

# El poema *Ad statuam puellae* del Cardenal Viseu y la “Vergine della fontana” de Villa Giulia en Roma

## The Poem *Ad statuam puellae* Written by Cardinal Viseu and the “Vergine della fontana” in Villa Giulia at Rome

EDUARDO DEL PINO GONZÁLEZ (*Universidad de Cádiz, España*)<sup>1</sup>

**Abstract:** In this paper we provide the critical edition, first translation and commentary of the poem entitled *Ad statuam puellae*, written by the Portuguese humanist Miguel da Silva. The commentary allows us to establish a connection between the text and the “Fontana della Vergine” in Villa Giulia at Rome and particularly with one of its statues. On the other hand, the poem reinforces one of the hypotheses about the general conception of that architectural complex.

**Keywords:** Renaissance Latin poetry; Art History.

### Miguel da Silva y sus estancias en Roma

El conocido humanista portugués Miguel da Silva (1480-1556) fue embajador de su país en Roma entre 1515 y 1525. Vivió la época brillante de la ciudad previa al saqueo de 1527 y estuvo en relación con los grupos intelectuales más activos, los que se reunían con Angelo Colocci o Hans Van Goritz, de los que hablaremos en adelante. Como es sabido, tras su regreso a Portugal en 1525 fue nombrado obispo de Viseu y escribano “da puridade”. Pero no obstante esto, ya desde entonces (y quizás desde antes) empieza a manifestarse la enemistad hacia él de su propio rey Juan III. Varios papas habían querido nombrar cardenal a D. Miguel contra el parecer real y finalmente lo hizo en 1539 *in pectore* Paulo III. D. Miguel huyó

---

Texto recibido el 22.05.2015 y aceptado para publicación el 10.09.2015. El presente trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación FFI2012-31097 financiado por el Ministerio español de Educación. He consultado a diversos especialistas en las bellas artes, a quienes agradezco sus atenciones: el profesor Denis Ribouillault de la Université de Montréal, que me ha facilitado abundante bibliografía; la profesora Natsumi Nonaka, de la Universidad de Texas; y el doctor Alessandro Cremona, Curatore Storico dell'Arte, Ufficio Ville e Parchi Storici (Sovrintendenza di Roma Capitale). También agradezco las sugerencias del profesor Maurizio Campanelli, Universidad de La Sapienza.

<sup>1</sup> eduardo.delpino@uca.es.

*Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 18 (2016) 157-191 — ISSN: 0874-5498

de Portugal en 1540 y se dirigió a Roma, donde recibió el nombramiento en 1541. El monarca hubiera querido ese cardenalato para su hermano Enrique, de forma que en 1542 desnaturalizó a D. Miguel, lo separó de su familia, y lo privó de cargos y rentas. D. Miguel permaneció en Roma (aunque hizo legaciones a Venecia, Ancona y Bolonia) hasta su muerte en 1556.<sup>2</sup>

Cuando D. Miguel llegó a Roma en 1540 se encontró con una ciudad que poco a poco, después de coronado Carlos V como emperador por Clemente VII y recompuesta la paz, estaba siendo restablecida a su antiguo esplendor por los papas Paulo III y Julio III. El papel de las reuniones de Van Goritz y Colocci fue retomado por Blosio Palladio en su *Vigna delle Peschiere* del monte Vaticano (así llamada por el protagonismo acuático de su ambientación). Allí coincidieron entre 1547 y 1550 el cardenal Viseu, Flaminio, los Tolomei y otros escritores (y quizás también el español Juan Páez de Castro).

Miguel da Silva fue poeta neolatino y uno de los principales humanistas portugueses, aunque lamentablemente no se conservan de sus composiciones más que algunos poemas sueltos aparecidos en diversas antologías, como por ejemplo la de Giovanni Matteo Toscano (*Carmina illustrium poetarum Italarum*, París, 1577) o la de Tommaso Buonaventura y Giovanni Gaetano Bottari (Florencia, 1722). Se tiene noticia de unos *Ad Emmanuelem Regem Carmina*, hoy perdidos, a los que pueden pertenecer su poema *De Aqua Argentea* sobre el Acueducto de Évora,<sup>3</sup> su epigrama para la ciudad de Roma con motivo de la colocación de los *Fasti Consulares* en el Campidoglio<sup>4</sup> y otros epigramas para Tiziano,<sup>5</sup> Camilo Vitelli<sup>6</sup> y Blosio Palladio.<sup>7</sup>

<sup>2</sup> La bibliografía más tradicional sobre Miguel da Silva está recogida en gran parte en HERRERO MEDIAYLLA-AGUAYO NAYLE (1990) y MIRANDA (2002). Las actualizaciones bibliográficas más recientes que conocemos están en CORREIA (2006); DESWARTE (1989); BUESCU (2010). Esta última ofrece una revisión del problema principal de la vida de D. Miguel, la enemistad con su rey, ofreciendo una nueva hipótesis sobre su motivación última.

<sup>3</sup> Véase en PORTUGAL DE FARIA (1905) 100-104.

<sup>4</sup> Véase en CORREIA (2006).

<sup>5</sup> Puede verse en PORTUGAL DE FARIA (1905) 104; GONZÁLEZ PALENCIA-MELE (1941-1943) 231; MOTTA (2003) 446.

<sup>6</sup> En MINONZIO (2012) 112 y PORTUGAL DE FARIA (1905) 104-105.

### Presentación del poema *Ad statuam puellae* y principales fuentes para su edición

En este artículo editamos, traducimos y comentamos un poema de Miguel da Silva titulado *Ad statuam puellae ad Aquam Verginem* cuyo testimonio manuscrito más antiguo, según consideramos nosotros, es una copia que hizo el español Juan Páez de Castro en la misma Roma contemporáneamente a su composición por parte de D. Miguel.

Este humanista español (ca. 1500–1570) nació en la modesta localidad de Quer en la provincia de Guadalajara (a unos 50 kilómetros de Madrid) y realizó estudios de artes y derecho en las universidades de Alcalá y Salamanca. Participó a continuación en el Concilio de Trento como secretario del embajador imperial Francisco de Vargas. Tras el bloqueo del Concilio marchó a Roma en 1547 para ser bibliotecario del cardenal Francisco de Bobadilla y Mendoza, donde parece haber recibido el orden sacerdotal y donde residió hasta 1554, cuando el cardenal Mendoza se enemistó con el papa Julio III y ambos españoles regresaron a la Corte de Bruselas. En ella permaneció Páez hasta 1559 con los cargos de cronista y capellán real; pero, cuando la Corte volvió a España en ese año, de manera llamativa él, a pesar de su bagaje intelectual y sus cargos, se retiró a su localidad natal, donde permaneció hasta su muerte en 1570.<sup>8</sup>

El caso es que en su retiro acumuló una copiosa biblioteca tanto de impresos como de manuscritos, buena parte de la cual acabó en la Biblioteca del Monasterio del Escorial. Es por eso que en su código actual con sigla &-IV-22 se conservan papeles del humanista español, muchos de los cuales son datables en su estancia romana.<sup>9</sup> Entre estos textos hay poemas latinos de autores con los que Páez coincidió en Roma y que el español quiso copiar (muy posiblemente conocidos por él en cenáculos como el de Blossio Paladio y dados a conocer de primera mano por los propios autores). Este es el caso del poema de D. Miguel que aquí editamos.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> En PORTUGAL DE FARIA (1905) 105 y MOTTA (2003) 341.

<sup>8</sup> Para la biografía del autor véase DOMINGO MALVADI (2011) 17-47.

<sup>9</sup> Sobre el código escurialense, su historia hasta llegar a El Escorial y su contenido general, véase DOMINGO MALVADI (2011) 78-79; 82-83; 93; 246.

<sup>10</sup> Véase en Biblioteca del Monasterio de El Escorial, ms. &-IV-22, fol. 198r.

Hay otra fuente manuscrita para este poema en la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia,<sup>11</sup> en cuya colección fundacional (la de Antonio Magliabechi) había en 1747 una copia del poema, allí con título de *Ad statuum puellae dormientis ad Aquam Verginem*.

El texto ha sido reproducido modernamente por Manuel Gutiérrez Cabezón,<sup>12</sup> por Uberto Motta<sup>13</sup> y por Arlindo Correia,<sup>14</sup> aunque siempre sin traducción ni comentario.

Nuestra edición crítica del texto se basa en la copia de Páez de Castro (probablemente la más temprana), a la que adjuntamos traducción española y comentario.<sup>15</sup> Además, este comentario quizás pueda sustentar una de las hipótesis sobre la concepción de la Fontana della Vergine de Villa Giulia en Roma.

<sup>11</sup> Se encuentra en ms. Magl. VII, 377, f. 2v.

<sup>12</sup> Véase GUTIÉRREZ CABEZÓN (1913) 203.

<sup>13</sup> En MOTTA (2003) 372.

<sup>14</sup> Véase CORREIA (2006).

<sup>15</sup> Desconocemos cómo llegó el poema de D. Miguel al manuscrito florentino, pero nos parece que la copia de Páez de Castro debió de ser muy cercana a la composición de la poesía por D. Miguel. Por eso tomamos su copia como base de la edición. En cuanto a la ausencia del adjetivo *dormientis* en la copia de Páez, pienso que esa ausencia puede deberse más al autor del poema que a Páez como copista. Es cierto que para el oído latino suena mejor el título con el adjetivo, como me indica el profesor Campanelli. Pero es posible que D. Miguel no lo incluyera inicialmente y lo hiciera luego. Por otra parte, la mayúscula inicial de *Fonti* en el último verso (que no aparece en el manuscrito de Florencia y sí en la copia de Páez) me parece muy lógica si el texto se refería, como pienso, a una fuente famosa.

## Edición del poema

*In statuam puellae ad Aquam Virginem  
Michaelis Sylvii Car<dinalis>*

*Quae nuper de me multi cecinere caveto,  
Hospes, ne male te carmina decipiant.  
Non dea, non fontis numen, nec Nympha Dianae,  
Sed decet id quod sum dicere simpliciter.  
Sum statua ut cernis specie formata puellae, 5  
Quam placida oppressit, dum fluit unda, quies.  
Et qui me fecit similem fortassis amavit,  
At surdam precibus, quod sopor ipse notat.  
Iulius hic posuit, nomen quoque Virginis addit  
Conveniensi Fonti temporibusque suis. 10*

### *Conspectus siglorum:*

E = Biblioteca del Monasterio de El Escorial, ms. &-IV-22, fol. 198<sup>r</sup>.

F = Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia (ms. Magl. VII, 377, f. 2v).

Gutiérrez = Gutiérrez Cabezón, (1913) 203.

Motta = Motta (2003) 372.

Correia = Correia (2006).

**titulus** *puellae*: E Gutiérrez Correia: *puellae dormientis* F: sine titulo Motta  
**3** *Nympha* Gutiérrez: *Nynpha* F: *nynpha* Motta Correia: *Nýpha* E **6** *oppressit* E F  
Correia Motta: *opressit* Gutiérrez **8** *precibus* scripsi: *praecibus* F Gutiérrez Motta  
Correia: in notiuncula E **10** *Fonti* E Gutiérrez: *fonti* F Motta Correia

## Traducción del poema

*Para la estatua de una joven<sup>16</sup> junto al Acqua Vergine  
del car<denal> Miguel Sylvio*

*Ten cuidado, visitante, no te engañen de mala manera  
los poemas que hace poco muchos cantaron sobre mí.  
No soy una diosa, ni la divinidad de la fuente, ni una ninfa de Diana,  
sino que conviene decir simplemente lo que soy. 5  
Soy una estatua, como ves, hecha según el modelo de una joven,  
a la que una plácida quietud apresa, mientras corre el agua.  
Y quien me hizo quizás amó a una igual,  
pero que era sorda a sus ruegos, lo que manifiesta esta misma quietud.  
Julio me colocó aquí, me dio también el nombre de Virgen,  
que convenía a la Fontana<sup>17</sup> y a su época. 10*

### La tradición de la “Nympha addormentata”

Para la perfecta comprensión de este epigrama es conveniente tener en cuenta la larga tradición de la llamada “Nympha addormentata” o “svelata”, presente en el arte moderno aproximadamente desde mediados del siglo XV, la de una hermosa mujer descuidadamente tendida, a veces visitada por sátiros para mirarla o destaparla.<sup>18</sup> Por lo que se refiere a la escultura, en la Roma de ese siglo y al menos hasta el XVII, se reproduce (sobre todo en grutas y fuentes) un modelo de escultura que representa a una mujer tendida de costado, dormida o descansando. Aparece desnuda o con ropas que la cubren hasta medio torso. Un brazo le sirve para apoyar la

<sup>16</sup> Como sabemos, en el ms. E la “joven” no viene calificada como “dormida”.

<sup>17</sup> Además de respetar la mayúscula de la palabra *Fonti*, como ya hemos explicado, traducimos la palabra por “la Fontana”, con artículo determinado y a pesar de que la palabra sea un cultismo en español. Muy probablemente Páez y sus lectores contemporáneos eran conscientes de la Fontana a la que se refería D. Miguel y de la estatua en cuestión, como veremos en adelante.

<sup>18</sup> Véase BORDIGNON (2006), con ilustraciones y bibliografía.

cabeza y el otro descansa sobre la cabeza o a lo largo del cuerpo (sujetando la ropa en su caso).<sup>19</sup>

El origen moderno de este tema como modelo escultórico (que ha repercutido a su vez en las demás artes y que ha pervivido casi hasta nuestros días)<sup>20</sup> está en el descubrimiento en la Roma del siglo XV de diversas estatuas antiguas del mismo tipo. A partir de 1495 se tienen las primeras referencias escritas de la presencia de una ellas en el Palacio del cardenal San Clemente, Domenico della Rovere (hoy día Palacio della Penitenziaria en la Via della Conciliazione). Se conserva un dibujo de la estatua por Francisco d'Ollanda en un ejemplar de la obra de Giacomo Mazzochi *Epigrammata Antiquae Urbis* (Roma, 1521, fol. 158).<sup>21</sup>

La siguiente en ser citada es la que en 1512 compra Julio II (Giuliano della Rovere) a Angelo Maffei para instalarla en el Belvedere:<sup>22</sup> es la llamada “Cleopatra del Vaticano” de la que se conserva un dibujo por el mismo Francisco d'Ollanda.<sup>23</sup> Estas estatuas debían de reproducir un modelo de estilo pergamenico datable a principios del siglo II a. C.<sup>24</sup>

---

<sup>19</sup> Sobre este tema véase: KURZ (1953) 171-177; MEISS (1966) 348-382; WUTTKE (1968) 306 ss.; BRUMMER (1970) 168 ss.; MACDOUGALL (1994=1975) 37-57; PRAY BOBER (1977) 223-239; DESWARTE (1989) 33-36; BARKAN (1993); ELVIRA BARBA (2010) 9-28; CHRISTIAN (2010); CENTANNI (2012) 353-356.

<sup>20</sup> Sobre un dibujo de Durero y la “Ninfa dormida” de Lucas Cranach véase PRAY BOBER (1977) 225. Sobre la continuidad del modelo casi hasta nuestros días véase ELVIRA BARBA (2010) 26-27.

<sup>21</sup> El ejemplar en Biblioteca Nacional de Lisboa, Res. 1000 a<sup>1</sup>. Véase Imagen 1 de este trabajo.

<sup>22</sup> Había pertenecido a Benedetto Maffei (uno de los íntimos de Francesco della Rovere, papa Sixto IV) y a Achille Maffei.

<sup>23</sup> Véase nuestra Imagen 2. La estatua se conserva hoy día en el Museo Pio-Clementino. Se tiene constancia posterior de otras estatuas antiguas similares: la existente en 1688 y 1689 en el Palacio Riario, habitado entonces por Cristina de Suecia (estatua catalogada cuando murió la reina como representación de Cleopatra y hoy día conservada en el Museo del Prado de Madrid) y una de la colección del cardenal Fernando de Medici que a principios del XVII estaba en Villa Medici (donde fue pintada por Velázquez en una de sus “Vistas de Villa Medici”, instalada en su tiempo en una llamada “Loggia della Cleopatra” y que se conserva hoy día en la Villa Corsini de Castello). También el cardenal Ippolito d'Este tuvo imágenes de este modelo en su

Además de estas, existió en la Roma renacentista otra estatua similar de una mujer tendida casi desnuda descansando sobre una vasija que servía de fuente. Estaba en el jardín de la casa de Giacomo Galli en el Rione Parione y era llamada la *Nympha Galli*. Fue dibujada en los años 1530 por M. van Heemskerck y es muy probablemente una estatua hoy día conservada en los Museos Vaticanos<sup>25</sup>.

Ambos modelos<sup>26</sup> se cruzan en la época y dan lugar a las numerosas reproducciones instaladas en grutas y fuentes, y a numerosas teorías también sobre la identidad de la mujer representada.

Toda esta imagería está en relación con el conocido epigrama *Huius Nympha loci*:

*Huius Nympha loci, sacra custodia fontis,  
Dormio, dum blandae sentio murmur aquae.  
Parce meum, quisquis tangis caua marmora, somnum  
Rumpere. Siue bibas siue lauere tace.*

El texto, como es sabido, pasó por antiguo durante mucho tiempo<sup>27</sup>; pero Elisabeth MacDougall pudo asignarlo correctamente a Giovanni Campano (+1477), que lo habría escrito en Roma entre 1464 y 1470 coincidiendo con la extensión de la devoción por las ninfas dormidas<sup>28</sup>.

colección de Villa d'Este en Tivoli (que fue acumulando a partir de la adquisición de la Villa en 1550), alguna de las cuales pudo ser antigua. Véase FERRUTI (2009) 245.

<sup>24</sup> La datación de época de Adriano procede de SCHRÖDER (2004) 392-397, según indica ELVIRA BARBA (2010) 13-14. El investigador español piensa además, a partir de los pliegues del ropaje y otros detalles, que pudieron existir dos modelos, uno más clasizante que el otro.

<sup>25</sup> Vid. BARKAN, (1993) 142 y ELVIRA BARBA, (2010) 22, aunque este último la identifica con una pieza de la Gliptoteca Ny Carlsberg de Copenhague.

<sup>26</sup> Sobre la existencia de dos modelos antiguos, véase MACDOUGALL (1994) 38.

<sup>27</sup> Apareció por primera vez en los manuscritos epigráficos de Ferrarini (1477-1484), donde se decía que había acompañado a una imagen de una ninfa dormida *super ripam Danuvii*, aunque para los humanistas alemanes como Apiano o Conrad Celtis el lugar originario debía de haber sido Venecia.

<sup>28</sup> Vid. MACDOUGALL (1994) 37-40, aunque su descubrimiento data, como sabemos, de 1975. Elisabeth MacDougall encontró en un manuscrito de Della Fonte (Biblioteca Riccardiana, cod. 907, fol. 172) una referencia al epigrama donde se decía: *Romae nuper inuentum, Campani est*. A partir de este y otros indicios del manuscrito ricardiano hoy día se asigna a Giovanni Campano.

*Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 18 (2016)



La palabra ‘devoción’ no es exagerada y explica el por qué instalar estas imágenes en grutas y fuentes. Los círculos humanísticos que se movían en torno a la Academia de Pomponio Leto habían leído la descripción de una de las grutas del monte Parnaso, donde vivía la ninfa Corycia, hecha por Pausanias (10, 6, 3; 10, 32, 2) y repetida en la *Historia deorum* de Giraldi; y conocían también el pasaje de Porfirio en *De antro Nympharum* sobre la cueva de Phorcys de *Odisea* 13, 102-112, lleno de interpretaciones neoplatónicas. La gruta Coryciana permitía poner en relación a ninfas y musas en el mismo contexto de las sagradas fuentes del Parnaso<sup>29</sup>, a la vez que está en relación con los misterios dionisiacos, puesto que las ninfas educaron al dios y una de ellas, Ino, enseñó en la cueva Coryciana las danzas rituales de las bacantes en honor de Dionisos.

La figura plácidamente dormida había sido utilizada en la Antigüedad para representar en sarcófagos a Rea Silvia (fecundada por Marte), a Leda (por Júpiter), a Endimión (amado de Selene) o a Ariadna (sorprendida en su sueño y unida a Dionisos o Baco). El sueño era tomado en estos casos como un trasunto de la muerte y más aún, después de la unión con un dios, como una promesa de divinización. No es extraño por tanto que en la iconografía cristiana —y en particular en el humanismo pomponiano— la representación se convirtiera en símbolo de inmortalidad, aunque la figura (sobre la que existían muchas dudas y diferentes opiniones) fuera identificada frecuentemente con una ninfa o con la ninfa Corycia en particular, con su contexto de grutas y fuentes.

La propia unión de Baco con Ariadna, a la que descubre dormida, o la de los sátiros con ninfas o náyades (que por otra parte se unieron en sus cuevas con pastores como Dafnis o Hylas, divinizándolos), pasó a entenderse simbólicamente como el despojo del cuerpo y la unión del alma con Dios. Se daba lugar así a la identificación de estas estatuas no sólo con ninfas o con Ariadna sino con la propia Venus. Con esto un curioso hilván

---

<sup>29</sup> Sobre esta equiparación, ya desde la Antigüedad y hasta el Renacimiento, pasando por el neoplatonismo tardoantiguo, véase PRAY BOBER (1977) 225.

había conseguido unir los misterios báquicos y la unión sexual de las ninfas o ménades con la inmortalidad del alma cristiana<sup>30</sup>.

Y más aún, los significados de la palabra “ninfa” en latín (en favor también de novia o doncella) y el papel que habían jugado estas en la mitología (como fuentes de vida y custodios de dioses) no hacían repugnante en absoluto relacionarlas con la propia Virgen María. Por eso Pierio Valeriano puede llamarla ninfa en uno de sus poemas. El texto estaba dedicado a una Madonna (con su madre Santa Isabel y el Niño) esculpida por Andrea Sansovino a expensas de Van Goritz a quien su grupo rendía culto en la iglesia de Sant'Agostino<sup>31</sup>.

Con todo este conjunto de asociaciones entra en relación el acueducto antiguo llamado *Aqua Virgo* (inaugurado por Marco Agripa en el 19 a. C.), que fue llamado así debido a la explicación de Frontino (*Aq.* 10) sobre su origen. Según este autor una doncella había indicado a dos soldados un lugar para escavar y de allí surgió un manantial tan abundante que pudo abastecer felizmente a buena parte de la Urbe. La obra de Frontino había sido descubierta en Montecassino por Poggio Bracciolini en 1429, fue copiada en Roma tres años después y publicada entre 1484 y 1492 a instancias en parte de Pomponio Leto. Frontino había hablado además del poder purificador y alimenticio del agua como de algo sagrado. Así que los papas renacentistas, ya desde Nicolás V (1453), restauraron y ampliaron las antiguas conducciones (principalmente subterráneas) del acueducto, con nombre moderno de Acqua Vergine, promoviendo fuentes para la provisión de agua a los barrios del antiguo Campo de Marte<sup>32</sup>; y las fuentes se impregnaron de todo el complejo ideológico expuesto anteriormente, instalándose por eso en ellas estatuas yacentes del tipo conocido.

---

<sup>30</sup> Sobre la “devoción” a estas figuras y su identificación con la ninfa Corycia, debe verse en particular PRAY BOBER (1977).

<sup>31</sup> El poema de Valeriano está publicado en sus *Poemata Varia*, Frankfurt (1613) 106. El conjunto escultórico de Sansovino se conserva hoy día en la misma iglesia. La imagen se veneraba junto a un fresco de Michelangelo (también conservado) que representa a Isaías, el profeta de la madre virgen. Vid. PRAY BOBER (1977) 228, que aporta además otro texto de Pietro Melino, similar al de Valeriano, también en relación con las actividades del grupo de Van Goritz. Véase Imagen 3.

<sup>32</sup> Como bibliografía moderna sobre la cuestión puede verse FEHRENBACH (2007).

La más famosa de estas estatuas fue la de los jardines de Angelo Colocci. Este había adquirido una viña de la que hay constancia a partir de 1513 en la depresión existente entre el Quirinal y el Pincio, en lugares donde estuvieron los antiguos *Horti Salustiani*<sup>33</sup>. En ella se conservaban restos de una de las arcadas del *Aqua Virgo* y Colocci, auténtico heredero del papel de Leto en la Academia Pomponiana, construyó junto a ellos una gruta con “ninfa addormentata” y la conocida inscripción *Huius Nympha loci* (que durante un tiempo estuvo atribuida a él mismo)<sup>34</sup> para reunirse allí con escritores, artistas e intelectuales.

Otra gruta considerada sagrada fue la existente en la viña de Hans Van Goritz, amigo de Colocci, entre el Capitolio y el Foro de Trajano en la zona de la actual Via dei Carbonari. En esta no había estatua alguna, pero sí una versión resumida del epigrama de Campano, que decía:

*Nymphis loci  
Bibe laua  
Tace  
Coritius*

De hecho, Goritz asumió el nombre de *Corycius* no sólo como un recuerdo del anciano personaje de VERG. *georg.* 4, 127, sino también como una referencia a la cueva Corycia del Parnaso; y de ahí, como se sabe, el nombre *Coryciana* del libro en el que Biagio Pallai (Blosio Paladio) recogió en 1524 la producción poética del grupo que se reunía en torno a la gruta, en cuyo prólogo Paladio deja entrever la identificación de la cercana roca Tarpeya con el monte Parnaso.

---

<sup>33</sup> Sobre Angelo Colocci y las posibles fechas de su adquisición de la viña, véase PRAY BOBER (1977) 225.

<sup>34</sup> Hay un grabado de la estatua en BOISSARD (1602) VI 25 (aunque está hecho al parecer a partir de un dibujo de mano del autor en un manuscrito de París de la obra, publicada por primera vez en Roma en 1597). Véase la Imagen 4 y toda la cuestión en PRAY BOBER (1977) 224 y DESWARTE (1989) 32. El texto de BOISSARD indica *sed inde statua sublata est*. Pray Bober piensa que tras la muerte de Colocci en 1549 su colección escultórica se unió con la del colindante palacio de la familia Del Bufalo, donde Aldrovandi dice haber visto “dentro un'altra fonticella... una antica statua giacere, et è Cleopatra”. Por eso sospecha que además Boissard habría hecho su dibujo, cuando visitó Roma en 1556, a partir de una reproducción secundaria o de una descripción literaria.

La identificación de estas figuras con Cleopatra resulta anecdótica al lado de toda esta tradición, vista desde nuestra perspectiva actual, aunque convivió con las demás identificaciones durante mucho tiempo. Se debió a Baldassare Castiglione y a su lectura del pasaje de Dión Casio (51, 21) en el que los romanos victoriosos pasean una estatua de Cleopatra yacente mordida por el áspid. Se da el caso de que al menos la estatua que Julio II instaló en el Belvedere tenía una serpiente rodeando su brazo y esto permitió una asimilación que convivió ya en los siglos XV y XVI con la de las ninfas<sup>35</sup>, pero que afectó, además de a la pieza del Belvedere, a la conservada en el Palacio Riario y a la de Villa Medici. De cualquier manera, los contenidos asociados a la muerte y a la pervivencia que había en la tradición de la ninfa no parecían chocar tampoco con el personaje de Cleopatra y su suicidio. Y en cualquier caso la identificación cayó en desuso a partir de que J. J. Winckelmann (en su *Historia del arte* de 1776) hiciese ver que la serpiente de la imagen vaticana podía perfectamente ser un brazalete, ya que frecuentemente aparecen en la Antigüedad en la parte superior del brazo femenino y con esa forma<sup>36</sup>.

### Comentario del texto

Como es de suponer, el cardenal Viseu estaba al tanto de las versiones diferentes que había sobre las estatuas yacentes y del auténtico culto de grutas y fuentes que Colocci o Goritz habían aunado con sus devociones en Sant'Agostino (lugar por cierto relacionado con la residencia en Roma de los portugueses). Era amigo no solo de estos dos humanistas, sino también de Baldassare Castiglione (que le dedicó incluso su *Cortesano*), de Francisco d'Ollanda (introducido en Roma por el propio D. Miguel), de Pierio Valeriano y de Lilio Gregorio Giraldi, y además de Marcantonio Flaminio, Paolo Giovio y Andrea Navagero. En el ámbito eclesiástico, consta la amistad de D. Miguel (dejando aparte a los papas Clemente VII y Paulo III)

---

<sup>35</sup> Prueba de que la identificación de la pieza vaticana con una ninfa siguió vigente es el epigrama que le dedicó Evangelista Maddaleni Fausto di Capodiferro antes de la muerte de Julio II en 1513, en el que imita al conocido *Huius Nympha loci*. Vid. MACDOUGALL (1994) 38.

<sup>36</sup> Vid. ELVIRA BARBA (2010) 22-23.

con los cardenales Salviati<sup>37</sup> y Raffaele Riario<sup>38</sup>. Y en el ámbito de las bellas artes consta su amistad también con Raffaello Sanzio y Michelangelo Buonarroti, ambos plenamente imbuidos de los contenidos ideológicos que movían a aquel grupo de intelectuales y que se reflejaron en multitud de obras cuyo culmen quizás sea la Capilla Sixtina<sup>39</sup>.

Además hay que destacar cómo, dentro del mecenazgo que el obispo de Viseu desarrolló entre 1525 y 1540 en Portugal, rehízo la quinta episcopal de Fontelo dándole forma de *villa* romana y llenándola de jardines, fuentes y estanques; y cómo se interesó por el Acueducto de Évora, llegando a escribir el citado poema para el rey y discutiendo con André de Resende sobre el tema. Por todo esto no tiene nada de extraño que compusiera el poema *Ad statuam puellae* que nos ocupa en este trabajo.

Según los teóricos del Renacimiento, los epigramas como el de D. Miguel tenían dos partes: una *expositio*, donde una reflexión planteaba un problema, y una *conclusio*, donde ese problema se resuelve de golpe y de manera inesperada<sup>40</sup>. Baltasar Gracián llamaba “crisis” al problema, que se basaba para él en la relación de dos objetos extremos que se relacionan de forma sorpresiva<sup>41</sup>. En el caso del epigrama que nos ocupa, puesto en boca de la propia estatua, la *expositio* es sobre su identidad. Ella misma niega que sea una diosa, la divinidad de la fuente o una ninfa de Diana. En cambio, pide que se reconozca la verdad: que el escultor reprodujo el modelo de una mujer de carne y hueso, a la que quizás amó<sup>42</sup>. Los dos extremos que se

---

<sup>37</sup> A la familia Salviati acabaron perteneciendo tanto el Palacio del cardenal San Clemente como la viña de Van Goritz.

<sup>38</sup> Que fue precisamente cardenal protector de la comunidad de Sant’Agostino.

<sup>39</sup> A la vista de esos contenidos no nos parece casual, por ejemplo, algo tan llamativo en la iconografía cristiana como que la Virgen y el Salvador presidiesen desnudos el Juicio Final sobre el presbiterio de esa Capilla.

<sup>40</sup> Seguimos a GIL FERNÁNDEZ (2004).

<sup>41</sup> Sobre la teoría de Baltasar Gracián se ha consultado SÁNCHEZ SALOR (2004).

<sup>42</sup> Cabe plantearse, como hace Alessandro Cremona, si el cardenal Viseu estaba al tanto de la autoría de aquella estatua concreta e incluso de la identidad de la modelo, si es que la hubo. Bartolomeo Ammannati pudo haber sido el autor, pero tampoco puede afirmarse con seguridad. Este escultor estaba casado desde abril de 1550 con Laura Battiferro que era una cultísima y devota mujer, muy reconocida en la Roma de Julio III. Pero nada más puede decirse de seguro sobre esto y si D. Miguel hizo alguna alusión al

oponen, por tanto, en esta *expositio* son la naturaleza divina de la estatua y su identificación con una mujer real. El lector puede quedar un poco desorientado ante esta “crisis” (porque es evidente que estas estatuas, aunque representasen a Venus o a Ariadna, habían podido tener como modelo a una mujer real). Pero la *conclusio* lo aclara y lo sorprende a la vez en los dos últimos versos (9 y 10). Porque la estatua nos informa en el primero de ellos de que fue el papa Julio III quien la puso allí y le dio el nombre de “Virgen”; y en el segundo y último nos aclara que esta sí es la identidad correcta, porque es muy oportuna para aquella Fuente (la Fontana della Vergine, como veremos) y en particular para los tiempos de ese papa. La fuerza del magnífico *uersus aculeus* golpea justamente en las dos últimas palabras (*temporibusque suis*), porque es una forma de decir que en aquella Roma no eran vírgenes sino las piedras.

Para los amigos romanos de Miguel da Silva, conscientes de la idealización neoplatónica que había llevado al culto a estas estatuas, grutas y fuentes, y de la cantidad de escritos teóricos y producciones poéticas a que había dado lugar, este epigrama resultaba una inversión verdaderamente impactante.

### Localización contextual

Llegados a este punto nos hemos planteado si podríamos localizar la estatua a que se refiere el epigrama<sup>43</sup> y creemos poder identificarla con una de las existentes en la Fontana della Vergine de Julio III.

Este papa, ya desde el principio de su pontificado en 1550, levantó una *villa* en las afueras de la ciudad junto a la Via Flaminia (hoy día conocida como “Villa Giulia” y sede del Museo Etrusco). Encargó el diseño y decoración a Giacomo Vignola, Giorgio Vasari y Bartolomeo Ammannati. Todo el complejo se ordenaba en torno a un recóndito Ninfeo repleto de estatuas antiguas. Mandó a Vignola traer una conducción del Acqua Ver-

---

autor real de la estatua y a su relación con la modelo, es algo que se escapa totalmente a nuestro conocimiento, aunque contribuyera sin duda al efecto que el epigrama tuviese en sus lectores contemporáneos.

<sup>43</sup> Descartamos que el epigrama fuera realmente inscrito en la base de ninguna estatua, después de consultar FORCELLA (1869-1884).

gine para abastecer a la Villa, a una Fontanella exterior que daba a la Via Flaminia (*publicae commoditati*) y al propio Ninfeo (al que llamó “Fontana della Vergine”)<sup>44</sup>.

El título del poema de D. Miguel (*Ad statuam puellae ad Aquam Virginem*) nos lleva a pensar que la estatua en cuestión estuvo en dicho Ninfeo<sup>45</sup>. Podría haberse referido también a la estatua de Angelo Colocci, que estuvo junto a un resto del acueducto *Aqua Virgo*, pero el verso 9 indica claramente que fue Julio III quien mandó instalarla<sup>46</sup>.

El momento en que D. Miguel compuso su epigrama debió de ser el de la inauguración de la Fontana en 1552, porque los versos 1 y 2 pueden hacer alusión a la multitud de poemas que acompañaban a estas celebraciones.<sup>47</sup> Por otra parte, la *placida quies* (verso 6) y el *sopor* (verso 8) de que habla el poema hacen pensar en una estatua yacente del tipo comentado antes.

Desgraciadamente no parece conservarse registro pormenorizado de las esculturas del conjunto<sup>48</sup>. Pero contamos con una descripción escrita

---

<sup>44</sup> Sobre Villa Giulia y la Fontana della Vergine véase LAND MOORE (1969) 171-194; FALK (1971) 101-178; DAVIS (1976); DAVIS (1978); DAVIS (1979); NOVA (1988); RIBOUILLAUT (2012).

<sup>45</sup> No hemos encontrado constancia de la existencia de ninguna estatua como la referida en la Fontanella que daba a la Via Flaminia.

<sup>46</sup> También es conocido que Julio III cambió de lugar la estatua de la Cleopatra que había en el Belvedere para instalarla en una llamada “Stanza della Cleopatra”, pero esta estatua no tenía nada que ver con el Acqua Vergine.

<sup>47</sup> Con motivo de la inauguración se acuñó una moneda en cuyo envés aparecía el papa Julio III y en el revés el edificio de la Villa con la inscripción *Fons Virginis Villae Iuliae*. Vid. Imagen 5. En cualquier caso, el epigrama de D. Miguel responde a toda una corriente de producción literaria situada en el pontificado de Julio III y que usa las técnicas de la écfrasis y la prosopopeya. Véase en particular TUCKER (2007). Sobre la presencia de la Villa Giulia en la literatura, véase también MANZOLI (2008 y 2012); TUCKER (2013).

<sup>48</sup> Aparte de la bibliografía ya citada, puede verse cómo MACDOUGALL (1994) 73-75 se lamenta de lo poco conservado de muchos de estos ninfeos y fuentes. Es más, el Ninfeo fue desmantelado relativamente pronto. Ya Paulo IV, papa siguiente a su creador, incorporó la Villa a las posesiones de la Cámara Apostólica separándola de la familia Del Monte y Pío IV, el papa sucesivo, tomó gran parte de la ornamentación de la Villa para el Vaticano y, en particular, para su Casina, que no era sino otro Ninfeo. Hoy día no se conserva ninguna estatua yacente como la aquí indicada en la Casina (sede actual de la

contemporánea y con varias reproducciones en grabados, incluso con planimetrías del trabajo de construcción de la Villa. La descripción escrita es la que hace el propio Bartolomeo Ammannati para Marco Benavides en una carta datada en Padua el 2 de mayo de 1555, de la que extraemos este fragmento<sup>49</sup>:

*(...) e nei vani fra l'uno e l'altro vi sono cinque quadri con fregetti ed altri ornamenti di diverse inventioni. In quel di mezzo vi è un Hercole assiso in atto di fiume, et una feminina apresso in habito di vergine che fuggie. Che donota l'acqua della fontana secreta, de la quale anchora non ho scritto; et chiamasi quest'acqua vergine, perchè correndo col fiume hercole, non si mescola con lei. Gli altri quatro sono i quatro elementi: per la terra è posto Eva et suoi figliuoli; per l'acqua Venere et Dei marini; per il foco Giunone et altri venti e cos d'aria per far ricca l'historia (...). Anchora nel mezzo di questo cortile vi è una pila di porfido di palmi dieci in diametro; con una statua d'una Venere in mezzo che tiene un cigno in mano, il qual getta per la bocca acqua (...). Seguitarò il darvi avviso della fontana secreta e della loggia tanto ricca quanto bella. Ch'entrando per la porta di misti gialli (qual di sopra ho scritto) si vede, ed ivi per la lucidezza de i misti ve si specchia chiunque v'harriva. Vi sono adunque quatordecim colonne, quatro di mistio verde, l'altre di vari colori; ma sempre doi compagne. I loro capitelli sono tutti intagliati e d'ordine jonico, per rispondere al cortile ch'è nel medesimo piano. Fra una colonna, et l'altra vi son quatro porte di marmo doppie, e per doi s'entra in doi camerette fatte per comodità di detta loggia; et hanno i loro palchi intagliati ed i pavimenti di mattoni intagliati che rispondeno a'palchi. In chiascuna camera vi è una tavola di mistio verde, con un fregio di marmo bianco, piene di vari misti. L'altre doi porte conducano a doi scale che vanno da basso ad un altro piano verso la fontana. Pur in detta loggia ve si vede un parapetto di balaustri di marmo mistio fatto per comodità di chi vuole veder da basso, si bene accomodato che non impedisce le bellissime colonne di misti verdi. La volta è di stucchi e di pittura con oro tanto ricca, e di figure e di rilegamento tanto bella, quanto si possi vedere: et è accompagnata la pianta, le colonne, et i vani delle porte insieme con ogn'altra cosa. E nelle lunette verso i muri vi son sette ritratti d'imperatori di bronzo, antichi et bellissimi. Il pavimento è di misti di tutte le sorti che è stato possibile trovare. E le sue rilegature o vero guide sono di marmi venati. Uscito della loggia e scendendo per le due scale dette di sopra s'harriva in un spatioso et comodo piano lastricato di trevertini, nel quale vi sono quatro platani dalla banda circolare che fanno un bellissimo vedere, et*

---

Academia Pontificia de las Ciencias), ni hemos encontrado rastro documental de la misma, cosa que puede ser explicable si no era una estatua de origen antiguo.

<sup>49</sup> Está reproducida completa en FALK (1971) 171-173. Agradezco el acceso al documento a la profesora Natsumi Nonaka, Universidad de Texas.

*Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 18 (2016)



*molto rallegra la vista il verde fra quel bianco; et è utile per l'ombra al mezzo-giorno. Su questo medesimo piano vi è un parapetto di pilastri, e cartelle, et balaustri rilegati, che fanno sponda ad un altro piano più abasso, dove è un'acqua continua e bella. Al'incontro de detti pilastri del parapetto vi sono altri pilastri pieni d'intagli; in alchuni Trofei al modo antichi, in altre ellere, in altri viti, e in altri foglie d'oliva; ciaschuna al proposito della figura che è nel nicchio ivi a canto. E sostengano un cornigione d'opera doricha tutto intagliato con le sue Metope et Triglife; e son dieci nicchi ornati di stucchi, e pieni di statue antiche, i nomi son questi, la Fede, Minerva, la Concordia, due Muse e doi fauni, et Bacco. Et in doi grandi, nel uno Arno, nel altro il Tevere. In questo medesimo piano vi son doi belle loggette, l'una al'incontro de l'altra, e ricchamente ornate di stucchi con figure et festoni a bellissima foggia, con cinque quadri, in quel di mezzo vi è l'istoria de l'acqua vergine, in quel modo che la recita Frontino; ne gli altri le quatro stagioni dell'anno. Et in ciaschuna facciata di detta loggia vi è un nicchio grande in mezzo a dui piccoli; nel grande Hercole, ne gli altri Mercurio e Perseo. Vi sono al'incontro tre altre nicchi simili a questi; nel maggione Cerere; ne gli altri Apollo e Giacinto. Al'incontro de l'entrata, nel grande vi è Venere, ne'piccoli Adone e Cupido.*

Vemos que la decoración de la Villa hacía referencia a las dos explicaciones transmitidas por la Antigüedad sobre el nombre del acueducto *Aqua Virgo*: la de PLIN. *Nat.* 31. 25 y la que ya conocemos de FRON. *Aq.* 10. La primera contaba que el acueducto recogía un venero de agua que se apartaba desde su nacimiento de otra corriente llamada río Hércules y por este motivo recibió el nombre de *virgo*. En cuanto a la segunda, que ya conocemos, hay que señalar que el texto de Frontino indica además que junto al manantial se levantó en tiempos antiguos un templete donde había una representación del origen del descubrimiento. Decía así:

*Aedicula fonti apposita hanc originem pictura ostendit*

Pero en los tiempos en que fue hecha la Villa se aceptaba para el pasaje una lectura *uirginem* en vez de *originem*, con lo que los contemporáneos de Julio III estaban convencidos de que en la Antigüedad había habido, junto al manantial, un templete con una imagen de la virgen que dio nombre al acueducto<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Fue lectura aceptada a partir de la edición de Iocundi y frente a los códices antiguos. Ya hemos hablado anteriormente del conocimiento de Frontino en el siglo XV, que continuó siendo grande en el XVI, cuando se hicieron ediciones conjuntas del mismo con Vitruvio (por ejemplo en 1513 y 1523). Vid. DAVIS (1976) 141, que aporta testimonios contemporáneos de la creencia en la “virgen” del templete.

Siguiendo adelante, vemos que Ammannati cuenta cómo se descendía a la que él mismo llama “fontana secreta” por dos escaleras semicirculares hasta un plano sombreado por cuatro grandes plataneros (a este plano podríamos llamarlo “plano principal” del Ninfeo y estaba ya ligeramente bajo el nivel del suelo)<sup>51</sup>. Este plano se abría en su centro a su vez a otro más bajo donde corría el agua en un entorno en forma de grutas, que podía verse desde una balaustrada<sup>52</sup>. Todo esto se conserva hoy día, así como las dos “loggiete” de que habla Ammannati y que había en este plano principal, una enfrente de otra. En una de ellas (la que está en la parte oriental de la construcción, flanqueada por las estatuas enormes de los dos ríos) había cinco “quadri” (uno representaba el nacimiento del manantial antiguo que abasteció al *Aqua Virgo* según Frontino y los otros cuatro a los cuatro elementos de la naturaleza)<sup>53</sup>. Además, en cada pared de esta “loggietta” había una hornacina grande y dos pequeñas (hoy día también conservadas). En las hornacinas laterales estaban las estatuas de Hércules, Mercurio y Perseo, y de Ceres, Apolo y Jacinto. En las hornacinas situadas frente a la entrada estaban Venus (en la central),<sup>54</sup> Adonis y Cupido.

Teniendo todo esto en cuenta, en su artículo de 1976, Charles Davis avanza la hipótesis de que aquella “loggietta” con la Venus en pie pretendiese revivir de alguna forma la “aedicula” antigua donde estuvo representada la “virgen”. Así se expresa:

*Non si può affermare in modo assoluto che la cella sotto il bassorilievo intenda rappresentare il tempio di Frontino. Quest'impressione si manifesta, però, una volta percepito il programma del bassorilievo. La pianta quadrata con le nicchie rettangolari ad altare e con a fianco le absidi semi-circolari ricorda nettamente edifici di carattere sacro a quel tempo ancora visibili lungo la via Flaminia (...) la forma della pianta ad altare fu resa più evidente dalla pavimentazione originaria (a pietre colorate e a mattonelle maiolicate), adesso frammentaria. Quest'impressione sarebbe stato più forte con la presenza delle statue antiche descritte dall'Ammannati nel*

<sup>51</sup> Así se ve en la alzada de la Imagen 6, que permite comprender lo recóndito del Ninfeo en el proyecto arquitectónico de Ammannati y sus compañeros.

<sup>52</sup> Puede verse todo esto en la Imagen 7, grabado de Enrique Cock de 1558.

<sup>53</sup> El primero de ellos, con la leyenda de Frontino, se conserva hoy día en el techo de la “loggietta” oriental.

<sup>54</sup> De pie, como puede verse en el dibujo de Ammannati de la Imagen 8.

1555, in un ambiente un po'buio: Cerere e Ercole, ai lati, e nel mezzo, Venere. Qui, come in molti altri luoghi nella fontana, Venere occupa una posizione centrale (...). Certo l'aspetto sacrale del vano, con l'immagine di culto che fa riferimento all'acqua, sembra confermare l'iniziale evocazione del santuario dell'Acqua Virgo. In questo senso le acque che corrono a poca distanza, nel cuore del Fons Virginis, si configurano come un fons novus, una rinascita dell'acquedotto antico<sup>55</sup>.

En realidad, toda la Villa (y las posesiones de la familia Del Monte en el entorno) estuvo diseñada siguiendo un método que podríamos llamar de écfrasis inversa, reflejando en sus construcciones o en la decoración descripciones antiguas de Plinio el Joven sobre algunas villas, o de Suetonio o Tácito sobre la *Domus Aurea* de Nerón; o de Marcial, Varrón, Columela y Plinio el Viejo; o de las *Imagines* de Filóstratos<sup>56</sup>. De forma que nada tiene de particular que el Ninfeo de la Villa pretendiese recrear el lugar antiguo en el que se descubrió el manantial del *Aqua Virgo*<sup>57</sup>.

Nuestra hipótesis en este trabajo es que la estatua para la que D. Miguel compuso su poema *In statuam puellae ad Aquam Virginem* no era esa estatua central de Venus en pie, pero sí otra Venus tendida que estaba en el plano inferior subterráneo, donde corría el agua de la fuente, justo enfrente, en la parte occidental del conjunto, como puede verse en uno de los grabados de Enrique Cock<sup>58</sup>. Ciertamente en la representación de Cock la imagen no parece tanto yacente como un tanto incorporada, pero en la de Van Aelst se distingue otra figura (un cupido quizás) que parece destaparla, más otros dos cupidos que sostienen un velo, y creemos que en

<sup>55</sup> Vid. DAVIS (1976) 139.

<sup>56</sup> Vid. RIBOULLAULT (2012) 342-347.

<sup>57</sup> Así lo entiende RIBOULLAULT (2012), que indica cómo los paisajes pintados en las paredes del plano principal del Ninfeo y los propios plataneros contribuirían a recrear el lugar campestre donde fue encontrado el manantial en la Antigüedad.

<sup>58</sup> El grabado de Enrique Cock fue impreso en 1583 por Paolo Graziani y Pietro de'Nobili y se encuentra en la serie *Speculum Romanae Magnificentiae* 1950, 0211.67 del British Museum. Véase nuestra Imagen 9. También aparece de manera similar en otro grabado de Nicolas van Aelst de 1582 (Imagen 10). Sobre el grabado de Cock puede consultarse DE JONGE (2013), 294-295. En realidad, la existencia de estos grabados me fue señalada casi a la vez por el profesor Denis Ribouillault de la Université di Montréal (que también me aportó bibliografía); por la profesora Natsumi Nonaka, de la Universidad de Texas, y por el doctor Alessandro Cremona, a quienes lo agradezco.

términos generales responde al modelo de la “ninfa addormentata o svelata” que tanto se había reproducido en el contexto de grutas y fuentes. Se distingue también el odre sobre el que descansa la figura por el que salía el agua de la fuente<sup>59</sup>.

Hay otros testimonios de la presencia de estas dos estatuas. En el Nationalmuseum de Estocolmo se conserva una planimetría del Ninfeo, quizás del propio Vasari o de Ammannati, en la que aparece el nombre de “Venere” tanto en el nicho central de la parte oriental del Ninfeo (donde estuvo la estatua en pie) como en el nicho central de la parte subterránea oriental (donde estuvo la reclinada)<sup>60</sup>.

Como dice el propio texto del cardenal Viseu, es muy posible que hubiera diversas teorías sobre la identificación de la estatua que nos ocupa: una diosa (Venus), el *Genius loci* o *numen* de la fuente, o una ninfa (identificaciones a las que estamos acostumbrados para este tipo de esculturas). Que el papa le diera el nombre de “virgen” parece muy lógico, en principio, para cualquiera de las estatuas femeninas de su Ninfeo (por haberlo abastecido con el Acqua Vergine), pero mucho más sería posible en el caso de una de las estatuas principales de la “fontana secreta” y más si era aquel modelo de “ninfa addormentata o svelata” en su parte más íntima<sup>61</sup>.

De esta manera, ciertamente el verso penúltimo del poema del cardenal Viseu apoya la hipótesis de Charles Davis, ya confirmada por Denis Ribouillault, en favor de la recreación de la fuente originaria del *Aqua Virgo*. El llamar “Virgen” a la estatua que describe D. Miguel debería de estar por tanto motivada por todo el universo conceptual al que nos referimos,

---

<sup>59</sup> A la vista de toda la información anterior, parece más claro el carácter temprano del ms. E del epigrama de D. Miguel frente al ms. F. En el segundo, la propia minúscula de la palabra *fonti* hace ver que el copista había perdido la noción de las referencias implícitas en el epigrama.

<sup>60</sup> Véase nuestra Imagen 11, que agradezco a Alessandro Cremona.

<sup>61</sup> No cabe aquí desprestigiar incluso las asimilaciones a la Virgen María a que hemos aludido antes (el salutífero acueducto simbolizaría la salvación bautismal como la doncella de Frontino lo haría con respecto a la Virgen madre del Salvador).

aunque pudo haber convivido con otras (como la de Venus) y pudo haber sido, como dice D. Miguel, idea principal del propio papa.<sup>62</sup>

Con la recreación de lugares famosos u obras artísticas de la Antigüedad a partir de sus descripciones literarias (las llamadas écfrasis) no estamos en realidad ante algo muy novedoso sino ante algo acostumbrado.<sup>63</sup> Por otra parte, con el juego de “écfrasis” y “prosopopeya” que hay en el epigrama de D. Miguel se recorre de nuevo, en esta historia de diosas y ninfas, un camino de ida y vuelta entre la literatura y el arte. Porque probablemente las esculturas de la Antigüedad que representaron a Ariadna dormida tuvieron que ver con una de las *Imagines* de Filóstratos de Lemnos (1, 15), que dice así:

*Repara en Ariadna o, mejor dicho, en su sueño! Su pecho está desnudo hasta la cintura, su cuello se inclina hacia atrás y son visibles su delicada garganta y su axila derecha, mientras que su mano izquierda reposa sobre el manto para impedir que el viento la desnude del todo*<sup>64</sup>.

Y a la vuelta de los siglos el fino espíritu cultivado y a la vez sarcástico del cardenal Viseu devolvía desde la literatura una jocosa broma sobre toda la cuestión.

---

<sup>62</sup> En cuanto a lo imbuido que estaba el papa de este universo imaginativo da una muestra el que también encargara el traslado de la Cleopatra del Vaticano, como dijimos, y la moneda conmemorativa de 1552 con su leyenda, de la que también hemos hablado arriba. Sobre la nítida intencionalidad con que Julio III emprendió toda su promoción constructiva y decorativa véase RIBOULLAULT (2012) 371-373.

<sup>63</sup> Véase capítulo “*Topiara opera: l’art de la représentation des lieux*” en RIBOULLAULT (2012) 366-371.

<sup>64</sup> Téngase en cuenta además que las dos descripciones latinas más conocidas de la escena de Ariadna (Catulo 64, 249 ss. y Ovidio, *Metamorfosis*, 8.176-177) no hablan nada del sueño de la protagonista.

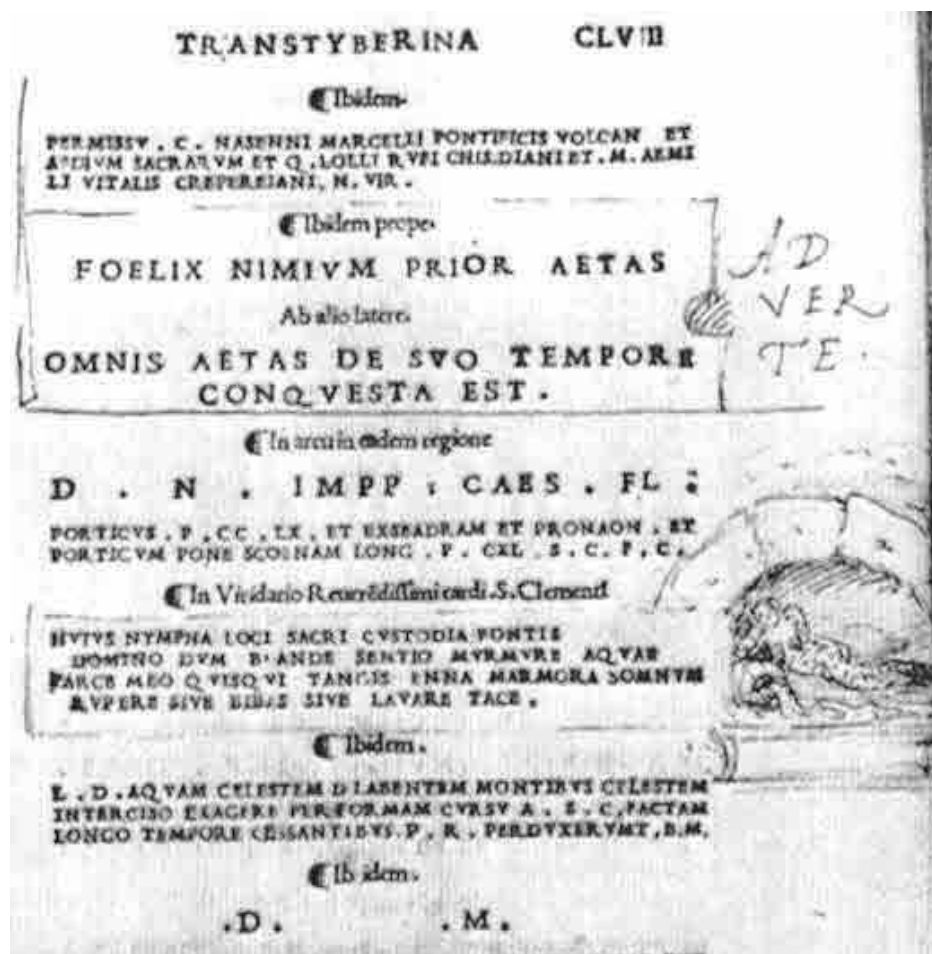


Imagen 1

Dibujo de la estatua del Palacio del Cardenal San Clemente por Francisco d'Ollanda en  
ejemplar de la Biblioteca Nacional de Lisboa, Res. 1000 a<sup>1</sup> de la obra Giacomo Mazzochi  
*Epigrammata Antiquae Urbis* (Roma, 1521, fol. 158).



Imagen 2

Dibujo de la llamada Cleopatra del Vaticano por Francisco d'Ollanda, Escorial *sketchbook*, c. 1538, fol. 8v.



Imagen 3

Conjunto escultórico con Santa Isabel, la Virgen y el Niño por Andrea Sansovino. Arriba fresco de Michelangelo del profeta Isaías. Iglesia de Sant'Agostino. Roma.





Imagen 4

La ninfa situada en los jardines de Colocci según grabado de De Bry. Vid. BOISSARD, *Romanae Urbis Topographia et Antiquitates*, Frankfurt, 1602, VI, 25; Montfaucon, *L'antiquité expliquée*, 1719, I, 2, CCXX, 3 (224-229).



Imagen 5

Moneda acuñada en 1552 con motivo de la inauguración de la Fontana. Reproducido a partir de DAVIS (1976).

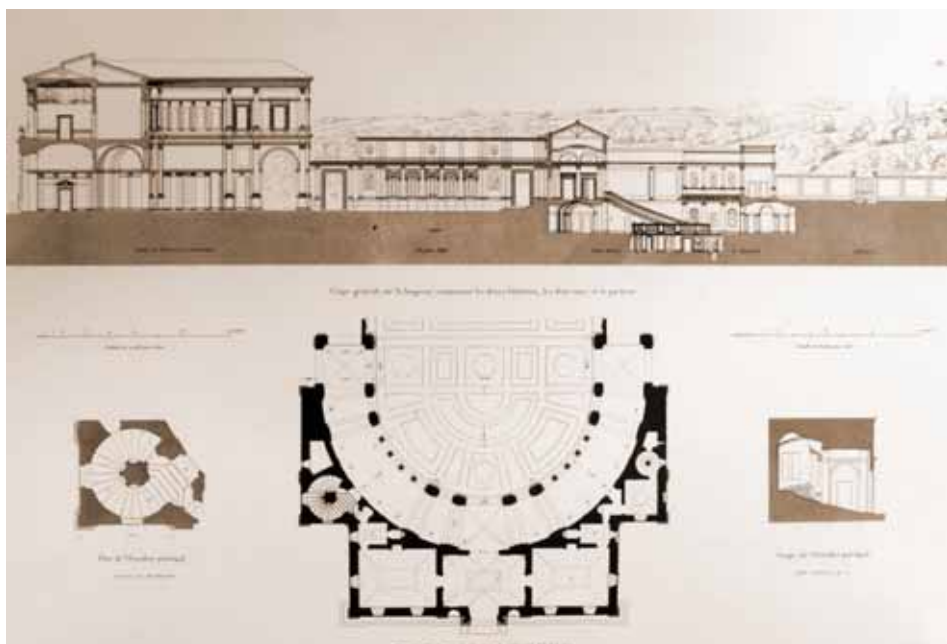


Imagen 6

Alzada del edificio, reproducida a partir de las imágenes de la página *Villa Giulia. Roma* de J. Lorda: <http://www.unav.es/ha/006-VILL/villa-giulia/villa-giulia-008.jpg>



Detalle de Imagen 6

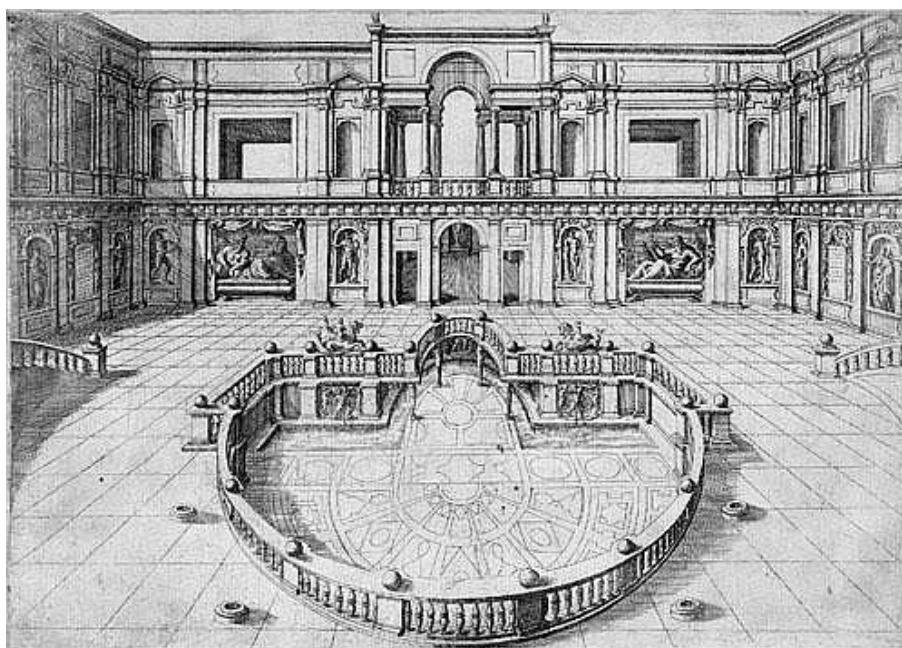


Imagen 7

Grabado de Enrique Cock de 1558.

Se trata del que hemos llamado plano principal del Ninfeo, con las escaleras laterales que descendían hasta él y con la balastrada por la que se veía el plano inferior. Se ven los cuatro huecos donde estuvieron los plataneros que llenaban el recinto de sombra. En la fachada de enfrente, la oriental del edificio, se distinguen las estatuas de los dos ríos y la loggietta central donde estaba la estatua en pie de Venus. Disponible en:

<<http://www.artvalue.com/auctionresult--cock-koch-jeronimus-hieronymus-1-die-fassade-der-villa-giulia-2262500.htm>>.

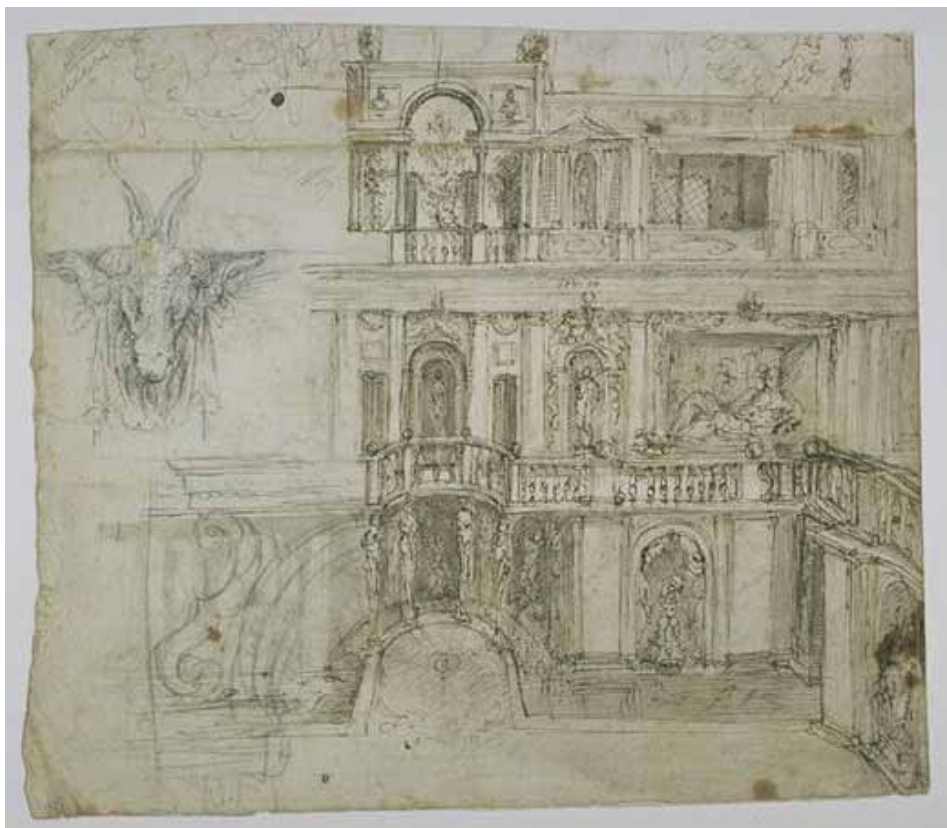


Imagen 8

Dibujo de Ammannati en el que se aprecia la Venus de pie dentro de la "loggietta" oriental del piano terra. Museo del Louvre, RF 41441, Recto, disponible en: <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/5/231011-Serlienne-et-nymphee-de-Villa-Giulia-a-Rome-max>.

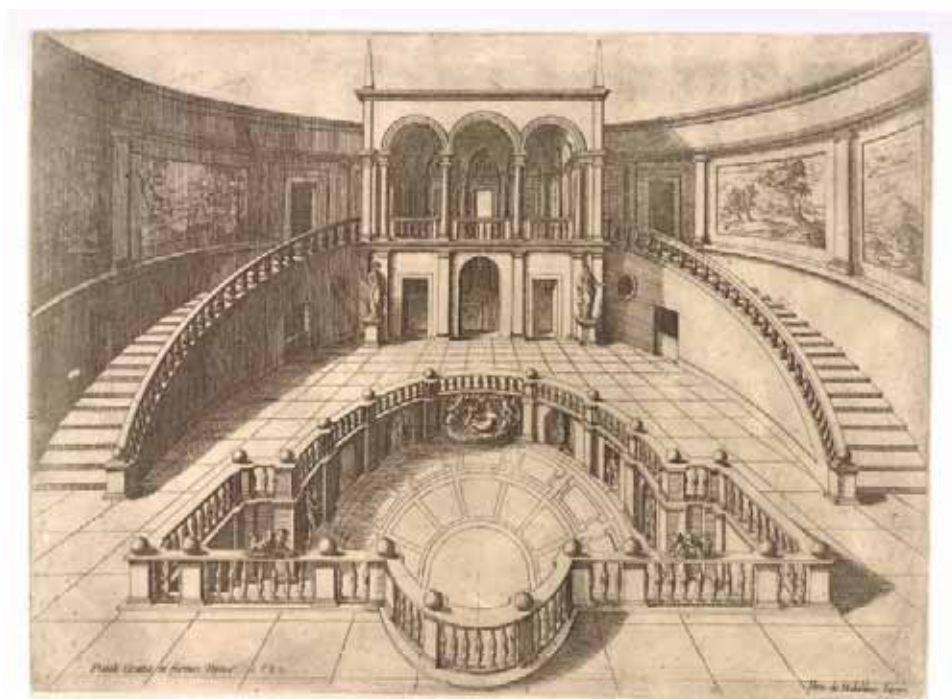


Imagen 9

Grabado de Enrique Cock del Ninfeo mirando hacia la parte occidental (la entrada) impreso en 1583 por Paolo Graziani y Pietro de'Nobili y visible en la serie *Speculum Romanae Magnificentiae* 1950, 0211.67 del British Museum. Disponible en Internet: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3135297&partId=1&searchText=Cock+Villa+Giulia+&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3135297&partId=1&searchText=Cock+Villa+Giulia+&page=1)).





Imagen 10

Grabado de 1582 de Nicolas van Aelst, conservado en la Herzog August Bibliothek con  
signatura 2.3 Geogr. 2° (114) disponible en: [http://www.virtuelles-  
kupferstichkabinett.de/?subPage=search&selTab=3&currentWerk=36910](http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/?subPage=search&selTab=3&currentWerk=36910).



Detalle de la Imagen 10

*Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 18 (2016)

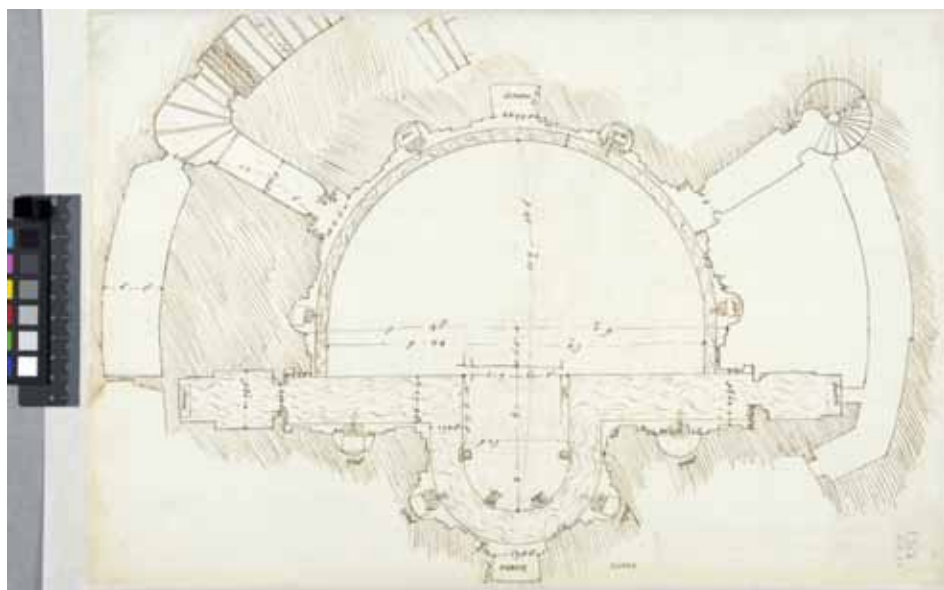


Imagen 11

Planimetría del Ninfeo, Nationalmuseum de Estocolmo, Inv. NMH CC 1356 verso, donde aparecen los nombres de las dos estatuas de las que hablamos (disponible en: [http://collection.nationalmuseum.se/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection\\_lightbox.\\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=1&sp=3&sp=Slightbox\\_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0](http://collection.nationalmuseum.se/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=1&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0)).

## Bibliografía

- BARKAN, L. (1993), "The Beholder's Tale: Ancient Sculpture, Renaissance Narratives": *Representations* 44 (Autumn 1993) 133-166.
- BOISSARD, J. J. (1602), *Romanae Urbis Topographia et Antiquitates*, Frankfurt.
- BORDIGNON, G. (2006), "La ninfa svelata (1485-1525)": *Esperidi* 53 (dic. 2006), disponible en: [http://www.engramma.it/engramma\\_revolution/53/053\\_esperidi\\_ninfa.html](http://www.engramma.it/engramma_revolution/53/053_esperidi_ninfa.html).
- BRUMMER, H. H. (1970), *The Statue Court in the Vatican Belvedere*. Stockholm, Almqvist & Wiksell.
- BUESCU, A. I. (2010), "D. João III e D. Miguel da Silva, bispo de Viseu: novas razões para um ódio velho": *Revista de História da Sociedade e da Cultura*. 10.1 (2010), 141-168.
- CENTANNI, M. (2012), "A pedibus tracto velamine: il satiro e la ninfa addormentata. Un mitologema in versione ovidiana nel *Festino degli dei* di Bellini e Tiziano": I. COLPO-F. GHEDINI (eds.), *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico*. Padova, Padova University Press, 345-364.
- CHRISTIAN, K. W. (2010), *Empire without end. Antiquities Collections in Renaissance Rome ca. 1350-1527*. New Haven, Yale University Press.
- CORREIA, A. (2006), *Miguel da Silva, o Cardeal Viseu* (publicado el 14-6-2006 en <<http://www.arlindo-correia.com/140606.html>>, consultado el 14 de abril de 2015).
- DAVIS, CH. (1976), "Villa Giulia e la Fontana della Vergine": *Psicon* 8-9 (1976) 133-141.
- DAVIS, CH. (1978), "Four Documents for the Villa Giulia": *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 22 (1978) 219-223.
- DAVIS, CH. (1979), "Per l'attività romana del Vasari nel 1553: Incisioni degli affreschi di Villa Altoviti e la fontanalia di Villa Giulia": *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 23 H1/2 (1979) 197-224.
- DESWARTE, S. (1989) *Il «Perfetto Cortigiano» D. Miguel da Silva*, Roma, Bulzoni.
- DE JONGE, K. (2013), "Villa Giulia": J. VAN GRIEKEN-G. LUIJTEN-J. VAN DER STOCK (eds.), *Hieronymus Cock. The Renaissance in Print*. New Haven. London, cat. 80, 294-295.
- DOMINGO MALVADI, A. (2011), *Bibiofilia Humanista en tiempos de Felipe II. La Biblioteca de Juan Páez de Castro*. Salamanca/León, Universidad de Salamanca/Universidad de León.



- ELVIRA BARBA, M. A. (2010), “Cleopatra o Ariadna: retorno a un debate superado”: *Anales de Historia del Arte* 20 (2010) 9-28.
- FALK, T. (1971), “Studien zur Topographie und Geschichte der Villa Giulia in Rom”: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 13 (1971) 101-178.
- FEHRENBACH, F. (2007), “Nymph and corpuscle. Transformations of the Aqua Virgo”: H. BÖHME, CH. RAPP, W. RÖSLER (eds.), *Übersetzung und Transformation (Transformationen der Antike)*. Berlin-New York, Walter De Gruyter, 455-474.
- FERRUTI, F. (2009), “La Villa d'Este a Tivoli e la collezione di sculture classiche che conteneva di Thomas Ashby”: *Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte* 88 (2009) 169-278.
- FORCELLA, V. (1869-1884), *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma, del secolo XI fino ai giorni nostri*. 14 vols.. Roma, 1869-1884.
- GIL FERNÁNDEZ, J. (2004), “Teoría del epigrama en el siglo XVI”: J. J. ISO ECHEGOYEN-A. ENCUESTRA ORTEGA (eds.), *Hominem pagina nostra sapit. Marcial, 1900 años después*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 369-385.
- GONZÁLEZ PALENCIA, A.-MELE, E. (1941-1943), *Vida y obras de don Diego Hurtado de Mendoza*. Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan.
- GUTIÉRREZ CABEZÓN, M. (1913), “Algunas poesías latinas de Páez de Castro”: *La Ciudad de Dios* 94 (1913) 200-206.
- HERRERO MEDIAVILLA, V.-AGUAYO NAYLE, L. R. (1990), *Archivo biográfico de España, Portugal e Iberoamérica*. München/New York/London/Paris, Saur ed.
- KURZ, O. (1953), “Huius Nympha Loci”: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16 (1953) 171-177.
- LAND MOORE, F. (1969), “A Contribution to the Study of the Villa Giulia”: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 12 (1969) 171-194.
- MACDOUGALL, E. (1994), *Fountains, Statues, and Flowers. Studies in Italian Gardens for the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Washington D. C., Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University, 37-57 (que recoge el artículo “The Sleeping Nymph: Origins of a Humanist Fountain Type”, *The Art Bulletin* 57. 3 (Sep. 1975) 357-365 (en este artículo ha sido citado por la edición de 1994).
- MANZOLI, D. (2008), “Ville e palazzi di Roma nelle descrizioni latine”: *Studi Romani* 56.1-4 (janvier-décembre 2008) 109-166.
- MANZOLI, D. (2012), “La villa e le forbici. Villa Giulia in un centone di Lelio Capilupi”: *Studi Romani* 60.1-4 (janvier-décembre 2012) 57-85.

- MEISS, M. (1966), "Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities": *Proceedings of the American Philosophical Society*. 90. 5 (1966) 348-382.
- MINONZIO, F. (2012), "Con l'appendice di molti eccellenti poeti": gli epitaffi degli Elogia degli uomini d'arme di Paolo Giovio. Lecco, Polyhistor.
- MIRANDA, S. (2002), *The Cardinals of the Holy Roman Church* (disponible en internet: <<http://www.fiu.edu/~mirandas/cardinals.htm>>, fecha de consulta 14 de abril de 2015, como en todas las referencias tomadas de internet).
- MOTTA, U. (2003), *Castiglione e il mito di Urbino. Studi sulla elaborazione del Cortegiano*. Urbino, Vita e Pensiero.
- NOVA, A. (1988), *The Artistic Patronage of Pope Julius III (1550-1555): profane imagery and buildings for the De Monte family in Rome*. New York, Garland.
- PORTUGAL DE FARIA, A. DE (1905), *Portugal e Italia. Litteratos portuguezes nela Italia*. Leorne, Giusti.
- PRAY BOBER, PH. (1977), "The Coryciana and the Nymph Corycia": *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 40 (1977) 223-239.
- RIBOULLAULT, D. (2012), "La Villa Giulia et l'âge d'or augustéen": P. MOREL (ed.), *Le miroir et l'espace du prince dans l'art italien de la Renaissance*. Paris, Presses Universitaires François Rabelais et Presses Universitaires de Rennes, 339-388.
- SÁNCHEZ SALOR, E. (2004)n "La agudeza de ingenio y el epigrama. Marcial, Gracián y Quevedo": J. J. ISO ECHEGOYEN-A. ENCUESTRA ORTEGA (eds.), *Hominem pagina nostra sapit. Marcial, 1900 años después*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 441-482.
- SCHRÖDER, S. F. (2004)n *Museo Nacional del Prado. Catálogo de la escultura clásica. Volumen II: Escultura mitológica*. Madrid, Museo del Prado.
- TUCKER, G. H. (2007), "Roma instaurata en dialogue avec Roma prisca: la représentation néo-latine de Rome sous Jules III 1553-1555, chez Janus Vitalis, Joachim du Bellay et Lelio Capilupi (de l'ekphrasis à la prosopopée)": *Camena* 2 (juin 2007), 2-34.
- TUCKER, G. H. (2013) "La Poétique du centon, une poétique de la Silve?": V. P. GALAND, S. LAIGNEAU-FONAINE (eds.), *La Silve: histoire d'une écriture libérée en Europe de l'Antiquité au XVIIIe siècle. Latinitates: culture et littérature latine à travers les siècles / Latin culture and literature through the ages*. Turnhout, Brepols, 525-564.
- WUTKE, D. (1968), "Zu Huius nympha loci": *Arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft* 3 (1968) 306 ss..

\*\*\*\*\*

**Resumo:** Neste trabalho faz-se a edição crítica, a primeira tradução e o comentário do poema *Ad statuam puellae* do Português D. Miguel da Silva. O comentário permite pela primeira vez relacioná-lo com ‘La Fontana della Vergine’ da *Villa Giulia* em Roma e, mais em concreto, com uma das suas estátuas. Por sua vez, o poema reforça uma das hipóteses sobre a conceção do conjunto arquitetónico.

**Palavras-chave:** Poesia latina do Renascimento; História da Arte.

**Resumen:** En el presente trabajo se hace edición crítica, primera traducción y comentario del poema *Ad statuam puellae* del portugués Miguel da Silva. El comentario permite ponerlo por primera vez en relación con la Fontana della Vergine de Villa Giulia en Roma y en concreto con una de sus estatuas. A su vez, el poema da fuerza a una de las hipótesis sobre la concepción del conjunto arquitectónico.

**Palabras clave:** Poesía latina del Renacimiento; Historia del arte.

**Résumé:** Dans ce travail, nous procédons à l'édition critique, à la première traduction et au commentaire du poème *Ad statuam puellae* du portugais D. Miguel da Silva. Le commentaire permet qu'il soit pour la première fois mis en relation avec ‘La Fontana della Vergine’ de la Villa Giulia, à Rome, et, plus concrètement, avec l'une de ses statues. Le poème renforce, à son tour, l'une des hypothèses concernant la conception de l'ensemble architectural.

**Mots-clés :** Poésie latine de la Renaissance ; Histoire de l'art.