

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
PRIMER Y SEGUNDO SEMESTRE DE 2005 - NÚMERO 100-101



REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

CONSEJO DE REDACCIÓN

Ramón González de Amezua
Pedro Navascués Palacio
Antonio Iglesias Álvarez
José Antonio Domínguez Salazar
Antonio Bonet Correa
Tomás Marco Aragón
Ismael Fernández de la Cuesta
Fernando de Terán Troyano
José Luis Borau Moradell
Víctor Nieto Alcaide

COMITÉ CIENTÍFICO

Regina Anacleto (Universidad de Coimbra)
Clara Bargellini (Universidad Nacional Autónoma, México)
Juan Bassegoda Nonell (Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, Barcelona)
Claude Bédat (Universidad de Toulouse)
Jonathan Brown (Institute of Fine Arts, New York University)
Marcello Faggiolo dell'Arco (Centro Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma)
Nigel Glendinning (School of Modern Languages, Londres)
Alfonso E. Pérez Sánchez (Real Academia de la Historia, Madrid)
José Manuel Pita Andrade (Real Academia de la Historia, Madrid)
Jesús Urrea Fernández (Museo Nacional de Escultura, Valladolid)
Elisa Vargas Lugo (Academia Mexicana de la Historia)

ACADÉMICO RESPONSABLE DE PUBLICACIONES

Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos

EDITA:

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Alcalá, 13. 28014 Madrid
Teléfono: 91 524 08 64. Fax: 91 524 10 34
www.rabasf.insde.es

COORDINACIÓN: Alfonso Rodríguez G. Ceballos y Berta Burguera

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: David Montoya

MONTAJE Y FOTOMECÁNICA: TTM Tótem

IMPRESIÓN: Jomagar, s.l.

ISSN: 0567-560X

DEPÓSITO LEGAL: M-43578-2007

ÍNDICE

- 9 NOTICIA HISTÓRICA DEL BOLETÍN
María del Carmen Utande Ramiro
- 23 INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DE LOS VACIADOS
José María Luzón
- 25 VACIADOS DEL SIGLO XVIII DE LA VILLA DE LOS PAPIROS DE HERCULANO
EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
María del Carmen Alonso Rodríguez
- 65 LOS VACIADOS EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO:
SU CATALOGACIÓN
Carmen Heras Casas
- 101 LOS VACIADOS DE LA GALERÍA BAJA DEL PALACIO DE LA GRANJA DE
SAN ILDEFONSO Y OTROS REALES SITIOS
María Jesús Herrero Sanz
- 131 DOS VACIADOS DE GIROLAMO FERRERI TRAÍDOS POR VELÁZQUEZ A ESPAÑA
Y RESTAURADOS POR JUAN DE MENA
José María Luzón, Judit Gasca, Ángeles Solís y Silvia Viana
- 169 LA DONACIÓN DE LOS VACIADOS DE MENGES A LA ACADEMIA
Almudena Negrete Plano
- 185 TÉCNICAS DE LIMPIEZA Y RESTAURACIÓN DE YESOS ANTIGUOS EN LA
REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO
Ángeles Solís, Silvia Viana y Judit Gasca
- 197 IL “MUSEO DEI GESSI” DI ROMA E L’ARCHEOLOGIA CLASSICA IN ITALIA
TRA OTTOCENTO E NOVECENTO
Marcello Barbanera
- 217 CALCHI STORICI DI RICOSTRUZIONE.
ESEMPLARI DELLA GIPSOTECA DELL’UNIVERSITÀ DI PISA
Fulvia Donati
- 239 LOS VACIADOS DE MENGES EN DRESDE
Moritz Kiderlen
- 263 LA RIPRODUZIONE DELLE ANTICHITÀ:
I GESSI DI CARLO E I BISCUIT DI FERDINANDO DI BORBONE
Vega de Martini

NOTICIA HISTÓRICA DEL BOLETÍN

María del Carmen Utande Ramiro

RESUMEN: La aparición del número 100 de Academia, Boletín de la Real de Bellas Artes de San Fernando, permite hacer un balance histórico de esta publicación, cuyas colaboraciones representan en la historiografía artística una aportación fundamental. En ella aparece reflejada tanto la vida interna de la Academia como una larga serie de trabajos de investigación que, en su última etapa, se ciñe de un modo muy específico a su proyección sobre el arte español. El presente artículo revisa las diferentes etapas, del que fue primero Resumen de las actas y tareas y después Boletín, Anales y Academia. Se trata, en definitiva, de la publicación periódica más antigua española sobre arte. Actualmente se puede consultar en Internet.

PALABRAS CLAVE: Academia, Boletín.

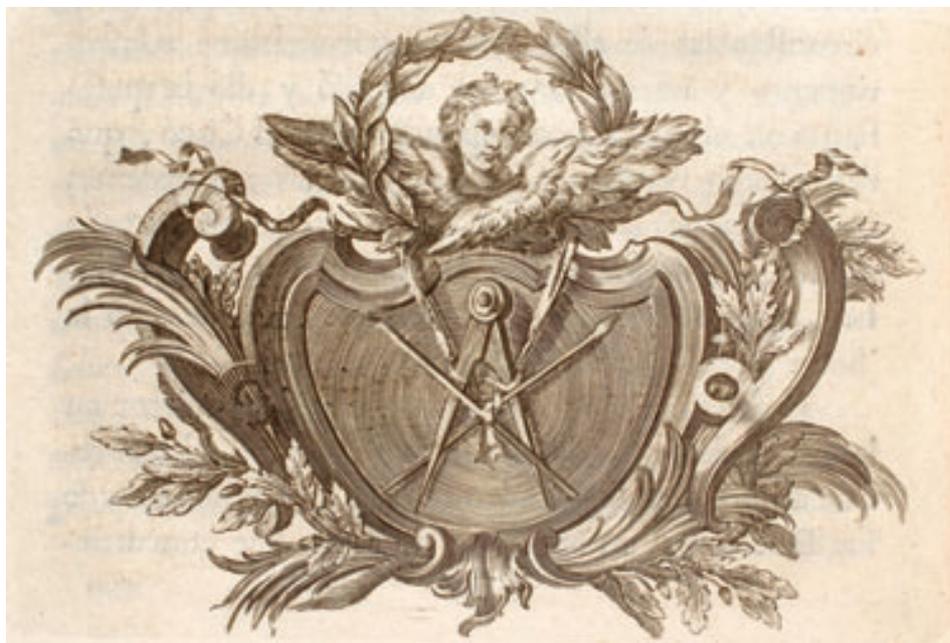
A HISTORICAL NOTE OF THE BULLETIN

ABSTRACT: The apparition of the number 100 of the ACADEMIA, Bulletin of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, allows to realize an historic balance of this publication, whose collaborations represent in the artistic historiography an important contribution. The internal life of the Academy and a large series of researches, the last of them focused on Spanish Art, are well reflected in the Bulletin. This present article reviews the different periods of this publication; the first one was focused on the Summary of the acts and tasks, and later on Bulletin, Annals and Academy. This Bulletin is the ancient Spanish periodical publication on Art. There is more information available in Internet.

KEY WORDS: Academia, Bulletin.

Al resumir la historia de las publicaciones periódicas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que pueden ser agrupadas en un concepto amplio de “boletín”, como publicación destinada a tratar de asuntos especiales -memorias, acuerdos y pormenores de los trabajos efectuados-, en este caso los relacionados con el arte, parece necesario remontarse a un acto muy diferente: la entrega de premios de la Exposición Pública de Bellas Artes al final del año 1856, aunque la distribución de premios vino a ser una publicación periódica durante el siglo XVIII y parte del XIX.

Si bien la primera publicación periódica oficial sobre las actividades de la Academia no aparece hasta el año 1864, en las páginas de presentación de ésta, el Secretario



Emblema de las Tres Nobles Artes. Distribución de Premios de 1754.

General, Eugenio de la Cámara, evoca precisamente las palabras que él había pronunciado en aquel acto, ocho años antes, haciendo un resumen de las actividades de la Academia desde el año 1832. Desde entonces, aunque no haya figurado expresamente en las normas orgánicas de la Academia, la publicación periódica de sus actividades y de estudios monográficos relativos a su ámbito ha sido una preocupación constante.

En este esfuerzo destaca la figura del mencionado Eugenio de la Cámara (1815-1883) quien, en el discurso de su toma de posesión del cargo de Secretario General de la Academia, el 29 de julio de 1855, hace un resumen de su extensa vinculación con ésta desde que fue alumno en sus escuelas siendo todavía niño y en donde más tarde fue catedrático y miembro de la comisión de arquitectura para el examen de las obras públicas en España. Esa vinculación se hizo más intensa desde su elección como académico de mérito en 1845 y de número después de la reforma de los Estatutos en 1846¹.

En su primera época (1864-1881) la materia principal de la nueva publicación queda reflejada en su título: *Resúmen (sic) de las actas y tareas de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando en el período transcurrido desde 1º de enero de 1857 hasta fin de agosto de 1864*; resumen -se continúa diciendo- leído por el mismo Secretario General en la sesión de 29 de septiembre de ese año.



Francisco de Paula Mendoza. *Retrato de don Eugenio de la Cámara*.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Completan esa primera publicación un discurso de su Consiliario, Joaquín Francisco Pacheco, y el catálogo de las obras impresas adquiridas por suscripción, por compra y por donación desde 1857 hasta el cierre del *Resumen*².

Comparando la fecha de aparición de esta primera publicación periódica de nuestra Academia con las que editaron las otras dos Reales Academias más antiguas, podemos comprobar que la Española, fundada bajo Felipe V en 1713, comenzó publicando a partir de 1870 unas *Memorias*, a las que substituyó el *Boletín* desde el 9 de febrero de 1914; y que la de la Historia, fundada por el mismo monarca en 1738, comenzó la publicación de su *Boletín* en el año 1877 “sin sujetarla a períodos fijos” (tomo I, p. 3) y así el tomo II no apareció hasta el año 1882.



Emblema de las Tres Nobles Artes. Distribución de Premios de 1754. Diseño de Ventura Rodríguez.

Una nueva época fue la de 1881-1900. El *Resumen* fue editado anualmente hasta el año 1881; y su último número coincidió con la aparición del primero de otra publicación más ambiciosa: el llamado ya oficialmente *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. No había sido fácil llegar a ese momento ya que el texto de las actas de las sesiones de la Academia entre 1879 y 1881 refleja el empeño y las dificultades de su realización³.

Ese primer *Boletín*, de treinta y dos páginas y una portada exenta de adornos, exponía en su “Introducción” los propósitos de la Academia sobre su publicación periódica: “contribuir, en cuanto de ella dependa, al mayor y más próspero desarrollo de los intereses artísticos que le cumple promover, y estimular el celo de las Corporaciones o personas encargadas de conservar las riquezas monumentales del país...”; y enumeraba una serie de actividades concretas: extracto de actas, informes de las secciones, legislación, elecciones, necrologías, bibliografía, etc.⁴.

El *Boletín* fue apareciendo con diez números anuales (pues no se publicaba en julio ni en agosto) durante veinte años; pero los problemas económicos no permitieron a la Academia seguir adelante y así en 1900 se puso fin a su publicación, tal como consta en el acta de la sesión del 26 de diciembre de aquel año; los últimos números constaban ya sólo de dos páginas⁵.

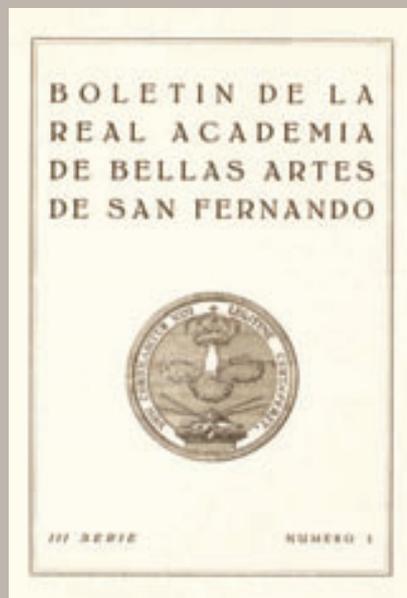
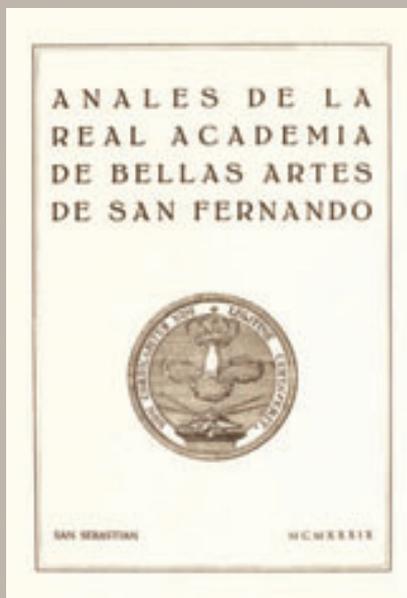
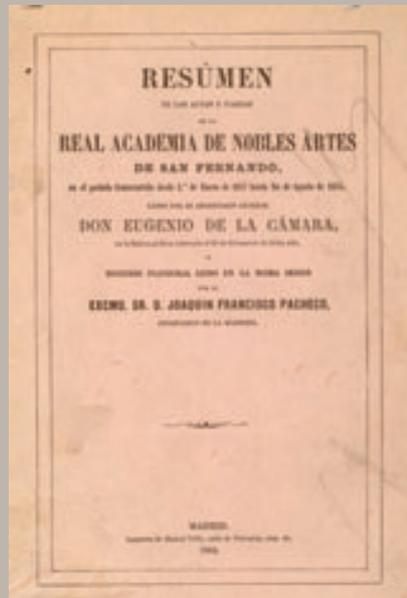
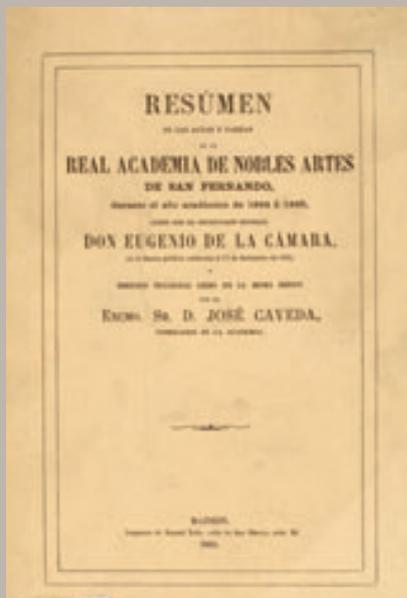


Emblema de las Tres Nobles Artes. Distribución de Premios de 1756.

Otra época importante fue la de 1907-1933. El *Boletín* reaparece el 31 de marzo de 1907 con una portada elegante que, según la descripción de Martín González, es adaptación del título de académico en sentido vertical. Una hermosa fachada coronada por el escudo de España, dos angelotes en las esquinas superiores y, en la banda inferior, una dama en el centro, que será la Sabiduría, y otras cuatro, dos a cada lado, que representan a la Arquitectura, la Pintura, la Escultura y la Música. En el pedestal del medio -añade Martín González- se halla el emblema de la Academia, con la lira en el centro⁶.

En la misma portada consta que se trata de la segunda época de la publicación. El propósito de ésta viene definido en las páginas de presentación, bajo el título de *Nueva vida*: no sólo daría cabida a las actividades de la Real Academia, sino que intentaría “ofrecer a las personas que se interesan por las cosas de Arte, un reflejo fiel del curso de las ideas referentes a la materia”⁷.

Este último aspecto no alcanzaría un nivel destacado aunque, además de los dictámenes y acuerdos de la Academia, se puede leer en sus páginas diversas informaciones; así las bases para el arriendo del Teatro Real, datos del personal y una sección de Miscelánea con diversas aportaciones relativas a descubrimientos arqueológicos, excavaciones, monumentos, etc. Llama la atención el número cuarto por-



Distintas fases de la publicación.



Emblema de las Tres Nobles Artes. Distribución de Premios de 1756.

que le acompaña la reproducción de un autorretrato de Velázquez, grabado por Bartolomé Maura, que es objeto de comentario en esas páginas de Miscelánea.

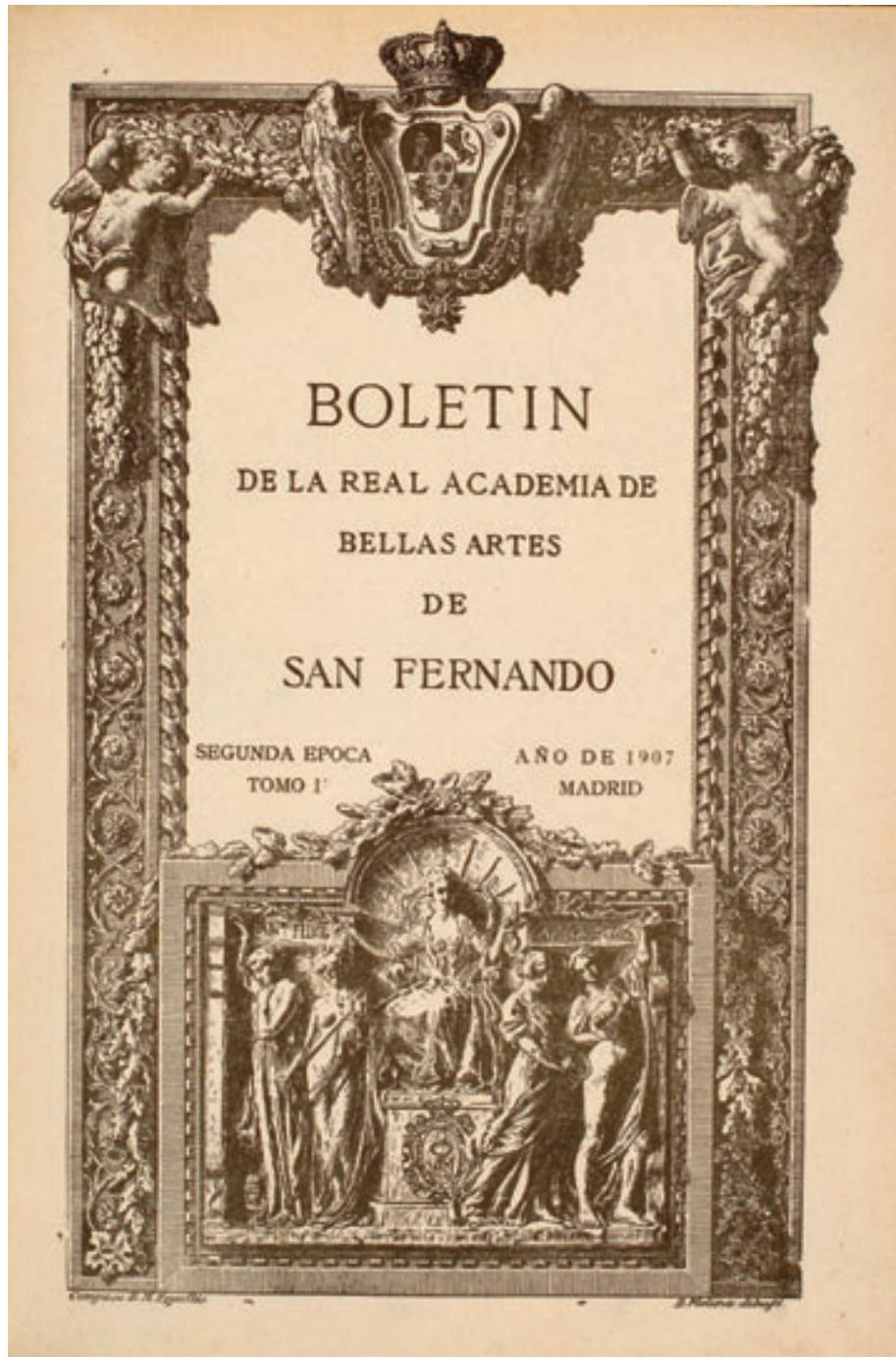
La aparición del *Boletín* provocó una discusión amplia en el seno de la Academia, planteándose varias cuestiones sobre la actuación de la junta responsable del mismo, la renovación de la portada, la admisión de colaboraciones, el pago de éstas, etc., destacando las intervenciones de los académicos Garrido, García Alix, Salvador y Rodríguez y Serrano Fatigati, Secretario General este último de la Academia⁸.

La publicación regular del *Boletín*, trimestral, no impidió que, entre los años 1923 y 1932 reapareciera el antiguo *Resumen de las actas y tareas*⁹.

Como muestra final de la segunda época del *Boletín* interesan los números correspondientes a los años 1930, 1931 y 1933.

El primero, en el número correspondiente al primer trimestre, inserta el “Reglamento para el establecimiento de la Academias Correspondientes de la de San Fernando en América”.

En el de 1931, respetando la portada en conjunto, se sustituye en ella el antiguo escudo por el de la República. No varía el contenido de dictámenes, informes y otras noticias de la Academia, que ya no era “Real”. Más adelante la portada llevaría sólo ese escudo.



El último *Boletín* del tomo correspondiente a 1993 es casi un número monográfico dedicado a un homenaje rendido a D. Juan C. Cebrián, ingeniero a quien se le había concedido el título de Arquitecto “honoris causa”.

El menor interés por la publicación y el indudable problema económico que suscitaba quedan reflejados en las actas de la Corporación correspondientes a las sesiones de 29 de enero y de 2 de febrero de 1934; las palabras de los académicos Anasagasti, Gamelo y Francés, éste secretario de la Comisión para la reforma del *Boletín*, a la que se acusaba de inacción, dejan traslucir las razones de su nueva desaparición¹⁰⁻¹¹.

Entre la crisis de 1933 y la reaparición del *Boletín* más consolidada en 1951, hay dos piezas sueltas, una de este último y otra del viejo *Resumen*, que parecía extinguido también en 1932.

En San Sebastián, sede provisional de la Real Academia durante la Guerra Civil, apareció en 1939 una publicación con título ambiguo: en la cubierta figuraba como título la palabra *Anales*, acompañada por el emblema de la Real Academia, y -con caracteres menores- la referencia de “Boletín, III serie, nº1”. En el interior, sin embargo, había dos portadas paralelas, una como *Anales* y otra como *Boletín*, ambas con el mismo emblema amplio de la cubierta¹².

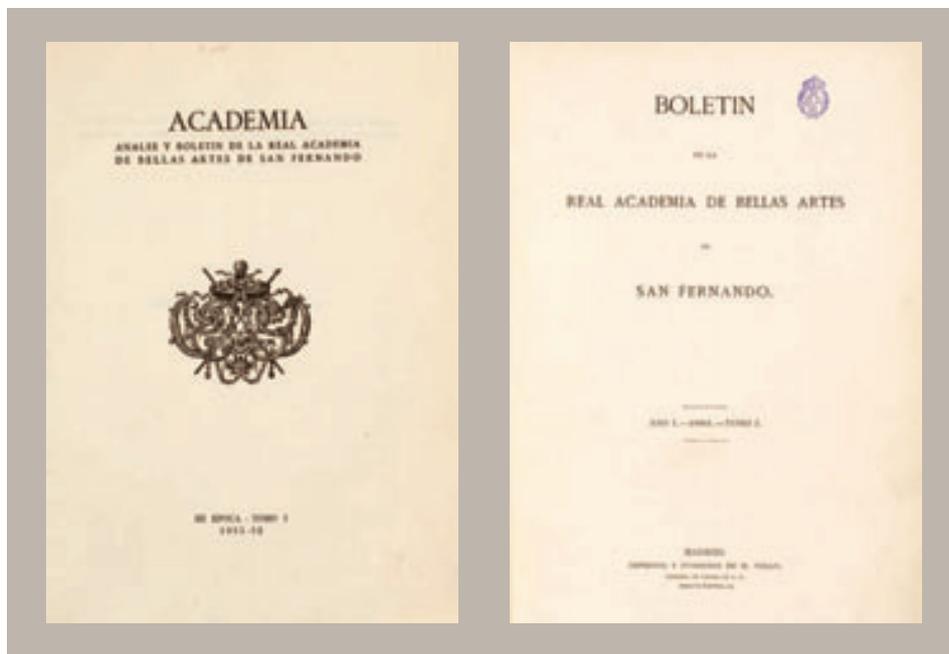
En el “Prefacio” se anunciaba la intención de publicar, quizá por separado, monografías extensas y trabajos de actualidad “sin periodicidad regular rigurosa”.

El contenido estaba dedicado casi en su totalidad a la conmemoración del tercer centenario de la muerte de Pablo de Céspedes, con transcripción de obra suya y poesías dedicadas a él, así como uno de los “Diálogos” de Vicente Carducho sobre la pintura. Pero no hubo continuidad.

Cinco años más tarde aparecía, ya en Madrid, un ejemplar también aislado del *Resumen de las actas y trabajos* correspondientes al curso 1942-1943. Con la medalla académica junto a su título, el contenido comprendía la Memoria del Secretario General sobre el personal académico, régimen y trabajos de la Academia y datos del Tesoro Artístico Nacional; relaciones con otras entidades y corporaciones; premios fundacionales, Museo Panteón de Goya; declaración de monumentos nacionales, etc.¹³.

La época actual del *Boletín*, que lleva apareciendo con regularidad desde hace más de medio siglo, comenzó en 1951. Aunque el ejemplar de los *Anales/Boletín* publicado en 1939 se presentaba como principio de una tercera serie, su verdadera tercera época, ya bajo el título principal de *Academia*, no comenzaría hasta el año 1951. Con alguna interrupción breve esta publicación semestral, que desde 1958 lleva como subtítulo único el de “Boletín”, es la que con un nivel alto de prestigio llega ya a su número 100¹⁴⁻¹⁵.

Lo primero que llama la atención al tomar en las manos el primer número de esta nueva *Academia* es el motivo ornamental de su portada, pues corresponde a



un emblema de las Tres Nobles Artes utilizado en la Distribución de Premios de 1756 y el dibujo de la contraportada, diseño de Ventura Rodríguez empleado en la Distribución de Premios de 1754¹⁶. El de la portada permanecería hasta el primer semestre de 1978 siendo sustituido por el emblema de la Academia; después, sólo en el número 87 correspondiente al segundo semestre de 1998, por el dibujo de la medalla de Académico y a partir del número 88, correspondiente al primer semestre de 1999, por una pequeña reproducción de la fachada del palacio de Goyeneche, sede de la Academia de San Fernando. El dibujo de la contraportada sería sustituido también en el número 88 por un pequeño anagrama con las letras de la Academia.

El primer texto incluido en ese número de 1951 lleva por título “Una nueva época del Boletín corporativo”; en él queda fijado el propósito de su contenido: estudios, aportaciones históricas o críticas y escritos de iniciativa personal no leídos en las Juntas; informes, dictámenes u otros escritos importantes leídos en ellas; en fin, la crónica académica. Se añade que el Boletín será una revista ilustrada y que su aparición sería semestral.

Como muestra práctica de ese propósito el número 1 de la nueva época incluye dos estudios extensos, uno del Secretario General José Francés sobre el Conde de Romanones y otro de Enrique Lafuente Ferrari sobre Vicente López, varios informes y comunicaciones, la Crónica de la Academia y una sección de Bibliografía.

Pronto se produjo otra crisis, de modo que el número 5 de esta nueva época comprende el “trienio 1955-1957”; en él se expone la situación ocurrida aunque no es objeto de explicación, pues era debida, se decía, a “diversas circunstancias que no es del caso enumerar”¹⁷.

En la misma presentación del volumen trienal citado se expone el propósito de introducir en *Academia* una sección necrológica cuando procediera¹⁸. Pero la realidad desbordó los propósitos y así en el número 66, correspondiente al primer trimestre de 1988, aparecieron veintiuna notas necrológicas; que llegaron a ser treinta y dos en el número 80 del primer semestre de 1995. No es de extrañar que la reacción fuera llevar esas notas, con otros datos de la vida académica, a una publicación independiente como ocurriría, en efecto, al comenzar el año 2001.

Excedería los límites de estas líneas la exposición, aún resumida, de las aportaciones importantes aparecidas en *Academia* durante esta fase y de los autores, académicos o no, de las mismas, pues ambos datos constan en los Índices publicados por la Real Academia¹⁹. Sí parece importante destacar el impulso recibido de los sucesivos Consejos de Redacción, tanto del compuesto por los académicos Chueca, Azcárate y Martín González como del integrado por los académicos Gallego, Marco y Navascués, impulso que ha consolidado a *Academia* como una publicación científica de nivel excepcional dentro de su ámbito, objeto de intercambio con revistas importantes nacionales y extranjeras que han enriquecido los fondos de la Biblioteca. Es de notar también el trabajo coordinador del académico presidente de la Comisión de Publicaciones Luis Cervera Vera, al que sucedió tras su fallecimiento en esa dedicación el académico Vicedirector-Tesorero Pedro Navascués Palacio, hasta la publicación del núm.100 que ha coordinado el académico Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos.

Es interesante destacar, en cuanto a su contenido, el texto que le dedica el artículo 2, apartado 12º, del Reglamento vigente de mayo del 2005, que incluye como una de las actividades de la Academia “Publicar periódicamente un Boletín o Revista que reúna trabajos de mérito sobre temas de arte, noticias y biografías de artistas”, a lo que hay que añadir los espacios dedicados a la publicación de los inventarios de las colecciones de la Academia y de su Archivo.

Interesa hacer notar, en cuanto a la importancia del Boletín, la calificación favorable que ha obtenido en la evaluación realizada por el CINDOC.

Como queda indicado, al comenzar el año 2001 la Secretaría General de la Real Academia bajo el impulso de su titular don Antonio Iglesias Álvarez, inició la publicación trimestral de una *Crónica de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, que alcanza ya su número XX. En ella aparecen, junto a los extractos de las actas de las sesiones académicas, un buen número de informaciones y datos de interés que, según el texto citado del Reglamento de 2005, abarcan los trabajos y actividades de

la Academia y de sus efemérides más señaladas, tal como las exposiciones y los actos culturales celebrados en la Academia, el programa de las actividades previstas en el Salón de actos, la Sala Guitarte, la de Juntas y la Calcografía, una relación de los éxitos de los académicos que merecieron felicitaciones del Pleno, notas necrológicas y la relación de libros donados a la Biblioteca por los miembros de la Academia. En definitiva, un amplio resumen de las actas de la Corporación.

Un éxito doble resulta de esta publicación: permitir al Boletín dar la extensión debida a la investigación en materia de arte y resaltar ampliamente en las páginas de la *Crónica* todo un mundo de actividades internas o complementarias, que evoca el antiguo *Resumen de las Actas y Tareas*.

Otra publicación periódica de la Academia que cabe destacar, aunque sea anual y especialmente para uso interno de la Corporación, es el *Anuario* que viene publicándose desde 1867, que entonces no llevaba el título de Anuario y en el que figuraban las listas de académicos de número por orden de antigüedad, las Comisiones permanentes, el Escalafón por asistencias, los días de sesión y la lista de académicos correspondientes (Madrid: Imp. De Manuel Tello, s.a.). En su configuración actual incluye un resumen histórico de la Academia, la composición de la misma en el año correspondiente y una amplia información sobre las secciones y comisiones, cargos académicos, escalafón de asistencias e incluso la lista necrológica de los académicos fallecidos desde la reforma de los Estatutos en 1846, medallas académicas, académicos numerarios, electos, honorarios y correspondientes, etc.

NOTAS

1. Una exposición amplia de los títulos, actividades y cargos desempeñados por Eugenio de la Cámara puede ser consultada en la obra de su discípulo RUIZ DE SALCES, Antonio, *Necrología del Excmo. é Ilmo. Sr. D. Eugenio de la Cámara y Muñoz*, Madrid: Imp. y Fund. M. Tello, 1883.
2. Joaquín Francisco Pacheco murió en 1865, después de ser elegido Presidente de la Academia para suceder al Duque de Rivas, pero no llegó a tomar posesión. El *Resúmen* (sic)..., Madrid: Imprenta de Manuel Tello, 1864. En el discurso de Pacheco incluido en esa publicación, él subraya cómo para la Academia "comienza un periodo nuevo, un nuevo sér. Al antiguo instituto, -continúa- que más que otra cosa era una Escuela de Bellas Artes; a la Corporación cuyo carácter constituía la más íntima dependencia del Gobierno, sucede una verdadera Academia, no sólo en el nombre, sino en la realidad".
En el *Libro de la Academia* se puede ver el índice del Resumen anual; el último redactado por De la Cámara fue el de 1878, sucediéndole en la tarea José M^a Avrial en 1879 y Simeón Ávalos en 1880 (ed. Madrid: 1991. pp. 298-302).
La portada del *Resumen* no lleva emblema alguno salvo en los números correspondientes a 1880 y 1881, en los que aparece el escudo nacional en una forma ovalada pequeña. La totalidad de las publicaciones periódicas de la Academia, tanto Resúmenes como Boletines, queda recogida con el título y el año de su aparición en PITA ANDRADE, José Manuel (Coord.), *El Libro de la Academia*, Madrid: RABASF, 1991, pp. 297-331.
3. Ver en especial las actas correspondientes a las sesiones de 6 oct. y 24 nov. 1879; 16 feb., 21 jun., 18 oct. y 13 dic. 1880 y 28 feb. 1881. En *Actas de las sesiones ordinarias y extraordinarias, 1877-1880 y 1881-1894* (Archivo de la RABASF). Se avanzaba despacio: ya en el *Resumen* de 1877, publicado al año siguiente, De la Cámara daba cuenta de que estaban aprobadas las bases, preparados muchos materiales y constituida la Comisión redactora (p. 50).
4. El *Boletín* estaba impreso también en Madrid: Imprenta y Fundación de M. Tello.
5. La penuria económica de la Academia queda reflejada en el texto completo de ese acuerdo: "Suspender por ahora la publicación del Boletín de la Academia sin perjuicio de continuar imprimiendo el Índice de la Biblioteca y las cartas de Vargas Ponce hasta su terminación. Suprimir asimismo desde 1º de enero del año 1901 el *abono al teléfono* y la suscripción a la *Gaceta de Obras Públicas*", en *Actas... 1900-1903* (Archivo de la RABASF).
6. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "Los emblemas de la Real Academia de San Fernando", en el núm. 76 de *Academia*, primer semestre de 1993, pp. 25-168; la cita concreta en la p. 165.
7. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, segunda época, Madrid, 31 de marzo de 1907. núm. 1º, p. 1 (no consta lugar de impresión).
8. Ver el texto de sus intervenciones en la sesión de 1º de abril de 1907 en *Actas... de 1906-1909* (Archivo de la RABASF).
9. Llama la atención el cambio en el pequeño dibujo de la portada: en el *Resumen* de 1925 sólo aparece un motivo geométrico; en los de 1926 a 1930, el antiguo dibujo del escudo nacional

añadiéndole el Toisón; en los de 1931 y 1932 es el escudo de la república el que figura en la portada (en la que ya no aparece el título de Real).

10. Ver el texto de sus intervenciones en las sesiones citadas en *Actas... de 1932-1935* (Archivo de la RABASF).
11. Instrumento útil para conocer el contenido de los números publicados en esa segunda época del *Boletín* es la monografía de Sofía Diéguez, tesis de su licenciatura, que resume su contenido. Véase DIÉGUEZ PATAO, Sofía, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Índice de los años 1907-1977*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1978. Con unas páginas de presentación de Enrique Lafuente Ferrari.
12. *Anales/Boletín*, financiado por el Conde de Romanones, Director de la Real Academia, impreso en Zarauz, Edit. Icharopena, 1939.
13. *Resumen de las actas y trabajos... de la Corporación durante el año académico 1942-1943*, Madrid: RABASF, Suces. S. Ocaña, 1944.
14. En el primer ejemplar del año 1951 y en lugar destacado se hace notar que la publicación aparece con cargo a fondos del legado "Conde de Cartagena". Estaba impresa en Madrid por Suces. S. Ocaña. La imprenta variaría posteriormente.
15. En la presentación del Índice citado de Sofía Diéguez aparece una confesión importante del académico Lafuente Ferrari, en la que se ve el papel decisivo que él desempeñó, recién ingresado en San Fernando, como primer responsable de la puesta en marcha de *Academia*. Véase DIÉGUEZ PATAO, Sofía, *Índice cit.*, pp. 6-7.
16. Los emblemas aparecen recogidos en el artículo citado de MARTÍN GONZÁLEZ, pp. 151 y 155.
17. En *Academia, Anales y Boletín...* "A nuestros lectores", núm. 5, trienio 1955-1957, p. 7.
18. Idem, idem, p. 8. Realmente ya se había publicado alguna necrología, p.e. en *Academia*, 2º semestre de 1952, y 2º semestre de 1954.
19. Hasta el año 1977 alcanza el Índice citado de Sofía Diéguez. Con posterioridad a esa fecha publiqué otros dos: el de 1978-1990 y el de 1991-1995, estando en elaboración para su publicación por la Real Academia, como los anteriores, el correspondiente a los años 1996-2000.

INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DE LOS VACIADOS

En el año 2003, movidos por el interés que despertaba el estudio de la galería de esculturas de la Real Academia de Bellas Artes, cuya restauración se estaba iniciando, tuvo lugar un encuentro internacional en el Museo Arqueológico Nacional con el título de *Esculturas antiguas en yeso: Historia, conservación y restauración*. Se trataba con ello de conocer los estudios más recientes que se estaban llevando a cabo en otros países y, sobre todo, dar por vez primera en un foro de especialistas una aproximación a lo que significaba la colección de la Real Academia de Bellas Artes que se estaba reordenando.

La programación editorial de la Real Academia ha dado lugar a un retraso en la publicación de las colaboraciones que, sin embargo, no quita actualidad a las aportaciones aquí reunidas.

La tradición europea de utilizar durante siglos vaciados en yeso de las más importantes esculturas de la Antigüedad Clásica para la formación de los artistas ha dado lugar a la creación de galerías históricas, o gipsotecas, donde se conservan un buen número de estas piezas.

Algunas obras admiradas por los coleccionistas y estudiosos desde el Renacimiento, de las que destacan las que fueron llevadas al Belvedere del Vaticano, figuraban entre las más deseadas para la formación de colecciones en las Academias europeas de los siglos XVII y XVIII. Hoy, estos vaciados son piezas históricas en las que podemos estudiar el gusto, los criterios de selección, las restauraciones que algunas de estas obras han sufrido a lo largo del tiempo y muchos aspectos para el conocimiento de la Historia del Arte y la Antigüedad.

La dilatada utilización de los modelos de yeso para el conocimiento de la Antigüedad Clásica ha llevado, en algunos países, a mantener muchas de estas colecciones como lugar de estudio de la escultura antigua en las universidades. De este modo se puede decir que hay una tradición ininterrumpida en el uso de los vaciados, que en algunos momentos fueron casi tan valorados como las obras originales.

En la actualidad, las galerías de escultura en yeso más importantes de Europa se enfrentan al problema de la conservación y restauración, aspecto que también

fue tratado en este simposio y en el que desde entonces se ha avanzado de manera notable. El estudio de las colecciones de escultura que se reunieron durante varios siglos para la formación de artistas y amantes del arte constituye hoy una fuente documental de primer orden en la que se registran antiguas restauraciones, modificaciones en el estado actual de las obras originales y un sinfín de detalles que hacen de la obra en yeso un testimonio a veces único desde el punto de vista histórico. Son innumerables los ejemplos que en la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando atestiguan el valor que llega a tener la copia vaciada en yeso. Quizá el más llamativo es el caso de las obras adquiridas por Velázquez en su segundo viaje a Italia que, una vez restauradas, merecen ser reunidas en una exposición. Pero la Real Academia de Bellas Artes ha acumulado, a lo largo de su historia, conjuntos tan importantes como el enviado a Carlos III desde el reino de Nápoles a mediados del siglo XVIII, las donadas por el pintor de cámara Anton Rafael Mengs o las que, en un momento crítico, fueron salvadas por los profesores de escultura y pintura en la Fábrica de Porcelana del Buen Retiro a comienzos del siglo XIX. Todas ellas y muchas más forman un conjunto excepcionalmente valioso y único en Europa en torno al cual ha girado la utilidad del Simposio Internacional cuyas aportaciones se recogen monográficamente en este número.

José María Luzón Nogué

ACADÉMICO DELEGADO DEL TALLER DE VACIADOS Y REPRODUCCIONES

VACIADOS DEL SIGLO XVIII DE LA VILLA DE LOS PAPIROS DE HERCULANO EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

María del Carmen Alonso Rodríguez

RESUMEN: La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando conserva una colección de vaciados de esculturas halladas en la Villa de los Papiros de Herculano y que fue donada por Carlos III a finales del siglo XVIII. Del proceso de elaboración de los mismos así como de su transporte a Madrid ha quedado abundante documentación tanto en los archivos napolitanos como en los españoles. Se analizan aquí los motivos que impulsaron al rey a encargar estas obras que estuvieron instaladas en el palacio del Buen Retiro hasta su ingreso en la Real Academia.

PALABRAS CLAVE: Vaciados, Villa de los Papiros, Herculano, Carlos III, Paderni, Reder.

18TH CENTURY PLASTER CASTS FROM THE VILLA DEI PAPIRI AT HERCULANEUM IN THE ROYAL ACADEMY OF SAN FERNANDO

ABSTRACT: The Royal Academy of Fine Arts of San Fernando keeps a collection of plaster casts taken from the sculptures found at the Villa dei Papiri at Herculaneum. These sculptures were donated by the King Charles III to the Royal Academy in the eighteenth century. Spanish and Italian archives document thoroughly how this collection was formed, how the casts were made and how they were sent to Madrid from the Royal Museum at Portici. This article focuses on the reasons why the King wanted to have this cast collection at his palace of Buen Retiro and why he donated it to the Royal Academy.

KEY WORDS: Plaster casts, Villa dei Papiri, Herculaneum, Charles III, Paderni, Reder.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando estuvo instalada en la Casa de la Panadería, en la Plaza Mayor, desde su fundación en 1752 hasta 1773, fecha de su traslado al edificio que ocupa en la actualidad. Para conocer la nueva sede de la calle de Alcalá, que albergaba también al Gabinete de Historia Natural, Carlos III visitó detenidamente ambas instituciones y se informó con detalle de cuáles eran sus necesidades¹. Tras escuchar de boca de los consiliarios y de los profesores la falta que tenían de modelos de yeso de esculturas clásicas para la docencia, tomó la decisión de donar la colección de vaciados de Herculano que conservaba en el

Palacio del Buen Retiro². La gestión se hizo de forma inmediata entre el día siguiente al de la visita regia, que tuvo lugar el 30 de diciembre de 1775 y el 5 de enero de 1776, fecha en que todos los vaciados llegaron a la Academia³. Por primera vez se iba a disponer de una colección de piezas única como no poseía ninguna otra institución similar en Europa y que además acababa de ser publicada en *Delle Antichità di Ercolano*, obra patrocinada por el propio rey sobre las excavaciones de Herculano⁴. A la donación real se suma la del pintor Antonio Rafael Mengs, quien en septiembre de ese mismo año decide regalar su colección de yesos al rey, para que a su vez se depositasen en la Academia⁵. Así, en un solo año, los fondos destinados a enseñar a los alumnos el *buen gusto* se incrementaron de un modo notable e inesperado. Hasta entonces la escasez de vaciados y el mal estado de conservación de los que se habían traído del antiguo Alcázar suponían una preocupación constante para los miembros de la Academia.

La colección de yesos donada por el rey era especialmente singular. En 1765, Carlos III había recibido un envío de vaciados procedente del Real Museo de Portici. Se trataba de dieciséis cajones de yesos hechos fundamentalmente a partir de las esculturas encontradas en la Villa de los Papiros de Herculano. Esta villa suburbana resultó ser una de las mansiones que despertaron mayor interés de cuantas se descubrieron en el siglo XVIII, en las excavaciones de las ciudades enterradas por el Vesubio. Al importante contenido en estatuas encontrado en este edificio situado a las afueras de Herculano, había de sumarse la recuperación de más de 1.800 papiros griegos y latinos, que han dado lugar al nombre con el que hoy la conocemos. La excavación comenzó en 1750 y continuó ininterrumpidamente hasta el año 1761⁶. Quedan de esta actividad arqueológica numerosos testimonios en forma de diarios redactados por los distintos protagonistas que intervinieron en la misma. En el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles se conserva también un minucioso plano anotado y comentado por el ingeniero militar Karl Weber, donde se señalan con precisión los lugares de procedencia de los hallazgos, entre ellos, la localización exacta de las estatuas y bustos que adornaban el peristilo y demás dependencias de este gran complejo⁷. La calidad del conjunto escultórico de la Villa de los Papiros, compuesto en su mayoría por copias romanas de originales de época helenística, determinó que la mayoría de los vaciados elegidos para el rey de España procediesen de aquí, aunque no faltan algunas obras sueltas procedentes de otras zonas de Herculano y de Pompeya. A ello debe sumarse la interpretación que se daba en la época al programa iconográfico, considerándose que los retratos representaban a divinidades, príncipes helenísticos, miembros de la familia imperial, filósofos y literatos.

En el otoño de 1759, cuando Carlos III renuncia a la corona de las Dos Sicilias en favor de su hijo Ferdinando IV, deja tras sí bien organizada la actividad arqueológica. Por primera vez, se emprenden unas excavaciones de modo sistemático, do-

tadas de la metodología propia del cuerpo de ingenieros militares a quienes se encomendó la realización de las mismas. Las noticias de cuanto sucedía en Nápoles llegaban a Carlos III en las cartas que le enviaba el Secretario de Estado Bernardo Tanucci. En cada una de ellas le informaba del desarrollo de las excavaciones y, a continuación, le daba noticias sobre el museo, la restauración de los hallazgos y la apertura de los papiros carbonizados. Semanalmente también recibía el rey la relación de los hallazgos que le mandaba Paderni acompañados a veces de dibujos ilustrativos de los objetos más sobresalientes de cuantos se habían recuperado⁸. Sobre el paradero de estos dibujos, teniendo en cuenta que el material era inédito, Carlos III tuvo que tranquilizar a Tanucci: “y assi estos como los otros que me envía [Paderni] no salen de mi poder, y puedes creer el gusto que me causan ya que Dios no quiere que yo pueda ver esas de otro modo”⁹. Esta garantía dada por el rey a Tanucci es fundamental para entender la reserva que se mantendrá sobre los temas relacionados con Herculano a la espera de su publicación.

Capítulo aparte lo formaban las noticias sobre la edición de *Delle Antichità di Ercolano* con la relación pormenorizada del número de grabados ya realizados y de los textos correspondientes. Los vaciados de Herculano, que hoy conserva la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sirvieron inicialmente para que los artistas que trabajaban en la *Regia Stamperia* pudiesen hacer las láminas que luego serían grabadas y destinadas al correspondiente volumen de la obra. Sobre la idoneidad del yeso para este fin se conservan múltiples referencias, ya que este material ofrece más posibilidades para ser dibujado que el bronce. Es Tanucci, una vez más, el que explica que los vaciados se hacían para facilitar el trabajo de los dibujantes:

“E si son già fatte le forme di tre busti; queste io le ordinai l’ultimo giorno di novembre nella visita generale che feci ad istanza dei disegnatori, como si è praticato ne’ disegni degli altri musei”¹⁰.

Y en otra ocasión, vuelve a escribir: “Procede l’opera delle forme di gesso per disegnari li busti di bronzo”¹¹. Con esto queda de manifiesto que el encargo de los yesos de Herculano no tuvo lugar, como hemos dicho en otras ocasiones, antes de partir Carlos III para España, sino que la idea se le ocurre al rey al saber que se estaban vaciando bustos de bronce para dibujarlos con mayor comodidad¹².

Aunque no conocemos los detalles de la carta en la que el rey encarga los vaciados a Camillo Paderni, conservador del Museo de Portici, si tenemos una de Carlos III a Tanucci en la que confirma ese deseo y donde explica claramente cuál es el motivo por el que quiere tener los vaciados:

“Siento mucho que las excavaciones no hubiesen dado nada aquellos dias, y veo lo que me dices que Paderni te avia dicho del deseo que yo tendria de tener en yiesos las cosas mas particulares que se hallan en el Palazzo, y en el museo de Portici, lo qual es assi, pues a lo menos, de este modo tendria el gusto de ver en el modo que es

posible aquellas cosas que sabes que son tan de mi genio y gusto, y assi estoy muy cierto de que contribuiras a ello, pues se quanto deseas darmelo en todo”¹³.

Hemos de entender que dicha petición estaba basada en la voluntad regia de conservar en su integridad los fondos pertenecientes al Real Museo, hecho que dejó establecido antes de partir y que subrayó con el gesto de devolver un anillo con un entalle procedente de las excavaciones¹⁴. Los motivos de renunciar “a aquellas cosas que sabes que son tan de mi genio y gusto” obedecían al profundo aprecio que Carlos III sentía por el Real Museo al que dedicó, mientras fue rey de la Dos Sicilias, toda clase de esfuerzos. La dirección de las excavaciones y de lo relacionado con ellas quedaba bajo la dirección de Bernardo Tanucci, verdadero artífice de la empresa anticuaria napolitana. A instancias suyas se legisló en 1755 limitando la extracción de antigüedades fuera del reino y al mismo tiempo se fundó la Real Academia Ercolanese con la misión de publicar los fondos procedentes de la excavaciones que se guardaban en Real Museo.

Pero el encargo hecho a Paderni no estuvo exento de dificultades ya que no todas las esculturas se guardaban en el museo sino que parte de ellas estaban instaladas en el contiguo palacio de Portici¹⁵. En primer lugar había que conseguir que el Príncipe de San Nicandro, en su calidad de mayordomo mayor, facilitase el acceso a los originales ubicados entonces en las habitaciones reales que estaban bajo su jurisdicción¹⁶. Este contratiempo obliga a Carlos III a insistir al respecto:

“Quedo en la inteligencia de que Paderni tendra los bustos para sacar los hiesos, y yo el de tener estos quando esten echos lo que estimo mucho”¹⁷.

El trabajo debió de hacerse con suma celeridad ya que el 19 de mayo de 1761 Tanucci da cuenta de estar casi acabadas las formas de los bustos de bronce¹⁸ y el 30 de junio se habían hecho ya cuatro de los hermas de mármol¹⁹. A finales de año las noticias son que faltan ya pocas formas por hacer, estando terminadas dos de las más difíciles como el Sátiro ebrio y el Hermes sedente²⁰.

La noticia de que se estaban fabricando vaciados para el rey de España no pasó desapercibida a Winckelmann en su segundo viaje a Nápoles en 1762. Es posible que tuviese la oportunidad de verlos cuando visitaba el museo o que recibiese la información por Paderni. De cualquier manera, recoge este hecho en su polémica *Carta* al conde de Brühl:

“On a commencé à mouler, ou pour mieux dire, à faire des creux en platre des plus belles Statues des plus belles Bustes, pour les envoyer en Spagne”²¹.

El criterio seguido en la elección de esculturas, si tenemos en cuenta este testimonio, era fundamentalmente estético, aunque también se incluyeron piezas que tenían un significado especial para el rey. Es el caso de un *oscillum* de mármol encontrado en Herculano en 1739, del que en su día se mandaron dibujos a Madrid para Isabel de Farnesio²². Aunque Carlos III, en su carta a Tanucci, se

limita a manifestar que quería “tener en yiesos las cosas mas particulares que se hallan en el Palazzo, y en el museo de Portici”²³.

A partir de este momento aparecen en la correspondencia referencias a los vaciados y a su estado de fabricación. Las menciones serán la mayor parte de las veces escuetas, pero unidas a los informes que Camillo Paderni remite a Tanucci, permiten reconstruir un proceso que empezó en 1761 y finalizó en 1764.

En el museo de Portici las tareas de restauración de los hallazgos arqueológicos estuvieron durante muchos años en manos del escultor Giuseppe Canart. Pero las críticas a su trabajo que empleaba hicieron que la restauración de los bronzes y la dirección de la *Real Fonderia*, dónde también se realizaban los vaciados, pasasen a manos de Camillo Paderni²⁴. La preocupación de Carlos III por los temas de conservación y restauración de los hallazgos se manifiesta constantemente en su epistolario:

“Por lo que me dices el mal estado en que están los bronzes restaurados por Canard y ya consignados a Paderni, y te pido que pongas toda tu atencion a que se restauren presto por el como se debe, para no perder una cosa tan preciosa, en lo qual me daras muchisimo gusto”²⁵.

En la fundición trabajaban varios bronceistas y también Antonio Reder, que firma el vaciado de la estatua ecuestre de Alejandro enviada a Madrid con anterioridad al resto de la colección²⁶. Este personaje, vaciador o escultor, aparece citado en la contabilidad de las Reales Delizias, como *professore* Reder, al que se paga por hacer vaciados²⁷. El mismo declara que trabajó a las órdenes de Paderni en la realización de vaciados para el rey de España:

“che in tempo vivea il fù D. Camillo Paderni lavorava nel Museo sotto la de lui direzione in copiare le Statue e busti antichi per indi trasportarli in gesso, che poi furono dati in Spagna a S.M.C.”²⁸.

Esto significa que al menos uno de los autores de la serie de vaciados de Herculano que posee la Academia es Antonio Reder. También hay noticias de que hizo la forma de un brazo de yeso y su versión en cera para la restauración de una estatua de Claudio²⁹. En la contabilidad de las Reales Delizias además de los salarios semanales se registran los gastos de materiales utilizados para la realización de los yesos³⁰.

Después de más de tres años de trabajo, a finales de mayo de 1764, Paderni avisa a Tanucci y este al rey de que los bustos y estatuas están prácticamente embalados: “Dice che van facendosi le casse per li gessi, che ripartisce li gessi correspondenti a ciascuna cassa e va formando il catalogo”³¹. La colección llegó, al parecer, acompañada de un catálogo explicativo y sin duda, los números a tinta que conservan algunos bustos en la parte posterior están relacionados con él.

Las dificultades que entrañaba el traslado son un tema recurrente en correspondencia entre Carlos III, Tanucci, Esquilache y el propio Paderni. En ella se recuer-

dan los problemas relacionados con envíos anteriores, como uno de mármoles que, pese a las precauciones tomadas, había llegado en muy mal estado. También se rompió durante el trayecto el yeso que representa a Alejandro a caballo en la batalla de Granico³². Se trataba de una pieza encontrada en las excavaciones de Herculano con posterioridad a la partida de Carlos III y que se realizó expresamente para que él pudiese verla. Es el único caso en que aparece, en la parte inferior de la peana, la firma de Antonio Reder. Tanto las riendas del caballo como el timón, que sirve de apoyo a la figura, son de metal y puede decirse que se trata más de una escultura que de un simple vaciado, por la minuciosidad con que ha sido acabada. En el *Inventario de las Alhajas y Muebles existentes en la Real Academia de Sⁿ Fernando, 1804* aparece descrito entre los modelos de originales clásicos quizá por el hecho de estar firmado³³.

Los accidentes mencionados, unidos a la fragilidad del material y el largo viaje por mar y por tierra hacían temer por la integridad de la colección³⁴. En tal sentido se expresa Paderni cuando se ofrece a sí mismo ó su hijo Annibale como las únicas personas capaces de hacer de correo y pide que así se lo digan al rey³⁵. Además de los yesos de Herculano, Carlos III también le había encargado la compra de diversas antigüedades en el mercado romano que estaban en Nápoles pendientes de ser enviadas a España³⁶. Finalmente Paderni expone sus temores a Esquilache que es quien se encargará de gestionar el asunto.

Eccellenza,

persuaso della bontá di V.ra Ecc.za ciò mi da coraggio venire con questa mia U.ma a supplicarlo acciò onorar mi voglia col far presente a S.M.C. l'occorrente per il suo Real Servizio. Perciò ò l'onore di far presente all'Ecc.za V.ra come al presente sono in mio potere molte casse, che forse queste si dovranno spedire nella p.ma occasione di qualche nave di Spagna, che dovrà ancorare in questo Porto di Napoli; è si come frà d.^e ve ne sono quali contengono gessi, cioè busti, figure cavate sopra alle rinvenute in questi Reali scavi di Ercolano, questi tutti già si trovano incassati con tutta l'arte che io hò potuto praticare in tal materia fragile; con tutto ciò rifletendo io al lungo viaggio di terra che dovranno fare dopo il disimbarco di d.^{te} casse, sono di sentimento che qualora S.M.C., non destinasse una persona perita, che guidar sapesse d.^{te} casse, cioè per l'arte che necessita come si devano accomodare con quel arte che necessita, et avervi l'occhio per tutto traggito del viaggio, che non praticandosi una tale diligenza si correrebbe il reschio, che il tutto e fatiche, e spese si perderebbe in pochi giorni...³⁷.

La contundencia de los argumentos expuestos se impone y se designa a Paderni para que se haga cargo de llevar las dieciséis cajas de vaciados mas las trece de antigüedades. El viaje de Nápoles a Cartagena se hizo a bordo de la nave de guerra Velasco y se conservan la relación de la carga y la lista de embarque³⁸. También zar-

paron rumbo a Cartagena Francisco y Cecilia, hijos del arquitecto de Caserta Luigi Vanvitelli, gracias a lo cual aparecen noticias al respecto en la correspondencia familiar que confirman lo que sabíamos de este encargo real³⁹. En una de las cartas Vanvitelli escribe:

“Camillo Paderni, Custode del Museo di Portici, parte con la nave e porta diverse forme delle statue di Portici per gittarle di gesso colá in Madrid”⁴⁰.

Estas palabras podrían plantear algunas dudas sobre las características del envío, porque es sabido que la manera más segura de transportar vaciados es hacerlo dentro de las madreformas, para que el conjunto vaya más protegido. De todos modos los moldes originales no se conservan en Madrid, y lo más probable es que fuesen destruidos para evitar que se reutilizaran. Hay que tener en cuenta que, en casos como éste, en que las obras no estaban destinadas al comercio, lo habitual era romper los moldes una vez concluido el trabajo.

Finalmente el Velasco llegó al puerto de Cartagena el 1 de junio de 1765 donde ya estaban preparadas las galeras con todo lo necesario para la realización del transporte de las cajas hasta Madrid⁴¹. En una orden de Esquilache al Administrador de la Aduana de Cartagena remitida a este fin se dan instrucciones precisas:

“Que apronte una porcion de faxinas de Sarmientos⁴² para entregarlas a Dⁿ Camilo Paderni que las necesita para conducir a esta Corte los Cajones con Estatuas de Yesso que conduce: Que asista a Paderni en lo demas que le ocurra, y le facilite el carruage que le pida: Que exempte de todo Registro dhôs Cajones, y los demas fardos que bengan a nombre del Rei, y mio, y que me remita estos aquí con la prontitud possible, ...”⁴³.

Pese a la dificultad del viaje, en la segunda quincena de junio de 1765 Paderni y su carga consiguen llegar a la corte sin mayores contratiempos con lo que el rey pudo escribir a Tanucci notificándole el éxito de la empresa:

“te dire que me ha acabado de llegar todo lo que me enviaste con mi Navio el Velasco, y que todo ha llegado en muy buen estado, y los Toros y las Bacas muy buenas”⁴⁴.

Además de los vaciados y de las antigüedades se trajeron también de Nápoles dibujos de las esculturas de Herculano, que estaban próximas a publicarse en la serie de las Antigüedades de Herculano⁴⁵. De la misma fecha de 1765 se conserva una lista, hecha por Camillo Paderni, de las obras ya dibujadas y de las que faltaban por hacer:

| | |
|--|--------------------|
| <i>Busti di bronzo disegnatì, tra grande e piccoli</i> . | 34 |
| <i>Da disegnarsi</i> | 13 |
| <i>Busti di marmo</i> | 30 |
| <i>Statua di bronzo</i> | 18 ⁴⁶ . |

Esta relación hizo considerar a Tanucci que ya había material suficiente para ponerse a trabajar en la edición del tomo dedicado los bustos de bronce y que lle-

varía por título *De' Bronzi di Ercolano e contorni incisi con qualche spiegazione. Tomo Primo. Busti*⁴⁷.

Mientras tanto en Madrid, Camillo Paderni se disponía a desembalar y montar los yesos de Herculano depositados en el Palacio del Buen Retiro. En ese mismo lugar estaba ya el vaciado de la escultura de Alejandro ecuestre, que fue el primero que se envió a España⁴⁸.

Al mismo tiempo, Camillo Paderni tuvo que dedicarse a organizar el desembalaje de las trece cajas de antigüedades traídas en el Velasco, cuyo contenido se repartió entre el Palacio del Buen Retiro y el Palacio Real. A este último se llevaron los bronces comprados en Roma a Thomas Jenkins y a Belisario Amidei. En 1786, Carlos III donó la mayor parte de esta colección a la Real Biblioteca, a excepción de las esculturas que permanecieron en las colecciones reales. La relación de objetos que componían la donación real es también muy sucinta, lo que dificulta su identificación. Pero creemos que también en este caso, debió existir un catálogo o inventario de los objetos comprados igual que sucedió con el de los vaciados⁴⁹.

Si tenemos en cuenta el testimonio de Vanvitelli ya mencionado⁵⁰, el conservador del Museo de Portici, se ocupó en los meses siguientes de vaciar las formas que trajo consigo. Pero en realidad todo apunta a que las estatuas y bustos venían ya terminados de Nápoles y dentro de los moldes para protegerlos. La calidad, la homogeneidad del yeso y el cuidadoso acabado final de las piezas que forman este conjunto, hacen pensarlo así⁵¹. Aunque es bastante probable que, como solía suceder en los traslados de obras de estas características, Paderni tuviese que dedicarse a restaurar los desperfectos ocasionados por el transporte. De la instalación de la colección de vaciados en Buen Retiro no conocemos mayores detalles ni tampoco qué planes concretos hubo para ella. Sí tenemos noticias de la afición de Paderni por los montajes escenográficos, que en ocasiones realizaba con piezas del Museo de Portici y de los que fue testigo el propio Carlos III cuando estaba en Nápoles⁵².

Poco más sabemos de las actividades de Paderni durante los casi once meses que permaneció en Madrid. Cuenta D'Onofri que en sus entrevistas con Carlos III se entretenían hablando de Herculano y del Vesubio⁵³. Este aspecto del buen entendimiento que existía entre ambos lo confirma Tanucci, en carta a Esquilache: "Mi rallegra del salvo arrivo di Paderni, col quale il Re passerà giocondamente qualche momento⁵⁴". El trato de Paderni con Carlos III se remontaba a los años cincuenta cuando las visitas regias al Museo de Portici y al taller de restauración de bronce eran muy frecuentes. Al partir el rey para España, el conservador del museo continuó informándole de los hallazgos arqueológicos que acompañaba con dibujos de las novedades que iban apareciendo. Son frecuentes en el epistolario regio los elogios a la eficacia de Paderni en los temas relacionados con el museo, las restauraciones y los vaciados⁵⁵.

Pero los acontecimientos políticos derivados del motín de Esquilache aceleraron la vuelta de Paderni a Nápoles y puede que el montaje de la colección quedase marcado en cierta manera por su partida precipitada⁵⁶. Ya en Portici, tenemos noticias de que Paderni continuaba encargando formas⁵⁷ y que envió a España otros modelos en yeso, como el de un elefante hecho a partir de un original en mármol, obra de Giuseppe Canart, que fue donado por el rey al Gabinete de Historia Natural⁵⁸. De igual manera siguió comprando antigüedades para las colecciones reales hecho del que da fe el anticuario napolitano Giacomo Martorelli que las vio en su casa: “ed altre anticaglie, li quali si comprano per lo monarca delle Spagne, e si priva Italia delle più belle rarità...⁵⁹. En 1770 embarcó cuatro cajones a bordo del Triunfante notificando que contenían “monumentos antiguos”⁶⁰.

En Madrid, poco después de que los yesos de Herculano hubiesen quedado instalados en Buen Retiro, Mengs y Felipe de Castro fueron comisionados por la Junta Particular de la Academia para elaborar una relación de vaciados que deberían adquirirse en Italia para la enseñanza. Corría el año de 1768 cuando incluyen entre las piezas que habría que solicitar a Nápoles las siguientes: “il Mercurio, il fauno ubriaco, due femine che si chingano il paneggio, e le piu belle teste tutte di bronzo”⁶¹. De esta serie sabemos hoy que, en el momento de confeccionar la relación, todas las esculturas estaban en Buen Retiro, salvo las dos estatuas femeninas, que pertenecían a un grupo de cinco encontradas también en la Villa de los Papiros⁶². Bien es verdad que, como hemos dicho, durante el tiempo en que los vaciados permanecieron en Buen Retiro su difusión estuvo muy limitada ya que se quería proteger la exclusividad de su publicación encomendada a la Academia Ercolanese. En 1765 se estaban preparando las láminas del primero de los dos volúmenes de los bronce de Herculano que no verían la luz hasta 1767 y 1771 respectivamente⁶³. La dilatada espera, desde que se iniciaron de las excavaciones de Herculano en 1738 hasta que sus resultados empezaron a publicarse, hacía que cualquier noticia sobre los mismos o, lo que es más importante, cualquier dibujo despertase gran interés. Conviene recordar que Winckelmann publicó sin autorización, un dibujo de la cabeza de bronce de Demóstenes hecho por Mengs⁶⁴, quien había tenido oportunidad de copiarlo durante su estancia en Nápoles en 1759⁶⁵. Es imposible que Mengs, cuando elaboró la relación de vaciados que debía adquirir la Academia, no conociese la existencia de los que estaban en Buen Retiro y las circunstancias que limitaban su difusión.

Aunque los deseos de Mengs y de Felipe de Castro habrían de tardar aún unos años en materializarse. Esto no sucederá hasta que el rey visite la nueva sede de la Academia y del Gabinete de Historia Natural a finales de diciembre de 1775. Es entonces cuando, tras escuchar a los académicos, Carlos III decide dar un destino mejor a los vaciados que conservaba de Herculano donándolos a la Academia. Para la entrega de la colección, Almerico Pini solicitó que se designase a un profesor de

escultura, nombrándose para ello a Juan Pascual de Mena⁶⁶. En las cuentas de la Academia quedó registrado lo que se pagó a los mozos que intervinieron en el traslado desde el Buen Retiro hasta la calle Alcalá. Poco después, en la Juntas Ordinarias se refleja el agradecimiento por el regalo regio y las disposiciones que se tomaron al respecto conforme a la importancia de quien lo había donado⁶⁷. La colección quedó depositada provisionalmente en el Salón de Funciones a la espera de que se fabricasen los pedestales y repisas necesarios para su instalación⁶⁸. La relación que se conserva de ella es la siguiente:

“Quarenta, y cinco bustos grandes algunos con Pedestal en Yeso; dos medianos; Siete pequeños; un modelito de un Cavallo con su Ginete armado; un Corzo poco menos del Natural; una estatua de Venus de dos tercias de alto; otra de Apolo un poco mayor; dos bajos relieves de figura Circular de una tercia de diametro; otro quadrado de poco mas de tercia; otro quadrilongo casi igual; una estatua de Mercurio del tamaño natural sentado en un peñasco; otra Estatua de un Joven en pie del tamaño natural; y otra igualmente del tamaño natural de Baco tendido en un peñasco, y un pellejo de vino”⁶⁹.

Pese a su brevedad, esta nota aporta información de sumo interés para saber el número de piezas que tuvo en su día la colección donada por el rey a la Academia, aunque hoy no se conserve en su integridad. En este trabajo nos ocupamos exclusivamente de los vaciados hechos a partir de los originales encontrados en la Villa de los Papiros de Herculano y que constituyen el grueso de la colección.

Una vez convenientemente instalados en las salas de la Academia, resulta evidente que los yesos de Herculano cumplieron su misión de servir de modelos para la docencia, siendo elegidos en distintas ocasiones como temas para los concursos anuales. Esto permite seguir el rastro de vaciados que hoy no existen, como es el caso del Hermes sentado⁷⁰. En los concursos de dibujo de 1781 y 1784 fue propuesto en dos ocasiones para el premio de tercera clase una vez como tema de pensado y otra de repente “dibuxar el Mercurio del Herculano que posee la Academia”⁷¹. Constan también dos modelos en barro, obra de Francisco José Alcántara y de Juan Fernández Espinosa que obtuvieron respectivamente el primer y segundo premio de tercera clase en 1787⁷². Como se puede comprobar, gran parte de la colección de Carlos III, pese a la fragilidad del material, sobrevivió a las clases, al propio alumnado y a sucesivos traslados dentro y fuera del edificio. El inventario de 1804 incluye dos páginas, donde bajo el título “Advertencias”, se enumeran las roturas de vaciados y el nombre de los responsables⁷³. Tras pasar unos años en condiciones de conservación poco apropiadas, la mayoría de estas esculturas han sido restauradas y se encuentran en la actualidad expuestas al público en las nuevas salas de vaciados de la Academia⁷⁴.

Desde la fecha de su ingreso volvemos a tener noticias esporádicas sobre la colección de esculturas de Herculano, como es el envío de vaciados en 1790, para la

Academia de Bellas Artes de San Carlos de Méjico⁷⁵. La expedición estuvo a cargo de José Tolsá, director de escultura de dicha Academia que se encargó de supervisar el transporte de los vaciados que también iban dentro de las formas, tal y como se había solicitado⁷⁶. Se conserva una nota con el contenido de sesenta y tres cajones con yesos redactada por José Pagnucci⁷⁷. En dicha se remesa se incluyen, como veremos mas adelante, los yesos de Herculano que en esa época estaban en la Academia de San Fernando.

También la obra que publica López Enguítanos en 1794⁷⁸ nos informa sobre la existencia de dos vaciados de estatuas que han desaparecido como son la de Hermes ya mencionada y la de uno de los corredores, ambos de la Villa de los Papiros. Fuera de la Academia, la Real Fábrica del Buen Retiro reprodujo en *biscuit* algunos de los bustos de bronce encontrados en la Villa de los Papiros⁷⁹. La relación entre ambas instituciones era estrecha ya que muchos de los miembros de la Real Fábrica lo eran también de la Academia. Si a esto añadimos que cuando Carlos III se vino de Italia, trajo consigo al personal de la Real Fábrica de Capodimonte, estamos otra vez ante artistas vinculados a Nápoles y que conocieron en su día las colecciones de antigüedades de Herculano, Pompeya y Estabia. Bien es verdad que en la época en que se hace esta serie de figuras se trata ya de la segunda generación de artistas que trabajan en la fábrica, pero no por ello menos vinculados con Nápoles⁸⁰.

El Inventario de 1804 y sucesivos, con sus dificultades de interpretación, sirven como fuente fundamental para establecer qué piezas formaron parte de la colección. Tiene la particularidad de que las esculturas se denominan de igual manera que en el quinto tomo *Delle Antichità di Ercolano*, lo que significa, que a falta de un catálogo de las mismas, alguien en la Academia se ocupó de identificar, en la medida de lo posible, los bustos y estatuas regalados por el rey utilizando como referencia esta obra⁸¹. No sucede lo mismo con los hermas de mármol que permanecieron inéditos por lo que su denominación en el inventario es mucho más imprecisa.

En la siguiente relación enumeramos los diferentes vaciados hechos a partir de los originales hallados en la Villa de los Papiros de Herculano⁸². Damos, en el caso de las estatuas y bustos de bronce, la identificación hecha por los académicos herculanenses porque, como hemos dicho, es la que se siguió en el inventario de 1804.

Cervatillo⁸³

El original de bronce fue encontrado en las inmediaciones de la piscina del peristilo grande de la villa, formando pareja con otro prácticamente idéntico⁸⁴. Aparecieron sucesivamente el 30 de abril y 10 de mayo de 1756⁸⁵ y se publicaron con un brevísimo comentario: “Sono queste due *cerve* di *bronz*o di eccellente lavoro”⁸⁶.

La forma estaba terminada en agosto de 1761: “terminata è una dei lottatori e altra di un cervo”⁸⁷.

Nº 1 de “MODELOS DE ANIMALES VACIADOS EN YESO” del inventario de 1804: del inventario de 1804: “El Corzo del Herculano, desde el plinto hasta el alto de la cabeza vara y una pulgada”⁸⁸. El número aparece pintado en negro en el lateral de la peana⁸⁹.

Sátiro ebrio⁹⁰

El original de esta estatua de bronce fue encontrado también próximo al borde de la piscina del peristilo grande de la villa el 10 de julio de 1754⁹¹. Apareció sin el brazo derecho, la mano izquierda y sin el pedestal. Dichas partes, mas la piel de león sobre la que descansa, se restauraron por Tommaso Valenziani bajo la dirección Padermi⁹². Este trabajo se había iniciado antes de partir de Nápoles Carlos III y continuaba en abril de 1761⁹³. En el mes de diciembre se terminó de hacer la forma: “si è fatta anche quella laboriosa del fauno briaco”⁹⁴.

A diferencia del original en bronce, al vaciado se le añadió superpuesta la zarpa de una piel de león cubriéndole los genitales que tras la última restauración se ha retirado⁹⁵.

Publicado en *Delle Antichità di Ercolano* como Sileno o Fauno⁹⁶. Aparece como Baco en el dibujo nº 71 de López Enguidanos.

Fue enviado a la Academia de San Carlos Méjico en tres cajones distintos dado su gran tamaño y la complejidad de la pieza⁹⁷: Cajón nº 20: “El cuerpo de Baco echado sobre un pellejo...”⁹⁸. Cajón nº 40: “La mitad del pedestal del Baco hechado sobre un pellejo. Irá siempre con la botella de pie como está señalado”⁹⁹. Cajón nº 41: “La mitad del Pedestal del Baco hechado sobre un pellejo...”¹⁰⁰.

Nº 74 de “ESTATUAS” del inventario de 1804: “El fauno embriagado del Herculano”¹⁰¹.

Busto de Artemis¹⁰²

Original de bronce hallado en el peristilo grande de la villa el 29 de abril de 1756 y publicada como “Berenice Regina di Egitto”¹⁰³. Con posterioridad ha sido también identificada como Safo y más recientemente como Artemis¹⁰⁴.

Nº 8 del inventario de 1804: “Busto de Berenice Reyna de Egipto”¹⁰⁵. En la peana del vaciado puede verse de forma muy tenue el número 8, que en este y otros casos parecen haber sido borrados intencionadamente.

Busto de Safo¹⁰⁶

Original de bronce encontrado el 23 de agosto de 1758 en el peristilo grande e identificado como Safo desde el momento de su publicación 1767¹⁰⁷. El mismo día en que se excavó tuvieron oportunidad de verla Carlos III y María Amalia de Sajonia: “se trajo a tiempo aquella misma tarde, que lo observaron sus Mag^{es} al punto que llegaron en aquel R. Sitio, bien que estaba aún casi enteramente recubierto de tierra”¹⁰⁸.



Cervatillo. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Sátiro ebrio. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



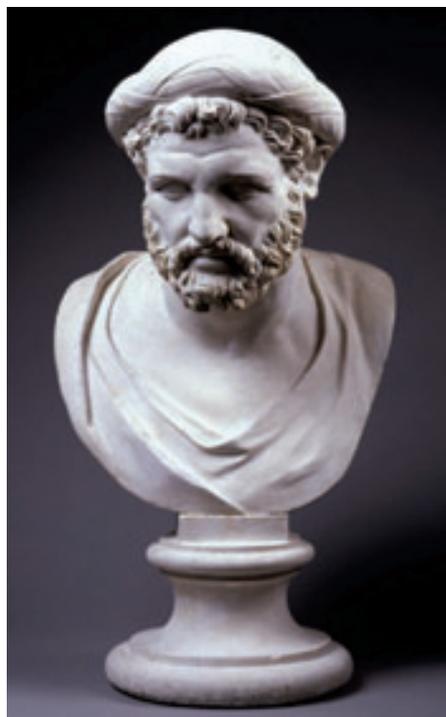
Busto de Heracles. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Busto de Seleuco I Nicator. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Busto de Tolomeo I Soter. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Busto de Pitágoras. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Nº 56 del inventario de 1804: “Cabeza de Safo”¹⁰⁹.

Del vaciado original se conserva en la actualidad sólo la cabeza, pero hay una copia más reciente en el Taller de Vaciados de la Academia (V-086) que reproduce en su integridad el original.

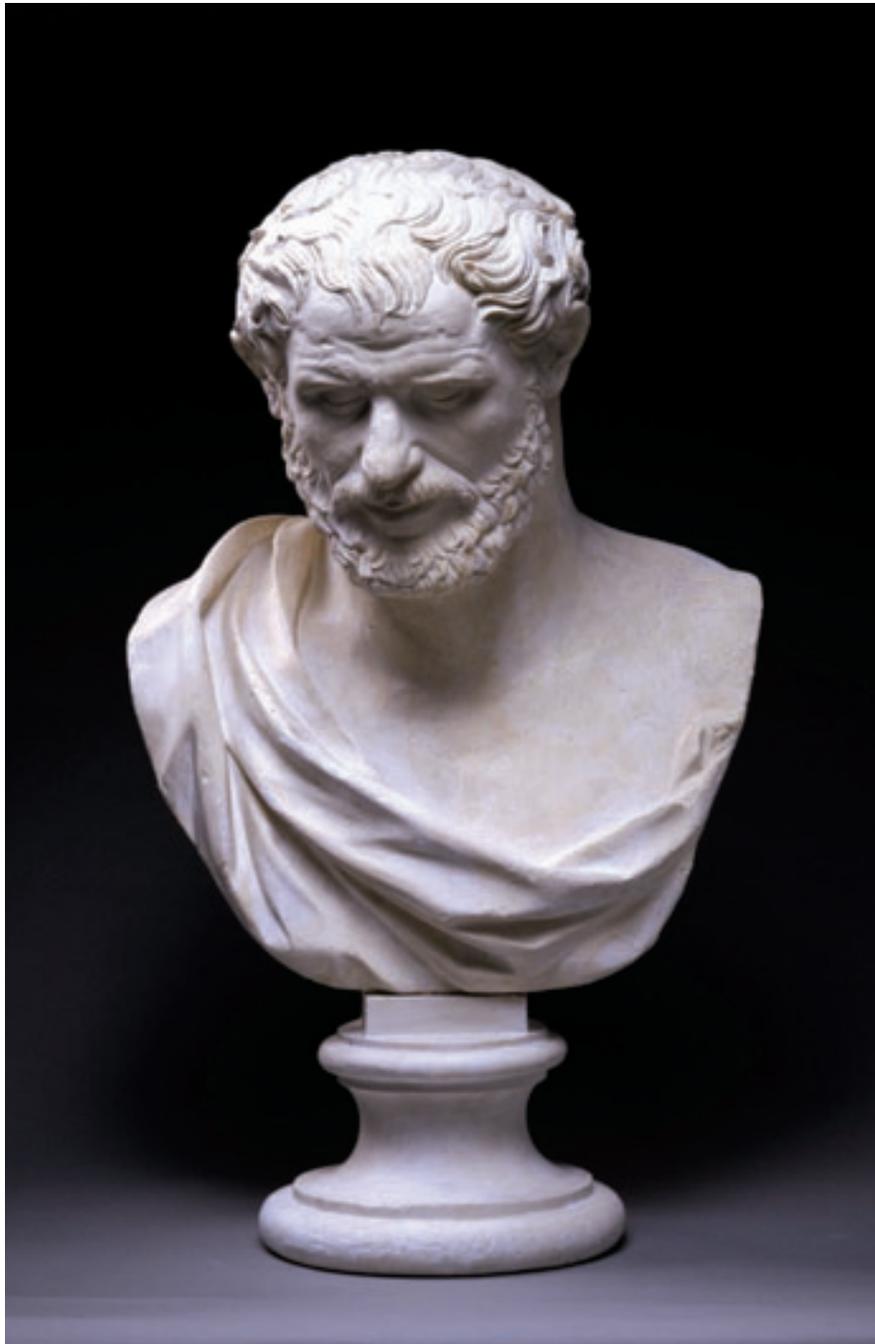
Busto de Heracles tipo Lansdowne¹¹⁰

El original de bronce apareció el 9 de mayo de 1759 en el peristilo grande de la villa y fue interpretado inicialmente como Tolomeo II¹¹¹. Se trata en realidad de una réplica del Heracles tipo Lansdowne atribuido a Escopas¹¹².

Nº 17 del inventario de 1804: “Busto de Tolomeo II llamado Filadelfo”¹¹³. Conserva en la peana la numeración a tinta.

Busto de Seleuco I Nicator¹¹⁴

El original fue encontrado prácticamente intacto el 23 de octubre de 1754 e identificado como “Tolomeo Filometore”¹¹⁵. Se restauró el ojo derecho conservando íntegro el izquierdo¹¹⁶.



Busto de Demócrito. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Herma de Doriforo. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Herma de Pirro. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Nº 10 del inventario de 1804: “Busto de Tolomeo IV, llamado Filometor”¹¹⁷. El número aparece borrado en el pedestal de yeso.

Busto de Tolomeo I Soter¹¹⁸

Original de bronce hallado el 10 de enero de 1755 en el atrio de la villa e identificado como “testa del IX. Tolomeo, detto *Alessandro*”¹¹⁹.

Nº 13 del inventario de 1804: “Busto de Tolomeo IX llamado Alexandro”¹²⁰.

Busto de Pitágoras¹²¹

Original de bronce excavado el 6 de noviembre de 1753 en el peristilo pequeño de la villa e identificado como “Archita di Taranto”¹²². Actualmente está considerado como un retrato de Pitágoras.

Nº 9 del inventario de 1804: “Busto de Archita”¹²³.

Busto de Empédocles¹²⁴

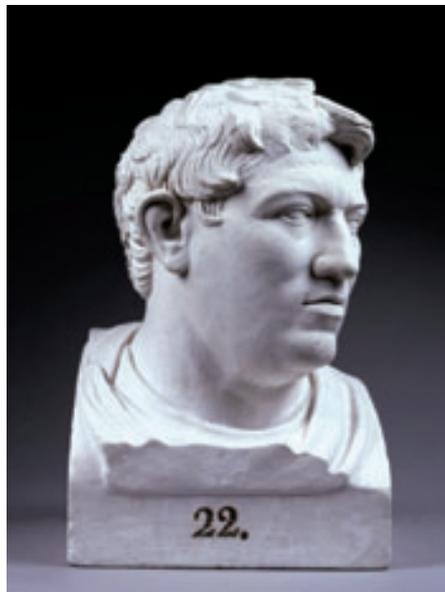
Original de bronce encontrado el 16 de noviembre de 1753 en el peristilo pequeño de la villa y descrito como “*Eraclito*”¹²⁵.

Se conserva un dibujo de 1801 de Donaciano Guerrero en la Academia de San Carlos de Méjico¹²⁶.

Nº 11 del inventario de 1804: “Busto de Eraclito”¹²⁷.



Herma de Tolomeo II. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Herma de Fileteros de Pérgamo. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Busto de Demócrito¹²⁸

Original en bronce excavado el 17 de abril de 1754 en el peristilo pequeño e identificado con *Democrito*¹²⁹.

Reproducido por la Real Fábrica de Buen Retiro¹³⁰.

Enviado en 1790 a la Academia de San Carlos de Méjico dónde conserva un dibujo de 1827 de Manuel Antonio Echigoyen¹³¹.

Nº 12 del inventario de 1804: “Busto de Demócrito”¹³².

Herma de Doríforo¹³³

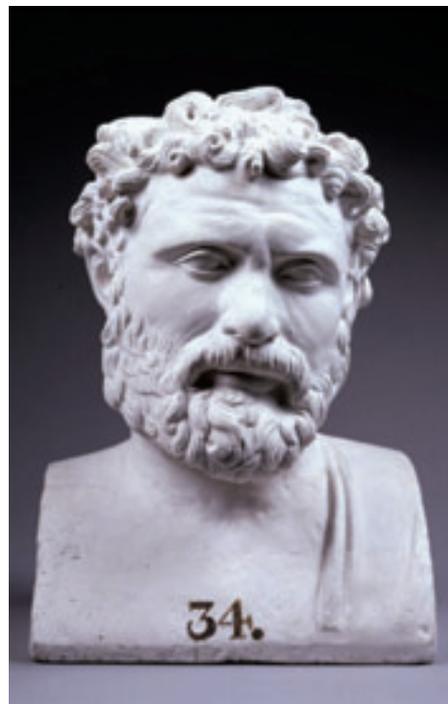
Original de bronce encontrado en las excavaciones el 28 de mayo de 1753 en el peristilo pequeño en óptimas condiciones de conservación¹³⁴. En *Delle Antichità di Ercolano* aparece, sin embargo, identificado como *C. Cesare Ottaviano Augusto*¹³⁵. Considerado una de las mejores copias de la cabeza del Doríforo de Policleto, con la particularidad de estar firmada por el artista ateniense Apolonio hijo de Archias a mediados del siglo I a. de C.

Enviado a Méjico en 1790 en el cajón nº 22: “con el nº 37 una cabeza de un Termine con letras griegas”¹³⁶.

Nº 25 del inventario de 1804: “Busto de C. Cesar Octaviano Augusto echo por Apollino hijo de Archia Ateniense”¹³⁷.



Herma de Alejandro Moloso. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Herma de Lisias. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Herma de Antímaco de Colofón¹³⁸

Original de mármol hallado el 25 de abril de 1752 en el peristilo grande de la villa¹³⁹. El vaciado original está roto a la altura del cuello, conservándose sólo la cabeza.

Nº 33 del inventario de 1804: “Busto con la frente y barba mui poblada”¹⁴⁰.

Herma de Pirro¹⁴¹

Original de mármol hallado en el peristilo grande de la villa el 15 de octubre de 1757. Fue identificado como Pirro de Epiro. Tiene yelmo macedónico con corona de roble¹⁴².

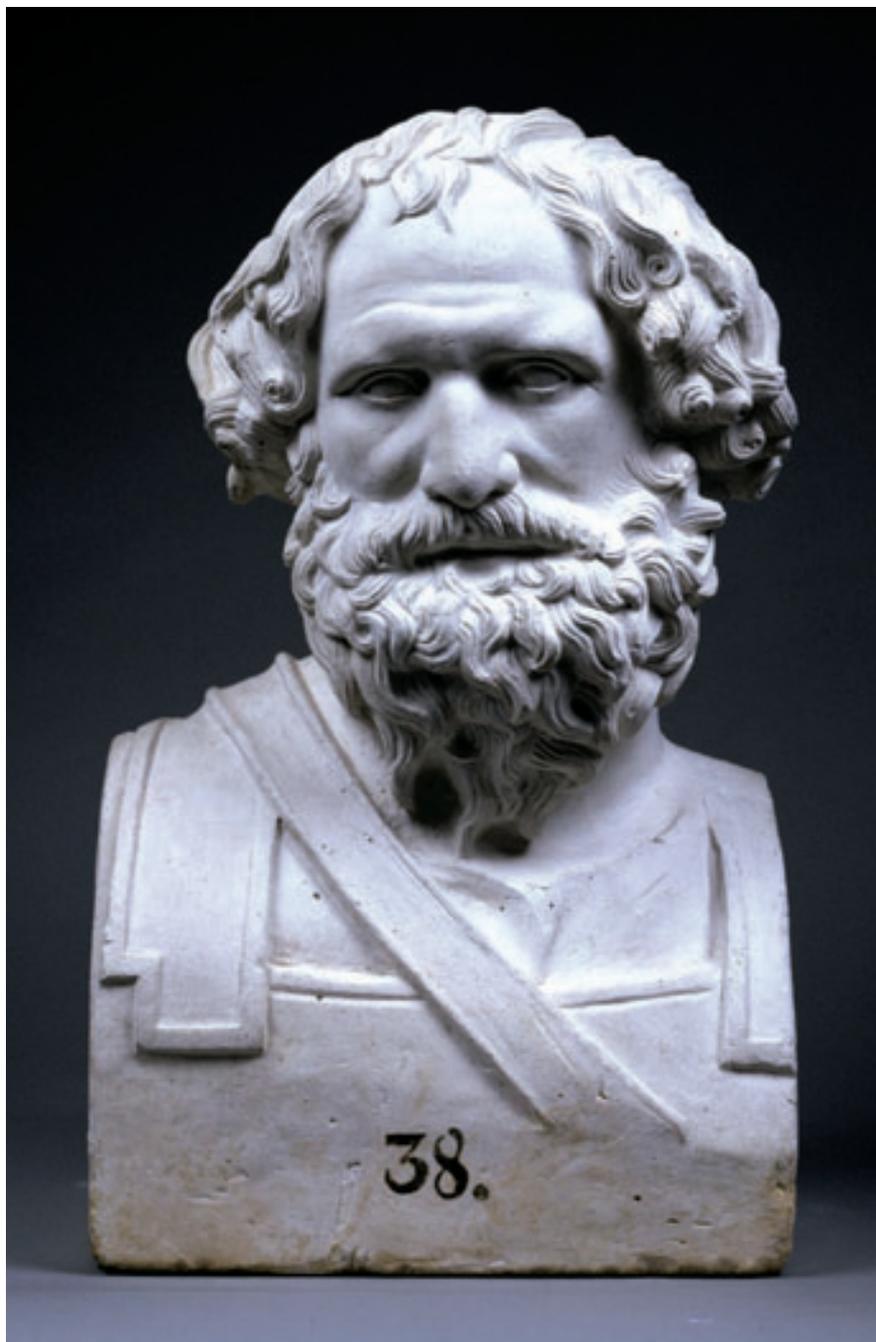
En el reverso lleva el nº 29 del catálogo de Paderni.

Nº 36 del inventario de 1804: “Busto de Marte”. Lleva pintado su número en la parte delantera¹⁴³.

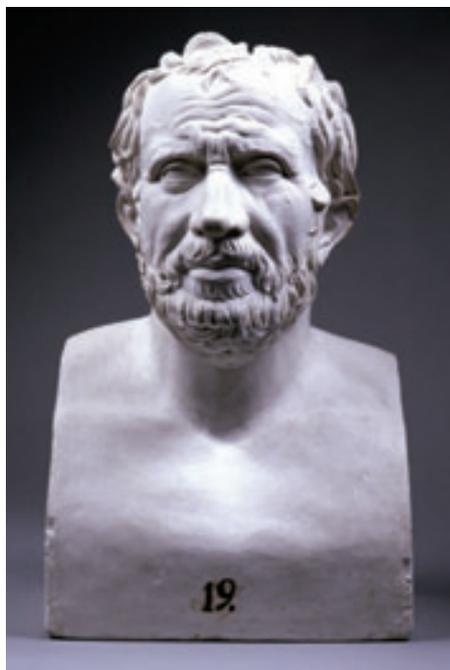
Herma de Tolomeo II¹⁴⁴

Original de mármol encontrado el 8 de febrero 1757¹⁴⁵ en el peristilo grande de la villa.

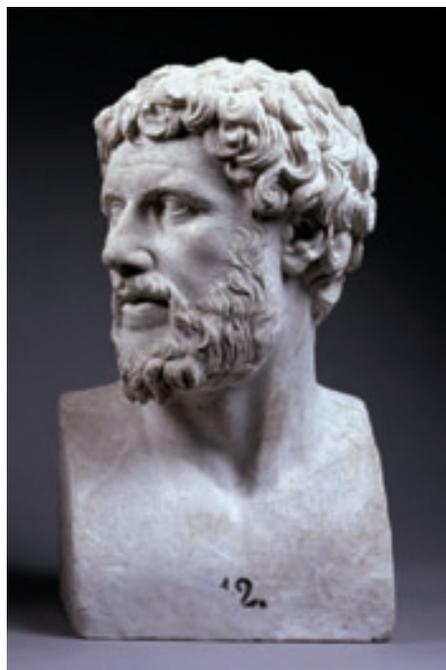
Nº 32 del inventario de 1804: “Busto sin barba y cuello largo”¹⁴⁶.



Herma de Archidamos III de Esparta. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Herma de Paniasis. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Herma de Bión de Borístenes. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Herma de Filetero de Pérgamo¹⁴⁷

Original de mármol hallado el 17 de septiembre de 1757 en el peristilo grande de la villa¹⁴⁸.

En el reverso tiene el nº 36 del catálogo de Paderni.

Nº 22 del inventario de 1804: “Busto de hombre sin barba”. Se conserva su número correspondiente en la parte frontal¹⁴⁹.

Herma de Archidamos III¹⁵⁰

El original de mármol se halló el 16 ó 17 de septiembre de 1757¹⁵¹. Identificado a finales del siglo XIX gracias a una inscripción que lleva pintada sobre el hombro derecho¹⁵².

Se envía una copia a la Academia de San Carlos de Méjico en 1790 y se conserva un dibujo de Donaciano Guerrero de 1803¹⁵³.

Nº 38 del inventario de 1804: “Busto en la frente descubierta cara ancha y la cabeza y barba pobladas”¹⁵⁴.

Herma de Alejandro el Moloso¹⁵⁵

Herma de mármol de un guerrero macedónico encontrada el 5 de noviembre de 1756 en el peristilo grande de la villa¹⁵⁶.

En el reverso tiene el nº 44 del catálogo de Paderni.

Nº 26 del inventario de 1804: “Busto de Mercurio”¹⁵⁷.

Herma de Lisias¹⁵⁸

Original de mármol aparecido el 10 ó 15 de septiembre de 1757 en el peristilo grande de la villa¹⁵⁹.

En el reverso tiene el nº 25 del catálogo de Paderni.

Nº 34 de inventario de 1804: “Busto con cara ancha y cuello corto”¹⁶⁰.

Herma de Paniasis¹⁶¹

Original de mármol hallado el 10 de febrero de 1757 en el peristilo grande de la villa siendo identificado por una inscripción en el reverso que dice: “El poeta Paniasi es aburridísimo”¹⁶².

En el reverso tiene el nº 41 del catálogo de Paderni.

Nº 19 de inventario de 1804: “Busto de hombre”¹⁶³. Existe otra copia que lleva el nº 23 que se describe como “Busto de hombre con barba corta”¹⁶⁴.

Herma de Bion de Borístenes¹⁶⁵

Original de mármol procedente del peristilo grande de la villa y encontrado en 9 de noviembre de 1757¹⁶⁶.

En el reverso tiene el nº 28 del catálogo de Paderni.

Nº 42 del inventario de 1804: “Busto mirando hacia la derecha”¹⁶⁷.

Herma de Heracles de Policleto¹⁶⁸

Original de mármol hallado el 11 de marzo de 1753 en el peristilo pequeño de la villa¹⁶⁹.

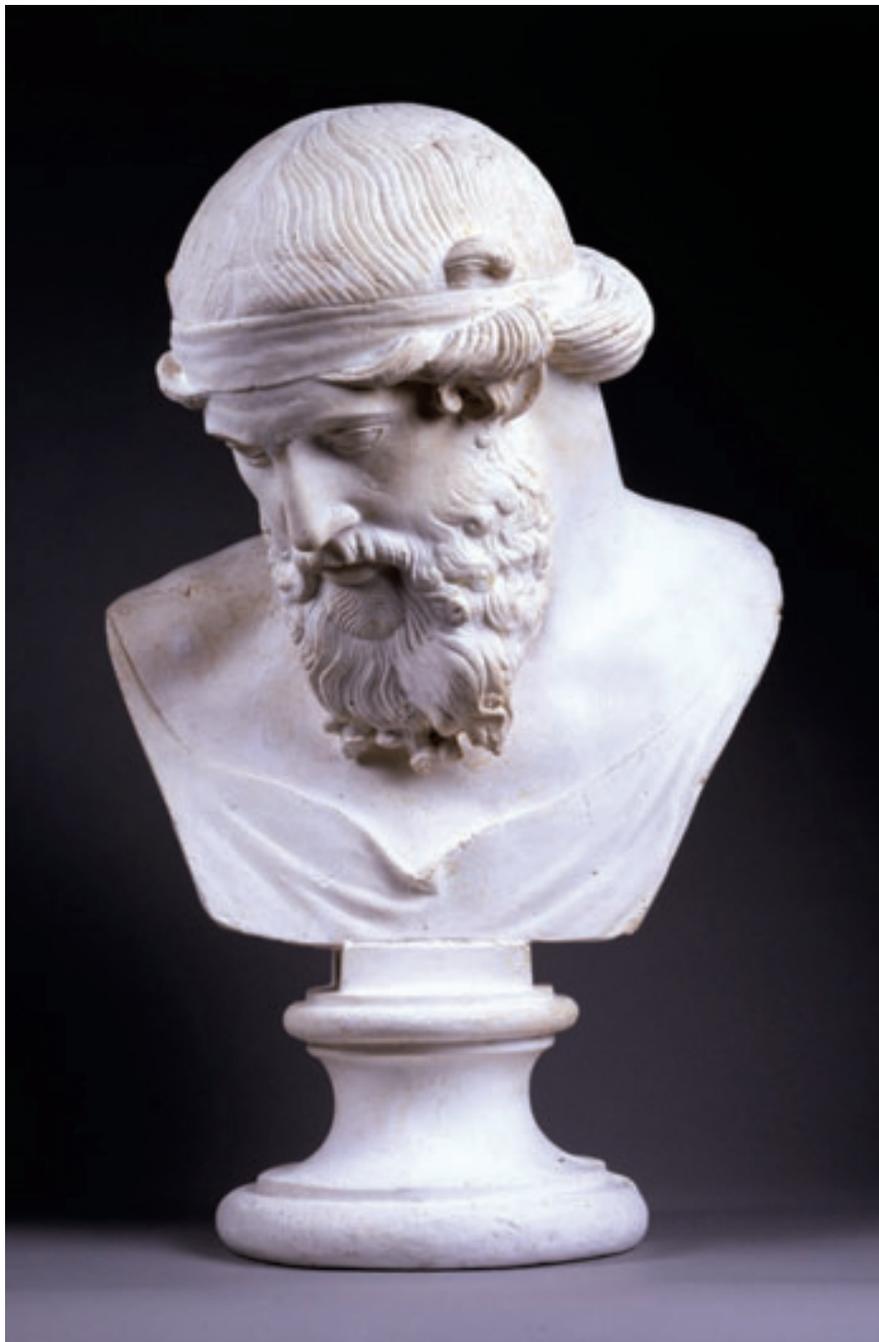
En el reverso lleva el nº 32 del catálogo de Paderni.

Nº 20 del inventario de 1804: “Busto de una Muger” y Nº 21: “Cabeza de la misma”¹⁷⁰.

Busto de Dionisos-Platón¹⁷¹

Original de bronce hallado el 18 de abril de 1759 e identificado como Platón¹⁷². Restaurado con posterioridad a su llegada a España.

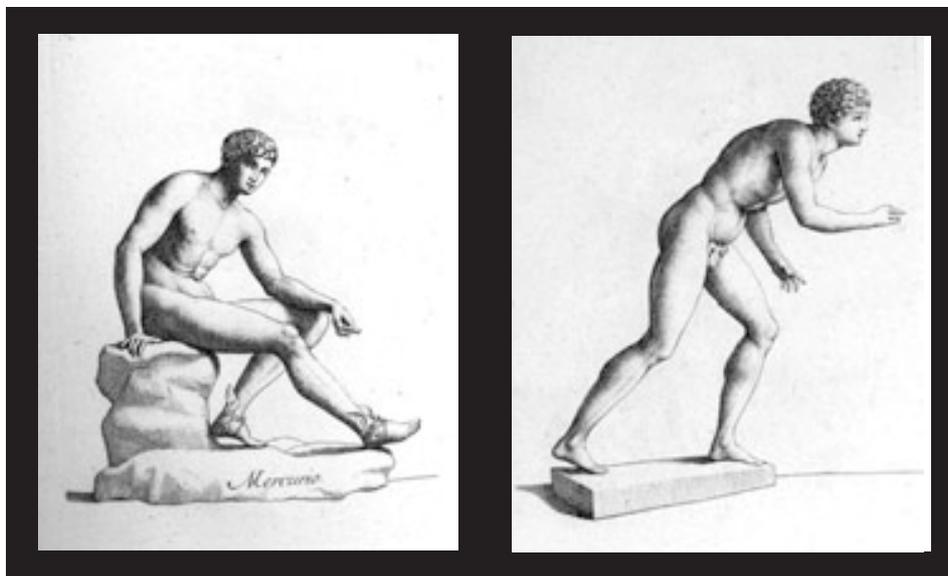
Se hizo una copia para la Academia de San Carlos de Méjico que se envió en el cajón nº 1: “Cabeza de Platón” donde también se conserva un dibujo de 1802 obra de Donaciano Guerrero¹⁷³.



Busto de Dionisos-Platón. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Herma de Heracles. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Hermes según López Enguñanos.

Corredor según López Enguñanos.

Existe una copia en terracota de menor tamaño que el original con la cartela *Platone* en la biblioteca del Palacio Real de Madrid¹⁷⁴ que perteneció a la vajilla Ercolanese según explica Domenico Venuti en su libro sobre ella¹⁷⁵.

Nº 18 del inventario de 1804: “Busto de Platón, el Filosofo”¹⁷⁶.

La copia que posee la Academia en la actualidad es un vaciado hecho a partir del original en el que se aprecian las roturas que sufrió en la parte alta.

Busto de Efebo¹⁷⁷

Original de bronce hallado el 10 de abril de 1754 en el tablinum de la villa e identificado como *M. Claudio Marcello*, figlio di C. Marcello e di Ottavia sorella di Augusto¹⁷⁸.

Nº 1 del inventario de 1804: “Un Busto de Joven”¹⁷⁹.

Se conserva un ejemplar moderno en el Taller de Vaciados que es copia del vaciado original que hubo en su día en la colección.

Herma de Demetrio Poliorcetes¹⁸⁰

Herma de mármol aparecido el 7 de abril de 1752 en el peristilo grande de la villa¹⁸¹.

Nº 22 del inventario de 1804: “Busto de hombre sin barba”¹⁸².

El vaciado que posee la Academia es copia reciente del que vino de Nápoles.

VACIADOS PERDIDOS

Aunque sabemos que los vaciados que se hicieron en Nápoles incluían gran parte de los bustos y hermas encontrados en la Villa de los Papiros y algunas de las estatuas, la Academia solamente conserva de aquellos yesos los que hemos enumerado hasta aquí. Sin embargo, ya hemos dicho que existen dibujos, reducciones en barro y grabados que documentan la presencia de otras esculturas, que formando parte del mismo envío, no han llegado hasta nosotros. En otras ocasiones es el catálogo de López Enguítanos o el inventario de 1804 los que nos dan esa información y, finalmente, tenemos la evidencia de algunas otras vinieron de Nápoles al comprobar que figuran en la lista que elabora Pagnucci de las reproducidas en la Academia de Bellas Artes para la de San Carlos de Méjico¹⁸³. Por último, de algunas piezas tan solo quedan los moldes, hechos a partir de los vaciados originales, con que se siguen reproduciendo en la actualidad en el Taller de Vaciados. Las obras que así constatamos son las siguientes:

Estatua de Hermes

Original de bronce encontrado junto a la piscina del peristilo grande el 3 de agosto de 1758¹⁸⁴. Aparece identificado en *Delle Antichità* como Mercurio y se le dedican cuatro grabados obra de Nicolla Vanni en los que aparece sentado en un peñasco moderno que se le añade en la restauración¹⁸⁵.

La forma se estaba haciendo en agosto de 1761, lo que produjo especial satisfacción al rey ya que era considerada, en el momento de su aparición, una de las mejores estatuas de bronce de la Antigüedad¹⁸⁶. El 18 de agosto de 1761 Tanucci escribe al rey: “Si è terminata la forma della statua di Mercurio¹⁸⁷ y el 16 de febrero se hizo el vaciado; “si está gettando il getto della statua di Mercurio”¹⁸⁸.

La presencia en la Academia de Bellas artes de San Fernando está ampliamente documentada. Del año 1787 se registran dos copias en barro que fueron objeto del primer y segundo premio de tercera clase¹⁸⁹.

Formaba parte de las piezas que se enviaron a la Academia de San Carlos de Méjico en el cajón nº 60. “la estatua del Mercurio asentado y entera”¹⁹⁰. Hay un dibujo de 1798 obra de Pedro Ocampo¹⁹¹.

Aparece identificado como Mercurio el nº 43 de López Enguítanos.

Nº 27 de “Estatuas” del inventario de 1804: “El Mercurio sentado del Herculano y nº 66: “El Mercurio del Herculano repetido”¹⁹².

No consta el momento ni las circunstancias en que desaparece este vaciado aunque estuvo en el lado derecho de la escalera hasta finales del siglo XIX¹⁹³.

Corredor

En 1754 aparecieron en las proximidades de la piscina del peristilo grande de la villa dos figuras de bronce prácticamente idénticas que representan a unos jó-

venes corredores que inicialmente se identificaron como luchadores¹⁹⁴. Una de las formas estaba terminada en agosto de 1761: “terminata è una dei lottatori”¹⁹⁵.

Nº 77 de de López Enguíanos.

Nº 39 de “Estatuas” del inventario de 1804: “Un Atleta, en ademán de observar á su contrario, del Herculano”¹⁹⁶ y nº 49: “El Atleta del numero 39 repetido”¹⁹⁷.

Busto del Pseudo - Séneca

Original de bronce hallado el 27 de septiembre de 1754 en el peristilo grande de la villa y considerado como Séneca¹⁹⁸ aunque que posteriormente ha sido identificado como Menandro o Sófocles¹⁹⁹. De esta cabeza, de la que existen múltiples reproducciones en España tampoco se conserva en la Academia el vaciado original. El éxito del modelo, ya citado por Winckelmann en la carta al conde de Brühl, unido a la identificación entre el personaje y el filósofo cordobés explican la difusión de la pieza y el probable deterioro del vaciado napolitano. En este caso es de gran interés, para documentar su presencia en la Academia de San Fernando, el vaciado que conserva la Academia de San Carlos de Méjico a dónde se envió en 1790 en el cajón nº 15: “cabeza de Séneca”²⁰⁰.

Reproducido por la Real Fábrica de Buen Retiro²⁰¹.

Nº 55 del Inventario de 1804: “Cabeza de Séneca”²⁰².

El Taller de Vaciados reproduce también desde el siglo XVIII un busto procedente de una copia en mármol del Séneca de Gricci que está en el Palacio Real de Madrid²⁰³.

Busto de un sacerdote de Isis

Original de bronce aparecido el 25 de noviembre de 1752 en el tablinum e identificado como “Scipiõne Affricano”²⁰⁴. Actualmente está considerado como un sacerdote del culto de Isis²⁰⁵.

Nº 3 del inventario de 1804: “Busto de Scipion Africano”²⁰⁶ y nº 39 del inventario de 1804. “Busto de Scipión”²⁰⁷.

Busto de Antígono Goniata

Original de bronce excavado el 26 de marzo de 1754 en el atrio e identificado como: “un altro Re de Egitto per qualche leggiera somiglianza col volto dell’ Ottavo Tolomeo, cognominato Sotere II...”²⁰⁸.

Reproducido por la Real Fábrica de Buen Retiro²⁰⁹.

Nº 14 del inventario de 1804: “Tolomeo VIII, llamado Sotero II”²¹⁰.

Busto de Sila

Original de bronce encontrado el 23 de septiembre de 1752 en el tablinum de la villa e identificado como Lucio Cornelio Silla²¹¹. Se trata de una cabeza de bron-

ce de época augustea considerada modernamente como uno de los propietarios de la Villa dei Papiri por su aparición en el tablinum²¹².

Nº 67 del Inventario de 1804: “Cabeza de Sila”²¹³.

Busto de Amazona

Original de bronce aparecido el 31 de agosto de 1753 en el peristilo pequeño de la villa, en el mismo lugar que el herma del Doríforo de Policeto y fue identificada como Livia²¹⁴. Pertenece al tipo de la Amazona Mattei también de Policeto.

Nº 29 del inventario de 1804: “Busto de Livia, mujer de Octaviano Augusto”²¹⁵.

Busto masculino

Original de bronce encontrado el 10 de abril de 1754 en el peristilo pequeño e identificado como “Cayo Cesare, primo figlio di M. Agrippa, e di Giulia figliuola di Augusto”²¹⁶.

Nº 15 del inventario de 1804: “Busto de Cayo Cesar, nieto de Augusto”²¹⁷.

Herma de Atenea

Original de mármol hallado el 26 de octubre de de 1757 en el peristilo grande de la villa e identificado con Minerva.

Nº 28 del inventario de 1804: “Busto de Minerva”. Nº 52 del inventario de 1804: “Cabeza de Minerva”²¹⁸.

RETRATOS DE FILÓSOFOS

Aparte de los vaciados que aquí se mencionan individualmente, tenemos noticias de la existencia de más ejemplares que aparecen citados inventario de 1804 y de los que no ha quedado ninguna otra referencia. Entre ellos están siete bustos pequeños que aparecen citados en la breve relación de ingreso en la Academia²¹⁹. Corresponden a la serie formada por retratos de filósofos hallados en la Villa de los Papiros²²⁰. Se trata de tres bustos de bronce de Epicuro²²¹, dos de Demóstenes²²², dos de Enmarco²²³ y uno de Zenón²²⁴ aparecidos en el tablinum y estancias adyacentes.

También en este caso sabemos que se enviaron a Méjico en la expedición a cargo de Manuel Tolsá, apareciendo mencionados en el cajón nº 58: “seis cabecitas del Ercolano”²²⁵.

Nº 70 del inventario de 1804: “Cabeza de Epicuro”²²⁶ y nº 226: “Cabeza de Epicuro”²²⁷. Uno de ellos, que lleva el nombre en griego en la base está reproducido por la Real fábrica de Buen Retiro²²⁸.

Nº 232 del inventario de 1804: “Busto de Cenon de siete pulgadas de alto”²²⁹.

Nº 172 del inventario de 1804: “Busto de Demostenes de yeso quarta de alto sin la peana”²³⁰, y nº 233: “Busto de Demostenes igual al antecedente”²³¹.

Hasta aquí, y a falta del inventario que Camillo Paderni redactó en Portici, llega la relación de yesos obtenidos a partir de los originales de la Villa de los Papiros de Herculano. La desaparición de algunos de ellos se debe, a nuestro modo de ver, más al abandono del dibujo y a la desvinculación de la Academia de la docencia de la arquitectura, pintura y escultura que a la fragilidad del yeso. Antes de la restauración de la que han sido objeto en los últimos años, se encontraban en su mayor parte almacenados en condiciones inadecuadas. A ello se suma que desde los inventarios decimonónicos se fue perdiendo paulatinamente la memoria acerca de su origen y procedencia.

Los yesos de Herculano cumplieron la misión de acompañar a Carlos III en su destino español permitiéndole recordar, como el decía, del único modo que le era posible las cosas que tanto extrañaba. No obstante, desde el momento en que el rey los encargó hasta la fecha de su llegada en 1765, es muy probable que los sentimientos ante todo lo que había tenido que dejar atrás en Nápoles se hubiesen atenuado considerablemente. De hecho no se instalaron en el Palacio Nuevo sino en el del Buen Retiro. Desconocemos, sin embargo, el lugar exacto que ocuparon en dicho palacio y si su disposición, de la que evidentemente se encargó Paderni, guardaba alguna relación con la que tenían en el Real Museo de Portici o si se creó para el rey un gabinete en el que convivían los vaciados con las antigüedades compradas en el mercado romano²³². De todas formas, ha de tenerse en cuenta que en estas fechas, bien mediado el siglo XVIII, el vaciado cumple una función estética en si mismo, independientemente de su papel de reproducción de la obra original. La falta de inventarios del Palacio del Buen Retiro referidos al período anterior a su traslado a la Academia contribuyen a explicar la carencia de información que tenemos sobre estos primeros años en España. A ello ha de sumarse que el compromiso de respetar la exclusiva de su publicación a los académicos herculanenses frenó el conocimiento de la primera y única colección de vaciados dieciochescos que existió fuera del Real Museo de Portici. Sin embargo, en el siglo XIX, estas esculturas encontradas en la Villa de los Papiros alcanzarán gran difusión en todo el mundo académico por la vía del vaciado²³³.

Hemos de concluir que la visita pormenorizada de Carlos III a la Academia y el conocimiento directo de sus necesidades permitieron que la colección que dormía en Buen Retiro encontrase un destino más útil, conforme al pensamiento de la época, llegando a ser un instrumento fundamental para la docencia y, en consecuencia, para el adelantamiento de las artes²³⁴. Así el año de 1776 habría de convertirse en un año próspero para la Academia en lo que adquisición de vaciados se refiere, ya que a la donación de los vaciados de Herculano se sumó la decisión de Mengs de imitar al rey donándole su propia colección para que la destinase a la Academia.

NOTAS

1. *Gazeta*, Madrid, 2 de enero de 1776, pp. 7-8.
2. Junta Ordinaria de 21 de enero de 1776, Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante ASF) 84/3 y 40-1/2. BEDAT, Claude, *La Real Academia de Bellas artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, 1989, pp. 125 -126 y 329.
3. Junta Ordinaria de 21 de enero de 1776. ASF, 84/3 y 40-1/2.
4. *Delle Antichità di Ercolano Esposte*, Nápoles, 1755 - 1792. Esta obra consta de siete volúmenes de los cuales el quinto y el sexto están dedicados a los broncees: *De' bronzi di Ercolano e contorni incisi con qualche spiegazione. Tomo I, Busti*, Nápoles, 1767 y *De' bronzi di Ercolano e contorni incisi con qualche spiegazione. Tomo II, Statue*, Nápoles, 1771.
5. NEGRETE PLANO, Almudena, "La colección de vaciados de Mengs" en *Academia* 92-93, 2001, p. 16.
6. COMPARETTI, Domenico y DE PIETRA, Giulio, *La Villa Ercolanese dei Pisoni*, Turin, 1883, pp. 149-150. FERNÁNDEZ MURGA, Félix, *Carlos III y el descubrimiento de Herculano, Pompeya y Estabia*, Salamanca, 1989, pp. 115 y ss.
7. COMPARETTI, *La Villa Ercolanese...*, pp. 221-224, láms. XXIII – XXIV.
8. Caserta 24 de marzo de 1761. Tanucci a Carlos III, *Epistolario IX*, Roma, 1985, p. 501 y respuesta de Carlos III a Tanucci en *Cartas a Tanucci*, Introducción, transcripción y notas de Maximiliano Barrio, Madrid, 1988, p. 223.
9. Aranjuez, 14 de abril de 1761, *Cartas...*, p. 223.
10. Nápoles 6 de enero de 1761. *Epistolario X*, Roma, 1988, p. 268.
11. Nápoles 10 de febrero de 1761. *Epistolario X*, p. 376. En otra ocasión se lo cuenta a Galiani. *per comodo dei disegnatori se ne son tirati li gessi*. Cfr. *Epistolario XII*, Nápoles, 1997, p. 87.
12. ALONSO RODRÍGUEZ, M^a C. "Documentos para el estudio de las excavaciones de Herculano, Pompeya y Estabia en el siglo XVIII bajo el patrocinio de Carlos III", *Bajo la cólera del Vesubio*, Valencia, 2004, p. 77.
13. Aranjuez 31 de marzo de 1761, AGS, Estado, libro 321, fols. 84-90. Carlos III, *Cartas...*, p. 217. Poco después, en mayo, el rey vuelve a insistir sobre el tema: "Quedo en la inteligencia de que Paderni tendra los bustos para sacar los hiesos, y yo el de tener estos quando esten echos lo que estimo mucho". Carlos III a Tanucci, Aranjuez a 12 de mayo de 1761, AGS, Estado, libro 321, fols. 132-137. *Cartas...*, pp. 234 -235.
14. CANTILLENNA, Renata, "Le orificerie", *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli*, Nápoles, 1989, pp. 75, 216-217, fig. 79. D'ALCONZO, Paola, *L' anello del Re*, Nápoles, 2002, pp. 143 y ss.
15. El museo estaba instalado en el antiguo palacio Caramanico contiguo al Palacio Real de Portici. Caserta, 10 de marzo de 1761. Tanucci a Carlos III. AGS, Estado, libro 249, fols. 83v - 85r, *Epistolario IX*, p. 456.
16. Aranjuez 5 de mayo de 1761. Carlos III a Tanucci: "Veo lo que me dizes de que vuelve a pedir Paderni la orden de que se le consignen los bustos que estan en el quarto real de Portici sobre lo qual

me remito a lo que entonces te dije de que me parecía justo se diese pues sin ellos no puede ciertamente hazer los hiesos, y diselo a San Nicandro. Para quitar las dificultades que pudiera aver, y te dire que en lo que toca a los quartos reales es el Mayordomo Mayor quien debe dar las ordenes, pues corresponden a su empleo.” AGS, Estado, libro 321, f. 124 - 129. *Cartas...*, p. 231.

17. Aranjuez a 12 de mayo de 1761. Carlos III a Tanucci. AGS, Estado, libro 321, fols. 132-137. *Cartas...*, pp. 234 -235.
18. 19 de mayo de 1761. *Epistolario IX*, p. 665.
19. 30 de junio de 1761. *Epistolario IX*, p. 790.
20. Nápoles 15 de diciembre de 1761. *Epistolario X*, p. 375.
21. WINCKELMANN, J. J., *Lettre de M. L'Abbé Winkelmann, antiquaire de San Sainteé a Monsieur Le Comte de Brühl, chambellan du roi de Pologne, electeur de Saxe, sur les découvertes d'Herculanum*, Dresde - Paris, 1764, p. 104.
22. Son dos los vaciados de este *oscillum* correspondientes a cada una de sus caras: V-420 y V-721 Existen reproducciones modernas del Taller de Vaciados con los nº 154 y 155. ALONSO, “Documentos...”, p. 54, lám. 1.
23. Aranjuez 31 de marzo de 1761, AGS, Estado, libro 321, fols. 84-90. Carlos III, *Cartas...*, p. 217.
24. En una solicitud al rey Paderni se autodefine como “*restauratore di tutte l'antichità di Portici*” cfr. STRAZZULLO, Franco en *Alcubierre – Weber – Paderni: un difficile “tandem” nello scavo di Ercolano – Pompei – Stabia*, Nápoles, 1999, p. 46. Aunque en la elección de piezas a restaurar dependía directamente de Tanucci. Portici 25 de noviembre de 1760. Tanucci a Carlos III “Domani anderò a veder la statua della donna terminata, e a disporre le altre ristaurazioni di bronzi”. *Epistolario X*, p. 138.
25. Archivo General de Simancas (en adelante AGS), Estado, Libro 319, fols. 31-35. AGS Estado, Libro 319, fols. 69-74. Sobre el mismo tema véase *Cartas*, p. 64: “Te encargo que vigiles para que Paderni continue a restaurar todo lo que necesite en el mismo modo y con el mismo método que lo hazia en mi tiempo, pues me acuerdo de lo bien y fazilmente que lo hazia...”.
26. ALONSO, “Documentos...”, p. 68, lám. 9.
27. “Cuentas del 20 al 25 de mayo de 1765” Archivo di Stato de Nápoles (en adelante ASN), Casa Reale Antica, III Inventario, Conti e Cautele, leg. 1190.
28. No hemos podido consultar este documento que se conserva en el Archivo di Stato di Napoli en la Segreteria di Azienda porque dicho fondo se encuentra desde hace años en reordenación a cargo del Dr. De Mattei. Otros investigadores, sin embargo, han sido mas afortunados que nosotros. Cfr. MANSI, Maria Gabriella, “Per un profilo de Camillo Paderni” en *Acta Lupiensia VI*, 1996, p. 89, n. 60.
29. Sorprende que sea el mismo personaje citado como “*mozzo di ritretto e di Camera D. Antonio Reder*”, que en 1781 había hecho la forma en yeso del brazo de la estatua de bronce de Claudio. Cfr. STRAZZULLO, Franco, *Settecento napoletano. Documenti*, I, Liguori, 1982, p. 339.
30. ASN, Casa Reale Antica, Conti e Cautele, leg. 1885, fols. 163-172 ss.
31. Caserta, 29 de mayo de 1764, Tanucci a Carlos III. *Epistolario XIII*, Nápoles, 1994, pp. 354, 370 y 405.

32. Nápoles 26 de julio de 1763. Tanucci a Esquilache: "Mi dispiacce la statuetta rota", *Epistolario* XII, p. 350. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (en adelante MANN) nº de inv. 4996. VV.AA. *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli*, Nápoles, 1989, pp. 140-141.
33. AZCUE BREA, Leticia, *La escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1994, pp. 370-371.
34. STRAZZULLO, *Alcubierre...*, p. 23.
35. STRAZZULLO, *Settecento napoletano*, pp. 677- 688.
36. ALONSO RODRÍGUEZ, M^a C., "La colección de antigüedades comprada por Camillo Paderni en Roma para el rey Carlos III" en *Iluminismo e Illustración*, Roma, 2003, pp. 33 y ss.
37. SCATOZZA HÖRICHT, Lucia Amalia, "Restauri alle collezioni del Museo Ercolanese di Portici alla luce di documenti inediti", *Atti della Accademia Pontaniana*, n. s., vol. XXXI, 1982, Nápoles 1983, p. 532.
38. "Generos que conduce de Napoles el Navio el Velasco" y "Nota de las Personas, Generos y Equipages que se embarcan... a bordo del Navio de Guerra el Velasco de mando de Dn Pedro Castejon a su vuelta a Cartagena" AGP, Carlos III, caja 3818 (142). La misma documentación se conserva también en ASN y ha sido publicada por STRAZZULLO, *Alcubierre...*, pp. 89 – 85.
39. Caserta a 9 de abril de 1765 de Tanucci a Squillace, con nota adjunta. AGP, Reinados, Carlos III, 3818 (142).
40. VANVITELLI, Luigi, *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Bibliotheca Palatina di Caserta*, Galatina, 1976, vol. III, p. 204.
41. Aranjuez, 11 de junio de 1765. Carlos III a Tanucci. AGS, Estado, L. 328, fol. 198. Aranjuez, 18 de junio. Carlos III a Tanucci. AGS, Estado, L. 328, fol. 212.
42. Los haces de sarmiento se empleaban para colocarlos en los carros y depositar sobre ellos los cajones, de modo que los golpes quedasen amortiguados. El transporte de las esculturas de Mengs se hace pocos años mas tarde de la misma manera. Cfr. NEGRETE, "La colección de vaciados...", p. 16.
43. Aranjuez, 29 de abril de 1765. Esquilache al administrador de la Aduana de Cartagena. AGP, Reinados, Carlos III, 3818 (142).
44. Madrid 2 de julio de 1765. Carlos III a Tanucci. AGS, Estado, L. 329, fol. 7. *Epistolario* XV, p. 542.
45. ONOFRI, Pietro d', *Elogio estemporaneo per la gloriosa memoria di Carlo III monarca delle Spagne e delle Indie*, s.l, s.a., p.
46. Relación firmada por Annibal Paderni en mayo del mismo mes en que parte su padre para España. Cfr. STRAZZULLO, *Alcubierre...*, p. 87.
47. Nápoles 25 de junio de 1765. *Epistolario* XV, Nápoles, 1966, pp. 476 y 491.
48. El propio Paderni afirma haberlo visto en el Palacio del Buen Retiro en su obra *Monumenti Antichi Rinvenuti Ne Reale Scavi di Ercolano e Pompej*, transcripción y notas de Ulrico Pannuti, Nápoles, 2000.
49. ALONSO RODRÍGUEZ, M^a C., "La colección de antigüedades comprada por Camillo Paderni en Roma para el rey Carlos III" en *Iluminismo e Illustración*, Roma, 2003, p. 42.

50. VANVITELLI, *Le lettere...* vol. III, p. 204.
51. Véase en este mismo número GASCA, Judit, SOLIS, Angeles y VIANA, Silvia.
52. MANSI, "Per un profilo...", pp. 105-106.
53. MANSI, "Per un profilo...", p. 91, n. 67.
54. Nápoles 9 de julio de 1765. Tanucci a Esquilache. *Epistolario*, XV, p. 512.
55. *Cartas*, pp. 234 -235.
56. ALONSO, "La colección de antigüedades...", p. 43.
57. 4 de Noviembre de 1766. Carlos III a Tanucci. AGS, Estado, Libro 331, fols. 142 y 143.
58. Cartagena 26 de agosto de 1766. Manuel de la Gala a Miguel de Muzquiz dando cuenta de que llega un modelo de elefante en AGP, Reinados, Carlos III, 3819 (143). Del Gabinete de Historia Natural pasó al Museo Arqueológico Nacional. Archivo del Museo Arqueológico Nacional, leg. 12/3.
59. STRAZZULLO, *Carteggi eruditi...*, p. 260.
60. Instrucciones a los administradores de las aduanas de Alicante y Cartagena ante la próxima llegada del Triunfante en AGP, Reinados, Carlos III, caja 146.
61. ASF, 31 de octubre de 1768.
62. COMPARETTI, *La Villa Ercolanese...*, pp. 268-269.
63. Se estaban grabando las láminas correspondientes a los bustos. Carlos III a Tanucci, AGS, Estado, Libro 329, fol 29-30. Tanucci informa sobre el particular al rey el 25 junio de 1765. Cfr. *Epistolario* XV, p. 476.
64. ROETTGEN, Steffi, *Anton Raphael Mengs: 1728-1779*, vol I, Munich, 1999, pp. 471-472.
65. ROETTGEN, Steffi "Il soggiorni di Antonio Raffaello Mengs a Nápoli e a Madrid", *Arte e civiltà del Settecento a Napoli*, Roma-Bari, 1982, pp. 174.
66. ASF, leg. 40-1/2 y 84/3.
67. Junta Ordinaria de 4 de febrero de 1776. ASF, leg. 40-1/2.
68. Cuentas del carpintero en las que desglosa los soportes de madera que hizo para los yesos regalados por el rey. ASF
69. Junta Ordinaria de 23 de enero de 1776, ASF 84/3, fol. 6, y 40-1/2. BEDAT, *La Real academia...*, p. 329.
70. AZCÁRATE, I., DURÁ, V., FERNÁNDEZ M^a. P., RIVERA, E., y SÁNCHEZ DE LEÓN M^a A., *Historia y Alegoría: Los concursos de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*, Madrid, 1994, pp. 124-126 y 139-141.
71. AZCÁRATE, *Historia...*, p. 157.
72. *Inventario de la Alhajas y Muebles existentes en la Real Academia de Sⁿ Fernando, 1804*, (en adelante, Inventario de 1804) fol. 129, n^o 3 y n^o 5 de "Modelos de Madera Barro Yeso Cera y Corcho".
73. Firma esta adición al inventario de 1804 Francisco Duran el 1 de septiembre de 1814.
74. Sobre la restauración de la colección, véase en este mismo número GASCA, Judit, SOLÍS, Angeles y VIANA, Silvia.

75. BARGELLINI, Clara y FUENTES, Elizabeth, *Guía que permite captar lo bello. Yesos y dibujos de la Academia de San Carlos 1778-1916*, UNAM, Méjico, 1989, pp. 25-27.
76. En 1778 un envío de vaciados para la casa de la Moneda mejicana había llegado en muy mal estado. BARGELLINI, *Guía*, pp. 25-27.
77. Por error aparece transcrito "Jorge Pagnuca". ESCONTRÍA, Alfredo, *Breve estudio de la obra y personalidad del escultor y arquitecto Don Manuel Tolsá*, Méjico, 1929, p. 108, documento nº 4.
78. LÓPEZ ENGUÍDANOS, José, *Colección de vaciados de estatuas antiguas que guarda la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Madrid dibujadas y grabadas por D. Joseph Lopez Enguidanos*, Madrid, 1794.
79. Véase en este mismo número el artículo de Vega de MARTINI. MAÑUECO SANTURTÚN, C. y GRANADOS ORTEGA, M^a A., "Tipología de obra escultórica" en *Manufactura del Buen Retiro, 1760-1808*, Madrid, 1999, pp. 509 -510. En este caso, también encontramos reproducidas otras esculturas de Herculano, no pertenecientes a la Villa de los Papiros, y algunas de la colección Farnese cuyos vaciados existen en RABASF.
80. Esta serie se fecha entre los años 1760-1771 cfr. MAÑUECO, "Tipología...", p. 487.
81. Cuando se trata de obras no publicadas, como es el caso de los bustos y hermas de mármol, su descripción es tan ambigua que solo son reconocibles cuando conservan los números del inventario del 1804 dibujados en el frente.
82. Dejamos para otra ocasión la referencia a otros vaciados que, aunque proceden de Herculano, no pertenecen a la citada mansión suburbana. No descartamos la posibilidad de que pueda aparecer alguno más en el almacén de reserva que la RABASF tiene en Boadilla del Monte (Madrid).
83. V-279.
84. MANN, nº 4886 y 4887. WOJCIK, *La Villa...* pp. 116-118, lám. LII, V.V. A.A. *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli*, Nápoles, 1989, p. 126, fig. 152.
85. RUGGIERO, Michele, *Storia degli scavi di Ercolano*, Nápoles, 1885, pp. 187-188.
86. *Delle Antichità*, vol. V, pp. 233, 279 y n. 62.
87. Nápoles 11 de agosto de 1761, de Tanucci a Carlos III. *Epistolario IX*, p. 915.
88. Inventario de 1804, fol. 210.
89. AZCUE, *op. cit.*, p. 368.
90. V-27.
91. MANN nº de inv. 5628, láms. LXII-LXIII. *Le collezioni*, p. 126, fig. 155. Existe otra escultura similar en mármol en el Museo Nazionale Romano encontrada en Via Alipio, cfr. MORENO, Paolo, *Scultura ellenistica*, Roma, 1994, vol. II, p. 670, fig. 809.
92. STRAZZULLO, *Alcubierre...*, p. 46.
93. 17 de julio de 1759. ASN, Casa Reale, leg. 1539 ó 1549, exp. 8. Tanucci a Carlos III, 24 de marzo de 1761. AGS, Estado, libro 249, fol. 129r -133v.
94. Nápoles, 22 de diciembre de 1761. Tanucci a Carlos III. *Epistolario X*, p. 391.
95. Al vaciado le falta en la actualidad la pierna derecha que ha aparecido con posterioridad a la última restauración.

96. *Delle Antichità di Ercolano*, tomo VI, pp. 159-163, láms. XLII y XLIII.
97. BARGELLINI *Guía...* pp. 61, 65. Bargellini y Fuentes lo identifican con el Sátiro Barberini pero no es posible ya que la Academia de San Fernando no poseía dicho vaciado en su colección. Sin embargo en la relación de los vaciados de 1867 de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Méjico aparece mencionado un *Fauno de Herculano*. Cfr. p. 168.
98. ESCONTRÍA, *Breve estudio...*, p. 110.
99. ESCONTRÍA, *Breve estudio...*, p. 112.
100. ESCONTRÍA, *Breve estudio...*, p. 112.
101. Inventario de 1804, fol. 112.
102. V-99.
103. MANN, nº de inv. 5592. *Delle Antichità di Ercolano. Tomo V o sia primo de' bronzi. De' bronzi di Ercolano e contorni incisi con qualche spiegazione. Tomo I, Busti*, Nápoles, 1767, pp. 213-219, láms. LXIII, LXIV. *Le collezioni*, p. 128, fig. 161.
104. MANN nº de inv. 5592. WOJCIK, *La Villa...*, p. 173-175; *Le collezioni*, p. 128, fig.
105. Inventario de 1804, fol 115. Salvo que se indique lo contrario, todos los bustos y hermas se engloban dentro del apartado de "Bustos Cabezas y Mascarillas de Yeso" de dicho inventario. pp. 115-128.
106. V-176.
107. *Delle Antichità*, tomo V, pp.131-137, láms. XXVII-XXVIII.
108. MANN nº de inv. 4896, COMPARETTI, *La Villa Ercolanese...*, pp. 200 y 254, lám. X, n 4; *Le collezioni*, p. 128, fig. 164.
109. Inventario de 1804, fol. 117. Existía otra copia en el mismo inventario con los números 201.
110. V-137.
111. MANN nº de inv. 5594, *Le collezioni*, p. 128, fig. 163.
112. *Delle Antichità di Ercolano*, tomo V, pp. 207-211, láms. LXI, LXII. Wojcik, *op. cit.*, pp. 92-94.
113. Inventario de 1804, fol. 115.
114. V-144.
115. MANN nº de inv. 5590, *Delle Antichità*, tomo V, pp. 221-225, láms. LXV, XLVI. *Le collezioni*, p. 130, fig. 176.
116. WOJCIK, *La Villa...*, pp. 94-95.
117. Inventario de 1804, fol. 115. En *Delle Antichità*, tomo V p. 221, nota nº 2 se añade que se trata de Tolomeo VI, tal y como se recoge el inventario.
118. V-118.
119. MANN nº de inv. 5596. *Delle Antichità di Ercolano*, tomo V, pp. 233-237, láms., LXIX, LXX, p. 233. *Le collezioni*, p. 130, fig. 175.
120. Inventario de 1804, fol. 115.
121. V-214.
122. MANN nº de inv. 5607. *Delle Antichità di Ercolano*. Tomo V, pp. 107-111, láms XXIX –XXX. *Le collezioni*, p. 136, fig. 197.

123. Inventario de 1804, fol. 115.
124. V-152.
125. MANN n° de inv. 5602, *Delle Antichità*, tomo V, pp. 113-117 lám. XXXI –XXXII. *Le collezioni*, p. 136, fig. 198.
126. BARGELLINI, *Guía*, n° 120 “cabeza de hombre”.
127. Inventario de 1804, fol. 115.
128. V-165.
129. MANN n° de inv. 5623, *Delle Antichità*, tomo V, pp. 119-123, láms XXXIII-XXXIV, *Le collezioni*, p. 136, fig. 199.
130. Museo Municipal de Madrid (en adelante MM) n° de inv. 3832.
131. BARGELLINI, *Guía*, n° 138 “busto de hombre”.
132. Inventario de 1804, fol. 115.
133. V-151.
134. MANN n° de inv. 4885, *Le collezioni*, p. 136, fig. 195.
135. *Delle Antichità di Ercolano*, tomo V, pp. 147-153, láms. XLV-XLVI: p. 157; Wojcik, *La Villa*, pp. 173-175.
136. ESCONTRÍA, *Breve estudio...*, p. 110.
137. Inventario de 1804, fol. 116.
138. V-187.
139. MANN n° de inv. 6155, *Le collezioni*, p. 124, fig. 146.
140. Inventario de 1804, fol. 116.
141. V-134.
142. MANN n° de inv. 6150, *Le collezioni*, p. 124, fig. 141.
143. Inventario de 1804, fol. 116.
144. V-148.
145. MANN n° de inv. 6158, WOJCIK, *La Villa*, p. 57. *Le collezioni*, p. 126, fig. 149.
146. Inventario de 1804, fol. 116.
147. V-138.
148. MANN n° de inv. 6148, *Le collezioni*, p. 124, fig. 143.
149. Inventario de 1804, fol. 116.
150. V-139.
151. MANN n° de inv. 6156, *Le collezioni*, p. 124, fig. 147.
152. WOJCIK, *La Villa*, p. 62.
153. BARGELLINI, *op. cit.*, fig. 126. Identificado como una cabeza de Sófocles.
154. Inventario de 1804, fols. 116-117.
155. V-173.
156. MANN n° de inv. 6151, *Le collezioni*, p. 126, fig. 150.
157. Inventario de 1804, fol. 116.
158. V-147.

159. MAANN nº de inv. 6147, *Le collezioni*, p. 124, fig. 142.
160. Inventario de 1804, fol. 116.
161. V-83.
162. WOJCICK, *La Villa*, p. 59. MANN nº de inv. 6152, *Le collezioni*, p. 124, fig. 145.
163. Inventario de 1804, fol. 115.
164. Inventario de 1804, fol. 116.
165. V-82.
166. MANN nº de inv. 6153, *Le collezioni*, p. 124, fig. 137.
167. Inventario de 1804, fol. 117.
168. V-114.
169. MANN nº de inv. 6164, *Le collezioni*, p. 126, fig. 148.
170. Inventario de 1804, fol. 116.
171. V-174.
172. MANN nº de inv. 5618, *Delle Antichità di Ercolano*, Tomo 5, pp. 101-105, láms XXVII y XXVIII. *Le collezioni*, p. 136, fig. 200.
173. ESCONTRÍA, *Breve estudio...*, p. 109. BARGELLINI, *Guía...*, fig. 122. Se conserva un dibujo de 1802.
174. HERRERO, M^o Jesús, "Las antigüedades de Herculano y su impacto en las Colecciones Reales", *Reales Sitios*, núm. 156, 2^o trimestre de 2003, pp. 46 y 52.
175. VENUTI, Domenico, *Spiegazione d'un servizio da tavola dipinto e modellato in porcellana nella Real Fabbrica di sua maestá il Re delle Sicilie, sopra la serie de' Vasi e pitture esistenti nel Real Museo Ercolanense*, Nápoles, 1782.
176. Inventario de 1804, fol. 115.
177. V-830.
178. MANN nº de inv. 5614. *Delle Antichità di Ercolano*, tomo V, pp. 171-175, láms XLIX-L. Existen discrepancias sobre la fecha de su hallazgo cfr. WOJCICK, *La Villa...* p. 134. *Le collezioni*, p. 134, fig. 190.
179. Inventario de 1804, fol. 115.
180. V-838.
181. MANN nº de inv. 5623, WOJCICK. *La Villa...*, p. 52. *Le collezioni*, p. 124, fig. 147.
182. Inventario de 1804, fol. 116.
183. ESCONTRÍA, *Breve estudio...*, p. 108, documento nº 4.
184. MANN nº de inv. 5625. *Delle Antichità*, tomo VI, pp. 113- 121, láms. XXIX a XXXII, *Le collezioni*, p. 126, fig. 156.
185. *Delle Antichità*, tomo VI, pp.113-121, láms XXIX a XXII.
186. AGS, Estado, libro 322, fols. 41-46, *Cartas*, p. 279, *Epistolario IX*, p. 915.
187. *Epistolario X*, p. 24.
188. *Epistolario X*, p. 547.
189. Inventario de 1804, fols. 129-130.

190. ESCONTRÍA, *Breve estudio...*, fig. 113.
191. BARGELLINI, *Guía*, fig. 101. Se conserva un dibujo de 1798.
192. Inventario de 1804, fols. 108 y 111.
193. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "La distribución del espacio en la Real Academia de Bellas Artes", *Academia*, nº 75, 1992, pp. 200-201.
194. MANN nº de inv. 5626 y 5627, *Delle Antichità*, tomo VI, pp. 223-229, láms. LVIII y LIX. *Le Collezioni*, p. 128, figs. 158 y 159.
195. Nápoles 11 de agosto de 1761. Tanucci a Carlos III. *Epistolario* IX, p. 915.
196. Inventario de 1804, fol. 109.
197. Inventario de 1804, fol. 110.
198. *Delle Antichità*, tomo 5, pp. 125-129, láms. XXV-XXVI.
199. MANN, nº de inv. 5616, *Le collezioni*, p. 128, fig. 165.
200. ESCONTRÍA, *Breve estudio...*, p.110. BARGELLINI, *Guía...*, p. fig. 25.
201. PÉREZ VILLAMIL, Manuel, *Catálogo de la Colección de Porcelanas del Buen Retiro*, Madrid, 1908, p. 32, lam. XII.
202. Inventario de 1804, fol. 117.
203. HERRERO, *art. cit.*, p.47. El nº del Taller de Vaciados del Séneca de Gricci es V-174. También a la Academia de San Carlos de Méjico se envió un vaciado de esta escultura y se conserva un dibujo de Juan Fortes fechado en 1801.
204. MANN nº de inv. 5634. *Delle Antichità di Ercolano*, tomo V, pp. 139-143, láms. XXXIX-XL.
205. MANN nº de inv. 5634, Wojcik, *La Villa...*, pp. 141-143, lám. LXXI, *Le collezioni*, p. 134, fig. 192.
206. Inventario de 1804, fol. 115.
207. Inventario de 1804, fol. 117.
208. *Delle Antichità*, tomo V, p. 221, láms. LXV y LXVI. WOJCIK, *La Villa...*, p. 221.
209. MM, nº de inv. 3508.
210. Inventario de 1804, fol. 115.
211. MANN 5586. *Delle Antichità*, tomo V, pp. 145-149, láms. XLI-XLII.
212. WOJCIK, *La Villa...*, pp. 137-138.
213. Inventario de 1804, fol. 118.
214. *Delle Antichità*, pp. 161-169, láms. XLVII-XLVIII.
215. Inventario de 1804, fol. 116.
216. MANN nº de inv. 5588. *Delle Antichità*, pp. 177-181, láms. LI-LII.
217. Inventario de 1804, fol. 115.
218. Inventario de 1804, fol. 116 y 117. MANN nº de inv. 6322, *Le Collezioni*. p. 124, fig. 140.
219. Junta Ordinaria de 23 de enero de 1776, ASF 84/3, fol. 6, y 40-1/2. BEDAT, *La Real academia...*, p. 329.
220. WOJCIK, *La Villa...*, pp. 157 y ss.
221. MANN nº de inv. 5465, 5470 y 11017. Wojcik, pp. 163-164 y 167-168.
222. MANN nº de inv. 5467 y 5469. Wojcik, *La Villa...*, pp. 164-167. *Le Collezione...*, pp. 134-135, 138-139.

223. MANN nº de inv. 5466 y 5471. Wojcik, *La Villa...*, pp. 161-163. *Le Collezione...*, pp. 138-139.
224. MANN nº de inv. 5468. Wojcik, *La Villa...*, pp. 159-161. *Le Collezione...*, pp. 138-139.
225. ESCONTRÍA, *Breve estudio...*, p. 113.
226. Inventario de 1804, fol. 118.
227. Inventario de 1804, fol. 127.
228. MANN nº inv. 5465; MM nº 3538. Lo que sirve para constatar su presencia en la colección de la Academia.
229. Inventario de 1804, fol. 118.
230. Inventario de 1804, fol. 124.
231. Inventario de 1804, fol. 118.
232. Parte de las antigüedades fueron destinadas al Palacio Real mientras otras permanecieron en Buen Retiro hasta su donación a la Real Biblioteca. Sobre el destino de las compras de Paderni cfr. ALONSO, "La colección de antigüedades...", pp. 42-43.
233. Con motivo de la creación del Museo de Reproducciones Artísticas se encargaron a Nápoles, a Sconamiglio y Amodio, vaciados de piezas que desde el siglo XVIII estaban en Madrid. cfr. ALMAGRO GORBEA, M^a Josefa, *Catálogo del Arte Clásico, Museo de Reproducciones Artísticas*, Madrid, 2000, pp. 207 - 209 y ss.
234. Poco después de que los vaciados llegasen a la Academia, en 1777, Mengs manifiesta su preocupación por las obras de arte custodiadas en Buen Retiro dado su deficiente almacenamiento y la dificultad de acceder a ellas cfr., TOMLINSON, Janis, "A Report from Anton Raphael Mengs on the Spanish Royal Collection", *The Burlington Magazine*, vol. 135, 1993, pp. 98-99.

Las fotografías de este trabajo han sido realizadas para la Real Academia de Bellas Artes por Enrique Saenz de San Pedro.

LOS VACIADOS EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO: SU CATALOGACIÓN

Carmen Heras Casas

RESUMEN: Entre las obras de arte que atesora la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, destaca una importantísima colección de vaciados o calcos que, formada a lo largo de más de dos siglos y medio, y, a pesar de la delicadeza del material, ha llegado a nosotros en relativo buen estado. La mayor parte de los vaciados que han entrado en la Academia lo han hecho formando grupos a los que se ha dado el nombre de “colecciones”, de las cuales, la mayoría tienen una procedencia real, siendo una de las más importantes la que conocemos como de “Velázquez” y que comprende parte de los vaciados que entre 1648 y 1651, el pintor Diego Velázquez compró en Italia para el rey Felipe IV y que el rey Felipe V donó a la Academia en 1744.

PALABRAS CLAVE: Vaciados, Diego Velázquez, Felipe IV, Felipe V.

THE PLASTER CASTS ONES IN THE REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO: ITS CATALOGUING

ABSTRACT: An important collection of plaster casts or calcos, formed throughout more than two centuries and, in spite of the gentleness of the material, has arrived to the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in a relative good state. Most of the plaster casts have entered the Real Academia as “collections”; the majority of them come from the Royal Collection, such the one known as “Velázquez” and includes the plaster casts bought by Velázquez between 1648 and 1651 in Italy for the king Philip IV and lately donated to the Real Academia by Philip V in 1744.

KEY WORDS: Plaster casts, Diego Velázquez, Philip IV, Philip V.

La Academia, como fundación Real y por su misión didáctica, va a marcar el carácter y la naturaleza de su colección de Vaciados. Catalogarla no está resultando tarea sencilla y no tanto en la identificación de las obras, exceptuando los bustos y cabezas de los que más adelante trataremos, que entraron con las distintas colecciones, sino a la hora de saber si el vaciado que hoy se conserva es la obra que entró en origen o es una reproducción posterior realizada por el Taller de Vaciados de la propia Institución. Aunque hoy todos estos vaciados se hayan convertido en piezas de museo, durante los siglos XVIII y XIX su principal función era didáctica.

Desde el momento de su creación, el Rey procuró dotar a la Academia de los mejores medios para la formación de los futuros artistas, y como además, le otorgó el privilegio de ser la cabeza y el órgano protector del resto de las reales academias y demás centros destinados a la enseñanza de las bellas artes repartidos por todo el reino, los vaciados que llegaban a la institución lo hacían con una doble finalidad: servir de modelos para la enseñanza del dibujo en sus propias clases y ser reproducidos para su envío a los centros docentes que lo requiriesen. Para poder reproducir los vaciados, era necesario disponer de los moldes o formas y, por ello, la Academia siempre tuvo como prioridad conseguir los moldes sobre los vaciados y que estos fuesen realizados de las piezas originales y a su tamaño natural¹.

A partir de 1776, fecha en la que empiezan a entrar las obras de la gran colección donada por el pintor principal del rey, Antón Rafael Mengs, los trabajos, tanto de restauración de las obras que entran como la realización de vaciados nuevos, se multiplicaron por lo que la Academia se vio en la necesidad de contratar, de forma permanente, los servicios de José Pagniuci, formador que trabajaba para el rey y que desde hacía algún tiempo venía desempeñando algunos trabajos en la institución. Hacemos hincapié en ello porque, a lo largo de todos estos años, los vaciados han seguido siendo reproducidos y, hasta finales del siglo XIX, el concepto de pieza museística no entra a formar parte del pensamiento de los académicos. Durante este período, todos los vaciados, ya fuesen el original realizado por un artista, las reproducciones venidas en las distintas colecciones o las realizadas por el taller de la Academia, estaban considerados como obras de arte y de hecho, todos ellos permanecían expuestos en la llamada “Galería de Escultura”, espacio situado en la entreplanta del edificio.

La mayor parte de los vaciados que han entrado en la Academia lo han hecho formando grupos a los que se ha dado el nombre de “colecciones” y con algunas, además del vaciado vino también su molde y, en ocasiones, sólo éste.

La necesidad de reproducir las obras, hacía que la entrada de moldes fuese una prioridad en la Academia, pero cuando sólo lo hacía el vaciado, y el modelo era requerido por algún o algunos profesores, y no sólo para la propia casa, la Academia, previa autorización de una junta académica, autorizaba o rechazaba la realización de dicho molde. Hasta 1894, la ejecución de moldes sacados directamente de otros vaciados de la Academia se hizo de forma muy esporádica pero, a partir de esta fecha y con la finalidad de aumentar sus fondos, se impuso al formador la obligación de realizar moldes nuevos, uno al trimestre si la obra era una escultura o grupo escultórico y diez si eran bustos o cabezas².

Una incógnita que nos ha planteado esta práctica, sólo aplicada a los vaciados de escayola es si, una vez realizado el molde, el original se conservaba -en algunos casos, la restauración de la obra ha dejado al descubierto la existencia de barbotina, el material protector que se daba a las piezas antes de realizar el molde- o, de lo contrario

una vez obtenida una nueva reproducción, pasaba a sustituir al original porque, con los métodos antiguos utilizados para la realización del molde, el vaciado original quedaba algo deteriorado y, al tener el vaciado la única finalidad de servir de modelo en las clases de dibujo, cuanto más limpio y perfecto estuviera, mayor era su aceptación. En la actualidad el Taller de Vaciados sigue reproduciendo obras procedentes de estas colecciones antiguas, cuyos originales han desaparecido.

Por la propia función del vaciado, el criterio de mantenimiento de las obras no se hacía por antigüedad, sino por el estado de conservación de la pieza, de ahí, que las que han llegado hasta nosotros, salvo en contadas ocasiones en las que documentalmente sabemos que fueron sustituidas en un determinado momento, a veces nos resulta difícil saber si se trata del vaciado que vino en origen o uno realizado ya en la casa.

Aunque más adelante trataremos este tema con más amplitud, es importante señalar que, en 1804 y con motivo de la realización de un nuevo Inventario General, se marcaron las obras con un número a tinta negra. Esta marca nos ha sido de gran ayuda, al menos para establecer un antes y un después de esta fecha. Además de esta numeración, también en 1804, pero después de realizado el Inventario General, hubo otra serie de piezas, a las que se marcó con una “C.” y un número las cuales ya aparecen reflejadas en una ampliación del Inventario de 1804 que se realizó en 1814.

La catalogación la estamos realizando sobre dos ejes fundamentales:

1. Bibliografía básica y documental
2. Estudio físico de la propia pieza

1. BIBLIOGRAFÍA BÁSICA Y DOCUMENTAL

Naturalmente y por lo que respecta a la Bibliografía “principal” o “básica” así como para la documental, la mayor fuente la encontramos en los fondos de esta Real Academia, siendo las más importantes:

- 1.1. Los Inventarios o Listados que acompañan a cada una de las colecciones.
- 1.2. Los Inventarios y Catálogos que periódicamente realizó la Academia hasta finales del siglo XIX
- 1.3. Las Actas de las Juntas Ordinarias y Particulares de la Academia
- 1.4. Los Concursos de Premios Trienales o Generales
- 1.4. El Libro de Grabados de José López Eguídanos³
- 1.5. Los Libros de Cuentas de la Academia

1.1. Los Inventarios o Listados que acompañan a cada una de las colecciones

Las colecciones documentadas más importantes por orden de entrada son las siguientes:

- 1.1.1. Juan Domingo Olivieri
- 1.1.2. Velázquez

- 1.1.3. Felipe de Castro
- 1.1.4. Herculano
- 1.1.5. Antón Rafael Mengs
- 1.1.6. Palacio de la Granja de San Ildefonso
- 1.1.7. Real Fábrica de Porcelana de la China
- 1.1.8. Compra al Museo Real de París -Louvre-
- 1.1.9. Elementos y decoración arquitectónica y “modelos” del Taller de Vaciados.

1.1.1. Juan Domingo Olivieri

En 1744, momento de la creación de la Junta Preparatoria, le fue comprada a Juan Domingo Olivieri la colección de dibujos y yesos que hasta ese momento le habían servido como modelos en su taller y es la única colección en la que los vaciados son de pequeño formato, exceptuando los bustos, cabezas y algún torso que, según la lista que obra en poder de la Academia, eran considerados como obras pertenecientes al Palacio Real⁴.

Muy pocas son las obras de esta colección que se han podido identificar entre los fondos actuales si exceptuamos los bustos y cabezas, de los que más adelante trataremos y una espalda llamada “del natural”.

1.1.2. Velázquez

Esta colección la forma el conjunto de obras que procedentes de Palacio, entraron en 1744 y corresponden a los vaciados que el pintor Diego Velázquez trajo de Italia en 1651. Las obras que llegaron en dos partidas, 17 de septiembre y 5 de noviembre de 1744, vinieron acompañadas de sus correspondientes inventarios. Para su identificación nos ha sido fundamental, además de las actas de las juntas académicas, el inventario realizado por la institución en 1758, los concursos de Premios Generales y las publicaciones de Palomino e Yves Bottineau⁵.

En nuestro estudio anterior, de entre las figuras que no habíamos podido identificar con seguridad, se hallaba la que en el primer inventario de Palacio llaman “Niove” y a la que nosotros habíamos relacionado con la Ceres Mattei del Museo Vaticano. El hallazgo de un dibujo realizado por el concursante Joaquín Ballester Ballester, y con el que obtuvo el premio por el Grabado en el concurso de Premios Generales del año 1766, nos lleva a pensar, que puede ser esta, y no la Ceres Mattei la figura que trajo Velázquez de Italia. El tema del concurso fue dibujar “la estatua de Julia Mamea que esta en la Academia en medio pliego de papel de marca imperial: Se reducirá el dibujo a una quartilla de papel comun y a este tamaño se gravará a solo buril en una lámina de cobre”⁶.

En el inventario de la Academia de 1758 aparece como “Faustina bajo la forma de Ceres”⁷ y, aunque en el concurso de premios ya la llaman “Julia Mamea”, posi-



Joaquín Ballester Ballester. *Dibujo de Flora o Julia Mammea.*
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (nº inv. P/1229).

blemente era más conocida como “Ceres” porque en el libro de estampas de López Enguïdanos⁸ aparece sólo con este nombre y el título que le dan en el inventario de 1804 es: “El retrato de Julia Mamea con espigas en la mano derecha, representando á Ceres de dos varas escasas” el mismo nombre con el que aparece en los inventarios y catálogos del siglo XIX hasta 1840 y con el que en 1906, Reinach, también la reproduce⁹.

En la Academia, a partir de 1840 le cambian el nombre. En los inventarios de 1840 y 1855 aparece como: “Plancila u otra matrona romana protectora de la Agricultura bajo la figura de Ceres”¹⁰, atribución muy parecida a la que en la actualidad tiene la figura original: “Femme inconnue en Cèrés” (Museo del Louvre, inv. MR 243). La figura en mármol entró en el Louvre en 1807 procedente de la colección Borghese y está catalogada como la representación funeraria de una dama romana de hacia el 235-250 d. de C. reproduciendo el modelo de Afrodita que se hacía en el siglo V a. de C.

El vaciado de la Academia, desde 1817 aparece en los inventarios y catálogos, expuesto en la sala primera de la Galería de Escultura, y en la segunda en el de 1855. El último dato hallado en el que se hace referencia a esta escultura es de 1871, momento en el que el escultor y académico Ponciano Ponzano (1813-1877) copió el libro de estampas de López Enguïdanos. Ponzano se dedicó, durante varios años, a recopilar información con el fin de hacer un libro en el que recogería las que él consideraba “las 100 mejores obras de escultura”. Con esta finalidad, y para saber cuáles eran las esculturas más importantes que la Academia poseía y con las que él pudiera contar para su obra, en 1871, no sólo copió el libro de Enguïdanos, sino que realizó los dibujos de otras esculturas de la Academia:

Estos calcos poco exactos los hizo Ponzano cuando quiso saber de cuantas estatuas podría hablar en su obra y también para la formación del catálogo de las que poseía la Academia en el año 1871. Las que tienen numeración Romana son adquiridas después [de 1794] y las que llevan una estrella son adquiridas en su tiempo. Madrid. P. Ponzano [sin rúbrica]¹¹.

Al escultor, la figura de esta “Ceres” le debió parecer lo suficientemente importante porque fue una de las que eligió para su catálogo.

1.1.3. Felipe de Castro

Relacionadas con este escultor hay cuatro entradas de obras: una, procedente del Palacio Real de Madrid, dos más, donaciones directas del propio escultor y una cuarta, legada por sus herederos.

La primera se compone de los vaciados que, a las órdenes de Castro, los vaciadores de Palacio realizaban para el propio rey, y que precisamente, a instancias del escultor, el rey donó a la institución en 1754. De esta colección no hemos hallado

una lista específica que acompañara a las obras -en 1754 entraron los vaciados y en 1758 los moldes-. Para su identificación nos ha sido fundamental la correspondencia que el escultor mantuvo con el viceprotector de la Academia, así como la Memoria sobre el taller y los moldes que en 1813 el académico bibliotecario Juan Pascual y Colomer presentó a la Academia.

En una carta que el escultor remitió -en respuesta a la petición verbal que sobre este asunto le había hecho la noche anterior- al viceprotector, Tiburcio de Aguirre, fechada el 10 de octubre de 1754, manifiesta tener en su poder vaciadas algunas esculturas grandes y pequeñas, así como algunas cabezas:

En mi poder tengo vaciadas dos estatuas grandes, y una pequeña, y siete cabezas de Hombres, y Mugerres, con sus pedestales, de las q^e de Ordⁿ de S. M. (que Dios g^e) se me tienen mandadas entregar, para q^e las vaya vaciando; por lo q^e si fuese de su agrado, se serbiria mandarme decir por escrito a qⁿ., quando, y como quiere se las entregue [...] imterin q^e solicito se vacie el Hermafrodita q^e tengo en mi poder, y saquè de las alhajas del R^l. Palacio; q^e. al tiempo de restituir todas las ya referidas, sacarè todo aquello que, encontrase ser util, y adecuado a lo que V.S. meprebino de Caballos, Leones [etc] y demas que fuese e la realidad util¹².

Por una segunda carta, también dirigida al viceprotector¹³, sabemos que las obras que vinieron fueron las del *Niño de la espina*, la *Venus de la concha*, dos *gladiadores* -el *Discóbolo erecto* y uno de los planetas conocido como el *Sol*-, uno de los esclavos de *Liorna*, y ocho cabezas -*Zenón*, *Nerón*, *Adriano*, *Cicerón*, *Apolo*, *Platón*, *Mario* y *Poetisa Safo*-, todas ellas sacadas de los bronce traídos por Velázquez según la investigadora Tárraga¹⁴. Castro mantuvo con la Academia serias diferencias debido a que se negaba a entregar los moldes, por considerarlos propiedad del taller del Palacio Real y pensar que siempre estarían mejor custodiados por él que por los “porteros y conserjes” de la Academia. No sería hasta el 23 de mayo de 1758, y después de haberle sido cursada una orden real, cuando el escultor entregara a la institución 21 moldes, y siempre según su versión, mandados realizar por él mismo y costeados por el rey, excepto uno, el del *Hermafrodita echado sobre un colchón*, del que advertía haber sido realizado a su costa¹⁵, molde por el que la Academia le pagó setecientos cincuenta reales de vellón el 2 de abril de 1759¹⁶. Por el inventario de las formas o moldes realizado por Juan Pascual y Colomer en 1815 sabemos que además vinieron los moldes de dos caballitos que “fueron sacados por otros dos de bronce, que para este efecto franqueó en dicho año [1754] el S^{or}. Consiliario Conde de Saceda”¹⁷. Una nota adicional en el inventario de 1824 dice que estos caballitos “se rompieron en un dia de exposicion”¹⁸ por lo que es muy posible que los trozos se guardaran y el caballito que se conserva y que al día de hoy ha podido ser restaurado perteneciera a

uno de los modelos vaciados por Castro, aunque este dato aún no lo podemos confirmar.

Particularmente, Castro hizo a la Academia dos donaciones, una, de obras procedentes de su estudio de Roma y de las que más adelante trataremos y otra, en 1762; pero además, sus herederos realizaron una tercera en 1778.

En 1762 Castro donó a la Academia 18 modelos vaciados en yeso, la mayoría de sus propias obras originales y unos pocos de otros autores, según consta en el acta de la junta ordinaria del 13 de junio. Las obras originales ya han sido estudiadas en el apartado de Escultura de la Academia y las que a nosotros interesa son las que llaman “de otros autores” y que fueron:

Un Busto de la grandeza del Gladiador de V. Maburquese. Un brazo grande copiado de otro de Miguel Angel Bonarota. Dos pies grandes copiados por los de Laomedonte [¿Laoconte?] de Belvedere. Otro copiado por uno de la antigüedad. Una máscara grande del Tiber. Una mano de barro cocido copiada de otra del Caballero Bernino. Un pie copiado de otro de Miguel Angel¹⁹.

Felipe de Castro murió en 1775, y tres años después sus herederos donaron una importante partida de moldes dándose cuenta de ello en la junta particular celebrada el 10 de marzo de 1778:

El Discipulo Dⁿ. Gregorio Ferro, uno de los herederos del difunto Dⁿ. Felipe de Castro, había inducido à los coherederos á que se conviniesen en regalar a la Academia quantos moldes se encontraron en el estudio del citado Castro. La Academia admitió la oferta que los dichos le hicieron de los moldes, y que el Ex^m. Sr. Duque de Abrantes, se encargó de hacerlos conducir²⁰.

Los moldes donados fueron, los de la fuente de la Plaza Navona²¹, de 4 figuras de Reyes de Palacio Nuevo, de 30 cabezas más o menos de diferentes tamaños y de 4 bandejas²².

Por último, nos hacemos eco de una partida de modelos, tanto vaciados en yeso como obras en barro, que consideramos pueden ser las obras que Felipe de Castro se trajo de su estudio de Roma y que donó a la Academia en 1747.

Por una carta que, el protector de la Academia, José de Carvajal y Lancaster, remitió al viceprotector, Fernando Treviño, el 29 de agosto de 1747²³, sabemos que Castro, a su regreso de Roma, solicitó, que, con cargo al presupuesto real, se trajera de aquella ciudad todo el material de “Modelos, Libros, Diseños y estampas” que había acumulado en su estudio, y que había dejado perfectamente empaquetado en diez cajones grandes. Para justificar su petición, Castro alegaba, que este material, no sólo le era indispensable a él para desarrollar su trabajo al servicio del rey sino que también serviría para favorecer la formación de la juventud que se dedicara a las Bellas Artes. Para ello, proponía que todo su estudio fuese para la Academia, pero, después de haberle servido a él “para el mejor desempeño y ejecución



Relieve de la Columna Trajana. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (nº inv. V-576).

de las obras que en servicio del rey debía hacer”. El ofrecimiento le fue aceptado, y en todos los documentos consultados²⁴, se especifica que todo el material sería para la Academia, pero dejando perfectamente claro que después de haberle servido a él para sus propósitos.

Por el transporte de los 9 cajones, no 10 como él había ofrecido, desde el puerto de Génova al de Alicante y desde éste a Madrid, se pagaron, con cargo al presupuesto real, 4.429 reales de vellón y 5 maravedíes de vellón a Antonio Berger, persona comisionada para el traslado del “estudio”.

Por estos antecedentes, y porque de este material no hemos hallado rastro en la Academia hasta 1804, deducimos, que se lo debió quedar Castro y que, posiblemente hasta después de su muerte, no fue trasladado a la institución.

En este año de 1804, el formador Pagniuci presentó una factura por importe de: “Trescientos veinte y dos r^s de numerar vaciados en yeso de Bustos, Baxos relieves, Mascarillas etc” en la que aparece un detallado listado de las piezas que habían enumerado, de las cuales dice que, de las 516 piezas marcadas, las 421 primeras eran de Castro y el resto, de “piezas separadas”²⁵. Aunque Pagniuci no dice cual es la numeración que les pone, sabemos que las obras fueron marcadas con una “C.” y un número y, como se ha comentado, es muy posible, que cuando se realizó esta enumeración, el inventario de 1804 estuviera ya acabado, porque estas obras no se recogieron hasta la ampliación del mismo que se realizó en 1814.

Entre las obras que se han conservado con esta numeración hay algunas, tanto vaciadas en yeso como obras en barro, que pueden ser consideradas obras originales del propio Castro como son, varias figuritas y cabecitas de niños, cabecitas de personajes masculinos con barba -posibles cabezas de un apostolado-, y varios bajorrelieves con escenas y personajes relacionados con la vida de Cristo, todos ellos de pequeño formato, así como varias cabezas y máscaras de niños, de tamaño natural. De entre los calcos, podemos destacar un buen número de los 22 trozos de relieves de la Columna Trajana.

1.1.4. Herculano

Con el fin de conocer las instalaciones de la nueva sede de esta Real Academia –en 1773 había trasladado su residencia desde la Casa de la Panadería a la actual de la calle de Alcalá-, el rey Carlos III la visitó, de forma privada, el 30 de diciembre de 1775. Después de hacer un recorrido por las distintas aulas, y de recibir todo tipo de explicaciones sobre el método de enseñanza empleado²⁶, el rey pudo comprobar cómo, y a pesar de los esfuerzos ya realizados, la carencia de modelos para la enseñanza era evidente y, aprovechando el interés del monarca, los académicos, al frente del señor protector le manifestaron: “la suma falta, que hacian para perfeccionar los Estudios, y enseñanza, Pinturas originales de los autores famosos,



Estatua ecuestre de Alejandro. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (nº inv. V-255).

Estatuas antiguas, y Yesos bien conservados”, ofreciéndose de inmediato el rey para que: “nada faltase a la Academia”. Al día siguiente, el protector marqués de Grimaldi remitió un escrito al viceprotector, Ignacio de Hermosilla, en el que le comunicaba, la concesión por parte del rey de la colección de “Hiesos de las Estatuas de Herculano, las cuales están en Buen Retiro”²⁷ y en el que daba las instrucciones de por quién y cómo debían de ser transportados los vaciados a la Academia y cuya lista es como sigue:

Quarenta y cinco bustos grandes algunos con pedestal de yeso; dos medianos; Siete pequeños; un modelito de un Cavallo con su Ginete; una Estatua de Venus de dos tercias de alto; otra de Apolo un poco mayor; dos bajos relieves de figura circular de una tercia de diámetro; otro cuadro de poco mas de tercia; otro cuadrilongo casi igual; una Estatua de Mercurio del tamaño natura sentado en

un peñasco; otra Estatua de un Joven en pie del tamaño natural; otra igualm^{te}. del tamaño natural de Baco tendido en un peñasco, y un pellejo de vino²⁸.

Junto con las esculturas, fueron donados también los pedestales y basas sobre los que se deberían colocar los vaciados. Las obras fueron trasladadas a la Academia bajo la supervisión de un profesor de escultura cuyo encargo recayó sobre el director de Escultura más antiguo, Juan Pascual de Mena, efectuándose el traslado entre los días 4 y 5 del mes de enero de 1776.

Las obras donadas pertenecían a la colección de vaciados, sacados de los bronces y mármoles descubiertos en Herculano, remitida a Carlos III desde Portici unos años antes. Las que aún se conservan de esta magnífica colección, prácticamente no han planteado problemas de identificación, y ello a pesar de que en la relación de los bustos y cabezas que entran, se limitan, como es costumbre, a dar su número²⁹. Las especiales características de esta colección, hacen de ella el conjunto de vaciados más homogéneo y de mayor calidad técnica de todas las colecciones. Para documentarla hemos utilizado, además de la expresada junta académica, y los inventarios de la propia institución, el segundo tomo de estampas calcográficas publicado por la Stamperia Regia de Nápoles³⁰ y el catálogo de las colecciones del Museo Nacional de Nápoles³¹.

1.1.5. Antón Rafael Mengs

Ante la dificultad para conseguir los modelos, que la Academia necesitaba para el mejor desarrollo de su labor docente, y después de haber agotado otras vías, los académicos centraron su interés en la magnífica colección que el pintor poseía. De este modo, en la junta particular celebrada el 8 de julio de 1773, se acordó pedir al Rey que comprara esta colección³².

Las gestiones se prolongaron por espacio de tres años y no sería hasta 1776 la fecha en la que finalmente se llegó al acuerdo por el que Mengs donaba al Rey los mejores vaciados de su colección con la condición de que estos pasaran a la Real Academia de San Fernando.

Los primeros en entrar en la corporación fueron los vaciados procedentes de la casa que el pintor tenía abierta en Madrid. En la junta particular celebrada el 1 de diciembre de este año, se presentó la lista de las obras donadas así como el escrito de remisión que las acompañaba. En dicho escrito, dirigido al secretario de la Academia, Antonio Ponz, y firmado por el protector, marqués de Grimaldi, en San Lorenzo del Escorial el 19 de octubre de 1776, se expresa claramente tanto la finalidad como la función que debían cumplir dichos modelos, así como el modo y el lugar donde debían quedar expuestos³³.

Un año después, en junio de 1777, ya se habla del traslado de los vaciados de la casa que Mengs tenía en Roma³⁴ y dos años más tarde, en la junta ordinaria del

26 de junio de 1779 el secretario dio cuenta de una carta de Francisco Preciado de la Vega, director de los pensionados en Roma, en la cual le comunicaba que los yesos de Roma, habían sido ya embalados y embarcados³⁵. Las de Florencia lo debieron hacer en estas mismas fechas porque ambas colecciones llegaron a la Academia en este mismo año.

Con esta colección, podemos darnos una idea de la gran importancia que la Academia concedía a los moldes o formas, porque, además del gran número de vaciados que entraron con ella, el de los moldes también fue muy importante, siendo en su mayoría de esculturas de gran tamaño o grupos escultóricos -*Apolo Belvedere*, *Antinoo*, *Zenón*, *Laocoonte*, *Leda*, *Sátiro danzante*, más conocida como Fauno de los albugues o Fauno de los platillos, el de *La lucha de Florencia*, de *La niña que juega a la taba*, etc. y de relieves como el conocido de los niños del “Flamenco” -*Bacanal de putis* de Francois Duquesnoy- en tres trozos, los de los *apóstoles y profetas* del coro de la catedral de Florencia, obra de Bandinelli, etc.³⁶ más los de varias cabezas de los que más adelante trataremos.

Para catalogar esta colección, además de los listados que acompañaron las tres partidas³⁷, en general muy detallados y los concursos de Premios Generales, nos ha sido fundamental el libro de estampas calcográficas de López Enguídanos, así como también nos ha sido de gran ayuda el de Cavaceppi³⁸.

Como en todas las colecciones y en esta en especial por el gran el número de obras que con ella entró, la mayor dificultad para su catalogación la estamos encontrando, sobre todo, por la duplicidad de modelos que se produjo, y por el hecho de haber venido muchos vaciados acompañados de sus propios moldes. Para resolver estos problemas, además de la documentación escrita, nos está siendo de gran ayuda el estudio técnico de las propias piezas, realizado por el equipo de especialistas que está llevando a cabo su restauración. Como ejemplo de duplicidad, e incluso, en este caso se triplicó su entrada, tenemos la obra conocida como *Germánico* o *Jugador de morra*. El primer vaciado entró con la colección de Velázquez, el segundo con la de Mengs y el tercero, procedente de la Real Fábrica de Porcelana de la China del Buen Retiro.

1.1.6. Obras vaciadas en el Real Palacio de la Granja de San Ildefonso (1791 y 1796)

El vaciado de las obras reales siguió proporcionando a la Academia la mayor fuente de entrada de moldes. Con esta finalidad, en 1791, y aprovechando la necesidad que el rey tenía de realizar los moldes de varias esculturas del Palacio de la Granja, el viceprotector Bernardo de Yriarte hizo las gestiones para que fuese el formador de la Academia el encargado de realizarlos, dándose cuenta de todo ello en la junta particular del 2 de octubre de este año en los siguientes términos:

D^ñ Facundo Maria Sani, Conserge del Palacio del R^l Sitio de S^ñ. Yldefonso, con papel de 30 de Septiembre proximo pasado me participó que habiendo de sacar de or-



*Busto de un joven
de raza negra.*
Real Academia de Bellas
Artes de San Fernando,
Madrid
(nº inv. V-143).

den de S. M. moldes de ocho idolos Egipcios, catorce bustos antiguos, un grupo de niños, y otras estatuas pequeñas, que desde la galeria de aquel sitio se han de trasladar al de Aranjuez, le parecia conveniente al mejor servicio del Rey y al beneficio de la Acad^a. que esta mandase à su Portero vaciador Panucci hacer este trabajo y el de los vaciados que se ofreciesen, arreglando lo que el mismo Sani le habia de satisfacer. Añadia que los moldes se podian quedar en la Acad^a. tanto para su seguridad, como para el uso de sus estudios si necesitase algun vaciado: Observando lo mismo con todo lo demas que con igual motivo se saque de Sⁿ. Yldefonso. La Junta satisfecha del buen zelo del S^r. Sani, admitio su oferta; previniendome le diese las gracias, y le manifestase que debiendo ser de cuenta de S. M. el coste de los moldes vaciados, las dos cosas que la Acad^a. tiene arbitrio de complacerle, son la licencia para que Panucci haga las obras, y una especial recomendación para

que arregle los precios con la mayor economía; en cuya conformidad ya quedaban dadas ordenes positivas a Panucci, y se habia encomendado al presente Secretario, que trate con el de acordar los medios mas equitativos³⁹.

De todas las obras mencionadas, los moldes vinieron a la Academia, pues en el inventario de los moldes o formas realizado por Juan Pascual y Colomer en 1813 se dice que vinieron los:

Moldes de las estatuas de la Granja que vació Panucci en 1791 y que Dⁿ. Facundo María Sani depositó en la Academia para su mayor seguridad, y para evitar todo comercio de vaciados. Ocho Ydolos Egipcios./ Tres estatuas pequeñas./ Un grupo de niños./ Catorce bustos antiguos⁴⁰.

En la misma memoria, Pascual y Colomer explica, cómo tres años después, el Rey decidió que se siguieran realizando los vaciados de las esculturas de la Granja⁴¹ y Pagniuci siguió desarrollando su labor en los mismos términos que la vez anterior. En 1796, los moldes estaban depositados en los sótanos de la Academia y en 1798, a petición de la propia institución, el formador realizó un detallado listado de los mismos⁴². Las esculturas vaciadas fueron 56, la mayoría de gran tamaño -casi todas ellas depositadas hoy en el Museo del Prado- de las cuales, sólo de las Musas⁴³ -de la colección de la reina Cristina de Suecia compradas por Felipe V- hemos encontrado documentación que nos acredita que sus vaciados fueron sacados en la Academia.

También relacionado con el formador Pagniuci y con el Palacio de La Granja, están las obras que según este formador vació antes de entrar en la Academia, cuyos moldes se conservaban en 1798⁴⁴.

1.1.7. Real Fábrica de Porcelana de la China del Buen Retiro de Madrid

En 1811, vuelve a entrar otra importante colección, procedente de la Real Fábrica conocida como “de la China”. En 1808, con motivo de la invasión de España por los franceses, estos decidieron instalar un destacamento militar en una parte de dicha fábrica. Con tal motivo tuvieron que ser desalojadas varias dependencias, viéndose todos los enseres arrinconados en una de ellas. Durante los primeros meses de la ocupación, la fábrica aún pudo seguir funcionando, aunque de forma muy limitada, a las órdenes del francés Mr. Perche, persona elegida por el español, José Sureda. El 5 de diciembre de este mismo año, la Fábrica es saqueada y en parte destruida, por las tropas francesas, después de haber vuelto tras un corto período de ausencia, estableciéndose en ella un reducto fortificado con numerosa artillería y depósito de municiones.

Parte del material de trabajo de la Real Fábrica, fue trasladado al Palacio del Buen Retiro, y la Academia de San Fernando, debió pedir que algunas de sus obras fuesen trasladadas a su propia sede, porque, unos meses después, el 11 de julio de

1809 el entonces Ministro del Interior, José Romero, dio la Orden para que los vaciados de escayola pasasen a formar parte de las colecciones de la Academia:

He venido en encargar à Dⁿ Mariano Gomalar de Sepúlveda y Dⁿ Joseph Sureda, la traslacion y colocacion en la Casa de esa R^l. Academia, de los Vaciados y Modelos de yeso que pertenecian à la antigua Fábrica de la China, dexando al cuidado de los referidos sujetos la eleccion de piezas de ese edificio, que juzgasen mas apropósito para la seguridad y custodia de tan interesantes objetos. Lo que aviso à Vm para que franquee à los citados Dⁿ. Mariano Sepúlveda y Dⁿ. Joseph Sureda, todos las proporciones y auxilios de que necesitan para el completo desempeño de su comision. Dios g^{de}.etc. Madrid 11 de Julio de 1809. El Ministro de lo Ynterior= Manuel Romero= S^{or}. Conserge de la R^l. Academia de Sⁿ. Fernando⁴⁵.

A pesar de la orden, las obras no llegaron a la institución hasta dos años después y con su entrada, muchas de las obras se duplicaron pero en este caso son fáciles de reconocer por el sello de la Real Fábrica con el que vinieron marcadas, que como se especifica en la lista que firmó a su llegada a la Academia el conserje, Francisco Durán, unos eran blancos y otros coloreados⁴⁶.

1.1.8. *Compra al Museo Real de París (Louvre)*

La siguiente colección que nos ocupa, menor en número aunque no en calidad, corresponde a las obras compradas al Museo Real de París en 1852. Esta colección ha sido fácil de identificar, porque además de contar con el listado de las obras, éstas venían marcadas con un sello metálico con la marca del formador.

Las obras compradas fueron: el *Pedagogo y un hijo de la Níobe*, el *Sileno con Baco niño*, la *Diana de Gabies*, el *Niño con el cisne*, la *Venus de Milo*, la *Venus de Arlés*, el *Torso de Milón de Crotona* y dos *Cabezas de Caballos* -de la Iglesia de San Marcos de Venecia-. Las gestiones fueron realizadas por el tesorero de la Academia, Aníbal Álvarez. Se conserva una copia de la lista de las obras y de la carta o nota de remisión, que Álvarez envió a Marcial A. López, la persona comisionada por la Academia en París para llevar a cabo el traslado de las obras a Madrid⁴⁷. También se conserva el borrador de la carta que Álvarez remitió al jefe de la Aduana de Irún, por donde debían entrar las obras. En ella le da cuenta de la próxima llegada de los vaciados a esa Aduana y de cómo no debían ser abiertos los cajones que las contenían hasta Madrid:

Y en consecuencia dichas obras que se contienen en la adjunta lista habrán salido ó van a salir de París en ocho cajones dirigidos á Mr. Loreche Laegne [segundo apellido ilegible] en Bayona y al comisionista en Yrun S.S. Kelgel y Sobrinos; y como si en este último punto fuesen abiertos dichos cajones y tocaren las obras q^e. vienen embaladas artísticamente y con sumo cuidado dicho movimiento de

una de ellas las destruirá, no puedo menos, al hacer presente esto á V.E. y para evitar cualquiera descomposicion que haria inutil el gasto hecho y dejaria las catedras sin estos medios de enseñanza, no puedo menos de rogar á V^e. [dos siglas ilegibles] se sirva disponer que dichos ocho cajones se precinten y sellen sin abrirse y en esta forma vengán hasta esta Aduana donde si no fuese posible que precintados se abran en la Acad^a. como en casos semejantes se ha hecho siempre, se despachen á presencia de un comisionado de la misma⁴⁸.

El borrador está sin firma y fechado el 30 de abril de 1852.

1.1.9 Elementos y decoración arquitectónica y “Modelos” del Taller de Vaciados

Los elementos y decoración arquitectónica siempre habían sido un material muy importante para la enseñanza de la Arquitectura, pero con la creación de la Escuela Especial de Arquitectura, y sobre todo a partir de 1852, estas obras empezaron a entrar en la Academia de una forma considerable. Para darnos una idea de la importancia que a finales del siglo XIX habían adquirido, en el Reglamento especial que la comisión del Taller de Vaciados elaboró en 1876⁴⁹, se dice que el material del que se compone el taller: “consistirá en estatuas y grupos notables; en detalles, miembros y fragmentos arquitectónicos de mérito reconocido antiguos y modernos, y en moldes para vaciados de aquellas y de éstos”⁵⁰. y al clasificarlos los divide en: “1^a Estatuaría, que comprenderá estatuas, relieves y grupos vaciados, y los correspondientes moldes para hacerlos” y “2^a Arquitectura, que comprenderá vaciados de fragmentos y adornos arquitectónicos antiguos y modernos y sus respectivos moldes”⁵¹.

Más relacionado con el taller, se conservan algunos vaciados conocidos como “Modelos” los cuales pueden estar compuestos de una o varias piezas, tantas como conformen el molde. Como ya se ha comentado, desde su fundación, el taller ha tenido como principal misión, reproducir cuantas obras de arte la Comisión del taller ha creído conveniente. Para ello, una vez realizado el molde, se saca el primer vaciado. Este primer vaciado, es el que queda como “modelo” para que, en el caso de que se produzca la rotura de alguna de las piezas del molde, pueda ser realizada de nuevo sin que se altere el resultado de la obra. De muchos de estos modelos, la Academia ya no conserva el molde por lo que en la actualidad no se reproducen y a veces nos encontramos con que de una escultura sólo se conserva alguna de las piezas en que estaba dividido el molde, como por ejemplo sucede con la estatua del *Fauno del cabrito* del que tan solo se conservan las piernas.

1.2. Inventarios y Catálogos realizados por la Real Academia

Para nuestro estudio, los inventarios más interesantes son los realizados en 1758, 1804, 1814, 1817, 1824, 1855, 1897 y 1986, de los cuales, unos son generales de

todos los enseres y otros, específicos de las obras de arte, y a su vez, de estos últimos, unos lo son de todas las obras de arte en general y otros específicos de pintura o de escultura. De los catálogos publicados, nos han interesado los de, 1817, 1818, 1819, 1821, 1824, 1829 y 1994.

El por qué de la publicación tan seguida de catálogos entre 1817 y 1824, nos lo aclara una nota adicional hallada en el inventario realizado en éste último año, nota que a la vez nos cuenta cómo y por quien fueron organizadas las nuevas salas dedicadas a la escultura:

Desde el nombramiento del S^{or}. Dⁿ. Pedro Franco para Vice Protector de la R^l. Academia de S. Fernando, tuvo este Establecimiento una alteración y variaciones no conocidas, clasificando sus Galerías y Salas de Profesores, de suerte que cuando entró a servir la plaza de Conserge Dⁿ. Jose Manuel Arnedo, en Novir^e. de 1816, encontró mucha parte sin concluir de este proyecto del Vice Protector al que ayudó con sus conocimientos artisticos en su colocación tanto que ya en el año de 1817 se presentaron al publico las dos Galerías de Pintura y Escultura, incluidas las Salas de Arquitectura y Gravado, Formando un Catalogo de todos los cuadros, que se hallaban colocados, Estatuas, Bustos, Cabezas, y bajos relieves, dirigido y corregido por los Directores Dⁿ. Francisco Ramos, Dⁿ. Jose Camaron y Dⁿ. Esteban de Agreda, presidiendolo todo dicho S^{or}. Vice Protector. Como al siguiente año se habilitaron y compusieron la excelente coleccion de cuadros que vinieron de Francia, hubo que quitar muchos de los que el año anterior se hallaban colocados; y el mismo año de 1818, la Venerable comunidad de los PP del Escorial representaron á SM. q^e. diferentes cuadros que habian visto en la exposicion de pinturas de la Academia eran pertenecientes á la gran coleccion de pinturas de aquel R^l. Monasterio, por lo que SM. mandó se le entregasen y al siguiente año de 1819, se reemplazaron los huecos con otros diferentes de los que habia en la Academia. Siguió esta alternativa de quitar y poner cuadros hasta el año de 1821, haciendo diferentes catálogos por las variaciones expresadas, hasta que en 1824, se hizo otra nueva colocación y catalogo razonado siendo nombrados por la Academia para su formación el benemerito e inteligente S^{or}. Consiliario Dⁿ. Juan Agustin Cean Bermudez y los S^{res}. Directores Dⁿ Esteban de Agreda, que entonces lo era General, Dⁿ. Zacarias Velazquez Dⁿ. Juan Galvez, Dⁿ. Pedro Hermoso y Dⁿ. Jose Madrazo, con asistencia de dicho S^{or}. Vice-Protrector⁵².

Inventarios:

1758⁵³. Es general y en él se incluyen, además de los modelos en yeso, los moldes o formas que en ese momento habían entrado en la Academia. Este inventario nos ha sido fundamental para identificar las obras llegadas a la institución hasta ese momento, que fueron las procedentes del taller de Olivieri, la colección que cono-

ceamos como de Velázquez y los vaciados realizados por el escultor Felipe de Castro en el Palacio Real de Madrid. Es posible que, este inventario nos ayude también a descubrir las obras que, en febrero de 1749, entraron en la Academia procedentes de Roma -en proceso de estudio-, de las cuales, hasta el momento sabemos que vinieron en 2 cajones que pesaban “40 arrobas” y por cuyos portes se pagaron, con cargo a los fondos destinados a la Academia, 751 reales de vellón⁵⁴.

1804⁵⁵. Es el primer Inventario General que se realiza después de la entrada de todas las grandes colecciones del siglo XVIII, aunque hay que anotar que aún no incluye los vaciados realizados en la Granja de San Ildefonso entre 1794 y 1796, debido a que aún no habían sido sacados de los moldes. Resulta muy interesante porque, además de ser la base de todos los posteriores, se marcaron las obras con un número a tinta negra. La enumeración de las obras se inició a finales del siglo XVIII y fue realizada por el formador José Pagniuci y sus ayudantes.

El inventario, está dividido por tipos o modelos -estatuas, bustos y cabezas, relieves, animales, torsos, etc.- y materiales -mármol y bronce, madera, yeso, barro, etc.- y en cada uno de ellos se empieza una numeración diferente con lo cual nos podemos encontrar con varias obras marcadas con un mismo número, dependiendo del grupo en el que se hayan incluido.

Es muy posible que este inventario esté basado en el que en 1794 realizó, por encargo de la Academia, el conserje⁵⁶ Juan Moreno, pero que por enfermedad, según consta en la junta particular del 30 de noviembre de este año⁵⁷, lo tenía inconcluso. Moreno murió poco después por lo que volvieron a pasar otros 10 años hasta que se presentara uno nuevo y ya firmado por el nuevo conserje, Francisco Durán.

1814⁵⁸. Es una continuación del inventario de 1804 y en él se recogen, las piezas sueltas que según se dice, se encontraban “maltratadas” y situadas debajo de la “escalera del Gabinete de Historia” o sea las que Pagniuci marcó con la letra “C” y un número; las obras que en 1810 entraron del taller del pintor Cosme de Acuña y las de la Real Fábrica de Porcelana de la China del Buen Retiro, en la Academia desde 1811. El inventario está firmado también por el conserje de la casa, Francisco Durán, y fechado el 1 de septiembre de este año.

1817⁵⁹. Aunque en el título se dice que es un inventario de los cuadros situados en las salas de la Real Academia, en él aparecen también las esculturas, incluidas las vaciadas en yeso que en dichas salas se hallaban -siete en la llamada Sala del Recibimiento y balcón largo; dos en la de Funciones; tres, más dos vasos antiguos en la Sala Larga; tres en la del Pasillo; otros dos vasos y un ara, sólo dice que vaciada del antiguo, en el Oratorio; tres figuras, más cuatro bustos, en la Biblioteca y por último en la llamada Sala Reservada, sala que inmediatamente pasó a formar parte de la Galería de Escultura, como Sala 1ª, cuatro figuras, dos cabezas y dos vasos grandes “del antiguo”.



Sellos con la enumeración de los Catálogos de 1821 y 1824, pertenecientes al busto de Ganimedes Médici. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. (nº inv. V-200).

1824⁶⁰. Es el más completo de todos los inventarios, porque además de ser general, de todas las obras de arte situadas en cualquier rincón de la casa, incluye también el mobiliario y otros enseres de la Academia. Introduce dos novedades importantes: recoge por primera vez los vaciados situados en el zaguán, escalera principal y rellano superior de la misma y enumera las obras, haciendo sólo la distinción entre escultura y pintura, según el orden de colocación en cada una de las salas, excepto las situadas por otras dependencias secundarias de la casa que se limita a describir su situación sin ponerles número de orden.

1840⁶¹. También es general, pero solo incluye las obras expuestas en las dos Galerías –de pintura y de escultura– y no encontramos mucha variación con respecto al último catálogo publicado en 1829.

1855⁶². En este año se realizó un inventario general específico de la escultura en el que se incluye también las obras expuestas en la escalera. El esquema de ordenación de las salas es el mismo que en los anteriores, pero se han introducido algunos cambios en la distribución de las obras, sobre todo porque la escalera sufrió una gran remodelación, pasando de las 12 obras de 1829 a las 35 que se reflejan en este inventario. Aunque en el de 1840 no aparece reflejada la escalera, hemos constatado que gran parte de las obras que ahora vemos situadas en este lugar, en el inventario de ese año aparecen en las mismas salas en que se hallaban en 1829, por lo que deducimos que la remodelación de la escalera debió hacerse en torno a 1849, fecha del inventario -sin localizar- en el que dice basarse este de 1855.

1897⁶³. Es el último inventario antiguo en el que hemos encontrado reflejada algunas esculturas y es general de todas las obras expuestas en las salas que el público podía visitar en ese momento. Son en total 61 y se hallaban repartidas de la siguiente manera: 26 en la escalera -figuras, bustos y jarrones-, 4 en la “Ante-Biblioteca”, 24 bustos en la Biblioteca y 7 en el Archivo.

1986⁶⁴. Es la primera vez que se hace una división de la escultura, separando las obras consideradas originales, o sea todas aquellas realizadas por el propio autor, de las de reproducción o calcos. Aunque el inventario es de las obras originales, en él se recogen algunos de los vaciados de reproducción, aquellos, que en estos momentos, nosotros estamos catalogando.

Catálogos:

Todos los catálogos del siglo XIX lo son conjuntos de pintura y escultura y sólo de las obras expuestas en las salas que el público podía visitar.

1817⁶⁵. Es el primer catálogo que se publica después de la nueva distribución de las salas de la Academia y por él sabemos que el grueso de la escultura se encontraba situado en la llamada “Galería de Escultura”. Esta galería, a su vez estaba dividida en salas de las cuales las cinco primeras estaban dedicadas exclusivamente a las figuras -figuras completas y de tamaño natural o superior- aunque en todas ellas había colgadas pinturas y, solo en la sala cuarta, algunos relieves. En otras dos salas a las que llaman de “Bustos antiguos” se distribuyen todos los bustos, cabezas, torsos y figuras de pequeño formato además de los relieves. La enumeración de las obras se hace por tipos -siguen el esquema de división realizado en 1804- empezando por la primera obra de la primera sala y continuando por las obras de las restantes salas. De este modo sabemos que en las cinco primeras salas había 90 obras, todas vaciados de reproducción excepto dos relieves originales. En las de bustos se enumera, por un lado los bustos y cabezas siendo su número de 210 piezas y por otro, los torsos, las figuras y los relieves, incluyendo en esta enumeración los relieves situados en un pasillo cuya suma hacían un total de 90 obras entre las que se encontraban 6 vaciados originales, o sea de autor. Dos nuevas salas estaban dedicadas a albergar los: “bajos relieves y modelos en barro”, todos ellos obras de los ganadores de los concursos de Premios Generales y de los pensionados en el extranjero cuyo número era de 70 piezas. Como dato curioso debemos destacar que en este catálogo aparecen por primera vez vaciadas algunas de las obras de la Granja como son las Musas de la colección de la reina Cristina de Suecia, dato que podemos corroborar por el pago de 10 reales que se pagan al formador, en mayo de este año, por dar “dos libras de jabón” para el vaciado de las mismas⁶⁶.

1819⁶⁷. Al día de hoy el catálogo de 1818 no lo hemos podido consultar, pero si el de 1819 y podemos decir, que salvo algún pequeño cambio de lugar de alguna de las piezas, se repite el mismo esquema y hay más o menos el mismo número de obras de escultura que en el de 1817.

1821⁶⁸. En él podemos observar que, en cuanto a la distribución no hay cambios sustanciales, sólo algunas obras cambiadas de sitio. Aparecen por primera vez los vaciados en yeso del escultor catalán, Damián Campeny, donadas por el Rey a la Aca-



Busto del Gladiador Borghese. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. (nº inv. V-135).

demia en 1820. Con motivo de la publicación de este catálogo se procedió a colocar sobre las obras, en un soporte de papel y marcado a tinta negra, el número de orden que le correspondía.

1824⁶⁹. Ya se ha comentado la importancia del inventario que se realizó en este año, y no sólo por su amplitud, sino porque también se hizo una revisión de atribuciones de las obras. El catálogo que se publicó en este mismo año, recoge las nuevas atribuciones y el cambio de enumeración de las obras, que como hemos visto pasa a ser realizada por salas individuales. De este año es otro de los números que sobre un soporte de papel ha aparecido en algunas piezas y, como hemos podido comprobar, es el número de orden de su sala correspondiente.

1829⁷⁰. Es el último catálogo general del que tenemos referencia de este período y en él no apreciamos diferencias respecto al anterior de 1824.

1994⁷¹. En este año se publicó el catálogo de las obras originales o de autor, cuyo inventario había sido publicado en 1986, y aunque en menor número, aún



Busto del Gladiador Borghese.
Firma de Pagniuci en la peana.
Real Academia de Bellas Artes de
San Fernando, Madrid.

se recogen algunos vaciados o calcos pertenecientes a las colecciones tema de nuestro estudio.

1.3. Las Actas de las Juntas Ordinarias y Particulares

La mayor cantidad de información la hemos hallado en las juntas particulares, siendo el siglo XVIII y primer cuarto del XIX, el período donde aparece reflejado el mayor número de reseñas relacionadas con los vaciados. A partir de 1894, momento en que se separa la Galería de Escultura del Taller de Vaciados⁷², los datos van a aparecer por separado, siendo muy poca la información que hemos encontrado referente exclusivamente a la Galería de Escultura.

1.4. Los Concursos de Premios Trienales o Generales

Desde 1753, la Academia convocó de forma anual hasta 1755 y de forma trienal hasta 1808, más uno suelto en 1832, unos concurso de premios, llamados Genera-



Busto de la poetisa Safo.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,
Madrid (nº inv. V-104).



Cabeza retrato de Julia Agripina.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,
Madrid. (nº inv. V-270).

les, a los que podían presentarse, además de los alumnos de la Academia, los profesionales de toda España. En un principio sólo era un concurso para los pintores, escultores y arquitectos, y en 1760 se incluyó también a los grabadores. Cada una de las tres artes, pintura, escultura y arquitectura, tenía tres categorías a las que llamaban *clases*, primera, segunda y tercera, y a cada una de ellas se le concedían dos premios, primero y segundo. Los ejercicios que tenían que desarrollar los aspirantes consistían en dos pruebas, una llamada de “pensado”, la cual consistía en elaborar, en el espacio de tiempo de 6 meses, a partir del edicto publicado por la Academia, el tema elegido por ésta; y otra, llamada de “repente”. Esta prueba, la realizaban los opositores, inmediatamente después de haberseles dado el tema, en el espacio de unas horas y en presencia de los consiliarios en las propias aulas de la Academia. Para los concursantes, pintores y escultores, de la tercera clase, los temas elegidos, tanto para una como otra prueba, siempre estuvieron relacionados con las esculturas vaciadas en ye-



Busto de Aquiles. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. (nº inv. V-154).



Cabeza de Aquiles. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. (nº inv. V-229).

so de la Academia, al igual que para los concursantes del grabado de buril⁷³, de ahí que esta circunstancia haya servido como fuente de gran valor para nuestro estudio.

1.5. El Libro de Grabados de José López Enguítanos⁷⁴

Algo semejante ocurre con el libro de estampas calcográficas publicado en 1794 por el pintor y grabador José López Enguítanos. Las 84 obras que recoge, son los vaciados más famosos que en ese momento poseía la Academia y que se corresponden con las obras a las que en los inventarios y catálogos se recogen como “esculturas” o sea las figuras de cuerpo entero a lo que nosotros añadimos, que todas ellas son las de tamaño normal -del “natural” o mayores- y ninguna de pequeño formato.

1.6. Los Libros de Cuentas de la Academia

Los Libros de Cuentas también son una fuente muy importante para nuestra investigación, ya que recoge de forma puntual los pagos que se hacían al formador, y a través de las facturas que presentaba, la mayoría de las veces muy detallada, podemos seguir la historia de muchas de las piezas.

2. PRUEBAS FÍSICAS APORTADAS POR LA PROPIAS OBRAS

Estas fuentes nos están resultando muy importantes para el estudio de las obras en general pero fundamentales para saber la procedencia de los bustos y cabezas porque, en este caso, las fuentes escritas, sobre todo las listas o inventarios que acompañan a las colecciones, salvo en contadas ocasiones, sólo se limitan a especificar su número. A esta limitación hay que añadir que, las colecciones, excepto algunas, muy pocas, y ya a partir de mediados del siglo XIX, están muy relacionadas entre sí, teniendo como nexo de unión el Palacio Real. Con esta interrelación tenemos las colecciones de Olivieri, Castro, Mengs, todos ellos artistas que trabajan al servicio del Rey, así como la de la Real Fábrica de Porcelana de la China del Buen Retiro que, como hemos visto anteriormente, es fácil de identificar por el sello con el que vino marcada.

En el inventario de las obras que entran de la mano de Olivieri sólo cuatro de las cabezas son identificadas -una de *Alejandro*, dos de la *Níobe* y otra más de *Vitelo*-, del resto, se limita a decir que eran doce cabezas de hombres, mujeres, y niños de diferentes tamaños⁷⁵. De las que entran de la mano del escultor Felipe de Castro la mayor dificultad la encontramos para identificar la partida que entra a su muerte pues como se ha podido comprobar, el único dato aportado es que entran los moldes de treinta cabezas más o menos de diferentes tamaños. Algo parecido nos ocurre con los de la colección de Mengs; del único lugar que entran bustos y cabezas es de su casa de Madrid y sólo especifica que eran “Unos veinte Bustos, y Cabezas venidos de Roma./ Mas otras tantas vaciadas aquí.” a lo que hay que añadir los

moldes de “unos veinte Bustos y Cabezas”⁷⁶, los cuales por su número deben ser de los que dice que se vaciaron aquí y, con muchas probabilidades, su fuente puede ser también el Patrimonio Real.

Las pruebas más importantes son:

2.1. La Calidad de Ejecución, Estructura del Material, Tratamiento de las Superficies

2.2. Las Marcas

2.3. Los Tipos de Peanas

2.1. Calidad de Ejecución, Estructura del Material, Tratamiento de las Superficies...

Estas fuentes son un gran complemento de todas las demás. Ellas nos ayudan a identificar, sobre todo, las obras que entraron repetidas con las diferentes colecciones y también para saber si el vaciado, es el que vino en origen u otro realizado ya por los propios formadores de la Academia. Con la restauración de las colecciones que en la actualidad se está llevando a cabo, estas fuentes nos están revelando una gran cantidad de datos que a simple vista, a los no expertos en estas técnicas, nos resultaban muy difíciles, por no decir imposibles de descubrir.

2.2. Las Marcas

Las principales son los números, los sellos y las firmas de los formadores.

En cuanto a los números, dos son las enumeraciones más importantes, la que se hizo para el inventario de 1804 y la que va precedida de la letra “C”, ambos ya comentados.

Hacia finales del siglo XVIII se empezó a hablar de la realización de un nuevo inventario y con este motivo, se empezaron a enumerar las obras. Esta enumeración, ya se ha comentado que fue realizada por el formador y sus ayudantes, pudiéndose seguir la marcha de los mismos a través de los libros de cuentas en los que aparecen reflejados los gastos que este trabajo iba generando. El dato que más nos aclara lo que nos interesa, lo encontramos en la cuenta de gastos presentada por Pagniuci el 29 de agosto de 1800: “Doscientos r^s de vⁿ importe de los num^s q^e faltaban poner a algunas estatuas etc. y dar color a los marcos [...] Numeración que se ha puesto de color blanco y negro al olio en varias cosas de la Acad^a. de S. Fernando y son los siguientes. Figuras y modelos de yeso y de barro 29”⁷⁷.

En cuanto a los bustos y cabezas, el número lo llevan marcado, en el centro del pecho si se trata de un herma y sobre el cuello de la pena, si es un busto o cabeza. Hay algunos casos, en los que el número aparece o, bien en el cuello del personaje cuando se trata de una cabeza o, en el pecho si es un busto. Esta forma de marcar las obras nos ha llevado a pensar que, en el momento de ser marcadas, la cabeza o el busto carecían de peana, como más adelante trataremos de explicar. En cuanto a las figuras, casi siempre lo llevan marcado sobre las peanas, aunque nos encontra-

mos que en algunas, este número ha desaparecido, posiblemente porque hayan sido restauradas o simplemente pintadas, y en este caso aparecen cuando se las somete a una limpieza, como estamos viendo con algunas de las obras que en este momento se están restaurando.

Las obras marcadas con una “C.” y un número, como ya hemos visto también, son las que Pagniuci marcó en 1804 y que en su mayoría pertenecen a las obras procedentes del estudio que Castro tenía en Roma y que, en 1747, donó a la Academia.

Los sellos suelen ser la marca con la que identifican sus piezas los talleres que las realizan y éste, unas veces aparece grabado sobre la propia pieza y otras, sobre una chapita de metal. Entre los sellos encontrados será el de la Real Fábrica de Porcelana de la China del Buen Retiro el más importante, sobre todo por el gran número de piezas que, procedente de esta colección, entró en la Academia y como también se ha comentado, unas veces nos lo encontramos coloreado en rojo y otras simplemente en el color de la misma escayola. También hay algunas piezas procedentes del Museo Real de París, actual Louvre, que conservan una chapita metálica con el nombre del taller donde fueron vaciadas.

Las marcas de formadores suelen ser su firma o sus iniciales y entre todas, la que aparece en mayor número de piezas, es la del primer formador de la Academia, José Pagniuci.

2.3. Los Tipos de Peanas

Hay varios tipos de peanas, pero tres son los que nos están planteando mayores problemas:

- a) Redonda₁
- b) Cuadrada
- c) Redonda₂

Las dos primeras están relacionadas con el Patrimonio Real y la tercera con la colección de Mengs.

Aunque está claro de donde proceden los tres tipos de peana, hemos de tener en cuenta que los formadores de la Academia han dispuesto de sus moldes y que, cuando a algunos de esos bustos y cabezas que entraron sin ella había que ponérsela, lógicamente utilizaban los moldes de los que disponían. La primera nota de gastos presentada por el formador Pagniuci en la que se incluye la realización de peanas data de 1777 “doce vasas grandes para poner las cabezas”⁷⁸, y en esta ocasión sabemos que fueron para ponérselas a las cabezas y bustos que entraron sin ellas de la colección de Mengs procedente de su casa de Madrid. La segunda es de 1805. En esa fecha, Pagniuci presentó una cuenta de 900 reales de vellón, importe del trabajo realizado: en el vaciado del relieve del Antinoo -obra de la colección Mengs-, y en el de 50 peanas para bustos, cabezas y mascarillas sin especificar el modelo o los

modelos que realizó⁷⁹. Esta factura le fue pagada el 12 de noviembre de 1809 y en el asiento se dice:

Joseph Pagnucci ha echo para la R^l. Academia de Sⁿ Fernando de orden del S^f. Marques de Espeja Viceprotector de dicha R^l. Academia. Por un molde de bajo-relieve del Antinoo con dos vaciados, con sus yerro correspondientes...600 [reales de vellón]. 50 pedestales para bustos, incluido el ponerlos, chico con grande a 6 r^s cada uno ...300, total... 900⁸⁰.

Este dato nos lleva a pensar que al menos a cincuenta bustos y cabezas se les puso peana nueva después del inventario de 1804. Es muy posible que dispusiera de, al menos, tres tipos de peanas; dos, como ahora veremos, relacionados con Palacio, y un tercero con la colección Mengs. De esta colección no está claro que entrara ningún molde, pero es posible que se sacara uno con posterioridad a la entrada de esta colección, ya que, como sucede con los dos modelos anteriores, nos lo encontramos tanto en obras que llevan el número de 1804 marcado en el cuello de la peana como en alguna otras que lo llevan o bien en el cuello del personaje o en el pecho.

a) Redonda₁

Es el modelo que llevan todas las cabezas vaciados por Castro en 1754 y cuyo molde vino entre los que entregó el escultor en 1758⁸¹. Con la misma peana hay muchas obras que creemos proceden de distintas colecciones como por ejemplo el *Busto de Hércules niño* -el original hoy en el Museo del Prado inv. E-380- que creemos procede de la colección de Olivieri y que en el inventario de 1804 era conocida como *Niño del Flamenco*. El número de 1804 lo lleva marcado sobre el pecho, indicándonos que en ese momento, es muy posible que no tuviera la peana y que le fuera puesta con posterioridad a esa fecha. Es la misma peana que llevan algunas de las obras procedentes de la Real Fábrica de la China como por ejemplo el mismo modelo del *Hércules niño* anterior (V-262).

Por último y para ilustrar nuestra teoría de que los formadores, cuando tenían que poner peana a un busto o cabeza, utilizaban el modelo más apropiado y del que tuvieran el molde, tenemos el vaciado, realizado en el año 1990, de la cabeza de *Julia Agripina*. Su original es una obra romana procedente de Mérida conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid la cual está sin peana. Para poder sustentar la cabeza, el formador le ha puesto una peana y para ello, ha utilizado el modelo del que en ese momento se conservaba su molde⁸².

b) Cuadrada

Este modelo, se encuentra asociado a muchas de las obras que proceden del Patrimonio Real apareciendo, unas veces con la firma del formador Pagnucci y, otras sin ella. Creemos, que de esta peana, el formador realizó un molde en el que grabó

su firma. El busto conocido en todos los inventarios como de *Alejandro*, -su original en el Museo del Prado catalogado en la actualidad como *Aquiles*- es el único de los que se conservan que, documentalmente, sabemos que vació Pagniuci, según él “antes de entrar en la Academia”⁸³, y del que se conservaba el molde a finales del siglo XVIII. Su peana lleva la firma del formador, la misma que aparece en algunos otros vaciados como por ejemplo en un busto del *Gladiador Borghese*, el mismo *Gladiador* del que se conserva otro busto algo más reducido y, en este caso, sin peana. Ambos bustos llevan el número marcado sobre un lateral del pecho y sólo el primero aparece con peana por lo que podemos considerarlo como un claro ejemplo de lo que venimos comentado sobre la peana añadida después de 1804.

c) Redonda₂

Por último nos ocupamos del otro modelo de peana redonda que llevan algunos bustos y cabezas que relacionamos con la colección de Mengs. Creemos que de esta peana, el formador disponía de un molde porque nos la encontramos, entre otros modelos, en una cabeza conocida de *Aquiles* la cual sabemos con certeza que procede de la propia colección Mengs y que al realizarse el inventario de 1804 debía de estar sin ella porque lleva el número marcado en el cuello del personaje y, por tanto, es muy posible que la peana fuera añadida después de esta fecha.

NOTAS

1. Para una mayor información sobre el Taller de Vaciados y los moldes o formas, véase: HERAS CASAS, C., "Juan Pascual y Colomer, memoria y catálogo de las formas del taller de vaciados, 1815", *Academia*, 90 (primer semestre 2000) 83-108.
2. *Reglamento de la Galería de Escultura y Taller de Vaciados de la Real Academia de San Fernando*. Aprobado por la Academia en sesión ordinaria celebrada el 23 de mayo de 1894, Capítulo II. Artículo 8º, obligación 1ª, ASF F-4071.
3. LÓPEZ ENGUIDANOS, J. "Colección de vaciados y estatuas antiguas que posee la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Madrid, dibujadas y Grabadas por Don José Lopez Enguïdanos, Profesor de Pintura dedicálá al Exmo. S^f. Duque de Alcuđia Protector de la misma Academia", Madrid, 1794.
4. Listado de las obras compradas a Olivieri, ASF 63-10/5. Véase también TARRAGA BALDO, Mª Luisa. "Completo y formal inventario de cuanto D. Juan Domingo Olivieri compró para el servicio de la Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Boletín ACADEMIA*, 43 (segundo semestre 1976) 6-22.
5. Para mayor información sobre esta colección véase: HERAS CASAS, Carmen, "Modelos en yeso de esculturas antiguas que Velázquez trajo de Italia en 1651" *Academia*, 88 (primer semestre 1999) 77-100.
6. Junta General del 5 de enero de 1766, fol. 331v, ASF 3/82. Se conserva también, entre los fondos del Gabinete de dibujos del Museo de la Real Academia el dibujo en papel común tamaño cuartilla (P/1219).
7. HERAS (2000) *op. cit.*, p. 97.
8. LÓPEZ (1794) *op. cit.*, nº 80.
9. REINACH, Salomóm, "Repertoire de la Statuaire Grecque et Romaine", París 1906, Tomo I, p. 157.
10. Inventarios: de 1804, apartado de "Estatuas", nº 8, p. 61; 1824, situada en la Galería de Escultura, Sala 1ª, nº 3, p. 68; de 1840, Galería de Escultura, Sala 1ª, s. nº, p. 28; de 1855, Galería de Escultura, Sala 2ª s.nº, p. 4 y en los Catálogos: de 1817, Galería de Escultura, Sala 1ª, nº 4, p. 35; de 1819, Galería de Escultura, Sala 1ª, nº 3, p. 40; de 1821, Galería de Escultura, Sala 1ª, nº 3, p. 42; de 1824, Galería de Escultura, Sala 1ª, nº 3, p. 67 y de 1829, Galería de Escultura, Sala 1ª, nº 3, p. 59.
11. Nota de Ponzano, ASF 54-3/1.
12. Primera carta de Felipe de Castro dirigida al viceprotector Tiburcio de Aguirre y Ayanz, fechada en Madrid el 10 de octubre de 1754, ASF 33-13/1.
13. Segunda carta de Felipe de Castro dirigida al viceprotector Tiburcio de Aguirre y Ayanz, fechada en Madrid el 10 de diciembre de 1754, ASF 33-13/1.
14. TARRAGA BALDÓ, Mª Luisa, "Contribución de Velázquez a la enseñanza académica", en *V Jornadas de Arte: Velázquez y el arte de su tiempo*, C.S.I.C., Madrid, Editorial Alpuerto, S.A., (1991) 59-71.

15. Copia de la carta que Felipe de Castro dirigió al Intendente de Palacio Baltasar de Elgueta y Vígil el 23 de mayo de 1758, ASF 33-13/1.
16. Nota de Ignacio de Hermosilla, fechada el 2 de abril de 1759, dando las órdenes al conserje, Juan Moreno, para que pagara a Castro la cantidad acordada en la Junta Particular del 1 de abril. La nota está también firmada por Castro y con la misma fecha anterior, confirmando que había recibido de manos del conserje la cantidad estipulada, ASF 201/3.
17. HERAS (2000), *op. cit.*, nota 16, p. 111.
18. *Inventario de 1824*, fol. 76v, ASF 620/3.
19. Junta Ordinaria del 13 de junio de 1862, fol. 138r, ASF 82/3.
20. Junta Particular del 16 de marzo de 1778, fol. 108r, ASF 123/3.
21. Según Bottineau en la llamada Galería del Cierzo del antiguo Alcázar de Madrid, se hallaba vaciada en bronce una reducción de la Fuente de la Plaza Navona de Roma: BOTTINEAU, Yves, "L'Alcazar de Madrid: Aspectde la cour d'Espagne au XVIIe siècle", *Bulletin Hispanique* (1959), p. 178.
22. HERAS (2000) *op. cit.*, p. 115. Se conservan los vaciados de tres modelos diferentes que se corresponden con las bandejas de plata que se conservan en el Tesoro de la Catedral de Toledo y que bien pudieran ser las procedentes de los moldes de Castro (V-416, V-445 y V-700).
23. Comunicado de Carvajal y Lancaster a Fernando Treviño, fechado en Madrid el 29 de agosto de 1747, ASF, 172-1/5.
24. Comunicados de Baltasar Elgueta a Juan García de Vicuña, fechados: uno el 27 de diciembre de 1748 y otro el 20 de octubre de 1749; ASF, 172-1/5.
25. La relación de obras que atribuye a Castro, es la siguiente: *22 relieves de figuras de la Columna Trajana, 23 de "medio cuerpo", 7 bustos grandes, 23 cabezas grandes, 5 bustos pequeños, 14 cabezas pequeñas, 88 relieves de cabezas pequeñas, 11 cabezas de caballos, 3 de relieves de cabezas grandes, 6 mascarones, 1 león, 1 ¿barbochito?, 2 grifones, 2 aguiluchos, 22 relieves de figuritas, 38 relieves de varias clases, 3 alas de ángeles, 3 cabezas de toros, 26 figuritas de niños, 17 torsos, 1 medio pecho, 3 espaldas, 4 santitos de barro, 2 figuritas de barro, 2 figuritas de yeso que están en pié, 2 "angelones", 10 manos, 4 brazos, 24 pies, 1 Cristo echado, y 43 mascarillas*. El resto de piezas que no le atribuye, son: *13 figuras, 58 cuadros, estampas y dibujos, 13 medallitas, 8 medallas de la Sala de Colorido y 3 medallas viejas y medio rotas*. Libro de Cuentas de la Academia, recibo nº 73, ASF 24/36.
26. En el acta de la Junta Ordinaria del 21 de enero de 1776, viene recogido, con amplios detalles, todo lo concerniente a la visita del Rey a la Academia y la posterior concesión de los vaciados, fols. 1v-6r, ASF 84/3.
27. Comunicado del protector, marqués de Grimaldi "Sobre que S. M. había concedido á la Academia una colección de yesos del Herculano que estaban en Buen Retiro. Año de 1775", ASF 40-1/2.
28. Nota para la Junta Ordinaria de 21 de enero de 1776, ASF 40-1/2.
29. Junta Ordinaria del 4 de febrero de 1776, fol. 9v, ASF 84/3.
30. *La Antichita' di Ercolano. Nápoli, Nella Regia Stamperia 1757-1776*, Tomo sexto o sea secondo de' bronzi.

31. *Le Collezione del Museo Nazionale di Napoli*, Milano, De Luca Edizioni D'Arte-Leonardo, 1989.
32. Junta Particular del 8 de julio de 1773, fols. 159v y 159r, ASF 122/3. Para una mayor información sobre Mengs, véase: NEGRETE PLANO, Almudena, "La Colección de Vaciados de Mengs", *Academia*, 92-93 (primer y segundo semestre 2001) 9-32.
33. Mengs, Listado y escrito de remisión de las obras de la casa de Madrid, 1776, ASF 40-1/2.
34. Junta Particular del 25 de junio de 1777, fol. 75r, ASF 123/3.
35. Junta Particular del 26 de junio de 1779, fols. 148v-149v, ASF 123/3.
36. Mengs, (1776) *op. cit.*
37. ASF 40-1/2.
38. CAVACEPPI, B. *Raccolta d'antiche statue, busti, bassirilievi ed altre sculture*. Roma, 1768, Tomo I.
39. Junta Particular del 2 de octubre de 1791, fols. 176r y 177v, ASF 124/3.
40. HERAS (2000), *op. cit.*, p. 106.
41. *Ibid.*, p. 97-98.
42. *Ibid.*, p. 116-118, publicado como anexo.
43. Se conservan los vaciados de dos de ellas: Polimnia (V-66) y Caliope (V-68).
44. HERAS (2000), *op. cit.*, p. 115.
45. Copia de la Orden, ASF 40-1/2.
46. "Advertencias. Estas obras tienen un sello. Unas coloreado y otras en blanco, en que se expresa eran de la R.^l. Fábrica de Porcelana". *Lista de las obras de Escultura vaciadas en yeso que pertenecían a la Real fábrica de la China [...]*, fechada en Madrid el 28 de Junio de 1811 y firmada por el conserje Francisco Durán, ASF 40-1/2.
47. Lista de las obras compradas, sin fecha ni firma y nota de remisión, firmada por tesorero Aníbal Álvarez y dirigida al comisionado por la Academia en París, ASF 40-1/2.
48. Borrador de la carta enviada al jefe de la Aduana de Irún, ASF 40-1/2.
49. *Reglamento del Taller de Vaciados*. Madrid 16 de Mayo de 1876, ASF sin número, está unido a los Estatutos de la Academia de 1783.
50. *Ibid.* Capítulo 1, Artículo 1º.
51. *Ibid.* Capítulo 1º, Artículo 2º.
52. *Copia del Inventario General de 1824 y sus adiciones [...]*, fols. 2v y 2r, ASF 620/3.
53. *Ynventario de las Alajas de la Real Academia de S.ⁿ. Fernando [...] Madrid à Veynte de Novre. de mil setecientos cinqt^a. y ocho*, ASF CF-1/1. La parte correspondiente a los vaciados está publicada como Anexo II en: HERAS (1999), *op. cit.*, pp. 97-99.
54. Carta de Carvajal y Lancaster a Baltasar Elgueta, fechada el 3 de diciembre de 1749. ASF, 142-1/5.
55. *Ynventario de las Alhajas y muebles existentes en la Real Academia de S.ⁿ Fernando*. Año de 1804, ASF 616/3.
56. La primera atribución que los Estatutos de 1757 concedía al conserje era la de tener el cuidado y la custodia de: "[...] todas lás alajas y muebles de la Academia, de las cuales ha de firmar el Inventario [...]" *Estatutos de la Real Academia de San Fernando*, en Madrid, En Casa de Gabriel Ramírez, 1757, p. 43. Para mayor información sobre los distintos cargos de la

- Academia véase: NAVARRETE MARTÍNEZ, E., *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999.
57. Junta Particular del 30 de noviembre de 1794, fol. 270v, ASF 126/3.
 58. *Continuación del Inventario que se hizo en el año de 1804, de las Alhajas q^e posee la R^l. Academia de Sⁿ. Fernando, 1804*, ASF 3/CF.1.
 59. *Inventario de los cuadros que existen en las Salas de la Rl Academia de Sn. Fernando en el año de 1817*, ASF 17/CF.2.
 60. *Inventario General de los Cuadros o pinturas, Estatuas, bajos relieves y otras obras de Escultura, Medallas, Muebles y demas utiles que existen en la R^l. Academia de Sⁿ. Fernando formado en el año de 1824*, ASF 620/3.
 61. *Nota o razón general de los Cuadros, Estauas y bustos y demas objetos que se hallan colocados en las dos Galerías de la Academia de Nobles Artes de S. Fernando para la Esposicion publica de 1840*, ASF 6/CF.1.
 62. *Real Acad^a. de Sⁿ. Fernando. Ynventario y Catalogo de todas las obras de Escultura que hoy existen e la dicha Real Casa, sff.* [1855], ASF 14-4/1.
 63. *Ynventario de los Cuadros y obras de Arte que figuran en las salas de esta Real Academia de B. A. de San Fernando*, ASF 329-5/5.
 64. AZCUE BREA, Leticia, "Inventario de las colecciones de escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando" Separata de: *Academia*, 62 (primer semestre 1986).
 65. *Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando en este año de 1817, con expresión de las salas en que están colocados, números que los distinguen, asunto que representan y autores que los han ejecutado*, Madrid, Imprenta que fue de Fuentenebro, 1817.
 66. Libro de Cuentas de la Academia, nota de gastos menores, mayo de 1817, ASF 257/3.
 67. *Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real academia de S. Fernando en este año de 1819*, Madrid, En la Imprenta Real, 1819.
 68. *Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de S. Fernando en este año de 1821*, Por Ibarra, Impresor de Cámara de S. M., 1821.
 69. *Catálogo de las Pinturas y Esculturas que se conservan en la Real Academia de San Fernando*, Madrid, Por Ibarra, Impresor de Cámara de S. M., 1824.
 70. *Catálogo de las Pinturas y Estatuas que se conservan en la Real Academia de San Fernando*, Madrid, por Ibarra, Impresor de Cámara de S. M., 1829.
 71. AZCUE BREA, Leticia, *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Catálogo y Estudio)*, Madrid, Real academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994.
 72. *Reglamento* (1894) *op. cit.* Capítulo 1º, Artículo 1º.
 73. Para el arte del grabado se crearon dos premios: "Una medalla de oro de una onza para el Grabado en hueco, y otra de plata de ocho onzas para el grabado de buril". Junta Ordinaria del 27 de enero de 1760, fol. 74v, ASF 32/8.

74. LÓPEZ (1794), *op. cit.*
75. *Noticia individual de las Estampas, Dibujos originales, Modelos en Yeso, Libros, y otros papeles, instrumentos, y demas generos necesarios [...]*, ASF 63-10/5.
76. Mengs (1776), *op. cit.*
77. Libro de Cuentas de la Academia, recibo nº 52, ASF 242/3.
78. Libro de cuentas de la Academia, recibo nº 10, ASF 219/3.
79. Libro de Cuentas de la Academia, factura nº 69, ASF 247/3.
80. *Ibid.*, nota puesta al final de la misma factura anterior.
81. HERAS (2000), *op. cit.*, p. 99.
82. Datos aportados personalmente por el actual formador de la Academia, Miguel Ángel Rodríguez.
83. HERAS (2000), *op. cit.*, p. 115.

LOS VACIADOS DE LA GALERÍA BAJA DEL PALACIO DE LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO Y OTROS REALES SITIOS

María Jesús Herrero Sanz

RESUMEN: La colección de vaciados que conserva Patrimonio Nacional en sus diferentes Reales Sitios es de una gran riqueza y variedad. Los yesos del Palacio de La Granja de San Ildefonso forman un conjunto perfectamente documentado, no siempre valorado en su justa medida. Carlos IV fue quien dio la orden de sustituir por yesos los mármoles originales que se trasladaron a otros Reales Sitios. Las Musas o la Clitia se conservan sin los añadidos y transformaciones que sufrieron los mármoles originales al pasar a formar parte de los fondos del Museo del Prado en el reinado de Fernando VII.

PALABRAS CLAVE: Palacio de La Granja de San Ildefonso, Carlos IV, Palacio Real de Madrid, Casa del Labrador de Aranjuez, Pascual Cortés.

THE PLASTER CASTS FROM THE LOW GALLERY OF LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO PALACE AND OTHER ROYAL PALACES.

ABSTRACT: The collection of plaster casts kept by the National Heritage in its different Royal Palaces is a good example of richness and variety. The plaster casts from the Palace of La Granja de San Ildefonso form a perfectly well documented set that has not been always justly valued. King Charles IV gave the order of replacing by plaster casts those original ones in marble which were transferred to other Royal Palaces. The Muses, the Clitia are conserved without the transformations that suffered the original marbles when they became part of the Prado Museum collection during the reign of Ferdinand VII.

KEY WORDS: Palace of La Granja de San Ildefonso, Charles IV, Royal Palace of Madrid, Casa del Labrador of Aranjuez, Pascual Cortés.

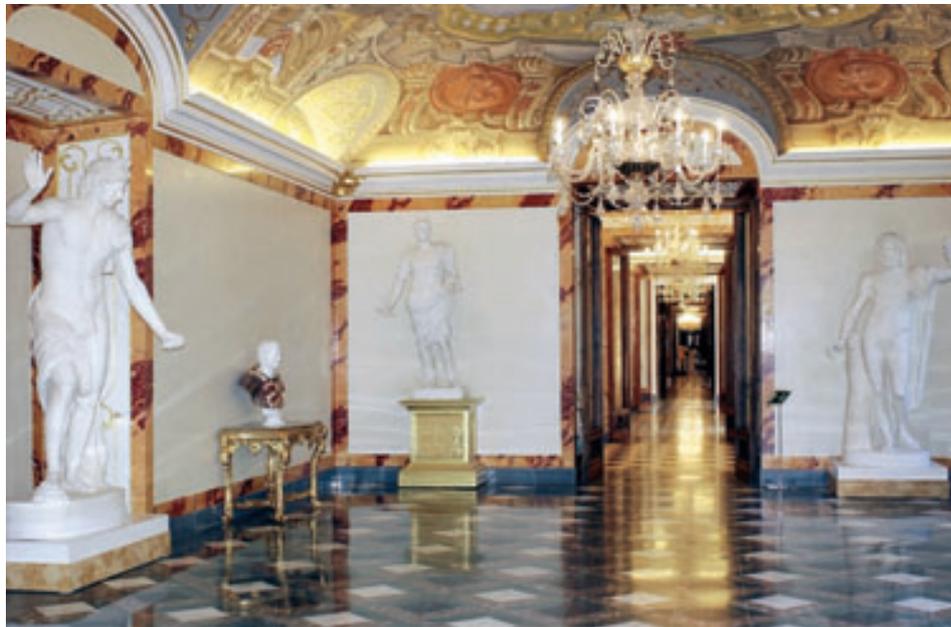
La colección de esculturas compradas por Felipe V e Isabel de Farnesio para decorar el palacio de San Ildefonso ha sido objeto de atención por diversos autores. Sin embargo el estudio de los vaciados que sustituyeron a estas esculturas no ha sido lo suficientemente valorado, a pesar de la detallada documentación que existe en el Archivo del Palacio Real de Madrid¹.

Bajo el reinado de Carlos IV algunas de las obras de mármol del Palacio de San Ildefonso fueron trasladadas a otros reales sitios, como por ejemplo a la Casita del Labrador en Aranjuez, pero su hueco habría de quedar ocupado por una copia en

yeso. En 1791 se trasladan a Aranjuez catorce bustos de emperadores, varios grupos en bronce, entre ellos el Toro Farnesio, y el grupo de Niños agarrados a una palma y el rey manda que “de todas las estatuas que se lleban ahora, como de todo lo demás que S. M. resuelva llevar en lo sucesivo, las haga vacear y poner exemplares en los lugares que ocupan los originales, todo con la posible brevedad”².

Aunque ya en 1746 se habían hecho algunos vaciados de los originales en mármol ubicados en San Ildefonso destinados a la enseñanza académica, en 1792 se realizarán vaciados de una gran parte de las esculturas en mármol del palacio segoviano para que la Academia de Bellas Artes de San Fernando tuviera un juego completo y otro se quedara en el mismo palacio. Años después, en 1828, los mármoles originales pasaron al Museo del Prado y es a partir de 1834, en la testamentaria de Fernando VII, cuando aparecen reseñados los yesos en los inventarios de San Ildefonso.

Según la documentación que obra en el Archivo del Palacio Real³, el 13 de diciembre de 1792 dieron comienzo los trabajos para realizar los moldes de las estatuas de la Galería Baja del palacio de San Ildefonso. Esta obra se llevó a cabo por orden de su majestad el rey bajo la dirección de don Ventura Maria Sani, conserje de dicho palacio y su importe ascendió a 166.604 reales de vellón y 22 maravedís. El 18 de mayo de 1796 se dio por concluida la obra, por tanto el tiempo invertido en estos trabajos se prolongó a lo largo de cuatro años y fueron muchos los oficia-



Esculturas en la Galería Baja del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, Segovia, antes de 1931. Patrimonio Nacional.

les de los diversos ramos quienes estuvieron involucrados en la composición de los vaciados.

Josef Panuchi, Panucci o Pagniucci⁴ fue el maestro vaciador encargado de supervisar la realización de los moldes de las cincuenta y seis estatuas en mármol del palacio de San Ildefonso. De dichos moldes un ejemplar de cada uno de ellos se depositó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y otro, con su ejemplar dentro quedó en los almacenes del palacio de San Ildefonso, para que el rey dispusiera de ellos a su gusto. En la documentación de Palacio no aparece la relación de estas cincuenta y seis esculturas, relación que sí existe entre los documentos de la Academia⁵. Las esculturas que se vaciaron fueron las más famosas de la colección de Cristina de Suecia y aquellas que habían tenido más atención en las descripciones de los viajeros y estudiosos de su tiempo. Para algunas de ellas se hicieron pedestales a propósito, especialmente descritos, como por ejemplo para las dos esculturas colosales de César Augusto y Tiberio, cuyos ropajes están realizados en jaspe y el resto en bronce dorado⁶ “se han pintado imitando a piedra Agata dos Emperadores de ocho pies de alto con todos los desnudos dorados, todo a bruñido, que vale cada uno setecientos quarenta y quatro reales y componen mil quinientos ochenta y ocho reales”. Francisco Santiuste, dorador de mate fue quien realizó este trabajo, al igual que el dorado y jaspeado de doce pedestales para diversos bustos, el pedestal para la Cleopatra, la imitación “a mármol blanco fino bruñido” del Apolo y las ocho musas. También realizó el acabado y pintura de tres bustos del rey Felipe V, tomando como modelo el de mármol que actualmente decora la escalera del Palacio Real de Madrid, obra atribuida a René Femin⁷. En el palacio de la Granja se encuentra uno de estos yesos (nº inv. 10027567), otro en el palacio de Aranjuez (nº inv. 10023237) y el tercero debe ser el que conserva la Real Academia de la Historia de Madrid. Recibió por su trabajo 15.620 reales de vellón y Martín García, maestro dorador y pintor de su majestad en el real sitio de San Ildefonso valoró elogiosamente su trabajo (documento nº 1). También se hicieron seis columnas de orden dórico para colocar diferentes bustos y el encargado de realizarlas fue el maestro tallista Juan Fermin de Huizi, “hombre honrado de mucha habilidad es ademas carpintero, tallista, ebanista y escultor. El hizo el altar de San Juan Nepomuceno”⁸. Recibió por esta obra 2.100 reales de vellón.

FORMA DE HACER LOS VACIADOS

A través de los documentos podemos conocer el método de trabajo y los materiales utilizados por los maestros vaciadores de finales del siglo XVIII. Podemos seguir la pista gracias a la relación que se hace de todos los trabajos ocasionados en la elaboración de los yesos depositados en San Ildefonso y los enviados a la Academia.



Tiberio. Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, Segovia. Patrimonio Nacional.

Primeramente Ventura María Sani se desplazó a Madrid en 1792 y permaneció allí ocho días discutiendo los pormenores para iniciar la obra encargada por el rey. La ajustó con el vaciador y portero de la Real Academia de San Fernando don Josef Panuchi, quien se trasladó con sus oficiales al real Sitio de San Ildefonso.

Un fabricante de yeso de San Ildefonso hacía la entrega de yeso para la realización de los moldes. Se trata de Juan Clemente, vecino de San Ildefonso, quien junto a Diego Huertas entregaron un total de 5.628 arrobas de yeso fino y superfino, cuyo coste total ascendió a 54.276 reales de vellón.

Para la unión de las piezas era necesario alambre de latón fino que fue proporcionado por Vicente González. Se necesitaban también cedazos de seda para pasar el yeso y brochas para dar de agua jabonosa a los moldes para facilitar el vaciado. Estos materiales fueron proporcionados por Manuel Ezquerro, quien tenía su comercio de cuerda y bramante en Madrid. Este mismo comerciante es quien abastece de cuerda de cáñamo para “atar y dar garrote a los moldes”, para que no se desunen.

Para evitar que las piezas de los moldes se unieran unas a otras había que darles con una mezcla de aceite y jabón que fue proporcionado por el citado Diego Huertas, empleándose 48, 5 arrobas de aceite con un coste de 480 reales de vellón y 87 libras de jabón que supusieron un gasto de 6.687 reales y 45 maravedís.

Como estos trabajos se realizaron en los meses de invierno, en el taller de los vaciadores había braseros de carbón para calentarse, empleándose 161 arrobas de carbón que supusieron 698 reales y 96 maravedís. Frutos Abascal fue el comisionado para abastecer de carbón de encina al taller de los escultores o vaciadores. Había vigilantes por la noche para velar por la seguridad de los moldes y las velas eran de sebo, satisfecho por Tomás Martínez. Diversos mozos y peones ayudaban en todas las tareas a los vaciadores y sus jornales ascendieron a un total de 4.097 reales de vellón.

Juan Clemente proporcionó además del yeso blanco, una “porcion de tazas de Talavera, quatro jofainas de lo mismo para hacer masas de yeso y media docena de pucheros para desleir jabón y demas maniobras que son necesarias”. Diego Alvarez, lonjista de hierro en San Ildefonso proporcionaba las varillas de hierro “para las madres formas de los moldes y para la armazon de varias estatuas que son demasiado grandes”.

Josef Panuchi recibió 75.380 reales de vellón por los cuatro años invertidos en los trabajos de realización de los moldes de la colección de escultura del palacio de San Ildefonso. Como ya hemos indicado el coste total de los vaciados de San Ildefonso ascendió a 166.604 reales de vellón con 22 maravedís, según cuenta firmada por Ventura María Sani el 12 de Noviembre de 1796 (documento nº 1).

El traslado de los moldes destinados a la Academia se realizó en cuarenta y dos carretas y supuso un coste de 17.245 reales de vellón. El embalaje de las



Felipe V.
Palacio Real de La Granja
de San Ildefonso, Segovia.
Patrimonio Nacional.

mismas se hizo con sumo cuidado según se desprende de la relación de materiales utilizados (documento nº 2): hierba seca, cuerda de cáñamo, cajones de madera, mozos para cargar los moldes y personal de apoyo por si los moldes sufrían algún desperfecto en su viaje a Madrid. Santiago Pantaleoni⁹, experto vaciador, criado de Panuchi, acompañaba a las carretas que transportaban los moldes y su misión era la de reparar los deterioros que pudieran ocasionarse en el viaje a través de la sierra de Navacerrada.

La calidad y valoración de los moldes de yeso (documento nº 1) queda de manifiesto en el parecer de Joaquin Dumandre y Simón Destouches, escultores experimentados en las obras de escultura de los jardines de San Ildefonso¹⁰.



Antínoo.
Palacio Real de La Granja
de San Ildefonso, Segovia.
Patrimonio Nacional.

VACIADOS DEL PALACIO DE SAN ILDEFONSO

A continuación formamos una relación de los yesos de San Ildefonso que actualmente se pueden identificar con el listado conservado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, aportado en el artículo de doña Carmen Heras. Hemos añadido el número actual del inventario informatizado de la base de datos del Patrimonio Nacional y entre paréntesis incluimos el número de catálogo del original en mármol en el Museo del Prado. De los 56 vaciados que se entregaron a la Academia en 1796 actualmente podemos identificar 42 en el Palacio de San Ildefonso. Los 14 restantes son difíciles de reconocer pues algunos se describen simplemente como Venus y otros perfectamente identificados no se conservan, como por ejemplo el nº 22 la Ve-



Musa apoyada en un pilar. Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, Segovia. Patrimonio Nacional.

nus del baño con una rodilla sobre un galápago (33-E), la nº 34 Venus del pomo (65-E) o la nº 48 Leda con el cisne (9-E).

1. César Augusto, estatua colosal con los ropajes imitando diáspiro de Sicilia y la cabeza, brazos y piernas de bronce, nº de in. 10027112 (174-E).
2. Tiberio, igual a la anterior, nº inv. 10027115 (112-E).
3. Adonis y Cupido, nº inv. 10025316 (224-E).
4. Venus, copia de la de Medicis, nº inv. 10027172 (31-E).
5. Hércules con la maza, nº inv. 10025315 (101-E).
6. Una flora al natural, nº inv. 10025311 (82-E, restaurada ahora como una Atenea).
7. Júpiter tonante, nº inv. 10027123 (16-E).
8. Otra estatua llamada Clisi, es la Clitia nº inv. 10027564 (698-E).
9. Una Musa llamada Polinia, nº inv. 10027154 (69-E).
10. Otra musa llamada Caliope, nº inv. 10027155 (40-E).
11. Una llamada Tolomeo, nº inv. 10027118 (85-E).
12. Otra del mismo tamaño, Paris, nº inv. 10027543 (500-E).
14. Un fauno tocando la flauta, nº inv. 10027540.
15. Otra estatua de musa llamada Erato, nº inv. 10027562 (61-E).
16. Una Sibila recostada sobre un poste, nº inv. 10025305 (32-E).
17. Otra estatua colosal, que representa Cleopatra, Es la Ariadna nº inv. 10041442 (167-E).
18. Otra Musa llamada Urania, nº inv. 10027373 (62-E).
19. Otra estatua colosal que representa a Apolo presidiendo las Musas, nº inv. 10060641 (4-E).
20. Otra llamada Narciso, nº inv. 10027158 (124-E).
21. Un Fauno con el cabrito al hombro, nº inv. 10027171 (29-E).
23. Baco menor que el natural, nº inv. 10025302 (136-E).
24. Otra Musa llamada Euterpe, nº inv. 10027560 (37-E).
26. Otra Musa llamada Clio, nº inv. 10027133 (24-E).
27. El infiel Meleagro recostado sobre un tronco dormiendo, nº inv. 10027124 (84-E).
29. El grupo de Castor y Polus, nº inv. 10027174 (28-E).
30. Otra estatua que se llama Aradne, nº inv. 10027173 (164-E).
32. Otra estatua colosal de Antino, nº inv. 10025320 (60-E).
33. Un Fauno con la piel de un tigre recostado sobre un tronco y una flauta en la mano, nº inv. 10027175 (30-E).
35. Una Musa llamada Talía, nº inv. 10027157 (38-E).
36. Otra menor que el natural llamada Hércules, nº inv. 10027114 (108-E).



Ganímides. Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, Segovia. Patrimonio Nacional.



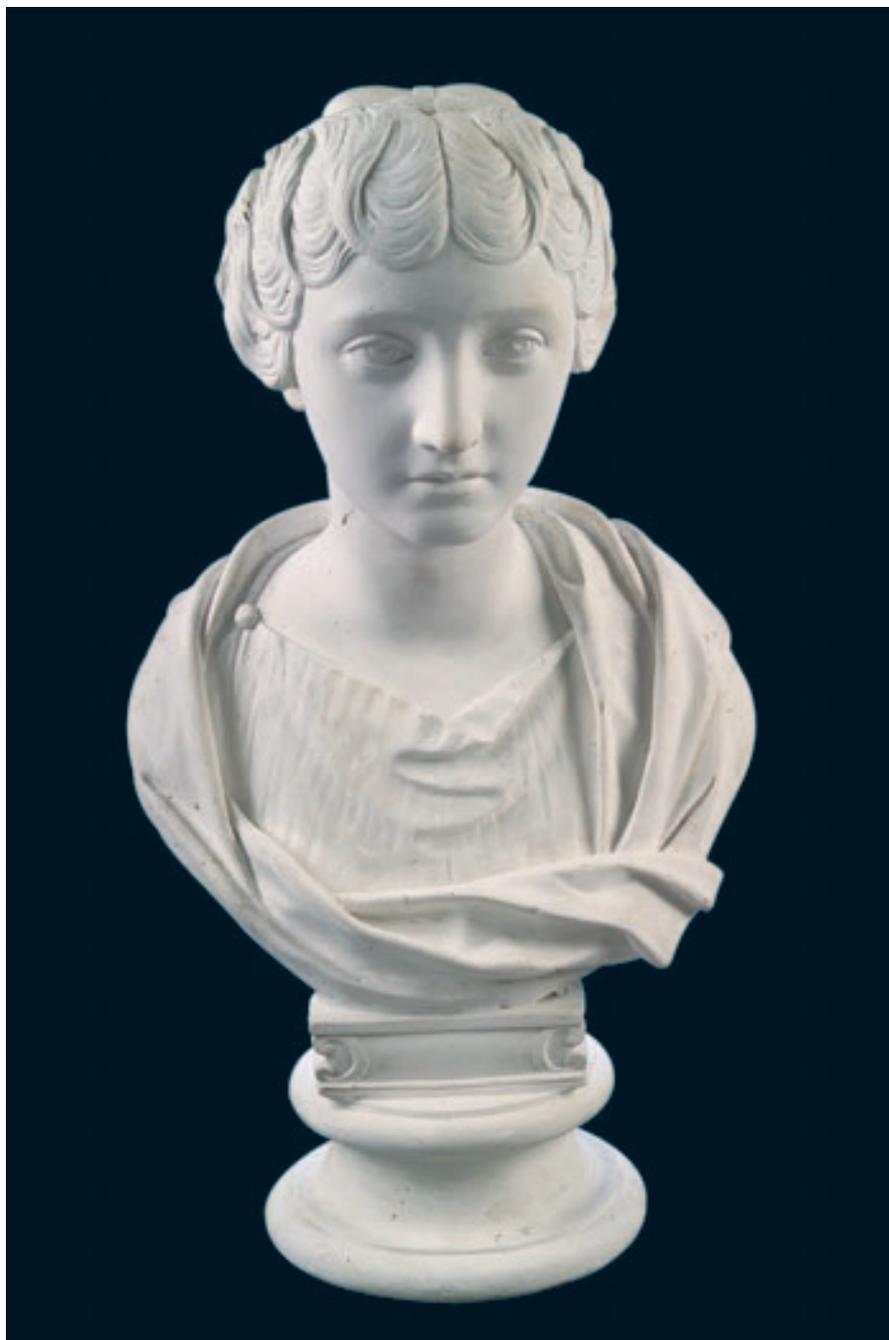
Flora. Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, Segovia. Patrimonio Nacional.

- 37. Una ninfa que representa la Abundancia, n° inv. 10027160 (20-E).
- 39. Una que representa la Paz, n° inv. 10027122.
- 40. Una Ninfa con una cornucopia llena de frutas, n° inv. 10027571.
- 41. Otra que representa Ceres, n° inv. 10027162.
- 43. Otra Musa llamada Terpsícore, n° inv. 10027156 (41-E).
- 46. Otra estatua colosal que representa la Fé, n° inv. 10025314.
- 49. Una Venus ollando la cabeza de un delfín, n° inv. 10025313.
- 50. El joven Ganímedes, n° inv. 10027126 (35-E).
- 53. Julio César colosal, n° inv. 10060619 (170-E).
- 54. Augusto colosal, n° inv. 10027117 (168-E).
- 55. César Augusto de igual tamaño, n° inv. 10060616 (166-E).
- 56. Otra colosal de Júpiter desnudo, n° inv. 10060642 (5-E).

OTROS VACIADOS EN YESO EN LAS COLECCIONES DE PATRIMONIO NACIONAL

Actualmente se conservan un reducido número de vaciados en yeso del siglo XVIII en uno de los Almacenes del Palacio Real. Son varios bustos femeninos que tienen el mismo tipo de peana troncocónica, con cartela de extremos enrollados, y pensamos que podrían haber pertenecido a la colección de Mengs¹¹. Uno de los más característicos es el busto de Faustina Minor, n° inv. 10078731, igual al conservado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, n° inv. V-182¹². Idénticos en medidas y en estilo son los bustos n°s de inv. 10078722 Musa con una máscara sobre el pecho, el número 10078728 una Nióbe, una Amazona? 10078727 y una Venus? 10078696. Similares a estos bustos se localizan otras dos Musas en zonas privadas del palacio de San Ildefonso, números de inventario 10041309 y 10041310. Al revisar todos los yesos de las dependencias del palacio de San Ildefonso nos hemos encontrado con la grata sorpresa de un modelo de la Ceres Mattei, n° inv. 10042129, considerada como “uno de los restos más exquisitos de la antigüedad”¹³, cuyo modelo se ceryó traído a España por Velázquez¹⁴ y que también figura en la relación de yesos donados por Mengs a la Academia. Este yeso de San Ildefonso es de una gran calidad y tiene el número 2 inciso en la parte posterior de la peana, lo que nos induce a considerarlo como el yeso más antiguo de las colecciones del Patrimonio Nacional y quizás perteneciente a la antigua colección traída por Velázquez, aspecto que habrá que estudiar con mayor detenimiento.

En este rápido recorrido por los modelos en yeso en la colección de escultura del Patrimonio Nacional no podemos olvidar la Casa del Labrador de Aranjuez. El exterior de la Galería alta aparece decorado con trece esculturas en yeso, realizadas la mayor parte de ellas en Roma por escultores del rey Carlos IV¹⁵. El escultor Pascual Cortés realizó hacia 1798 tres de estos yesos: Pastor tocando el pífano, n° inv.



Faustina Minor. Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, Segovia. Patrimonio Nacional.



Ceres Mattei. Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, Segovia. Patrimonio Nacional.

10047557, la Flora Farnesina, n° inv. 10047558 y la Minerva, n° inv. 10047560. El grupo central de la Caridad romana, n° inv. 10047559, es obra de Joaquín Arali y el resto de los yesos representan a Mercurio, n° inv. 10047553, Ceres, n° inv. 10047554, Baco, n° inv. 10047555, Matrona, n° inv. 10047556, Apolo con la lira, n° inv. 10047561, Joven con serpiente, n° inv. 10047562, Flora, n° inv. 10047563, Diana Cazadora, n° inv. 10047565 y el Orador o Germánico, n° inv. 10047564, cuyo vaciado en bronce, traído por Velázquez y fundido en Roma por Cesare Sebastiani y Giovanni Pietro del Duca, decora actualmente el Salón del Trono del Palacio Real de Madrid.

En la misma Galería de Estatuas de la Casa del Labrador encontramos excelentes ejemplos de escultura en yeso conviviendo con la magnífica colección de los hermas de Azara¹⁶. En las hornacinas de los ángulos de la sala aparecen cuatro candelabros en yeso, n°s de inventario 10047061 al 64 y ocho esculturas del mismo material

que representan Niña con peplo, 10047065; Musa, 10047068; Sátiro tocando la flauta, 10047066; Paris, 10047067; Isis, 10047069 (original en mármol en el Museo del Prado con el número 36-E); Musa, 10047070; Baco, 10047071 y Apolo, 10047072. En el arranque de la escalera para acceder al piso principal y en lugar destacado aparece otro yeso del grupo de San Ildefonso, n° de inv. 10046802, rodeado de mármoles originales de la colección de Felipe V e Isabel de Farnesio como la Minerva o Marte. Todas estas piezas tratan de evocar el gusto por la antigüedad clásica, cuya visión se inicia en el exterior de este palacete con la serie de bustos de los emperadores romanos en mármol, trasladados en época de Carlos IV desde San Ildefonso. De este modo queda reflejado el gusto exquisito del sucesor de Carlos III, un monarca apasionado por el arte y gran mecenas.



Galería de Estatuas. Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, Segovia. Patrimonio Nacional.

DOCUMENTACIÓN

Documento nº 1

Cuenta que yo Don Ventura Maria Sani, Conserge por S. M. (que Dios guarde) de este su real palacio de San Yldefonso, formo y presento del cargo que se me hace, y gastos originados en la Obra de Moldes y Estatuas de yeso que se ha executado por Real Orden de S. M. vajo mi dirección, copiadas por los originales de mármol que existen en la galeria vaja de este dicho Real palacio, cuya Obra da principio en 13 de Diciembre de 1792, a saber

Cargo

Reales de Vellón

Primeramente es cargo quarenta mil Reales de vellon que por Real Orden de 13 de Noviembre de 1792 se me entregaron para dar principio a esta Real Obra de Vaciados que dejo expresada, y asi consta del recibo que he dejado provisionalmente en Tesoreria Mayor.....40.000

Es cargo Reales sesentamil de vellon que en virtud de Real Orden, su fecha 19 de septiembre de 1793 se me entregaron para la continuación de esta misma Real Obra..60.000

Es asimismo cargo la cantidad de treintamil Reales de vellon que por Real orden de 30 de Abril del año pasado de 1795 se me entregaron para sostener la citada Real obra hasta su conclusión como se ha verificado30.000
.....= 130.000

Importa el todo antecedente la cantidad de ciento y treinta mil Reales de vellon y paso a formar la data en la forma siguiente, a saber

Ymbersion de caudales que forman la Data

Reales de Vellón

Es primera partida quatrocientos y ochenta Reales de Vellon que he satisfecho por el carruage que he ocupado para pasar a Madrid a fin de tratar con los Maestros vaciadores para la construcción de esta Real Obra y en su consecuencia y vajo diferentes condiciones se concluyo ajuste con el vaciador y portero de la Real Academia de San Fernando, Don Josef Panuchi, como consta por menor en el recibo de manos satisfecho a dicho interesado respecto de haver dado el cumplimiento de su contrata..... 480

Por el gasto de Posada y manutención en ocho dias que permaneci en Madrid, para efectuar dichas diligencias240

Por la conducción de muebles precisos para el Maestro don Josef Panuchi y sus Oficiales se les abono según contrata240

A Juan Clemente y Compañía Vecinos y Fabricantes de yeso en este Real Sitio por 209 arrovas de yeso blanco fino y fuerte, que han entregado para dar principio a esta obra, al respecto de 8 reales de vellon por arroba según consta del recibo demarcado al n° 1°.....1.672

A Vizente Gonzalez tendero de este Sitio por 16 1/2 libras de alambre de laton de laton fino a 10 reales libra que ha dado para la formación de moldes de yeso y union de las piezas, cuya cantidad consta del recibo n° 2165

A Manuel Tovar, vecino de Estremera por quatro docenas de Esportoncillos a 24 reales docena para conducir el yeso, como consta en el recibo n° 396

A Leon Maeso, por nueve libras de Bramante a cinco reales libra para reatar Brochas se le abonan, según consta del recibo n° 4.....45

A don Manuel Ezquerra, vecino y del comercio de Madrid, por 9 libras de Bramante: seis libras de cuerda fina y diez dichas mas ordinaria que ha entregado según su recibo n° 5165

Al dicho por 12 Brochas de Virola y quatro cedazos de seda para pasar el yeso y dar de agua jabonosa a los moldes para facilitar el vaciado de Estatuas como consta de recibo n° 6 se le han abonado100

A Frutos Abascal, comisionado en la provisión de carbón en encina en este Sitio, por 18 arrobas de este genero que ha entregado para el taller de esculptores o Vaciadores que constan en el recibo n° 778,12

A Diego Huertas, por una arroba de azeite que ha dado y media de jabón para dar con ambas especies a las piezas de los moldes de yeso, y evitar el que se unan unas con otras, se le abonan como consta del recibo n° 8.....84

Ytem por dos Peones empleados 31 dias cada uno desde el 12 de Diciembre hasta 14 de Enero, en cerner yeso, y pasarlo por tamices de seda, según contrata, que al respecto de 6 reales cada uno por dia importan372

Ytem es data ciento y veinte Reales de Vellon devengados por dichos Peones desde 15 hasta 31 de Enero de 1793.....120

A don Manuel Ezquerra, vecino y Comercio en Madrid por 98 libras cuerda de

cañamo que ha remitido para atar y dar garrote a los moldes, para que no se des-
unan, que a 4 1/2 reales libra importa y consta al recibo nº 9441

Al dicho, por catorce libras y media de alambre fino, tres pieles de Lija, y dos res-
mas de Papel fino, se le abonan como lo acredita el recibo nº 10219

A Juan Clemente por 256 arrobas de yeso blanco fino que ha entregado de su
Fabrica en todo el mes de Enero a 8 reales por arroba, se le han satisfecho, se-
gún su recibo nº 112.048

A Frutos Abascal por 22 arrobas de carbón que ha entregado para el taller en
todo el dicho Mes que a 4 reales y 12 maravedis por arroba importan y asi consta
del recibo nº 12.....95,26

A Tomas Martínez por ocho libras de jabón a 20 quartos libra se le abonan como
consta en su recibo nº 1318,28

A Juan Clemente, por 186 arrobas de yeso blanco fino, que ha entregado en to-
do el Mes de Febrero, como consta de su recibo nº 14 he satisfecho.....1.488

Por dos Peones empleados desde 1º hasta 28 de Febrero en cerner y pasar por
tamiz el yeso blanco 24 jornales cada uno a 6 reales importan288

A Tomas Martínez por siete libras de javon dadas en dicho Mes a 2 1/2 reales li-
bra como consta de su recibo nº 15.....17,17

A Frutos Abascal por 18 arrobas de carbón que ha entregado para los vraseros
del taller de Vacidores, en este mismo Mes se le han abonado, como consta de su
recibo nº 1678,12

A Juan Fermin de Huizi, maestro de tallista por haver hecho seis columnas or-
den dorica para colocarlas en el Quarto vajo de este Real palacio y poner encima
diferentes Bustos, se le abonan según su cuenta recibo nº 172.100

A Manuel Gomez, Oficial de Canteria y a sus Peones se les abonan ochenta y
quatro reales de Vellon por el trabajo que han tenido en vajar de los Pedestales di-
ferentes figuras y llevaralas al Obrador donde se vacian84

A Tomas Martínez, por media arroba de velas de sevo que ha dado para velar

hasta las 9 de la noche los vaciadores se le han satisfecho, según consta su adjunto recibo nº 18.....25

Por los dos Peones, empleados en cerner desde 1º hasta 31 de Marzo han devengado 25 jornales cada uno a 6 reales.....300

A Juan Clemente por 265 arrobas de yeso fino a 8 reales arroba que ha entregado en dicho Mes de Marzo, se le abonan como lo acredita su recibo nº 192.120

Por una porcion de tazas de Talavera, quatro Jofainas de lo mismo para hacer masas del yeso y media docena de pucheros para desleir jabón y demas maniobras que son necesarias.....74

A Frutos Abascal por 26 arrobas de Carbón que ha entregado para el consumo de los Braseros en el Mes de Marzo se le han abonado como consta en su recibo nº 20113,06

A don Manuel Ezquerra y Trapaga, vecino y del Comercio de Madrid, por doze libras de alambre de laton a 10 reales libra se le abonaron como consta al recibo nº 21 ..120

A Diego Huertas por una arroba de azeite que ha entregado en dicho Mes se le han satisfecho cincuenta y seis Reales de Vellon consta del recibo nº 2256

Por dos Peones empleados en cerner yeso desde el 1º hasta 30 dias cada uno al respecto de seis Reales cada dia importan300

A Juan Clemente Fabricante de yeso blanco por 99 1/2 arrobas de lo fino que ha entregado en todo el Mes de Abril como lo acredia el recibo nº 23796

A Frutos Abascal por 75 arrobas de carbón y cincuenta reales de una arroba de velas de sevo como se demuestra todo en su recibo nº 24, fecha 22 de Abril....356

Por dos Peones empleados en cerner yeso y asistir a los Vaciadores en las horas de trabajo se han empleado 24 dias cada uno en todo Mayo, que a 6 reales por dia importan288

A Juan de Segovia Fabricante de carbón por 40 arrobas de especial calidad que ha entregado, no obstante de no hacer falta en el dia, que a razon de 4 reales y 12 maravedis por arroba se le han satisfecho, como consta de su recibo nº 25174,04

| | |
|---|-------|
| A Juan Clemente por 89 arrobas de yeso blanco fino a 8 reales arroba se le han abonado, consta de su recibo n° 26 | 712 |
| A Tomas Martinez por media arroba de jabón dada en el dicho mes de Mayo se le han satisfecho, según su recibo n° 27..... | 29 |
| Por dos Peones empleados 23 dias en el Mes de Junio a 6 reales cada dia en pasar yeso, que importan los dos..... | 276 |
| A Manuel Gomez Oficial de Cantero y a sus Peones por haver vajado varias Estatuas al Obrador y puesto otras en sus respectivos pedestales se les abonan ciento y veinte Reales de Vellon | 120 |
| A Juan Clemente por 160 arrobas de yeso blanco fino que ha entregado de su Fabrica en este Mes de Junio y asi consta de su recibo n° 28 | 1.280 |
| A Eugenio Lopez, Maestro de Carpintería se le abonan reales dos mil quinientos y treinta de vellon importe de su cuenta cuyo por menor remito demarcada con el n° 29 cuya obra ha executado en el taller de Vaciadores | 2.530 |
| A Josef Maluenda Maestro cerragero por la obra de herreria y cerrajería que ha construido según se expresa en su cuenta recibo n° 30..... | 1.254 |
| A Diego Alvarez Lonjista de fierro en este Sitio por 23 ? libras de varilla que ha dado para las madres formas de los moldes y para la armazon de varias Estatuas que son demasiado grandes que al respecto de 3 reales libra se le han abonado por su recivo n° 31 | 70,17 |
| A Tomas Martinez por media arroba de javon que ha entregado como lo acredita el recibo n° 32, se le han satisfecho | 29 |
| Por dos Peones empleados desde 1° hasta 14 de Julio 12 dias de trabajo cada uno a 6 reales por dia en cerner yeso y en este dia se concluyo el trabajo con motivo de la proxima Jornada de SS. MM. a este Sitio | 144 |
| En 6 de Febrero de 1794 se empezó a dar curso a esta Obra y es Data dos Peones 17 dias cada uno como devengados hasta fin de dicho Mes al respecto de 6 reales cada uno por dia..... | 204 |

A Frutos Abascal por doze arrobas de carbón que ha entregado para el taller que a 37 quartos por arroba se le han abonado según consta de recibo nº 3352,08

A Juan Clemente por 178 arrobas de yeso blanco fino a 8 reales arroba que ha entregado en todo Febrero y 158 1/2 dichas de superfino a 10 reales cada arroba se le abonan como consta de su recibo nº 34.....3.009

Por dos Peones empleados desde 1º de Marzo hasta fin de dicho 23 dias cada uno a 6 reales por dia en pasar por tamizes finos el yeso276

A Diego Huertas por dos arrobas de azeite que ha dado para toda la temporada a razon de 54 reales cada arroba, se le abonan como consta de recibo nº 35108

A Tomas Martinez por otras dos arrobas de javon a 57 reales arroba se le han satisfecho, como lo acredita el recibo nº 36114

Por un Peon empleado desde 1º de Abril hasta 15 de Julio que son 81 dias utiles de lavor a razon de 6 reales cada dia, en cerner yeso y asistir a encender los vraseros del taller.....486

A Juan Clemente por 389 1/2 arrobas de yeso superfino a 10 reales arroba y 827 arrobas de lo fino a 8 reales arroba que ha entregado desde el dia 1º de Marzo hasta el 30 de Junio para esta Obra, como consta de su recibo nº 3710.511

A Jacinto Arranz Lonjista de Fierro por 77 1/2 libras de varilla que ha entregado de su casa de comercio a 23 quartos libra como consta de su recibo nº 38209,24

Ítem por 461 libras de dicha varilla de fierro tomada de Diego Alvarez, Comerciante en este dicho sitio, como consta de su recibo nº 39.....1.236,08

A Juan de Segovia Fabricante de carbón de encina por 25 arrobas que ha entregado, como consta de recibo nº 40.....108,28

En 1º de Marzo de 1795 se empezó por tercera vez a dar curso a esta Real Obra, que desde dicho dia hasta el 9 de Julio se devengaron por el Peon para el taller y cerner yeso 103 jornales a razon de 6 reales jornal618

En dicho espacio de tiempo se han gastado dos arrobas de azeite y una de javon

que a 56 reales cada arrova importan y se han abonado a Tomas Martinez, según su recibo nº 41168

Por mi viaje a Segovia a percibir 30.000 Reales de vellon en este año de 1795 que se me libraron por Real Orden que tengo citada en el cargo100

A Diego Huertas Fabricante de yeso en este Sitio por quatrocientas arrobas de yeso fino a 8 reales arrova se le abonan Reales 3.200 de vellon y 44 arrovas de dicho yeso superfino a 10 reales arrova como consta del recibo nº 423.640

A don Sebastián Mendez por 20 libras velas de sevo que ha entregado para velar por las noches que por menor constan en su recibo nº 4347,02

A Santiago Pantaleoni, por diez libras de alambre de laton que ha entregado para esta Obra, como consta de recibo nº 44110

A Vizente Garcia por el importe de media arrova de Arizaduras que ha entregado, a razon de 70 reales y 20 maravedis cada arrova, como lo acredita su recibo nº 45.....35,10

En el año de 1796 en que finaliza el todo de esta Obra, se han devengado desde 24 de Febrero a 18 de Mayo que son 115 dias de trabajo, dos Peones a razon de 6 reales cada uno por dia, en cerner yeso y asistir a el taller de Vaciadores.....690

A Diego Huertas Fabricante de Yeso en este Sitio por tres mil arrovas de yeso blanco superfino y fino al respecto de 9 reales cada arrova que tiene entregadas en estos 4 meses para la construcción de 19 Estatuas que con sus moldes se han hecho en este año cuya cantidad se le abonó, y consta de su recibo nº 4627.000

A Jacinto Arranz Abastecedor de azeite y javon en este Sitio, por 42 libras de azeite y 8 de jabón que ha entregado en este año a 60 reales por arrova de ambas especies, como consta de su recibo nº 47120

A Manuel Gomez Oficial de Carretero por 19 Estatuas que ha vajado de los pedestales para vaciarlas y después haverlas buelto a colocar, se le abonan para dicho y sus peones.....260

A Vizente Garcia por diez y ocho libras de erizaduras al respecto de tres libras que ha entregado para la formación de los moldes, como consta de su recibo nº 4854

A don Sebastián Mendez se le abonan por arrova y media de velas de sevo, y cincuenta y ocho arrobas de carbón de encina, como consta de su recibo nº 49342,16

Ítem de varios pucheros y tazas, Escovas de palma y otros utiles que se han tomado por ser muy necesarios.....112

A Eugenio Lopez, Maestro de Carpinterías por varias frioleras que ha hecho relativo a esta obra y posterior a otra cuenta que tenia presentada en el año d 1793, se le han satisfecho como se demuestra en la adjunta nº 501.055

A Josef Maluenda, maestro cerragero por la suya de resto que consta por menor al nº 51140

A Diego Alvarez Lonjista de Fierro en este dicho Sitio por 32 arrovas y 17 libras de varilla de fierro que ha entregado para la armazon de las estatuas, se le abonan, como consta de su recibo nº 52.....2.655,08

A don Josef Panuchi, Maestro Vaciador y Portero de la Real Academia de San Fernando, se le abonan con respecto a los quatro años o tiempo que ha invertido en la construcción de la coleccion de Estatuas que constan en el recibo nº 53: la cantidad de Reales 75.380 de vellon, cuyo pago se ha executado en virtud de reconocimiento del Director de Escultura cuya certificación acompaña demarcada con la letra A.....75.380

A don Francisco Santiuste, maestro Pintor y dorador, por los bruñidos y demas obras de pedestales y columnas que ha imitado a jaspes; se le abonan (precedido reconocimiento de don Martín Garcia, maestro en la facultad) la cantidad que expresa su cuenta nº 5415.620

A don Manuel Arroyo por via de gratificación en atención a la formación de Cuentas, se le han dado Reales240
=166.604,22

Consistiendo la data de esta Cuenta en los figurados= Ciento sesenta y seis mil seiscientos quatro reales con veinte y dos maravedis de Vellon y el cargo, que me tengo hecho en Reales Ciento y treinta mil: resulta en mi favor y tengo satisfechos a los respectivos interesados en ella: treinta y seis mil seiscientos quatro reales y veinte y dos maravedis de Vellon. San Ildefonso a 12 de Noviembre de 1796.

(Rubricado) Ventura Maria Sani

Recibo nº 53

Don Josef Panuchi, Vaciador y Portero de la Real Academia de San Fernando en esta Corte, he recibido de don Ventura Maria Sani, conserje del Rl. Palacio de San Yldefonso la cantidad de sesenta y cinco mil trescientos y ochenta Reales de Vellon a que ascienden las cincuenta y seis Estatuas corpóreas que tengo executadas en Virtud de Real Orden de S. M. vajo la dirección de dicho señor cada una vaciadas y copeadas por las que existen en el quarto vajo del citado Real Palacio, siendo parte de ellas colosales; vajo de cuyo estipendio las he construido, solo de meras manos, y asistiéndome con los materiales, y demas pertechos para su construcción, quedando los moldes a veneficio de S. M. con un exemplar de cada Estatua dentro para su conservación, y los novecientos Reales restantes por seis jarroncitos de vara de altos a cincuenta reales cada uno, y un molde y tres bustos retratos del rey y Sr. Dn. Felipe quinto en seiscientos Reales siendo estos precios los que se establecieron, por conbenio de 9 de Noviembre del año pasado de 1792 y para que conste, y a efecto de que dicho Señor presente sus datas con los documentos que corresponde doy este que firmo en Madrid a primero del mes de julio de mil setecientos noventa y seis

Josef Pagniucci. (Rubricado)

Son Reales=75.380 de Vellon

Certificación de Martín García por el trabajo de Francisco Santiuste

Don Martín Gracia Maestro Dorador y Pintor de S. M. en este Sitio

Certifico que de orden de Don Ventura Maria Sani, Conserje del Real Palacio, he pasado a reconocer la obra de Pintura e imitación de Jaspes a bruñido, que a executado Don Francisco Santiuste, en las Estatuas de Yeso que se han hecho, por las que existen de marmol en el Quarto vajo del mismo Real Palacio, y hallo que esta hecho con el primor que exige el arte. San Ildefonso a 12 de Noviembre de 1796.

Martín Garcia (Rubricado)

Certificación de los escultores A

Don Joaquin Demandre, Director de Esculptura y Don Simon De Touche, Escultpor Vaciador por S. M. que Dios guarde en este Real Sitio de San Yldefonso

Don Joaquin Demandre, Director de Escultura y don Simon Destouches , Escultor Vaciador por S. M. Que dios guarde en este Rl Sitio de San Yldefonso

Certificamos que habiendo reconocido la coleccion de Estatuas de yeso executadas por Real Orden de S. M. Por el maestro Vaciador de Yesos y Portero de la Rl. Academia de Sn. Fernando, don Josef Panuchi, y vajo la direccion de Dn. Bentura Maria Sani, Conserje de el Rl. Palacio de este mismo Sitio= hallamos que dhas estatuas estan construidas segun arte y con puntual arreglo a sus originales segun nro saber y entender y asi nos consta por reconocimiento que hemos hecho muy por menor de ellas. San Yldefonso y Nobiembre 12 del 1796/

Joaquin Demandre (Rubricado)

Simon Destouches (Rubricado)

Documento nº 2

Don Francisco Antonio Montes, Intendente Contador General de la Real Casa, Capilla y Camara de S. M.

Por Real Orden comunicada por el Exmo. Señor Don Pedro Varela del Consejo de estado y Secretario del Despacho Universal de Hacienda al Excmo. Señor Marques de Santa Cruz Mayordomo mayor de S. M. en tres del primero mes, pasada a la oficina de mi cargo, consta haver resuelto el rey que por su Tesoreria mayor se satisfagan diez y siete mil doscientos quarenta y cinco reales de vellon que importan los gastos causados en conducir a la Academia de San Fernando en Madrid, los Moldes de Yeso de las estatuas que estan en el quarto vajo del Palacio de San Yldefonso: segun cuenta presentada por Don Ventura Maria Sani conserje de dicho Palacio: cuia cantidad se le debe entregar en virtud de su recibo y de este ynstrumento: del qual ha de tomar la razon el Señor Don Eustaquio Francisco Ruiz, Grefier General de la Real Casa, Capilla y Camara de S. M. San Lorenzo catorce de Diciembre de mil setecientos noventa y seis.

Tomo la razon

Francisco Antonio Montes (rubricado)

Eustaquio Francisco Ruiz (rubricado)

Se dio dicha cantidad a Sani en tesoreria mayor en virtud de su recivo ; y se testo esta libranza

Extraordinarios
Varios Diciembre de 1796

Conduccion de los moldes de Yeso de las Estatuas del Quartio bajo del Palacio de Sn. Ildefonso a la Rl. Academia de Sn. Fernando en Madrid.

Ascendio el coste de dicha obra a 17245 reales de vellon cuya cantidad se con-
signo en real orden de 3 de diciembre de 1796 y se satisfizo por la tesoreria mayor
a don Ventura Maria Sani conserje del Palacio de dicho Sitio en virtud de solo su
recibo...

Cuenta que yo Dn. Ventura Maria Sani Conserge del Real Palacio de este Sitio de
San Yldefonso formo de los gastos que se han originado en la conduccion de las ma-
trizas o moldes de yeso de las Estatuas de el Quarto vajo de dicho Real Palacio, las
que se han conducido desde este mismo Sitio, y depositado en la Real Academia de
San Fernando en la Villa y Corte de Madrid, en virtud de Real Orden de S. M. que
con fecha 31 de Mayo de este año, me ha comunicado el Exmo. Señor Marques de
Santa Cruz, Mayordomo mayor del rey Nuestro Señor: cuyo por menor presento en
la forma siguiente

Primeramente se han gastado doscientas y cincuenta arrobas de yerva seca pa-
ra empaquetar las piezas pequeñas, a fin de que no se maltratasen en el camino,
que al respecto de 4 reales cada arroba importan.....1.000

Por quatro jornales de carreta devengados en conducir dicha yerva desde los lu-
gares en donde se tomo a este sitio80

Por siete docenas y media de tiros de esparto dobles a 42 reales docena para su-
jetar las estacadas de las carretas315

A don Andres de Bartolomé Perez, por las cuerdas de cañamo que ha entregado
para sujetar y reatar los moldes y piezas grandes a efecto de que no se perdiesen, se
le han satisfecho como consta del recibo nº 11.153

Por la conduccion de dichas cuerdas desde la Ciudad de Segovia a este Sitio ...8

Por haver hejado (sic) un carro grande para la conduccion del molde de la Cleo-
patra60

A Eugenio Lopez carpintero de la Rl. Casa por el entablado y armazones que puso en las carretas para la mayor seguridad de los moldes y se expresa mas por menor en su cuenta que remito nº 21.508

A Genaro Arias por diez dias empleados en custodiar los moldes en el Jardín de este Sitio, que se estaban preparando para empaquetarlos y cargarlos80

Por otro Guarda que se quedaba por la noche para el mismo fin, diez noches a 10 reales vellon.....100

Por los Jornales que se han devengado en empaquetar dichos moldes, sacarlos fuera de la Galeria vaja de este Real Palacio y cargarlos en las carretas he satisfecho a diferentes Mozos tomados para este fin ciento y cinco Jornales a cinco reales jornal525

A Santiago Gonzalez y compañeros vecinos de Tres Casas, por el importe de quarenta y dos carretas que se han ocupado en conducir los citados moldes de yeso desde este sitio hasta la Real Academia de San Fernando en la Villa de Madrid, al respecto de doscientos reales cada una carreta, con inclusión de una pequeña gratificación que se les dio por haverse esmerado y cumplido con la mayor exactitud, cuya cantidad acredita el recibo nº 3.....8.400

Por el pago de portazgos de dichas carretas en Navacerrada y Venta del cerero, a 10 reales cada carreta.....420

Por los jornales pagados a varios mozos y dependientes de la Real Academia que se emplearon en apear los moldes de las carretas y colocarlos según su numeración en los sotanos de la citada Academia, he pagado quatrocientos y veinte reales vellon420

A Santiago Pantaleoni setecientos reales de vellon por 24 dias que se ha empleado en acompañar las conducciones para si se rompía alguna pieza como inteligente remediar el daño se le han abonado según su recibo nº 4700

Por diez dias de una mula ocupada por el expresado Santiago Pantaleón a diez reales cada dia100

A don Manuel de Arroyo que me ha acompañado para la entrega en Madrid y estado a mis ordenes en todo, se le han abonado por su trabajo.....500

Por los gastos de carruaje que he ocupado y los que se me han originado en 18 dias de estancia en Madrid a efecto de hacer la entrega de estos susodichos moldes y recoger el correspondiente resguardo del Conserge de aquella Academia.....1.876
= 17.245

Importa el todo de esta cuenta diez y siete mil doscientos quarenta y cinco Reales de Vellon cuyo por menor certifico. San Ildefonso y Septiembre 30 de 1796

Ventura Maria Sani (Rubricado)

Recibo Número 4

Santiago Pantaleoni Vaciador de yesos y vecino de Madrid he recibido del Señor Don Ventura Sani, Conserge del Palacio de San Ildefonso: Setecientos reales de vellon que lo han importado mi trabajo y gastos originados en la conduccion de Moldes de yeso de las Estatuas del quarto vajo de dicho Real Palacio, conducidos por orden de S. M. y depositados en la Real Academia de San Fernando de esta corte, Madrid a 3 de Julio de 1796.

Son = 700 reales de vellon

Santiago Pantaleoni (Rubricado)

NOTAS

1. En el catálogo de la exposición *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, La Granja de San Ildefonso, Segovia, junio-septiembre de 2000, se encuentra recogida una extensa bibliografía sobre el tema en las fichas catalográficas y en los diferentes artículos, especialmente en el de LUZÓN, José María, "Isabel de Farnesio y la Galería de Esculturas de San Ildefonso", 203-219. También en HERRERO SANZ, María Jesús, "Localización de las esculturas del Palacio Real de la Granja según los Inventarios Reales", *Reales Sitios*, 144 (2000) 14-25. Para los yesos: JUNQUERA, Juan José, *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid, 1979, pp. 113-15 y 280-83 y AZCUE BREA, Leticia, "Los vaciados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la dinastía Pagniucci", n° 73, *Boletín de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1991-92, pp. 401-427. HERAS CASAS, Carmen, "Juan Pascual y Colomer, memoria y catálogo de las formas del taller de vaciados, 1815", *Academia*, 90 (1º Semestre 2000) 83-118. Aunque de forma somera también ha sido tratado el tema en HERRERO SANZ, María Jesús, "Recorrido de la escultura clásica en el Palacio de San Ildefonso a través de los inventarios reales", *Actas del Simposio "El Coleccionismo de escultura clásica"*, Museo Nacional del Prado, 21 y 22 de mayo de 2001, pp. 239-258.
2. HERRERO SANZ, 2001, op. cit., p. 257.
3. Toda la documentación que aportamos en este estudio se puede consultar en el Archivo del Palacio Real de Madrid, AGP, Sección Carlos IV, Casa, Legajo 89.
4. Para todo lo relativo a esta familia de vaciadores de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando véase el artículo de AZCUE, 1991-92, op. cit.
5. HERAS CASAS, 2000, op. cit., pp. 116-118.
6. Números de catálogo del Museo del Prado, 174-E y 112-E. En el Palacio de San Ildefonso sus respectivos yesos: n°s de inv. 10027112 y 10027115.
7. *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, 2000, pp. 246-248.
8. AGP, Expediente Personal, Caja 2695/15.
9. HERAS CASAS, 2000, op. cit. p., 93: "Pantaleoni sacaba moldes de los vaciados de la Academia con autorización de Panucci en detrimento de otros artistas luquenses que vendían figuras por la calle y eran calificados de vagabundos y buhoneros".
10. Sobre el escultor Destouches no tenemos muchas noticias por ello hemos considerado oportuno incluir en esta nota algunos de los datos que hemos podido encontrar en su expediente personal AGP, Caja 2617/45. Simón Destouches (1754-1803) era nieto de Juan Bautista Destouches (+1761) e hijo de Juan Miguel Destouches (+ 1771), quienes vinieron de Francia para trabajar en las obras de escultura de los jardines de San Ildefonso. Su abuelo trabajó durante cuarenta años y su padre durante diez en dichas obras. Simón ocupó la plaza de moldador y fundidor en 1771, a la muerte de su padre, y tras la muerte del escultor Matheo Encovet, en 1785, solicita la plaza de escultor "quedando siempre con la obligación de Moldar y fundir quanto se ofresca vajo del mismo sueldo que obtuvo su padre". En varias ocasiones se dirige al rey solicitando au-

mento de sueldo, ya que el rey está satisfecho con las obras que está realizando en “las fuentes nuevas de Aranjuez” y además seguía su perfeccionamiento estudiando en Madrid en los inviernos “que no había que hacer”, donde “se emplea en la Escultura como lo tiene presenciado S. M. muchas veces en Aranjuez en las obras de las fuentes nuevas en las que por si solo Molda y funde quanto se ve de Estaño y Plomo con el buen desempeño que es notorio a todos, por haverlo estudiado en Madrid”. En 1799 solicita la plaza de Teniente Director del Ramo de Escultura y en 1802 pide que su hijo Valentín Destouches sea admitido en la sala de dibujo de la Fábrica de Cristales de San Ildefonso pues su hijo mayor “se halla ya en edad de estudiar artes para ser apto de seguir el mismo destino que sus ascendientes”.

11. Según doña Carmen Heras este tipo de peana es la que tienen todos los bustos de la colección de Mengs de la Academia. Para el estudio de esta colección: NEGRETE PLANO, Almudena, “La colección de vaciados de Mengs”, *Academia*, 92-93 (2001) 9-31.
12. Para todo lo relativo a la historia de esta pieza, véase el catálogo de la exposición *El Westmorland. Recuerdos del Grand Tour*, Madrid, 2002, pp. 292-297.
13. HASKELL, Francis y PENNY, Nicholas, *El gusto y el arte de la antigüedad*, Madrid, 1990, p. 200.
14. Para todo lo concerniente a los yesos traídos por Velázquez consultar los artículos de HERAS CASAS, Carmen, “Modelos en yeso de esculturas antiguas que Velásquez trajo de Italia”, *Academia*, 88 (1999) 77-100, y SALORT, Salvador, “La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia: 1649-1653”, *Archivo Español de Arte*, 288 (1999) 415-469.
15. MELENDRERAS GIMENO, José Luis, “Escultores de Cámara Honorarios de Carlos IV. Pedro Buso y Pascual Cortés en el Real Sitio de Aranjuez”, *Reales Sitios*, 82 (1984) 37-44. Al estar a la intemperie todas estas obras presentaban serios problemas de conservación, por ello Patrimonio Nacional decidió sustituirlas por vaciados actuales, realizados en el año 2001.
16. Sobre el proyecto decorativo de esta galería véase el artículo de JORDÁN DE URRÍES DE LA COLINA, Javier “La Galería de Estatuas de la Casa del Labrador de Aranjuez: Antonio Cánova y los escultores españoles pensionados en Roma”, *Archivo Español Arte*, 269 (2000) 31-44 y HERTEL, Dieter, “Los bustos de emperadores romanos, las estatuas ideales de yeso y los retratos griegos de la Casa del Labrador en Aranjuez”, *Reales Sitios*, 78 (1983) 17-36.

DOS VACIADOS DE GIROLAMO FERRERI TRAÍDOS POR VELÁZQUEZ A ESPAÑA Y RESTAURADOS POR JUAN DE MENA

*José María Luzón Nogué
Judith Gasca Miramón
Ángeles Solís Parra
Silvia Viana Sánchez*

RESUMEN: Durante la reciente restauración de dos vaciados de yeso conservados en la Real Academia desde su origen en el siglo XVIII, ha surgido una considerable cantidad de nueva información. Un viejo Sileno con el niño Dionysos en sus brazos y un Gladiador que estaban en los jardines Borghese en el siglo XVII fueron encargados por Velázquez al escultor Girolamo Ferreri en 1650. Casi un siglo más tarde, fueron transferidos a la Academia de San Fernando recién inaugurada y restaurados por el escultor de Cámara Juan de Mena. Estudios recientes y detallados análisis de ambos vaciados de yeso han permitido descubrir nuevos datos de su historia a lo largo de trescientos cincuenta años.

PALABRAS CLAVE: Vaciados de yeso, Villa Borghese, Diego Velázquez, Girolamo Ferreri, Juan de Mena.

TWO PLASTER CASTS OF GIROLAMO FERRERI BROUGHT TO SPAIN BY VELAZQUEZ AND RESTORED BY JUAN DE MENA

ABSTRACT: In the course of the recent restoration of two plaster casts kept in the Academy since its origin in the 18th century a considerable amount of new information has arisen. An old Silen with the child Dionysos in his arms and a Gladiator, both in the Borghese gardens in the 17th century, were committed by Velázquez to the sculptor and former Girolamo Ferreri in 1650. Almost one century later were transferred to the newly created Academy of San Fernando and restored by the chamber sculptor Juan de Mena. Recent studies and accurate analysis of both plaster casts allowed us to trace new details of its history along three hundred and fifty years.

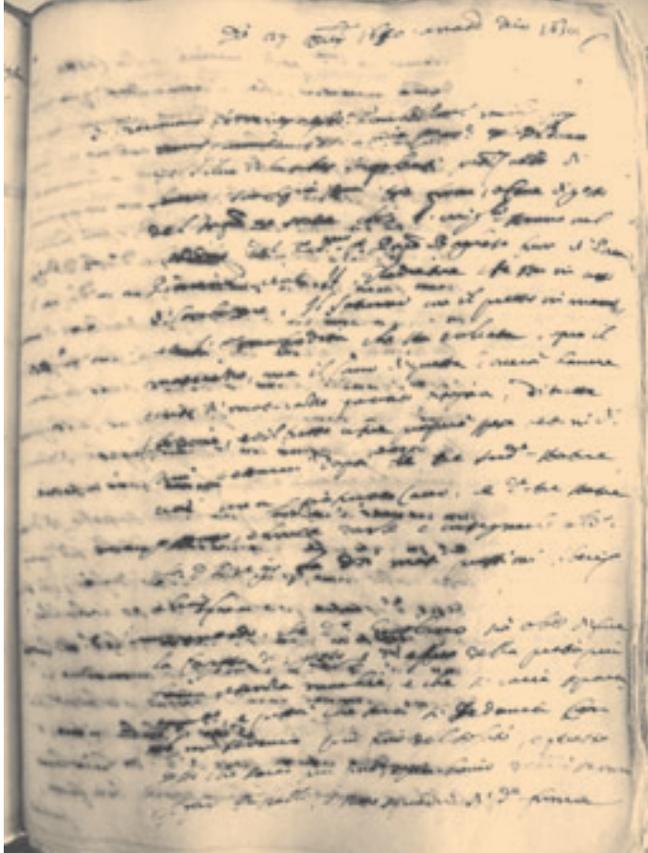
KEY WORDS: Plaster casts, Villa Borghese, Diego Velázquez, Girolamo Ferreri, Juan de Mena.

La existencia de un cierto número de vaciados en yeso y en bronce, encargados por el pintor Diego Velázquez a diferentes talleres romanos durante su segundo viaje a Italia, es un tema conocido y tratado en la bibliografía especializada en numerosas ocasiones¹. No obstante, son muchas las imprecisiones que aún persisten en el estudio de este conjunto de esculturas, que vino a Madrid para decorar algunas salas del antiguo Alcázar. A veces se han confundido las obras originales a partir de las cuales Velázquez encargó sus copias, como por ejemplo la Ariadna Dormida

del Belvedere, que se ha identificado erróneamente con la de Florencia². Otro tanto ocurre con el Discóbolo en reposo, del que hay varias versiones, pero ninguna de las propuestas responde a la que se utilizó como modelo para la que vino a Madrid. En otras ocasiones se ha estudiado cada obra a partir de los originales y del estado de conservación en que se encuentran actualmente, sin tener en cuenta las modificaciones de que fueron objeto algunas de ellas en las restauraciones del siglo XVIII en adelante. Este es el caso de la Flora Farnesio, hoy en el Museo Nacional de Nápoles, que sufrió una importante transformación al ser restaurada por Carlo Albacini en la última década del setecientos, poco antes de su traslado desde Roma.

El principal problema que han tenido quienes con anterioridad han estudiado los vaciados de Velázquez ha sido el de no disponer de una identificación segura de los mismos en las colecciones de la Academia. Y bien es verdad que algunas esculturas se encuentran repetidas en los fondos antiguos, por lo que es a veces prácticamente imposible discernir, sin un estudio pormenorizado, si vinieron del Palacio Real, si se trata de alguno de los vaciados que donó Mengs a Carlos III en 1779³, o si por el contrario son copias del siglo XIX, de las tantas que se hacían en una época en que el intercambio y venta de este tipo de obras fue muy intenso. Tan sólo en el caso del Hércules⁴ y la Flora Farnese⁵, que se encuentran instalados en el zaguán, en dos grandes pedestales de granito desde la apertura de la actual sede de la Academia en 1773, y la Ariadna Dormida⁶ que está hoy en uno de los patios, la identificación se hace sin problemas. Por el contrario, cuando se trata de obras de las que hay, o hubo en algún momento, otras copias, tropezamos con la dificultad de que muchas de ellas han sido pintadas varias veces desde el siglo XIX, e incluso en época reciente. De este modo quedaron ocultos los elementos de mayor antigüedad que nos permiten diferenciar un vaciado del XVII de uno más reciente del XVIII. Así, existen dudas a la hora de atribuir a la colección de Felipe IV el Apolo y el Antinoo del Belvedere, el Fauno Medici y algunas otras, en tanto no se sometan a un detallado proceso de limpieza y análisis⁷.

El estudio de los vaciados más antiguos y los elementos que nos permiten diferenciarlos son muy variados. En su conjunto, se está obteniendo en el proceso actual de restauración una información de gran valor para reconocer las técnicas empleadas en cada momento y en los diferentes talleres. También a veces contamos con la valiosa aportación del archivo de la propia Academia, en el que hay descripciones muy precisas de las intervenciones que se hicieron en algunas de las esculturas de la galería o nos aportan datos a través de los inventarios. Finalmente, las gammagrafías de sus estructuras, los análisis del yeso empleado y los de las capas de pintura que lo cubren, permiten reconstruir de manera bastante precisa la historia de cada vaciado de la colección. Esto se ha hecho con el Gladiador



Contrato, compromiso de ejecución de los yesos.
Archivo di Stato, Roma.

combatiente⁸ y el Sileno con el niño Dionisos en brazos⁹, ambos de la colección Borghese¹⁰. En la reciente restauración de las copias que posee la Academia tenemos dos ejemplos de la forma en que se puede reconstruir la historia de los vaciados traídos por Velázquez en su segundo viaje a Italia. Para ello son de gran utilidad los inventarios en que aparecen, el estado de conservación con que se las describe en cada momento y las intervenciones que se hicieron en ellas.

Las dos obras mencionadas forman parte de un encargo de tres esculturas que se encontraban en los jardines del Palacio Borghese en el Pincio. El contrato lo firma el pintor de cámara ante notario el 29 de diciembre de 1650¹¹ con el compromiso de que deben estar terminadas en el plazo de dos meses, es decir, que la ejecución de nuestros yesos puede fecharse con precisión en los meses de enero y febrero de 1651. La persona a quien se hace el encargo es el formador Girolamo Ferreri, a quien se harán posteriormente otros encargos, como el de dorar los leones de bronce



Sileno con Dionisos niño. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

mandados hacer a Matteo Bonarelli y el de venir un tiempo a Madrid, con el fin de repasar las esculturas para su colocación definitiva en el Alcázar. Se trata de un tipo de contrato que Velázquez repite con escasas modificaciones y en el que incluye una serie de cláusulas de gran interés para comprender cuáles eran sus deseos y la razón de sus condiciones. En primer lugar establece el número de esculturas de las que debe hacer el molde y el vaciado, que son “il Gladiatore che stà in atto di combattere, il Saturno con il putto in mano, et l’Ermafrodita”¹². A continuación especifica algo que veremos posteriormente al hacer el análisis químico y microscópico de los yesos, determinando que sea de gran calidad y finura. Este yeso se debe emplear en la fabricación de las piezas o taseles del molde y en la epidermis de las esculturas vaciadas, lo que supone la utilización de dos calidades de yeso, una para la forma y la primera capa y otra para darle el grosor definitivo a cada pieza: “Convenendo che d(ett)o Girolamo sia obbl(igat)o di fare la capata del gesso¹³ per d(ett)o effetto della pietra piu bianca e senza machie, e che si cocia separatam(en)te, e pesta che sarà si sedaccia con un sedaccio piu fino del solito, e questo gesso che sarà piu fino, e piu bianco debba servire per far taselli, o sotto squadri di d(ett)e forme et anco le p(r)ime pelle vicine alle forme”. Añade a continuación unas instrucciones sobre la manera en que deben hacerse los *taselli*, para que no haya escalones entre ellos, lo que desvirtuaría la superficie original de la obra¹⁴: “acio pel gettare poi le statue, non venghino le statue con una parte più alta, o più bassa”. Se especifica también que el conjunto de piezas o taseles que constituyen el molde debe quedar dentro de una madreforma reforzada con alambre, para que no se muevan las piezas interiormente: “e che le forme li suoi tasselli o sotto squadri siano collocati dentro la forma grande con maglie di fili di ferro, e sbuigate le forme, possino con lo spago legate di fuori, accio che quando dette forme siano insieme non venerà a cadere, qualche tassello per di dentro”. Una vez concluidas las tres esculturas mencionadas en el contrato, deberán ser revisadas por personas expertas. Si no se corresponden exactamente a los originales no serán recibidas, lo que hace suponer que Velázquez cuenta en Roma con el asesoramiento de otras personas: “che d(ett)e tre statue debbiano essere ben fatte pulite et adattate in tutto e per tutto conforme siano li d(ett)i tre originali, conforme sarà dichiarato da persone esperte in simili cose altrimenti non sia oblig(at)o d(ett)o S(igno)r D(on) Diego a riceverle ma d(ett)o S(igno)r Girolamo sia obl(igat)o rifarle una e piu volte sin che siano conforme alli originali”. Incluye generalmente una cláusula en todos los contratos que hace para el encargo de estatuas en Roma - y en éste también - que tiene por objeto evitar la más mínima demora por parte de los talleres. A tal fin, si el trabajo no estuviese concluido en la fecha prevista, se podrá recurrir a otro formador con cargo al mencionado Girolamo Ferreri, incluso a mayor precio del acordado: “che mancando d(ett)o S(igno)r Girolamo in fare e conseg(na)re d(ett)e tre statue nel tempo, modo e forma soprad(ett)a oltre la precisa osservanza del fatto ad quod, sia lecito al detto S(igno)r

D(on) Diego di farle rifare, o fare d'altre persone a maggior prezzo del infra(scritt)o tutti i danni e spese di d(ett)o Sig(nor) Girolamo”. Otra condición que se incluye en el contrato es la de que los moldes que se hagan serán propiedad exclusiva del que los encarga y no del formador, a quien no se autoriza vaciar ninguna estatua ni partes de ellas con dichos moldes. Esta cláusula de exclusividad sin duda da un mayor valor a los vaciados y se encuentra muy a menudo en los documentos y autorizaciones que otorgan los propietarios de las obras originales: “convengano che d(ett)o S(igno)r Girolamo in d(ett)e forme, o cavi non potra gettare altro che le d(ett)e tre statue per d(ett)o S(igno)r D(on). Diego, ne meno alcun pezzo di esse, quali cavi, e forme, siano e debbano essere libere, e li beni di d(ett)o S(ino)r D(on). Diego, et in quelli detto S(igno)r Girolamo non ci possa pretendere cos'alcuna”¹⁵. Sin duda debe ser una de las condiciones que se acordaban con los propietarios de las esculturas que se iban a vaciar, quienes autorizaban la extracción de moldes en ocasiones muy limitadas y, en este caso, por tratarse de un favor al rey de España. El permiso no se concede a los talleres o a los formadores, sino directamente al comisionado en Roma por Felipe IV, quien debió emplear una buena parte de su tiempo en las gestiones previas y en la obtención de las oportunas licencias. Corresponde, por tanto a Velázquez “procurare la licenza di d(ett)o S(igno)r Pr(inci)pe per andare e stare in d(ett)o Giardino per d(ett)o eff(ett)o”. Finalmente se especifica el precio de sesenta escudos por cada uno de los moldes con su correspondiente estatua vaciada, lo que totaliza la cantidad de ciento ochenta escudos, que se pagarían de manera fraccionada con una entrega inicial de cuarenta escudos y el resto al finalizar el encargo: “che il prezzo di d(ett)e statue, setacci, cavi, fatture, ogni altro sia, e debbia essere in tutto, e per tutto di scudi cento ottanta m(one)ta cosi d'accordo, e cosi a rag(gion)e di scudi sessanta l'una, cioè un cavo, et una statua da pagarsi cioè al presente scudi quaranta m(one)ta et il resto di mano in mano, che verrà laborando, talm(en)te che finito, e consegnato il lavoro detto s(igno)r Girolamo habbia di avere hauto di compim(en)to di d(ett)i s(cud)i 180 come detto D(on) Diego promette...”.

Las condiciones que hemos visto, son las mismas o parecidas en otros contratos que hace Velázquez con Cesare Sebastiani y Orazio Albrizio, a quienes encarga vaciados en grupos de tres y limitando también el tiempo de ejecución de manera rigurosa. La intención es disponer del mayor número de copias en el tiempo más breve posible. Pero faltan en este encargo que hace a Girolamo Ferreri algunos detalles, que dan unas características específicas a las esculturas que se están haciendo para el Alcázar de Madrid. Los vaciados en yeso o en bronce van a ir colocados en pedestales de madera, pero también se encarga a los formadores que le añadan un zócalo de entre ocho y diez dedos de altura que no tienen las obras originales. En este pie añadido es donde los fundidores Pietro del Duca y Cesare Sebastiani inscriben su nombre. En el contrato firmado con ellos se dice que este suplemento

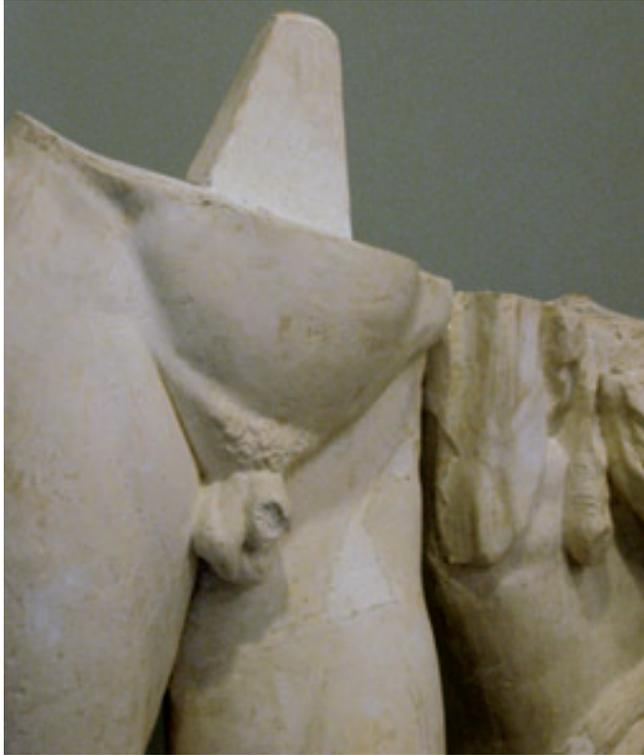
deberá ser proporcionado al tamaño de las estatuas y de acuerdo con el criterio de Velázquez o de su colaborador Juan de Córdoba, sin que lleguen a sobrepasar la altura de diez dedos: “che a ciascuna di d[ett]e statue debbano d[ett]i Compagni come promettono fare un zoccolo riquadrato pure di bronzo d’altezza di otto in dieci dita più o meno secondo comporterà l’altezza della statua ad arbitrio di d(ett)i S(igno)r D(on). Diego, o D(on). Gio(vanni), o d’alcun di loro, purché non siano più alti di dieci dite per ciascuno”¹⁶. Este mismo deseo de que los vaciados estuviesen realzados sobre un zócalo reducido, que habría de asentar en los pedestales, se incluye igualmente en las estipulaciones firmadas con Orazio Albricio para la ejecución de tres esculturas que había en el jardín del Belvedere. Se trata del Nilo (cuyo vaciado está hoy perdido), el Apolo y el Antinoo, de las que se dice en la primera cláusula del contrato firmado en abril de 1650, que debe hacerse de cada una de ellas un vaciado y en el mismo molde el referido zócalo o realce, que en este caso se le llama *rilievo*. Así, leemos en el documento en que se les hace el encargo que este debe consistir en: “formare tre statue che sono di marmo nel giardino del Belvedere cioe il Nilo, l’Apollo, et l’Antinoo, con far per ciascuna di esse un cavo di gesso et anco un rilievo per ciascuno di gesso dentro alli medesmi cavi”¹⁷. Es en detalles de este tipo donde tenemos que ver el gusto que impone Velázquez en sus encargos, aunque también hay aspectos que analizaremos en algún momento, cuando nos ocupemos de otras estatuas de la colección que se están restaurando e identificando en el marco de este mismo proyecto¹⁸. Le interesa elevarlas con un zócalo que guarde proporción con el tamaño de las figuras, pero se reserva decidirlo él mismo, lo que significa una intervención directa en cómo quiere que sean vaciadas las esculturas que encarga en Roma.

El 20 de mayo de 1653, estando ya Velázquez en España, Juan de Córdoba firma con el vaciador Cesare Sebastiani el finiquito (*quitanza*) de varias estatuas, entre las cuales una aparece mencionada como el “Gladiador Borghese”, cuya ejecución se taba en sesenta escudos¹⁹. Evidentemente, no es la que nosotros denominamos en la actualidad con este nombre, que en el contrato con Ferreri se describe “in atto di combattere”. Esta otra es la que conocemos como “Ares Borghese”, que también fue de las seleccionadas por Velázquez y figura entre las mencionadas por Palomino en el Alcázar: “Trajo también una estatua de Marte desnudo, sólo con el yelmo en la cabeza, está de pie, y con la espada en la mano”²⁰. En su trabajo sobre el segundo viaje de Velázquez a Roma, Salort especula sobre el tema sin hacer esta distinción y supone que se repite el mismo encargo a otro formador, bien porque no gustara o porque se rompiera el vaciado de Ferreri²¹.

Una vez en Madrid sabemos que estas esculturas vaciadas en yeso decoraron estancias del Alcázar. Allí las ve y las describe Palomino²² sin aportar datos de especial significado, excepto la mera constatación de que estaban dispuestas posiblemente

de la forma en que las había distribuido Velázquez. El grupo del Sileno con Dionisos niño en brazos, que había llegado identificado como Saturno en el momento en que se dispone a devorar a uno de sus hijos, lo menciona como “un fauno viejo, dios de las selvas, y de los bosques, con un niño en los brazos”²³. También describe “un gladiador en pie, con feroz y fortísimo movimiento, del que dice que es obra de griegos, como lo demuestra la inscripción griega, que tiene esculpida en un tronco marmóreo, que quiere decir en nuestro idioma, que Agasias Dositeo lo hizo colocar”²⁴. Es decir, se trata del Gladiador Borghese, que Velázquez agrupó con otras que también se creían gladiadores, como son el llamado Ares Ludovisi y el Ares Borghese.

Los yesos que estaban en el antiguo Alcázar y que había traído Velázquez de Italia un siglo antes, eran prácticamente las únicas obras de que se disponía para la enseñanza en la nueva Academia. Por ello se emplean a veces algunas esculturas parcialmente mutiladas para los concursos, como ocurre en el del año 1756 en que se propone el Hermes Loghios de la colección Ludovisi, sin el brazo que más adelante le será añadido por Juan Pascual de Mena²⁵. Lo mismo se tiene que hacer con otras que habían llegado a la Casa de la Panadería en muy malas condiciones²⁶. La primera que se restaura en 1759 es precisamente el Sileno con Dionisos niño en brazos, que en los documentos e inventarios aparece mencionado como Saturno. Esta intervención, que ahora podemos conocer con detalle, se aprecia con toda nitidez en el vaciado que posee la Academia. El estado en que se encontraba en 1758, lo vemos en la somera descripción del primer inventario de las “alhajas” de las cuales se hace el conserje Juan Moreno y Sánchez. Faltaban las piernas del Sileno y las del niño, así como otros pequeños detalles que coinciden con las reparaciones que se le aprecian actualmente: “una estatua vaciada de yeso del tamaño natural de un Saturno con el Niño. Falto de ambas piernas, de los dedos de una mano y narizes; y el niño falto también de ambas piernas desde pantorrillas abajo, y un dedo de la mano derecha”²⁷. Juan Pascual de Mena esculpe las partes que le faltan, es decir, no recurre a vaciar otros modelos, como suelen hacer los formadores en estos casos. Para ello es posible que se valga de estampas, puesto que no introduce nada que pudiéramos decir de su invención. Pero tanto en esta como en otras intervenciones que hace, se aprecia claramente la mano del escultor y las diferencias de detalle que presentan los vaciados con respecto a los originales. De todas formas, era la única posibilidad que tenía la Academia en los primeros momentos de utilizar esculturas para la enseñanza, puesto que los intentos de comprar en Roma se habían descartado por considerarlos excesivamente costosos: “Sobre restauración de los yesos [venidos de Palacio], juzga el director general que por ser todos de lo mejor y muy precisos para los estudios, están sin uso por las muchas partes principales que les faltan, y porque si manda la academia hacer formas por los originales, para sustituirse de otros enteros, gastaría inmensas sumas”²⁸. Por esta razón se acuerda en la Junta Particular de 2 de septiembre de 1759



Sileno, detalle del ensamblaje de las dos partes de la escultura. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

que se encomiende a Juan de Mena la reparación de las esculturas atendiendo al excelente trabajo que ha hecho con el Saturno, al que no se le aprecian las partes antiguas de las restauradas. Se le había pagado por este trabajo la cantidad de cuatro mil reales, pero las restantes se acordarían una por una, según el estado en que se encontrasen: “La junta esta en obligacion de mandar a Juan de Mena que los repare, tan bien como ha hecho con la estatua del Saturno, por la cual se le dieron 4000 reales, despues de que Giaquinto el director general la alabara, dijera que no veía lo antiguo que había suplido con lo nuevo, ni las uniones de uno y otro. Que dado que unas estatuas están mas estropeadas que otras, la gratificación se fijara por estatua”²⁹. Estamos, por consiguiente, ante un vaciado del que sabemos con certeza que fue hecho por Girolamo Ferreri entre enero y febrero de 1651 y restaurado por Mena en la Casa de la Panadería en los meses de verano de 1759³⁰.

Siendo ésta la primera restauración que hace Juan Pascual de Mena, merece que nos fijemos con cierto detalle en los pormenores que permiten ver su forma de trabajar, así como los criterios y la manera en que afronta algunas de las dificultades. Es evidente que parte de una clara limitación, al no disponer de un modelo que co-



Sileno, detalle de las marcas de herramienta de Juan Pascual de Mena en la reconstrucción de la base. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

piar del natural, pero se ve también que el criterio seguido es el de obtener un trabajo lo más fiel que le fuese posible.

En el proyecto actual de recuperación de la galería de esculturas de la Academia, la restauración de este vaciado se realizó entre junio y septiembre de 2003, aunque a principios de 2005 se tuvo que intervenir nuevamente para añadirle el pie izquierdo, que apareció guardado con una serie de fragmentos de otras piezas.

Esta escultura se encuentra repetida en la colección en un vaciado que, por sus características técnicas y materiales empleados, es claramente posterior, por lo que se optó por restaurar la que parecía más antigua y deteriorada, sin que en un primer momento tuviésemos certeza de que se trataba de la adquirida por Velázquez.

Estaba dividida en dos partes de las cuales la inferior, que comprende desde los pies hasta la cintura, descansa en una plataforma antigua de madera. La mitad superior encaja en un vástago trapezoidal, de ejecución moderna, de cuya fecha



Sileno, detalle de uno de los tobillos.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Sileno, detalle de la colocación de la pierna de Dionisos.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Sileno, detalle de la ventana de fijación en la mejilla izquierda de Dionisos.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

no se conserva noticia. Para este ensamblaje se hizo necesario rellenar de yeso una buena porción de cada una de las dos partes, creando un plano de asentamiento para acoplarlas.

La superficie presentaba un color gris intenso debido en parte a la acumulación de suciedad con el paso del tiempo. A diferencia de otros vaciados de los adquiridos por Velázquez, este no se pintó nunca de blanco para limpiarlo, pero si aparecían en la superficie las trazas y la tonalidad anaranjada de la oxidación de un desmoldeante, que se le dio en algún momento para reproducirla. Sobre esta capa la acumulación de polvo y carbón procedente de combustiones próximas y del carboncillo empleado en las aulas de dibujo, creó un depósito que le daba el aspecto intensamente negruzco que tenía antes de la limpieza³¹. Otras manchas ocasionales en la superficie eran de barro y de óxido por el empleo de hierro en la restauración del XVIII. En los entranques y pequeños huecos rellenos quedaban restos de cera. Esta se había utilizado para tapar puntos en los que pudiera enganchar el molde, lo que se hacía a menudo para facilitar el trabajo de los vaciadores, aunque ello restase calidad a la copia, que debía ser posteriormente repasada a mano³².

En general aparecía muy erosionada, con rozaduras, golpes y arañazos, así como pequeñas pérdidas volumétricas repartidas por toda la obra y, sobre todo, por las partes más salientes. Algunas fracturas muy visibles se debían al empleo de hierro para reforzar la estructura interior.

A medida que se fue limpiando, mediante el empleo de Anjusil, fueron apareciendo detalles de la restauración, que quedaban ocultos bajo la suciedad superficial que hemos descrito. De este modo se pudo identificar el estado de conservación, que coincide con el descrito en el inventario de 1758, lo que hace posible identificar este yeso como el encargado por Velázquez a Girolamo Ferreri en 1650 y restaurado por Juan Pascual de Mena en 1759. En él podemos analizar con detalle la forma en que se vació, el estado de conservación que tenía cuando fue trasladado a la primera sede de la Academia y la intervención de Mena.

Los yesos empleados en el vaciado son de dos calidades, como se especifica en el contrato notarial hecho en Roma para las tres esculturas del príncipe Borghese. La superficie tiene una capa más fina y de gran calidad, formada en el primer volteo del molde. Debajo hay otro yeso menos cernido para la capa interior y las partes sólidas.

La intervención de Juan Pascual de Mena consistió en añadirle las partes que faltaban, esculpiéndolas de nuevo al no disponer de un modelo del que hacer el vaciado. Para ello lo primero que añade es gran parte de la base cuadrada, en cuya superficie deja muy visibles las estrías de la herramienta que emplea. Esta es una característica constante en su trabajo de escultor más que de vaciador.

En la base cuadrada, que hace casi totalmente nueva, apoya la figura con el refuerzo de unos vástagos de hierro torsionado, que lleva a lo largo de las piernas y



Sileno, detalle de las herramientas de Juan Pascual de Mena. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

del tronco de árbol en que descansa el codo izquierdo. Este material interno de refuerzo difiere del empleado en los talleres italianos, que conocen los problemas que plantea su oxidación, por lo que se recurre frecuentemente a piezas de hueso o incluso de madera. A causa de la introducción de estas varillas metálicas, se quebró la escayola a la altura de los tobillos y en el pie izquierdo llegó a desprenderse la mitad delantera, que le fue reintegrada posteriormente. Estos refuerzos de hierro fueron limpiados mecánicamente y tratados con ácido tánico para detener el proceso de corrosión.

Las piernas están añadidas en esta primera restauración desde la altura de los muslos, lo que coincide con la descripción del estado en que se encontraba en el momento de redactar el *Inventario de Alhajas* de 1758. También en la mano izquierda le pone un dedo del que estaba faltar y hace una intervención mayor en la figura del niño. Juan de Mena se guía probablemente en esta escultura, como en el *Gladiador*

Borghese, del grabado de Perrier³³, por lo que desconoce la posición en que está la pierna izquierda de Dionisos. En la lámina la vista no es frontal, quedando oculta esta pierna. En la obra original está apoyada sobre la otra rodilla, para darle mayor solidez. Juan Pascual de Mena, sin embargo, la coloca al aire y levantada casi hasta la altura del hombro del Sileno, con la ayuda de una varilla de hierro. Este refuerzo interno también se ha oxidado, quebrando la pierna del niño a la altura de la rodilla y en la parte del talón, dejando al descubierto el refuerzo de metal. La pierna derecha está añadida desde la rodilla y coincide la misma rotura con la de la mano que la sostiene. Por lo que respecta a la cabeza del niño, fue fijada mediante un vástago sujeto con escayola a través de una pequeña ventana de 5x3 cm. en la mejilla izquierda.

El brazo derecho del Sileno aparece unido a la altura del hombro, con una reintegración en yeso algo más blanco, para adaptarlo. También esta restauración es ligeramente incorrecta con respecto a la obra original, puesto que deja el codo algo más bajo y retrasado. La consolidación de la parte superior de la escultura se hace desde la espalda, donde Mena abre una ventana de 28x18 cm. que le permite tener acceso tanto al brazo como a la colocación de la cabeza. Esta presenta una ligera variante con respecto al modelo original, ya que mira a Dionisos, pero en un ángulo diferente. Los retoques de la cabeza se limitaron por lo que sabemos, y lo que se aprecia después de la limpieza, a la nariz que le fue añadida.

La importante intervención de Juan de Mena le obliga a repasar toda la superficie de la obra, en la que se ven numerosas trazas de limadura y empleo de herramientas para igualarla. Este fue el estado en que mereció los elogios de Corrado Giaquinto y la Junta Particular, asegurándole la restauración de las restantes esculturas de la colección. Posteriormente fue objeto de una manipulación de la que ignoramos la fecha, pero que emplea una técnica de unión que encontramos en las esculturas que han sido retocadas en las últimas décadas. Está cortada, como se ha dicho más arriba, en dos partes al nivel de la cintura y sujeta mediante la colocación de un vástago piramidal, de manera muy similar a la otra copia que posee la Academia. También se le ha añadido el dedo meñique del pie derecho y un fragmento perdido en la parte delantera del pedestal, ocultando con seguridad el número del *Inventario* de 1804³⁴, donde se identifica correctamente como Sileno con un niño en brazos. En este caso debía ser el número 22 o el 77, correspondiendo uno de ellos a este adquirido por Velázquez y el otro el de la colección donada por Mengs. La segunda copia que posee la Academia no ha sido aún restaurada. Tiene paños de arpillera como material de consolidación de la basa, lo que nos lleva a una fecha de mediados del XIX en adelante, pero puede tratarse de una intervención más moderna³⁵.

En el mes de septiembre de 1759 ya estaba terminado a satisfacción de la Academia el llamado Saturno y en el mes de octubre Mena está dedicado a la restauración



Gladiator Borghese. Eliminación de repintes. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

del Gladiador Borghese. Se alude a ello en las actas de la Junta Particular en la que se da cuenta de las gestiones que están haciendo Preciado de la Vega y el embajador Roda para comprar algunos vaciados en Roma. Entre ellos contaban con la posibilidad de comprar un gladiador, que sin duda es el de la colección Borghese, porque la decisión de no adquirirlo se debe a que Juan Pascual de Mena está restaurando con acierto el que posee la Academia, que no es otro que el que había venido de Palacio: “Roda sobre que Preciado con un perito ha reconocido las formas de Gutiérrez, hay gran diferencia entre los precios expresados por Gutiérrez y las del perito. Además del coste de la conducción, del peligro de que se rompa el yeso y de que muchos están ya rotos, in-



Gammagrafía de la estructura interna. Applus D. Viana.

sinúa que no se comprenden. Y carta t(am)bien de Preciado de 13 se(p)t(iembre) en que dice que el gladiador se podría comprar por 60 escudos romanos, q(u)e esta bien condicionada, y en estado de poderse remitir. Se acuerda que no se comprenden los yesos de Gutiérrez, que se le avise a su dueño que disponga de ellos a su arbitrio, y que tampoco se compre el gladiador, respecto a que Juan de Mena está reparando con acierto un yeso de esta estatua”³⁶.

En las restauraciones que hace el escultor Juan Pascual de Mena, se ve asistido por el formador Blas de Madrid, del que sabemos que hace en algunas ocasiones vaciados de las esculturas que la Academia poseía en aquellos primeros momentos. Esto se ve reflejado en las actas de la Junta Particular de 8 de noviembre de 1759, lo que significa que ha intervenido como colaborador en el Sileno con Dionisio niño en brazos y en el Gladiador Borghese. En esta ocasión se alude a “un memorial de los gastos hechos en el vaciado de varias esculturas que ha hecho en la Academia, en que piden se le abonen 1195 reales y 6 m(a)r(avedi)s y t(am)b(ién) los salarios del tiempo que ha asistido a Juan de Mena en la reparación de las estatuas de la Academia”³⁷. De ello se deduce que a Mena le tasaban las restauraciones en función del estado de deterioro en que se encontraba cada

una de las esculturas y al formador se le pagan salarios fijos por los días que participa en estos trabajos.

Las primeras estatuas de la colección trasladada del Alcázar a la Academia estaban terminadas en febrero de 1760. Son el Gladiador Borghese, el Hermes Loghios (Mercurio), una de Pan, y el Claudio Marcelo heroizado, también llamado Germánico, que en los inventarios solía ser citado como el Jugador de Morra: “Que Juan de Mena acaba de reparar el Gladiador, Mercurio, Pan y un jugador de Morra. Son la admiración de quien las ve, 9000 reales le pagan y previene que tenga listas las demás para el día que el rey venga a la casa de la Academia con motivo de su jurra”³⁸. Al Mercurio le introduce unas varillas metálicas de refuerzo en las piernas y le añade el brazo derecho, la mano izquierda y detalles del *petasos*; la de Pan puede ser un sátiro en reposo que aún no está identificado y del que se denomina Jugador de Morra se conservan tres copias pintadas de las cuales cabe la posibilidad de que una sea la mencionada.

De acuerdo con las noticias que se registran en el archivo de la Academia algunos de los vaciados de Velázquez se comenzaron a pintar en torno a 1773, al ser trasladados a la sede actual de la calle Alcalá. Fue el primer formador que se ocupó de la colección, Joseph Pagniucci, quien tomó esta decisión de pintar los yesos con la única finalidad de limpiarlos, cosa que sus predecesores no habían hecho en más de siglo y medio: *Los “Yesos que trajo a Madrid Dn. Diego Velásquez de Silba segun las noticias que me ha suministrado Dn. Jose Pagniuchi estaban tan deteriorados y restaurados y sucios que se tubieron que pintar a oleo cuando se colocaron en la casa de la Rl academia de la calle de Alcalá al lado de otros mas limpios: se conocen y distinguen de los de la coleccion de Dn Antonio Rafael Mengs por esa pintura a oleo”*³⁹. Es cierto que las esculturas más antiguas debían contrastar con las recién llegadas de la colección donada por Mengs y las de la Villa de los Papiros en Herculano, ingresadas en 1776⁴⁰, pero a la luz de los datos que aportan las actuales restauraciones y análisis de las esculturas, se comprueba que no es una afirmación totalmente exacta. De una parte nos encontramos con esculturas de las traídas por Velázquez que nunca se pintaron al óleo, como ocurre con el Sileno con niño en brazos que estamos comentando, y por otra encontramos numerosas esculturas de la colección de Mengs que llegaron en perfecto estado, pero fueron utilizadas para hacer copias y posteriormente pintadas de blanco, para eliminar las trazas de desmoldeante que las teñía de un color ocre anaranjado⁴¹. Esta circunstancia hace a veces difícil distinguir unas de otras, por lo que solamente la diferencia en las estructuras, las reparaciones y un cuidadoso análisis estratigráfico, nos permiten separar las de Velázquez y las de Mengs, sobre todo cuando estamos ante dos vaciados de una misma estatua.

La anterior práctica de pintar las esculturas se vuelve a repetir en el siglo XIX y es su nieto José Pagnucci uno de los que aparece citado en la documentación de la

Academia ocupándose de hacerlo. En las cuentas de junio de 1862 se le hace un abono por el “blanqueo de varias estatuas colocadas en la escalera”⁴².

También el Gladiador Borghese fue restaurado en fecha reciente, además de haber sido cubierto con varias capas de pintura, de las que la última le daba un aspecto oscuro similar al bronce. De este modo se ocultaban todas las huellas de la restauración de Juan de Mena, el número 54 del Inventario de 1804, que tenía en el frente de la base, y la buena calidad de la superficie en la que, como había contratado Velázquez en Roma, el yeso debía ser más fino de lo normal. La eliminación de las capas de pintura ha permitido verificar los pormenores de la restauración de 1759, que coincide básicamente con la descripción de su estado en el primer inventario de bienes que se había hecho en la Academia un año antes: “una estatua vaciada de yeso del tamaño natural de un Gladiador peleando; el que está falto de Cabeza, de todo el brazo siniestro, de la mitad de la pierna siniestra, y mitad del pie derecho”⁴³. De este modo había llegado mutilada, pero es posible que algún fragmento viniese también de Palacio en el envío que se hizo en noviembre de 1744 a la academia de Olivieri⁴⁴.

La limpieza y restauración de esta escultura se ha llevado a cabo a lo largo de cinco meses desde noviembre de 2005 hasta marzo de 2006. Para ello se realizaron una serie de análisis previos, catas estratigráficas y la gammagrafía de la parte media de la figura, donde se aprecia la fijación del tronco a la cadera del gladiador, así como el pie derecho, que fue retocado en la restauración del XVIII por Juan Pascual de Mena.

Los análisis realizados dan como resultado, la superposición de capas de pintura, muy gruesas, que ocultan diferentes lesiones. En el caso de esta obra tapan reintegraciones volumétricas, arañazos y pérdidas de la epidermis, así como manchas originadas por la oxidación de los elementos que componen la pintura. La acumulación sobre la superficie de productos de contaminación atmosférica vemos que se soluciona en distintos momentos recurriendo a sucesivos repintes.

Las muestras para el estudio de las capas superficiales se tomaron en diferentes partes de la obra, antes de iniciar el proceso de limpieza. Los análisis fueron realizados en el laboratorio *Larco* por el Dr. Enrique Parra y la numeración de las muestras es la que damos a continuación, indicando entre paréntesis el número de inventario de la escultura y a continuación la referencia de cada análisis:

- (V - 023)ECV-1 Torso
- (V - 023)ECV-2 Tronco
- (V - 023)ECV-3 Cabeza
- (V - 023)ECV-4 Brazo derecho

(V - 023)ECV-1, Torso

| CAPA Nº | COLOR | ESPESOR (µ) | PIGMENTOS | AGLUTINANTES |
|---------|----------------------------|-------------|---|--|
| 1 | marrón | 220 | yeso, anhidrita, calcita (tr.), arcilla (tr.), dolomita (tr.)? | cola animal, aceite de linaza, resina de conífera (tr.) |
| 2 | rosado claro | 80 | albayalde, calcita (tr.), hematites (tr.), negro carbón (tr.) (PINTURA 1) | aceite de linaza |
| 3 | pardo translúcido | <5 | - | aceite de linaza |
| 4 | blanco | 25 | albayalde, cuarzo, calcita (tr.) (PINTURA 1B) | aceite de linaza |
| 5 | gris translúcido irregular | 0-15 | negro carbón (tr.) | aceite de linaza |
| 6 | gris | 65 | calcita, blanco de titanio, tierras, negro carbón, dolomita (tr.) (PINTURA 5) | aceite de nueces, resina de conífera (tr.), cera de parafina |

(V - 023)ECV-2

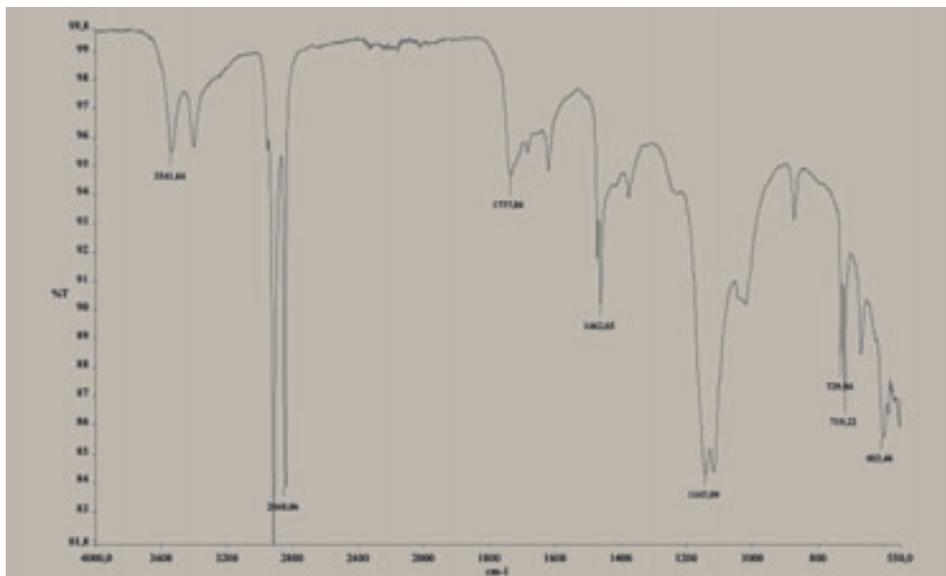
| CAPA Nº | COLOR | ESPESOR (µ) | PIGMENTOS | AGLUTINANTES |
|---------|----------------------------|-------------|--|--|
| 1 | pardo claro | 330 | yeso, anhidrita, calcita (tr.), arcilla (tr.), dolomita (tr.)? | cola animal, aceite de linaza, resina de conífera (tr.) |
| 2 | blanco - pardo (dos capas) | 85 | PINTURA 1 | aceite de linaza |
| 3 | negro | 10 | negro carbón | aceite de linaza |
| 4 | gris | 15 | PINTURA 5 | aceite de nueces, resina de conífera (tr.), cera de parafina |

(V - 023)ECV-3

| CAPA Nº | COLOR | ESPESOR (µ) | PIGMENTOS | AGLUTINANTES |
|---------|----------------------------|-------------|--|--|
| 1 | marrón | 20 | yeso, anhidrita, calcita (tr.), arcilla (tr.), dolomita (tr.)? | cola animal, aceite de linaza, resina de conífera (tr.) |
| 2 | rosado claro | 55 | albayaalde, calcita (tr.), hematites (tr.), negro carbón (tr.) (PINTURA 1) | aceite de linaza |
| 3 | pardo translúcido | 5-10 | - | aceite de linaza |
| 4 | blanco | 60 | albayaalde, cuarzo, calcita (tr.) (PINTURA 1B) | aceite de linaza |
| 5 | gris translúcido irregular | 15 | negro carbón (tr.) | aceite de linaza |
| 6 | gris | 55 | calcita, blanco de titanio, tierras, negro carbón, dolomita (tr.), verde de cromo (tr.)? (PINTURA 5) | aceite de nueces, resina de conífera (tr.), cera de parafina |
| | pardo oscuro translúcido | 0-15 | pardo orgánico | aceite de linaza |
| | gris claro | 50-75 | calcita, blanco de titanio, tierras, negro carbón, dolomita (tr.) (PINTURA 5B) | emulsión acrílica |

(V - 023)ECV-4

| CAPA Nº | COLOR | ESPESOR (µ) | PIGMENTOS | AGLUTINANTES |
|---------|----------------------------|-------------|---|--|
| 1 | marrón | 620 | yeso, anhidrita, calcita (tr.), arcilla (tr.), dolomita (tr.)? | cola animal, aceite de linaza, resina de conífera (tr.) |
| 2 | rosado claro | 60 | albayaalde, calcita (tr.), hematites (tr.), negro carbón (tr.) (PINTURA 1) | aceite de linaza |
| 3 | pardo translúcido | <5 | - | aceite de linaza |
| 4 | blanco | 60 | albayaalde, cuarzo, calcita (tr.) (PINTURA 1B) | aceite de linaza |
| 5 | gris translúcido irregular | 5 | negro carbón (tr.) | aceite de linaza |
| 6 | gris | 75 | calcita, blanco de titanio, tierras, negro carbón, dolomita (tr.) (PINTURA 5) | aceite de nueces, resina de conífera (tr.), cera de parafina |



Espectroscopia por IR de la muestra (V-023) ECV-1.

Inicialmente el resultado de los análisis de la superficie permitió distinguir hasta ocho capas de diferente composición, correspondientes a momentos en los que se utilizaron desmoldeantes para reproducirla, o bien fue barnizada y pintada por razones estéticas. Como veremos, la primera aplicación que se hizo en la superficie original del yeso se puede definir casi como un barniz o capa de protección, consistente en una mezcla de cola animal, aceite de linaza y resina de conífera. Este tratamiento se hizo con posterioridad a 1759, puesto que afecta a la totalidad de la obra, incluyendo las partes restauradas por Juan Pascual de Mena en este momento, cuando la escultura se encontraba en la primera sede de la Academia en la Casa de la Panadería.

Sobre la superficie del yeso, pero cubiertas por esta primera impregnación, aparecieron en el tronco las letras [...] G. B. pintadas con tinta oscura metaloácida. Estas iniciales pudieron haberse puesto durante el tiempo que estuvo almacenada en el Palacio Real y no más tarde de la segunda mitad del siglo XVIII, dado que se encuentran debajo de la primera mano de barniz o desmoldeante que se dio a la escultura.

La siguiente capa que se detecta en los análisis de la superficie contiene albayalde, trazas de calcita, trazas de hematites y trazas de negro carbón, empleando como aglutinante aceite de linaza. Es decir, en un momento dado se opta por pintarla de blanco para cubrir la suciedad acumulada o quizás también debido al color oscuro por oxidación que había tomado la capa anterior⁴⁵. Esto podemos fecharlo con pos-

terioridad a 1824 por la comprobación de que el número 54 que le fue pintado en negro en el frente del pedestal en 1804, se tapa con esta primera pintura blanca. Entendemos que se oculta porque ya había cambiado el número, lo cual ocurre en el inventario realizado bajo la dirección de Ceán Bermúdez⁴⁶. Coincide con la afirmación recogida en estas primeras décadas del siglo XIX de que las esculturas de Velázquez se reconocían de las otras por la mano de pintura blanca al óleo que se les había dado para limpiarlas⁴⁷.

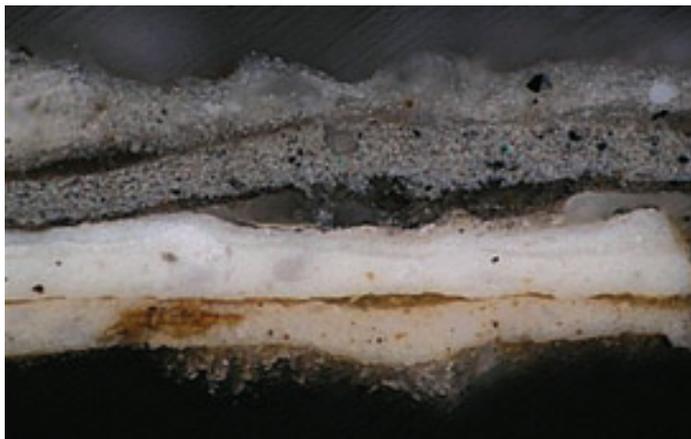
La capa tercera es un aceite de linaza que se aplica sobre la superficie pintada de blanco. Esto hay que interpretarlo simplemente como una mano de barniz traslúcido que con el tiempo ha envejecido. Constatamos con ello un importante cambio estético en el que predominan las superficies brillantes, que se aparta considerablemente del blanco intenso, pero opaco, de la escayola que se preservaba de manera escrupulosa en los yesos durante el siglo XVIII y que era tan elogiado por los teóricos del Arte y los estudiosos de la Antigüedad.

El cuarto estrato vuelve a ser una pintura blanca en la que nuevamente se distingue el albayalde en su composición, con trazas de cuarzo y de calcita, empleándose como aglutinante aceite de linaza. Es simplemente una pintura al óleo con blanco de plomo en su composición, lo que nos orienta cronológicamente a pensar que fue nuevamente pintada en una fecha anterior a las primeras décadas del siglo XX. También esta segunda vez que se pinta con blanco de plomo la figura del Gladiador Borghese, se hace necesario darle una mano de barniz protector que en el análisis aparece como aceite de linaza. Este barniz correspondería al quinto estrato, sobre el cual se da nuevamente una mano de pintura moderna.

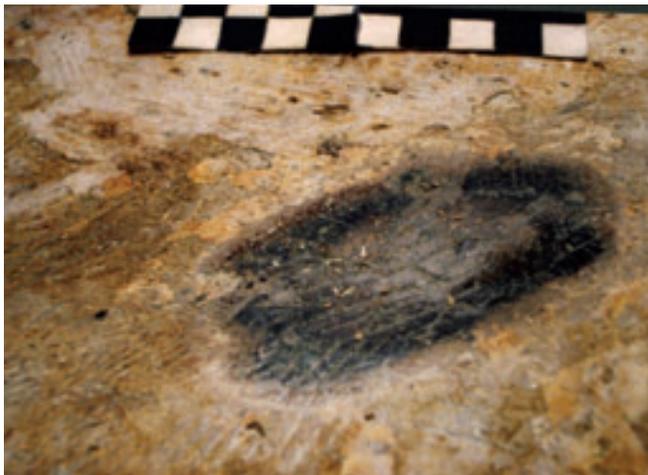
Si bien las muestras coinciden en los cuatro puntos seleccionados, hay que resaltar el hecho de que la sexta capa presenta un craquelado en la zona de la cabeza, que interpretamos como resultante de la acción mecánica ejercida por una silicona, posiblemente para sacar un molde.

A comienzos de la década de los noventa se hizo un vaciado del brazo derecho para restaurar la copia que guarda el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas. En esta sexta capa se aprecia la presencia de elementos muy modernos como es el empleo del blanco de titanio y el verde de cromo⁴⁸, al tiempo que el aglutinante, que en estratos inferiores era de aceite de linaza, ahora es un acrílico⁴⁹. Estos últimos elementos corresponden a una intervención documentada en 1994⁵⁰.

En la cabeza se hizo en algún momento una reparación de la superficie, después de haber sacado el molde, para lo que se dio una fina mano de aceite de linaza con un pigmento pardo orgánico y una última mano de pigmento compuesto por blanco de titanio, tierras, negro carbón y trazas de dolomita en una emulsión acrílica. Este estrato superficial es el que daba a la escultura el aspecto bronceíneo que ofrecía en el momento en que se inició la restauración.



Análisis estratigráficos.
Larco Química y Arte.
E. Parra.



*Detalle de inscripción [...] G.B.,
tinta metaloácida.
Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando, Madrid.*



Detalle del número de inventario de 1804. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Bajo las manos de cera, pintura, aceites y capas acumuladas de suciedad se ocultaba un vaciado del siglo XVII, en cuya superficie original pueden ahora reconocerse las diversas intervenciones que encontramos registradas en los documentos de archivo.

Esta escultura es un vaciado complejo, que estuvo en su origen realizado mediante molde rígido de taseles de yeso, compuesto por veintiuna piezas, ensambladas con elementos metálicos y adheridas con yeso. Los elementos que lo forman son: cabeza y cuello, hombros, torso, brazos, manos, tronco desde la cintura a la parte media de los muslos, parte inferior de los muslos y rodillas, pantorrillas y tobillos, pies, tronco de apoyo en dos partes y peana o base de apoyo de la figura. De todo ello se conservaba en el Alcázar, cuando esta escultura fue trasladada a la primera sede de la Academia, solamente el torso sin cabeza y muy deterioradas la base y parte inferior de las piernas⁵¹. Así estuvo hasta octubre de 1759 en que, como hemos visto más arriba, fue restaurada por Juan Pascual de Mena. El reconocimiento de estas restauraciones puestas al descubierto es lo que nos permite ahora saber que estamos ante el vaciado encargado en Roma por Velázquez a Girolamo Ferreri.

La base de apoyo y la mitad delantera de ambos pies fueron esculpidas para suplir la falta que tenían. Esto se hace sin un modelo delante, por lo que los pies son



Gladiador Borghese. Fotografía final después de la última restauración. E. Saenz de San Pedro.



Hermes Longhios. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



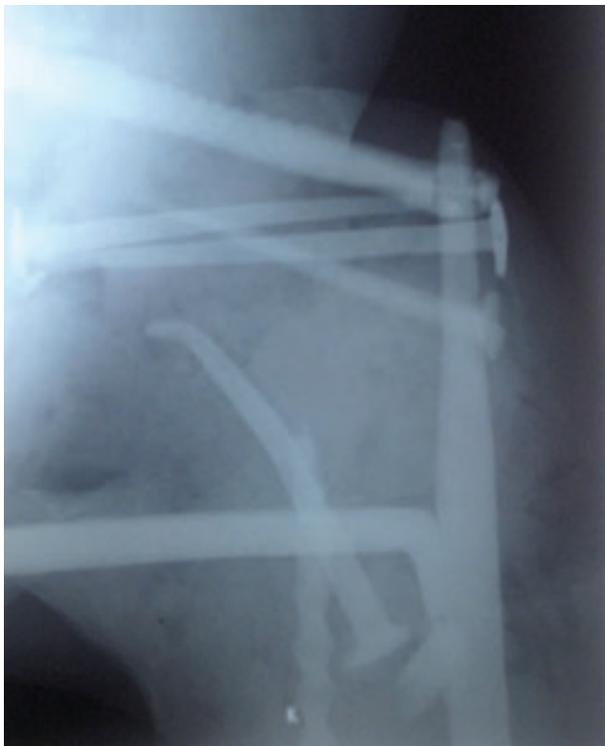
Gladiador Borghese.
Piezas que forman el vaciado.
Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando, Madrid.

invención del escultor y muy diferentes de los que tiene la obra original. A nuestro juicio fue la serie de cuatro grabados publicados por Perrier⁵² lo que induce a este tipo de base, puesto que en ellas se representa sobre un terreno irregular al aire libre, en el que hay incluso alguna pequeña piedra suelta y arbustos en el fondo.

También el tronco del árbol está claramente retocado y se le han suplido algunos fragmentos. La función de apoyo que tiene esta pieza para el conjunto de la estatua la aprovecha Juan de Mena para introducir fijaciones de hierro en forma de grandes clavos, que se aprecian con nitidez en la gammagrafía. Es interesante resaltar que se conserva en buen estado la parte del tronco de apoyo en que está escrito el nombre del escultor. En la calidad de la impronta de las letras se aprecia el excelente molde que hizo Ferreri y el cuidado que se tuvo en no repasar las líneas de las costuras. Por otra parte, la unión de las piernas a la base la hizo Juan Pascual de Mena utilizando unas varillas macizas de hierro torsionado, que provo-



*Torso del Gladiador Borghese de la Real Fábrica de Porcelanas.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.*



Gammagrafía de la cadera.
Applus D. Viana.

caron, con la oxidación, la rotura de los tobillos, de la misma forma que hemos visto anteriormente en el Sileno con el niño Dionisos en brazos. Este es uno de los puntos débiles en las restauraciones de Mena, que se repite también en el Hermes Loghios de la Colección Ludovisi, que estudiaremos en otro momento.

Lo que es el torso desde la mitad de los muslos hasta el cuello se conserva en muy buen estado, aunque se le aprecian pequeños repasos en la superficie, emplasteciendo con yeso de otra calidad las pequeñas oquedades y desperfectos que tenía. Solamente en la mitad del muslo derecho se ha suplido una parte perdida que coincide con el borde de uno de los moldes de despiece. Quizás no sea casualidad que el Gladiador Borghese que había en la Galería de Escultura de la Real Fábrica de Porcelana de Buen Retiro coincidiera con este torso antes de su restauración. De igual modo, algunos escultores tenían en sus estudios este cuerpo mutilado, que solamente completan cuando llega a Madrid el que regala Mengs al rey con su colección de vaciados⁵³.

Los brazos y la cabeza fueron también restaurados en el siglo XVIII por Juan Pascual de Mena. Para unirlos empleó, como había hecho con la cabeza de Dio-



Detalle de las ventanas de la espalda del Gladiador Borghese.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Detalle de la cabeza del Gladiador Borghese.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

nisos niño, unas pequeñas aberturas cuadradas, que quedan perfectamente disimuladas en la parte superior de los hombros y que se ven ahora con claridad, al serle eliminadas las capas de pintura que las cubrían. El brazo derecho se conserva, pero el izquierdo, que va levantado hacia el frente, le fue restituido en una restauración que se hizo en 1994⁵⁴. Para unirlo mediante una larga espiga trapezoidal, fue necesario reconstruir parcialmente el hombro de este lado haciéndole una caja cuadrada con llaves en el borde a fin de recibir la pieza que se trajo del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas. En este momento se le restauraron también algunos dedos del pie derecho.

Un problema singular lo presenta la cabeza que hoy tiene esta escultura. Sabemos que vino sin ella del Alcázar, puesto que así aparece mencionada en la segunda lista de yesos trasladados en los orígenes de la Academia. Juan de Mena lo resuelve colocando una cabeza nueva y diferente de la que tiene el original. No coinciden ni los rizos del pelo, ni los rasgos de la cara, pero consigue un efecto parecido al que conoce por los grabados de Perrier o por la documentación gráfica de la que se valió. Asimismo la manera de estar ensamblada le plantea algunas dificultades, que resuelve prolongando de manera un tanto forzada el cuello. También la postura de la cabeza difiere del modelo original, ya que aparece mirando hacia el frente, mientras que su posición correcta sería con la vista dirigida hacia la mano levantada.

En lo que queda del vaciado traído de Roma por Velázquez se comprueba que la escultura está hecha de acuerdo con los términos contratados. Hay un yeso de mayor calidad en la superficie y otro menos refinado en la parte interior. Esto significa que se ha vaciado realizando dos volteos con el molde. En el primero se impregna la superficie y el segundo tiene por objeto reforzar y dar mayor consistencia al vaciado. En los análisis se aprecia la presencia de alumbre y sulfato de magnesio en la capa exterior más depurada, cuyo fin es el de endurecer la epidermis del yeso⁵⁵. Por otra parte parece que las costuras fueron eliminadas una vez que se hubo comprobado la correcta colocación de los taseles y la ausencia de escalones o desniveles entre ellos. Solamente en la zona indicada del epígrafe con el nombre de Agasias de Éfeso, se dejaron estas pequeñas marcas en la superficie.

Estas dos esculturas en yeso, que pertenecieron inicialmente a Felipe IV, formaron parte de una singular colección adquirida por Velázquez en su segundo viaje a Italia para decorar el Alcázar de Madrid. Los avatares por los que pasaron, los traslados y las restauraciones de que fueron objeto afectaron a otros vaciados venidos al mismo tiempo de Roma. En la actualidad se están restaurando y documentando, por tratarse también de los yesos que durante las primeras décadas de historia de la Academia sirvieron para la enseñanza. De cada una de ellas se puede trazar una larga historia, pero de momento presentamos la información que nos ha suministrado el proceso de restauración de estas dos y los datos que nos permiten identificarlas con seguridad.

NOTAS

1. HARRIS, Enriqueta, "La misión de Velázquez en Italia", *Archivo Español de Arte*, 1960, p. 109 ss.; Jennifer Montagú, *Roman Baroque Sculpture, The industry of Art*, Londres, 1989, pp. 225-226 y p. 226 nota 1; SALORT, Salvador, "La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia: 1649 - 1653", *Archivo Español de Arte*, 1999, p. 415 ss.; HERAS CASAS, Carmen, "Modelos en yeso de esculturas antiguas que Velázquez trajo de Italia en 1651", *Academia*, 88, 1999; MORÁN TURINA, Miguel, "Las copias de Velázquez", *El coleccionismo de Escultura clásica en España*, Madrid, 2001, p. 217 ss.
2. HARRIS, Enriqueta, "Velázquez and the Villa Medici", *The Burlington Magazine*, sept. 1981, p. 537, nota 4, argumenta erróneamente que en 1650 la Ariadna dormida ya no estaba en el Belvedere y por consiguiente la que llevó Velázquez a Madrid debió ser la de Florencia, que había estado anteriormente en la Villa Medici. También SALORT, Salvador, art. cit. p. 439 comete el mismo error.
3. Sobre la serie de vaciados que entra en la Academia donada por Mengs cfr. NEGRETE PLANO, Almudena, "La colección de Vaciados de Mengs", *Academia*, 92 - 93, 2001, p. 9 ss. En la lista de obras que vienen de Roma en 1779 se incluyen "El Gladiador combatiente de Vila Borghese" y "El Sileno en piè con Baco niño en los brazos de Vila Borghese". ASF, 40 - 1- 2.
4. ASF, Inv. V- 1.
5. ASF, Inv. V- 2.
6. ASF, Inv. V - 11.
7. Este es el verdadero escollo que ha planteado hasta ahora la localización de los yesos que vinieron a la Academia en la primera época. SALORT, Salvador, art. cit. nota 111 supone que estos yesos estarían en los sótanos de la Academia donde dice que "ha intentado individualizarlas entre el bosque impenetrable de estatuas que supone el almacén citado", sin reparar que muchas de las que buscaba estaban expuestas en los patios y en las escaleras. Por otra parte HERAS CASAS, Carmen, art. cit. pp. 88-89, da una fotografía del Gladiador Borghese y se ocupa de este vaciado (ASF, Inv. V-23), del que afirma no estar "en condiciones de asegurar que éste sea el Gladiador que entró de la colección traída por Velázquez".
8. ASF, Inv. V- 23.
9. ASF, Inv. V- 24.
10. El llamado Gladiador Borghese fue encontrado en Anzio en 1609 y adquirido por el cardenal Scipione Borghese. En 1807 fue vendido a Napoleón por Paulina Bonaparte, casada con el príncipe Camillo Borghese, junto con el resto de la colección de escultura, por lo que hoy se guarda en el Museo del Louvre. Sobre el lugar que ocupan estas dos obras en el conjunto de la producción de escultores helenísticos, véase MORENO, Paolo, *Scultura ellenistica*, Roma 1994, pp. 6, 35 y 683, con abundante bibliografía en pp. 768, nota 41 y 823, nota 1080.
11. En el encabezamiento del documento se lee claramente la fecha de 1650, aunque una corrección sobreesrita ha inducido a MONTAGÚ, Jennifer, op. cit., p. 226, nota 1, la lectura de 1649. El mismo error lo mantiene SALORT, Salvador, art. cit., p. 424, nota 43 y p. 451.

12. Archivio di Stato, Roma, 30, Notai Capitolini, Ufficio 32. Volumen 144, folios 6-7, 28-29. Este y otros documentos de los contratos de Velázquez en Roma para la elaboración de vaciados fueron citados por MONTAGÚ, Jennifer, op.cit. pp. 225-226 y p. 226 nota 1, donde se transcribe íntegramente un contrato con Pietro del Duca y se enumeran los restantes documentos notariales con otros escultores o formadores. Recientemente ha publicado una transcripción SALORT, Salvador, "La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia: 1649 – 1653", *Archivo Español de Arte*, 1999, pp. 415 – 468, aunque este trabajo, en el que se hacen reiteradas descalificaciones del trabajo de Montagú, no es utilizable por el gran número de errores de transcripción que contiene. En el caso concreto de estas tres estatuas la lectura que ofrece es: "il Gladiatore che stà atto di combattere, il Saturno pretto in mano et li hermafrodita". Con las propias palabras de Salort en la nota 2, página 416 del mencionado artículo, diremos que este historiador comete algunos fallos de transcripción que alteran el significado de los documentos.
13. *La capata del gesso* = la selección del yeso.
14. En los vaciados del XVIII, como ocurre con muchos de los que posee la Academia procedentes de la colección de Mengs, se dejan sin repasar las costuras o líneas de unión de los taseles como garantía de que están colocados al mismo nivel y para comprobar el grado de desgaste del molde.
15. Este celo por cuidar que de los moldes no se saquen vaciados de manera indiscriminada, aparece reflejado en un documento elaborado conjuntamente por Mengs y Felipe de Castro en octubre de 1768. Es una larga lista de todo lo que debe adquirirse en Roma y las colecciones en las que se puede obtener licencia para sacar moldes, porque hay ocasiones en que se resisten los propietarios: "El Principe Ludovisi, Duq^e de Soia, también negó la lizenzia de baziar sus estatuas, pero mando hazer moldes á sus expensas, dió un baziado al Pontífice para su Academia de Bolonia y hizo romper los Moldes; y tambien reusó al presente este favor á la emperatriz de las Rusias", ASF, 5-CF-2.
16. MONTAGÚ, Jennifer, op. cit., p. 226; SALORT, Salvador, art. cit., p. 451.
17. SALORT, Salvador, art. cit., p. 430, nota 68, hace una lectura equivocada de esta parte del documento y en concreto del término "rilievo", lo que le lleva a pensar que, además de las tres esculturas del Vaticano, Velázquez encargó tres relieves que, obviamente, no encuentra en los inventarios.
18. En el momento de redactar estas líneas se está iniciando la restauración del Hércules Farnese y la Flora Farnese, de los que se ha hecho previamente un amplio estudio documental, así como varios análisis del yeso y cortes estratigráficos de la superficie.
19. Archivio di Stato, Roma, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 157, fol. 712. Se trata de una liquidación en la que Cesare Sebastiani declara haber recibido a cuenta 702 escudos de manera fraccionada por la ejecución de varias estatuas y Juan de Córdoba le entrega los 65 escudos restantes. El que aquí se denomina Gladiador Borghese (Ares Borghese) aparece también tasado en 60 escudos, lo que puede haber contribuido a la confusión.

20. PALOMINO, Antonio, *El Parnaso Español*, Madrid, 1724. Ed. M. Aguilar, Madrid, 1947, p. 916.
21. SALORT, Salvador, art. cit., p. 438.
22. PALOMINO, Antonio, op. cit., pp. 913 – 918.
23. PALOMINO, Antonio, op. cit., p. 915.
24. PALOMINO, Antonio, op. cit., p. 916.
25. La Academia conserva un dibujo con número de inventario 1526/P, firmado por Santiago Fernández, que fue premiado en 1756, en el que se comprueba la falta del brazo derecho con el caduceo y la mano izquierda con el *marsupium*. AZCÁRATE, Isabel, DURÁ, Victoria, FERNÁNDEZ, M^a Pilar, RIVERA, Elena y SÁNCHEZ DE LEÓN, M^a Ángeles, *Historia y Alegoría: Los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753 - 1808)*, Madrid, 1994, fig. 45. En la actualidad se está concluyendo la restauración de esta escultura, que también publicaremos en breve con la abundante información que ha suministrado, similar a la que incluimos en estas páginas.
26. Felipe de Castro y Antón Rafael Mengs fueron comisionados por la Junta Particular para elaborar una lista de las esculturas que a su juicio se debían encargar en Roma para la Academia (cfr. nota 15), ya que las únicas disponibles eran las que habían venido del Alcázar y se encontraban en evidente estado de deterioro. Así lo expresan en una carta dirigida por ambos a D. José de Hermosilla y Sandoval en 1768: “No ~~emos~~ hemos contado con las estatuas q^e al presente existen en la Academia por no allarse estas en su primer estado y por consecuencia cuasi inútiles al fin que se desea”, ASF, 5-CF-2.
27. *Inventario de las Alajas de la Real Academia de Sⁿ. Fernando (1758)*, ASF, 1/CF-1.
28. ASF, Junta Particular, 2 septiembre 1759, pp. 69 y 70.
29. ASF, Junta Particular, 2 septiembre 1759, pp. 69 y 70.
30. Agradecemos a María Luisa Tárraga, investigadora del CSIC, las sugerencias que dieron pie a la identificación de este yeso a partir de los datos de archivo y los de la reciente restauración.
31. En el Inventario de 1824, se mencionan “dos fuelles de mano para quitar el polvo a las estatuas” (ASF, 620/3, p. 10).
32. ASF, 5-CF-2, Felipe de Castro y Antón Rafael Mengs dan en 1768 instrucciones de la forma en que quieren que se hagan los vaciados que desean encargar a Roma, para formar una galería al nivel de las mejores de Europa: “q^e los moldes de las figuras se hagan sin thaselos o pedazos echos de zera (bizio demasiado introducido q^e haze q^e los moldes sean de poca duracion) y en caso q^e en alguna ocasión no pudiese salir el Baziado á perfección sin este medio, será mejor de tal pedazo molde duplicado, uno con zera, y otro sin ella, tapando en este ultimo las sotoesquadradas q^e no puedan salir”.
33. PERRIER, F., op. cit. lám 6: *Faunus puerum amplectem, opus egregius, in Hortis Burghesianus*.
34. *Inventario de las Alhajas y muebles existentes en la Real Academia de San Fernando (1804)*, ASF, 616/3.
35. HERAS CASAS, Carmen, art. cit., p. 90, incluye erróneamente una fotografía de este, que no es el adquirido por Velázquez.

36. ASF, Junta Particular de 18 de octubre de 1759, p. 73.
37. ASF, Junta Particular de 8 de noviembre de 1759, p. 79.
38. ASF, Junta Particular, 25 de febrero de 1760, pp. 89, 90.
39. ASF, 136-4/5.
40. ALONSO, María del Carmen, "Vaciados del siglo XVIII de la Villa de los Papiros de Herculano en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", en este mismo número.
41. Las esculturas de la colección Mengs que presentan este color anaranjado muy difícil de eliminar coinciden con las que se envían, por ejemplo, a la Academia de San Carlos en Méjico. Cfr. BARGELLINI, Clara y FUENTES, Elizabeth, *Guía que permite captar lo bello. Yesos y dibujos de las Academia de San Carlos, 1778-1916*, UNAM, Méjico 1989.
42. HERAS CASAS, Carmen, "Nuevas noticias sobre Damián Campeny", *Academia*, 98,99, 2004, p. 98, nota 17. ASF, 297/3, *Libro de cuentas 1859-1868*.
43. ASF, 1/CF-1, *Inventario de las Alajas de la Real Academia de San Fernando*, elaborado en 1758 de las obras que se hace cargo el conserje Juan Moreno y Sánchez. Se había formado "este Inventario en virtud de los acuerdos de la Junta particular de 23 de Octubre de 1757, 5 de Abril, y 28 de Setiembre de 1758. Interviniendo los S^{tes} D^{ns}. Agustín de Montiano y Luyando Cosillario, Dⁿ. Ignacio de Hermosilla y de Sandoval Secretario, y Dⁿ. Juan Domingo de Olivieri Director de la expresada Real Academia". Transcripción de la parte correspondiente a las esculturas en HERAS CASAS, Carmen, art. cit. anexo II, p. 97.
44. HERAS CASAS, Carmen, art. cit., p. 81 cree que las cabezas de algunas coinciden con las que llegaron mutiladas, entre las que figura "un Gladiador de medio cuerpo". No obstante, hay que advertir que en la restauración de 1759 se le puso una que no le pertenecía.
45. El albayalde es hidroxidocarbonato de plomo que inicialmente es blanco, pero el metal de su composición es inestable a factores como la humedad y la luz. Por ello tiende a oscurecerse, adquiriendo una tonalidad gris en diferentes tonos y a veces azulada. Esta es una de las razones por las que cuando se han pintado una vez, se tiene que recurrir a pintarlas en más ocasiones.
46. En 1824 la Academia encomienda al consiliario Agustín Ceán Bermúdez la elaboración de un catálogo razonado en el que se registrase la nueva colocación que habían tenido las obras. Participan Esteban de Agreda, Zacarías Velázquez, Juan Gálvez, Pedro Hermoso y José Madrazo, asistidos por el Viceprotector Pedro Franco. En realidad es un inventario en el que se hacen anotaciones durante varios años y del que se conserva una copia fechada en 1842 (*Inventario General de los Cuadros, ó Pinturas, Estatuas, bajos relieves y otras obras de Escultura, Medallas, Muebles y demás útiles que existen en la Real Academia de San Fernando formado en el año de 1824*, ASF, 620/3). En una nota en la p. 121r. se dice que "es el mejor catálogo de todos los que se habían hecho hasta aquella época". En este inventario se cambia la numeración de las obras que se había pintado, en negro sobre las esculturas y en blanco sobre los cuadros, apenas veinte años antes, por ello no hay reparo en dejarlo oculto tras una mano de pintura.
47. ASF, 136-4/5.

48. El verde óxido de cromo, es de origen industrial y su empleo comienza a partir de 1850, aunque el uso extendido para teñir una amplia superficie, como ocurre con esta escultura, hay que datarlo en una fecha avanzada del siglo XX. Cfr. GÓMEZ GONZÁLEZ, M.L., *Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*, Madrid, 1994, p. 175.
49. El informe técnico del laboratorio expresa la singularidad de este estrato más reciente en los siguientes términos: “El análisis de la superficie mediante espectroscopía IR indica que junto a los componentes céreos y óleo resinosos de la capa número 6 aparece una nueva banda a 1200 cm⁻¹ que corresponde a un adhesivo o aglutinante acrílico”.
50. HERAS CASAS, Carmen, art. cit., p. 89 y nota 30.
51. En Palacio fueron halladas ocho cabezas y tres figuras de yeso en un cuarto del Picadero y se llevaron en noviembre de 1744 a la academia que había creado Juan Domingo Olivieri. En el inventario que se hizo para el traslado se describe “un Gladiador de medio cuerpo”. ASF, 63-10/5. HERAS CASAS, Carmen, art. cit., p. 81.
52. PERRIER, F., *Segmenta nobilium signorum et statuarum*, Roma, 1638, láms. 26-29: *Gladiator ictum intentans simul et repelens... In Aedibus Burghesianis*.
53. ASF, Junta Particular de 4 de Mayo de 1777: “El teniente director de Escultura D^ñ. Francisco Gutiérrez pidió con oficio al S^{or}. Secretario Ponz que se le permitiese vaciar las piernas y brazos del Gladiador para tener en su estudio esta figura entera. La Junta se lo concedió, como á S^{or}. Maella. Siendo estos gastos de, cuenta de los Maestros Profesores (sic)”.
54. HERAS CASAS, Carmen, art. cit., p. 89.
55. Estas sustancias forman sales poco solubles, que colmatan los poros, lo que impermeabiliza y confiere dureza al yeso de la superficie. Su empleo no está generalizado en todas las obras de la colección, por lo que es un indicio útil para distinguir la técnica de los diferentes talleres.

LA DONACIÓN DE LOS VACIADOS DE MENGS A LA ACADEMIA

Almudena Negrete Plano

RESUMEN: Cuando el Pintor de Cámara de Carlos III, Antonio Rafael Mengs, dejó Madrid con el permiso real, debido a su delicado estado de salud, tomó la decisión de donar su preciada colección de vaciados al monarca. Su intención era que posteriormente Carlos III la donara a su vez a la Real Academia de San Fernando para que los yesos pudieran servir como modelos a los jóvenes estudiantes de artes que se formaban en dicha institución. Mengs había ido creando a lo largo de los años en Roma y Florencia una importantísima colección de vaciados tomados de las más importantes esculturas de la antigüedad clásica y que habrían de servir a los artistas españoles como pauta y fuente de inspiración, y que serían decisivos para el cambio estético que en aquel tiempo se estaba produciendo en toda Europa, la llegada del neoclasicismo.

PALABRAS CLAVE: donación, Mengs, Carlos III, vaciados.

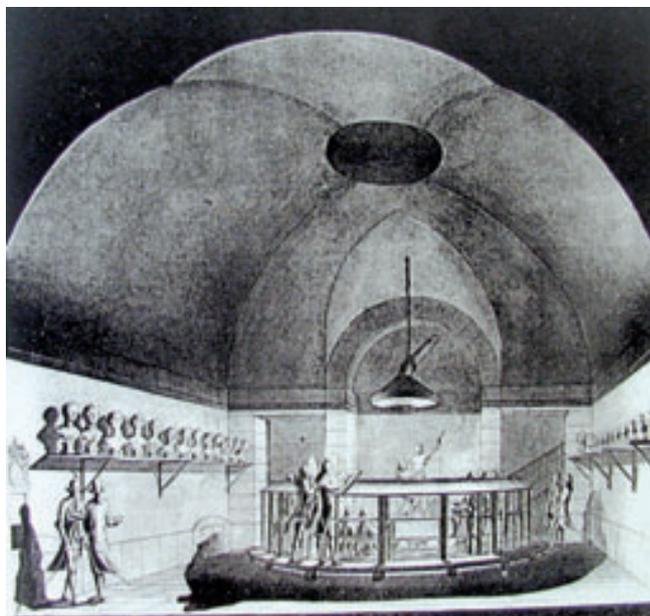
THE DONATION OF THE PLASTER CASTS FROM THE COLLECTION OF MENGS TO THE ACADEMY

ABSTRACT: When the Painter of Camera of Charles III, Antonio Rafael Mengs, left Madrid with the royal permission due to his delicate state of health, he made the decision to donate his appraised collection of plaster casts to the king. Its intention was that later Charles III would donate it to the Royal Academy of San Fernando so that the pieces would serve as models for the young students in this institution. Mengs had been creating throughout the years in Rome and Florence a most important collection of plaster casts taken from the most important sculptures of the classic antiquity that would serve to the Spanish artists as a source of inspiration and so they would be decisive for the aesthetic change that was taking place in Europe at this time, the arrival of the Neoclasicism.

KEY WORDS: donation, Mengs, Charles III, plaster casts.

El 7 de septiembre de 1761, desembarcaba Anton Rafael Mengs en el puerto de Alicante, invitado por el rey Carlos III para trabajar como pintor en su corte.

La presencia de Mengs en Madrid propició la incorporación de España a las nuevas corrientes clasicistas europeas. Además la llegada del pintor sería decisiva para el cambio estético que en los siguientes años se produciría en nuestro país, y



“Sala de yeso”
de la Academia de Bellas Artes
de San Fernando.

los vaciados que el artista bohemio donó a la Academia de Bellas Artes de San Fernando iban a desempeñar un papel fundamental en la transformación del gusto y en la educación de los artistas. Según las ideas estéticas de Winckelmann y Mengs sólo había un procedimiento válido para acercarse al arte, este era imitar la Antigüedad¹; para ello se precisaba de unos instrumentos esenciales para conocer el arte clásico, los vaciados, de los que en España en ese momento no existían muchos ejemplares en comparación con otros lugares de Europa.

Desde los primeros pasos para la creación en 1744 de la Academia de San Fernando se fueron incorporando algunas colecciones de vaciados que los profesores y miembros de la Junta Preparatoria consideraron necesarios para la enseñanza de las artes. Sin embargo ya a mediados del siglo con el especial protagonismo que estaban ganando los temas inspirados en la Antigüedad, la Galería de esculturas que poseía la Academia resultaba insuficiente.

Hay que tener en cuenta además que el nuevo plan de Estudios de la Academia de San Fernando incluía el paso de los alumnos por la “Sala de principios”, fase en la que se copiaban las estampas de los grandes maestros, la “sala de yeso”, donde los estudiantes debían copiar vaciados, el “Estudio del maniquí” y la “Sala del modelo vivo”.

Evidentemente para la “Sala de yeso” se necesitaban vaciados y en 1768 se encargó a Mengs y al escultor Felipe de Castro la elaboración de una lista con los vaciados

que ellos consideraran imprescindibles para la formación de los artistas, pues las piezas con que contaba la Academia resultaban inútiles por el mal estado en que se encontraban. En ese mismo año, Francisco Preciado de la Vega había avisado a los académicos que se estaban vaciando en aquel momento en Roma las mejores estatuas antiguas para la Academia de Rusia, por lo que a Preciado le parecía una ocasión oportuna para adquirir moldes de dichas estatuas y aprovechar que “en el día no se negaría licencia para hacerlos como se ha negado otras veces”². Por esta razón se encargó a Mengs y Felipe de Castro que realizaran la selección, pues ellos “además de su notoria pericia, tenían práctico conocimiento de las preciosidades que en este género había en Roma”³. El elenco realizado por estos dos artistas incluía obras clásicas, renacentistas y otras del primer barroco; además proponían que se enviaran desde Roma los moldes de las esculturas solicitadas para vaciarlas en Madrid y evitar de ese modo los desperfectos que se pudieran producir durante el viaje, se insistía además en que el tamaño de las copias debía ser idéntico al de los originales⁴.

Parece que la Academia nunca llegó a comprar las piezas que recomendaron los dos artistas, pues no hay noticias de la llegada de éstas a dicha institución.

Habría que esperar unos años para que la Academia recibiera la colección más importante que aún hoy atesora entre sus fondos, la que poseía el propio pintor Mengs. Esta colección no sólo era importante por la gran calidad técnica y artística de los moldes y vaciados sino también por la intencionalidad formativa en que se sustentaba, ya que el móvil de Mengs había sido más que fomentar el coleccionismo, facilitar a los jóvenes artistas el aprendizaje del ideal clásico y poner a su alcance los fundamentos estéticos del Neoclasicismo.

Desde su llegada a España el artista pidió en varias ocasiones permiso para que aprovechando los viajes de los barcos del rey se le fueran enviando desde Italia, cajones con los moldes y vaciados que él estaba adquiriendo en Roma. De esta manera desde 1764, apenas tres años después de su arribo a España, fue recibiendo vaciados con los que él trabajaba en su estudio de Madrid. El 12 de noviembre de 1765 salió de Nápoles la nave “El Triunfante” cargada con doce fardos con vaciados de Mengs que llegó a Cartagena el 29 de noviembre de 1765⁵. Sabemos que Esquilache envió una carta al conde de Bolognino en la que avisaba a Cartagena que Mengs mandaría a alguien de su confianza a recogerlos⁶.

Además conocemos la correspondencia que Mengs mantenía con su discípulo Raimondo Ghelli, un pintor de Ferrara, y con su cuñado el también pintor Anton von Maron, para que le consiguieran vaciados y moldes con destino a sus talleres de Roma y Madrid. En Roma, a pesar de que proliferaban los talleres de formadores, no era fácil conseguir determinadas obras. Así lo demuestran las cartas de Mengs a Ghelli solicitándole que se interesara por yesos como los del Laocoonte o el Apolo

del Belvedere, y pidiéndole que le enviara a Madrid los vaciados que tuviera por duplicado en su casa de Roma, y decía: “io tenghi alcune cose nel mio Studio a Roma desidero tenerle ancora qui senza movere quelle di la e le cose che io non tengo a Roma desidero che si completino (...); la Prego sciegliere tutte le cose che si trovano dopie in mia Casa e quelle inviarmi”⁷ (sic).

Recomendaba también que para encontrar buenos vaciados visitaran los estudios de escultores y pintores, donde se podían adquirir copias de *Statue, Statuette, Putti del Fiamengo, busti, teste, pezzi del antico*. Así iban llegando a Madrid algunas de las piezas que poseía en Roma y de este modo fue reuniendo en su estudio una selección importante de esculturas antiguas que en España no se conocían más que por grabados o referencias escritas.

Sería largo analizar las tensas relaciones que Mengs mantenía con la Academia, y además es un tema que ha sido estudiado en detalle entre otros por la Dra. Mercedes Agueda⁸, pero las circunstancias de cómo se produjo la donación de los vaciados es otro síntoma de la hostilidad entre el pintor y dicha institución, pues cuando éste obtuvo permiso real para regresar a Roma, debido a su delicado estado de salud, no donó directamente la colección a la Academia sino que lo hizo a través del rey Carlos III.

Como se ha visto anteriormente, desde hacía tiempo, la Academia había intentado procurarse una colección de moldes de estatuas antigua. Parece que la dificultad para conseguirla era grande y se debió gestar entonces la idea de adquirir la colección de Mengs como queda reflejado en las Juntas particulares de julio de 1773, en ellas se proponía que:

“sería mui conveniente a la Academia comprar a D. Ant^o Rafael Mengs, la gran colección de las formas, o moldes de las mejores Estatuas antiguas de Roma y Florencia, que ha hecho construir bajo su mano, pues está convenido el Sr. D. Pedro⁹ a que por servir a la Nación, y a la Academia las dará con la mayor equidad; ya que será muy difícil lograr moldes, que estén hechos con la exactitud, y acierto, que los de Mengs, pues él mismo ha dirigido y gobernado a los formadores, que los han trabajado bajo su mano” (sic)¹⁰.

Esto nos hace pensar que la Academia sabía de la calidad de los yesos de Mengs, era evidente que quienes conocían esta Galería de vaciados en su estudio de Madrid aspiraban a incorporarla a la Academia, conscientes de que no había entonces en España otra serie de yesos tan completa como la de Mengs. La Academia estaba muy lejos, por lo que sabemos, de tener una colección de tan alto nivel.

En una carta a un amigo sobre la constitución de una Academia de Bellas Artes, recogida por Azara en la biografía del pintor, Mengs le comenta la falta de vaciados en la academia madrileña. Y decía: “Tengo por seguro que antes de mucho tiempo poseerá una colección muy completa: y entonces podrán los discípulos aprender en

ella las proporciones, el arte de expresar la anatomía sin dureza, la elección de las buenas formas y el bello carácter”¹¹.

En estas palabras se refleja que o bien el pintor se había enterado de los deseos de la Academia de adquirir una colección de yesos, o bien él ya había decidido regalar la suya.

Esta donación se formalizó años más tarde cuando a principios de septiembre de 1776 el rey le concedió permiso para que se trasladase definitivamente a Roma. Mengs en carta del día 10 de ese mismo mes, a Miguel Muzquiz, ministro de Hacienda, manifestaba el deseo de que sus estatuas pasaran a la Academia y con cierta cautela señalaba:

“Pero pudiendo sospecharse fuese un acto de vanidad mia si pretendiese ofrecerlos á esta Real Academia y con esta idea desagradar a los mismos a quien deseo servir; suplico a V.E humille estos Modelos de mi parte a los Reales Pies de S.M (...) para que como cosa suya pasen a la Real Academia , donde con el glorioso nombre de un regalo de parte de S.M. podrán adquirir una luz nueva que los hará más apreciables á este público, y tal vez al mismo tiempo más útiles (...)”¹² (sic). Tres meses más tarde, el 10 de Diciembre de 1776, Antonio Rafael Mengs escribía de nuevo a Miguel Muzquiz, señalando que:

“(...) habiendo hecho venir de Italia diversos modelos de yeso, no solo para mi propio uso, más principalmente para que sirvan a la juventud aplicada a las artes del dibujo como a los mismos profesores y ahora que debo dejarlos desearía sirviesen al mismo fin con la mayor ventaja a los súbditos de S.M. Para lograr este fin desearía pasasen a la Real Academia de San Fernando para estar a la vista de todos los que quisieran aprovecharse de ellas (...) y como tengo en Madrid moldes de diversas estatuas, podrán estas servir para hacer vaciados de ellas”¹³.

Mengs además deseaba que sus propios moldes sirvieran para sacar vaciados destinados a otras Academias españolas, como la de Sevilla, Valencia, Zaragoza o Barcelona, y tuvieran la mayor difusión posible.

La colección de vaciados que la Academia recibió gracias a la donación del pintor puede dividirse en tres grupos, la que él mismo poseía en Madrid, como ya se ha comentado, y las que tenía en sus talleres de Roma y Florencia.

En un primer momento se decidió que la parte conservada en Madrid se llevara a la Fábrica de la China establecida en el Retiro, para que el escultor Esteban Gricci pudiera hacerse cargo de ella. Sin embargo el marqués de Grimaldi, que había sido asignado para organizar estas labores, consideró un trabajo inútil y arriesgado para los moldes dicho traslado y se pidió al escultor que las revisara en casa de Mengs donde aún estaban antes del definitivo traslado a la sede de la Academia de San Fernando.

Los vaciados que el pintor tenía en su estudio madrileño eran copias de algunas de las piezas más famosas conservadas en distintas colecciones italianas. Gricci comprobó que Mengs con muy buen criterio había dejado los moldes llenos para una mejor conservación de los mismos y como decía el informe sólo se habían podido examinar las roturas exteriores pues hasta que no se sacaran los vaciados no se podía tener una idea precisa del estado de los mismos¹⁴. Grimaldi pidió al formador de la Academia Josep Panucci que estuviera presente para que tuviera en cuenta las advertencias de Gricci, pues a partir de ese momento el formador se haría responsable de aquellas piezas, y también de la conducción de los vaciados desde casa de Mengs a la Academia.

En cuanto al traslado de los vaciados desde Italia, se comisionó a Francisco Preciado de la Vega, director de los pensionados españoles en Roma, para que supervisara el encajonado y traslado de los mismos, siempre asesorado y orientado por Mengs, que ya se encontraba en Roma como director de Pintura de los pensionados españoles. Pues como dice el propio Preciado de la Vega en 1778:

“he tratado con el Sr. Mengs de este asunto, i del modo más seguro de encajonarlos, y ando buscando sitio para irlos poniendo y encaxonando, y en donde puedan estar las caxas hasta que haya ocasion de embarco. Este es un asunto que vá a redundar en beneficio de la Academia. sin que haya de costarle un quarto, pues todo el costo, que no será poco, irá de cuenta de S.M.

No me será de poco embarazo, este cuidado, que exige atencion y perdida de tiempo, pero todo lo sufriré con gusto así que ser orden de S. M. como por resultar en beneficio de la Academia y por consiguiente de las Artes y estudiosos (sic)”¹⁵.

Hay una interesantísima correspondencia del director de los pensionados en Roma con el marqués de Grimaldi y Antonio Ponz, por aquel entonces secretario de la Academia de San Fernando, en la que da noticia de cómo se llevaron a cabo estos trabajos. Se detalla en estas cartas de manera pormenorizada el transporte y nos ofrece una descripción excepcional del cuidado que en Roma se tenía en los traslados y embarcos de obras de arte.

En junio de 1779 decía Preciado de la Vega:

“Mui Sr. Mio aviso a V.S. averse ya conducido las caxas, en que van los yesos, que me consignó D. Antonio Mengs, a Civita Vieja, donde creo que a estas horas se abran pasado delas medianas embarcaciones al grueso Bastimento que deberá conducir las a Alicante inmediatamente, pues no lleva otra carga (...)”¹⁶ (sic). ”

En principio se había decidido aprovechar los viajes que hicieran los navíos reales para ir trayendo los vaciados de Mengs, sin embargo finalmente vemos que el cargamento se limitaba a los vaciados del pintor, en el barco Santísima Concepción, esto una vez más nos hace pensar la importancia que tenían éstos y el interés que tanto el rey como la Academia tenían por la llegada de estos instrumentos didácticos.



Vaciado del Camilo.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Vaciado del Harpócrates.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Vaciado de la Hera Baberini.
Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando, Madrid.

Participaron en el embarque, como personas entendidas, el pensionado Juan Pérez, asistido por Francisco García y el carpintero Pedro Juan Jaime. Este último, a manera de “correo”, se ocuparía no solamente de hacer las 76 cajas de considerable tamaño, sino que acompañaría el traslado y llevaba descripciones detalladas del contenido de cada una de ellas y la forma en que estaban empaquetadas “señalando al margen los números que necesitaban mayor cuidado.” También se le instruyó “para que las cubiertas vayan hacia arriba a fin de que padezcan menos, protegiendo así el contenido de las cajas”¹⁷. Una vez llegado a Madrid, el carpintero podría trabajar con la misma madera de las cajas los pedestales sobre los que se colocarían los vaciados en la Academia. Estos pedestales, algunos de los cuales se conservan todavía actualmente en la Academia, debían seguir el diseño de líneas puras propias del Neoclasicismo, que ya triunfaba en Europa, para sustituir los anteriores de gusto y formas más barrocos.

Costó un gran esfuerzo y no poco dinero el serrín con que iban rellenas las cajas, porque había una constante demanda para el transporte de esculturas. Y a pesar de que se aprovechaba el serrín desprendido durante la fabricación de las cajas,



Vaciado de uno de los relieves pertenecientes al candelabro Barberini. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Vaciado del Niño sobre el delfín. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

el propio Preciado de la Vega en su relación dice que había en esta ocasión, agotado cuanto había en Roma. Pero sugería que fuera utilizado posteriormente en Madrid “vendiéndolo a horneros y lavanderas a quienes podrá servir de leña y conservarse alguna porción en los sótanos para encajonar cosas semejantes cuando ocurra”. El serrín amortiguaba, pero también mantenía las condiciones necesarias de humedad y temperatura, particularmente en el tramo marítimo del traslado.

Pero Mengs y Preciado de la Vega no sólo pensaron en los posibles daños que podían sufrir los vaciados durante el viaje por mar sino que también tomaron las precauciones oportunas para cuando llegaran al puerto de Alicante y así disponían incluso cómo debían ser los carros y cómo se tenían que transportar las cajas para que padecieran menos. Y solicitaban al Conde de Floridablanca que escribiera al Gobernador de Alicante:

“para que se dispongan los carros de modo que reciban menos golpes las caxas, de las quales muchas podran ir cabalgando de un solo exe con dos ruedas y un timon como aqui se conducen muchos travertinos en el dia cuando no son delos mayores. Isi los exes fuesen dos y cuatro ruedas con dos maderas fuertes de un exe al otro podrían tambien ir colgados con fuertes cuerdas muchas caxas de las gruesas. Y las que no se pudiesen llevar con esta seguridad, y que deban ir sobre carros será necesario que en el carro se les ponga un lecho de sarmientos y algunos costales de paja que recivan los golpes secos del carro antes que la caxa.



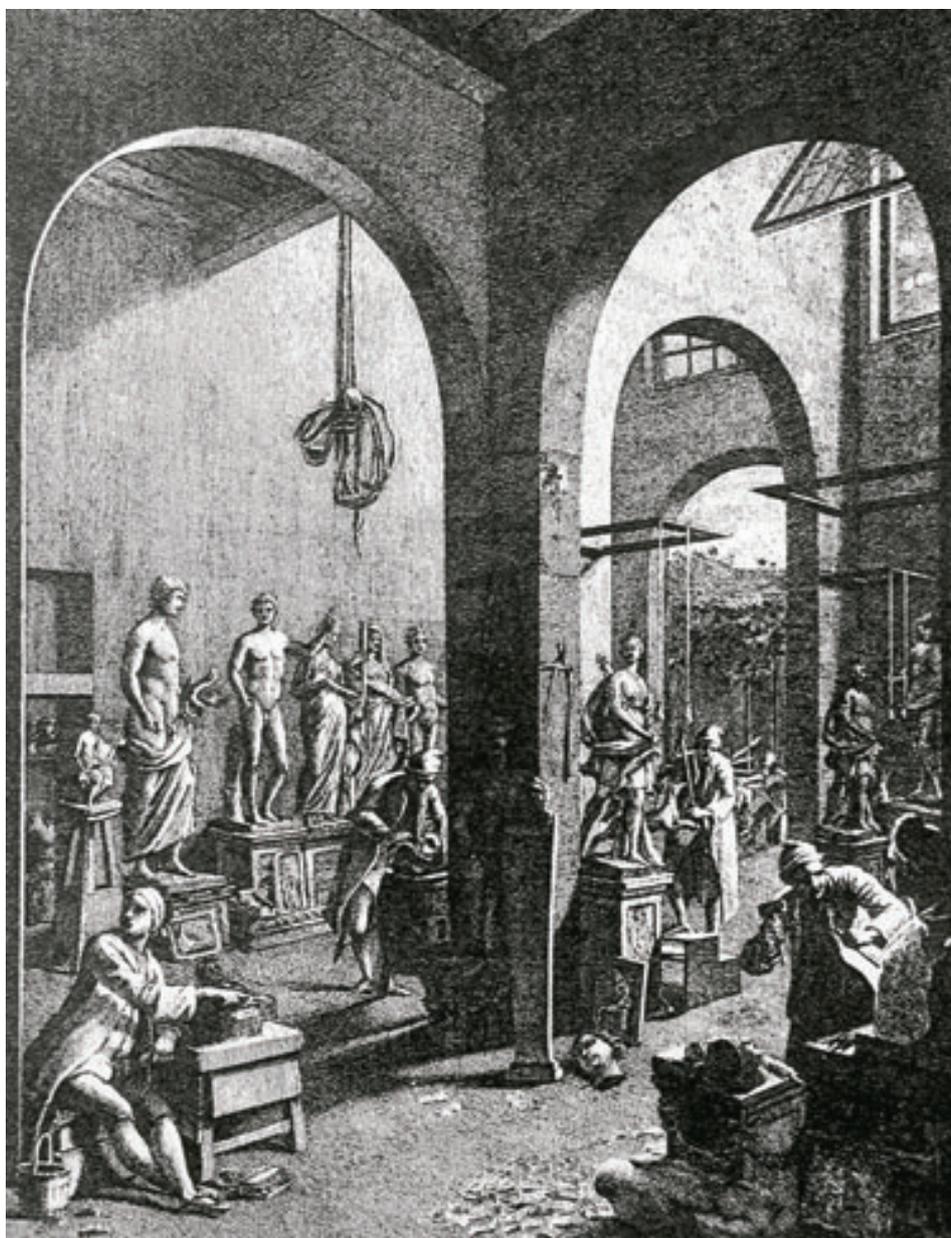
Vaciado del Fauno Rosso. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Vaciado de la Lucha de Florencia.
Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando, Madrid.



Vaciado de la Puerta del Paraíso de Ghiberti tal y como se ve actualmente en la nueva sala de vaciados de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Grabado que muestra cómo era el taller de Cavaceppi en Roma en el siglo XVIII.
(CAVACEPPI, B.: *Racolta di antiche statue, busti, teste cognite ed altre sculture antiche scelte restaurata da Bartolommeo Cavaceppi Scultore romano. Roma 1769*).

En Madrid se procurara que en las Aduanas no se descarguen con golpes, antes si con tiento, y para esto he querido que acada caxa se les pusiesen sus asas de cuerda fuerte por donde sea mas facil el manejarlas”¹⁸.

La lista de piezas que llegan de Roma señala que Mengs había podido adquirir vaciados de las más importantes colecciones romanas. Por citar sólo algunos ejemplos, de los Museos Capitolinos contaba entre otros con la Flora, el Camilo, los Centauros Furietti, el Gladiador moribundo, el Espinario, o el Harpócrates; de los Museos Vaticanos había mandado traer anteriormente a Madrid vaciados de las más conocidas esculturas del Belvedere, y en esta ocasión hizo llegar el Torso Belvedere, la Ceres Mattei, la Hera Barberini (descrita en las listas como cabeza colosal de Juno del Vaticano), relieves de los candelabros Barberini, un torso de Dionisos.

También había vaciados de colecciones privadas como la Albani, a la que Mengs tenía acceso gracias a su relación con el cardenal Albani para el que había pintado frescos en su Villa y con quien debía haber compartido muchas horas de eruditas conversaciones. De esta Villa había conseguido el relieve de Antinoo y los Vasos Albani, de Villa Médici se mencionan en las listas de exportación, los Esclavos, los Vasos Médici y el Mercurio volante de Giambologna; de Villa Borghese el Gladiador y el Sileno con Baco Niño y llegaron también otros vaciados de piezas pertenecientes a la familia Farnese por ejemplo e incluso obras que en aquel momento no eran muy conocidas en España como es el caso del Niño sobre el Delfín que supuestamente ejecutó Lorenzetto bajo la dirección de su maestro el pintor Rafael y cuyo original se conserva hoy en el Ermitage.

Otro conjunto importante es el que Mengs debió conseguir en el taller del escultor Bartolommeo Cavaceppi. Por su estudio pasaban algunas de las estatuas que se estaban encontrando en las numerosas excavaciones arqueológicas que por aquellos años se estaban realizando en Roma, las cuales eran restauradas, copiadas y vaciadas por este escultor. Su taller era un lugar visitado por artistas, aristócratas, e incluso reyes y pontífices interesados en adquirir piezas de prestigio. Allí debió adquirir Mengs vaciados de obras que habían sido restauradas por Cavaceppi como el Fauno Rosso, y el Moloso o la Musa, que pertenecen hoy a colecciones inglesas ya que fueron comprados por agentes ingleses en el propio taller del escultor romano.

En 1779, habrían de llegar también a España los vaciados que Mengs tenía en Florencia, eran 24 cajas más, e imaginamos que debieron tener un transporte bastante similar al anteriormente referido. El barco partió del puerto de Livorno como se informa al Conde de Floridablanca y además de los vaciados de Mengs se mandaron 23 desertores de los que sólo llegaron cinco, pues los demás fueron escapándose en las diferentes escalas que realizaba el barco. En las cartas entre el marqués de Grimaldi y el Secretario de Estado, Floridablanca, se repite la idea de que “no es

practicable enviar tal gente con seguridad por lo que sería acertado que Vuestra Excelencia haga suspender semejantes remisiones”¹⁹.

Pocos años antes, con motivo de un viaje a Italia, Mengs había aconsejado al Gran Duque de la Toscana, Pedro Leopoldo, al que le unía una estrecha relación, la creación de una galería de esculturas y le sugería además la conveniencia de hacer vaciados para la Academia de Bellas Artes de Florencia. Esta relación posibilitó que Mengs consiguiera las copias de las esculturas más importantes que se atesoraban en aquel momento en Florencia. En 1772, obtuvo del Gran Duque la autorización para extraer los vaciados de la Puerta del Paraíso de Ghiberti. Al realizar estos moldes Mengs observó que los bajorrelieves estaban cubiertos y tapados por polvo y suciedad que restaban gran parte del valor no sólo a la finura y rareza del trabajo sino también al dorado que todavía existía sobre ella, y que aparecía al desprender los moldes o formas con los que se ejecutaron los vaciados en yeso. El pintor expresó la necesidad de limpiar la obra y se creó una comisión para decidir si esto era posible. Finalmente Raimondo Cocchi, anticuario de la Real Galleria de Florencia, propuso que no se volviera a permitir extraer vaciados de la Puerta del Baptisterio, porque perjudicaba gravemente a la pátina de la misma, y Mengs tuvo que abonar los gastos para restituir la obra al estado en que se encontraba antes de hacer sus copias²⁰.

Éstos son precisamente unos de los vaciados extraídos de aquellos moldes que generaron esta tensa polémica en la Florencia del siglo XVIII, y por tanto los primeros que se hicieron de la Puerta del Paraíso, de ahí su valor, no sólo estético sino también documental. La excelente calidad de los materiales empleados y la depurada técnica de los formadores que hicieron estos yesos, los sitúan hoy entre los más apreciados que se conservan en la colección histórica de vaciados que posee la Academia de San Fernando. En este envío llegaron también, la Leda, el Apolino, la Lucha, el Fauno de los címbalos, el Mercurio, y Eros y Psique entre otros.

Por tanto se puede decir que, con la donación de su propia colección de vaciados, Mengs procuraba a la Academia de San Fernando el vehículo indispensable para que los estudiantes y profesores encontraran la expresión de la belleza ideal. Como se ha dicho la importancia tanto en número como en singularidad de los yesos del pintor hicieron que jugasen un papel crucial en el estudio del arte y en la formación de los artistas españoles.

NOTAS

1. ÚBEDA DE LOS COBOS, A.: “Las Academias y el artista” *Historia 16*, nº 33. Madrid, 1992, p. 22.
2. BÉDAT, C.: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid, 1989, p. 327.
3. BÉDAT, C.: *op. cit.*, p. 328.
4. ASF Legajo 5/CF-2.
5. ALONSO RODRÍGUEZ, M^a. C.: “La colección de antigüedades comprada por Camillo Paderni en Roma para Carlos III”, *Iluminismo e Ilustración*, Roma 2003, p. 40. Agradezco a M^a Carmen Alonso la información que me ha aportado sobre este asunto.
6. A. G. S. Secretaría y Superintendencia de Hacienda, legajo 965.
7. Carta fechada en Madrid el 18 de Marzo de 1766 e incluida en HERBERT, E. von.: *Antonio Raphael Mengs. Briefe an Raimondo Ghelli und Anton Maron*. Göttingen, 1973, pp. 39-40.
8. Las relaciones entre Mengs y la Academia es un tema tratado en AGUEDA VILLAR, M.: “Menges y la Academia de San Fernando” *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo (Ponencias y comunicaciones)*. Oviedo, 1983. Y también en la tesis doctoral de UBEDA DE LOS COBOS, A.: *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1741-1800*. Madrid, 1988.
9. Don Pedro de Silva Bazán y Sarmiento era en aquella fecha Consiliario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.
10. ASF Juntas Particulares de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Acta del 5 de julio de 1773.
11. AZARA, J. N.: *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, Primer Pintor de Cámara del Rey*. Madrid, 1769, p. 398.
12. Archivo del Palacio Real de Madrid. Expediente personal de Mengs.
13. Archivo del Palacio Real de Madrid. Expediente personal de Mengs.
14. ASF 40-1/2. *Junta Particular de 3 de Marzo de 1777*.
15. ASF 40- 1/2 *Junta Particular de 8 de noviembre de 1778*.
16. ASF 40-1/2. *Junta Particular de 26 de Junio de 1779*.
17. ASF 40-1/2. *Junta Particular de 26 de Junio de 1779*.
18. ASF 40-1/2. *Junta Particular de 26 de Junio de 1779*.
19. Archivo de la Embajada Española ante la Santa Sede. Legajo 229. Documento nº 61.
20. VV. AA.: *Lorenzo Ghiberti. Materia e ragionamenti*. Catálogo de la Exposición en Florencia, Museo dell’Accademia y Museo de San Marcos, 18 octubre 1978 / 31 enero 1979, pp. 350-351.

TÉCNICAS DE LIMPIEZA Y RESTAURACIÓN DE YESOS ANTIGUOS EN LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO

*Judit Gasca Miramón
Ángeles Solís Parra
Silvia Viana Sánchez*

RESUMEN: Al iniciar el proyecto, ante la falta de documentación acerca de la conservación y restauración del yeso, procedimos a realizar estudios a partir de ensayos sobre probetas para mayor conocimiento del mismo y de los materiales a emplear durante la intervención. Dicha labor se ha centrado en la recuperación tanto estructural como estética de las obras que el tiempo ha deteriorado.

PALABRAS CLAVE: Restauración, vaciado, Velázquez, Mengs, Herculano, yeso.

CLEANING TECHNIQUES AND RESTORATION OF THE PLASTER CASTS

ABSTRACT: Due to the lack of documentation and bibliography on such a peculiar material as plaster, we proceeded to carry on some studies to achieve a more accurate knowledge of it and the materials to be employed during the restoration process. The conservation and restoration work has been focused on the recovery of the original appearance and structure of the plaster casts damaged along the centuries.

KEY WORDS: Restoration, plaster cast, Velázquez, Mengs, Herculaneum.

CONDICIONES DE ALMACENAMIENTO Y ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA COLECCIÓN

El deteriorado estado de conservación en que fueron encontradas la mayoría de las piezas, una vez iniciado el proyecto de recuperación y restauración de la colección de vaciados antiguos (en Marzo de 2001), fue debido a los siguientes parámetros:

Las Condiciones de almacenamiento de las obras

Se encontraban ubicadas muchas de ellas en sótanos o bodegas que presentaban un alto grado de humedad (Medidas del Termohigrómetro: 90% de HR y 19° de temperatura). Éstos valores de humedad y temperatura, al ser absorbidos por el yeso, material altamente higroscópico, en combinación con la suciedad ambiental y con los agentes contaminantes (CO₂) provocan reacciones químicas adversas en la composición del yeso de la pieza (descohesión, pulverulencia, erosión, disgregación, manchas...) y favorecen el ataque biológico (hongos). Esta misma humedad



Antiguo almacén ubicado dentro del Taller de Vaciados de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

ha provocado deterioros en los enfoscados (cementos, yesos...) de las paredes disgregándolos y depositándolos sobre las piezas transmitiéndolas impurezas que acaban afectando negativamente al yeso. El alto grado de condensación por humedad también ha provocado que aquellos elementos metálicos que se encontraban en los sótanos sufran reacciones de corrosión y oxidación (estanterías o estructuras metálicas externas e internas de las piezas), transmitiéndolo por contacto, al yeso.

Otras presentan importantes erosiones provocadas por corrientías de agua sobre la epidermis de las piezas. El *acqua porca* deposita impurezas e impregna el yeso provocando tinciones irreversibles además de erosionar toda la superficie.

En otros casos los daños están causados por la cercanía a fuentes de calor (calefacciones o chimeneas). Crean una capa de suciedad compuesta de negro carbón que afecta estéticamente a la obra.

Daños Antropogénicos

A lo largo de los años, la colección ha sufrido diversos cambios de lugar, derivados de traslados o de movimientos de las piezas dentro del mismo taller, y la mayoría de las veces realizados por personal inexperto y de forma inapropiada, lo que ha provocado debido a la fragilidad del material, daños estructurales como ro-



Alejandro a caballo de la Colección de Herculano.
Vista frontal que muestra la capa de suciedad ocasionada por la cercanía a una fuente de calor.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Detalle de deterioro por correntías de acqua porca.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

turas, fracturas, fragmentaciones, grietas o fisuras en el yeso. También el manejo incorrecto de los vaciados ha ocasionado pérdidas volumétricas, arañazos, rozaduras, manchas grasas (causadas por la manipulación sin guantes de protección).

Otros deterioros han sido provocados por la falta de protección de las piezas, sufriendo algunas de ellas manchas, algunas irreversibles, causadas por salpicaduras de pintura, aceites naturales, resina de coníferas, materiales bituminosos, barro, ceras coloreadas, etc. o daños intencionados como la presencia de graffiti.

Por otro lado nos encontramos con *intervenciones anteriores* que han sufrido las piezas a lo largo de distintas épocas, bajo el criterio muchas veces de manos inexpertas o personal no especializado y con desconocimiento en los criterios dentro de la conservación y restauración del patrimonio histórico. En este sentido encontramos piezas:

Blanqueadas en superficie sin eliminar previamente la suciedad y las manchas. En estos casos nos encontramos las piezas cubiertas por una fina capa de yeso blanco muy aguado aplicado con brocha. En otras ocasiones pigmentos aglutinados con colas orgánicas pero en ambos casos, la suciedad con el tiempo ha migrado hacia el exterior.

Repintadas, a veces con el fin de blanquearlas se ha usando pinturas al aceite o plástica o en ocasiones puntuales con la intención de imitar otros materiales (bronce,



Fauno Rosso perteneciente a la Colección de Mengs. Detalle de fracturación de la peana.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

pedra...) en cuyo caso se utilizan pátinas creadas con ceras, betún de Judea, resina de coníferas, etc.

En muchas de ellas se han encontrado desde dos hasta siete capas de intervención como dos de los Centauros Furrietti, el Camilo de la colección de Mengs, Níobe de la colección Velázquez, etc. o como en el caso de algunas de las esculturas que decoran el zaguán, Apoxiomeno, Ariadna dormida del Museo Vaticano, la Amazona, o las esculturas colocadas por Diego Villanueva en la entrada de la Academia, el Hércules y la Flora Farnese, esta última con siete capas de pintura.

Lijado de la superficie para eliminar la suciedad, es el método más drástico y abrasivo que afortunadamente sólo se ha encontrado en casos muy puntuales.

Intervenciones radicales e irreversibles, como el añadido o reconstrucción de fragmentos perdidos manipulando para ello el original (limando el original en la mayoría de los casos) hasta conseguir una superficie plana que facilite la reintegración de la nueva pieza.

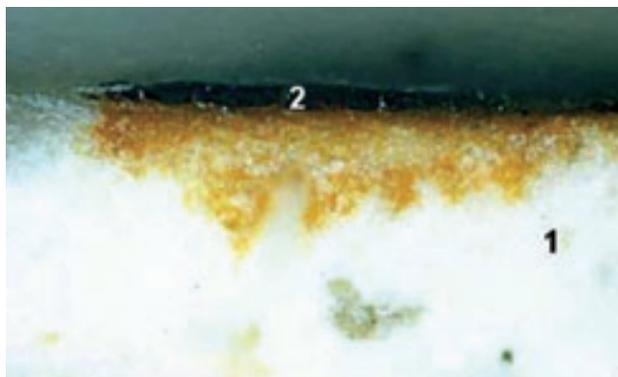
Intervenciones sobre piezas fragmentadas, reforzadas toscamente con escayolas de baja calidad, restos de ladrillo, cemento, etc. Rellenando en algunos casos (Fauno Rosso) con fragmentos no identificados posiblemente de otras esculturas. Utilizando



Fragmentos encontrados durante el proceso de restauración pertenecientes al Sátiro Ebrio de la Colección de Herculano. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Cara posterior del relieve perteneciente a la Puerta del Paraíso. Detalle del daño accidental por derrame de sustancia bituminosa. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Análisis estratigráfico.
Mancha encontrada en Sático
Ebrio de la Colección de Herculano.
1. Sulfato cálcico.
2. Sustancia bituminosa,
resina natural.
Larco Química y Arte. E. Parra.

como pernos de unión deshechos de hierro (bisagras, clavos, atizadores) o madera, que por un proceso de oxidación en el primer caso, o a causa del ataque de xilófagos en el segundo, han provocado tinciones o debilitado estructuralmente el original.

Otra alteración de la epidermis del yeso ha sido la provocada por la realización de copias a partir del original sin una protección adecuada de la superficie y utilizando materiales que han dañado la epidermis del yeso (desmoldeantes de tipo jabonoso, colas, aceites, barbotinas, siliconas grasas...). Estos materiales han sido absorbidos por el yeso dando lugar a coloraciones ajenas a la obra.

También se han encontrado restos de barro y cera en entrantes u orificios, para que en el proceso de reproducción los moldes no se enganchen al separarlos del original.

Con este tipo de intervención sin protección se ha originado la pérdida de volúmenes al llevar a cabo la separación del molde.

Restos de adhesivos de etiquetas, tanto antiguas como modernas, al igual que la tinción del yeso con las tintas metaloácidas usadas para indicar el número de inventario, éstas impregnan y tiñen el yeso.

TRATAMIENTOS DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN APLICADOS A LA RECUPERACIÓN DE LA COLECCIÓN

Previo a cualquier tratamiento es fundamental recopilar la mayor información posible de la pieza para tener un mayor conocimiento de la obra antes de la intervención propiamente dicha. Empezando por la documentación encontrada en los archivos, se continua con un estudio organoléptico para la recopilación de características físicas del vaciado y para la descripción mediante un mapa de alteraciones del estado de conservación de la pieza. A continuación se llevan a cabo los estudios físico-químicos del material mediante la realización de estratigrafías para el estudio de los materiales compositivos del vaciado. También se lleva a cabo un estudio radiológico (Rayos Gamma) para el conocimiento del estado de las estructuras internas así como de su distribución en el interior.



*Batisterio de Florencia.
Puerta del Paraíso "La Creación".
Fase de limpieza.
Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando, Madrid.*

Los parámetros fundamentales de la restauración y conservación de obras de arte pasan necesariamente por tres reglas esenciales:

- Estabilidad
- Reversibilidad
- Legibilidad

Por esto, el planteamiento inicial para la intervención de la colección, pasó por la realización de análisis fisicoquímicos y probetas de ensayo con el mismo material (Sulfato cálcico hemihidratado: $\text{CaSO}_4 \cdot \frac{1}{2} \text{H}_2\text{O}$, escayola, yeso de dentista, yeso de alabastro, yeso de París) para, una vez comprobadas las propiedades de los productos, utilizarlos en las piezas con las máximas garantías.

El tratamiento comienza con la documentación fotográfica de la obra donde queda reflejado el estado inicial. Y comienza con la documentación exhaustiva del estado de conservación donde se registran las lesiones mecánicas, estructurales, fracturas, grietas, pérdidas volumétricas, elementos ajenos a la manufactura de la obra, pernos, reciclaje de elementos metálicos (bisagras, atizadores, etc.) y madera.

Tratamiento de la superficie

Una vez documentado el estado de la obra, se procede a retirar de la superficie los elementos que el paso del tiempo y las condiciones de almacenamiento han



Relieve perteneciente a la Cantoria de Florencia de Lucca della Robbia.
Capa de suciedad acumulada por contaminación ambiental. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

depositado en la epidermis de las piezas. Para ello se realiza una primera limpieza mecánica. En esta operación utilizamos brochas suaves y aspiradoras. Para los depósitos más resistentes nos ayudamos de material de cirugía.

Una vez descubierta la superficie de la obra, pasamos al análisis químico de otras materias ajenas a la manufactura original como:

Pasta semiorgánica (arcillas amalgamadas con colas orgánicas).

Restos de desmoldeante oxidados (grasas y jabones).

Ceras, yesos, cementos, escayolas.

Repintes.

Manchas, etc.

A continuación se procede a la eliminación de la capa de suciedad grasa que se encuentra incrustada en la epidermis del yeso. Después de varios estudios y pruebas, realizadas por el equipo de restauración, se localizó un material filmógeno proteínico de origen natural (*Latex*) que al aditivarle ciertos disolventes dió muy buenos resultados en la eliminación de la suciedad y manchas. A este producto se le ha llamado *Anjusil®*. Este material ablanda dicha capa y al coagular extraer gran parte de la suciedad, tanto superficial como la impregnada en la epidermis del yeso, y posibilita, de forma más eficaz, la eliminación de los restos mediante gomas de borrar (*magras*).

En la mayor parte de las piezas encontramos restos de arcilla procedentes de desmoldeantes antiguos que colorean las superficies, desvirtuando la intencionalidad inicial, (el blanco del yeso), para retirar estos restos empleamos de nuevo dicho producto (*Anjusil®*) que hacen migrar a la superficie estas pequeñísimas partículas donde se retiran mecánicamente.

Más grave que lo anterior son las manchas provocadas por un compuesto muy utilizado en el pasado, en este taller (aceite de linaza, resina de conífera y betún rico en hopanoides) que tras examinarlo estratigráficamente ha penetrado micras en el interior del yeso, en muchos casos de forma irreversible. Para su eliminación se está utilizando *Anjusil®*, al cual se le ha aditivado como detergente aniónico *Lauril-sulfato de Sodio*, este procedimiento se repite hasta que la extracción deja de dar resultados, los aclarados se efectúan con *Alcohol Etilico*.

Otra serie de piezas mayoritariamente pertenecientes a la Colección Velázquez las encontramos repintadas, en algunos casos hasta con 7 capas diferentes. Realizamos un estudio exhaustivo de estos materiales y descartando sin duda la manufactura original de estas capas, las eliminamos por perturbar la contemplación de las superficies originales.

Los análisis determinan materias como:

Pinturas al óleo, con blanco de plomo como componente mayoritario (usadas como blanqueantes ópticos).

Pinturas plásticas, con blanco de zinc o de titanio como componente mayoritario (usadas como blanqueantes ópticos). Todos estos pigmentos nos indican la cronolo-



Nueva sala del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando dedicada a la Colección de Yesos, inaugurada en noviembre de 2002.

gía de cuándo fue realizado el repinte y nos confirman que no se trata de recubrimientos originales sino que fueron aplicados con posterioridad como blanqueantes.

Acetato de polivinilo (adhesivo).

Betún de Judea (igualar pátinas).

Ceras (hopanoides para cubrir irregularidades y suturar oquedades antes de efectuar los moldes).

Aceites de linaza.

Colas orgánicas.

Para eliminar estas capas utilizamos *Cloruro de Metileno* aplicado con tisú y los aclarados se realizan con *Alcohol Etílico*. Para finalizar el tratamiento y eliminar las tinciones que hayan provocado dichas sustancias, se usa *Anjusil®* aditivándole el disolvente adecuado dependiendo de la composición de la tinción.

Una vez recuperada la superficie la reintegración volumétrica pasa por el estucado. Para ello empleamos estucos sintéticos de menor densidad que el yeso original. En este proceso se cubren lesiones de origen mecánico, arañazos, golpes.

En cuanto a la reintegración cromática se realiza con pigmentos estables (gouache Maimeri® y acrílicos).

Dadas las condiciones óptimas de exposición de las piezas en cuanto a temperatura, humedad y un ambiente libre de contaminantes, valoramos el proceso de

protección de las piezas descartándolo por innecesario y para respetar la materia compositiva de las piezas.

Intervenciones estructurales

Antes de efectuar estas operaciones elegimos materiales reversibles y con unas condiciones físico-químicas que se pudieran adaptar a las condiciones de la obra.

Realizamos probetas de reversibilidad, estabilidad y resistencia en este caso nos interesa una cierta flexibilidad de los materiales.

Los materiales que cumplen estos requisitos son:

Fibra de vidrio, en barras de diferentes diámetros que la utilizamos como vástagos. Entre sus propiedades destacamos inalterabilidad y la flexibilidad con lo que ante un posible accidente confiere a la pieza un margen de movimiento, para evitar fisuras internas en la materia original.

Como adhesivos se seleccionan dos, uno para el relleno de los vástagos (Resina Epoxi, de dos componentes que también cumple los requisitos de estabilidad y cierta flexibilidad) y el segundo Paraloid B-72® (en fase adhesiva). Las superficies que tienen contacto las adherimos con Paraloid B-72® (fase adhesiva).

Para efectuar la unión de fragmentos, estudiamos la rotura y buscamos la posición más efectiva en cuanto a la resistencia de los vástagos. En otros casos utilizamos, siempre que sea posible, los orificios de antiguos anclajes para realizar la sutura.

Las reintegraciones volumétricas. En la mayoría de los casos la reintegración de pérdidas de volumen se realizan “in situ” sobre el original para lo cual se impermeabiliza la zona que va a recibir la nueva escayola para que no aporte humedad. Esta impermeabilización se realiza con *Latex*. A continuación se modela la pieza nueva y una vez seca se separa y se termina de repasar. Una vez retirada la capa de impermeabilización se une a la pieza original mediante el adhesivo previa consolidación de la zona de contacto.

En otros casos la reintegración se realiza mediante moldes. Una vez seleccionadas las materias inocuas para el original. El procedimiento es:

Consolidación preventiva del original (Paraloid B – 72®).

Aplicación de un desmoldeante en aerosol (Rhodorsil®).

Realización de la matriz de silicona (Silical 110 CTS® plasmable).

Construcción de la carcasa con yeso.

Colada del vaciado en yeso (giliforme).

Reintegración volumétrica en el original (adherido con Paraloid B – 72®) en fase adhesiva las menos pesadas y mediante micro espigas de fibra de vidrio las que realizan funciones sustentantes de las estructuras de las obras).

Las uniones se estucan al nivel del original con un estuco sintético (Modostuco®).

Finalmente, se procede a la reintegración cromática (gouache de Maimeri®).

IL “MUSEO DEI GESSI” DI ROMA E L'ARCHEOLOGIA CLASSICA IN ITALIA TRA OTTOCENTO E NOVECENTO

Marcello Barbanera

EL “MUSEO DEI GESSI” DE ROMA Y LA ARQUEOLOGÍA CLÁSICA EN ITALIA EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX

RESUMEN: A partir del siglo XVII, las colecciones de vaciados comenzaron a tener una mayor difusión, pues a las colecciones privadas de pintores y escultores, se unieron las de las academias de artes que favorecieron la formación del gusto clásico de intelectuales y artistas europeos. Los cambios culturales y estéticos del siglo XIX convirtieron a los vaciados en instrumentos didácticos para el estudio de la antigüedad en las universidades. Las gipsotecas universitarias tenían gran valor científico pues podían ofrecer una secuencia histórica de las obras de arte. Siguiendo el modelo alemán, Italia comenzó a formar sus propias gipsotecas vinculadas a las cátedras de arqueología, y así nacieron importantes museos, como por ejemplo el Museo dei Gessi de Roma.

PALABRAS CLAVE: vaciados, gipsoteca, arqueología, gessi.

THE GESSI MUSEUM IN ROME AND THE CLASSIC ARCHEOLOGY IN ITALY BETWEEN THE 18TH AND 19TH CENTURIES

ABSTRACT: From the 18th century, the plaster casts collections began to have an important diffusion, when the private collections of painters and sculptors were joined to the fine arts academies which favoured the classic style of the European intellectuals and artists. The cultural and aesthetic changes of the 19th century converted the plaster casts in didactic instruments for the study of the Antiquity at universities. The gypsoteks had an important scientific value as they could offer an historical sequence of the works of art. Following the German model, Italy began to form his own gypsoteks related to the Archeology chairs, and so important museums were born, such the Gessi Museum in Rome.

KEY WORDS: plaster casts, gypsotek, archeology, gessi.

Chi ha avuto la ventura di occuparsi di una collezione di gessi negli ultimi anni ha avuto la piacevole esperienza di constatare come attorno a tali raccolte, a lungo neglette, ci sia stato un risveglio di interesse nella cerchia degli specialisti, cui ha fatto seguito una certa attenzione da parte di un pubblico più ampio¹. Non è la prima rinascita che questo genere di raccolte ebbe in sorte: un'altra ve ne fu, anche se con caratteri diversi, all'inizio del Rinascimento quando i calchi -che durante l'epoca romana costituiro-

no uno strumento indispensabile nelle botteghe dei copisti²-, popolarono le botteghe degli artisti e gli studioli dei dotti, dove per gli uni costituivano modelli cui ispirarsi e perciò strumenti pratici per la creazione artistica, mentre per gli altri evocavano originali irraggiungibili, testimoni di una classicità assunta come norma estetica³.

A partire dal XVII secolo i calchi in gesso ebbero una diffusione sempre più estesa, poiché accanto alle collezioni private di pittori e scultori, si aggiunsero quelle delle raccolte delle accademie: entrambe favorirono la formazione del gusto classico di intere generazioni di artisti e intellettuali in Europa.



Michael Sweerts, *Nello studio*. Detroit, Institute of Arts (da Haskell, Penny 1984).



Veduta dell'interno della villa dei fratelli Humboldt a Tegel.

Nel XVIII secolo si è verificato quel fenomeno di «pacifica invasione» dei calchi nelle corti, nelle accademie, nelle case private degli aristocratici, degli eruditi e degli artisti europei, dove essi hanno continuato a svolgere il ruolo di diffusione del classicismo. Mengs, ad esempio, studiò su calchi dall'antico a Dresda, prima della sua visita in Italia, acquistati appositamente da suo padre⁴; Goethe aveva letto gli scritti di Schelling e Winckelmann senza aver mai visto le opere di cui essi parlavano, finché nel 1769 visitò l'Antikensaal di Mannheim⁵ – la pregevole galleria formata due anni prima dall'Elettore Karl Theodor⁶, dove poté contemplare i capolavori su cui aveva letto così tanto. Friedrich Schlegel a Dresda, così come Canova a Venezia, nella collezione Farsetti, ebbero il loro primo incontro con l'arte classica proprio attraverso i gessi di una gipsoteca⁷; celebre e, in parte, ancora nelle stesse sale, la collezione di Wilhelm von Humboldt nella villa edificata per lui da Friedrich Schinkel a Tegel, presso Berlino.

I cambiamenti culturali ed estetici del XIX secolo contribuirono a modificare e ad arricchire nello stesso tempo la funzione delle collezioni di gessi. Soprattutto in Germania, il paese che per primo si è dato una *Altertumswissenschaft* solida e riconosciuta, il criterio di intelligibilità della civiltà greco-romana si avvia a cambiare da semplice esperienza estetica circoscritta a una cerchia ristretta di eruditi e intellettuali, a scienza dell'antichità insegnata nelle università.

All'inizio del secolo, la nota vicenda del restauro delle sculture di Egina da parte di Berthel Thorvaldsen ci introduce assai bene a questa nuova sensibilità culturale in

cui valutazione estetica e approccio scientifico coesistono di fronte all'antico⁸. Sappiamo ormai che Thorvaldsen non restaurò personalmente le sculture di Egina, ma che Martin von Wagner, agente artistico di Ludwig I di Baviera, gli portava i calchi delle statue originali frammentarie, i quali venivano integrati dallo scultore danese con pezzi in gesso che, a loro volta, sarebbero stati realizzati in marmo da altri artisti e poi adattati all'originale⁹.

I calchi a questo punto entrano nelle botteghe degli artisti del XIX secolo con uno statuto e una funzione diverse da quelli riconosciute loro in età barocca. Se nell'*atelier* di un pittore neoclassico come David, ad esempio, è sempre più raro trovare calchi in gesso, perché ora si preferisce ispirarsi direttamente alla natura o a modelli viventi¹⁰, nello studio di Thorvaldsen -come si è notato- essi si arricchiscono di un valore pratico che risente probabilmente anche dei progressi dello studio dell'Antichità.

Accanto ad esperienze simili, a partire dall'inizio dell'Ottocento compaiono collezioni di calchi in gesso con un intento diverso da quelli finora osservati, cioè le raccolte nelle università a scopo didattico. Dove si può rintracciare l'origine di questo nuovo status delle collezioni di gessi? Probabilmente nell'Università di Göttingen. Qui nel 1767 Christian Gottlob Heyne iniziò una raccolta di calchi in gesso di sculture antiche per l'Università. Essi non erano esposti in una sala separata, ma disposti nella biblioteca e considerati pertanto parte integrante dell'insegnamento, in quanto prolungamento e integrazione dello studio impartito -oltre che sui testi- con l'ausilio di tavole illustrate¹¹. La creazione della gipsoteca di Göttingen può essere da un lato consi-



La biblioteca dell'Istituto di Archeologia dell'Università di Göttingen, dopo il 1812 (da Fittschen 1990).



Adolf Menzel, *Aufbewahrungssaal der Gipsabgüsse im Alten Museum*.
Berlino, Alte Nationalgalerie (da *Adolf Menzel der Beobachter* (cat.), München 1982).

derata l'antesignana di simili collezioni in Germania e anche all'estero¹², dall'altro con essa comincia la storia dell'Archeologia in quanto disciplina universitaria¹³.

Un cambiamento decisivo si verificò con la creazione della gipsoteca di Bonn¹⁴, la più ricca di tutte le collezioni universitarie che diverrà il principale modello delle altre collezioni tedesche e straniere. L'iniziativa si inseriva nel tentativo della Prussia -successivamente al congresso di Vienna- di confrontarsi nel campo artistico e in quello scientifico con regni di consolidata tradizione culturale come la Sassonia, la Baviera e il Württemberg¹⁵. Già nel 1827 il museo di Bonn disponeva di un catalogo realizzato da F. G. Welcker: anche qui, come a Göttingen, il rapporto tra le fonti scritte e il monumento diviene il punto di incontro indispensabile; biblioteca e museo sono gli strumenti di un concetto di unità intellettuale. Il museo di Bonn si pone così come vero modello per le successive collezioni di gessi perché, oltre a consentire la contemplazione della bellezza dei tipi ideali della scultura greca -basata sul-



Neues Museum, scalone di ingresso (da W. Arenhövel (a cura di), Berlin und die Antike (cat.), Berlin 1979).

l'insegnamento di Winckelmann- diviene uno strumento di comprensione dello svolgimento della storia dell'arte antica.

Nel momento in cui sulle rive della Spree si dava a Berlino il volto di una moderna Atene, grazie al genio di Friedrich Schinkel, il progetto di un nuovo museo di scultura antica affidato all'architetto avrebbe dovuto basarsi proprio sul senso di svolgimento della storia e sul carattere esaustivo della documentazione, ma troppe erano le lacune nelle collezioni reali e si preferì allestire la rotonda centrale con statue greche sul modello del Pantheon¹⁶. Quando uno dei padri dell'archeologia tedesca, Eduard Gerhard¹⁷, diventò responsabile del settore archeologico dell'Altes Museum nel 1833, seguendo le indicazioni del manuale di Otto Müller pubblicato nel

1830¹⁸, tentò di organizzare storicamente le collezioni¹⁹ aggiungendo anche gessi²⁰, con lo scopo di colmare i vuoti del percorso storico. Come anche Wilhelm Bunsen -uno dei fondatori dell'Istituto di Corrispondenza archeologica- chiarì, non si trattava di competere con le più grandi collezioni del mondo ma di perseguire, oltre uno scopo artistico, fini storico-artistici e scientifici. Vale a dire che rispetto ai grandi musei come il Vaticano o il British Museum, la collezione dell'Altes Museum aveva un valore scientifico superiore poiché era in grado di offrire una sequenza storica di capolavori. Questa impostazione divenne ancora più chiara, quando alcuni anni dopo, nel 1856, fu costruito il Neues Museum ad opera di August Stüler -allievo di Schinkel- in cui il primo piano dell'edificio, quello più importante, fu interamente consacrato alla collezione di calchi, all'epoca accresciutasi considerevolmente²¹.

Ormai il processo di creazione delle gipsoteche andava ampliandosi in maniera consistente quale prova concreta di una nuova volontà educativa e scientifica, come è testimoniato dalle numerose collezioni di cui le università tedesche più importanti si dotarono. Aby Warburg nel 1909 fece una stima delle raccolte di gessi che esistevano in Germania e ne calcolò circa 109, di cui alcune, come Düsseldorf, Berlino, Dresda e Monaco superavano di molto i mille esemplari²². Le collezioni di gessi costituirono in Germania lo strumento pratico di una *Altertumswissenschaft* sempre più consolidata in cui l'Archeologia andava perdendo gli originali caratteri filologici per assumere quelli più autonomi di *Kunstarchäologie*.

Qual è la posizione dell'Italia rispetto al quadro finora definito? E' noto che il nostro paese, dopo l'unificazione del 1861, elesse la Germania a modello per il rinnovamento dei suoi studi antichistici: storici, filologici e archeologici²³. Con i metodi dell'archeologia tedesca vennero adottati anche i suoi strumenti, tra cui le gipsoteche, fenomeno comunque rimasto poi circoscritto nel nostro paese rispetto alla Germania²⁴.

Il primo indizio dell'esigenza di creare una gipsoteca in Italia si riscontra nel progetto di istituire un insegnamento di *Archäologie der Kunst*, a Roma, secondo i principi stabiliti dal manuale di Müller del 1830. Il ministro dell'Istruzione Pubblica Ruggero Bonghi verso il 1875 decise di promuovere l'istituzione del primo corso di archeologia dell'arte che sarebbe stato tenuto da Wolfgang Helbig²⁵ nei locali dell'Istituto Archeologico Germanico. L'archeologo tedesco però vi rinunciò con la giustificazione che «Un insegnamento sistematico di Archeologia è per ora a Roma impossibile, mancandovi il completo apparato scientifico con che illustrare tutti i principali stadi dello sviluppo dell'arte classica»²⁶, cioè principalmente dei calchi in gesso.

L'occasione per creare una gipsoteca venne a crearsi di lì a poco, quando l'archeologo Edoardo Brizio, inviato in Grecia nel 1875, ricevette da Bonghi l'incarico di acquistare presso il formatore italiano Napoleone Martinelli residente ad Atene, una serie di calchi da destinare all'Istituto di Belle Arti. Anche se questa iniziativa non ebbe il successo sperato, Brizio seppe trarne vantaggio per portare alcuni gessi a Bologna, dove

nel frattempo era stato nominato professore, e creare là la prima gipsoteca didattica italiana²⁷. L'iniziativa di Bonghi era collegata al rilancio della Scuola di Archeologia, il cui statuto prevedeva che «Alla scuola di Roma fossero annesse, successivamente, raccolte di gessi e quelle riproduzioni di monumenti, scritti o scolpiti, indispensabili all'insegnamento ed alle esercitazioni pratiche»²⁸. La caduta del governo impedì la realizzazione del progetto. Esso fu rilanciato dal nuovo ministro Paolo Boselli in occasione della creazione del Museo Nazionale Romano nel 1889²⁹, con il proposito di esporre nel settore situato nelle Terme di Diocleziano «la raccolta di gessi col corredo destinato all'esercizio pratico dell'archeologia»; in tal modo si riprendeva la formula di quel modello riscontrato nei musei di Berlino, nell'accostamento di originale e calco, con lo scopo di superare le lacune storiche e storico-artistiche.

La volontà di seguire il modello tedesco fu ancora più evidente nel momento in cui, nel 1890, si decise di istituire una cattedra di archeologia a Roma che avrebbe dovuto servire da modello dell'insegnamento per tutto il paese: fu scelto infatti un giovane professore viennese, Emanuel Löwy, allievo di Alexander Conze, Otto Hirschfeld e Otto Benndorf³⁰. Iniziando ad insegnare, Löwy rese subito chiara la propria volontà di istituire un «Gabinetto archeologico», predisponendo una collezione di gessi con lo scopo di «rendere efficace lo studio di Archeologia e Storia dell'Arte e tenerlo al livello del metodo odierno [...] mettendo a disposizione di giovani studiosi riproduzioni fedeli, scelte e sistemate in modo da seguire lo svolgimento dell'arte e soprattutto della scultura per tutti i periodi dell'antichità classica»³¹.

La gipsoteca fu istituita nel 1892 e allestita nel padiglione di un edificio nel quartiere Testaccio, dove Löwy teneva anche i suoi corsi³². Il primo gruppo di gessi fu costituito da quei calchi acquistati da Brizio nel 1875 presso il laboratorio ateniese di Martinelli, originariamente destinati all'Accademia di Belle Arti³³. Si trattava soprattutto di opere del periodo arcaico. Il secondo gruppo di sculture proveniva sempre dalla stessa bottega di Martinelli, improvvisamente deceduto, la cui vedova si disfece del complesso delle matrici³⁴: in tal modo il Museo dei Gessi acquisì circa 300 nuovi calchi, soprattutto di sculture greche arcaiche e dello stile severo.

Un'altra tappa importante nell'ampliamento della collezione fu costituita dall'organizzazione dell'Esposizione archeologica nel 1911, preparata da Rodolfo Lanciani e Giulio Quirino Giglioli in occasione delle manifestazioni per il cinquantenario della monarchia e allestita nelle Terme di Diocleziano³⁵. Il governo greco, come segno di amicizia verso l'Italia, partecipò alla mostra donando un rilevante numero di calchi, tra cui alcuni di grande interesse, come quelli delle Korai dell'Acropoli (ritrovate negli scavi del 1886), fatti eseguire per la prima volta dal responsabile generale delle Antichità P. Kavvadias³⁶.

Pochi anni dopo, nel 1915, Löwy, il maestro di una nuova generazione di archeologi italiani, dovette lasciare l'Italia, in seguito all'ingresso del paese nella guerra contro l'Austria. Dal momento della fondazione la gipsoteca era stata un perfetto stru-



Museo dei Gessi: la sala centrale con le sculture del Partenone (da Mustilli 1935).

mento didattico per la formazione dei giovani archeologi, ma anche il cardine metodologico per le ricerche dell'archeologo austriaco. Il suo studio sul rapporto tra arte e natura³⁷ e il manuale di scultura greca³⁸ sono infatti basati sull'esperienza di insegnamento dell'arte greca, impartito attraverso le lezioni sui calchi³⁹.

Quando Löwy lasciò l'Italia, la gipsoteca di Roma aveva circa 700 gessi che ormai non trovavano più spazio nel vecchio edificio di Testaccio. Tuttavia ormai l'idea di una gipsoteca come strumento didattico si era consolidata, tant'è che uno studioso come Giulio Emanuele Rizzo nel suo discorso inaugurale all'Università di Torino nel 1911 affermava⁴⁰: «Un Museo di calchi di antiche opere d'arte è necessario integramento di ogni cattedra universitaria di Archeologia, quando non si voglia limitare l'insegnamento all'esposizione teorica delle antichità pubbliche (trattazione essenzialmente storica) o private, o all'epigrafia (disciplina quasi esclusivamente filologica e storica)». E sarà proprio Rizzo a curare il Museo dei Gessi, ormai trasferito in alcune sale dell'Istituto di S. Michele, a Trastevere, l'attuale sede del ministero dei Beni Culturali, dove resterà per circa dieci anni, dal 1925 al 1935⁴¹, allorché con la costruzione della nuova città universitaria, la collezione di calchi venne trasferita al pianterreno della Facoltà di Lettere⁴².

In questo nuovo spazio di circa 3500 metri quadri, furono accolti il Museo dei Gessi, gli studi dei professori, le aule di lezione e la biblioteca: si ricomponneva quell'*ensemble* intellettuale che per primo abbiamo veduto nella gipsoteca di Göttingen.

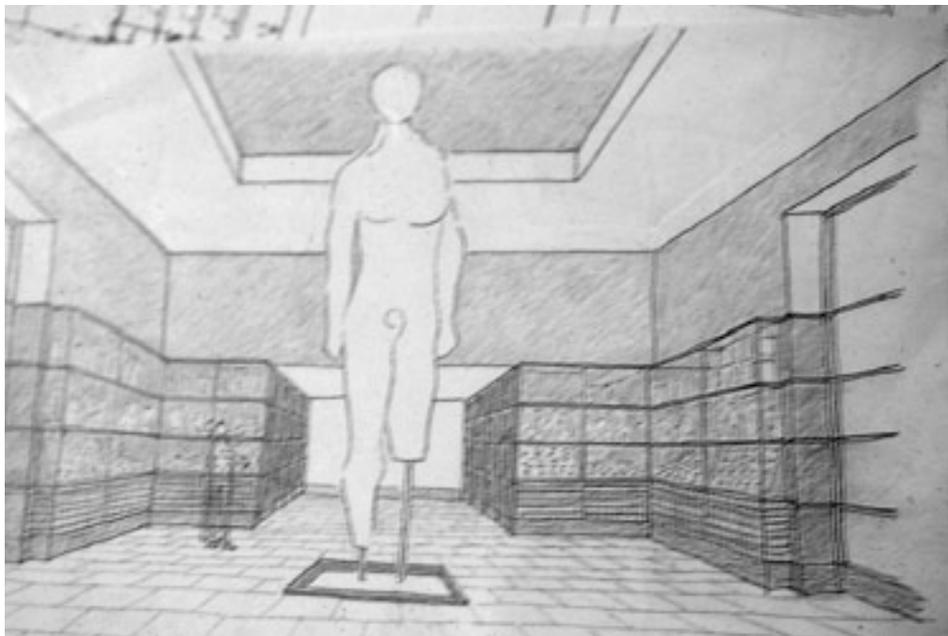


Una sala del Museo dei Gessi prima del restauro iniziato nel 1993 (foto T. Kirk).

Il nuovo direttore, Giulio Quirino Giglioli, influente archeologo in buoni rapporti con le autorità del regime fascista, ebbe la volontà e i mezzi per incrementare la collezione che, alla metà degli anni '50, aveva ormai raggiunto la notevole cifra di circa 1200 opere -in prevalenza calchi di sculture greche-, una collezione di un migliaio di impronte di gemme databili dall'età minoico-micenea alla tarda epoca ellenistica.

Il Museo dei Gessi -ribattezzato nel 1935 da Rizzo Museo dell'Arte Classica in totale opposizione con i paleontologi- ha continuato a svolgere un ruolo nella didattica archeologica durante il periodo dell'insegnamento di Giglioli -cioè fino al 1956- senza più essere il perno della ricerca come lo era stato per dei grecisti quali Löwy e Rizzo.

Dal 1956 fu chiamato a insegnare a Roma Ranuccio Bianchi Bandinelli, i cui interessi scientifici erano fortemente orientati allo studio dell'arte romana e, in particolare, volti ad indagare il rapporto tra produzione figurativa e classi sociali: è evidente che il vecchio Museo dei Gessi rappresentò in questo periodo – fino al 1964, anno in cui Bianchi Bandinelli lasciò anticipatamente l'università -soltanto uno spazio per le lezioni e – nonostante la grandissima stima di quest'ultimo per Löwy⁴³- una ideale galleria di scultura greca, il cui ordinamento evocava criteri positivistici, non poteva corrispondere alla concezione storicistica dell'arte greca del grande studioso italiano.



Progetto per il nuovo ingresso del Museo, con il calco del kouros di Samos (Studio Einaudi).

Nel frattempo all'Università di Roma, nella seconda metà degli anni '60, gli archeologi andavano appassionandosi ad aspetti del mondo antico fino a quel momento poco considerati: lo studio dell'economia e della società, investigate soprattutto attraverso l'analisi dei resti della cultura materiale del mondo romano⁴⁴. Con ciò divenne pressante l'esigenza di diversi -o ulteriori- laboratori rispetto al passato: quello destinato alla classificazione tipologica della ceramica, all'elaborazione dei dati di scavo e alla ricognizione sul territorio e allo studio dei resti della cultura materiale. Giovanni Becatti, che allora dirigeva il Museo dei Gessi, aveva indubbia sensibilità per quell'archeologia da cui era sorta la collezione di calchi, ma i tempi erano cambiati, il '68 infuriava e il Museo dei Gessi veniva visto come il testimone ingombrante di un'archeologia desueta, tutta sussunta nella specializzazione storico-artistica. Lentamente sulla collezione di calchi calava una polvere reale che giorno dopo giorno si depositava sul biancore dei gessi oscurandolo, metafora di un paese disinteresse.

Pertanto, sotto questa polvere il Museo ha continuato la sua esistenza anodina, conservando un'aura darwiniana appartenente ad un tempo lontano e ad una cultura dai caratteri desueti⁴⁵. Un tempo ci si era chiesti «Dove erano le origini dell'arte greca? Quali erano le ragioni del suo divenire e dei suoi massimi raggiungimenti? Come i Greci si erano gradualmente liberati degli schemi e dei simbolismi tradizionali



La sala di lettura (foto T. Kirk).



Sala Odeion dopo il restauro (foto T. Kirk).



Veduta dell'ala della scultura arcaica dopo il restauro (foto T. Kirk).

per avvicinarsi sempre più alla rappresentazione del “vero”? Qual era infine l'essenza dell'arte greca?»⁴⁶. Ora, alla fine del secolo breve, le domande erano cambiate. Così, fino all'inizio degli anni '90, la gipsoteca di Roma rimaneva la testimonianza imbarazzante di una archeologia il cui interrogativo principale era stato «das Wesen der Kunst», mentre con enfasi ci si dava ora a studiare l'umile quotidianità degli antichi⁴⁷. I gessi ricoperti da un fitto strato di polvere, l'illuminazione insufficiente, il colore delle pareti spento, i cartellini illeggibili e bisognosi di aggiornamento, tutto contribuiva a dare al Museo un'aspetto di luogo polveroso e triste, dove regnava un'atmosfera un po' lugubre.

Questa era la situazione di fronte a cui mi sono trovato nel 1991 quando ebbi il mio primo incarico *all'università* come curatore della collezione di gessi *dell'università*: occorreva dare un nuovo impulso alla collezione in ogni suo aspetto, dalla ripulitura dei calchi al riconsapeamento dei criteri espositivi. Ero cosciente allora dell'importanza storica della raccolta, pur tenendo conto che all'interno della disciplina archeologica si erano, nel frattempo, sviluppati molteplici nuovi interessi.

Il progetto di restauro ha avuto una durata di circa cinque anni, dal 1993 al 2000, con una interruzione tra il 1998 e il 1999⁴⁸, e doveva riflettere una flessibilità

degli spazi un tempo non richiesta. Per prima cosa occorre concepire l'esposizione con nuovi criteri e perciò il progetto di ristrutturazione è stato affidato a un architetto di particolare sensibilità per gli allestimenti museali, Roberto Einaudi, il quale è intervenuto soprattutto sull'illuminazione, sulla tinta delle basi in rapporto al pavimento e delle pareti in relazione al bianco dei gessi⁴⁹.

Einaudi ha dato inizio al progetto partendo dal nuovo ingresso, dove ha previsto l'installazione del colossale *kouros* di Samos e installato i nuovi uffici della direzione *del Museo*. Tutto questo spazio è stato allestito con vetrine ove sono esposte le gemme e le piccole sculture; la loro geometria è fondata sul richiamo delle linee orizzontali delle grandi porte che immettono nelle sale *del Museo*. La linea bianca che lega tutti gli ambienti *del Museo* e che, visualmente, contiene le grafie bianche dell'identificazione delle sale, richiama il colore dei gessi esposti. Per assicurare una visione armoniosa e senza contrasto dei calchi, l'illuminazione combina luce diretta e indiretta, mediante un dispositivo permette di variare quantità e qualità della luce.

Ciascuna sala è stata in seguito dotata di grandi iscrizioni che introducono il visitatore al contesto cronologico, geografico e stilistico della statua riprodotta; in basso, entro appositi contenitori, si possono trovare spiegazioni più dettagliate in testi di facile consultazione.

Il vasto ingresso che collega il Museo alla Facoltà di Lettere è stato liberato da numerose statue e l'ampia superficie è stata così recuperata per esposizioni didattiche in favore degli studenti⁵⁰. La lunga sala di Fidia, che accoglie i calchi delle sculture del Partenone, è stata ritrasformata in una piacevole sala di lezioni; le cariatidi dell'Eretteo costituiscono ora il quadro di una sala di lettura dove sono disponibili oltre venti riviste di Archeologia e di Storia dell'Arte. Ma la realizzazione più spettacolare è senza alcun dubbio l'Odeion, un anfiteatro destinato ad accogliere conferenze, lezioni, concerti e piccoli spettacoli teatrali.

L'idea originaria proviene evidentemente dall'architettura classica ma qui è interpretata in modo leggero e con una volontà di semplificazione che non ignora tuttavia la sua origine: i colori dominanti sono il blu e il rosso pompeiano. Il progetto ha teso a utilizzare il più possibile le strutture esistenti: così il vecchio controsoffitto, basso e piatto, è stato asportato in maniera da far riapparire i lacunari in cemento armato che formano un telaio e creano un ampliamento spaziale della volumetria, ridottasi con la creazione dei gradini. Piccole lampade alogene, montate su tiranti, al centro di ciascun lacunare, trasformano il soffitto in volta celeste. Il colore dei gradini è stato inoltre riutilizzato sulla *scenae frons* per sottolineare l'unità con la *caeva*; essa corrisponde al blu e al bianco delle altre sale del museo, tenendo sempre conto del verde del pavimento.

Fino ad oggi questi tentativi hanno contribuito a risolvere i problemi di un Museo dei Gessi senza perdere i connotati della sua tradizione.

Il progetto di spazi per i seminari, i corsi e la lettura, distribuiti lungo un percorso museale e tra i gessi, permette attualmente di apprezzare le collezioni attraverso differenti situazioni e ha trasformato questo luogo in uno spazio vitale.

Il Museo in tal modo è a disposizione di tutti gli studiosi che si interessano alla scultura greca e continuano a interrogarsi sui suoi problemi: nel contempo i suoi scopi si sono moltiplicati, tenendo conto dei nuovi metodi dell'insegnamento dell'archeologia, delle esigenze degli studenti e della prospettiva storica secondo cui si può e deve considerare questo tipo di collezioni, non più come un semplice simulacro del passato ma uno strumento del presente, versatile e ricco di nuove funzioni.

NOTAS

1. Ne sono testimonianza alcuni convegni internazionali dedicati all'argomento, come quelli organizzati a Parigi da Simone Besques nel 1987 (*LE MOULAGE. Actes du colloque international*, Paris 1987, 1988) e da Henri Lavagne e François Queyrel nel 1997 (LAVAGNE, H., QUEYREL, F. (a cura di), *Les moulages des sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie. Actes du colloque international*, Paris 1997, Genève 2000), da Christian Llinas a Montpellier lo stesso anno (*Actes des rencontres internationales sur les moulages*, Montpellier 1997, 1999); numerose collezioni in Europa sono state restaurate, riaperte e dotate di catalogo, tra cui, solo per citare qualche esempio tra i più noti, le gipsoteche di Göttingen (FITTSCHEN, K., (a cura di), *Verzeichnis der Gipsabgüsse des Archäologischen Instituts der Georg-August-Universität Göttingen*, Göttingen 1990.), Tübingen, Erlangen, Bologna, Roma (BARBANERA, M., *Il Museo dell'Arte Classica. Gipsoteca*. I, Roma 1995; ZANKER, P., *Elogio dei calchi. Per la riapertura del Museo dell'Arte Classica*, in «ArchCl», XLIX, 1996, pp. 337-9), Pisa (DONATI, F., *La Gipsoteca di arte antica*, Pisa 1999, con abbondanti riferimenti bibliografici), Urbino (GASPARRI, C., *Il Museo dei Gessi di Urbino*, Urbino 1992); va segnalata una eccellente pubblicazione dedicata alla famosissima gipsoteca di Dresda -forse la più grande esistente al mondo- purtroppo gravemente danneggiata durante la seconda guerra mondiale (ELSNER, G., KNOLL K. (a cura di), *Das Albertinum vor 100 Jahren. Die Skulpturensammlung Georg Treus* (cat.), Dresden 1994.); il progetto di una rassegna completa delle collezioni di calchi esistenti al presente è stato intrapreso da Thomas Lochmann (LOCHMAN, Th., *Moulages et art: l'importance du moulage d'après la sculpture grecque pour l'histoire de l'art occidental*, in Colloque Montpellier 1999, pp. 97 ssg.), curatore della Abgußsammlung di Basilea. Importanti studi sui diversi usi del gesso nel corso del tempo e sulle collezioni di calchi come formazione del gusto classico si sono moltiplicati nell'ultimo ventennio: dopo i pionieristici lavori di Heinz Ladendorf (LADENDORF, H., *Antikenstudium und Antikenskopie*, Berlin 1958) e Nikolaus Himmelmann (HIMMELMANN, N., *Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur*, Berlin 1976 (trad. it. *Utopia del passato. Archeologia e cultura moderna*, Bari 1981), rimane fondamentale HASKELL, F., PENNY, N., *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven-London 1981 (trad. it. *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica 1500-1900*, Torino 1984); inoltre si vedano gli articoli di Orietta Rossi Pinelli (ROSSI PINELLI, O., *La pacifica invasione dei calchi delle statue antiche nell'Europa del Settecento*, in MACCHIONI, S., TAVASSI LA GRECA, B., (a cura di), *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Roma 1984, pp. 419 sgg.; *Chirurgia della memoria: scultura antica e restauri storici*, in SETTIS S., (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana. III. Dalla tradizione all'archeologia*, Torino 1986, pp. 183 ssg.) e Philippe Senéchal (SENÉCHAL, PH., *Originale e copia. Lo studio comparato delle statue antiche nel pensiero degli antiquari fino al 1770*, in SETTIS S., (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana. III. Dalla tradizione all'archeologia*, Torino 1986, pp. 151 ssg.), l'utile lavoro complessivo di L. D'Alessandro e F. Persegati (D'ALESSANDRO, L., PERSEGATI, F., *Sculture e calchi in gesso. Storia, tecnica e conservazione*, Roma

- 1987). Per un inquadramento delle collezioni in gesso e della loro relazione rispetto all'originale si veda BERCHTOLD, M., *Gipsabguss und Original. Ein Beitrag zur Geschichte von Werturteilen, dargelegt am Beispiel des Bayerischen Nationalmuseums München und anderer Sammlungen des 19. Jahrhunderts* (Diss.), Stuttgart 1987; molti spunti intellettuali in ZANKER, P., *Nachahmen als kulturelles Schicksal, in Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*. Vier Vorträge. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München 1992, pp. 9 ssg.; CAIN, H. U., *Gipsabgüsse. Zur Geschichte ihre Wertschätzung*, in «Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums», 1995, pp. 200-215.
2. Per i diversi usi del calco in gesso nell'antichità si veda D'ALESSANDRO, L., PERSEGATI, F., *op. cit.*, pp. 15 ssg.; per i calchi in gesso eseguiti in età romana come strumento dei copisti nel passaggio dall'originale greco alla copia romana, fondamentale HEES LANDWEHR (von), Chr., *Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae. Griechische Bronzestatuen in Abgüssen römischer Zeit*, Berlin 1985 (Baia); Barone, G., *op. cit.*, 1994 (Sabratha).
 3. Cfr. bibl. nota 1, in part. HASKELL, F., PENNY, N., *op. cit.*, pp. 23 ssg., 39 ssg.; D'ALESSANDRO, L., PERSEGATI F., *op. cit.*, pp. 24 ssg.; inoltre si veda un caso particolare come la raccolta del giurista ed umanista Marco Mantova Benavides a Padova (CANDIDA, B., *I calchi rinascimentali della collezione Mantova Benavides*, Padova 1967; FAVARETTO, I. (a cura di), *Marco Mantova Benavides: il suo museo e la cultura padovana del Cinquecento*. Atti della giornata di studio, Padova 1983, Padova 1984.
 4. MENGES, A. R., *Opere* (a cura di Carlo Fea), Roma 1787 (sulla base dell'edizione di Nicola d'Azara), p. XV.
 5. GOETHE, J. W., *Werke*, XXVIII (*Dichtung und Wahrheit*), pp. 84-7. Per la data della visita si veda TREVELYAN, H., *Goethe and the Greeks*, Cambridge 1941, pp. 37-9.
 6. Sappiamo, da quanto riporta Schiller nel suo *Brief eines reisenden Dänen* (*Werke*, XX, Weimar 1943, pp. 101-6; XXI, pp. 146-50) del 1785, che la collezione conteneva calchi di oltre una dozzina di statue a grandezza naturale e gruppi, insieme a ritratti: parte dei calchi confluirono poi nella collezione di Düsseldorf; cfr. anche SITTE, H., *Im Mannheimer Antikensaal*, in «Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft», 1934, XX, pp. 150-8. Uno studio recente sulla collezione: SCHIERING, W., *Der Antikensaal in der Mannheimer Zeichnungsakademie 1769-1803* (cat.), Mannheim 1982 (1984).
 7. HIMMELMANN, N., *op. cit.* (1981), pp. 205 ssg.; HASKELL, F., PENNY, N., *op. cit.* (1984), pp. 102 ssg; cfr. anche BARBANERA, M., *Les collections de moulages au XIXe siècle: étapes d'un parcours entre idéalisme, positivisme et esthétisme*, in LAVAGNE, H., QUEYREL F. (a cura di), *Les moulages des sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie*. Actes du colloque international, Paris 1997, Genève 2000, pp. 57-73, pp. 57 ssg.
 8. Sull'argomento si veda ROSSI PINELLI, O., *Artisti, falsari o filologi? Da Cavaceppi a Canova, il restauro della scultura tra arte e scienza*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 13-14, 1981, pp. 41-56; *Il frontone di Aegina e la cultura del restauro dell'antico a Roma intorno al 1816*, in KRÄGELUND, P., NYKYAER, M. (a cura di), *Thorvaldsen. L'ambiente, l'influsso, il mito*, Roma 1991 (Analecta Instituti Danici, suppl. XVIII), pp. 123-129; WÜNSCHE, R., *Come nessuno dai tempi*

- fiorenti dell'Ellade. Thorvaldsen, Ludovico di Baviera e il restauro dei marmi di Egina*, in DI MAIO, E., JØRNAES, B., SUSINNO, S. (a cura di), *Berthel Thorvaldsen 1770-1844 scultore danese a Roma* (cat.), Roma 1989, pp. 80-96 e ultimamente in Enciclopedia dell'Arte Antica, Il suppl., 1971-1994, s.v. Egina (R. Wünsche); *Barbanera op. cit.* 1995, pp. 251 ssg.; una discussione del rapporto tra restauro degli Egineti e storia dell'archeologia in un contesto più ampio vedi BARBANERA, M., *Les collections de moulages*, *op. cit.*, p. 58 ssg.
9. WÜNSCHE, R., *Come nessuno*, *op. cit.*
 10. LADENDORF, H., *op. cit.*, p. 72; v. anche MAESTÀ DI ROMA. *Da Napoleone all'Unità d'Italia. Da Ingres a Degas. Artisti francesi a Roma* (cat.), Milano 2003.
 11. Sul rapporto tra l'insegnamento dell'archeologia in questa università e la collezione dei calchi si veda BOEHRINGER, Ch., *Lehrsammlungen von Gipsabgüssen im 18. Jahrhundert am Beispiel der Göttinger Universitätsammlung*, in BECK, H., BOL, P. C., PRINZ, W., V. STEUBEN, H. (a cura di), *Antikensammlungen in 18. Jahrhundert*, Berlino 1985, pp. 273-291; per la storia della raccolta, Fittschen, K., *op. cit.*, p. 9 ssg.
 12. Per un elenco delle gipsoteche universitarie in Germania e in altri paesi europei v. STARK, C. B., *Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst*, Leipzig 1880, p. 325. La collezione di Göttingen fu allestita in una sala apposita, nell'edificio della biblioteca, soltanto a partire dal 1825, all'epoca dell'insegnamento di Kar Otfried Müller.
 13. Cfr. anche BIANCHI BANDINELLI, R., *Introduzione all'Archeologia*, Bari 1976, p. 29 ssg.
 14. Più recentemente HIMMELMANN, N., *op. cit.*, GEOMINY, W., *Die Welckersche Archaöologie*, in *Friedrich Gottlieb Welcker. Werk und Wirkung*, Stuttgart 1986, pp. 230-247.
 15. Cfr. per una discussione più ampia di questo tema BARBANERA, M., *Les collections de moulages*, *op. cit.*, p. 60 ssg. L'idea di una primitiva gipsoteca dovrebbe risalire al barone von Altenstein che nel 1815 presiedeva a Parigi la commissione incaricata della restituzione delle opere d'arte confiscate dall'armata francese. Poiché non fu possibile recuperare tutti i pezzi, Altenstein accettò calchi delle opere mancanti: cfr. EHRHARDT, W., *Das Akademische Kunstmuseums der Universität Bonn unter der Direktion von Friedrich Gottlieb Welcker und Otto Jahn*, Opladen 1982, pp. 13-15.
 16. PLATZ-HORSTER, G., *Zur Geschichte der Sammlung von Gipsabgüssen in Berlin*, in ARENHÖVEL, W. (a cura di), *Berlin und die Antike* (cat.), Berlin 1979, pp. 93-98, pp. 273 ssg.
 17. Un inquadramento della sua figura in LULLIES, R., SCHIERING, W. (a cura di), *Archäologenbi-dnisse. Porträts und Kurzbiographien von klassischen Archäologen deutscher Sprache*, Mainz a. R. 1988, p. 20 ssg.
 18. Su Müller si veda SETTIS, S., *Dal sistema all'autopsia: l'archeologia di C. O. Müller*, in «AnnaliPisa», XIV.3, 1984, pp. 1069-1096.
 19. HERES, H., *Archäologische Forschung und die Aufstellungen der antiken Skulpturen im Alten Museum 1830 und 1906*, in *Forschung und Berichte*, 27, 1989, pp. 246-250.
 20. CURTIUS, E., *Das Antiquarium*, in *Zur Geschichte der Königlichen Museen in Berlin: Festschrift ihres fünfzigjährigen am 3. August 1880*, Berlin 1880, p. 130 ssg.
 21. PLATZ HORSTER, G., *Zur Geschichte*, *op. cit.*, p. 288.

22. Citato in MARCHAND, S. L., *Down from Olympus. Archaeology and Philhellenism in Germany 1750-1970*, Princeton 1996, p. 112.
23. Sempre fondamentale MOMIGLIANO, A., *Gli studi italiani di storia greca e romana dal 1895 al 1939*, in *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana, 1896-1946. Scritti in onore di Benedetto Croce*, I, Napoli 1950, p. 87 ssg.; sull'argomento in generale BARBANERA, M., *L'Archeologia degli Italiani*, Roma 1998, p. 72 ssg., con bibl. precedente.
24. Cfr. BARBANERA, M., *Les collections des moulages*, *op. cit.*, pp. 148-149.
25. Su Helbig si veda LULLIES, R., SCHIERING, W. (a cura di), *Archäologenbildnisse*, *op. cit.*, p. 71 ssg.
26. Citato in DONATO, M. M., "Archeologia dell'Arte": Emanuel Lowy all'Università di Roma (1889-1915), in «Ricerche di Storia dell'Arte», 50, 1993, p. 65.
27. Su tutta la vicenda in particolare BRIZZOLARA, A. M., *La gipsoteca e l'insegnamento dell'archeologia*, MORIGI GOVI, C., SASSATELLI, G. (a cura di), *Dalla Stanza delle Antichità al museo Civico*, Bologna 1984, pp. 465-472; su Brizio si veda SASSATELLI, G., *Edoardo Brizio e la prima sistemazione storica dell'archeologia bolognese*, in MORIGI GOVI, C., SASSATELLI, G. (a cura di), *Dalla Stanza*, *op. cit.*, p. 386; cfr. anche DONATO, M. M., *Archeologia dell'Arte*, *op. cit.*, p. 65 e BARBANERA, M., *Il Museo*, *op. cit.*, 1995, pp. 5-6.
28. BONGHI, R., *Gli scavi e gli oggetti d'arte in Italia. Lettera al Conte Giancarlo Conestabile*, in «Nuova Antologia», XXVI, 1874, pp. 322-332.
29. Su cui BRUNI, S., *Museo Nazionale Romano: l'istituzione*, in *Dagli scavi al museo. Come da ritrovamenti archeologici si costruisce il Museo* (cat.), Venezia 1984, pp. 117-124; *I musei archeologici di Roma capitale*, in «Riasa», 14-15, 1991-92, pp. 379-392.
30. DONATO, M. M., *Archeologia dell'Arte*, *op. cit.*, p. 62 ssg.
31. BARBANERA, M., *Il Museo*, *op. cit.*, 1995, p. 1 ssg.
32. *Ibid.*, pp. 15-16, figs. 4-6.
33. Cfr. *supra*.
34. Per le vicende in dettaglio vedi BARBANERA, M., *Il Museo*, *op. cit.*, 1995, p. 7 ssg.: il formatore aveva iniziato la sua attività ad Atene verso gli anni '60 dell'Ottocento e poiché aveva ottenuto dal governo greco il permesso di prendere le forme dei monumenti originali, il suo laboratorio costituì per più di vent'anni un punto di riferimento per gli istituti archeologici d'Europa e d'America, ai quali egli garantiva un prodotto ottimo.
35. LANCIANI, R., *Catalogo della Mostra Archeologica nelle Terme di Diocleziano*, Bergamo 1911; vedi inoltre i diversi contributi in *DALLA MOSTRA AL MUSEO. Dalla Mostra di Archeologia del 1911 al Museo della Civiltà Romana*, Venezia 1984 (in particolare MANCIOLI, D.).
36. KAVVADIAS, P., *Marbres des Musées de Grèce*, Athènes 1911.
37. LÖWY, E., *Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst*, Roma 1900.
38. LÖWY, E., *Die Griechische Plastik*, Leipzig 1911.
39. Cfr. DONATO, M. M., *Archeologia dell'Arte*, *op. cit.*, pp. 68-9.
40. RIZZO, G. E., *La cultura classica e l'insegnamento dell'archeologia* (prolusione al corso), Firenze 1911.
41. BARBANERA, M., *Il Museo*, *op. cit.*, pp. 19 ssg., figs. 9-10.

42. MUSTILLI, D., *Il Museo dei Gessi della R. Università di Roma*, in «Rassegna della Istruzione Artistica», VII, pp. 3-7; BARBANERA, M., *Il Museo, op. cit.*, pp. 23 ssg.
43. BARBANERA, M., *Ranuccio Bianchi Bandinelli. Biografia di un grande archeologo*, Milano 2003, pp. 31-33.
44. CARANDINI 1975.
45. Cfr. *op. cit.* 1995, p. XI.
46. Id., *ibid.*
47. CARANDINI, A., *Archeologia e cultura materiale*, Bari 1975, pp. 13 ssg.
48. I finanziamenti provenivano da fonti diverse e non sono stati continui.
49. Cfr. EINAUDI, R. in «ArchCl», XLVIII, 1996, p. 334 ssg.
50. COARELLI, F., *Da Pergamo a Roma. I Galati nella città degli Attalidi (cat.)*, Roma 1995; SAGUI, L., *Storie al caleidoscopio. I vetri della Collezione Gorga. Un patrimonio ritrovato (cat.)*, Roma 1998; BARBANERA, M. (a cura di), *Ranuccio Bianchi Bandinelli e il suo mondo (cat.)*, Bari 2000.

CALCHI STORICI DI RICOSTRUZIONE. ESEMPLARI DELLA GIPSOTECA DELL'UNIVERSITÀ DI PISA

Fulvia Donati

CALCOS HISTÓRICOS DE RECONSTRUCCIÓN. EJEMPLOS DE LA GIPSOTECA DE LA UNIVERSIDAD DE PISA

RESUMEN: Dar de nuevo cuerpo a una obra mutilada o a una composición perdida ha representado una especie de método, que ensamblando elementos de diversa procedencia, ha conducido a reconstrucciones integrales aceptadas en la disciplina arqueológica. En el artículo nos referimos en particular a dos nuevas interpretaciones reconstructivas realizadas a mitad del siglo pasado por Silvio Ferri, que constituyen piezas únicas en nuestro museo. Se trata de la reconstrucción de una figura en altorrelieve del túmulo etrusco arcaico de la necrópolis de la Pietrera de Vetulonia, y de la versión original del Laocoonte Vaticano.

PALABRAS CLAVE: gipsoteca, Pisa, Pietrera de Vetulonia, Laocoonte, Vaticano.

HISTORICAL COPIES OF RECONSTRUCTION. EXAMPLES FROM THE GYPSOTEK OF THE UNIVERSITY OF PISA

ABSTRACT: Giving shape to a mutilated piece or to a lost composition has represented a method, which assembles elements from different sources, and has led to integral reconstructions in the history of the archaeological discipline. In this article we particularly refer to two new interpretations done in the middle of the last century by Silvio Ferri, which are considered unique pieces in our museum. One is the reconstruction of a figure in high relief from the ancient Etruscan tumulus of the necropolis of the Pietrera of Vetulonia, and the original version of the Laocoonte from the Vatican.

KEY WORDS: Gipsotek, Pisa, Pietrera of Vetulonia, Laocoonte, Vatican.

Il lavoro critico condotto sui calchi al fine di ricostruire l'immagine originale o completa di una scultura antica, è uno degli aspetti che hanno accompagnato la formazione di importanti gipsoteche europee. In molti casi la copia in gesso, nel cui corpo soltanto era possibile accogliere questo "travaglio", ha assunto a suo modo una dignità di "originale", in quanto non esiste un altro oggetto identico di riferimento, ma esso viene a rappresentare la verifica finale delle tesi sostenute, a conclusione di un lungo e dibattuto iter scientifico, ormai entrata di diritto nella storia degli studi archeologici (valgano per tutti gli esempi di riproduzioni in calco patinato delle statue dei Tirannicidi ateniesi o del Doriforo di Policleteo nella Gipsoteca dell'Università di

Roma, ma anche la copia di figura equestre in bronzo dorato da Cartoceto realizzata più di recente dal Centro di Restauro di Firenze).

Alla serie dei casi più famosi dovuti a studiosi come Furtwängler e Rizzo, poi Giglioli e Becatti, se ne possono aggiungere altri meno noti presenti nella collezione di calchi di arte antica dell'Università di Pisa, in particolare riferibili all'opera appassionata di due studiosi nella prima metà del secolo scorso: Lucio Mariani e Silvio Ferri.

Attraverso la loro attività si coglie un po' il filo degli studi archeologici, e dell'impostazione metodologica di una disciplina che stentava ad affermarsi nelle università italiane, oltre ad attestare la fecondità di interessi che, pur nelle difficoltà economiche e politiche, nell'Ateneo pisano si traduceva in iniziative di alto livello scientifico anche nell'ambito della sperimentazione archeologica sul campo e nella creazione dei musei universitari.

La Gipsoteca a Pisa aveva preso avvio già negli anni finali dell'Ottocento, con il 1887, quando registriamo il primo lotto di calchi su impulso di Gherardo Ghirardini, figura significativa per l'archeologia italiana che getta le basi per una concezione di questa come scienza storica fondata anche sui più modesti reperti di scavo, oltre ad essere convinto assertore della pertinenza dei musei alla didattica universitaria¹. Con tale spirito la raccolta dei gessi viene inizialmente sistemata accanto all'aula per le lezioni e allo studio dei professori, nel Palazzo che ospitava anche la Facoltà di Giurisprudenza, per tutti "la Sapienza"; ed è fatto chiaro come l'Università fornisse allora solo i locali e l'arredo, mentre le spese per il mantenimento erano per lo più a carico del professore.

L'attività di Lucio Mariani nei calchi della Gipsoteca - Con Lucio Mariani, docente a Pisa nel primissimo Novecento (1900-1913), la cui personalità appare di estremo interesse seppure ancora sostanzialmente in ombra², si coglie già la volontà di riversare nelle potenzialità di una raccolta dei calchi, i propri interessi scientifici che andavano allora alla scultura greca di età classica nelle sue repliche conosciute, ripercuotendosi certo nella didattica agli studenti. Ancora attivo in quegli anni nella capitale con funzioni di gestione del patrimonio archeologico, sia per lo svolgimento di incarichi di primo piano, come la sistemazione della collezione di antichità dell'Antiquarium Comunale per le commemorazioni relative al cinquantenario dell'unità d'Italia e della grande Mostra archeologica (1911) e alla creazione delle "Passeggiate archeologiche", i suoi studi avevano avuto spesso per oggetto le opere della statuaria che emergevano in quegli anni dal sottosuolo urbano, che egli analizzava sulla scorta del metodo comparativo seguito dalla scuola archeologica germanica. In tale contesto è possibile seguire il filo delle scelte adottate da Mariani per l'incremento della Gipsoteca, ad esempio nel suo interesse per le figure di atleti, come il lanciatore del disco di Mirone o il discobolo stante, cui aveva riservato alcuni brevi saggi. A tale scopo egli aveva ottenuto in dono dall'Antiquarium Comunale ro-



*Gipsoteca del Dipartimento di Scienze Archeologiche dell'Università di Pisa:
veduta d'insieme (foto Arch. Del dip.to, F. Gabrielli).*



Calco del Discobolo di L. Mariani nella vecchia sistemazione presso l'Istituto di Archeologia di Pisa.

mano una copia della replica più completa del *Diskòphoros* attribuito a *Naukydes*, ai Musei Vaticani, però senza le braccia, che evidentemente si proponeva di integrare, così come probabilmente egli pensava di verificare sul calco la sua ipotesi circa la non pertinenza della testa “di efebo gentile... che contrasta con le forme e l’esercizio del palestra” cui meglio rispondeva quella della replica trovata allora presso Via Bocca della Verità a Roma³.

Egli aveva inoltre acquistato per Pisa una riproduzione del più celebre Discobolo Lancellotti e unitamente aveva fatto ricomporre (1907)⁴ una versione ricostruttiva del discobolo mironiano emendato montando parti diverse, che appaiono menzionate separatamente negli inventari, come “il piede e gli attacchi alla gamba del Discobolo di Castelporziano”. Seppure non ci soccorra la documentazione per ricostruire con chiarezza l’iter seguito da Mariani, e i calchi dei discoboli entrati con Lucio Mariani siano oggi disgraziatamente perduti o gravemente danneggiati, non si può non ricordare come proprio in quegli anni l’interesse per quest’opera si fosse ridestato in seguito al rinvenimento della copia nella tenuta di Castelporziano (1905), e come dati allo stesso anno Rizzo la versione ricostruttiva del discobolo realizzata da Emanuele sui calchi dell’Università di Roma, frutto della somma di elementi provenienti dalle varie repliche note, come la testa Lancellotti, il braccio di Casa Buonarroti sul tronco di Castelporziano. E’ probabile quindi che Lucio Mariani in anni non lontani avesse inteso realizzare “in pro-

prio” per Pisa una simile operazione, di certo sulla scorta delle stesse considerazioni che avevano condotto alla sperimentazione effettuata dal Rizzo, mettendo a confronto i calchi dei vari esemplari.

Con ogni probabilità sono imputabili a Mariani anche l’acquisto di una copia della testa di giovane Pan, confrontabile con la nuova replica del tipo da lui stesso analizzata⁵, e quello del busto colossale dell’Atena tipo Velletri da Monaco, analogamente oggetto di studio da parte sua⁶, mentre non era andato a segno il suo progetto di far realizzare appositamente un calco dalla statua di Atena di tipo peloponnesiaco⁷ al Museo nazionale Romano (inv. 609), della cui pratica resta traccia nell’Archivio Centrale dello Stato di Roma (1912), ma che non giunse mai a Pisa⁸.

Si vede in ogni caso come Lucio Mariani, prima di trasferirsi a Roma dove si sarebbe occupato ancora di gessi (1915), non trascurasse alcuna occasione di ricerca e studio per arricchire la collezione dei gessi anche di più modesti manufatti delle produzioni artigianali dell’Etruria arcaica o del mondo minoico-miceneo o fenicio che, se oggi rivestono scarso rilievo trattandosi di produzioni seriali, o sono difficilmente identificabili nelle



Calco patinato del rithòn da Hagia Triada (1909). Gipsoteca dell’Università di Pisa.



Calco di ricostruzione da protome leonina di lebete bronzeo dalla Tomba dei Lebeti di Vetulonia (1905) e tavola illustrata relativa al manufatto (da Not. Scavi 1913).

serie originali, interessavano allora la ricerca archeologica. Entrano con lui ad esempio (1909) una serie di vasetti minoici restituiti proprio in quegli anni (1905) dallo scavo del complesso di Hagia Triada in steatite nera⁹, che Mariani commissionò durante il suo soggiorno a Creta al formatore Emàn Salustio di Candia (così menzionato nelle bollette di carico) nella forma comprensiva delle integrazioni, in gesso con patinatura scura. La forma restitutiva dell'oggetto integro è presente anche nella modesta urna cineraria a capanna, rinvenuta in stato frammentario da scavi ottocenteschi in Etruria, duplicata in calco con i restauri e di colore patinato riprodotto l'impasto bruno; e in una protome leonina di lebete bronzeo dagli scavi di Vetulonia (1905) che ricostruiva - certamente con precipuo scopo didattico - in un unico pezzo le caratteristiche di più frammenti.

Il periodo post-bellico e i calchi di ricostruzione di Silvio Ferri - Ma è con Silvio Ferri, che ricopre a lungo l'incarico di docente a Pisa - sia nel periodo fra le due guerre (1938-'39), che dopo la seconda guerra mondiale (1945 -'47) e poi negli anni 1950-'60 - che l'attività didattica in campo archeologico si avvale più che mai degli strumenti offerti dalle collezioni universitarie. Si individuano ancora una volta nelle scelte verso cui Ferri si orientò, molti dei motivi che stanno alla base delle sue personali, poliedriche ricerche; in più di un caso l'elaborazione dei suoi lavori scientifici si intreccia con la presenza di calchi, vuoi come punto di partenza o quale punto di approdo e verifica, non senza il tramite di elaborazioni grafiche.

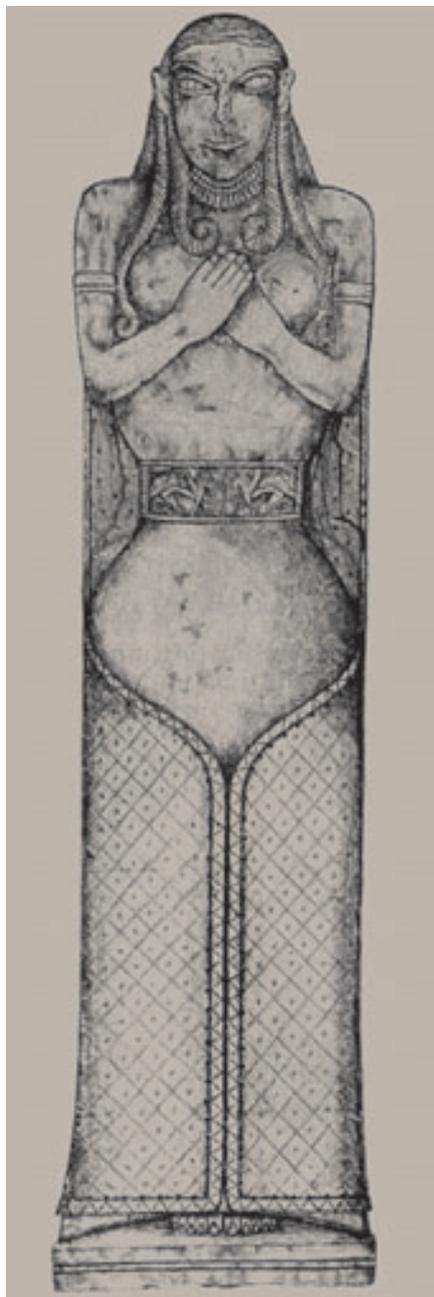
Questo è il caso del calco che riguarda una delle più importanti attestazioni della statuaria funeraria etrusca, cioè una figura femminile in altorilievo in pietra arenaria locale, riferibile probabilmente al tipo delle piangenti, pertinente alla decorazione scultorea del Tumulo della Pietrera di Vetulonia attribuito all'età orientalizzante nella sua fase tarda (VII sec. a.C.).

Recuperato a più riprese negli scavi condotti sul sito a partire dalla fine dell'Ottocento (di cui si dava conto nella Rivista "Notizie degli Scavi" a cura dello scavatore Isidoro Falchi)¹⁰, il materiale scultoreo che costituiva la decorazione del tumulo, ricostruibile come composta da otto figure, maschili e femminili, variamente interpretate ora come defunti o antenati, ma in ogni caso in funzione rituale del compianto funebre, confluì nelle collezioni del Museo Archeologico di Firenze, naturale bacino per i reperti archeologici provenienti dall'Etruria. Dapprima entrati come serie di frammenti singoli - così compaiono nella tavola del Manuale di Etruscologia di G.Q. Giglioli¹¹ - solo l'esposizione più recente ha consentito di associare più correttamente alcuni nuclei.

Gli studi di questo contesto importantissimo riflettevano l'incertezza di allora per l'attribuzione cronologica e stilistica per una delle più antiche manifestazioni della scultura funeraria in pietra dell'Etruria meridionale influenzate da correnti stilistiche orientali, pur se realizzate in loco, oltre alle difficoltà nello stabilire la pertinenza di tali elementi all'interno dello stesso monumento e alle sue fasi.



*Frammenti originali di una figura femminile dal Tumulo etrusco arcaico della Pietrera di Vetulonia
nella sistemazione moderna al Museo Archeologico di Firenze.*



*Disegno ricostruttivo (di G. Gori)
preliminare alla realizzazione in calco ad opera
di S. Ferri, sui frammenti della Pietrera.*

Nella relazione, presentata al Convegno di Preistoria e Protostoria Mediterranea (1950), Silvio Ferri rilevava infatti le troppe incertezze ancora presenti anche nell'opera di autorevoli studiosi¹², i quali pur avendo riservato grande attenzione a questo importante e raro materiale, "hanno sempre dovuto arrestarsi a un elenco di pezzi, non tutti omogenei...il che ha nuociuto alla comprensione artistica di questo notevolissimo complesso".

La sua analisi proponeva quindi un intento classificatorio di tali elementi, procedendo dunque col selezionare e associare fra loro alcuni dei pezzi, in particolare una testa e un torso, apparentemente pertinenti a un'unica figura femminile, in ciò confortato dai riscontri autoptici dello scavatore Isidoro Falchi. Nella scarsità di confronti con altri monumenti noti dell'arte etrusca arcaica, fra cui un busto e una statua da Vulci, conservati al Museo londinese, egli si volgeva all'osservazione di esemplari della piccola plastica come i sostegni-cariatidi di calici in bucchero, o le statuette eburnee dalla Tomba Barberini, al Museo di Villa Giulia, accanto ad esemplari della coeva oreficeria vetuloniese, nel cui ambito individuava i modelli più diretti, seppure tradotti in scala monumentale e con minor grado di finitura tecnica nel complesso della Pietrera.

Nell'esigenza di dare un volto all'identificazione proposta, forniva poi (1952)¹³ una ricostruzione grafica (a firma di Gianfranco Gori) a sostegno e conclusione della lettura da lui condotta sul monumento, ottenuta sottoponendo a ingrandimento fotografico (fino a tre volte) le statuette in avorio Barberini, e poi sommando "per via



*Ricostruzione in gesso di figura femminile in altorilievo dal Tumulo della Pietrera di Vetulonia
realizzata da Silvio Ferri per la Gipsoteca di Pisa (foto F. Gabrielli).*



Grupo del Laocöonte Vaticano nella versione ricostruttiva ideata da S. Ferri per la Gipsoteca di Pisa (foto M. Salvini).

antologica” caratteri presenti nelle altre figure citate a confronto, tutti documentabili e verisimili fra loro.

Così è nata, con un’emendatio pienamente autorizzata e legittima, la prima figura di Vetulonia... nella quale il viso è stato disegnato nello stato di corrosione presente, essendo troppo aleatoria e impegnativa una restitutio in integrum.

Con queste parole Ferri dichiarava di non volere spingersi oltre per il momento, seppure fosse convinto di come una “ricostruzione avrebbe in qualche modo aumentato le possibilità critiche davanti al problema dell’arte vetuloniese”.

Di lì a poco invece egli dovette decidere -o forse gli se ne presentò più semplicemente l’occasione- di realizzarne anche una ricomposizione plastica restitutiva, in scala grande al vero¹⁴. Nel 1953 egli fece infatti realizzare ad opera di tecnici della Soprintendenza Archeologica fiorentina che seguì personalmente durante il lavoro, una figura in altorilievo, di altezza complessiva m. 1,94 assemblando appunto il calco di due dei frammenti superstiti, la testa e il tronco superiore del Museo Archeologico di Firenze (Inv. nn. 8514 e 8553), con una parte di completa invenzione per il tronco inferiore. La figura infatti è immaginata come aggettante da una lastra



*Grupo del Laocoonte Vaticano,
Particolare del complicato viluppo delle spire
di serpente (foto M. Salvini).*

con i margini smussati, che sul retro è lasciata liscia, ad eccezione della parte posteriore della capigliatura; le parti originali conservano la rugosità superficiale del materiale e lo stato di conservazione dell'opera originale, cui si accorda l'integrazione operata nella zona di saldatura del collo sul busto con il completamento del monile e delle lunghe trecce. La figura è immaginata vestita, e non come volevano gli altri studiosi nuda almeno nel torso, e coperta da mantello che scendendo dalle spalle doveva nelle intenzioni di Ferri cadere lungo i fianchi fino ai piedi. Così si spiegavano i due lembi trapezoidali che si vedono sul calco ai lati della cintura, da lui definite "falde triangolari di riempimento". La parte inferiore del corpo, stretto dall'alta cintura decorata, presenta una gonna campaniforme, integrata con modellato liscio senza caratterizzazioni di dettaglio, se non la linea del solco inguinale e la piega verticale tra le gambe; mentre dall'orlo rialzato della veste fuoriescono i piedi, esemplati su un altro frammento vetuloniese. Ne risulta una composizione di gusto singolare, ma comunque efficace quale esemplificazione dell'opera intera che costituisce a tutt'oggi una valida proposta integrativa del tipo. Se confrontiamo il calco finito con il disegno preliminare che era stato pubblicato a sostegno dell'ipotesi rico-



Calchi delle due copie possedute dalla Gipsoteca di Pisa del Laocönte Vaticano con esposizione del vecchio braccio montorsoliano, ormai separato dopo la sostituzione con quello Pollak (foto F. Gabrielli).

struttiva, si vede come Ferri avesse rinunciato nella versione plastica a dettagli quali la caratterizzazione dei lembi del mantello decorato da un motivo a ricamo, ripresi dalle oreficerie vetulonesi, e con orli cuciti in evidenza, che scendendo giù simmetricamente dai fianchi si univano combaciando sul davanti della figura. Si trattava quindi di un ripensamento o di una semplificazione che sul calco in gesso non aveva trovato posto.

E' interessante inoltre soffermarsi su qualche dettaglio circa la procedura per la fabbricazione del calco ricostruttivo, come si apprende dalla documentazione d'archivio, grazie alla quale è possibile ripercorrere anche l'iter burocratico preliminare a tale realizzazione, oltre alle spese sostenute¹⁵.

Secondo una prassi abituale, si richiedeva da parte del Ministero ai fini dell'autorizzazione, un saggio di prova del metodo di esecuzione del calco per verificare se l'operazione risultasse dannosa per l'originale, per di più trattandosi come in questo caso di materiale lapideo poroso e in condizioni di notevole logoramento. Effettuate prove sia con l'uso di gelatina a caldo che di gesso per l'impronta, fu deciso di adottare il gesso sia per le matrici che per il positivo finito. Questo fu ottenuto



Illustrazione del gruppo di Laocöonte con le integrazioni grafiche aggiuntive proposte da Ferri (Arch. Class. 2, 1950, tav. XVIII).



Pittura parietale da Pompei con rappresentazione del mito di Laocöonte, utilizzato da S. Ferri per la sua ricostruzione in calco

con procedimento a forma perduta, che dava un calco di gesso pieno, realizzato in tre sezioni separate, ricomponibili con innesti tronco piramidali pure in gesso¹⁶. Il procedimento rende evidente quindi che tutta l'operazione fosse finalizzata alla realizzazione di un esemplare in copia unica, visto che la matrice andava distrutta nel procedimento, ed è la copia tutt'oggi posseduta dalla Gipsoteca di Pisa; al contrario, dei calchi parziali eseguiti in quell'occasione sui frammenti della scultura funeraria si profitto per trarre invece altre copie in gesso destinate alla collezione di calchi dell'Università di Roma (che andò ad arricchire la sezione di Etruscologia e Archeologia italiana), acquisite dal prof. Massimo Pallottino come risulta dagli atti¹⁷. Era del tutto normale del resto, sulla base di cortesi rapporti di collaborazione acca-



Rilievo da Arlon con rappresentazione del mito di Laocoonte, utilizzato da S. Ferri per la sua ricostruzione in calco.

demica, che ci si scambiassero impronte o doppioni di calchi, prassi di cui più volte lo stesso Ferri si era avvantaggiato, bussando per così dire alla porta dei colleghi romani, per acquistare o ottenere in dono dei calchi per la sua collezione.

Negli stessi anni (1950-51) Silvio Ferri lavorava a una nuova proposta interpretativa e compositiva del celeberrimo gruppo scultoreo del Laocoonte Vaticano, opera che veniva allora sottoposta a intensa revisione critica – culminata negli interventi di restauro su calco della Gipsoteca dell'Università di Roma da parte di Ernesto Vergara Caffarelli (1949) e successivamente di smontaggio e ricomposizione sull'originale ad opera di Gian Filippo Magi (1959).

Ferri si era dunque inserito sul nascere del dibattito in corso, intervenendo con una proposta del tutto innovativa, per così dire “spiazzante”, circa la ricomposizione della figura di Laocoonte e dei figli nelle sue parti mancanti, coinvolgente anche il significato complessivo sotteso alla creazione prima dell'opera antica. Le sue argomentazioni, pubblicate una prima volta solo a un anno di distanza dal lavoro preliminare di Vergara Caffarelli¹⁸, sulle pagine della medesima rivista (1950)¹⁹, costituivano quindi quasi una risposta immediata in aggiunta alle conclusioni di quello, che aveva apportato importanti modifiche all'immagine della scultura, soprattutto col restituire alla figura di Laocoonte il braccio Pollak rinvenuto e riconosciuto come pertinente da circa mezzo secolo, ma non ancora collocato al suo posto. Egli aveva poi modificato l'assetto



Studio grafico preliminare con appunti di mano di S. Ferri su una tavola del manuale di Scultura Greca di J. Overbeck 1882, II, il. 134.

del figlio maggiore nella posizione più avanzata e ruotata verso il padre, con diverso atteggiamento del braccio destro. Se Ferri accoglieva nella sostanza questa ricostruzione, riteneva necessario spingersi oltre, intervenendo anche sulla metà sinistra della composizione, al fine di darle nuovo equilibrio.

Ancora una volta gli elementi da lui adottati lo avrebbero condotto alla realizzazione di un secondo calco di ricostruzione, calco fatto fare per la Gipsoteca di Pisa, che seppure ormai senza seguito, rimane tutt'oggi quale materializzazione della sua originalissima proposta interpretativa²⁰. Questa volta l'impegno, che richiese maggiore tempo e fu concluso solo nel 1958, fu affidato a Luigi Mercatali, formatore di provata esperienza in organico ai Musei Vaticani, il quale si era più volte occupato di risistemare i calchi prima dell'invio a Pisa, e con cui Silvio Ferri entrò in rapporti personali piuttosto stretti.

Ma per prima cosa egli volle procurarsi un calco tratto dal Laocoonte Vaticano, che infatti acquistò dalla direzione dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie nel 1957 per la somma di £ 300.000 (=€ 150)²¹. Al momento dell'ingresso in collezione, questo riproduceva ancora la versione tradizionale con i vecchi restauri, frutto degli interventi di Montorsoli e Cornacchini, senza recepire le successive scoperte e acquisizioni, soprattutto senza il "braccio Pollak".

Ferri richiese al medesimo Mercatali di modificare questa copia per ristabilire innanzitutto l'esatta posizione del braccio del padre, ormai definitivamente accertata: ciò comportava oltre all'eliminazione del vecchio arto, l'inserimento della zeppa tagliata dalla spalla tale da permettere l'adesione del nuovo braccio.

Così il calco del vecchio braccio teso in diagonale verso l'alto, pure ormai carico di tante suggestioni artistiche, fu espunto dal corpo della scultura, e sostituito da quello piegato al gomito, ma esso rimane a tutt'oggi esposto a parte nella Gipsoteca conservando quindi il suo pieno valore didattico.

Ancora una volta le operazioni su calco -sia a Roma che a Pisa- avevano preceduto quanto sulla statua originale di Laocoonte si sarebbe verificato di lì a poco - con l'intervento del Magi pubblicato nel '60²².

Nel frattempo si procedeva alla realizzazione di una nuova e personalissima versione dello stesso gruppo, che anche in questo caso possiamo seguire nelle sue fasi attraverso il carteggio superstite nell'archivio del dipartimento di Archeologia tra Ferri e il formatore romano Mercatali, e sulla scorta delle argomentazioni pubblicate su riviste scientifiche, oltre che grazie agli interessanti abbozzi grafici di mano dello stesso Ferri che aveva inteso tracciare preliminarmente l'elaborazione della sua ipotesi di base²³.

Allo scopo fu acquistato a basso costo il rottame di un vecchio calco presso la Galleria Borghese, opera del formatore "JOSEPH TORRENTI" di cui è emersa la firma, tracciata sul primo gradino del basamento. Tale calco, in grado di fungere da materiale base

su cui introdurre le modifiche volute, presentava più d'una difficoltà che Mercatali non mancava di rilevare, mostrando fin dal sopralluogo iniziale motivate perplessità:

il gesso è incompleto, ed in pessimo stato, ai figli mancano delle parti, ed al padre manca tutto il torso, inoltre è pesantissimo, e per poterlo estrarre dal posto dove si trova, bisognerebbe spostare parecchia roba anche molto pesante ed ingombrante, cosa che risulta molto costosa, e non so se ne valga la pena.

Ma l'operazione andò avanti secondo il progetto di Ferri che, come abbiamo detto, con la nuova ricostruzione si proponeva di riequilibrare la metà sinistra del gruppo, non rispondente alla "voluta concentricità di tutte le membra e di tutte le linee di movimento". A suo dire tale circolarità della composizione, sarebbe risultata evidente se si fosse tracciato un cerchio ponendo la punta del compasso sulla linea inguinale sinistra di Laocoonte, così come mostrava nella tavola allegata al suo primo saggio. Di conseguenza si produceva quella sorta di "triangolo vuoto", avente per vertici la testa di Laocoonte, quella del figlio maggiore e il gomito di Laocoonte, che appariva come "una lacuna impensabile secondo i canoni ellenistici".

Alla conclusione di una "mancanza" in quest'area pareva portarlo anche l'osservazione delle rappresentazioni del mito nella pittura parietale pompeiana, dove l'andamento dei serpenti era trattato in modo profondamente diverso: vedi ad esempio il pannello dalla Casa di Laocoonte (Pompei, reg. VI, ins. 14, 28, 33)²⁴ dove il braccio sinistro di Laocoonte appare sollevato a brandire i serpenti le cui spire descrivono un arco sopra la testa. Egli chiamava altresì a confronto un rilievo funerario poco noto da Arlon.

Le sue riflessioni dovevano essersi maturate sulle pagine del vecchio manuale di Storia dell'Arte greca di Overbeck²⁵, le cui pagine Ferri aveva di sicuro utilizzato, visto che, a una verifica recente nella Biblioteca del Dipartimento di Pisa, esso ha rivelato i segni dello schizzo a matita del Ferri con annotazioni a margine, tracciati proprio sopra la tavola illustrata del gruppo laocoonteo che ci aiutano a ricostruirne il processo logico. Anche qui vediamo la circonferenza tracciata che riusciva ad abbracciare tutto il gruppo, tranne il figlio maggiore che, come si legge ancora nelle sue annotazioni, "(questo) riesce a scapolare la testa" e poi "la testa resta fuori dal circolo". E lungo il margine inferiore della tavola Ferri annotava le principali "illogicità(?)" della composizione, cioè l'apertura a destra, la posizione del braccio del giovane che regge le spire, e il fatto che nella pittura di Pompei (riprodotta nel repertorio di Reinach come è segnato in alto "Rep. peint. 171") il giovane afferri con le due mani i serpenti.

E ancora, in tre piccoli lucidi sovrapponibili in sequenza, (anch'essi rinvenuti nelle carte d'archivio) -quasi un cartoon- ritornava ancora il disegno di Laocoonte con stadi diversi di restituzione delle spire di serpente. Il ragionamento si impernava anche sulla misurazione della lunghezza dei serpenti, che erano risultati disuguali,

laddove la versione del mito mette fortemente l'accento sulla concordanza dei due, definiti come "gemini angues...". In particolare era quello superiore a risultare più corto oltre che meno visibile, ma inspiegabilmente arrotolato dietro la schiena del figlio maggiore; per far ciò occorreva rendere più complesso l'andamento di quello superiore, andando nel contempo a colmare in modo plausibile quel "vuoto" sul lato sinistro. Di conseguenza anche il figlio maggiore -che nelle intenzioni di Ferri era destinato a salvarsi- veniva modificato in modo tale che la sua mano avrebbe potuto ora appigliarsi a una delle spire, fungendo nello stesso tempo da puntello.

Cambiò inoltre in lieve misura l'atteggiamento del braccio con la mano destra del figlio minore, su cui già era intervenuto il Vergara, che lo aveva lasciato cadere più esangue con la palma della mano aperta verso l'esterno. Però, mentre in un primo momento nella proposta Ferri il braccio appariva decisamente flesso e inclinato verso il padre, a toccare la terminazione anguiforme, sul calco fu mantenuta una posizione più vicina a quella tradizionale.

Anche in questo caso fra il disegno che sta alla base e la realizzazione finita del calco intercorsero infatti alcuni ripensamenti che vediamo ad esempio nella posizione dell'estremità della coda del serpente superiore, già terminante sul dorso di Laocoonte. Ferri aveva inteso eliminare "l'inutile coda del serpente rimpiazzata dietro il dorso" portandola a fuoriuscire da sotto la sua spalla destra fino a permettere al figlio minore "di abbrancare disperatamente la coda stessa": in quest'atto infatti egli compare sul disegno pubblicato, mentre sul calco si è operata una sorta di compromesso e la coda è lasciata visibile solo per breve tratto ripiegandosi dietro il dorso del padre.

Anche l'andamento delle spire serpentine non corrisponde del tutto al disegno pubblicato nel 1950, visto che nel calco esse, dopo aver descritto due archi flosci, si intrecciano circa a metà, mentre nel disegno descrivevano secondo una linea continua due archi liberi.

L'esecuzione di queste parti realizzate completamente *ex novo*, e costituenti il dato più caratterizzante della versione-Ferri, dovette presentare più di una difficoltà, in particolare nei complicati avvolgimenti delle spire di serpente che rimanevano "aeree" nella zona superiore destra del gruppo.

Come è stato possibile osservare nel corso del restauro effettuato recentemente sull'opera, le spire di serpente sono sorrette all'interno da un'armatura realizzata con due fili accoppiati di ferro zincato e fasciati da carta di giornale fino a costituire un nucleo abbastanza grande su cui è applicato un primo strato informe di gesso, sottostante la stesura superficiale. Questo è un indizio della tecnica di formatura eseguita per via diretta e non tramite calco, trattandosi di una parte di completa invenzione che non richiedeva modelli di riferimento. La superficie di questa nuova parte delle spire appare piuttosto grezza, in

quanto non fu sottoposto ad alcun trattamento di levigatura né patinatura superficiale, mostrando un colore più decisamente bianco che contrasta nettamente con le altre parti della scultura trattate invece con una resina. Ciò indica come Mercatali avesse lavorato prima al risarcimento della statua in gesso nelle parti mancanti del modellato, e solo alla fine si fosse dedicato alla resa del dettaglio dei serpenti.

Ma il Mercatali non fu solo passivo esecutore degli indirizzi dettati dal Ferri, visto che in più di un caso esprimeva pareri e accorgimenti non esclusivamente tecnici sull'opportunità di ricomposizione del gruppo, come quando suggeriva ad esempio:

(lettera del 18 dic. 1957) secondo me, è molto importante, a tal fine, lo spostamento non indifferente della figura del figlio maggiore. Detta figura, come del resto già diciamo, va portata almeno venti centimetri in avanti e contemporaneamente girata a farsi che lo sguardo sia diretto al volto del padre, in tal modo sarà modificato sensibilmente tutto l'insieme del gruppo, e risulterà molto meno accentuato lo slancio della figura centrale verso la sua destra, di modo che, lo svolazzo delle due spire del serpente, che ora sembra un po' eccessivo risulterà molto più raccolto con grande vantaggio dell'intero equilibrio del gruppo.

E, a proposito della posizione del braccio del figlio minore, Mercatali dava a vedere di avere già preso l'iniziativa: "Vedrò che io il palmo della mano l'ho messo col movimento verso l'alto; il Vergara mise il palmo contro lo spettatore". (lett. 12 nov. '57?).

Nelle more della realizzazione i pagamenti indugiavano a venire regolati e il formatore dei Musei Vaticani appariva giustamente risentito, non solo nei confronti di Ferri, ma di tutta la categoria degli "archeologi, i quali, se è vero che per lo più hanno poco danaro a disposizione, ... non pensano affatto che chi lavora lo fa per vivere e non per la gloria" (lettera del Mercatali a Ferri, in data 19 ott. 1957).

NOTAS

1. Per approfondimenti sul clima di quegli anni e sulla formazione della raccolta dei gessi dell'Università di Pisa, si rimanda al Catalogo di DONATI, F., *La Gipsoteca di Arte Antica*, Pisa: 1999, cap. III, pp. 83-107; EAD., "Le collezioni archeologiche. Gipsoteca", in *Arte e Scienza nei musei dell'Università di Pisa*, Pisa: 2002, pp. 177-199.
2. Di Lucio Mariani fu allievo Ranuccio Bianchi Bandinelli, il quale insegnò a Pisa negli anni dal 1933-'38.
3. MARIANI, L., "Di un altro esemplare dell'atleta "Diskophoros"", in *Bull. Comm. Arch. Comunale*, fasc. II-III, (1911) pp. 97-119, figs. 3-5.
4. Il calco viene registrato in data 17 dic. 1907, acquistato "coll' assegno ordinario del Gabinetto"; cfr. DONATI, F., *La Gipsoteca 1999, op. cit.*, pp. 333-334, scheda n. 94.
5. MARIANI, L., "Statue policletee nel Museo Nazionale Romano in *Bull. Commissione Arch. Comunale*, fasc. I, (1906) il. 1.
6. MARIANI, L., "La Pallade del Castro Pretorio" in *Bull. Commissione archeologica Comunale*, fasc. I-II, (1907) pp. 3-33.
7. MARIANI, L., "Statue muliebri vestite di peplo" in *Bull. Commissione Arch. Comunale*, 25, (1897) pp. 169-195, figs. 11-13.
8. Roma, Archivio Centrale dello Stato, Min. P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., IV Vers., Div. I (1908-1912), busta 31, fasc. 534: "Roma- Museo Nazionale Preistorico. Calco della statua di Athena pel Gabinetto archeologico di Pisa".
9. MARIANI, L., "Antichità cretesi" in *Mon. Ant. Lincei*, 6, (1896) pp. 153-348.
10. La prima notizia dei rinvenimenti presso il tumulo della Pietrera fu comunicata al Ministero della Pubblica Istruzione, con relazione del Falchi, nel 1882; cfr. "Nuovi scavi della Necropoli vetuloniaese" in *Notizie degli Scavi* (1892) pp. 381-405 (Falchi, I.); "Il tumulo della Pietrera nella Necropoli di Vetulonia. Scavi del 1891" in *Not. Scavi* (1893) pp. 143, 496-514, in part. 509-11, il. 6; ID., "Scavi della necropoli vetuloniaese durante l'anno 1893" in *Not. Scavi* (1894) pp. 335-40, il. 2; PINCELLI, R., "Il tumulo vetuloniaese della Pietrera", *Studi Etruschi* XVII, (1943) pp. 47-113. MILANI, A., *Il R. Museo Archeologico di Firenze*, Firenze: 1912, II, pp. 218-19, tav. LXIX.
11. GIGLIOLI, G.Q., *L'arte etrusca*, Milano: 1935, p. 16, tav. LXVI.
12. HANFMANN, G.M.A., *Altetruskische Plastik*, I, Stuttgart: 1936, pp. 37ss.
13. FERRI, S., "Tentativo di ricostruzione di una figura femminile dai frammenti della Pietrera (Vetulonia)" in *Atti del I Congresso internazionale di Preistoria e Protostoria Mediterranea* (Firenze-Roma-Napoli 1950), Firenze: 1952, pp. 442-453, tav. XXVII.
14. DONATI, F., *La Gipsoteca, op. cit.*, pp. 285-87, scheda n. 68.
15. Firenze, Archivio della Soprintendenza Archeologica, fascicolo relativo; Pisa, documentazione dell' Istituto di Archeologia, dove si apprende che la richiesta di riproduzione al competente Ministero fu inoltrata da Ferri alla fine del 1952, dietro parere favorevole del Soprintendente Giacomo Caputo e relazione tecnica allegata di Guglielmo Maetzke. Nel febbraio del 1953 Ferri ri-

chiedeva l'assegnazione di finanziamenti speciali alla Direzione Generale del Ministero della Pubblica Istruzione per "alcune ricerche originali di carattere scientifico sul materiale e sui monumenti della vicina Vetulonia", e contemporaneamente presso il Rettore dell'Ateneo pisano, da cui ottenne l'assegnazione sperata. Il costo dell'intera operazione risulta ammontare (trasporto compreso) a £ 50.000. Il calco ricostruttivo della figura della Pietrera fu preso in carico dall'Istituto di Archeologia il 3 agosto 1954.

16. La soluzione ritenuta meno dannosa nei riguardi del materiale originale, fu infatti l'impiego del gesso, previo distaccante costituito da soluzione saponosa in acqua. Il calco fu realizzato da due distinti operatori, uno "scultore" e un "formatore", evidentemente per l'opera di calcatura sulle parti originali e l'ideazione e la realizzazione della parte aggiunta.
17. Firenze, Archivio della Soprintendenza Archeologica della Toscana, lettera in data 28/4/1953 (a firma del Soprintendente Giacomo Caputo) relativa all'avvenuta spedizione da Firenze della "cassa contenente i calchi delle sculture della Pietrera" e risposta del 13/5/1953 (a firma del prof. Massimo Pallottino) per il regolare ricevimento della medesima.
18. VERGARA CAFFARELLI, E.: "Nota sul restauro del Laocoonte", *ArchClass*, I, (1949) pp. 45-77; che tornò di nuovo sull'argomento aggiungendo ulteriori precisazioni, ID., "Studio per la restituzione del Laocoonte", *RIASA* III, (1954) pp. 29-69.
19. FERRI, S., "Aspetti ipotetici di un ulteriore restauro del gruppo del Laocoonte" in *ArchClass* II (1950) pp. 60-62; il lavoro fu ripubblicato in altra sede dieci anni più tardi, ID., "Intorno al gruppo del Laocoonte" in *Atti dell'Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti*, n.s. XI (1961) pp. 209-10.
20. DONATI, F., *La Gipsoteca*, *op.cit.* pp. 207-211, scheda n. 25.
21. Nell' Archivio del Dip.to si conserva un biglietto, di pugno del Ferri, scritto in data 15/5/1957? "Scritto a Magi accettando per 300.000 il Laocoonte più il braccio piegato e aiuti per l'imballaggio. S.F."
22. MAGI, G. F., *Il ripristino del Laocoonte*, Città del Vaticano: 1960. Erano infatti quelli anni cruciali per le vicende ricostruttive di questo celeberrimo gruppo statuario che vedono successivi studi e proposte, affiancate da veri e propri smontaggi e riassembraggi.
23. Il Laocoonte nella ipotesi Ferri è ormai entrato nella storia degli studi sul restauro del celebre gruppo scultoreo, come efficacemente ripercorso da ROSSI PINELLI, O., "Chirurgia della memoria: scultura antica e restauri classici" in *Memoria dell'Antico nell'arte italiana*, III, Torino: 1984, in part. cap. I: *Il restauro o della soggettività: viaggio attraverso il "Laocoonte"*, pp. 183-191, il. 187; cfr. da ultimo sulla questione REBAUDO, L., "I restauri del Laocoonte" in SETTIS, S., *Laocoonte. Fama e stile*, Torino: 1999.
24. PPM, vol. V, VI, 14, 28.36 (atrio, parete sud); un'altra rappresentazione dello stesso mito si trova nella Casa del Menandro: I, 10, 4.
25. OVERBECK, J., *Geschichte der Griechischen Plastik*, II, Leipzig: 1882, p. 276, il. 134. Riconoscibilissima la grafia di Silvio Ferri e ancora conservata all'interno della pagina una busta vuota indirizzata allo stesso Ferri con timbro postale in data 1950.

LOS VACIADOS DE MENGS EN DRESDE ⁽¹⁾

Moritz Kiderlen

RESUMEN: En 1784 llegaron a Dresde procedentes de Roma los vaciados que pertenecían a la herencia del pintor Anton Rafael Mengs. La primera instalación de la colección en 1786 no está documentada gráficamente, pero el propio museo inaugurado en 1794, en el "Stallhofgebäude", está documentado ampliamente por el primer director Matthäi. En un reciente inventario ha sido posible identificar 480 objetos de esta colección entre los cerca de 4800 vaciados de la Staatliche Skulpturensammlung Dresden. La mayoría de la colección está constituida por vaciados de esculturas antiguas y existen también copias de esculturas modernas y famosos ejemplares restaurados de obras del Renacimiento y el Barroco. Una característica especial de la colección son las reconstrucciones de arquetipos antiguos realizados por restauradores del siglo XVIII y por el propio Mengs. El presente artículo hace un análisis de los criterios y motivos del artista en el desarrollo de su colección.

PALABRAS CLAVE: vaciados, Mengs, Staatliche Skulpturensammlung, Dresde.

THE PLASTER CAST OF MENGS AT DRESDE

ABSTRACT: In 1784 the plaster casts from the legacy of the painter Anton Rafael Mengs in Rome arrived at Dresden. The first installation of the collection in 1786 is not graphically documented, but the inaugurated museum in 1794, in the "Stallhofgebäude", is widely documented for the first director Matthäi. In a recent inventory, it has been possible to identify 480 pieces of this collection from the nearly 4800 plaster casts of the Staatliche Skulpturensammlung Dresden. Most of the collection is formed with plaster casts of ancient sculptures and also with copies of modern sculptures and restored famous examples from the Renaissance and Baroque. A special characteristic of the collection is the reconstructions of old archetypes made by restorers in the 18th century and by Mengs himself. This article makes an analysis of the opinions and motives of the artist in the development of his collection.

KEY WORDS: plaster casts, Mengs, Staatliche Skulpturensammlung, Dresden.

BREVE HISTORIA DE LA COLECCIÓN

Los vaciados que actualmente se conservan en el Albertinum de Dresde pertenecían a la herencia personal de Mengs. Cuando el notario realizó el inventario de las posesiones del pintor, en septiembre de 1779, los vaciados se encontraban en la Villa Barberini cerca de San Pedro del Vaticano, donde el artista tenía su estudio². A finales de 1782, la

colección fue comprada por el gobierno del elector de Sajonia y el transporte desde Roma, vía Gibraltar, se realizó en 1783. La lista de los 96 cajones en que se transportaron los yesos se conserva en el archivo del *Staatlichen Skulpturensammlung Dresden*.

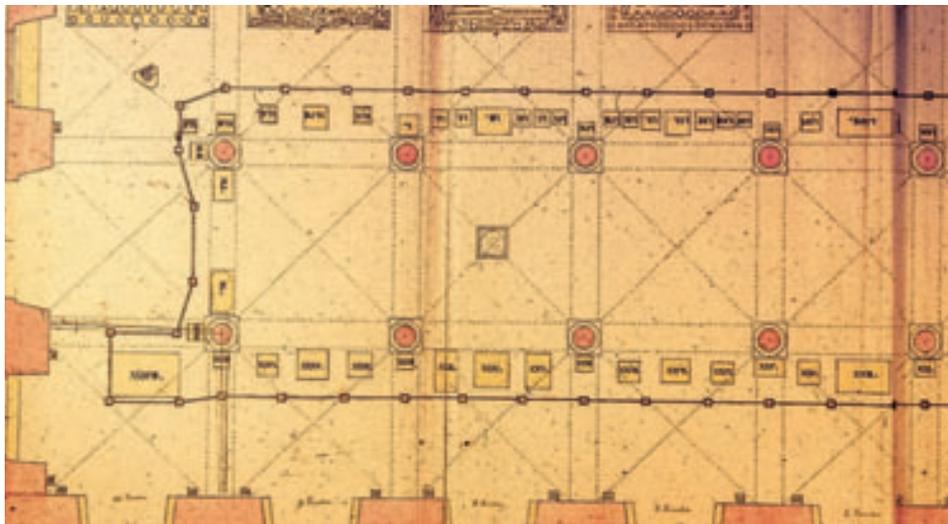
La primera instalación provisional de los vaciados se hizo en abril de 1786, en un edificio que anteriormente había albergado la galería de pintura del conde Brühl³, y de la que no existe una documentación gráfica. Más tarde se trasladaron a una sala en el ala este de la planta baja de las caballerizas, donde desde 1746 también se encontraba la famosa pinacoteca del elector en la primera planta. La documentación de cómo era el montaje, se la debemos a un catálogo manuscrito e ilustrado con dibujos a pluma iluminados que terminaba el primer director de la colección Johann Gottlob Matthäi el 5 de marzo de 1794, y que presentaba para la inauguración de la colección el 24 de agosto del mismo año⁴. Este *Catalogue* en francés contiene una planta de la sala y 44 dibujos hechos con el principio de la *veduta geometrica*, que muestran los 833 objetos a su escala justa. En 1806 o después Matthäi añadía una vista general en perspectiva de la sala en la que se alojaban los yesos.

En el siglo XIX la colección creció velozmente y hubo que cambiarla de emplazamiento en otras dos ocasiones. En 1857, se llevó al nuevo edificio del arquitecto Semper que había sido construido para alojar la Galería de pintura y en 1889 se llevó definitivamente al Albertinum⁵. Este museo surgía con la restauración de un Arsenal del siglo XVII y se convertía en la sede de la nueva colección de escultura *Königliche Skulpturensammlung*, que combinaba las esculturas originales con copias en yeso. Al inicio de la Primera Guerra Mundial había cerca de 5000 vaciados. Se trataba no sólo de copias de la Antigüedad sino también de época medieval y moderna, además de modelos legados por algunos escultores de Dresde y obras de artistas contemporáneos como Bartholomé, Meunier y Rodin que el director del momento, Georg Treu, compraba con entusiasmo.

Desde el inicio de la Segunda Guerra Mundial la colección siempre ha estado almacenada, con pequeñas excepciones, y servía como reserva de modelos para el taller de vaciados del museo. Durante los años 1998-2002 se llevó a cabo un proyecto de investigación para inventariar de nuevo, documentar fotográficamente y colocar sistemáticamente la colección. En mayo de 2000 el nuevo almacén en el sótano del Albertinum se abrió al público para mostrar los yesos⁶. Desafortunadamente en agosto de 2002, debido a las inundaciones del Elba, los vaciados se tuvieron que evacuar y se depositaron en una zona no visitable del museo, donde se encuentran actualmente.

Durante los trabajos de inventario se distinguieron de los demás los vaciados de Mengs. Se siguieron cuatro criterios para reconocerlos:

- a) Las inscripciones de inventarios antiguos que estaban presentes en dos tercios de las piezas, pero que son posteriores a 1840 aproximadamente.



Parte de la planta del Museo en el "Stallhofgebäude". Dibujo a pluma iluminado por J.G. Matthäi en 1794. Los números latinos indican la posición de las estatuas grandes y los números arábigos la de bustos, relieves, etc. Staatliche Skulpturensammlung Dresden, Bibliothek, n° 3683.

b) Los dibujos y medidas dadas en el *Catalogue* de Matthäi de 1794.

c) Las características técnicas de las diversas maneras de formar los vaciados, y los distintos tipos de pinturas superficiales realizadas a menudo a base de caseína.

d) Y por la tipología de los pedestales de los bustos.

Finalmente se pudieron catalogar 480 yesos del pintor, de los aproximadamente 4800 vaciados de la colección del museo. En las siguientes páginas se intentará explicar cuáles eran los intereses de Mengs como coleccionista y cuáles fueron los motivos que le llevaron a elegir unas piezas u otras.

CRITERIOS DE SELECCIÓN DE MENGS

El concepto de Mengs de una Academia de Bellas Artes no coincidía con el de una escuela en la que se impartieran los conocimientos establecidos, sino que él deseaba crear una institución donde se investigara "lo bello" en el arte y que tuviera una constitución republicana⁷. Los vaciados para Mengs eran un instrumento que debía servir a los profesores y estudiantes en su búsqueda de la belleza, sin embargo no se puede saber como era el pensamiento de Mengs sobre la función específica de los yesos, ya que el artista no pudo terminar antes de su muerte un texto sobre cómo ver metódicamente la escultura antigua⁸.

No se conservan tampoco escritos del pintor sobre la política que había seguido para adquirir los vaciados. Pero si existe alguna información sobre sus planes de ad-



Vista en perspectiva del Museo en el edificio “Stallhofgebäude” hecha por Matthäi en 1806 o poco después.
Dibujo a pluma iluminado. Staatliche Skulpturensammlung Dresden, Bibliothek, n° 3683.

quisición a través de las instrucciones dadas a sus colaboradores en Roma en algunas cartas que escribía desde Madrid en los años 1768-69⁹. Además contamos con una lista que realizó junto al escultor Felipe de Castro en este tiempo con el propósito de comprar vaciados para la Academia de Bellas Artes de San Fernando¹⁰.

Pero si se quiere saber más de las prioridades de Mengs y de la evolución de éstas hasta su muerte en 1779, se debe deducir de la naturaleza de su propia colección de vaciados.

Los resultados de estas conclusiones además se pueden comparar a veces con los escritos teóricos del propio artista.

Siempre se debe tener en cuenta que la política de adquisición de Mengs no sólo estaba guiada por los juicios del gusto estético, sino que además durante un tiempo quiso comprar copias de todas las obras antiguas de buena calidad que en aquel momento se estaban exportando a otros lugares desde Roma¹¹. El propósito de la colección en este momento no era sólo el de servir como instrumento para encontrar la belleza en el arte sino que era además un elemento de documentación.

Mengs no era proclive a hacer afirmaciones sin crítica y su biógrafo José Nicolás de Azara decía “la sua venerazione per l’antichità era grande senz’ essere fanatica: dove trovava i difetti, li notava”¹². De este modo ni siquiera idolatraba las obras que a sus ojos resultaban las mejores ya que siempre estaba dispuesto a aceptar variantes y alternativas. Otro factor interesante es la espontaneidad de



Vaciados en pequeño formato de la colección de Mengs. "Albertinum", 2000. (Foto Skulpturensammlung).

Mengs a la hora de elegir las obras que se debían vaciar. Tenía gran confianza en sus colaboradores y como puede entreverse en sus cartas, no temía que estos pudieran equivocarse.

En Florencia, donde él mismo estaba presente cuando hizo la selección de las obras que deseaba formar, improvisó bastante y constantemente solicitaba a la administración del Museo una lista tras otra de piezas. La Puerta del Paraíso de Ghiberti, que con el tiempo sería un vaciado muy importante y costoso para él, lo pedía en la última lista, pues parece que inicialmente no había pensado en tenerlo¹³.

VACIADOS DE ESCULTURAS, DETALLES DE ESCULTURAS Y MODELOS

Cuando se investiga la importancia de un vaciado determinado en la colección debemos preguntarnos si es un vaciado integral o si por el contrario se trata del detalle o parte de una figura. En la documentación de archivo se ve que Mengs siempre quería el vaciado completo de las obras de primer orden, sin embargo si el pintor solicitaba sólo la cabeza, busto o una parte fragmentaria de la escultura quería decir que para él esta escultura no era tan significativa. Los fragmentos además eran un modo de ahorrar, sobre todo en las figuras con vestiduras, cuyos pliegues hacían complejo el trabajo del formador y resultaban más difíciles y costosas.



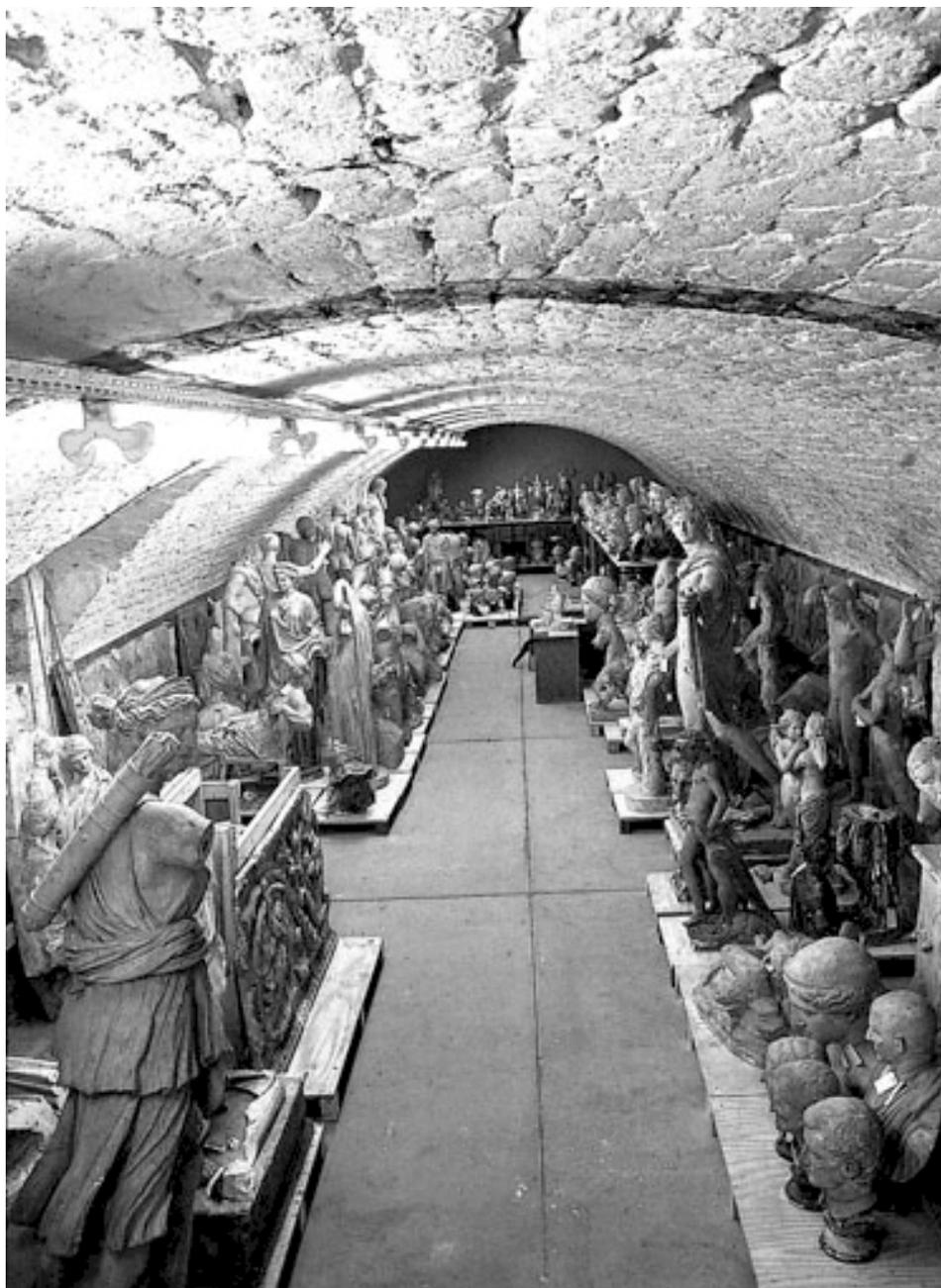
“Veduta geometrica” del Museo en el “Stallhofgebäude” de J.G. Matthäi, (1794).
Dibujo a pluma iluminado.
Staatliche Skulpturensammlung Dresden,
Bibliothek, n° 3683.

Sin embargo, la excepción confirma la regla. Debido a que no siempre era posible tener el vaciado completo de una escultura, Mengs compraba en ocasiones fragmentos de una escultura considerada por él de gran calidad, y que usaba para que los estudiantes principiantes pudieran practicar. Muchas veces, es probable que estas partes fueran compradas ocasionalmente ya que se podían encontrar de un modo sencillo en el mercado, pues con frecuencia procedían de los talleres de otros artistas que habían muerto.

No se sabe si era interesante para el pintor el concepto de aislar un fragmento y concentrar la atención en una parte de la obra original.

Las mismas reglas son válidas para los modelos a tamaño reducido. Estos modelos podían estar hechos de terracota o eran vaciados de figuras realizadas en arcilla o cera¹⁴. En una carta de 1768, Mengs habla de solicitar algunos modelos a jóvenes escultores¹⁵. Lógicamente esto era más barato que hacer un vaciado a tamaño real y los propietarios de los originales se mostraban menos reticentes a la hora de conceder el permiso para extraer el vaciado.

Algunos de estos modelos eran los trabajos que debían hacer los pensionados en Roma para enviar a las respectivas academias. Muchos de los modelos de la co-



Ala del almacén de los vaciados en el sótano del “Albertinum” en el año 2000, tras el inventario y sistematización de la colección. Los vaciados de Mengs están situados al fondo comenzando por el Apolo del Belvedere. (Foto Skulpturensammlung).

lección de Mengs debían ser de los jóvenes artistas españoles en Roma, ya que el pintor en sus últimos años fue el profesor de pintura de éstos en dicha ciudad¹⁶.

ESCULTURA ANTIGUA

La mayor y más importante parte de la colección de vaciados de Mengs en Dresde eran las grandes obras escultóricas de la Antigüedad, según la definición de aquella época. Esta elección casi se explica a sí misma y era el resultado de todo lo que había sido famoso desde el Renacimiento hasta el primer Neoclasicismo. En la época del pintor estas obras habían formado, desde hacía tiempo, un canon que se veía incrementado frecuentemente por los hallazgos de las excavaciones arqueológicas.

Las esculturas de este canon estaban en las grandes colecciones de antigüedades y eran conocidos por el público interesado a través de los grabados y otros medios¹⁷.

La mayoría de estas obras se encuentran entre las noventa piezas del catálogo que hicieron Haskell y Penny en 1981, en el que estudiaron la coyuntura que tuvieron las piezas más famosas de la Antigüedad en el gusto de la edad moderna.

Sin embargo en la colección de vaciados de Mengs faltan algunas piezas importantes debido a la dificultad de adquirirlas. Este canon, referente a las grandes figuras de dioses y héroes, se centraba en las diferentes fases tardías del arte griego: el tardoclasicismo¹⁸, el primer helenismo¹⁹, el helenismo pleno²⁰ y el helenismo tardío²¹; el posthelenismo clasicista²² y las obras de escultura ecléctica de época republicana e imperial romana²³.

De acuerdo con esta estética en la colección de Mengs no existen vaciados de obras arcaicas ni del primer clasicismo, y las obras del clasicismo pleno son raras²⁴.

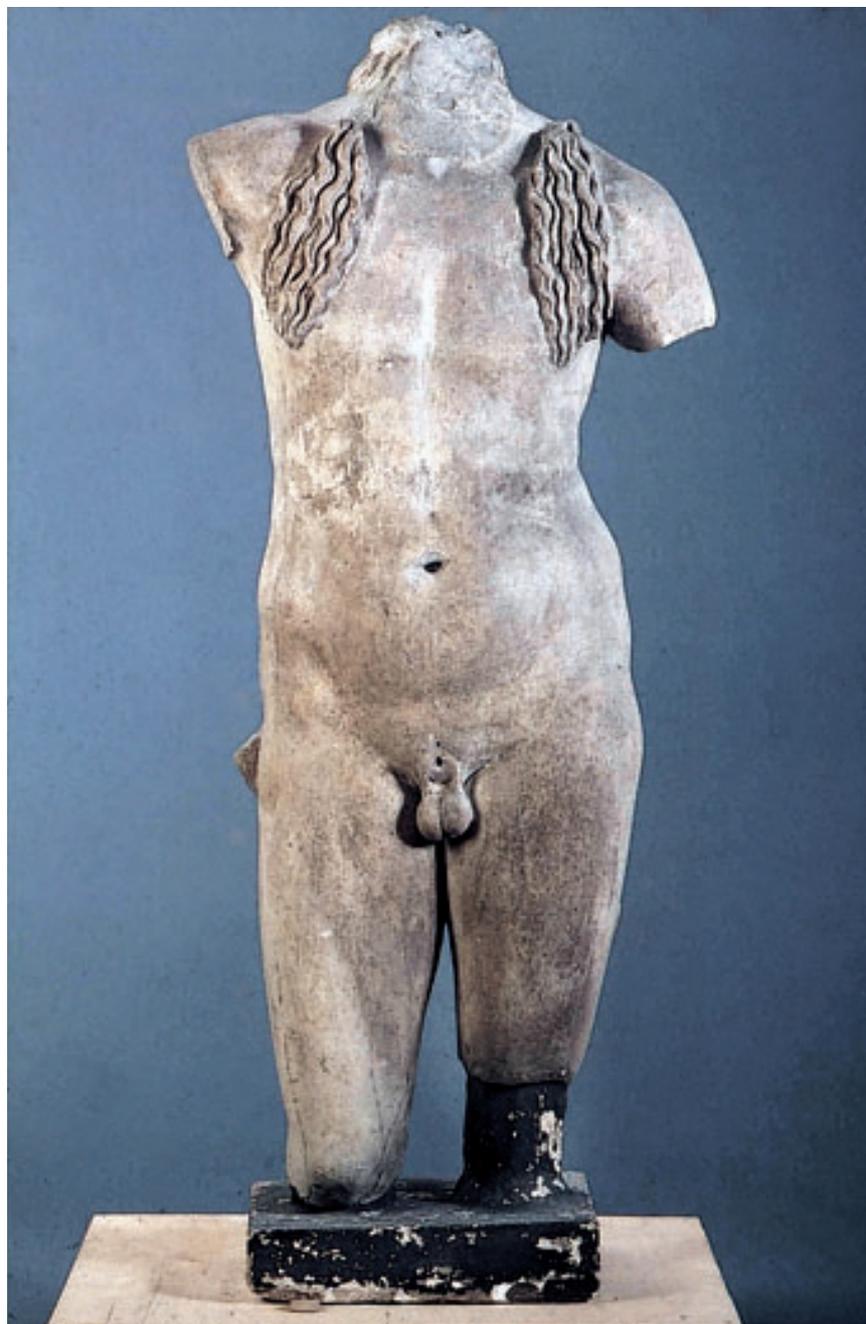
Otra característica de la colección es que siempre son vaciados de copias romanas no de originales griegos. Es seguro que Mengs sabía hacer la distinción al menos en los años 70, cuando tras la consulta del abad Fabroni, formaba una lista de criterios objetivos necesarios para diferenciar entre las obras realizadas en el florecimiento del arte griego y las reinterpretaciones y copias de los romanos²⁵. De algunos modelos griegos la colección de Mengs contiene más de una réplica romana: por ejemplo tenía dos versiones del Eros que tensa el arco de Lisipo, dos del Marsias cautivo, dos versiones del Fauno de los crótalos, dos del Eros y Psique y seis del grupo del Pasquino.

De las grandes piezas de la Antigüedad al menos hay trece vaciados de torsos no restaurados²⁶, entre los que está el torso del Belvedere y el torso de Gaddi sobradamente conocidos. Los otros torsos, en el momento de hacerse los moldes, estaban probablemente en los talleres de los restauradores donde era más barato adquirirlos, ya que éstos durante el proceso de trabajo hacían vaciados para sí mismos²⁷.

El gran número de torsos en la colección significa que Mengs estaba interesado especialmente en los fragmentos no manipulados o reelaborados. Por ejemplo el tor-



La Amazona del tipo Mattei es una reconstrucción del siglo XVIII para preparar la restauración de un torso, que actualmente es el fragmento antiguo de la Amazona de Petworth House. La cabeza, brazos, piernas, plinto y tronco son vaciados de la Amazona Mattei. (Foto Skulpturensammlung).



Torso de Dionisos, vaciado antes de la restauración, según Visconti una de las piezas preferidas de Mengs. El original en el Museo Clementino, Sala della Biga 610. (Foto Skulpturensammlung).

so de Dionisos desnudo del Vaticano según Visconti era una de las piezas preferidas por el pintor en los últimos años de su vida y añade Visconti que este vaciado era uno de los más apreciados en aquel tiempo²⁸. Sin embargo cuando se colocó finalmente este Dionisos en el Museo fue con algunas reintegraciones a pesar de la popularidad que había tenido en el estado en que se encontraba anteriormente.

Llama la atención el gran número de retratos antiguos en la colección de Mengs. Para él no era importante tener ciclos o series completas, como por ejemplo la galería de los césares romanos, sino que más bien deseaba reunir cabezas expresivas de ambos sexos, de todas las edades, de los diferentes estamentos sociales y diversas mentalidades. Además en la colección del pintor tenían mayor relevancia los retratos de los filósofos que los de militares o atletas. En este género la colección tiene obras del tardoclasicismo, primer helenismo, helenismo pleno, tardohelenismo, república romana, y cabezas de edad imperial hasta la época de los Severos. Otra vez faltan el primer y pleno clasicismo y la edad tardoimperial.

Otra parte del conjunto la componen los animales y el gusto y elección de éstos se orienta a obras helenísticas e imperiales. La selección es muy similar a la coetánea de la Galería de los Animales del Museo Pío Clementino, que era además la más importante fuente de abastecimiento para realizar dichos vaciados.

De los relieves prefería los de género decorativo y tienen el espectro típico del arte decorativo de la edad tardorepublicana y del primer Imperio, hasta alcanzar la estilización arcaica de composiciones narrativas y de género de gusto helenístico. Un ejemplo típico son las cráteras de las colecciones Borghese y Medici que formaban parte del canon desde hacía tiempo²⁹. Otro tipo de relieves estilísticamente de la misma familia son los llamados relieves Campana que desde hacía poco tiempo eran deseados por los coleccionistas, como Charles Townley, que era uno de los suministradores para Mengs de este tipo de objetos. El pintor no estaba especialmente interesado en tener relieves de sarcófagos y éstos eran raros en las colecciones de vaciados, probablemente porque eran difíciles de formar debido al detallismo y gran número de entrantes y salientes.

ESCULTURA MODERNA

Actualmente para nosotros es muy extraño tener una colección de vaciados en la que se mezclan obras antiguas y modernas, tan anómalo como tratar estos dos tipos de escultura conjuntamente en un texto. Por lo general estamos habituados a tener museos arqueológicos especializados y museos de vaciados universitarios que desde que comenzaron a fundarse, como el de Göttingen en 1767³⁰, concentraban exclusivamente escultura antigua. El primer museo que mostraba únicamente escultura antigua fue el Museo Capitolino³¹ desde 1734, y después también lo hizo el Museo Pío Clementino³². Los coleccionistas ingleses que compraban vaciados y originales desde 1750, solían mezclar obras antiguas con modernas para decorar sus villas³³.

Sin embargo en las academias de bellas artes de este tiempo era muy normal coleccionar al mismo tiempo escultura antigua y moderna, pero hay ejemplos de lo contrario como en la *Antikensaal* de la Academia de Mannheim³⁴. Normalmente en las academias de bellas artes no se aislaba la escultura antigua de la moderna sencillamente porque se necesitaban las dos. Se pensaba, que en algunos casos las obras del Renacimiento y del Barroco romano podían superar incluso a las de los antiguos y esta idea era compartida por el propio Mengs como así hace constar en sus escritos³⁵.

La Academia de Francia en Roma en 1758 poseía vaciados de esculturas de Miguel Angel, Algardi, Duquesnoy y uno de los Slodtz³⁶. También tenían copias de esculturas modernas el Istituto Scientifico de Bolonia³⁷ que había sido propulsado por el papa Benedicto XIV y la academia privada del abad Farsetti en Venecia³⁸. En Venecia, Farsetti recogía además de los vaciados muchos bocetos originales de artistas barrocos realizados en terracota y modelos³⁹. Desde el principio la colección de vaciados de la Galería de Brera de Milán, tenía *Puttini* del Flamenco, desde 1806 también la Puerta del Paraíso de Ghiberti y en 1807 contaba además con 18 vaciados de Miguel Angel, Sansovino y Giambologna⁴⁰. La Royal Academy de Londres disponía hacia 1780 de muchos *puttini* de Duquesnoy y poco después también de la Puerta del Paraíso⁴¹. Joshua Reynolds, el presidente de la Academia, compraba para sí mismo en 1786 el original de mármol de la Fuente de Neptuno y Tritón realizada por Bernini para el jardín de la Villa Negroni⁴², de la que Farsetti ya tenía un vaciado desde hacía bastante tiempo.

Una de las razones de la predilección que había en aquella época por Algardi y Duquesnoy debía ser el juicio de Bellori, el anticuario y teórico del clasicismo en el Barroco⁴³. Bellori ignoraba a Bernini en sus escritos pero las colecciones académicas del tiempo de Mengs no lo hacían.

Respecto a Mengs, entre los vaciados que llegaron a Dresde se incluían obras de Donatello, Ghiberti, Desiderio da Settignano, Miguel Angel, Cellini, Jacopo Sansovino, Giambologna, Fedele, Bernini, Algardi, Duquesnoy, Naldini, Maderno, Le Gros, De' Rossi, Nollekens, Hewetson, por hablar sólo de los identificables.

En relación con esta larga lista de nombres la elección de Mengs era muy selectiva, sin embargo faltan ejemplares del Gótico, el primer Renacimiento y los más antiguos estilos medievales. De la primera mitad del siglo XVIII hay sólo una reducción de una obra de De' Rossi y el Rococó está completamente ausente de la colección. Los escultores contemporáneos sólo están presentes como retratistas, restauradores o haciendo modelos en escala reducida de obras anteriores.

Sólo el Renacimiento, el Manierismo y el Barroco están representados con obras maestras de estos períodos. Todo se concentra en las escuelas romana y florentina incluyendo naturalmente a artistas de otros países como Duquesnoy, Giambologna y Le Gros.

Es posible precisar el punto de interés de Mengs a través de la lista de las grandes piezas. Se pueden definir cuatro grupos:

a) Relieves históricos con abundantes figuras y perspectiva, como los de Ghiberti que eran los más importantes de la colección e incluían los vaciados del sarcófago de San Zenobio con gran complejidad de elaboración, y muchos de los vaciados de la Puerta del Paraíso que se conservan actualmente en Madrid. Estos seguramente fueron los más costosos y mejores vaciados de Mengs, y desde la perspectiva de la historia del gusto del momento se trataba de una elección muy particular. Del mismo género de relieves históricos son los relieves del Calvario de Cristo de Giambologna en Ss. Annunziata de Florencia.

b) El segundo grupo son las figuras desnudas de bulto redondo y los grupos escultóricos de lucha que los artistas modernos realizaron en relación con esculturas antiguas, como el Baco de Sansovino o el Mercurio de Giambologna, que se conserva sólo en la colección de Madrid. Del mismo tipo son las reconstrucciones, también de artistas modernos, de torsos antiguos cuyos resultados eran tan fuertes que parecían esculturas modernas. Son de este tipo el Ganímedes de Cellini, y sobre todo la reconstrucción del Pasquino del Palazzo Pitti probablemente realizado por Caccini. En muchos de los casos Mengs estaba interesado en adquirir sólo pequeños modelos de estas esculturas como las Alegorías de las tumbas de los Médici en Florencia⁴⁴.

c) En la colección se pueden encontrar también retratos fuertemente expresivos, cabezas de santos y personificaciones. Mengs para este tipo de piezas prefería el Barroco, pero adquiriría sólo fragmentos de estas obras, particularmente cabezas y máscaras de la cara. Parece que la composición general de dichas esculturas para el pintor no era importante. Esta observación está muy en relación con la lista de vaciados que él aconsejaba comprar a la Academia de San Fernando de 1768, en la que sugería adquirir sólo las cabezas y manos de esculturas de este tipo, es decir los miembros con mayor expresión. Mengs no se sentía especialmente atraído por poseer retratos de personajes conocidos, sino más bien por las cabezas expresivas, como ocurría con los retratos antiguos.

d) Eran también de su interés los *Putti* en bulto redondo y en relieve sobre todo del Barroco. Por ejemplo los *Putti* músicos de Nápoles de Duquesnoy, el Amor sacro y Amor profano del mismo artista, los *Putti* del tabernáculo del altar de San Pedro de Bernini, y también el relieve del Sileno encadenado por *putti* de Duquesnoy. Desde Bellori se pensaba que los escultores modernos superaban a los antiguos en esta especialidad⁴⁵, y no se debe olvidar que Mengs tenía también vaciados de retratos infantiles antiguos.

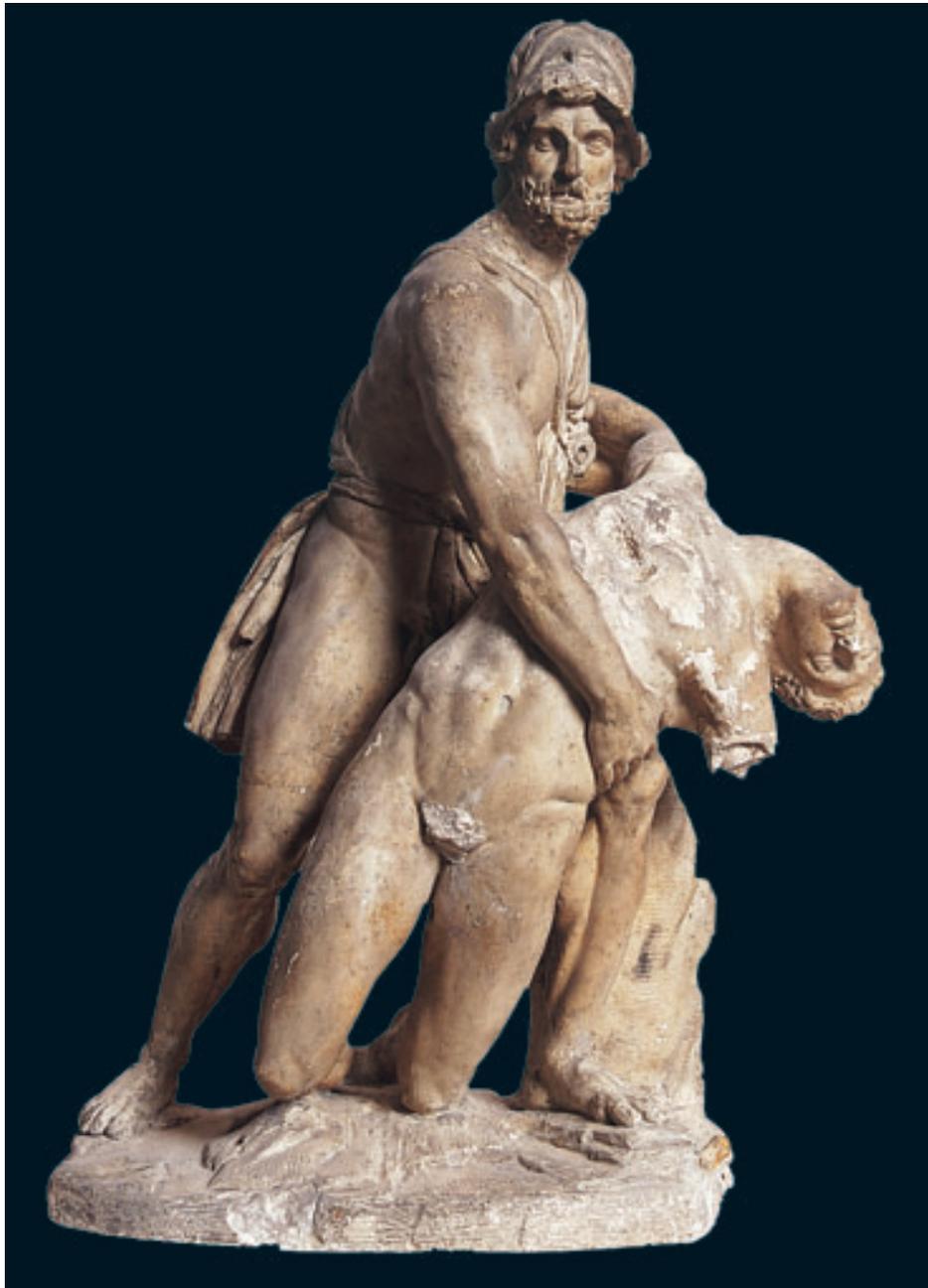
A través de su colección se evidencia que Mengs no estaba interesado en las esculturas vestidas modernas y únicamente existen tres pequeños modelos de figuras modernas con paños. De la Santa Susana de Duquesnoy y la Santa Bibiana de Bernini, que para otros eran consideradas como obras maestras en el plegado de los paños, en la colección sólo están sus cabezas⁴⁶.

El período arcaico del arte clásico, el arte bizantino, románico, gótico y renacentista inicial no están presentes en la colección de Mengs, aunque es seguro que le eran bien conocidos como también lo era el Rococó. En sus escritos, al menos parcialmente, son ya definidos y situados cronológicamente estos períodos y los artistas son citados con sus nombres y hechos más relevantes. La falta de estos períodos como la ausencia de las figuras vestidas, significa que Mengs para su colección no estaba interesado en el discurrir general de la historia del arte. El objetivo de la colección tampoco era hacer justicia histórica con los protagonistas de los primeros estilos, pues aunque él consideraba que en éstos períodos también habían trabajado grandes artistas, Mengs no compraba vaciados de sus obras, la única excepción fue adquirir copias de Ghiberti.

La colección además se centraba en las escuelas o períodos que desde la perspectiva del pintor eran relevantes en el sentido artístico y que representaban, para él y sus discípulos, el saber y los conocimientos precisos para ejecutar obras de arte o al menos inspirarse en ellos como tema de discusión. En este sentido la colección estaba organizada de un modo similar a los escritos teóricos de Mengs, en los que las fases históricas menos interesantes artísticamente son citadas como primer grado o fase de decadencia de estilos apreciados por el artista y a veces son mencionados desde la distancia con respeto, pero nunca son el centro del análisis.

En estos análisis que giraban en torno a las cualidades excepcionales y específicas de determinados artistas, escuelas y épocas, se pueden deducir puntos de referencia para encontrar la belleza y el saber científico para producir nuevas obras del arte. Los textos teóricos de Mengs cubren los mismos períodos representados en la colección: el primer pintor analizado es Giotto (ca. 1266-1337) y el último Maratti (1625-1713); de los escultores el primero es Ghiberti (1378-1455) y los más tardíos son Algardi (1598-1654), Bernini (1598-1680) y Duquesnoy (1597-1643).

Todos estos artistas y épocas analizados por Mengs, a pesar de algunas debilidades evidentes para él, tenían la capacidad de haber hecho obras excepcionales al menos en un género secundario. El pintor tomaba nota de los fenómenos que eran difíciles de sistematizar en las categorías orientadas en la trilogía: Rafael, Corregio, Tiziano y por esta razón el aprecio de Velázquez es un ejemplo llamativo que también demuestra que Mengs estaba abierto a otras tendencias⁴⁷. De Bernini como arquitecto sentía que “Così procedè l’Architettura fino al Bernini, il quale malgrado le sue licenze ebbe un far gajo”⁴⁸ y del artista tardobarroco Camilo Rusconi (1658-1728) decía “Rusconi è stato l’ultimo degli scultori degni d’essere citati. Le sue Opere sono più gustose che perfette, poichè la sua bontà consiste unicamente nell’osservanza di certe regole pratiche, le quali in cambio di onorar l’Arte l’avviliscono”⁴⁹.



Reconstrucción del arquetipo del antiguo Pasquino. Está vaciado de un modelo de terracota realizado por Juan Adán en los años 1775-1776, conservado actualmente en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, copia la primera versión de la reconstrucción hecha por Mengs a tamaño natural. (Foto Skulpturensammlung).

RESTAURACIÓN Y RECONSTRUCCIONES ESCULTÓRICAS: EL ENCUENTRO ENTRE ANTIGÜEDAD Y MODERNIDAD

Como se ha dicho anteriormente, la coexistencia de la escultura antigua con la moderna era lo habitual en las colecciones de vaciados de las academias de bellas artes. En el caso de Mengs esto no era un eclecticismo arbitrario en su colección sino que estaba interesado en conocer cómo eran las distintas formas de resolver problemas artísticos en otras épocas. El desarrollo del tema antiguo en la colección no está sólo representado por las creaciones totalmente nuevas de época moderna como el Baco de Sansovino o el Mercurio de Giambologna, sino que también está expresado por un grupo de antigüedades que fueron restauradas por artistas de gran nivel y que ejecutaban en realidad una mezcla inseparable de formas antiguas y modernas. De este tipo son el Ganímedes de Cellini, la variante de Bonarelli del Hermafrodita restaurado por Bernini, las versiones también de Bonarelli de los leones restaurados por Vacca, la reducción del grupo del Centauro y Heracles luchando restaurados por Giambologna y Caccini y finalmente la réplica del grupo del Pasquino del Palazzo Pitti³⁰, restaurado probablemente por Caccini. Todas estas obras fueron realizadas en los siglos XVI y XVII, en un momento en que la restauración estaba en pleno auge como proceso interpretativo, sin embargo, las piezas fuertemente restauradas o pastiches del XVIII están prácticamente ausentes en la colección de Mengs.

También es significativo que las obras nuevas antiquizantes y las restauraciones en la colección de Mengs a veces forman grupos en los que se comparan con las obras antiguas, tipológicamente similares. Son por ejemplo de este tipo:

- a) las cabezas de las tres deidades fluviales del Vaticano, el Tigris, el Tíber y el Nilo.
- b) el grupo del Centauro luchando con Heracles restaurado por Giambologna y Caccini y la creación de Giambologna del mismo tema³¹.
- c) el Marsias cautivo de Pierre Le Gros y la serie de réplicas del antiguo tipo del Marsias cautivo anteriormente citado.
- d) la réplica del Pasquino del Palazzo Pitti y la reconstrucción del arquetipo antiguo de este grupo hecha por el propio Mengs. Además en la colección del pintor existían también detalles del grupo del Pasquino incluyendo un modelo de la versión situada en el Ponte Vecchio restaurado por Pietro Tacca.

Otros grupos donde se podía analizar también la historia de los distintos temas son las series de réplicas del Sátiro de los crótalos, del Eros con el arco y del Marsias cautivo, que siempre estaban formados por un torso antiguo no restaurado de gran calidad. Así se podían estudiar las restauraciones como respuesta del escultor moderno a la propuesta creativa del escultor antiguo y el espectador era estimulado por la comparación de los distintos estadios del problema, (torso antiguo/restauración manierista/restauración barroca) al observar las cualidades y debilidades específicas de las épocas y artistas participantes.



Pasquino del Ponte Vecchio. Modelo en el que se ven restauraciones ejecutadas en el barroco por Pietro Tacca. (Foto Skulpturensammlung).

Este modo de interpretar la motivación de Mengs a la hora de seleccionar piezas es bastante forzado pero el argumento principal es que el artista se interesaba por la historia de los problemas artísticos. Azara decía que:

*“Questo tenore di studio (en su juventud había sido dirigido por su padre, que le hacía estudiar sólo en el Vaticano) rese così riflessivo il giovane, che poteva far la storia di tutti i pensieri di Raffaello. Quindi io ho avuto il diletto di sentirlo spiegare avanti le Pitture delle sudette stanze le idee tenute da Raffaello nel farle. Dal modo, con cui una parte era dipinta, egli dimostrava, che da quella avea principiato, perchè ivi si scorreva la sua prima maniera. La seguente eseguita in alto stile mostrava la riflessione, che necessariamente dovea aver fatto il pittore per quel cangiamento. Notaba le correzioni, e i pentimenti, donde egli traeva riflessioni tali, che finito di riveder la pittura si avea la storia di quante idee eran passate pel capo di Raffaello nell’ eseguire quell’opera. Mengs spiegava ciò con ragioni, e con osservazioni sì chiare, e sì evidente, che l’intendimento era costretto ad arrendersi, come a dismostrazioni geometriche.”*⁵²

El aspecto central de los escritos teóricos de Mengs era sin duda el intentar entender los principios de proyección y realización de las obras de los antiguos y los grandes artistas de los siglos XVI y XVII, como también interpreta Úbeda de los Cobos en los pocos pasajes en los que Mengs habla explícitamente sobre la función del estudio de las grandes obras escultóricas⁵³. Los vaciados de Mengs que se conservan en Dresde subrayan de una manera especial el interés del pintor por la comparación de soluciones antiguas y modernas de los mismos temas. Mengs también podía estudiar restauraciones famosas a través de estos vaciados y desarrollar él mismo proyectos de reconstrucción, pero desgraciadamente no tenemos fuentes escritas del modo en que el pintor trabajaba con sus vaciados. Sólo algunos años más tarde, en 1831, Johann Gottlob Matthäi, el primer director de la colección de vaciados en Dresde, sugería que Mengs se interesaba por las comparaciones (*Vergleichungen*) entre obras antiguas y modernas. Probablemente como nosotros, Matthäi no tenía fuentes escritas para esta aseveración y contaba sólo con la propia composición de la colección⁵⁴.

Las diferentes versiones del grupo del Pasquino presentes en la colección son el mejor ejemplo de la importancia del método comparativo para Mengs y de su conocimiento de los problemas artísticos a través de la historia. De este grupo colosal de composición piramidal y probablemente de época tardohelenística, que estaba representado en el siglo XVIII sólo por un torso en Roma y dos réplicas muy modificadas por las restauraciones barrocas, Mengs realizaba una reconstrucción del arquetipo antiguo combinando los vaciados de las partes antiguas de las distintas réplicas. Al mismo tiempo también conservaba vaciados y modelos de las versiones modificadas en el Barroco y la importancia de esta pieza en la colección también es destacada por Matthäi en el prólogo de su catálogo, ya que dedica al vaciado de la reconstrucción realizada por Mengs una explicación mayor que para el resto de obras.

NOTAS

1. Este artículo forma parte de un libro que el Museo "Staatliche Skulpturensammlung Dresden" publicó con el título KIDERLEN, M., *Die Sammlung der Gipsabgüsse von Anton Raphael Mengs in Dresden. Katalog der Abgüsse, Rekonstruktionen, Nachbildungen und Modelle aus dem römischen Nachlaß, des Malers in der Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden*. Munich: 2006. El presente artículo ha sido traducido al castellano por Almudena Negrete Plano y Moritz Kiderlen.
2. Para la historia de la formación de la colección de Mengs y su venta al elector de Sajonia ver RÖTTGEN, S., "Zum Antikenbesitz des Anton Raphael Mengs und zur Geschichte und Wirkung seiner Abguß- und Formensammlung" en *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, Berlín: 1981, pp. 129-48 y el inventario de la herencia está publicado en RÖTTGEN, S., *Anton Raphael Mengs: 1728 - 1779. Das malerische und zeichnerische Werk*. Vol. 1. Munich: 1999, pp. 62 y ss.
3. MATTHÄI, J.G., *Verzeichnis der im königl. sächs. Mengs'schen Museum enthaltenen antiken und modernen Bildwerke in Gyps, aufgestellt von Johann Gottlob Matthäy, Inspector etc. Dresden und Leipzig, in der Arnoldischen Buchhandlung*. Dresde y Leipzig: 1831, p. VI; HERES, G., *Dresdener Kunstsammlungen im 18. Jahrhundert*. Leipzig: 1991, p. 155.
4. Archivo del Staatlichen Skulpturensammlung Dresden.
5. Para el desarrollo de la colección en los siglos XIX y XX ver el catálogo de la Exposición VV.AA., *Das Albertinum vor 100 Jahren - die Skulpturensammlung Georg Treus*. Staatliche Skulpturensammlung Dresden. Dresde: 1994.
6. PROTZMANN, H. Y KIDERLEN, M., "Zur Neueröffnung des Abguss-Schaudepots der Skulpturensammlung" en *Dresdener Kunstblätter*, 3 (2000), pp. 66-76.
7. AZARA, J. N., "Ragionamento su l'Accademia delle Belle Arti di Madrid" en *Opere di Antonio Raffaello Mengs*. Parma: 1780, vol. II, pp. 201 a 214, especialmente el primer párrafo en las pp. 201 y 204-205.
ÚBEDA DE LOS COBOS, A., "Propuestas de Reforma y Planes de Estudio: La Influencia de Mengs en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Archivo Español de Arte*, 240, (1987) pp. 447-461. Y ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1741-1800*. Madrid: 1988. Andrés Úbeda de los Cobos piensa que probablemente Azara retocaba bastante el texto, pero en este sentido seguramente el texto publicado representa los pensamientos de Mengs.
8. "Col motivo d'aver donato al Re per la sua Academia tutti i gessi della sua collezione di Statue (collezione unica, che gli era costata somme superiori alle sue finanze), ei pensava fare un Trattato su la maniera di vedere le cose antiche, e scoprivi le loro bellezze. Temeva, che si trovassero in Europa Persone, che da qualche difetto prenderessero leva di declamare contro il merito reale di quelle opere". En AZARA, J. N., *op. cit.* "Memorie concernenti la vita di Antonio Raffaello Mengs", vol. I, p. LI. Úbeda de los Cobos también intentó hacer una recons-

- trucción del pensamiento de Mengs a través de sus escritos en: "Un élément de pédagogie artistique: la collection de statues de plâtre de l'Académie San Fernando à Madrid 1741-1800", en *L'Anticomanie*. París, 1992, pp. 331-35.
9. VON EINEM, H., *Anton Raphael Mengs. Briefe an Raimondo Ghelli und Anton Maron*. Göttingen: 1973.
 10. ASF 5/CF-2.
 11. VON EINEM, H., *op. cit.* Carta nº 11.
 12. AZARA, J. N., *op. cit.* p. L. Hacia también la comparación del estilo y la calidad entre el Apolo del Belvedere, el Laocoonte, el Heracles Farnese, el Gladiador Borghese y del Torso del Belvedere en el capítulo "Del Disegno degli Antichi" en las "Reflessioni di Antonio Raffaello Mengs sopra i tre gran Pittori Raffaello, Correggio e Tiziano, e sopra gli Antichi", pp. 202- 205. Y también comparaba la obra de Miguel Angel y el Heracles Farnese, pp. 137 y ss.
 13. BECATTINI, M. y otros, *Il mondo antico nei calchi della Gipsoteca*. Florencia: 1991. BOCCIPACINI, P., Documento de Archivo: p. 346, documento de 6 de marzo de 1771.
 14. KIDERLEN, M., *op. cit.* Vaciados en yeso de reducciones, números de catálogo: 36, 38, 48, 50, 51, 63, 74, 77, 78, 82, 87, 154, 200, 209, 211, 375, 376, 382, 389, 390, 391, 392, 394, 421, 440, 441. Reducciones hechas en terracota, números de catálogo: 365-371.
 15. VON EINEM, H., *op. cit.* Carta nº 15.
 16. BÉDAT, C., *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid 1744-1808. Contribution à l'étude des influences stylistiques et de la mentalité artistique de l'Espagne du XVIIIe siècle*. Toulouse: 1974, pp. 283 y ss.
AZCUE BREA, L., "Los escultores españoles y las pensiones en Roma en la segunda mitad del siglo XVIII" *Goya*, 233, (Marzo-Abril 1993) pp. 281-288. Y ver también sobre el fenómeno en general KOCKEL, V., "Dhieweilen wier die Antiquen nicht haben können... - Abgüsse, Nachbildungen und Verkleinerungen antiker Kunst und Architektur im 18. und 19. Jh.", en *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert*, Mainz: 2000, pp. 31-48.
 17. PERRIER, F., *Segmenta nobilium signorum et statuorum que temporis dentem invidium evase*. Roma y París: 1638. MAFFEI, P.A., *Raccolta di statue antiche e moderne date in luce da I. de Rossi, con note di P. A. Maffei*. Roma: 1704. GORI, A.F., *Museum Florentinum, III. Statuae antiquae deorum et Virorum illustrium centum aereis tabulis incisae quae exstant in thesauro Mediceo cum observationibus Antonii Francisci Gorii publici historiarum Professoris*. Florencia: 1734. BOTTARI, G., *Del Museo Capitolino* I Roma, (1741); II (1748); III (1755); FOGGINI, N., *Del Museo Capitolino*. IV (1782).
 18. KIDERLEN, M., *op. cit.* nº de catálogo: 11, 32, 33 que corresponden respectivamente al Antinoo del Belvedere, la Lucha de Florencia y el Apolo del Belvedere.
 19. KIDERLEN, M., *op. cit.* nº de catálogo: 34, 37 que corresponden al Apolino y a la Ceres Mattei.
 20. KIDERLEN, M., *op. cit.* nº de catálogo: 52, 56, 58, de Marsias cautivo de Florencia (la versión realizada en mármol blanco), Sátiro de los crótalos y la Venus Capitolina. Y el Galo moribundo que aunque actualmente no se conserva fue citado en el manuscrito con dibujos de MATTHÄI,

- J. G., *Catalogue des jets de stuc... par Jean Gottlob Matthaei. Dresde ce 5^{me} Mars 1794*. Dresde: 1794. n° LXXV.
21. KIDERLEN, M., *op. cit.* n° de catálogo 60, 72, 73 de Venus Calipigia, el Fauno del Cabrito y el Eros y Psique de Florencia. Y los citados por MATTHÄI, J. G., *op. cit.* n° XVIII, XXVIII y LXXX la conocida como Venus Urania de Florencia, la Venus Medici y el Eros y Psique de los Museos Capitolinos.
 22. KIDERLEN, M., *op. cit.* n° de catálogo 97, 111, 123 de la Flora capitolina, el Gladiador Borghe- se y el Torso del Belvedere.
 23. KIDERLEN, M., *op. cit.* n° de catálogo 13, 86, 109, 131 correspondientes al Antinoo capitolino, el Espinario, el Idolino y el grupo de San Ildefonso. Y el no conservado pero citado por MAT- THÄI, J.G., *op.cit.* n° XXIII que es el Laocoonte.
 24. KIDERLEN, M., *op. cit.* n° de catálogo: 1 y 6 de una reconstrucción de la Amazona del tipo Mat- tei y el Hermes Pitti. También los siguientes bustos y fragmentos con n°: 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9.
 25. La explicación más larga de Mengs sobre este tema es una carta y unas notas para una carta para el abad Fabroni y publicadas por AZARA, J. N., *op. cit.* vol. II, pp. 2 y ss. y 15 y ss. Sobre este tema han realizado comentarios: POTTS, A.D., "Greek sculpture and Roman copies I: An- ton Raphael Mengs and the eighteenth century" en *Journal of the Warburg and Courtauld Ins- titutes*, 43 (1980) pp. 150-185. HASKELL, F. y PENNY, N., *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*. New Haven y Londres: 1981, pp. 99- 107. SÉNÉCHAL, P., "Ori- ginale e copia. Lo studio comparato delle statue antiche nel pensiero degli antiquari fino al 1770", en SETTIS, S., (ed.), *Memorie dell' antico nell'arte italiana*. III, Turín: 1986, pp. 150-80. PICOZZI, M. G., "Nobilia Opere": la selezione della scultura antica" *L'Ida del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori [I-II]*, Exposición en Palazzo delle Esposizioni. Roma: 2000, pp. 25-38.
- Antes de Mengs existían discusiones sistemáticas del pintor y coleccionista londinense Jonathan Richardson en el vol. III del *Traité de la Peinture et de la Sculpture*, Ámsterdam, 1728, ver para este tema HASKELL, F. y PENNY, N., *op. cit.* pp. 99 y ss. y HABERLAND, I., *Jonathan Richardson (1666-1745). Die Begründung der Kunstkennerchaft*. Münster: 1991, pp. 55- 58.
26. KIDERLEN, M.: *op. cit.* n° de catálogo: 17, 53, 57, 59, 62, 64, 69, 71, 85, 95, 110, 123, 150. Se trata de réplicas existentes en varios lugares: del Eros con el arco del Louvre, del Marsias cau- tivo de la Villa Albani, el Sátiro de los Crótalos de Kansas City, la Venus Capitolina en lugar des- conocido, torso con clámide en lugar desconocido, el torso de Gaddi en Florencia, el Dionisos desnudo del Vaticano, una Afrodita en lugar desconocido, el Sátiro en reposo de Munich, un torso femenino en lugar desconocido, el conocido como Adonis de Nápoles, el Torso del Belve- dere y la parte inferior de un togado del Museo Vaticano.
 27. CARRADORI, F., *Istruzione elementare per gli studiosi della scultura*. Florencia, 1802, p. XXVIII. Y MÜLLER- KASPAR, U., *Das sogenannte Falsche am Echten. Antikenergänzungen im späteren 18. Jh. in Rom*. Bonn: 1988, p. 59.
 28. "*Così mutilato com'era, ne fu ricercato il gesso per molte collezioni, ed uno frágil altri divenne*

- la delicia del cavalier Mengs negli ultimi periodi della sua vita*”citado en VISCONTI, E.Q., *Museo Pio-Clementino II*, 1784, il. 28. Para el tema de los torsos LADENDORF, H., *Antikenstudium und Antikenkopie*. Berlín: 1953 y WÜNSCHE, R.: *Der Torso. Ruhm und Rätsel*. Catálogo de la Exposición en la Glyptoteca de Munich. Munich: 1998.
29. Sólo están documentados como dibujos en MATTHÄI, J. G., *op. cit.* n° LXXXIX y LXXXVIII.
 30. BOEHRINGER, CH., “Lehrsammlungen von Gipsabgüssen im 18. Jh. am Beispiel der Göttinger Universitätssammlung” en *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, Berlín: 1981, pp. 273 y ss.
 31. BOTTARI, G., *op. cit.* vols. I- III. FOGGINI, N., *Del Museo Capitolino IV*. 1782. HASKELL, F. y PENNY, N., *op. cit.* pp. 62 y ss.
 32. VISCONTI, G. y VISCONTI, E. Q., *op. cit.* vols. I- VII. Y VON STEUBEN, H., “Das Museo Pio-Clementino”, en *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*. Berlín: 1981, pp. 149 y ss.
 33. GRASSINGER, D., “Antikensammlungen in England in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts” en *Von der Schönheit weissen Marmors. Zum 200. Todestag Bartolomeo Cavaceppis*. Catálogo de la Exposición en Schloß Wörlitz. 1999: pp. 23-34. GUILDING, R., *Marble Mania. Sculpture Galleries in England 1640-1840*. Catálogo de Exposición en The Soane Gallery, Londres: 2001.
 34. SCHIERING, W., “Der Mannheimer Antikensaal” en *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*. Berlín: 1981, pp. 257-71. Con una lista en las pp. 261 y ss.
 35. Carta a Fabroni en AZARA, J. N., *op. cit.*, vol. II, p. 13. “*Potrei chiedere un poco d’ildulgenza per i Moderni; poichè non è necessario biasimarci per lodare gli Antichi, ai quali forse nella viva espressione si protrebbe dire essere superiori alcuni Moderni*”.
 36. *Correspondence des Directeurs de l’Académie de France à Rome*. Vol. XI. (1754-1758). París: 1901, pp. 223 y ss. N° 5291.
 37. VEDOVATO, L., *Villa Farsetti nella storia*, vol. I. Venecia: 1994, pp. 127-134, ils. 109-124.
 38. VEDOVATO, L., *op. cit.* pp. 98-127 y 135-140. NEPI SCIRÈ, G., “Le reliquia estreme del Museo Farsetti” en *Alle origini di Canova. Le terrecotte della collezione Farsetti*. Venecia: 1991, pp. 23-29.
 39. KALVERAM, K., “Die Terrakotta-Sammlung des Filippo Farsetti. Ein Beitrag zur frühen Wertschätzung von Barock-Bozzetti” en *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*. (1997), pp. 135-146.
 40. FERGONZI, F., “I calchi da opere del Medioevo e del Rinascimento. I Gessi dell’Ottocento” en *Le Raccolte Storiche dell’Accademia di Brera* (1997), pp. 193-203. Para los vaciados de la Antigüedad ver MUSIARI, A., “I calchi da opere classiche”, en *Le Raccolte Storiche dell’Accademia di Brera*. Milán: 1997, pp. 172-88.
 41. BARETTI, J., *A Guide Through the Royal Academy*. Londres: 1781.
www.royalacademy.org.uk.
 42. Ahora en Londres, Victoria and Albert Museum. Inventario A. 18-1950.
 43. BELLORI, G.P., *Le Vite de’ Pittori, Scultori e Architetti Moderni*. Roma: 1672. (Ed. 1976), pp. 399-418. (Algardi) 287-302 (Duquesnoy). Para el desinterés de Bellori hacia Bernini ver BARBERINI, M.G., “Giovanni Pietro Bellori e la scultura contemporanea”, *L’Idea del Bello*. *op. cit.* pp. 121-29. STRINATI, C., “L’opinione del Bellori”, *L’Idea del Bello*. *op. cit.* pp. 93-98.

44. Mengs inicialmente quería los vaciados completos de las esculturas de las tumbas de los Médici pero al final sólo tomó modelos. BECATTINI, M. y otros, *op. cit.* BOCCI PACINI, P., Documento de Archivo: p. 341 "le statue de' Depositi di mano di Michelangelo esistenti in S. Lorenzo".
45. Para ver esta opinión ver por ejemplo MONTESQUIEU, "Voyage de Gratz a La Haye" en *Oeuvres complètes*. Ed. París: 1949, Vol. I, pp. 709 y ss. (Visita la Villa Borghese con Bouchardon).
46. Entre los vaciados formados por Farsetti en la Academia de Bellas Artes de Bolonia existen las dos figuras vestidas. Ver VEDOVATO, L., *op. cit.* vol. I. Venecia: 1994, ilustr. 117 y 119. AZARA, J. N., *op. cit.* "Il Principio, Progresso e Decadenza dell'Arti del Disegno" vol. II, p. 100. Recoge como Mengs opinaba que "Il Fiammingo, che faceva i Putti con tanta leggiadria, tentò imitare l'antico nella figura di Santa Susana, e giunse ad imitarne l'apparenza, non già le massime essenziali." Montesquieu pensaba que sólo la escultura original en mármol de Bernini mostraba la virtuosidad de la ejecución de los paños y las carnaciones y que las copias en otros materiales de estas esculturas hacían perder todo este efecto casi material y dejaban ver los defectos del "dessin". Por eso él pensaba que no había una gran demanda de copias en terracota (y yeso?) de las obras de Bernini fuera de Italia. "Voyage de Gratz a La Haye" en *Oeuvres complètes*. Ed. París: 1949, Vol. I, pp. 710 y ss.
47. AZARA, J. N., *op. cit.* "Descrizione de' principali Quadri del Palazzo Reale di Madrid", vol. II, pp. 62 y ss. Ver también VON EINEM, H., *op. cit.* pp. 21 y ss.
48. AZARA, J. N., *op. cit.* "Il Principio, Progresso e Decadenza dell'Arti del Disegno", vol. II, p. 131 (Bernini como arquitecto) p. 100 (Bernini como escultor).
49. AZARA, J. N., *op. cit.* "Il Principio, Progresso e Decadenza dell'Arti del Disegno". vol. II, p. 100.
50. KIDERLEN, M., *op. cit.* Los leones no se conservan, y la versión de Caccini del grupo del Pasquino está documentada en la herencia de Mengs pero no se compró para Dresde.
51. KÜNZL, E., *Frühhellenistische Gruppen*. Colonia: 1968, pp. 156 y ss. Künzl toma estos dos grupos para hacer ver las diferencias principales entre la composición de un grupo helenístico y otro moderno.
52. AZARA, J.N., *op. cit.* vol. I, p. X.
53. ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *op. cit.* 1992, p. 333. "Le point le plus important de la copie des statues, c'est précisément la nécessité pour le peintre de ne pas se limiter à peindre le modèle, mais, aussi l'idée et la raison, selon lesquelles ladite sculpture fut composée, parce que c'est là que prend racine la justification de l'art. De cette manière, Mengs obtint que la statuaire devienne l'axe central de la pédagogie artistique". Ver la diferencia hecha por Mengs entre "copiare" e "imitare" en AZARA, J. N., *op. cit.* "Descrizione de' principali Quadri del Palazzo Reale di Madrid", vol. II, pp. 62 y ss. pp. 84-85.
54. MATTHÄI, J. G., *op. cit.* 1831. p. IV y ss.: "Mengs hatte nämlich von König Karl III. von Spanien, dessen Hofmaler er seit 1761 war, den Auftrag erhalten, für die Academie zu Madrid die besten Statuen, welche aus dem Alterthume noch übrig, abzugießen. Papst Clemens XIII. hatte die Erlaubnis zur Abformung der Statuen für diesen Zweck in den päpstlichen Museen gegeben und Mengs begann sein Werk. Als der Künstler die für Madrid bestimmte Anzahl vollendet und

abgesendet hatte, begann er auch für sich selbst eine Folge Statuen, Büsten und anderer antiker Bildwerke abzuformen. Er vermehrte diese seine Sammlung mit anderen, als einzelnen Theilen anderer Statuen und fügte auch Einiges aus der neuern Zeit hinzu. So namentlich Einiges von Johann von Bologna, Michel Angelo und Bernini, gleichsam zur Vergleichung mit der Antike. So stellte er z.B. den antiken Kopf von der Gruppe des Menelaus neben die moderne Ergänzung; solche Gegensätze sind die antike und moderne Büste des Flussgottes, die Beine des Moses u.s.w.”.

(traducción) “Mengs había sido encargado por Carlos III, el rey de España, de formar vaciados de las mejores estatuas que se conservaban de la Antigüedad para la Academia de Madrid. El papa Clemente XIII había dado su conformidad para que se vaciaran estas estatuas con este fin y Mengs comenzaba con su trabajo. Cuando el artista terminó de formar estos vaciados los mandó a España y comenzó a formar otros para sí mismo: estatuas, bustos y otras esculturas. Aumentaba su colección con otros fragmentos de estatuas y añadía algunas piezas modernas. Así tenía algunas cosas de Giambologna, Miguel Ángel y Bernini para seguramente compararlas con las de la Antigüedad. Por ejemplo colocaba la cabeza antigua del grupo de Menelao junto a la restauración moderna; también hacía comparaciones entre los bustos antiguos y modernos de los Ríos (del Belvedere), y las piernas del Moisés, etc.”.

Matthäi no menciona una fuente y además se confunde en todo lo que está en relación con la formación de la colección. Sin embargo la teoría razonable de Matthäi de que Mengs usaba un método comparativo es probablemente una invención provocada por la presencia de estatuas barrocas en la colección, hecho que para Matthäi era extraño y necesitaba de una explicación.

LA RIPRODUZIONE DELLE ANTICHITÀ: I GESSI DI CARLO E I BISCUIT DI FERDINANDO DI BORBONE

Vega de Martini

LA REPRODUCCIÓN DE LA ANTIGÜEDAD:

LOS GESSI DE CARLOS Y LOS BISCUIT DE FERNANDO DE BORBÓN

RESUMEN: Fernando IV, fundador del Museo Arqueológico de Nápoles, siguió la línea de su padre Carlos III, e impulsó las excavaciones de Pompeya y Herculano. La Real Academia de San Fernando conserva una considerable colección de yesos, reproduciendo estatuas antiguas encontradas en Herculano. Los mismos originales fueron reproducidos en Nápoles en biscuit, en pequeño formato, en la Real Fábrica de Porcelana. En pocos años se descubrieron un gran número de frescos, decisivos en el cambio cultural europeo, que convirtieron la corte de los Borbones en un centro propulsor del gusto neoclásico. "Le Antichità di Ercolano esposte" sirvieron como modelo en las manufacturas reales para las más diversas creaciones.

PALABRAS CLAVE: Pompeya, Herculano, Carlos III, Fernando IV, vaciados, porcelana.

THE REPRODUCTIONS OF THE ANTIQUITY: THE GESSI OF
CHARLES AND THE BISCUIT OF FERDINAND OF BOURBON

ABSTRACT: Ferdinand IV of Bourbon, founder of the Archaeological Museum of Naples, followed the line of his father Charles III, and promoted the excavations of Pompeii and Herculaneum. The Real Academia of San Fernando keeps an important plaster cast collection, which reproduces the original ancient sculptures found in Herculaneum. These same originals were copied in small sizes in biscuit in the Royal Manufacture of Porcelain. In few years, a great number of frescoes were discovered and were decisive in the European cultural change of the Neoclassicism, becoming Naples and the Bourbon court in an important place of the Neoclassical style. "Le Antichità di Ercolano esposte" served as a model in the royal manufactures for the most diverse creations.

KEY WORDS: Pompeii, Herculaneum, Charles III, Ferdinand IV, plaster casts, porcelain.

Il cavaliere Hamilton dopo un così lungo studio della natura ha raggiunto il colmo di tutte le gioie naturali e artistiche in una bella giovinetta. Egli l'ha presso di sé. E' un'inglese di vent'anni, bellissima e ben fatta. Le ha fatto indossare una veste greca che le sta ottimamente; ed ella sciogliendo i capelli e prendendo due scialli varia talmente i suoi atteggiamenti, i suoi gesti, la sua espressione, che si crede davvero di sognare. Ciò che mille artisti sarebbero felici di eseguire, lo si vede da lei fatto a

perfezione, in movimento e con una varietà meravigliosa. Ritta in piedi, inginocchiata, seduta, sdraiata, seria, triste, faceta, esaltata, pentita, seduttrice, minacciosa, inquieta; un'espressione succede all'altra, e in questa si cambia. Ad ogni espressione sa scegliere e sostituire all'altra le pieghe del velo, e mutarle, e farsi cento acconciature con le stesse trecce... Frattanto il vecchio cavaliere le regge il lume e si dà tutto in questo ufficio. Egli scorge in lei tutte le bellezze delle statue antiche, i bei profili delle monete siciliane, finanche l'Apollo del Belvedere.

Così scrive da Caserta, ospite di Philipp Hackert, il 16 marzo del 1787, Wolfgang Goethe approdato, nel corso del suo "Viaggio in Italia"¹, nel regno delle Due Sicilie.

Il 27 maggio dello stesso anno il Goethe comunica che, durante una successiva visita in casa di Lord Hamilton in compagnia dell'amico Hackert, aveva osservato tra le altre cose una strana cassa dipinta di nero all'interno e circondata da una considerevole cornice dorata. E commenta:

Questo amatore delle arti e delle fanciulle non contento di vedere quale statua mobile la bella immagine della sua inglese, ha voluto pure goderne come di un apposito quadro plastico, inimitabile. E così vestita di vari colori su fondo nero ella aveva imitato, non di rado in questa cornice d'oro, gli antichi affreschi di Pompei.

Come si vede, quasi una palingenesi spirituale nei termini di una ritrovata libertà primigenia, di una paganità consapevole che coinvolgeva non solo livelli razionali della coscienza ma anche quelli più intimi, più emozionali. Una *imitatio antiquitatis* che dagli oggetti passa a condizionare gli atteggiamenti e i modi di vita delle persone in carne ed ossa.

Siamo in piena epoca neoclassica a Napoli, oltre Goethe, Hackert ed Hamilton sono presenti Winchelmann, Tischbein, Angelica Kaufman, Heinrich Friedrich Fuget. Stanno per arrivare Domenico Venuti e Filippo Tagliolini che porteranno la Real Fabbrica delle Porcellane ad altezze insperate². Siamo a Napoli, sotto il regno di Ferdinando IV di Borbone, il fondatore, non dimentichiamolo, del museo archeologico che sarebbe diventato il più grande del mondo, il prosecutore degli scavi di Ercolano e di Pompei, iniziati sotto l'egida di suo padre Carlo, da cui andavano affiorando, giorno dopo giorno, statue ed affreschi straordinari, come le figure femminili, danzatrici e baccanti che fossero, che la giovane Lady Hamilton usava mimare per il suo colto e anziano consorte, ambasciatore di S. M. Britannica presso la corte napoletana, collezionista e raffinato intellettuale in contatto con la migliore *intelligentia* dell'epoca. Una di queste una baccante che danza in aria trovata negli scavi di Civita, raffigurata alla tavola XXIX del III volume delle *Antichità di Ercolano Esposte*³. campeggia al centro di un piatto conservato a Napoli nel museo di Capodimonte, in collezione de Ciccio. Forse si tratta di un piatto facente parte di un servizio eseguito nel 1790 per la Reale Altezza la Duchessa di Parma⁴, identico al diciottesimo

"Museo Ercolanese.
Serie di Pitture. Baccante che
danza in aria trovata negli scavi
di Civita" alla tavola XXIX del
III volume delle "Antichità di
Ercolano Esposte", in Napoli
Regia Stamperia 1757-92.



di un altro famoso servizio. Quello così detto *Ercolanese* portato in dono nel 1781 da Napoli a Carlo, ormai dal 1759 insediato sul trono di Spagna. Del servizio, oggi considerato disperso, e descritto in una pubblicazione del 1782 curata dallo stesso Venuti⁵, faceva parte uno straordinario centro tavola in biscuit, di candido nitore, un magnifico gruppo scultoreo dovuto alla mano di Filippo Tagliolini, capomodelatore della fabbrica ferdinanda, operante a Napoli dalla fine degli anni '80 insieme a Domenico Venuti, direttore della stessa. Raffigurava il Re Cattolico, Carlo III di Borbone, "nell'atto di animare il Re nostro sovrano a proseguire le scoperte Ercolanesi, mentre passeggiano insieme sulle escavazioni dell'Ercolano"⁶. Oltre a questo gruppo il dessert comprendeva 12 teste grandi a mezzobusto, sempre in



Real Fabbrica di Napoli
-Piatto in porcellana,
diam cm. 24,5- Napoli,
Museo di Capodimonte,
coll De Ciccio.

biscuit, estratte dagli originali del Museo Ercolanese. Sia le pitture che i busti erano tratti in gran parte dagli 8 volumi delle *Antichità di Ercolano* (1757-1792), presenti in fabbrica come imprescindibile strumento di lavoro.

La Reale Accademia di San Fernando conserva una considerevole collezione di gessi, riproduzioni di antiche statue. Una buona parte di questa è costituita da calchi fatti eseguire da Carlo di Borbone, quando era re di Spagna, dagli originali ritrovati ad Ercolano. Gli stessi originali furono riprodotti a Napoli, in biscuit, serialmente e in piccolo formato dalla Real Fabbrica delle porcellane ricostruita da Ferdinando IV succeduto a Carlo sul trono delle Due Sicilie. Dico ricostruita in quanto Carlo, una volta divenuto re di Spagna, ebbe cura, prima di partire da Napoli, di distruggere *a fundamentis* la manifattura delle porcellane da lui istituita, trasferendo a Madrid artisti, macchinari e persino la pasta per la costituzione dei manufatti. Caso particolarissimo in quanto ciò non avvenne per le altre manifatture (pietre dure o arazzi), né a Carlo venne in mente mai di portare con sé neppure un pezzo della collezione Farnese che oggi è il nucleo più importante del Museo di Capodimonte⁷.

Ma si sa quanto fosse importante e prestigioso nel '700 il possesso e il vanto di una fabbrica di porcellana e si conoscono veri e propri episodi di spionaggio industriale finalizzati a carpire ricette per ottenere la migliore qualità di pasta.

Dunque mentre Carlo porta avanti a Madrid la Fabbrica del Buen Retiro, Ferdi-



Real Fabbrica di Napoli (modellatore F. Tagliolini) -*Il Trionfo di Venere*, gruppo in biscuit, h. cm. 45,5- Napoli, collezione privata.

nando non rimane inoperoso e si dà da fare per ricostituire quanto era stato distrutto.

Dopo un periodo di rodaggio e di prove (periodo Ricci e Periodo Pérez), riesce, tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80, a ricreare una manifattura di livello pari a quella carolina, e lo fa con l'aiuto di personalità e di artisti di altissimo profilo, l'intendente Domenico Venuti e lo scultore Filippo Tagliolini.

Principale fonte di ispirazione i bronzi e gli affreschi ercolanesi, ma anche le statue antiche della collezione Farnese. Precise riproduzioni o riproposizioni leggermente variate -o in un momento successivo composizioni originali ma liberamente ispirate all'antico come il "Trionfo di Venere" di collezione privata napoletana- solo ridotte in piccole dimensioni e di colore bianco candido ad imitare il marmo pario come allora si riteneva dovessero essere le statue dell'antica Grecia. Una produzione seriale (di uno stesso soggetto sono reperibili vari prototipi), ma decisamente di grande qualità. Il biscuit di candido nitore si prestava perfettamente ad ottenere l'effetto desiderato. In più la sua consistenza gessosa suggeriva il concetto del calco, della riproposizione in gesso dagli originali, in consonanza con l'opera di riproduzione delle *Antichità* già condotta da Carlo che è in qualche modo -come lo stesso dessert del Servizio Ercolanese suggerisce, e come documentano i gessi della Real Accademia di Belle Arti di San Fernando- il *deus ex machina* del nostro discorso, il vero scopritore di Ercolano e dei suoi tesori, un neoclassico *ante litteram*.

Scriva da Verona a Bernardo de Rubeis, domenicano, il marchese Scipione Maffei, il 10 novembre del 1747:

O qual grande ventura dei nostri giorni è mai che si discopra non uno et altro antico monumento, ma una Città... Grand'impresa è questa, ma piccola per un re potente e dotato di eroico spirito, come il presente è... Con questo molte e molte cose per gli usi, per l'architettura, per l'arti, per l'erudizione impareremo, che nei libri si cercano invano. Con grandissimo beneficio del paese, correrà a Napoli tutta l'Europa erudita⁸.

La città di cui si parla è l'antica Ercolano, il re cui fa riferimento è naturalmente Carlo di Borbone.

Gli scavi per tirare fuori l'antica città sepolta dall'eruzione del Vesuvio del 79 d.C. Carlo li aveva iniziati quasi subito, nei primissimi anni della sua avventura napoletana (poi proseguiti dal 1756 a Pompei e a Stabia). Le "Antichità di Ercolano Esposte" seppure pubblicate, a cura della Regia Stamperia, della Reale Accademia Ercolanese e della Scuola di Incisione di Portici, a partire dal 1757, solo due anni prima della partenza di Carlo per la Spagna, documentano inequivocabilmente l'interesse del re per l'antico, dimostrato anche nella sua tendenziale spinta alla classicizzazione del Barocco nell'impresa della Reggia casertana⁹.

Era stato proprio Carlo -certo impressionato dalla bellezza dei manufatti antichi facenti parte della collezione che aveva ereditato dalla madre Elisabetta Farnese- a ri-

prendere nel 1738, in occasione dell'inizio della costruzione del Palazzo di Portici, gli scavi che aveva lasciati interrotti qualche anno prima il principe d'Elboeuf. I risultati del primo sondaggio furono eccezionali. Venne fuori il Teatro, la Basilica, la Villa dei Papiri, con tutti i loro dipinti e le loro sculture. E' documentata tutta la fresca emozione dell'impresa, la partecipazione viva e attenta del sovrano e della corte. Re Carlo visita gli scavi, ne segue da vicino l'andamento, personalmente interviene, dettando norme per la loro conduzione, prescrivendo misure di salvaguardia per gli oggetti rinvenuti.

Carlo era coadiuvato nell'impresa da Marcello Venuti, padre di Domenico Venuti, antiquario, chiamato da Cortona per soprintendere alla Biblioteca e alle Collezioni Farnesiane, il primo ad identificare i ruderi della città di Ercolano, il primo a proporre al re, fin dal 1748, l'idea di pubblicare le Antichità. "Le meravigliose antichità si fanno attualmente intagliare dal re -scrive il Gori nel 1748 ("Notizie del memorabile scoprimento dell'antica città di Ercolano vicino a Napoli") -avendo ordinato che vengano con le stampe pubblicate perché servano di lustro e di aiuto agli studi di antichità". Comunque già nel 1739 nel Palazzo Reale di Portici facevano bella mostra una trentina di affreschi staccati. Divennero 400 nel 1748, 700 nel 1754, 800 nel 1756, con le conseguenze che si possono immaginare nel cambio della cultura europea in termini di neoclassico. Il ruolo propulsivo di Napoli e della corte borbonica per quanto attiene la formazione di una temperie culturale neoclassica fu enorme già al tempo di Carlo, nonostante i tentativi "protezionistici" della stessa Accademia Ercolanese che aveva qualche remora a diffondere le immagini dei reperti trovati in anticipo sulla pubblicazione ufficiale degli stessi.

Il già citato Maffei nell'inviare al De Rubeis il 10 novembre del 1747 copia di alcune iscrizioni pervenutegli dagli scavi dell'antica città, allora in pieno corso, comunica:

Le iscrizioni che trasmetto le ho ricevute appunto quindici giorni orsono, perché essendosi da Verona portato a Napoli il Marchese Luigi Pindemonti per vedere an-



Frontespizio dell'opera di Ottavio Antonio Bayardi, Napoli 1755.



Marsia e Olimpo, dipinto trovato a Civita nel 1760, dal I volume delle "Antichità di Ercolano Esposte".

cora le meraviglie che a poche miglia da Napoli vanno uscendo dalla terra, non poche di esse le ha dal marmo o dal metallo ricopiate. Non vedrà tra queste quella che si è divulgata, in cui si nomina orchestra e teatro, perché se bene ei l'ha veduta, non potè però trascriverla, e gli fu data poi da diversi, diversamente.

Dunque la nozione delle straordinarie scoperte fatte dal re, molto prima della pubblicazione ufficiale a cura della Regia Stamperia, si divulgava in tutta Europa, per merito o per colpa di studiosi ed eruditi entusiasti ed impazienti come appunto il Maffei o il Pindemonte. Inoltre le *Antichità* avevano avuto un precedente nel *Catalogo degli antichi monumenti dissotterrati dalla scoperta*

città di Ercolano, pubblicato anche questo a Napoli nella Regia Stamperia nel 1755 a cura del parmense Ottavio Antonio Bayardi, organizzatore della Stamperia Palatina e della scuola di Portici e già autore nel 1752 di un *Prodròmo alle Antichità di Ercolano*.

Considerato tutto questo, mi sembra quanto meno fuorviante far risalire esclusivamente il cambio di gusto dal Rococò al Neoclassico, come di solito si fa, al viaggio a Roma del fratello di Madame Pompadour, il conte di Marigny (1749-51), accompagnato dall'abate Leblanc, dall'architetto Sufflot e dal disegnatore Cochin, il quale nel 1751 pubblica le sue *Lettres sur les peintures d'Herculanum*, dimostrando peraltro di conoscere quanto era conservato nel Palazzo Reale di Portici. Il ruolo di Napoli, della corte borbonica e dello stesso Carlo non va sottovalutato, tenuto presente anche il gusto del sovrano nel campo della nuova architettura. La reggia di Caserta, progettata ed in parte eseguita dal Vanvitelli su precise indicazioni del sovra-



Real Fabbrica di Napoli (modellatore F. Tagliolini) -*Marsia e Olimpo*, biscuit, h. cm. 28,5-
Napoli, collezione privata.



Perseo e Andromeda, dipinto trovato a Civita nel 1761, dal III volume delle "Antichità di Ercolano Esposte".

dai modi rococò in auge all'epoca della manifattura di Capodimonte fondata dal padre, modi tenacemente perseguiti con la fabbrica di Buen Retiro. Ed è per questo forse che si continua a pensare a Carlo come tenace assertore del gusto rococò senza tener conto di quanto forte e persistente fosse l'interesse per l'esotico alla corte madrilenana, come ben documenta il catalogo della mostra sui tesori d'Oriente nelle collezioni reali spagnole¹⁰.

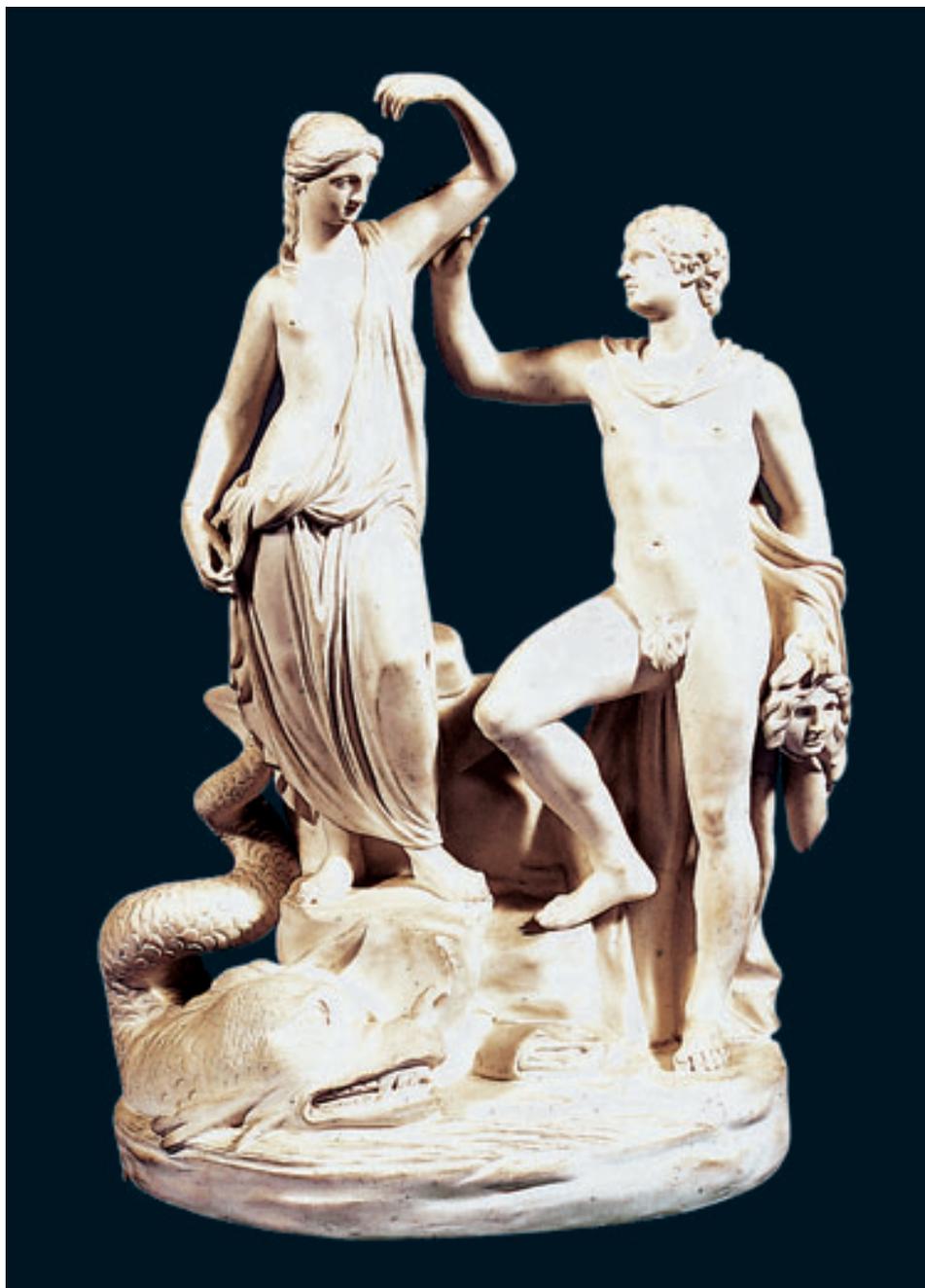
Il cambio di gusto nella fabbrica ferdinandea, come già detto, avviene con Domenico Venuti, irettore dal 1779, il figlio di Domenico Venuti iniziatore degli scavi con Carlo nel 1738, e con Filippo Tagliolini, capo modellatore. A loro si deve l'idea di riproporre in pasta e in piccolo serializzandoli gli originali ercolanesi.

I tempi erano ormai maturi per una diffusione programmata e capillare delle *Antichità*, volumi presenti direttamente nella manifattura delle Porcellane come strumento di lavoro.

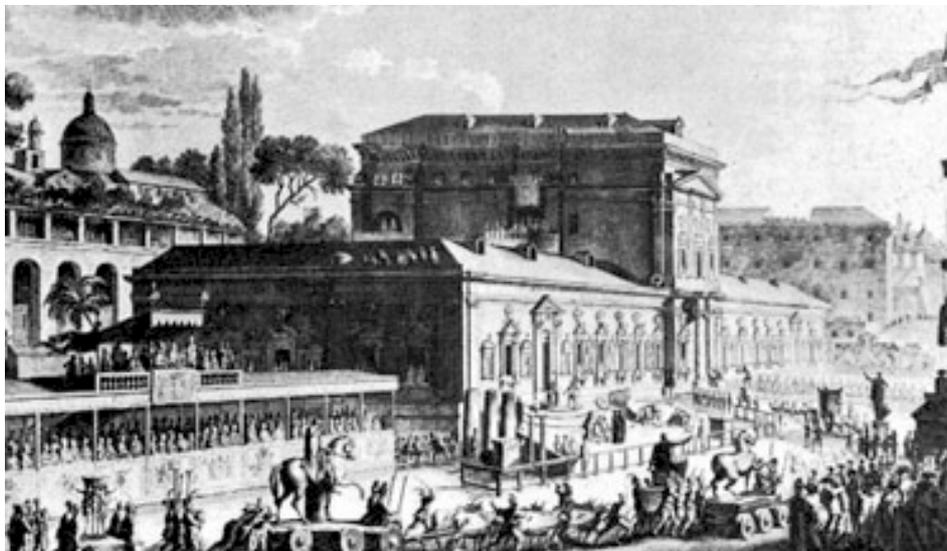
no, documenta un deciso superamento del gusto rococò per approdare a un discorso rigoroso di classicizzazione del barocco, lo scalino appena antecedente alla temperie neoclassica nella quale ben si inquadrano anche le lettere che le Blanc, esaltando la semplicità e la nobiltà dei classici, scrive tra il 1737 e il 1744 all'abate Caylus, archeologo e promotore di un deciso ritorno all'antico.

L'interesse di Carlo per le antichità non venne mai meno anche quando si allontana da Napoli. Ne fanno fede i gessi della Reale Accademia di San Fernando che costituiscono una sorta di anticipazione di quanto viene realizzato in epoca ferdinandea.

Ferdinando, come abbiamo detto rimette in piedi la fabbrica di porcellana, che però in un primo momento non si discosta



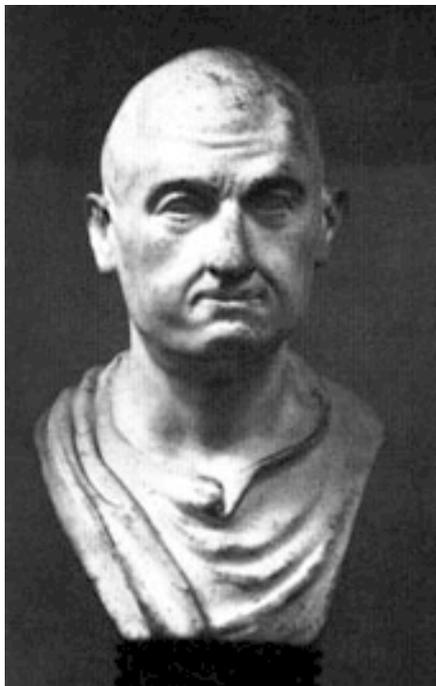
Real Fabbrica di Napoli (modellatore F. Tagliolini) -*Perseo e Andromeda*, biscuit, h. cm. 34-
Napoli, collezione privata.



Trasporto delle antichità di Ercolano dal Real Museo di Portici al Palazzo degli Studi di Napoli dal "Voyage Pittoresque..." dell'Abbé de Saint Non, Parigi 1782.

I modelli utilizzati erano sia pitture che sculture. Ad esempio, tratto dal I volume delle Pitture il biscuit con Marsia e Olimpo, dipinto trovato a Civita nel 1760, mentre dal IV volume è tratto il biscuit con Perseo e Andromeda, dipinto trovato a Civita nel 1761. Le versioni che qui presentiamo sono in una collezione privata napoletana e sono state esposte, come il gruppo del Trionfo di Venere, nella recente mostra sulle *Le manifatture napoletane di Carlo e Ferdinando di Borbone* (Madrid 2003).

Dal V volume, il primo dei bronzi, sono tratti i mezzibusti che facevano parte del dessert del servizio ercolanese donato da Ferdinando a Carlo di Borbone. Raffiguravano (Seneca, Scipione, Giove Ammone Pallade, Archimede, Silla, Berenice, Marco Claudio Marcello, Caio Cesare, Tolomeo Sotere e due incogniti), dodici teste "grandi a mezzobusto estratte dagli originali del Real Museo Ercolanese"¹¹, più volte replicate in diverse misure. Pubblichiamo una versione in biscuit di uno di questi busti. Si tratta di Scipione in relazione con l' incisione che l'ha ispirata inserita nei volumi delle Antichità. E' interessante notare che al Museo Archeologico di Madrid esistono alcuni mezzibusti riferiti ai bronzi ercolanesi. Mi chiedo perché mai vengano attribuiti alla manifattura del Buen Retiro¹² e non vengano piuttosto messi in relazione con il Servizio Ercolanese giunto in Spagna nel 1782, così come sembra ipotizzare Alvar Gonzales Palacios¹³ a proposito di quello raffigurante Tolomeo Sotere. Molti mezzibusti da prototipi ercolanesi, questa volta in gesso, sono anche



Real Fabbrica di Napoli (modellatore F. Tagliolini).
-Scipione, biscuit- Firenze Palazzo Pitti.

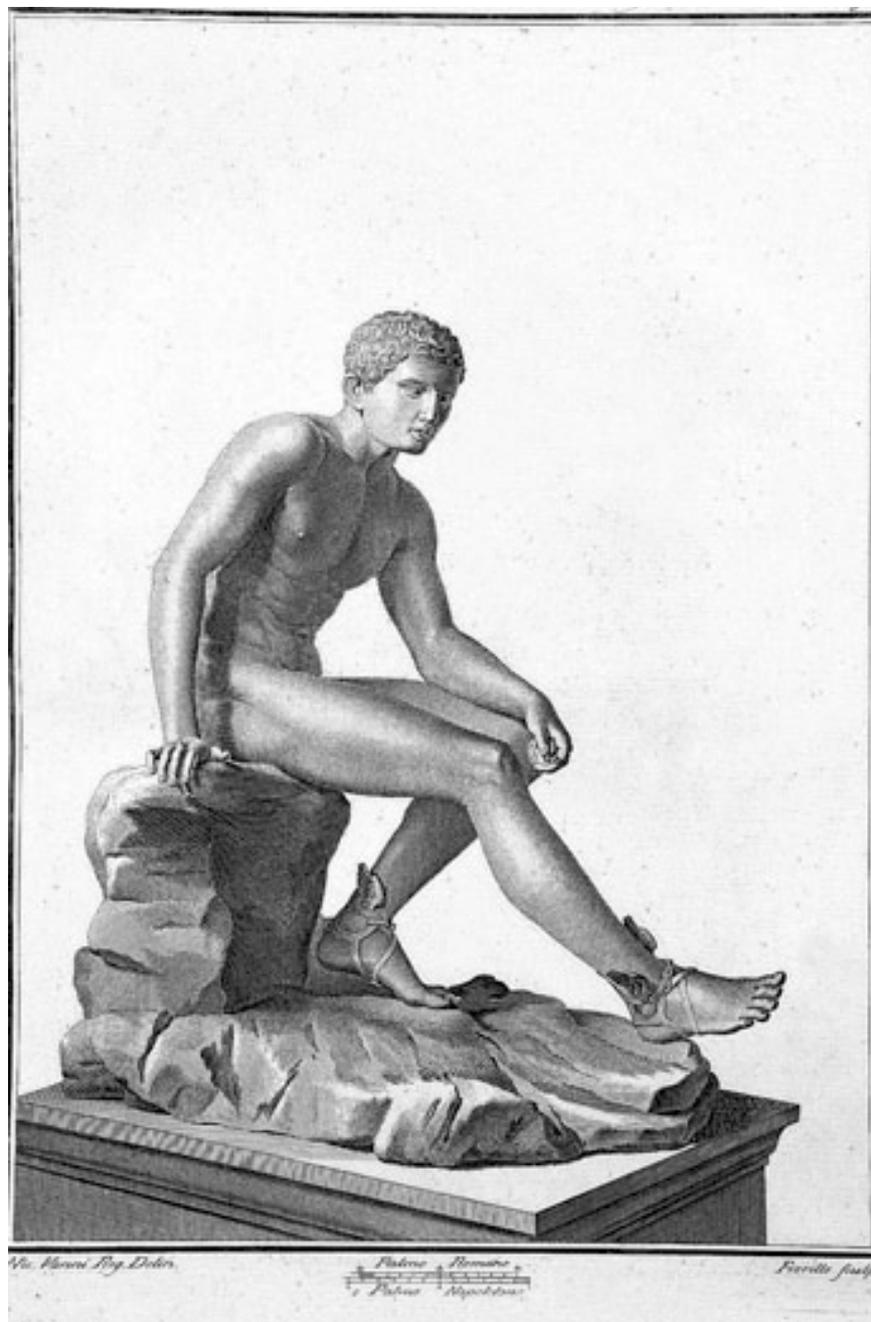


Scipione in mezzobusto, dal V volume delle
"Antichità di Ercolano Esposte" tav. XXXIX.

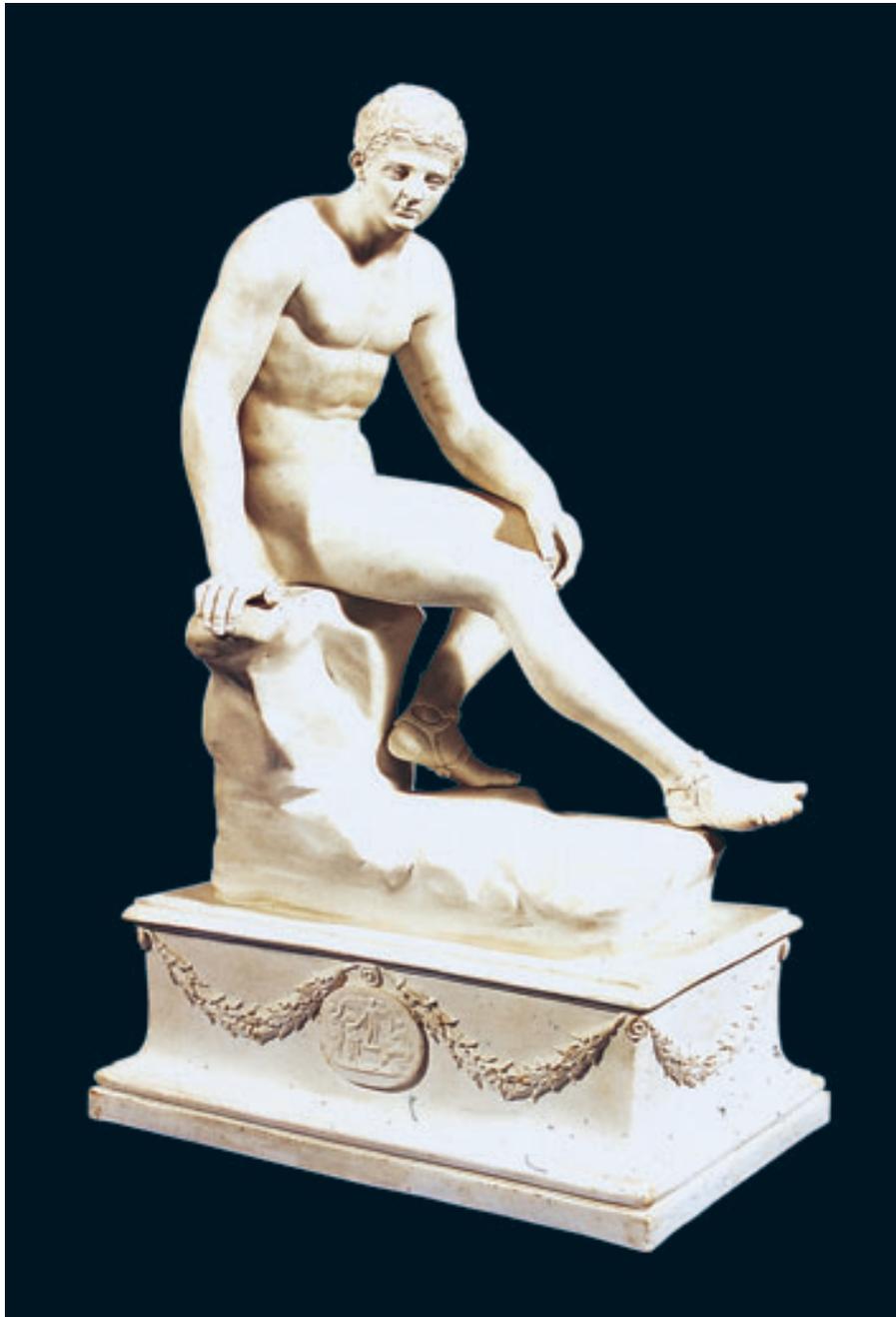
alla Reale Accademia di Belle Arti di San Fernando dove esiste, oggi esposto in bella mostra, anche il gesso del bronzo del Mercurio dell'Ercolano, trovato a Portici nel 1758, pubblicato nel VI volume delle *Antichità* in "...quattro vedute, colle ali a' piedi, e con un pezzo di altro strumento, seduto sopra un gran masso, quasi in atto di riposare", considerato:

come il più delicato e il più perfetto lavoro antico in bronzo che si sia finora veduto e forse da paragonarsi in qualche maniera alle più belle opere in marmo che ci restano degli antichi artefici. Rendiamo nota in questa sede una versione in biscuit di collezione privata napoletana in relazione con la prima delle quattro incisioni che lo raffigurano nel VI volume delle *Antichità di Ercolano*.

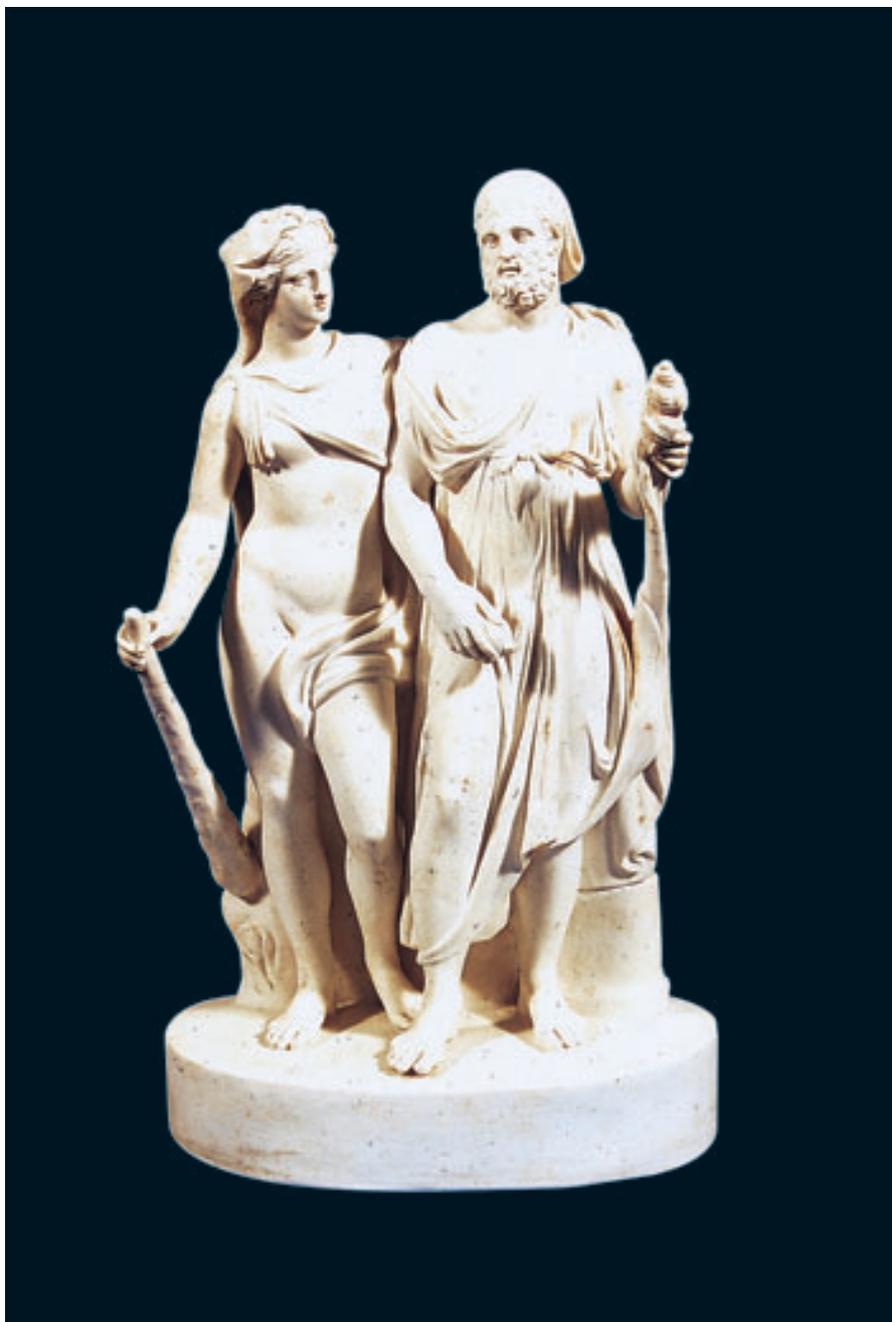
Non potevano mancare nella fabbrica ferdinandea riproduzioni in biscuit di statue farnesiane. Ne pubblichiamo alcune di collezione privata napoletana. Si tratta del gruppo con Ercole e Onfale, a Flora e l'Ercole Farnese. Di queste due ultime sculture esistono all'ingresso della Reale Accademia di San Fernando i gessi fatti eseguire da Velázquez per conto di Filippo IV quando le colossali statue marmoree si trovavano ancora nelle terme di Caracalla.



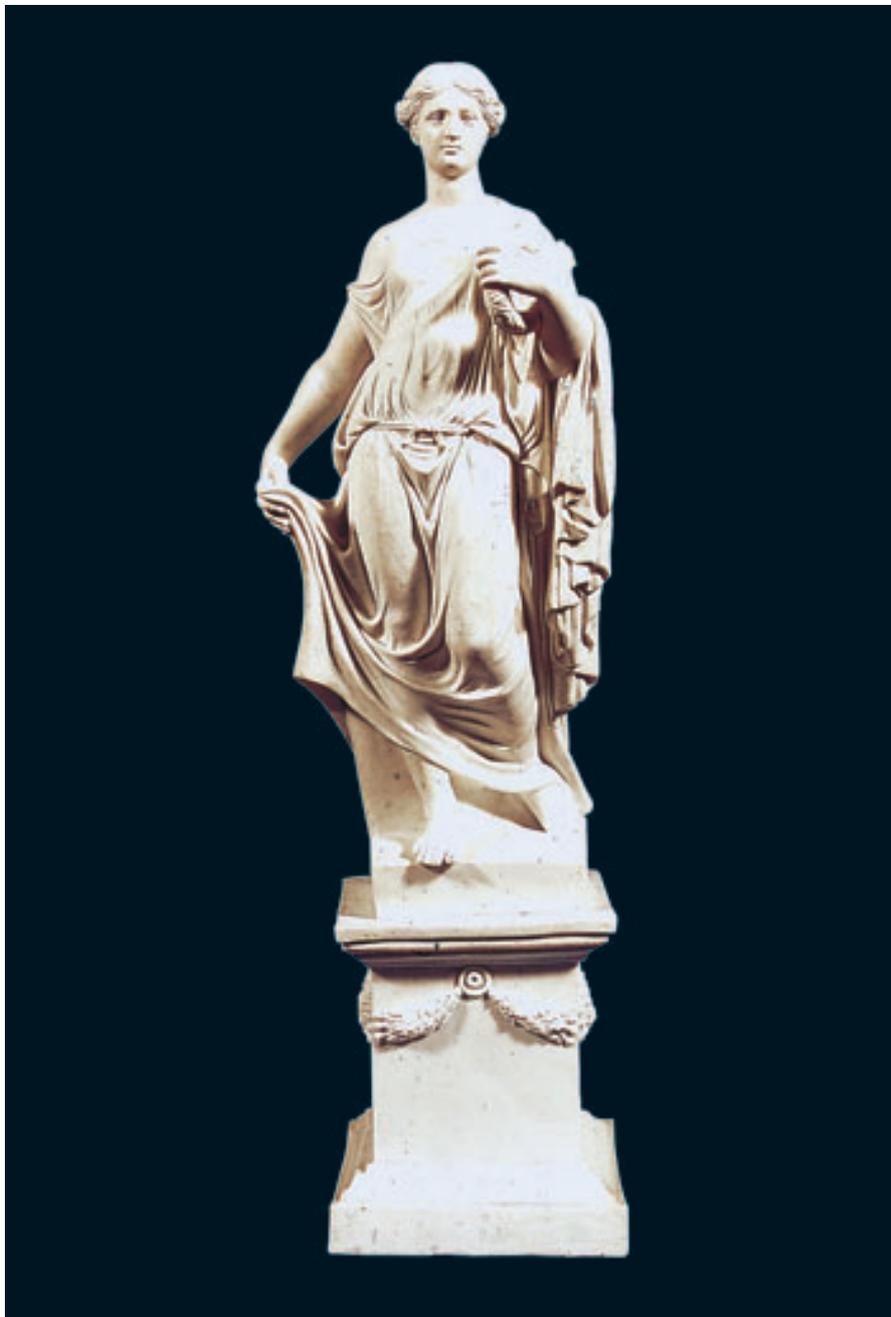
Mercurio dell'Ercolano, bronzo trovato a Portici nel 1758, dal VI Volume delle "Antichità di Ercolano Esposte".



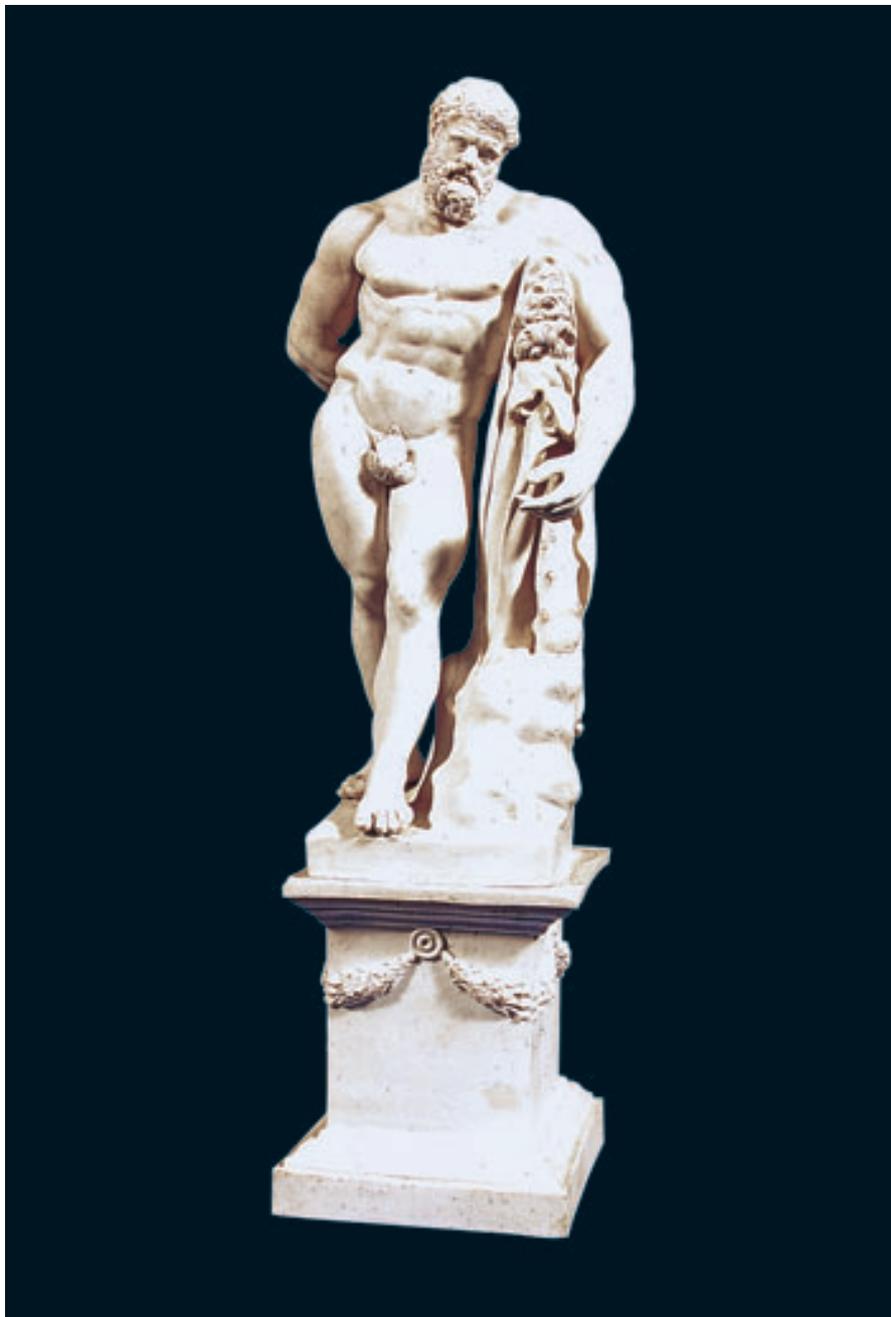
Real Fabbrica di Napoli (modellatore F. Tagliolini) -*Mercurio dell'Ercolano*, biscuit, h. cm. 38-
Napoli, collezione privata.



Real Fabbrica di Napoli (modellatore F. Tagliolini) -*Ercole e Iole*, biscuit, h. cm. 28-
Napoli, collezione privata.



Real Fabbrica di Napoli (modellatore F. Tagliolini) -*Flora Farnese*, biscuit, h. cm. 34-
Napoli, collezione privata.



Real Fabbrica di Napoli (modellatore F. Tagliolini) -*Ercole Farnese*, biscuit, h. cm. 34-
Napoli, collezione privata.

Fu Ferdinando IV invece ad ottenere di trasferire a Napoli dal Palazzo Farnese di Roma, divenuto sede dell'ambasciata napoletana all'interno dello Stato della Chiesa, alla fine degli anni Ottanta tutte le antiche sculture marmoree che insieme alle antichità ercolanesi sarebbero andate a creare nell'antico Palazzo degli Studi la collezione d'arte antica più importante del mondo. Una incisione del *Voyage Pittoresque* del Saint Non¹⁴ rappresenta il trasporto dei manufatti di scavo dal Museo di Portici, divenuto ormai troppo piccolo per contenerli tutti. Un vero e proprio evento di valenza mass mediale che ben documenta l'importanza attribuita all'impresa da Ferdinando e dal suo entourage di cui faceva parte anche Philipp Hackert, espressamente incaricato dell'ordinamento e dell'allestimento museale. Accanto al regio Palazzo degli studi, poi museo Nazionale, è addirittura montato un vasto palco da cui la corte, i nobili i notabili, gli ambasciatori e plenipotenziari di altre nazioni, avevano l'aggio di ammirare le Antichità al loro passaggio, una sorta di parata, dove però non veniva messa in mostra la forza militare ma quella della cultura. Per un sovrano "ignorante come un caprone", così come ci è stato presentato dalla storiografia posrisorgimentale Ferdinando, una bella contraddizione! Un rilievo altrettanto importante venne accordato al trasporto da Roma del gruppo mastodontico del Toro Farnese che ebbe, appena giunto a Napoli nel 1791, una collocazione strategica. Fu posizionato all'aperto nella villa Reale di Chiaia, come lo stesso Hackert comunica di aver progettato al conte Donhoff von Donhoffstad a Berlino il 28 luglio del 1789¹⁵.

In questa temperie culturale si muovevano gli intellettuali più aggiornati, per lo più stranieri, collezionisti, artisti, eruditi -gli Hamilton, i D'Hancarville, i Tischbein-, il fior fiore dell'intelighentia europea accorsi a Napoli, per suggerire questa linfa vitale, primordiale ed esaltante come la lava infuocata del suo Vesuvio, mitica. Il passato si salda al presente, la classicità fluisce nella vita corrente e la permea totalmente così da spingere Goethe ad affermare: "E ora che ho dinanzi all'anima tutte queste rive, ora e soltanto mi è viva e parlante l'Odissea".

NOTAS

1. GOETHE, J.W.: *Italianische Reise*. 1816-29.
2. GONZALES PALACIOS, A., *Lo scultore Filippo Tagliolini e la porcellana di Napoli*, Torino:1988.
cfr. anche la sezione porcellana a cura di GONZALES PALACIOS, A, e di DE MARTINI, V., Catalogo della mostra *Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799*, Firenze: 1979-80, vol. II, pp. 107-160.
cfr.Catalogo della mostra *El arte de la corte de Napoles en el siglo XVIII*, Madrid: 1990.
cfr.Catalogo della mostra ed. DE MARTINI, V., *Le manifatture napoletane di Carlo e Ferdinando di Borbone tra rococò e neoclassicismo, ovvero Le utopie possibili*, Madrid: 2003.
3. *Le Antichità di Ercolano esposte*, voll.VIII, Napoli Regia Stamperia:1757-92.
4. INGHIRAMI, F., *Dichiarazione delle pitture di un servizio da tavola modellato in porcellana nella Real Fabbrica di Napoli per uso della Real Altezza la Duchessa di Parma*, in Napoli nella Stamperia Reale 1790.
5. VENUTI, D., *Spiegazione di un servizio da tavola dipinto e modellato in porcellana nella Real Fabbrica di S. M. il Re delle Due Sicilie sopra la serie de' vasi e pitture esistenti nel Real Museo Ercolanese per uso di SMC*, In Napoli nella Stamperia Reale 1782.
6. *Ibid.*
7. A conferma l'episodio della gemma ercolanese restituita da Carlo al momento di imbarcarsi per Madrid raccontato da HERRERO SANZ, M.J., in "Las Antigüedades de Herculano y su impacto en las colecciones Reales", *Reales Sitios*, 156, (secondo trimestre 2003), pp. 44-45, in part. p. 50.
8. *Lettera del Signor Marchese Scipione Maffei sopra le Antichità d'Ercolano al M. R. Padre Bernardo De Rubeis domenicano*, Venezia: 1746.
9. cfr DE MARTINI, V., "Le utopie possibili" in Catalogo già citato Madrid: 2003, pp. 29-60.
DE MARTINI, V., "L'arredo dell'appartamento vecchio del Real Palazzo di Caserta: una scelta culturale tra rococò e neoclassicismo", *Rivista Storica del Sannio* terza serie anno IX, n.17, pp. 273-306.

Per la Reggia di Caserta, suo personale Escorial, Carlo chiama a lavorare, tramite il Vanvitelli, artisti e pittori che già portavano avanti un discorso di temperamento del Barocco come Gerolamo Starace Franchis e Sebastiano Conca -questo in rapporto con Anton Raphael Mengs che era amico del Winkelmann e punto di riferimento per il neoclassico a venire- autore, tra il 1756 e il 1759 di numerosi quadri per la cappella palatina, o come Andrea Violani e Tommaso Solari, entrambi di formazione romana e classicista, scultori cui già dal 1759 fu affidata l'esecuzione delle statue del vestibolo inferiore, tutte a soggetto classico o esemplate su antiche statue. Finanche di Carlo l'idea, poi realizzata in periodo napoleonico, di sistemare ai piedi dello scalone una grande statua raffigurante Ercole coronato dalla gloria, così come risulta dai disegni di progetto di Luigi Vanvitelli. Aveva certamente in mente le due statue colossali di Ercole a riposo ritrovate alla metà del

secolo XVI alle Terme di Caracalla, che facevano bella mostra di sé nel cortile di Palazzo Farnese a Roma, più tardi trasferite a Napoli da Ferdinando IV. Una di queste fu poi sistemata durante il decennio francese alla base dello scalone in ottemperanza al progetto vanvitelliano.

Del ruolo avuto da Carlo nella gestazione della temperie culturale neoclassica si mostra consapevole anche Maria Jesus Herrero Sanz nel citato articolo in *Sitios Reales* n. 156, cfr. p. 155.

10. Catalogo della mostra Oriente en Palacio, *Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*, Madrid: 2003.
11. VENUTI, D., *Spiegazione di un servizio da tavola...*, Napoli: 1782.
12. MAÑUECO, C., *Manufactura del Buen Retiro 1760-1806*, Madrid: 1799.
13. GONZALES PALACIOS, A., *op.cit.* p. 168. Lo studioso pubblica alcuni mezzibusti dei Musei madrileni, indubbiamente dovuti alla Real Fabbrica di Napoli, Tolomeo Sotere, Berenice, Tolomeo Filometore e Sardanapalo (che siano, questi ultimi, i due mezzibusti incogniti di cui parla Venuti descrivendo il servizio?).
14. RICHARD ABBÉ DE SAINT NON, J. C., *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, Paris: 1781-86.
15. WEINDER, T.: "Deliciae Principis felicitas Populi: Hackert alla corte di Napoli", *Jacob Philipp Hackert, Paesaggi del Regno*, Catalogo della mostra, Roma: 1988, p. 57.