructura rectangular, que parece de madera, presentaba seis arcos en sus caras mayores y otros cuatro en las laterales, cerrados mediante barandillas, y se cubría también a cuatro aguas. Coinciden igualmente con el lienzo del siglo XVII en el detalle del quiebro que provo-

caba la muralla o muro de contención en el ángulo de la isla y en la existencia del puente colgante de madera que salvaba la presa para acceder a los molinos o aceñas.

Es precisamente en la segunda de estas pinturas donde el Dr. Gschwantler ha reconocido la presencia, junto o delante del referido cenador, de una escultura femenina —que sospecha se trata de la figura de Venus⁶— cuya silueta sobresale por encima de la vegetación al encontrarse seguramente levantada sobre algún pedestal o fuente más que por poseer un gran tamaño. Le falta el único brazo visible y por su color parece ser obra de bronce, por lo tanto todos los datos coinciden con la descripción que se conocía de la figura de Eva y esta pintura se convierte de esta forma en documento primordial

para testificar la existencia física de la Venus en Aranjuez.

La magnificencia y vistosidad de los festejos y diversiones que durante el reinado de Fernando VI se organizaron en este Real Sitio tuvieron, entre otras consecuencias, la repetición de la imagen del palacio y de su entorno. Gracias a la presencia en la Corte de dos pintores italianos especializados en



A. Joli. Vista de Aranjuez. Detalle. (Paradero desconocido).

«vedutas», los modeneses Antonio Joli y Francesco Battaglioli, que trabajaron en España entre 1749-1754 y 1754-1760, respectivamente, se puede continuar profundizando en el conocimiento de las alteraciones que sufrió este rincón de la Isla y también reencontrar en sus obras la imagen gráfica de las esculturas de «Adán y Eva».

Su minucioso estilo, la pulcritud de su resolución y el interés por lo anecdótico, intencionadamente buscado por sus clientes, hacen que sus lienzos

sean reproducciones de una verosimilitud extraordinaria. Sin embargo, como vamos a ver, no siempre apuraban en el detalle de los cuadros lo que sus ojos veían y suprimían, según el capricho o la dificultad del enforque, aquellos elementos accesorios que planteaban algún inconveniente para la mejor lectura de sus obras.

Antonio Joli en una pintura, hoy en paradero desconocido pero publicada en repetidas ocasiones⁷, representó una vista de Aranjuez tomada desde una perspectiva muy original que no se volvió a reproducir. Seguramente su «visión» estuvo condicionada por la novedad que suponía la instalación de la fuente que se dedicó en la plaza principal de la Villa al monarca Fernando VI, inaugurada en 1752 y cuya estatua esculpió el escultor de cámara Juan Domingo Olivieri, y por la obra concluida en 1753 del convento de San Antonio, cuyo trazado original correspondió a Giacomo Bonavía.

La perspectiva de Joli ofrece un punto de vista muy alto, coincidente con el camino de ingreso al Real Sitio que atravesaba el curso del río Tajo sobre un puente de barcas. Precisamente este planteamiento le dio ocasión para representar la presa de los molinos y parte del Jardín de la Isla. En la terraza que forma esta última sobre el cauce del río se distingue perfectamente el cenador, sin embargo, durante este período se habían efectuado algunos cambios en la morfología de ese pequeño rincón, ya que el muro de contención aparece reordenado, rematándose con una barandilla —todavía no coronada por jarrones— y el cenador representado no es el mismo que pintó Houasse 30 años antes, apreciándose su menor tamaño y estructura diferente⁸.

A pesar de la precisión y detalle desarrollados por el pintor, no existe en el cuadro constancia física de la presencia de las esculturas de Adán y Eva.

El edificio del cenador ocultaría tal vez en su parte posterior la figura de Eva, pues allí estaba cuando Houasse pintó su lienzo, pero cabe también plantearse si se habría retirado de este emplazamiento cuando se modificó el muro de contención; lo que resulta evidente es que Joli no reflejó en esta obra ninguna escultura, bien por conveniencia, capricho o por cualquier otra circunstancia por el momento desconocida.

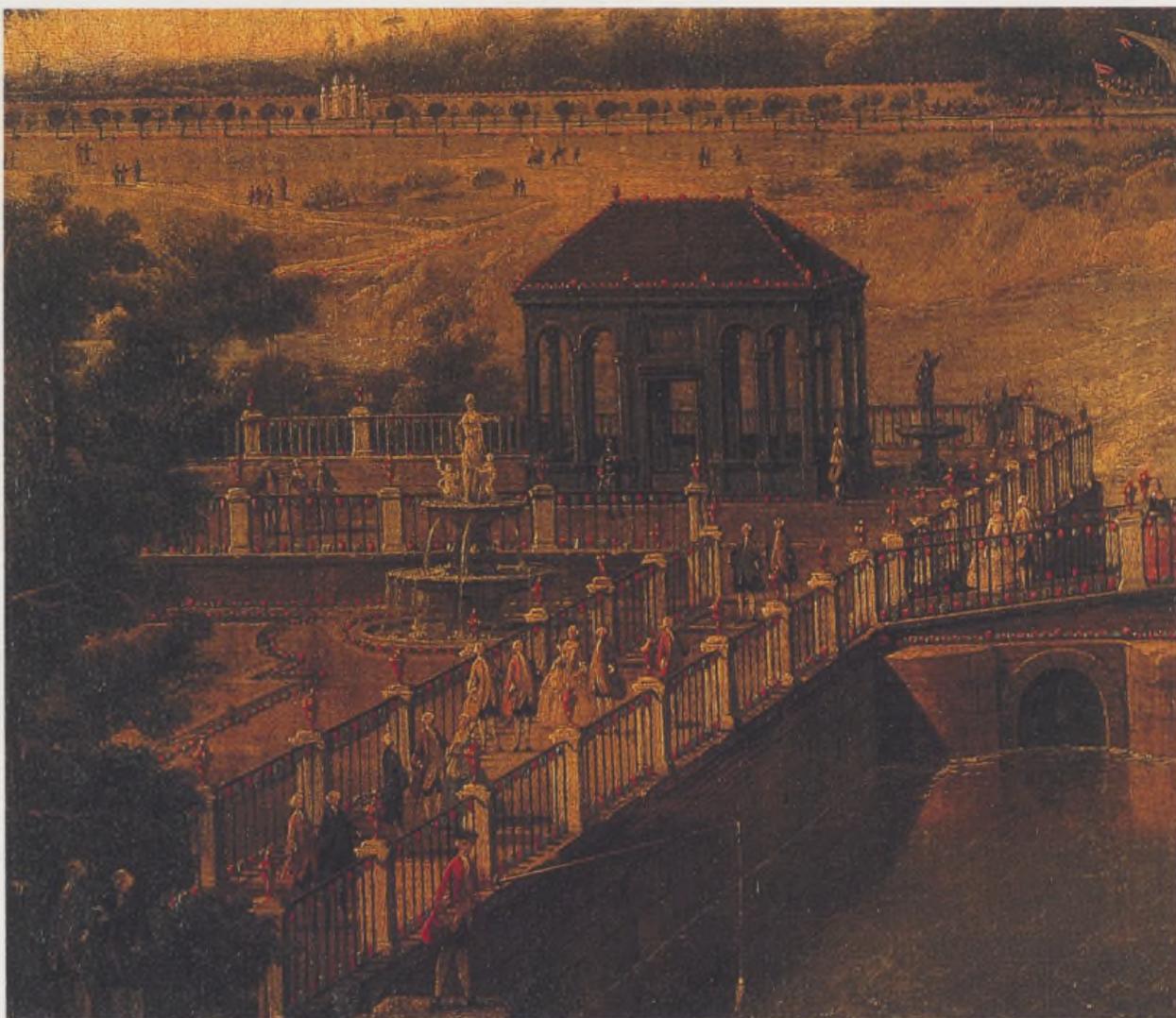
El propio Joli pintó, al menos en tres ocasiones, otras vistas de este mismo Real Sitio adoptando su enfoque panorámico a la curva que forma el Tajo en las inmediaciones de la Isla de la Reina para

describir las evoluciones de la pequeña Real Armada con la que se divertían los Monarcas y su primaveral Corte. La de mayores dimensiones (0,75 x 1,23 m) y mejor calidad fue subastada en Londres por Christie's el 7-VII-1989; otra, con la inscripción «*Imbarco di piacere de S.M. in Aranjuez di Madrid*» que da título a todos, se halla firmada y posee dimensiones casi idénticas (0,76 x 1,20 m), conservándose en una colección irlandesa⁹; y la tercera (0,42 x 0,77 m) la subastó en Madrid Edmund Peel & Asociados el 20-II-1992.

Entre si presentan variantes, desarrollado más o menos su detallismo en función de su tamaño, pero



A. Joli. Vista de Aranjuez. Detalle. (Colección particular).



F. Battaglioli. Vista de Aranjues. Detalle. (Madrid. Colección particular).

en todos se aprecia con absoluta claridad la presencia del cenador, dispuesto sobre el mismo lugar que se viene señalando. Ahora bien, la estructura del mismo es semejante en las tres pinturas. ¿Quiere esto decir que en el tiempo comprendido entre la realización de estos lienzos se produjo la sustitución de su estructura?, o ¿estamos ante una nueva arbitrariedad del pintor? Sin embargo, en el diseño que tiene el cenador en la versión madrileña de

esta pintura se observa en su frente mayor cinco vanos o arcos —no cuatro como se distinguen perfectamente en el cuadro londinense— y este número es el que presentan todas las representaciones posteriores de este mismo cenador.

Pero hay más. Ninguna versión se puede datar con claridad, ya que en la única que posee fecha —la irlandesa— no se aprecia su última cifra. Joli abandonó la corte española en 1754 y es muy pro-

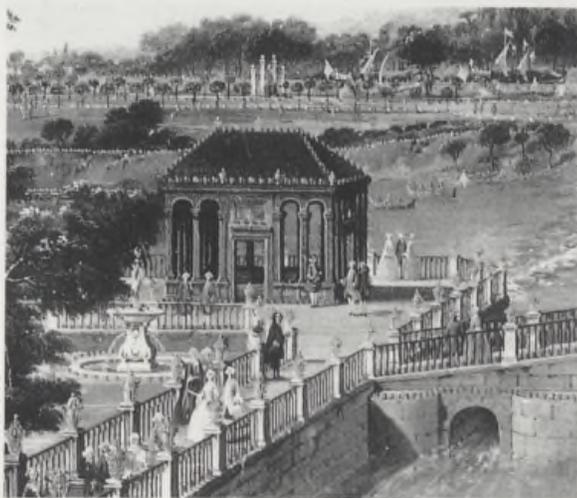
bable que concluyera algunas de sus pinturas después de su marcha, atendiendo a la solicitud de algún caprichoso cliente para repetir alguno de los temas que tenía anotados en sus cuadernos de dibujo. Además su relación con Giacomo Bonavía le brindaría estar al corriente de los proyectos que éste planeaba, entre ellos el del nuevo cenador que aquél había dibujado y cuyo costo, cuando se construyó en 1755, se evaluó en 23.789 reales¹⁰.

Aunque no se puede conceder a estas «vedutas» idéntico valor fotográfico al que poseen las instantáneas tomadas por el objetivo de una cámara moderna, se pueden obtener de ellas elementos valiosos de información gráfica sobre la presencia de las esculturas en las inmediaciones de este cenador, tal y como permite comprobar la pintura de Joli que fue subastada en Madrid. Naturalmente el diminuto formato de su detalle y la distancia desde la que pintó el artista no autorizan a precisar qué figuras se representaron, pero sus siluetas son lo bastante explícitas como para demostrar que en las inmediaciones de este cenador estuvieron colocadas varias esculturas, confirmándose lo que repiten insistentemente las fuentes literarias.

Esto mismo se aprecia de manera evidentísima en una pintura original de Francesco Battaglioli, conservada también en colección particular madrileña (0,78 x 1,22 m), réplica de otro lienzo firmado en 1756 por este mismo pintor modenés propiedad del Museo del Prado (0,68 x 1,12 m. Cat. 4181). La inscripción que presenta este último aclara el significado de lo descrito por el pintor en ambos cuadros: «*Vista de la iluminación coque en el Delicioso Real Sitio de Aranjuez se celebra el día de S. Fernando Gloriosísimo nombre del Rey nostro Señor dispusto por D. Carlo Broschi Farinelli...*»¹¹

En la primera de estas dos pinturas se puede constatar cómo, al atravesar el primer puente que

daba acceso a la Isla desde el parterre posterior del Palacio Real, el paseante se encontraba a su derecha, junto al cenador, con una fuente que estaba rematada por una escultura, que a juzgar por su color era de bronce. Por la postura que ofrecía esta figura, con un brazo levantado y otro en la cadera, nos atrevemos a identificarla con el Antinoo o Adán del que hablan todas las noticias literarias como situado en este mismo paraje. Estaba colocado exactamente en el mismo lugar que en el cuadro de Houasse aparece la Venus o Eva, la cual, por otra



F. Battaglioli. Vista de Aranjuez. Detalle. (Madrid. Museo del Prado).

parte, no se la ve por ningún sitio en el lienzo de Battaglioli.

Lo curioso es comprobar que en el cuadro del Museo del Prado firmado por este mismo pintor el lugar que ocupa la fuente de Adán está vacío y que la fuente de mármol, rematada con una figura femenina, situada nada más pasar el mismo puente no es tampoco la misma que aparece en el cuadro de Battaglioli de colección particular. Lo que no varía, sin embargo, en ambas pinturas es el cenador, cuya estructura se asemeja muchísimo al que diseñó Bonavía en 1755¹².



F. Brambila. Vista de Aranjuez. Detalle.
(Patrimonio Nacional. Palacio de El Pardo).

Las dos vistas citadas cuentan con su correspondiente pareja y en la conservada en el Museo del Prado (Cat. 4180) Battaglioli colocó idéntica inscripción a la que posee su compañera. También en éstas se pueden apreciar pequeñas diferencias que afectan igualmente a la zona en donde se alza el, tantas veces nombrado, cenador. Si en la del Prado no existe constancia de ninguna escultura en las inmediaciones del cenador, en cambio en la de colección particular, además de apreciarse claramente los dos puentecillos que enlazan con la Isla —uno de los cuales, el segundo, parece contar con esculturas sobre sus pretilos— se ven, sin apenas detalle ciertamente, las esculturas de dos fuentes, una de las cuales sería la figura de Antinoo como permite comprobar la pareja de este lienzo.

Todo esto acaba provocando cierta perplejidad, pues es evidente que junto a la altísima fiabilidad de estos documentos gráficos conviven elementos personales de capricho que en absoluto anulan el valor inapreciable de estas «vedutas». Como ejem-

plo se puede señalar la distinta manera —e incorrecta en los dos casos— de describir el frontis de la fachada principal del palacio. En el momento que pintó Battaglioli sus obras hacía cuatro años que se habían colocado las estatuas de Felipe II, Felipe V y Fernando VI sobre el frontis¹³ y sin embargo el pintor no representó las tres —ni siquiera todas al mismo tiempo— en sus lienzos.

Fueron estas pinturas de Battaglioli las últimas que dejaron constancia tanto del cenador como de una de las esculturas —el Adán—. El primero se demolió hacia 1800 y el vendaval de la guerra napoleónica causaría destrozos en el jardín y provocaría las inevitables y subsiguientes reformas. Esto último se puede corroborar gracias a una pintura original de Fernando Brambila (1763-1834) que representa una *Vista del Real Sitio de Aranjuez, de la cascada grande y palacio, tomada a la parte de Levante* (0,69 x 1,07 m. Patrimonio Nacional. Palacio de El Pardo) en la que se observa completamente vacío el sitio que ocupó sobre la terraza de la Isla el cenador y ninguna de las estatuas o fuentes hacen acto de presencia. Esto último era imposible pues cuando Brambila estuvo en Aranjuez pintando su cuadro, entre 1828 y 1829¹⁴, las estatuas hacía muchos años que habían desaparecido de su primitivo emplazamiento.

Ha sido necesario el paso de aproximadamente dos siglos para que su evocación las haya vuelto a unir, si bien es cierto que nuestra Eva —la del Prado— todavía no ha encontrado su Adán sino la espléndida réplica que con tanto orgullo conserva el Museo de Historia de Viena.

¹ Catálogo de la exposición *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, Madrid, 1987. J. L. Sancho Gaspar y J. Martínez-Atienza Rodrigo, Cartografía histórica de Aranjuez.

Cinco siglos de ordenación, Aranjuez, 1991.

² D. Cuelbis, *Thesoro Chorographico de las Españas*, 10 mayo 1599, Madrid, Biblioteca Nacional, Sec. Manuscritos, núm. 18472, pág. 75.

³ Ver el trabajo de K. Rudolf en esta misma obra.

⁴ J. M. Morán Turina y F. Checa Cremades, *Las casas del Rey*, Madrid, 1986, pág. 108.

⁵ Y. Bottineau ha sido el primero en reparar en la presencia de este cenador, cfr. *L'art de cour dans l'Espagne des lumières, 1746-1808*, París, 1986, pág. 265.

⁶ Véase K. Gschwantler en esta misma obra.

⁷ T. Reese, *The architecture of Ventura Rodríguez*, vol. II. Nueva York, 1976. V. Tovar Martín, «*Real Sitio de Aranjuez. Capilla de San Antonio y hospedería de franciscanos de la Esperanza*» en *Reales Sitios*, 56, 1978, págs. 12-16.

⁸ En 1746 Bonavía aconsejó el derribo de todos los cenadores del jardín de la Isla *por estar muy peligrosos*, cfr. A. González Pérez, «*Las fuentes del jardín de la Isla en el Real Sitio de Aranjuez, durante los siglos XVII y XVIII*», *Reales Sitios* 84, 1985, págs. 57-64.

La balaustrada se colocó entre 1751 y 1753 al igual que los jarrones de cerámica, de Alcora, Talavera y Ocaña, que la remataban, cfr. Y. Bottineau, *L'art de cour dans l'Espagne des Lumières, 1746-1808*, París, 1986, pág. 265, 43b.

⁹ M. Wynne, «*Una vista de Aranjuez por Joli, redescubierta*», *Archivo Español de Arte*, 1980, págs. 382-384.

¹⁰ A. González Pérez, «*Las fuentes del jardín de la Isla en el Real Sitio de Aranjuez, durante los siglos XVII y XVIII*», *Reales Sitios*, 84, 1985, págs. 57-64.

¹¹ Battaglioli realizó también un dibujo representando el

«Plan del Real Sotillo donde se embarcan SS.MM.», fechado en 1758, en el que se distingue perfectamente el cenador —con tres vanos en su frente menor— y toda la terraza de la Isla sobre el río, cfr. C. Broschi Farinelli, *Fiestas Reales*, ed. de A. Bonet Correa y A. Gallego, Madrid, 1992.

¹² La historia de la construcción de este cenador diseñado por Bonavía es bastante oscura pues se confunde con la de otro cenador *a la chinesca* que se renovó o edificó de nuevo después del 11-IV-1756 (Cfr. A. González Pérez, *ob. cit.* e Y. Bottineau, *ob. cit.*). En el cuadro de Joli, de colección particular madrileña, se puede apreciar perfectamente otro cenador de figura mucho más exótica que éste que nos ocupa. Baretto, en 1760, apunta en su descripción del jardín que «antes de llegar al puente, hay una especie de pabellón sostenido por columnas de madera pintadas de verde, llamado el Cenador, pensado para que la familia real cene cuando así lo desee»; y también que «junto a esta casacada hay otro Cenador pintado de verde y amarillo, tan bien situado como el mencionado anteriormente, ya que tiene la cascada detrás y la gran fuente de Hércules delante» (Cfr. S. Blasco Castiñeyra «Viajeros por Aranjuez en el siglo XVIII. Antología de descripciones del Real Sitio», en *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII*, Madrid, 1987, págs. 41-147.

¹³ M.^a L.^a Tárrega Baldó, «El escultor Pedro Martinengo y la fachada principal del Palacio de Aranjuez», *Archivo Español de Arte*, 1987, págs. 435-452.

¹⁴ C. Sotos Serrano, *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*, Madrid, 1982, T. I, págs. 99-121. Existe una litografía de Pic de Leopol de este mismo lienzo, cfr. *Reales Sitios*, 1984, pág. 24.



DICTAMEN TECNICO SOBRE EL JOVEN

K. Gschwantler, E. Formigli, R. Erlach, B. Picheler, y A. Vendl

El punto de partida para toda investigación científica sobre el Joven es la monografía de Robert v. Schneider «*Die Erzstatue vom Helenenberg*» («*La estatua de bronce del monte Helenenberg*»), publicada en 1893. Según Schneider¹, durante una restauración, la estatua fue desprovista casi completamente de su pátina antigua, perdiéndose así el trabajo en frío del fundidor antiguo, con el que se conseguía la modelación definitiva de la superficie. Esta «*bárbara*» limpieza², cuyas huellas de herramientas —martillo, lima, rascador, etc.— se ven claramente en todo el joven, parece haber sido tan profunda que incluso desapareció la inscripción original; el «*ductus*» de la inscripción actual ya fue fechado, en 1892, por Th. Mommsen en el siglo XVI³.

La descripción que hizo Schneider de la superficie tendría después una importancia decisiva para el enjuiciamiento de la estatua⁴. Referente a la técnica de fundición observó que la estatua habría sido realizada, como mínimo, mediante la unión de cuatro partes, fundidas por separado (la pieza principal con la cabeza; el tronco y la pierna derecha; la pierna izquierda y ambos brazos), y que se veía claramente una soldadura a lo largo del muslo derecho. También se había encontrado en el Joven un desperfecto: con excepción del

pulgar, todos los dedos de la mano izquierda se habían fundido en una reparación posterior y añadido al Joven.

El intento de comprobar y verificar todas estas observaciones, que demuestran un notable interés de Schneider por las cuestiones de la técnica de fundición, fue el comienzo de una investigación llevada a cabo por la dirección de la Colección de Antigüedades del Museo de Viena, que se inició en 1983⁵.

En principio se propusieron dos objetivos: la aclaración de la técnica de formación y fundición que se había aplicado en el Joven y, en segundo lugar, la separación del estado original y los retoques modernos.

Aparte de la investigación macro y microscópica de la superficie, el interés principal se centró en el interior de la estatua, al que permiten acceder dos orificios en la pared de fundición: una abertura circular, de unos 7 cm, en la cabeza, que parece tener su origen en el armazón del núcleo y estaba cerrada con un tapón de madera, y un orificio irregular en el lecho rectangular de un remiendo desprendido, por encima de la clavícula derecha. Después de retirar el cierre de madera se ofreció, con la correspondiente iluminación, la siguiente imagen, incluso a simple vista:

La pared de la cabeza es muy gruesa, todas las partes prominentes —barbilla, nariz— son macizas, el espesor de la pared oscila entre 45 mm (zona de la boca, barbilla) y 24 mm (occipucio). La pared interior no sigue, por lo tanto, de ninguna manera el contorno de la cara, como habría sido de esperar en un original antiguo⁶. En la pared interior de la cabeza existen tres agujeros de distanciadores, retocados solamente muy superficialmente en el exterior. Entre las axilas hay dos barras de hierro en forma de cinta, ambas se pierden en los brazos hue-



Alambres de hierro en el núcleo de la fundición.

cos; no han podido constatarse soldaduras de fundición. Los brazos y el tronco del Joven, más o menos hasta la altura del ombligo, estaban rellenos por una ligera masa de escombros, de polvo fino de arcilla, y pequeños trozos de arcilla de color gris claro. En los escombros se encontraron algunos hierros en banda y alambres.

La siguiente sorpresa surgió cuando el Joven fue liberado de la base de latón en la que se había montado en 1891 para su exhibición, y colocado en una

postura horizontal: Las plantas de los pies eran macizas, es decir, no tenían aberturas para su fijación con plomo fundido en la base, como es habitual en todos los grandes bronce antiguos⁷. Restos de la misma consistencia, adheridos a las paredes, confirmaron que se trataba, en gran parte de los escombros, del resto machacado del núcleo de fundición original. Con mucho cuidado se empezó entonces a quitar, capa tras capa, esta masa de escombros. Aparte de trocitos de madera, virutas metálicas, fragmentos de pan de oro y huesos de fruta, se encontró, a una profundidad de unos 15 cm, como hallazgo más interesante, un naipe (caballo de picas) realizado en la técnica de grabado en madera, coloreado por matriz⁸, que tenía sorprendentemente bien conservados sus colores. La casualidad extraordinaria es que solamente el caballo de picas de este juego de naipes de 52 cartas, está provisto del nombre del fabricante, Pierre Moutalen, que trabajaba en Lyon en la segunda mitad del siglo XVII⁹. Los escombros del núcleo, entremezclados con cuerpos extraños, los hierros del núcleo, quitados con cortafrío, y los alambres demostraron que en una ocasión el núcleo fue retirado a través del orificio occipital, pero que se volvió a introducir de nuevo, al menos en parte, posiblemente por razones de estabilidad; escombros tan diversos dan la impresión de que son el resultado de haberse barrido el suelo del taller. Es difícil determinar si esto se hizo inmediatamente después de la fundición o solamente cuando el naipe encontró su camino hacia el interior del Joven. Cuando se hubo retirado los escombros, aproximadamente hasta la altura de las rodillas, se pudo reconocer claramente, en los alambres y barras que aún se encontraban en su lugar original, la técnica de construcción del núcleo de fundición: Las dos barras en el pecho pertenecen al armazón

interior del núcleo; en la radiografía se ve que una de las dos barras llega hasta las manos macizas. Las barras adheridas directamente en la pared, sin embargo, servían para reforzar la pared exterior del núcleo, aplicando además un corsé de alambres redondos de hierro a unas determinadas distancias alrededor de estas barras.

La investigación del espacio interior se pudo realizar con gran exactitud, gracias a un endoscopio, y se documentó fotográficamente. Los resultados se comprobaron y completaron con imágenes radioscópias mediante una fuente de iridio¹⁰ así como con tomografías de ordenador¹¹. Asimismo se realizaron mediciones del grosor de las paredes con ecografías, investigaciones en el cuerpo de fundición de bronce —análisis, investigaciones de la estructura y de la pátina—, en el núcleo de fundición —análisis, investigaciones mineralógicas, análisis de termoluminiscencia—, en el hierro del núcleo¹², así como análisis de la capa de una especie de barniz¹³.

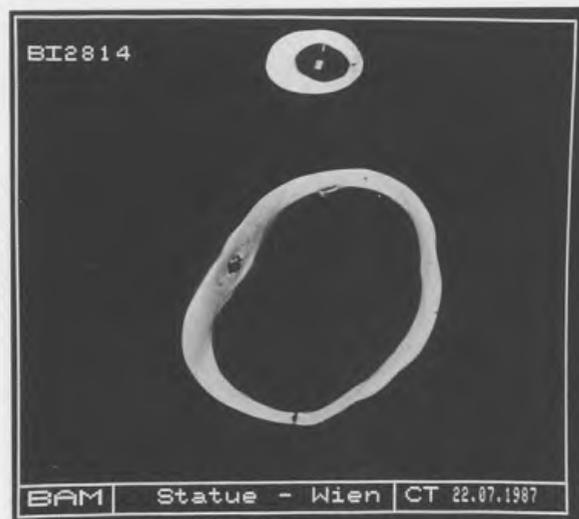
Pronto hubo que modificar los objetivos originales, ya que en el curso de las investigaciones cobraron cada vez más peso los indicios de que el Joven no podía ser una fundición antigua, sino que debía tratarse de una fundición de época moderna.

K. Gschwantler

ARGUMENTACION

Técnica de formación y fundición

La estatua parecía haber sido fundida en una sola pieza¹⁴. No se encontraban huellas de soldaduras, excepto en los dedos de la mano izquierda, que



Tomografía, hecha por ordenador, a través del tronco a la altura de la cintura y a través del antebrazo izquierdo.

parecen haber sido añadidos en el curso de una reparación. En cambio, todas las figuras de bronce de gran tamaño de la época romana fueron fundidas, sin excepción, en varias partes: cabeza, brazos, tronco, una o ambas piernas, la parte delantera de los pies y muchas veces incluso los dedos de los pies, por separado¹⁵. En el Renacimiento, sin embargo, se tendía a realizar las fundiciones en una pieza, y las soldaduras se limitaban a la colocación externa de atributos. Para el fundidor, la capacidad de realizar, en una sola pieza, un bronce grande, y complicado en su forma, significaba una ganancia en estima y prestigio. Los requisitos necesarios para ello lo suministraron las mejoras de las técnicas de preparación de ceras y las de los hornos, con respecto a las de la época romana, mientras que las técnicas de soldadura no habían experimentado variación¹⁶.

El espesor de las paredes de los bronce del tipo del Joven, llega a ser, en época romana, de unos 4 mm, de promedio y, la pared interior sigue con exactitud la forma exterior. En el caso del Joven el espesor de las paredes es mucho mayor; superando



Naípe hallado en el interior del «Joven», 1668.

en la cabeza incluso ampliamente los 10 mm. Las manos, los pies y las partes sobresalientes de la cabeza (nariz, barbilla, orejas) son masivas, por lo que el contorno interior no sigue el del exterior. El peso total de la estatua (327,5 kg) es, por lo tanto, considerablemente mayor al de estatuas romanas comparables¹⁷.

Los bronce antiguos romanos del tipo del Joven muestran muchas veces partes incrustadas de colores, como ojos de marfil, mármol o hueso, labios plaqueados de cobre, etc. Aparte de los pezones, que parecen haber sido incrustados¹⁸, no pueden

descubrirse en el Joven otras huellas de este tipo, ya que aquí estos detalles se han elaborado solamente mediante cincelado.

Al observar el interior de la estatua llamó la atención que unos alambres redondos de hierro recorren horizontalmente y a distancias regulares la pared interior, estando incrustados parcialmente en el bronce. Además entre las axilas se encuentran dos barras de hierro rectangulares, que continúan hacia los brazos. En los bronce antiguos nunca se ha observado este tipo de refuerzo del núcleo de fundición¹⁹. En cambio esta técnica es conocida en el Renacimiento e incluso fue descrita por Benvenuto Cellini.

Las plantas de los pies no tienen orificios, dado que los pies han sido fundidos masivamente. Para la instalación de bronce antiguos se utilizaba, en cambio, el orificio de las plantas para la fijación de la estatua en su base, con plomo fundido²⁰.

En el curso de las investigaciones siguientes, continuadas en 1984 y 1985, se estudió mejor el bronce. Para la reconstrucción de las técnicas de fundición aplicadas fue importante la observación de las soldaduras —en la mano derecha, debajo de las axilas, así como entre los muslos— resultantes del desplazamiento de las formas negativas. De estas huellas pudo deducirse la aplicación de un procedimiento de fundición indirecta, que utilizaba los negativos tomados a un original. El vaciado de la masa de una especie de escombros aportó una serie de interesantes descubrimientos, que resultaron de gran importancia para la historia de la estatua²¹. El refuerzo interior de barras y alambres de hierro se pudo observar mucho mejor. Una reconstrucción completa de su estructura fue completada entonces con radiografías.

En este momento fue posible entender la técnica general de fundición, con la que se creó el bron-

ce y en la que se sospecha que se utilizó el siguiente método de trabajo:

a) Se toman impresiones en escayola (negativos auxiliares) del modelo.

b) Alrededor de un armazón de barras de hierro se construye un núcleo de arcilla. El núcleo se prueba y adapta repetidas veces al negativo, dejando libre un espacio lo más regular posible entre el núcleo y el negativo.

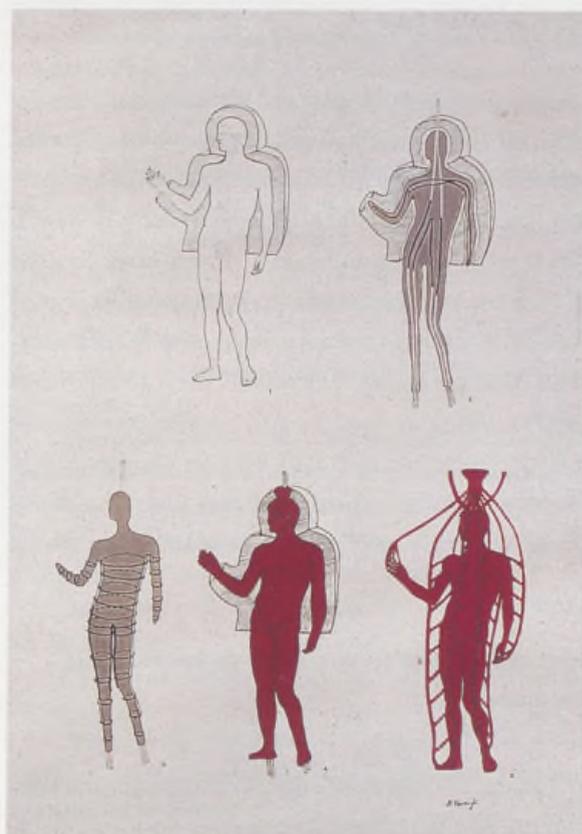
c) El núcleo se arma además con barras de hierro exteriores y se refuerza con alambres redondos de hierro.

d) Los negativos se vuelven a juntar y rodean al núcleo (al ajuste inexacto de los negativos se deben las huellas de desplazamiento). Solamente las barras de hierro interiores aún sobresalen de la cabeza y de los pies. Por unas aberturas, hechas para este fin, se vierte entonces cera líquida en el espacio entre el núcleo y los negativos; otras aberturas permiten la salida del aire. La figura de cera con el núcleo de arcilla se libera de los negativos y se retoca.

e) Se instalan canales de fundición y de aire para la cera y se introducen separadores.

Los trabajos consiguientes siguen el método normal de extracción por fusión de cera²². La técnica aplicada aquí es una variante simplificada de una técnica de fundición descrita por B. Cellini. En especial la técnica del reforzado del núcleo de fundición mediante alambres de hierro la explica con todo detalle: «cuando este armazón de hierro y tierra, llamado núcleo, llena debidamente la forma... lo sacas, lo envuelves de la cabeza a los pies con alambre fino de hierro y lo calientas, hasta que está bien cocido.» El busto de bronce de Cosimo I de Medicis del taller de Cellini, expuesto en el Museo Nazionale del Bargello en Florencia, muestra claramente los restos de un armazón de alambre de este tipo.

Esta técnica se diferencia fundamentalmente del



Reconstrucción de la técnica de formación y fundición del «Joven», según E. Formigli.

antiguo procedimiento indirecto de extracción por fusión de cera. En la época romana el modelo de cera se hacía aplicando una capa de cera en los negativos. Solamente después se vertía el núcleo de fundición, en estado semilíquido, en los negativos unidos. Gracias a ello era posible lograr una pared de bronce especialmente fina y regular.

E. Formigli

La fijación en la base

Las plantas de los pies son macizas y su montaje en la base se realizó con tornillos²³.

El trabajo en frío

Las considerables huellas del retocado en la superficie del Joven no corresponden con los habituales métodos de trabajo en frío realizados en la antigüedad, que procuraban una superficie lisa y brillante. Las huellas del retocado en el Joven proceden del trabajo en frío efectuado en la fundición. En el cabello aún puede verse parcialmente la costra original de la fundición. Las reparaciones se han realizado en forma de parches y su técnica corresponde a la tradición antigua. Los ojos se hicieron en la misma fundición original, las líneas divisorias de los labios, el iris y la pupila se troquelaron²⁴.

Investigaciones en el campo de las ciencias naturales²⁵

a) Pátina. La superficie de la estatua no muestra ningún tipo de pátina desarrollada de forma natural. En algunos lugares se encuentran restos de escayola —procedentes de un vaciado—, sin que tenga relación con el cuerpo fundido, en parte con un porcentaje muy bajo en cobre.

b) Composición de la aleación de fundición. Los valores referentes a la composición de aleación de fundición demuestran que —en comparación con otros datos de análisis existentes— no pertenecen a un bronce antiguo romano. En especial se evidencia por el alto contenido de níquel²⁶.

c) Dictamen metalográfico. La estructura del cuerpo compacto de fundición presenta la forma típica de una estructura de fundición primaria dendrítica.

d) Núcleo de fundición. Otros análisis adicionales, como métodos difractométricos de rayos, métodos de termoanálisis diferencial y microscopía de

polarización, muestran el carbonato como un componente esencial, en materiales que con toda seguridad proceden del núcleo de fundición. Este carbonato puede interpretarse, debido a su existencia dentro de la estructura, como carbonato primario, lo que puede llevar a la conclusión de que durante el procedimiento de fundición no se ha superado la temperatura de descomposición de unos 900° C a 1.000° C. Además las preparaciones metalográficas muestran cuarzo, feldespato alcalino, plagioclasa, mica, así como componentes individuales de origen vegetal.

Los análisis del contenido en minerales pesados señalan un espectro de «*tipo alpino*», con los siguientes minerales: granate, estauroлита, anfíbol, epidota/clinozoisita, zoisita, distena, cloritos, rutilo, titanita, zircón y turmalina²⁷.

e) Análisis de termoluminiscencia. Las mediciones TL en unas muestras extraídas de restos del núcleo de fundición, no concuerdan con la posibilidad de que esta estatua de bronce se haya realizado en la antigüedad²⁸.

R. Erlach, B. Picheler y A. Vendl

Técnica de fabricación del alambre del núcleo

El alambre no fue forjado a martillo, sino que se trata de un alambre estirado; este método fue utilizado, con seguridad, solamente a partir de la Edad Media tardía²⁹.

¹ R. v. Schneider, Die Erzstatue vom Helenenberge. Jb KS 15 (1896) 12ss.

² *Loc. cit.* («La atrevida mano de un chapucero»).

³ Th. Mommsen citado por Schneider, *loc. cit.* 18ss.

⁴ Cfr. por ejemplo R. Wünsche, *Der Jüngling vom Magdalensberg*, en: *Festschrift L. Dussler* (1972), 48: «El limado de la superficie antigua y el pulido posterior del bronce le dieron al Joven su molesto aspecto brillante, de efecto de espejo de metal, que presenta hoy en día.»

⁵ Un primer programa de investigación realizado conjuntamente con G. Sperl, Leoben (Austria) se presentó por primera vez en el Primer Día de Arqueólogos Austríacos en junio de 1983 en Salzburgo: cfr. K. Gschwantler, *ÖJh* 55, 1984, anejo 186; Idem, *Pro Austria Romana* 1985, cuaderno 1-2, 4s.

⁶ Cfr. la cabeza de Kythera: W.-D. Heilmeyer. *Neue Untersuchungen am Jüngling von Salamis im Antikenmuseum Berlin*, en: H. Born, *Archäologische Bronzen, antike Kunst, moderne Technik* (1985), 137s., figs. 8-10; Idem, en *Akten der 9. Internationalen Tagung über antike Bronzen*, Viena, 1986 (1988, 57ss., figs. 9-10).

⁷ Cfr. P. C. Bol, *Antike Bronzetechnik* (1985) 160ss., fig. 117.

⁸ Cartón, 91 x 59 mm.

⁹ Datación según H.-R. d'Allemagne, *Les cartes a jouer du XIV^e au XX^e siècle II* (1906) 618 (datado en el año 1668).

¹⁰ Realizados por el Instituto Técnico de Ensayo e Investigación de la Universidad Técnica de Viena, así como por el Instituto Federal de investigación y análisis de material de Berlín (BAM).

¹¹ A través de la mediación de W.-D. Heilmeyer fue realizado por J. Goebbels (BAM, Berlín). Referente a la tomografía de ordenador cfr. J. Goebbels, H. Heidt, A. Ketschau, P. Reimers, *Fortgeschrittene Durchstrahlungstechniken zur Dokumentation antiker Bronzen*, en: Born (v. nota 6) 126ss. y Heilmeyer, *loc. cit.*

¹² Realizado por G. Sperl en el Instituto Erich Schmid de Física de Cuerpos Sólidos de la Academia Austríaca de Ciencias, Leoben (v. *Akten*, v. nota 7, 42ss.), así como por P. Etmayer y M. Simon, Instituto de Tecnología Química de Materias Anorgánicas, Universidad Técnica de Viena. Véase *Wiener Berichte über Naturwissenschaften in der Kunst* 4/5 (1987/88) 341ss.

¹³ Realizado por G. Banik, L. Puchinger, K. Zojer (todos de la Universidad Técnica de Viena).

¹⁴ Cfr. E. Formigli en: *Akten* (v. nota 6) 35. Es nueva la reconstrucción, en dibujos, de la técnica de formación y fundición aplicada en el Joven.

¹⁵ A. Carruba, E. Formigli, M. Micheli, *Indagini tecniche sul Dioniso dal Tevere* en *Akten* (v. nota 6) 167 ss.

¹⁶ B. Cellini, *Trattato della scultura. Opere di B. Cellini*, a cura di G. Ferrero (1971), pp. 751 y ss, especialmente 760. E.

Formigli, *Bemerkungen zur technischen Entwicklung des Gussverfahrens griechischer Bronzestatuen*, *Boreas* 4, 1981, nota 8. Sobre las técnicas de soldadura en estatuas antiguas de bronce, cfr. H. Lechtman, A. Steinberg, *Bronze Joining, A study in Ancient Technology*, en *Art and Technology*, Cambridge, 1970, 14-32; E. Formigli, *Tradizioni ed Innovazioni nella metallotecnica etrusca*, en *L'Etruria mineraria* (Firenze 1981), 63 y ss.

¹⁷ P. C. Bol, *Grossplastik aus Bronze in Olympia*, *OF ix* (1978) 77; E. Formigli, *La técnica di costruzione delle statue di Riace*, en: *Due bronzi da Riace I* (1984) 112.

¹⁸ Véase V. Freiberger, K. Gschwantler, A. Pacher, *Beobachtungen zur Oberfläche des Jünglings von Magdalensberg*, en: *Akten*, 31, fig. 1.

¹⁹ Ante todo no se ha probado la utilización fundamental de alambres de hierro en la antigüedad. El recorrido de las barras de hierro interiores es completamente distinto en los bronceos griegos y romanos. Véase, en este contexto, por ejemplo el intento de reconstrucción en Formigli (v. nota 14) 114.

²⁰ Bol (v. nota 17) 85-87, Formigli (v. nota 14) 135-137, fig. 36.

²¹ Cfr. K. Gschwantler, *Der Jüngling von Magdalensberg*, en: *Akten*.

²² Descripción detallada en K. Kluge, K. Lehmann-Hartleben, *Die antiken Grossbronzen I* (1927) 91 ss. Literatura más moderna en Formigli.

²³ Cfr. Freiberger-Gschwantler-Pacher, 32, figs. 19-20.

²⁴ *Loc. cit.*, 28 ss..

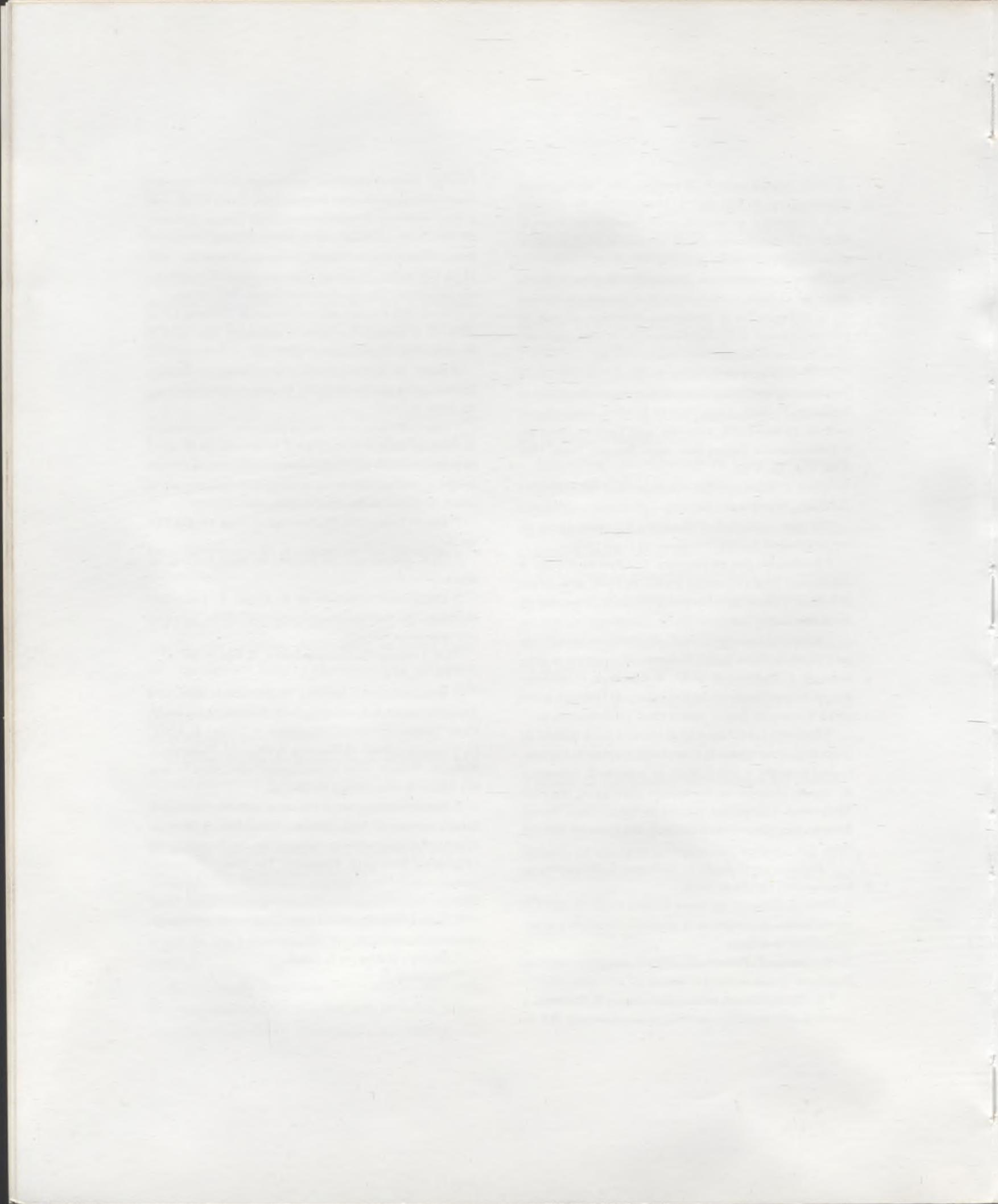
²⁵ Realizados por el Instituto de Química de Silicatos y Arqueometría de la Escuela Superior de Artes Aplicadas de Viena. Director: A. Vendl. Colaboradores: P. Dolezel, R. Erlach, H. Haiden, Ch. Köberl, H. Kurzweil, B. Pichler, L. Puchinger, J. Weber, L. Widauer. Sobre la investigación véase *Akten* (v. nota 6) y *Wiener Berichte* (v. nota 12) 256-353.

²⁶ Análisis realizados por la cátedra de química técnica de la Escuela Superior de Artes Aplicadas, Viena; Museos Estatales, Preubischer Kulturbesitz, Laboratorio de Investigación «Rathgen», Berlino (J. Riederer); The British Museum, Laboratorio de Investigación, London (P. T. Craddock); Instituto Federal de experimento e investigación, Arsenal, Viena.

²⁷ Análisis realizados por el citado Instituto de Química de Silicatos y Arqueometría.

²⁸ Análisis realizados por R. Erlach.

²⁹ Véase nota 12.



EXAMEN TECNICO DE LA VENUS DEL PRADO

Gabriel Delojo - Carmen Garrido

La Venus perteneciente a las colecciones del Museo del Prado es una estatua de metal, de cuerpo entero, de tamaño algo superior al natural (180 cm) y de un peso de 202,6 kg.

La figura femenina se encuentra desnuda, en una posición de descanso con la pierna derecha ligeramente flexionada. Por la parte trasera de la estatua caen unos paños que finalmente apoyan en un pequeño plinto recortado de forma irregular en el lateral derecho. Estos paños más bien parecen colocados para apoyar la figura que para taparla.

La cabeza, que mira hacia su lado izquierdo, se encuentra tocada con un peinado de rizos deshechos recogidos en parte en la zona superior mediante cintas y en forma de moño en la parte trasera.

Los brazos, añadidos con posterioridad, están colocados hacia la parte delantera, cerrando la posición de la escultura con un cierto movimiento de pudor¹.

Inspección visual

Previamente a cualquier otro ensayo se procedió a realizar una inspección visual meticulosa de la

superficie, encontrándose como información más relevante lo siguiente:

— Los dos brazos están formados por piezas diferentes añadidas a la estatua, apreciándose los elementos que propician la unión, como espigas y remaches, hábilmente disimulados.

— Existen numerosos pedazos de metal incrustados en el cuerpo de la figura, de diferentes tamaños y formas. Algunos evidentes y otros retocados cuidadosamente y difíciles de apreciar. En cualquier caso se trata de materiales distintos, aunque similares, al bronce en que se incrustan.

— La superficie del cuerpo de la figura es fina y regular, sólo accidentada por picaduras y huellas de golpes debidas a las peripecias de su servicio a lo largo del tiempo, y algunas irregularidades atribuibles a retracciones o a sopladuras abiertas del metal en el proceso de moldeo, sin incidencia estética importante. En los brazos, la lisura parece haberse logrado más bien por retoque mecánico, cuyas huellas, a modo de lijaduras, son evidentes mientras que en el resto de la pieza, cuando las hay, son más localizadas y difíciles de distinguir.

— Se observan dos pátinas diferentes, una interna, muy densa y bastante oscura de tonalidad, y otra externa, más ligera y aplicada sobre la anterior después que los brazos fueran añadidos, para darle



Gammagrafía antero posterior. Condiciones de trabajo: fuente de cobalto 60, a 15 curies, 10 horas, 5 m. de distancia. Película tipo 2.

unidad al conjunto. Ambas tienen un aspecto desigual, sobre todo la segunda, existiendo en superficie restos de materia cérica.

— En la parte superior de la cabeza existe una zona de 3 cm de diámetro, ligeramente deprimida, en la que se abre un grupo de cavidades de contracción parcialmente comunicadas con la oquedad interior, y que pueden atribuirse a restos del rechupe principal una vez eliminada la mazarota.

— En cuanto a la textura del paño que cubre la parte posterior de las piernas de la figura, es diferente, pero tal diferencia se debe atribuir, a nuestro juicio, más al propósito estético de interpretar calidades que a un postizo.

— Puesta la estatua en posición horizontal y examinada su base por la cara inferior, mostró que sus pies son huecos y comunicados, sin solución de continuidad con la oquedad interior de la escultura. En las partes accesibles de la superficie de esta cavidad, se encontraron restos de materiales calizos (tal como se comprobó por ataque ácido), costras de productos de degradación de la aleación, a causa de la corrosión atmosférica, constituidos principalmente por carbonato de cobre verde y detritus varios, entre los que se han identificado restos de materia cérica procedentes, sin duda, de la técnica de moldeado empleada.

— Por último, la «planta» del pie izquierdo aparece parcialmente rellena por una pella de material calizo que ha servido para fijar una tubería de plomo, que se pierde en el interior.

Análisis químico

Con el fin de determinar la naturaleza del material de que está hecha la estatua, se procedió a

realizar un análisis microdestrutivo sobre una muestra extraída de la base, donde se analizaron dos puntos mediante microsonda electrónica, encontrándose composiciones razonablemente parecidas, que permiten identificar al material como una aleación de base cobre (90 % aprox.) con un porcentaje significativo de estaño (8 % de valor medio) y cantidades menores (aprox. 1 %) de cinc y plomo. Una aleación así es lo que corrientemente se conoce como un «bronce rojo», si bien esta denominación industrial moderna no es estrictamente aplicable al material en que se fundió la figura.

Este análisis se completó mediante otros no destructivos realizados por medidas de energía dispersiva de rayos x sin contacto directo con el material y sobre diferentes puntos de la superficie, encontrándose una razonable concordancia con lo determinado sobre la citada muestra. Debe recordarse que los medios de la época en que se hizo la estatua no propiciaban la homogeneidad en la composición del bronce y que, además, esto era sin duda considerado irrelevante por el propio artífice, a quien sólo debía preocupar la forma de su trabajo. De ahí que las discrepancias observadas no puedan atribuirse a materiales diversos, sino a heterogeneidades del «único» que forma el cuerpo de la figura.

En cuanto a los brazos, se muestran, de acuerdo con la sensibilidad del método de análisis utilizado, algo más ricos en cinc y plomo y presentan trazas de hierro y antimonio.

Finalmente, los elementos que a manera de espigas sirven para fijar los brazos, tienen una composición en la que predomina el cinc sobre cualquier otro elemento de aleación, lo que permite identificarlo como un latón, sin poder precisar su composición, por las limitaciones inherentes al método de análisis utilizado.

Estudio metalográfico

El estudio metalográfico se realizó directamente en la muestra extraída de la base para análisis e indirectamente, mediante la técnica de réplica, en algunos puntos discretos de la estatua previa eliminación de la pátina y luego de pulida y atacada la zona con un reactivo adecuado. Estudiadas al microscopio óptico probetas y réplicas, se halló que la estructura metalográfica del material corresponde a la de un bronce de la composición hallada por



Detalle de uno de los trozos de metal incrustados sobre la superficie de la estatua.

análisis, en estado bruto de colada, con granos grandes e irregulares y apariencia frecuentemente dendrítica. También resulta evidente la presencia de microcavidades de contracción intercrystalinas, todo ello como cabría esperar de un material elaborado hace varios siglos con una finalidad meramente estética y no funcional.

Respecto a la estructura metalográfica de las espigas de fijación de los brazos puede decirse que está formada por granos poligonales irregulares y es

típica de la fase α de un latón, tal como apuntaba el análisis realizado.

Ensayo por ultrasonidos

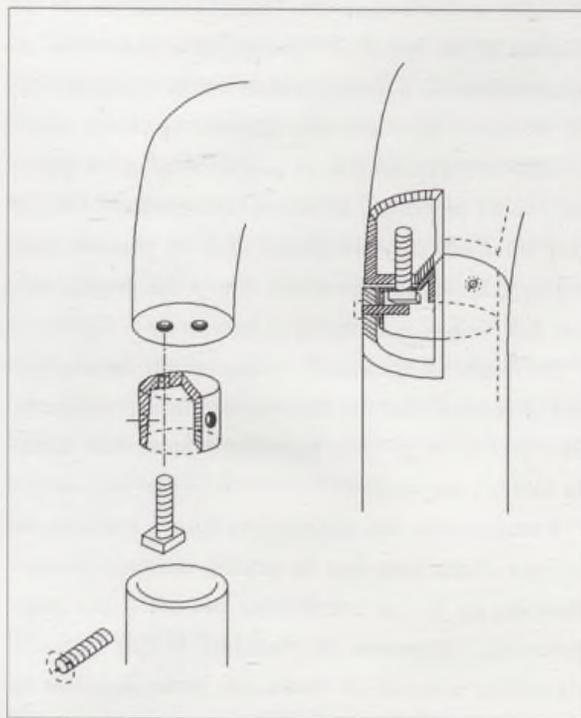
Dado que, por lo dicho, la estatua está evidentemente hueca y que de la relación entre su peso y su tamaño cabe suponer que esté formada por una cáscara metálica relativamente delgada, se creyó interesante determinar su espesor mediante ultrasonidos. Para ello se calibró el aparato de medida en la base de la escultura, ya que por ser esta parte accesible a la medida directa se prestaba bien a servir de galga, para establecer la necesaria correlación entre su espesor y la velocidad de propagación del sonido en el material. No obstante, la tosca estructura metalográfica de ésta obligó a trabajar con amplificaciones considerables y frecuencias bajas (2 MHz); aún así, en ciertas zonas resultó difícil realizar medidas precisas. En cuanto al medio de acoplamiento, se eligió un aceite mineral de alta viscosidad que, además de facilitar la transmisión de los ultrasonidos, mitigara la influencia negativa de la rugosidad superficial, sin afectar a la pátina del objeto.

La exploración realizada por este medio mostró que el espesor del bronce oscilaba alrededor de los 10 mm, con puntos en los que podía alcanzar los 12 mm y otros en los que apenas llega a ocho. De estas medidas se deduce que la cáscara metálica es delgada para el tamaño de la estatua y que el ánima vacía sigue con bastante precisión la figura exterior incluso en detalles que, como la nariz, o el mentón, podían suponerse macizos.

Ensayo mediante corrientes inducidas

Este ensayo, que se centró en las zonas que presentaban los engastes de metal ya mencionados a pro-

pósito de la inspección visual, tenía como objeto poner de manifiesto no sólo heterogeneidades locales sino también orientar sobre las variaciones de su composición, ya que para una determinada aleación, aquéllas influyen significativamente en la conductividad eléctrica de ésta. De los resultados obtenidos se deduce que la composición de la aleación, si bien variable, no se desvía más allá de un cinco o seis por ciento de los valores determinados por análisis para el aleante principal, siendo imposible conocer la cuantía de la influencia de los aleantes menores en esta estimación aunque sea razonable suponerla pequeña. En cuanto a los insertos engastados, muestran en general una conductividad algo menor ($\sim 6 \text{ m}\Omega \text{ mm}^2$) que la del metal base ($\sim 9 \text{ m}\Omega \text{ mm}^2$), si bien esta diferencia no parece ser significativa. Esto quiere decir que la composición de dichos engastes no es muy diferen-



Esquemas del ensamblaje de los brazos añadidos.



Gammagrafía lateral. Condiciones de trabajo: fuente de cobalto 60, a 15 curies, 10 horas, 5 m. de distancia. Película tipo 2.

te a la que tiene la estatua, pudiendo explicarse las diferencias observadas no sólo por las probables variaciones de composición sino por la acritud inducida en el inserto por percusión, al engastarlo. Finalmente, las espigas próximas a la unión de los brazos mostraron una conductividad claramente mayor ($\sigma = 11 \text{ m}\Omega/\text{mm}^2$) que corrobora su distinta naturaleza en relación con el resto.

Estudio radiográfico

Esta parte de la investigación proporcionó la información más importante acerca de la estatua, combinándose el empleo de los rayos X con el de los rayos Gamma generados por una fuente de cobalto 60, según la información deseada. Del estudio de las numerosas exposiciones realizadas se deduce, en forma resumida, lo siguiente:

— Las radiografías completas de la figura corroboran la relativa delgadez de la cáscara de bronce determinada por ultrasonidos; evidencian la disposición del tubo de plomo hasta la mitad del muslo izquierdo, donde se corta limpiamente y muestran en la vista lateral la ausencia de continuidad de la parte posterior de las piernas en la zona cubierta por el paño, lo que permite suponer que ésta se fundió unitariamente con la figura y no sea un postizo añadido con posterioridad.

— El material contiene numerosas cavidades gaseosas, de tamaño y distribución aleatorios, lo que permite suponer que su temperatura de colada fue superior a 1.100°C , esto es, demasiado alta para evitar la disolución de gases y su posterior liberación durante la solidificación. Creemos que los engastes a los que se ha hecho repetida referencia tienen como objeto tapar lo más notable de estas

cavidades que afloraban en la superficie afeando su aspecto. Sin embargo, no se han apreciado macrocavidades de contracción significativas lo que concuerda con las supuestas condiciones de colada.

— En algunos lugares, pero especialmente en la cintura, se percibe la existencia de sobreespesores lineales de metal interpretables como producto del relleno de grietas transversales del molde interior, hoy desaparecido.

— Los brazos de la parte primitiva de la estatua, finalizaban hacia la mitad del antebrazo, teniendo hoy su sección tabicada y habiéndose fijado a los muñones con tornillos, de cabeza probablemente cuadrada y unos 10 mm de diámetro, casquillos torneados. Estos casquillos, cuyo diámetro es de seis a ocho mm inferior a la sección del brazo, forman una especie de espiga para alojar el brazo postizo hueco que se fijó al casquillo mediante tornillos de latón.

Estos tornillos, una vez limada su cabeza, son las espigas que se aprecian directamente al examinar con atención la unión de los brazos. Tan curioso sistema de fijación, en el que se combinan piezas torneadas con tornillería de serie, implican una tecnología mecánica no anterior a la primera mitad del siglo pasado.

— En el cuello de la estatua aparece un ligero sobreespesor interno, siendo imposible determinar, sin realizar un estudio macrográfico, si se trata de una soldadura, aunque por su aspecto, parece más bien tener como causa una discontinuidad del molde interior.

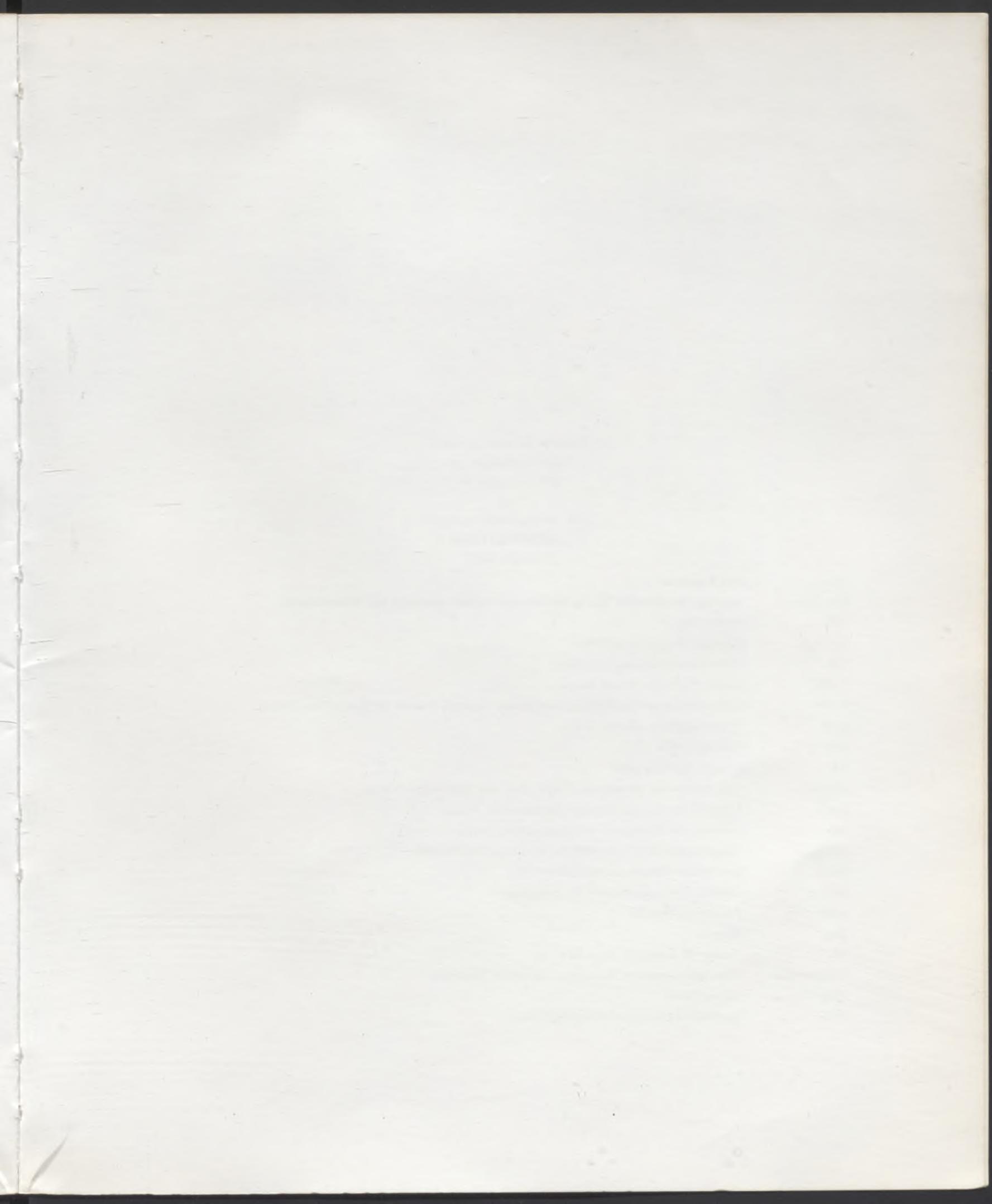
— Los encastres de metal, presuntamente destinados a tapar soldaduras abiertas en la superficie están realizados —al menos algunos de los de mayor tamaño— fijando al hueco previamente saneado una pletina del mismo metal y engastando en este marco por presión y por percusión, el postizo que, a modo de tapón, cubre el hueco.

Resumen y conclusiones

A la vista de los resultados obtenidos en los ensayos realizados se deduce que la estatua objeto de este estudio técnico ha sido fundida en bronce de una sola pieza, a excepción de los brazos que son postizos y añadidos, verosímilmente, en una época relativamente reciente, a juzgar por la técnica empleada en su ensamble. Es, asimismo digna de señalar la relativa delgadez del metal que forma la estatua, lo que confiere a ésta una notable ligereza².

¹ Estos trazos añadidos pudieron serlo en la restauración realizada por Don José de Tomás en 1840, según Real Orden del 3 de Mayo. La descripción posterior que se hace de la tornillería interna existente en el ensamblaje de los brazos parece confirmarlo. Para más información sobre éste y otros datos históricos acerca de la escultura, consultar en la ficha histórica de la misma.

² Queremos hacer constar nuestro agradecimiento a Inmaculada Echeverría, Elisa Díez, José María Cabrera, Ramón Servent y José Miguel por su valiosa colaboración.



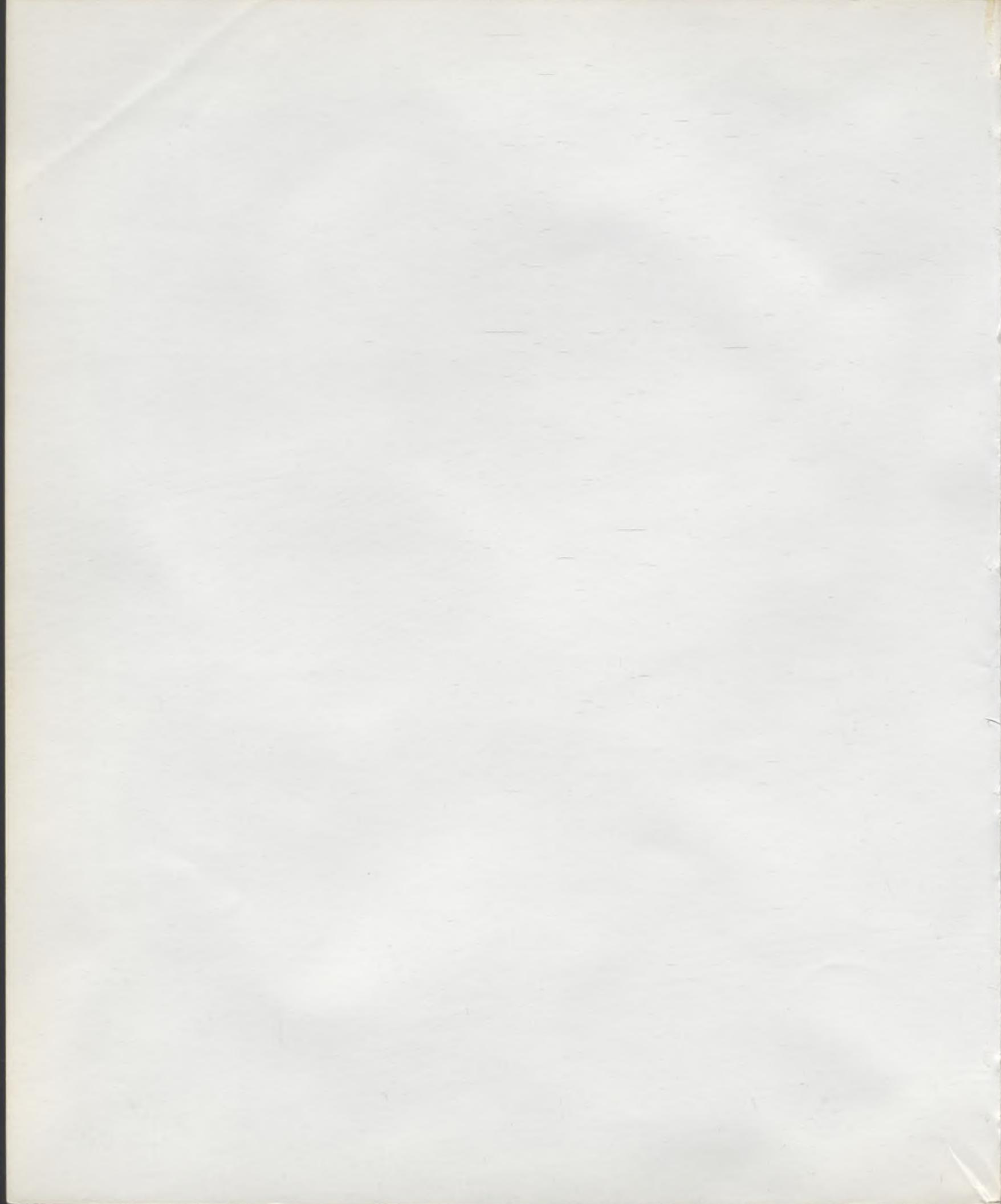
ABREVIATURAS

| | |
|------------|---|
| AE | Arte Español. |
| Anz. Wien | Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. |
| APL | Antike Plastik |
| Bay VgBl | Bayrische Vorgeschichtsblätter |
| CIL | Corpus Inscriptionum Latinarum |
| CSIR | Corpus Signorum Imperii Romani |
| CVP | Codex Vindobonensis Palatinus (Biblioteca Nacional, Sección de Manuscritos, Viena). |
| ErgH | Ergänzungshefte (Suplemento). |
| FA | Familienarchiv |
| FS | Festschrift (Homenaje). |
| HHStA | Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Viena. |
| JbKS | Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen, Viena. |
| JdI | Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. |
| MGSJK | Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde. |
| ÖLA | Oberösterreichisches Landesarchiv, Linz. |
| ÖJh | Österreichische Jahreshefte für Archäologie. |
| PAR | Pro Austria Romana. |
| Reg. | Regesto. |
| SA | Archivo de Estado de Brno, Moravia. |
| SB München | Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie, München. |
| Sbd. | Sammelband |
| SDK | Spanische Diplomatische Korrespondenz. |

Este catálogo se terminó
de imprimir el día 7
de Abril de 1992

en

Gráficas Monterreina, S.A.
Avenida de Córdoba, 15
28026 Madrid



MUSEO NACIONAL
DEL PRADO

Adán y Eva en Aranjuez :
investigaciones sobre la escultura

SG PRA. Exp. 1992 (I)



1029916

MINISTERIO DE CULTURA

