

ADICIONES Y RECTIFICACIONES A NOTICIAS SOBRE ESCULTURAS ITALIANAS EN ESPAÑA

POR

MARGARITA M. ESTELLA
Investigadora-CSIC

El número y calidad de la mayoría de las esculturas italianas en España nos inclinó a estudiar algunos de sus ejemplares. El tiempo transcurrido desde su publicación ha aconsejado dar noticia de nuevas investigaciones que han rectificado, confirmado o aumentado las conclusiones que en su día se dieron.

Palabras clave: Escultura italiana; Patrimonio escultórico español; Siglos XVI-XVIII.

The quantity and high quality of most Italian sculpture in Spain lead us to study and publish a number of these Works. Since then continued research has brought to light new documentation which rectifies, confirms or augments the conclusions originally offered.

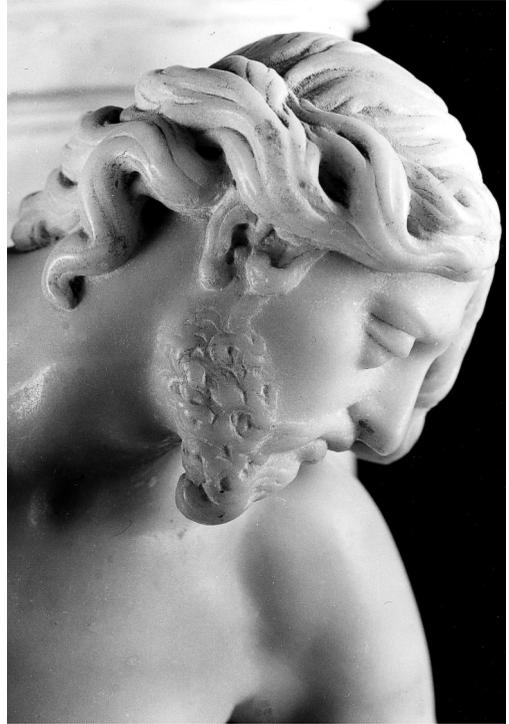
Key words: Italian sculpture; Spanish sculptural patrimony; 16th-18th centuries.

En años pasados se han estudiado una serie de ejemplares escultóricos conservados en España y en su mayoría importados de Italia sobre los que, investigaciones posteriores, han añadido datos que alteran, confirman o completan la clasificación que en su día se les atribuyó o las conclusiones a las que se llegó en su estudio.

Por ello nos ha parecido que puede interesar dar una somera mención de algunas de estas esculturas de las que parece más urgente concretar los datos que de ellas tenemos y confrontarlos con las nuevas noticias que ahora sabemos sobre ellas y que han contribuido a clarificar los problemas que planteó su estudio.

El *Cristo a la columna* en mármol que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional (figs. 1 y 2) se clasificó en su día como obra miguelangelesca por su descripción en sucesivos documentos del siglo XVIII y posteriores, singularmente el Inventario de los bienes de Carlos III, como obra atribuida a tan excelso escultor¹. No vamos ahora a recordar las razones que entonces se dieron pues un dato que aporta Mercedes Simal en un reciente trabajo exige replantear ahora su estudio que la autora, gentilmente, delega en nosotros.

Según las noticias de la citada autora la escultura se corresponde con toda probabilidad con la legada por el Cardenal Belluga que nombró heredera de sus bienes a la Corona española, por carta fechada en 1738. También parece que el Cardenal adquirió la pieza en Roma con la



Figs. 1 y 2. *Cristo a la Columna*. Italia, ¿siglo XVI? Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

clasificación que le atribuyen los inventarios reales según consta en la documentación de palacio que lo describe a su llegada como un *S(anto) X(risto) a la columna hechura de Miguel Angel Bonarota*. Parece que es la misma “*estatua de mármol representando un Cristo atado a la columna realizada por Rafael*” que Isabel de Farnesio lega a su hijo Carlos, según noticia de Amelia Aranda².

El Cardenal, que vivió en Roma hasta su muerte en 1743, hizo otras donaciones encargadas en otros lugares de Italia como se sabe del interesante *Crucificado* (fig. 3) en mármol que en 1742 envió a la iglesia murciana de San Nicolás del que se dijo que procedía de Italia aunque otra noticia aclaró que se lo habían mandado a Belluga cuando estaba en Nápoles desde Palermo³. El mármol rosado del Cristo, que ahora se guarda en la iglesia de Santa Eulalia de Murcia, se corresponde con el típico material utilizado por maestros sicilianos al que los especialistas italianos llaman *alabastro, mármol alabastrino o alabastro incarnato*, según aclara Salvatore Anselmo⁴.

¹ ESTELLA, Margarita, “El Cristo atado a la columna del Museo Arqueológico atribuido a Miguel Ángel”, *Archivo Español de Arte*, 1982, 69-75.

² SIMAL, Mercedes, “Isabel de Farnesio y la colección real española de escultura. Distintas noticias sobre compras, regalos, restauraciones y el encargo del ‘Cuaderno de Ajello’”, *Archivo Español de Arte*, 2006, 263-278: 269. ARANDA HUE-TE, Amelia, *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*, Madrid, 1999, XIII, 191-192.

³ *Huellas, Catedral de Murcia*. Catálogo de la Exposición, 2002. 236.

⁴ ANSELMO, Salvatore, “Lo scolpire in tenero i piccoli nelle Chiesa Madre de Petralia Sottana”, *Interventi sulla “questione meridionale”*. *Saggi di Storia dell’Arte*, A cura de Francesco Abbate. Centro Giovanni Previtali, Roma, 2005, 129-138.

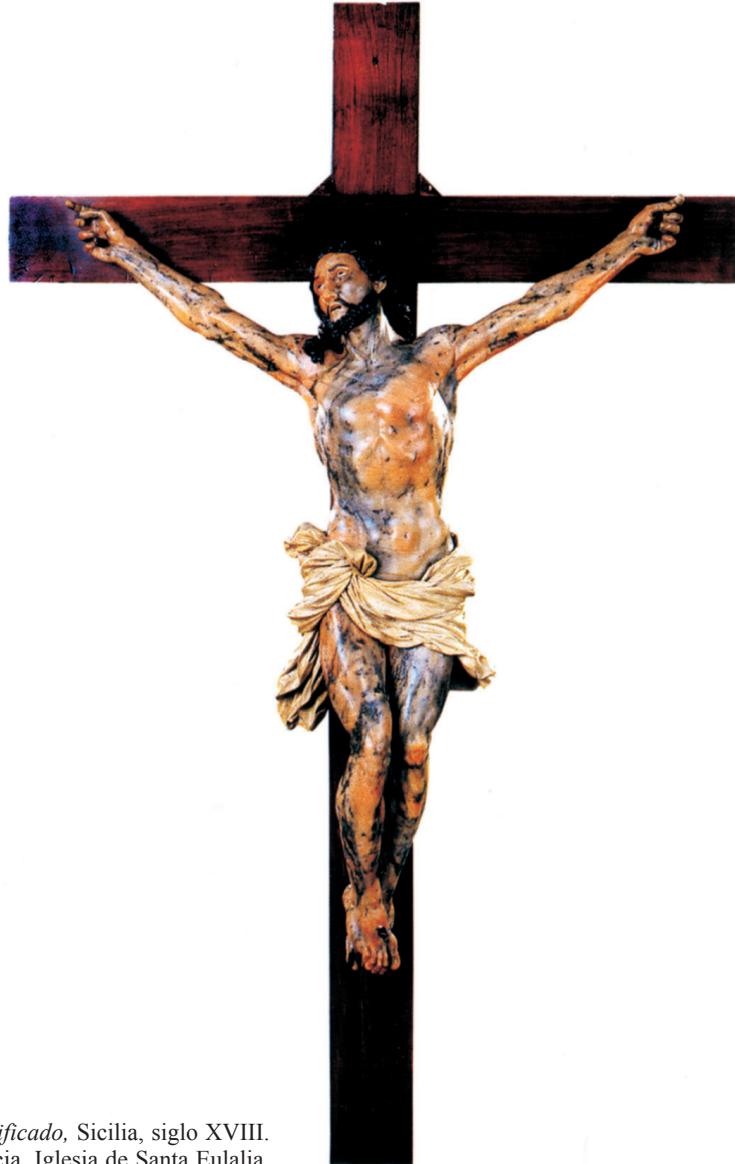


Fig 3. *Crucificado*, Sicilia, siglo XVIII.
Murcia. Iglesia de Santa Eulalia.

Entre los escultores de los que habla recuerda en algunos detalles a los que aparecen en obras de Andrea Tipa Drepanensis, del que tenemos alguna obra en España y alguna de las esculturas que estudia del círculo artístico siciliano de por estas fechas de mediados el siglo XVIII presentan cierta semejanza con el Cristo murciano, en por ejemplo el tratamiento de la tela del paño de pureza en pesados y abultados pliegues sinuosos que aparecen en la Inmaculada atribuida al hermano de Andrea, Alberto Tipa, en la iglesia Madre de Petralia Sottana (Palermo). Estos datos creo que permiten clasificar el Cristo murciano como obra siciliana del siglo XVIII pero hay que tener en cuenta que, no obstante lo dicho respecto al plegado de las telas, su modelo se ajusta muy exactamente al utilizado por escultores napolitanos, de cronología algo anterior, como pu-

diera ser Nicola Fumo o quizás mejor Jacopo Bonavita a cuyo Cristo en el Museo de Pamplona, procedente de Urbasa, recuerda mucho. Las mutuas e íntimas relaciones artísticas de Nápoles con Sicilia pueden explicar el parecido⁵.

El análisis del Crucificado murciano se hizo pensando que al ser su donante el Cardenal Belluga, el mismo que envió a España el Cristo a la Columna del Arqueológico, podría ayudar a la identificación de la escuela artística a la que pudiese pertenecer este último pero así como nos parece clara la sugerida para el Cristo murciano, no parece que lo dicho pueda aplicarse al Cristo a la columna del Museo Arqueológico, de un mármol muy blanco, de estilo con claros recuerdos miguelangelescos pues no creemos que pueda atribuirse a Rafael. No se descarta, no obstante, que dada la difusión de los modelos de Miguel Ángel en el tiempo y en el espacio, la obra comentada de Madrid pudo ser realizada por otro artista del sur de Italia, incluida Sicilia por su conocida producción marmórea desde los años de Antonello Gagini del que se dice, sin pruebas documentales, que estuvo en el taller de Miguel Ángel y cuya obra se prolonga por sus sucesores a lo largo de todo el siglo XVI⁶. Pero también y según los documentos mencionados que dicen que fue adquirida en Roma puede ser efectivamente obra realizada por algún artista romano del siglo XVI. La bibliografía sobre el tema no es demasiado abundante y no se localiza con facilidad por lo que habrá que esperarse a un estudio posterior para intentar una clasificación más ajustada de esta interesante pieza.

Hace algunos años, Keutner estudió una interesante escultura de una Venus en bronce conservada en el Museo del Prado que con profundas razones atribuyó al escultor Bartolommeo Ammannati, fundando su clasificación tanto en su análisis estilístico, como en un conjunto de documentos que apoyaban su hipótesis y la noticia sobre el escultor al que en el año de 1559 se le proporcionan materiales –unas limas– para pulir la Venus de bronce que había fundido⁷.

Años después se documentó la primitiva localización de esta Venus en los jardines de la Isla de Aranjuez según se desprendía de diversos documentos como la descripción de este lugar por Zúccaro el año de 1586, la del alemán Cuelvis y sobre todo la de Casiano del Pozzo en 1625 que la presenta *ignude con mezzo braccio gli hanno per modestia coperte le vergogne* consignando los datos sobre su clasificación dados por Keutner y estudios posteriores como el de Nesselrath y otros⁸.

Posteriormente, en el estudio del Inventario de los bienes de la Reina María de Hungría y de las Cuentas que de ellos rindió su tesorero Roger Patié se localizaron nuevas noticias sobre esta escultura sobre las que se pensó redactar un breve trabajo que nunca hicimos⁹ por lo que en síntesis los exponemos ahora.

El *Inventario de los bienes que quedaron de la Serenísima Reyna de Ungria y Bohemia que esté en gloria* redactado el 19 de octubre de 1558, que se conserva en el Archivo General de Simancas, describe entre los bienes que estaban en Guadalajara y pasan directamente al Alcázar *una estatua de bronze vazuada de Avlo Publicio*, junto a *otra estatua de bronze antigua de una mujer*. Estos datos se transcriben prácticamente idénticos en las Cuentas de Roger Patié que Felipe II ordena se

⁵ ESTELLA, Margarita, “La Escultura Napolitana en España: comitentes, artistas y dispersión”, *La Scultura meridionale in Etá Moderna ne suoi rapporti con la circolazione mediterránea*, Convegno Internazionale, Università degli Studi di Lecce, junio 2004, Università del Salento, Lecce 2007, II, 93-122: fig. 18.

⁶ KRUF, Hanno-Walter, *Antonello Gagini und seine Söhne*, Manchen, 1980.

⁷ KEUTNER, Herbert, “Die Bronze Venus des Bartolommeo Ammannati. Ein Beitrag zum Problem des Torso in Cinquecento”, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1963, 79-92.

⁸ ESTELLA, Margarita, “La Venus del Jardín de la Isla de Aranjuez”, *Adán y Eva en Aranjuez. Investigaciones sobre la escultura en la Casa de Austria*. Madrid, Museo del Prado, 1992, 71-88.

⁹ ESTELLA, Margarita, “El Mecenazgo de la Reina María de Hungría en el campo de la escultura”, *Carlos V y las Artes. Promoción Artística y Familia Imperial*, Coordinadores M. J. REDONDO CANTERA y M. A. ZALAMA, Universidad de Valladolid, 2000, 283-322. ESTELLA, Margarita M., “Las Cuentas del Tesorero Roger Patié y otros documentos. Esculturas y antigüedades de María de Hungría y los Jardines de Aranjuez”, *Archivo Español de Arte*, 2001, 239-256.

rindan en 21 de febrero de 1559. La identificación del Aulio Publicio con la escultura descrita por Casiano del Pozzo en Aranjuez el año de 1625, la misma que vieron Zúccaro en 1586 y Cuelvis en 1599, no ha presentado problemas por la inscripción que presentaba en el muslo pero es algo más problemática aunque prácticamente segura la identificación que hemos sugerido de la estatua femenina que le acompañaba con la Venus del Museo del Prado. La mención del Aulio Publicio se redacta siempre, desde su primera aparición en el Inventario de la Reina, junto a la que describe como a su pareja esta Venus de bronce. Los textos referentes al Jardín de la Isla, desde los de Zúccaro, Cuelvis (1599) y Pozzo, mencionan siempre a su entrada las dos figuras en bronce del Aulio Publicio, el llamado *Jüngling* por los historiadores austriacos, en realidad un Antinoo, acompañado de la Venus de bronce, al que le faltaba un brazo y que se cubría con un lienzo por delante, pareja que en tiempos de Ponz se identificaba popularmente como las figuras de Adán y Eva y se hallaban en lugar distinto al que ocuparon en un principio pero siempre en el Jardín de la Isla hasta el año de 1840 que se inicia su adquisición por el Museo del Prado donde se instala el año de 1844.

El dato que se aporta documenta la realización de esta Venus al menos antes de octubre de 1558 que en principio no se aviene al proporcionado por Keutner que literalmente transcribe el documento del Archivo de Estado de Florencia en el que se dice que en *22 mai 1559 empfang der Meister "3 lime d'acaio per limare bronzo... a m'bartmo. Amanati per ripulire la figura di Venere che a lui gitano di bronzo"*. El desfase entre una y otra fecha parece indicar que el dato de Keutner se refiere a otra Venus de bronce distinta a la que en esas fechas se encuentra en el Alcázar de Madrid, la ahora conservada en el Museo del Prado. El estudio estilístico apoya sin duda la clasificación de Keutner pero por aquellos años las abundantes copias de antigüedades pudieran explicar la existencia anterior de la Venus del Prado y la de otro ejemplar ¿perdido? realizado por el Ammannati siguiendo o no el modelo de yeso de la Casa del Vasari, que también se le atribuye y al que sin duda se parece la Venus del Prado, o simplemente pensar que la anotación en los registros mediceos se retrasó y efectivamente se refiere a la Venus madrileña.

La opinión de tan ilustre historiador y de otros de similar categoría pesa mucho y no poseemos otros datos salvo el que se consigna que en ciertos aspectos contradice sus conclusiones. El rigor de la investigación aconseja tener en cuenta esta noticia que con la descripción de la Venus dada por Casiano del Pozzo y los datos que recogimos en su día sobre la Venus conservada en Madrid, no conocidos por Keutner, quizás ayuden a localizar la documentación referente a la adquisición de la escultura por la Reina María de Hungría, dato que posiblemente aclararía el problema que plantea su autoría.

No nos extenderemos ahora sobre la *Fuente de la Venus secándose el cabello* del Jardín de la Isla en Aranjuez sobre la que recientemente se ha escrito un breve trabajo en el que, por noticias de M.^a Dolores del Campo, cedidas generosamente, localizamos al autor de la fuente, Francisco Moschino. La noticia pudo comprobarse en el Vasari, recogida por Venturi, aunque se mantiene la duda de la autoría de la escultura de bronce que, a nuestro parecer, no encaja exactamente en la obra, en general en mármol, del artista citado. La fuente fue encargo del Virrey de Sicilia, don García de Toledo, IV Marqués de Villafranca, en fecha algo anterior al año de 1571 como se puntualiza en nuestro trabajo en el que se plantea la duda sobre el autor de la Venus de bronce secándose el cabello que no parece obra del Moschino¹⁰.

En el trabajo citado en la nota 5 se sugiere con muchas dudas la posible atribución de la *Venus con Cupido y una Concha en la mano*, conservada en la Casa de Pilatos de Sevilla, al Caccavello siguiendo los datos que en su día se recogieron sobre el encargo que el Virrey Perafán de Ribera hizo a este escultor el año de 1560.

¹⁰ ESTELLA, Margarita, "La fuente de la Venus de Aranjuez, obra de Francisco Moschino", *Archivo Español de Arte*, 2007 (317), pp. 89-93.



Fig. 4. Giovanni Angelo de Montorsoli, taller de ¿Carlos V? Sevilla. Casa Pilatos.



Fig. 5. Giovanni Angelo de Montorsoli Carlos V. Nápoles. Museo de San Martino.

En el mismo trabajo se consideró a primera vista que, por su estilo, el busto de ¿Carlos V? de la misma colección, clasificado por Trunk como obra del taller de los Leoni (fig. 4), era muy semejante al busto del Emperador debido al escultor Fra Giovan Angelo da Montorsoli en el Museo de San Martino de Nápoles (fig. 5), sugerencia que a la vista más pausada de la obra del escultor debe puntualizarse¹¹.

Aunque en una primera impresión la semejanza parecía evidente sobre todo su cabeza de rostro muy expresivo con los ojos de pupila marcada e iris inciso, o la conformación de los pabellones auriculares, el análisis más pormenorizado de la obra hizo ver algunas claras diferencias con los retratos conocidos del escultor como el citado del Museo de San Martino, el que del mismo Emperador se le atribuye en el Museo del Prado o el magnífico de Alfonso V que se conserva en el Museo de Viena. No presenta el busto sevillano las clásicas arrugas de la frente y de los ángulos de los ojos ni las cejas trabajadas en relieve; tampoco suaviza las entradas de la barba y la cabellera finamente tamizadas por Montorsoli en sus obras, algo menos en su Adán, del Altar de la iglesia de los Servitas en Bolonia, cuyos rizos se ajustan directamente al óvalo del rostro como en el retrato que se estudia pero y sobre todo la composición en conjunto de sus retratos difiere por completo de la que presenta el ejemplar de la Casa de Pilatos que sustituye el busto hasta la cintura de los retratos del Montorsoli por un extraño medio cuerpo, que recuerda

¹¹ TRUNK, Markus, *Die "Casa de Pilatos" in Sevilla. Studien zu Sammlung, Aufstellung und Rezeption antiker Skulpturen in Spaniens des 16 Jhs* Mainz am Rhein, 2002, Kat. 70, Abb. 80. ESTELLA, Margarita, Lecce, 2004, cit. en nota 5.



Figs. 6 y 7. Cristoforo Stati. *Sansón matando al león*. Chicago, Art Institute (cortesía Dr. Wardropper).

algo a los retratos de tres cuartos del escultor veneciano Alessandro Vittoria. La decoración muy fina y con los motivos en relieve del Montorsoli se ha sustituido por dibujos sumarios incisos predominando en todo su conjunto la factura pobre de la talla en mármol. Por ello y siguiendo a Trunk se puede aceptar que este retrato de Carlos V de la Casa de Pilatos es una obra de taller aunque pensamos que más en relación con el círculo de Montorsoli que con el de los Leoni, con cuyas obras se ha comprobado que presenta las mismas diferencias advertidas al compararlo con las obras del fraile¹².

En varios trabajos que dedicamos al estudio de las fuentes que decoran el Jardín de la Isla de Aranjuez se sugirió que una de sus esculturas que representaba a *Sansón matando al león*, podía ser la que en su día se encargó a Cristóforo Stati para que hiciese pareja con la famosa de *Sansón y el filisteo* (figs. 6 y 7) que había realizado Giambologna y que Francisco de Médicis había

¹² LASCHKE, Birgit, *Fra Giovanni Angelo da Montorsoli. Ein florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts*, Berlin, 1993. En concreto, cap. VI. Sobre los bustos retratos de Andrea Doria, Carlos V y Alfonso V de Aragón. CESSI, Francesco, *Alessandro Vittoria. Scultore (1525-1608)*, Trento, 1962. "La bellissima maniera". *Alessandro Vittoria e la scultura véneta del Cinquecento*, Catálogo a cura de Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leite-Jasper, Trento, 1999. *Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la Corte de España*, Madrid, Museo del Prado, 1994.

regalado al Duque de Lerma para su palacio vallisoletano de la Ribera¹³. La sugerencia se atuvo entonces al tema desarrollado y a la posibilidad de que esta obra del Stati hubiera pasado a las colecciones reales, datos que entonces juzgamos podían confirmarse en el estudio estilístico de la escultura, de anatomía poderosa, anchas facciones y algún otro detalle, caracteres no muy lejanos a los de las primeras obras del Stati. En realidad no se tuvo en cuenta algo fundamental, el dato que hablaba de la inscripción que presentaba la escultura realizada por el Stati con su nombre y la fecha de su ejecución, detalle que además fue mal visto por la Corte española.

La bibliografía sobre el Sansón del Giambologna es abundantísima pero hasta hace pocos años apenas se recordaba el encargo al Stati. Las noticias de Goldberg recogidas en el artículo de Ian Wardropper¹⁴ aclaró por completo el problema al haberse localizado la pieza original del Stati en una colección suiza, de donde fue adquirida por el Chicago Art Institute. Como dice el autor, en esta obra el artista agudizó el contorsionado movimiento de las figuras sin duda inspirado por el modelo del Giambologna. Su arte es mucho más contenido en sus obras anteriores, como la bella Magdalena de la iglesia romana de San Andrea Della Valle con la que en su día comparamos el Sansón de Aranjuez –obra ésta que Wardropper considera una copia del siglo XVII– y además utiliza formas mucho más robustas como puede verse en su escultura del Invierno, recientemente documentada antes de 1603. El artículo de Sarah Walter Schroth de hace pocos años completa al citado de Wardropper y proporciona muchas más noticias sobre la historia de esta interesante escultura que como su pareja, la realizada por Giambologna, perdimos para España¹⁵.

Nos ocupamos hace años de la controvertida escultura en alabastro del Embajador austríaco en España, *Hans de Kevenhüller*, sobre la que recientemente hemos aclarado algún dato sobre su instalación el año de 1616 en la iglesia de los Jerónimos de Madrid y la problemática que presentaba la cabeza que aparece en la vieja fotografía Moreno realizada hacia 1905. Según las opiniones de la Dra. Montagu y el Dr. Dombrowsky esta cabeza no debió pertenecer a la escultura. En unas breves líneas, que recordamos por aparecer incluida en un pequeño trabajo sobre otro tema, se sugirió que por la factura de lo que queda del cuerpo y su material podía ser obra de un escultor español, quizás Riera, el más fino seguidor de los Leoni, y que la cabeza, perdida, de la antigua fotografía Moreno pudiera ser la del conocido busto que se creyó representaba a Zacchia atribuida al Algardi y conservada en el Museo de Berlín¹⁶ opinión que intentaremos contrastarla en el futuro con la de los autores mencionados, más expertos en el tema.

Fue más complicado el estudio de la escultura en mármol de un *Neptuno o Rio*, que con ambos nombres se cita en los documentos consultados, que se exhibe en los Jardines del Príncipe de Aranjuez. La Doctora Cacciotti lo describió entre los bienes vendidos en 1746 a la Casa real por la Duquesa de Alba, heredera de la colección del marqués del Carpio, pues al parecer no tuvo comprador en la almoneda que de dicha colección se hizo en Madrid el año de 1689, donde se describía como un *Neptuno echado*, pues aún en 1706 se describe entre los bienes de la Casa de Alba en el Jardín de San Joaquín.

¹³ ESTELLA, Margarita, “Sobre las esculturas del Jardín de la Isla en Aranjuez”, *Velázquez y el Arte de su Tiempo. V Jornadas de Arte*, Madrid, 1991, 333-348, 344.

¹⁴ WARDROPPER, Ian, “Cristoforo Stati Samson and the Lion. Florentine style and Spanish patronage”, *Apollo*, September, 1999, 30-37.

¹⁵ SCHROTH, Sarah Walter, “The Duke of Lerma’s Palace in Madrid. A reconstruction of the original setting for Cristoforo Stati’s Samson and the Lion”, *Apollo*, August, 2001, 11-20. PEGAZZANO, Donatella. “Un collezionista in Giardino. Buontalenti e Giambologna per Alessandro Acciaiuoli”, *Paragone, Arte*, LVII, n.º 675, maggio 2006, 88-118: sobre la figura del Invierno por el Stati, p. 102, doct. 3, fgs. 61-62.

¹⁶ ESTELLA, Margarita, “El sepulcro del Obispo Fossano en Colmenar de Oreja, obra de Juan de Porres”, *Archivo Español de arte*, 2006: la noticia sobre su instalación en 1616 la proporcionó gentilmente el Dr. Blanco, en su Tesis Doctoral sobre *Alonso Carbonell*.

En su día, sugerimos con muchas dudas, que esta destrozada escultura, de cuya existencia habían dado testimonio fuentes españolas, como Ponz, que la identificó como un *rio*, quizás perteneciese a la copia de la Fuente Navona que el Marqués había encargado al Bernini muy poco antes de la muerte del artista¹⁷

El Dr. Charles Avery, al año de haberse publicado nuestro artículo, dio a conocer la localización actual de esa fuente del Bernini encargada por el Marqués del Carpio y con sus datos confirmamos el error de nuestra hipotética identificación de la escultura de *Neptuno* o *Rio* con algún elemento de la mencionada fuente¹⁸. En síntesis Avery identifica la fuente con la que adorna el jardín del Palacio del Duque de Marlborough (fig. 8), el famoso *Mambrú* de la Guerra de Sucesión española, en Blenheim (Inglaterra) que aún conserva la lápida con la inscripción y los escudos del Marqués del Carpio (fig. 9), que la documentan. Según el autor fue adquirida en Roma el año de 1710 pero él mismo reconoce que los trámites de su adquisición no son muy claros y que sólo puede aceptarse como segura la documentación que se refiere a su llegada a Inglaterra, a las resueltas dudas de su autenticidad y a los elementos que ha perdido según la descripción del Inventario de Roma de 1682 y el Álbum de la Colección del Carpio conservado en la *Society of Antiquaries*, de Londres. No menciona el Inventario que se hizo a la llegada de la colección a Madrid en 1683, conservado en El Escorial en el cual, como dijimos en nuestra publicación, la describe aún con más pormenor que el italiano y donde se habla de la figura de un *caballo* que llegó en dos mitades y que nos hizo pensar sería una de estas mitades la que de muy torpe forma se adhirió al dorso del Neptuno de Aranjuez, media figura que como se dijo en nuestro anterior trabajo era de muy baja calidad artística. Las fotografías de la fuente conservada en Blenheim, que el Dr. Avery nos cedió gentilmente para este estudio, han permitido comprobar que también conserva la figura del Caballo en la base rocosa de la fuente junto a la representación del *Danubio* así como la fina figura del León que acompaña al *Nilo*. En su conjunto, esta reducción de la famosa fuente de la Plaza Navona del Bernini se ajusta muy literalmente a su modelo, a juzgar por las citadas fotografías y como sugiere Avery es una fina obra del taller del Bernini de hacia 1680-1682, ya que la fecha del encargo coincide casi con la muerte del gran escultor.

Wittkower dudó de la autenticidad de la fuente inglesa pero Avery explica que, como se ha dicho, además de la lápida con la inscripción que la identifica también aparece en el Álbum de dibujos de la Colección del Carpio que conserva la *Society of Antiquaries of London*. Su inferior calidad en relación a las obras del gran escultor se debe a que fue obra tardía que no pudo ver terminada. Pensamos que el encargo fue similar al que por las mismas fechas, en 1680 se hizo al Bernini de otra copia de la fuente Navona por el portugués Marqués de Ericeira que aún se exhibe aunque en muy mal estado de conservación en el Parque Novo del Palacio Nacional de Queluz, y que nos habla de la continuidad del taller del gran escultor –en este caso a través de Ercole Ferrata, el encargado de su terminación– en aquellos encargos que nunca llegó a realizar personalmente¹⁹.

Descartada, por tanto, la identificación de la escultura del Neptuno de Aranjuez con una figura complementaria de esta copia de la Fuente Navona, por Bernini, revisamos nuestros datos que parecían confirmar que en todo caso fue una bella escultura, que admiró Ponz, propiedad del Marqués

¹⁷ ESTELLA, Margarita, “El llamado Neptuno (¿Rio?) de la colección del Carpio y su problemática identificación con una obra atribuida a Bernini, en Aranjuez”, *Archivo Español de Arte*, 2002, 117-128.

¹⁸ AVERY, Charles, “The Duke of Marlborough as a Collector and Patron of Sculpture”, *The Evolution of English Collecting: Receptions of Italian Art in the Tudor and Stuart Periods*, Edited by Edward Chaney, Yale University Press, New Haven-London, 2003, 427-464 (Studies in British Art, 12). Agradezco al autor la noticia sobre su trabajo y sus fotografías.

¹⁹ VALE, Leonor Magalhaes, *Escultura Italiana em Portugal no século XVII*, 2005, 166-171.



Figs. 8 y 9. Bernini, Taller de. Copia de la *Fuente de la Plaza Navona*. Blenheim (Inglaterra). Palacio del Duque de Marlborough (cortesía del Dr. Avery).

del Carpio la cual, no obstante, no se describe en los respectivos inventarios de sus bienes realizados en Roma y a su llegada a Madrid. El dato de la Almoneda de la Casa de Alba parece seguro y últimamente se ha podido confirmar que esta figura del *Neptuno o Rio* fue adquirida por la Casa Real como puede comprobarse en el famoso cuaderno de Ajello, que, descubierto por Mercedes Simal en el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, se refiere a él en su Diatriba 3 *sopra una statua singolare... che rappresenta nel tempo stesso Neptuno e un Fiume* y lo describe en su apartado de la escultura XVII aunque no aparece reproducido en el respectivo Álbum de dibujos del Museo del Prado²⁰. En relación a la propuesta del Abate Ajello de que fuese obra de Bastiano Torrigiano, por la sigla que presenta en su cuello el ánfora que sostiene en su mano la figura del anciano Neptuno, una T incluida en un semicírculo, podemos añadir que es una marca muy similar a la que aparece en otras tres esculturas de los jardines de Aranjuez, una Diana, una Venus con el Delfín y un Mercurio, a las que nos referimos en trabajo reciente, y que pudieran ser posibles marcas que indicaban su

²⁰ SIMAL, cit. en nota 2.

procedencia de palacio²¹. En relación a su traslado a Aranjuez desde el Palacio de San Ildefonso de la Granja, los datos de Mercedes Simal coinciden con nuestra sugerencia de que seguramente fue escultura incluida en el traslado de un conjunto de esculturas efectivamente realizado en 1791, cuando Ponz da noticia de su instalación en el Jardín del Príncipe.

Se estudió hace pocos años *la Capilla de San Fausto* en la iglesia parroquial de Mejorada del Campo, debida al mecenazgo de los Marqueses de Mejorada²². Entre los varios aspectos que se contemplaron se intentó determinar la autoría de las ocho –ahora sólo quedan seis– esculturas de mármol que decoran el altar-baldaquino de la Capilla, de las que se supo habían sido enviadas de Génova hacia los años de 1692. Los caracteres estilísticos en general de todas ellas y más concretamente de por ejemplo el *San Ignacio de Loyola* o el *Santo Domingo* (fig. 10), con cabezas añadidas después de su destrozo en 1936, nos hizo proponer el nombre de Giacomo Antonio Ponsanelli como su autor con cuyas obras en España, singularmente en Valencia como su *San Luis* Beltrán del Puente de la Trinidad (fig. 11), presentaban claras analogías. Por noticias que ahora conocemos, pendientes de su publicación, se ha confirmado la proposición de la autoría del Ponsanelli, que al parecer compartió con uno de los Solari²³. A la espera de la publicación de estos documentos, podemos añadir que Ponsanelli trabaja en muchas ocasiones con los Solari como por ejemplo en el Altar Mayor *Della Annunziata* de Ovade (1713-1723) como puede comprobarse en los datos documentales aportados por Carlo Milano²⁴. Desde otro punto de vista también interesan las noticias de Pilar Silva sobre el Marqués de Mejorada como intermediario del encargo de esculturas que se hace para Palacio en 1676, encomendadas a artistas genoveses entre los que se menciona a Francisco Solaro entre otros nombres tan preclaros como Honorato Pelle, o Bernardo Falcone²⁵. Es posible que en los trámites que se siguieron hasta la llegada de las estatuas, el Mejorada orientase hacia Génova su decisión del encargo de las esculturas en mármol para su Capilla de Mejorada del Campo.

En fechas recientes se publicó un artículo en el que se hacía referencia a unas *Esculturas napolitanas del Convento de Santa Clara de Monforte de Lemos*. En dicha publicación, que recogía el nombre de algunos artistas que enviaron algunas obras a este convento, se advertía que se preparaba otro estudio documental sobre el mismo tema que ha aparecido recientemente y en el que efectivamente se proporcionan nuevos datos sobre algunas de estas esculturas²⁶. Destaca la noticia sobre el encargo de *seis bustos de Santos y Vírgenes* el año de 1613 a los escultores Pietro Quadrado y Giovanni Battista Ortega, que proporciona al menos uno de los escasos nombres de artistas ocupados en este tipo de trabajo. Manuela Sáez, la autora del estudio, propone con mucha

²¹ ESTELLA, Margarita, “La importación de esculturas italianas. Obras en España del Taller de los Della Porta, de Giambologna y del Naccherino”, *El Modelo italiano en las Artes Plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Universidad de Valladolid, 2004, 423-454, en p. 439.

²² ESTELLA, Margarita, “El Mecenazgo de los Marqueses de Mejorada en la Iglesia y Capilla de su Villa. Su Altar-Baldaquino y sus esculturas de mármol, documentados”, *Archivo Español de Arte*, 1999, 469-503.

²³ Agradezco al Profesor Pérez Sánchez la noticia que al parecer le fue transmitida por el Profesor Alvar González Palacios. Un alumno de este último localizó el documento, en trámites de su publicación. Al no conocer su contenido la referencia se hace de forma genérica.

²⁴ MILANO, Carlo, “Tre Altari liguri del Stecento”, *Paragone*, n.º 36, 2001, 64-73, fgs. 46-53, sobre Giacomo Antonio Ponsanelli y Gaetano Solari, 67-68.

²⁵ SILVA MAROTO, Pilar, “La escultura en Madrid en la época de Carlos II: importación de obras y coleccionismo”, *Anales de Historia del Arte. Universidad Complutense*, n.º 5, 1995, 205-223.

²⁶ ESTELLA, Margarita, “La escultura napolitana en España. La importación de esculturas a través del Mecenazgo Virreinal y personajes de su entorno”, *El Arte Foráneo en España. Presencia e Influencia. XII Jornadas Internacionales de Historia del Arte*, Departamento H.ª Arte, Instituto H.ª, CSIC, 2004. 331-345. SÁEZ GONZÁLEZ, Manuela, “Escultores, entalladores y marmolistas que trabajaron en Nápoles para el Virrey Lemos”, *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti*, 2006, 51-61.



Fig. 10. Giacomo Antonio Ponsanelli.
San Ignacio de Loyola (Cabeza repuesta en
1940). Mejorada del Campo (Madrid).
Iglesia parroquial, Capilla de San Fausto.



Fig. 11. Giacomo Antonio Ponsanelli.
San Luis Beltrán.
Valencia, Puente de la Trinidad.

lógica que estos bustos deben ser parte de los relicarios de este formato que representan estos temas conservados en el convento y se refiere concretamente a los de San Lorenzo, San Zenón, Santa Catalina, Santa Lucía y otros dos bustos femeninos de identificación desconocida (fig. 12). Su estilo, en particular el de las cuatro santas, responde efectivamente a una misma mano.

Otros datos recogidos en este interesante trabajo pueden facilitar el estudio de la magnífica colección de esculturas y otros preciosos objetos de arte que conserva el convento, como el interesante *San Juan en Patmos*, que como se decía en nuestro trabajo llegó al convento posiblemente antes del año de 1666. Al parecer no ha localizado la autora ninguna noticia sobre esta escultura o al menos no se refiere a ella.

Por último, damos a conocer una bonita *Cabecita de mármol* (fig. 13) conservada en el Palacio Real cuya procedencia se ignora aunque puede darse como seguro que perteneció a las colecciones reales. De unos 20 cm. de alto y de muy fino mármol blanco representa a una dama joven que cubre su cabeza con una gorra de copa baja adornada con cadenas dispuestas radialmente y que se remata con una pequeña ala. A su derecha destaca un fino joyel sobre una gran pluma que prácticamente cubre ese lateral. El rostro aparece enmarcado por cabello peinado hacia atrás. De ancha frente, finas cejas delinean la silueta de las órbitas oculares en las que destacan grandes



Fig. 12. Pietro Cuadrado y Giovanni Battista Ortega. *Santa Lucía*. Monforte de Lemos (Lugo), Convento de Santa Clara.

ojos sin marcar la pupila. La nariz recta y corta presenta desperfectos como la boca de gruesos labios. También ha desaparecido el mentón.

Sin ningún dato en que apoyar el estudio se ha intentado localizar su procedencia sin éxito. Su estudio estilístico facilita su cronología hacia 1600 y en cierto modo indica su escuela cortesana pero sin aparecer tan claro su posible autor. El nombre de los Leoni, en torno a los cuales se fraguó esta escuela de escultura, justifica la inclusión de esta breve nota en este trabajo.

El singular joyel proporcionó una primera pista pues es muy similar al que aparece en los retratos por Sánchez Coello de la Reina Ana de Austria (fig. 14), la cuarta esposa de Felipe II, que en parte confirmaba la cronología propuesta del último tercio del siglo XVI²⁷. La factura de la joya en la escultura es mucho más tosca que su deliciosa interpretación en los retratos de la Reina pero aunque su conformación no es exacta como tampoco lo es su específica situación bajo la gran pluma del tocado, puede decirse con cierta seguridad que esta pequeña cabeza se inspira muy directamente en los cuadros de Sánchez Coello y que por lo mismo debe representar

²⁷ *Sánchez Coello y el Retrato en la Corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, 1990. Cat. n.º 6, el ejemplar en Pollok House Glasgow Museums y Cat. 8, el que conserva el Museo Lázaro Galdiano.



Fig. 13. *¿Ana de Austria?*, escuela cortesana, fines XVI. Madrid, Patrimonio Nacional.



Fig. 14. Alonso Sánchez Coello.
Ana de Austria. Madrid.
Museo Lázaro Galdiano.

a D.^a Ana de Austria. La sugerencia debiera permitir localizar la procedencia de la escultura y con ello su posible autor, escultor no demasiado hábil pero conocedor de las recetas de la escuela cortesana. No obstante, nuestra búsqueda no ha tenido éxito y el estilo de la cabecita tampoco permite aventurar ningún nombre de los escultores conocidos de esta escuela y fecha.

Fecha de recepción: 17-I-2007

Fecha de aceptación: 4-VI-2007