

El Fauno en reposo de la colección Caetani

Almudena NEGRETE PLANO

A pesar de que en el contrato con Pietro del Duca y Cesare Sebastiani se especificaba claramente que Velázquez encargaba el bronce de *una statua de fauno nudo con una pelle attorno, che sta nel entrare della loggia del Palazzo de Sig(n)ori Gaetani al Corso*¹ (Fig. 1), esta escultura ha sido confundida a lo largo de la bibliografía relativa a la misión artística del pintor en Italia.

En la mayoría de los casos en que se ha hecho referencia a la estatua del *Sátiro*, que decoraba junto a otras la *sala ochavada* del Alcázar, ésta ha sido identificada erróneamente con el *Fauno* que poseía la familia Giustiniani y que hoy se conserva en el Museo Torlonia².

Haskell y Penny³ afirmaban que la copia en bronce para Felipe IV procedía de dicha escultura, ya que en el siglo XVI esta réplica había sido muy conocida, como demostraba el que hubiera sido incluida en la antología de estatuas más famosas de Roma por Perrier⁴. Sin embargo, la leyenda que acompañaba al grabado no dejaba duda sobre la localización de la pieza, *Faunus meditans, in Ædibus Justinianeis*.

El cuerpo del *Fauno* del Museo Torlonia está, no obstante, más separado del tronco, que le sirve de apoyo, que el bronce del Palacio Real, resultando, por tanto, una figura más diagonal y a la vez más visible el puntal de refuerzo que va de la pierna al árbol, el cuál carece del *pedum* y siringa que decoran el bronce. El cabello además está trabajado de un modo más abundante que el de la versión Caetani.

La inexactitud cometida por los historiadores británicos, que no conocían de primera mano la documentación de archivo sobre las tareas de Velázquez en Italia, fue heredada por otros autores⁵, que no se pararon a comprobar la procedencia de la escultura, a pesar de tener acceso a los documentos en los que se especificaba claramente que el *Fauno* se encontraba en el Palazzo Gaetani, es decir, Caetani, al Corso.

Harris⁶ suponía, por su parte, que de las muchas versiones del *Sátiro en reposo* de Praxíteles, el ejemplar del Alcázar parecía corresponder más estrechamente al que

¹ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 143, c. 721r. PARISI, *VEA*, p. 351.

² Fauno Giustiniani. Villa Torlonia alla Lungara. Museo Torlonia, n.º de inventario 113. HELBIG, 1963-1972, vol. IV, p. 257.

³ HASKELL y PENNY, 1990, p. 235.

⁴ PERRIER, 1638, lám. 45.

⁵ SALORT, 1999, p. 423. El *Fauno* de la colección Caetani no pasó en ningún momento a la Giustiniani, para finalizar en el Museo Torlonia, como afirma Salort. HERAS, 1999, p. 89. Heras considera equivocadamente que el original del bronce de Palacio había sido vaciado, con alguna variante, del que pertenecía a los Giustiniani, ya que dicha familia estaba muy unida a los españoles, y ese motivo habría facilitado que fuera una de las obras elegidas por Velázquez.

⁶ HARRIS, 1960, p. 120, nota 33.

⁷ Musei Vaticani, Braccio Nuovo, n.º inv. 2219. AMELING, 1908, pp. 146 ss., n.º 120; GERKE, 1968, pp. 26 ss., n.º 8.

⁸ Junto a otros dos Sátiros de la colección Caetani, se cita al ejemplar del Vaticano en un inventario de 1688 del Palazzo Caetani como: *Un'altra statua di huomo giovane in piedi di marmo, apoggia con la man dritta á un tronco con rabesco, e tiene nella man dritta un bastone e nella man manca un arco, con panneggiamento attorno al petto che li cala lungo dietro, d'altezza palmi 7 in circa, con piedestallo come sempre. Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia*, vol. II, p. 306.

⁹ Gliptoteca de Munich, n.º inv. Gl. 229 y 229A. VIERNEISEL-SCHLÖRB, 1979, pp. 354-363, láms. 165-179.

¹⁰ POLLAK, 1981.

¹¹ ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 143, c. 721r. Transcripción de Antonella Parisi.

¹² FIORANI, 1992, p. 83.

¹³ PICOZZI, 1992, p. 237.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 237-238.

¹⁵ ALDOVRANDI, 1652, p. 197. Ver también HÜBNER, 1912, vol. I, p. 114, voz "Sermoneta".

¹⁶ Archivio Caetani, *Miscellanea* 95 (22), c. 81v ss. Citado en PICOZZI, 1992, p. 238.

¹⁷ En el inventario de mármoles que poseía el cardenal Caetani en 1591 no se menciona ninguna figura completa de *Fauno*, sino que son en su mayoría una serie de retratos romanos. "Inventarium statuarum per N.D. Franciscum Perandam Illmo. et Rmo. Dno. Hernico Cardinali Caetano venditarum", en *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia*, vol. II, pp. 171-174.

¹⁸ Archivio Caetani, *Miscellanea* 95 (22), c. 81v, 82, 83. Citado en PICOZZI, p. 238.

¹⁹ El que sirvió como modelo para el bronce de Felipe IV es el: Gliptoteca de Múnich, n.º inv. Gl. 229 y 229A. El otro *Sátiro* también procedente de la colección Caetani apoya igualmente su brazo derecho en un tronco del que cuelga bajo su mano un racimo

actualmente se conserva en el Braccio Nuovo en el Vaticano (Fig. 2)⁷. La casualidad de que dicha escultura perteneciera también a la colección Caetani en el siglo XVII⁸ pudo confundir a la investigadora inglesa. A pesar de ello algunos detalles escultóricos la separan de la copia realizada por los fundidores romanos Sebastiani y del Duca siguiendo las indicaciones de Velázquez. En la figura vaticana los dedos de la mano derecha caen más hacia abajo y sujetan un *pedum* o garrote de pastor, típico de los faunos, que en el caso del bronce aparece esculpido junto a un instrumento musical en el tronco que le sirve de apoyo. Dicho tronco presenta un remate más recto en la parte exterior, mientras que en el del Vaticano tiene una especie de *éntasis* negativa. El peinado es además más natural en el bronce y la expresión más satírica.

La explicación de tantas diferencias es muy sencilla, la copia del Palacio Real de Madrid procede de un *Fauno en reposo* actualmente conservado en la Gliptoteca de Múnich⁹ y, por tanto, distinto al propuesto por Harris, que decoraba el palacio Caetani en los años en que Velázquez estuvo en Italia, como se citaba en el contrato con los fundidores.

El 13 de diciembre de 1649, como se ha visto, el pintor sevillano comisionaba a Cesare Sebastiani y Pietro del Duca, artesanos de probada experiencia ya que colaboraban con Bernini en las obras dirigidas por éste en la basílica de San Pedro del Vaticano¹⁰, *una statua d'un fauno nudo con una pelle attorno, che sta nel entrare della loggia del Palazzo de Sig(n)ori Gaetani al Corso, quale sta appoggiata al tronco*¹¹. La historia del "original" del que procede es la siguiente.

La familia Caetani había comprado a los Rucellai el palacio de la Via del Corso en enero de 1629¹², mientras éste estaba aún alquilado por el cardinal Borgia, que vivió en él hasta 1631¹³.

En la época en que el cardenal Luigi Caetani, junto a sus hermanos, adquirieron el inmueble, la familia poseía desde hacía tiempo una importante colección de antigüedades, que había ido formándose gracias al interés de algunos de sus más ilustres componentes¹⁴. Poco después de mediados del siglo XVI ya eran recordadas por Aldovrandi¹⁵ ciertas esculturas pertenecientes a dicho linaje.

En noviembre de 1621, entre los bienes fideicomisos de la familia¹⁶ se comprendían por primera vez otras estatuas, que evidentemente habían sido conseguidas desde entonces¹⁷, y se mencionaban en particular dos *Fauni ignudi* de ocho palmos y medio de alto¹⁸, junto a otras obras. Estos dos ejemplares de la colección Caetani son los dos *Sátiros en reposo*¹⁹ del tipo de Praxíteles que actualmente se exponen en la Gliptoteca de Múnich y que más adelante veremos cómo fueron a parar al museo alemán.

No se sabe con exactitud cuándo se trasladaron estas dos esculturas, junto con el resto de la colección, al Palacio sul Corso adquirido a los Rucellai. Pero se

FIG. 2. *Sátiro en reposo*. Museos Vaticanos. Braccio Nuovo.



de uvas, junto a la pierna izquierda descansa una especie de cesta y sobre ella una máscara de viejo, el n.º inv. es el: Gl. 228. VIERNEISEL-SCHLÖRB, 1979, 354-363, láms. 165-179.

²⁰ PUGLIESE y RIGANO, 1972, p. 33.

²¹ ROSSINI, 1715, pp. 61 ss. El Palacio ya pertenecía en aquel momento a los Ruspoli, pues se trata de la descripción "del Palazzo de' Signori Caetani, ora del Sig. Principe Ruspoli".

²² Roisecco aseguraba que el Palacio con su *Regia Scala di marmo, che è degna di meraviglia, forma nobile ornamento al Corso (...)*. *L'accennata Scala è singolare fra tutte le altre de' Palazzi di Roma, essendo formata di scalini di marmo tutti intieri, ognuno de' quali importò scudi 80, ed è divisa in quattro rami, di 30. gradini per ciascuno, lunghi 10. piedi, e larghi 2. A piè della medesima sono collocate le Statue di Bacco (...)*. ROISECCO, 1755, vol. II, p. 170. Venuti realizaba una descripción similar de la *Scala y las esculturas*: VENUTTI, 1766, vol. I, pp. 149-150. Winckelmann la había elogiado afirmando que *sia la più bella scala che sia nell'Italia*, en RASPI SERRA, 2005, p. 55.

²³ Gliptoteca de Múnich, n.º inv. Gl. 228.

²⁴ Gliptoteca de Múnich, n.º inv. Gl. 229, 229A.

²⁵ *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia*, vol. II, pp. 395-396.

puede indicar con cierta aproximación al menos, el período en que se colocaron estas estatuas como decoración de la nueva escalera y en la *loggia* de la primera planta, al finalizar los trabajos de remodelación el arquitecto Longhi el Giovane en torno a 1642²⁰.

La *nuova scala* del Palacio fue objeto de grandes elogios, llegando a ser considerada *la più bella di tutte le altre di Roma*²¹ y en las múltiples descripciones²² que se hicieron de ella se nombraban las tres estatuas de Fauno que con el tiempo poseyó la familia, incluyendo ya a mediados del siglo XVII también la del Braccio Nuovo que Harris había confundido como "original" del bronce encargado por Velázquez.

En el inventario de bienes del palacio de 1688, realizado a la muerte de Felipe II

por Caetani, las esculturas son ampliamente descritas con meticulosa precisión y se detallaban los tres faunos, expuestos en las hornacinas de la *loggia* de la planta noble del Palacio, de la siguiente manera: *Un'altra statua di huomo in piedi di marmo, appoggia con la mano dritta à un tronco, in cima à detto tronco sotto la mano un raspo d'uva con una pelle attorno, e à piedi à manca un vaso con una testa sopra da vecchio, di altezza come l'altra sudetta statua con piedestallo*, que correspondía con el otro *Fauno* de la Gliptoteca de Múnich²³; la siguiente era *un'altra statua d'huomo in piedi di marmo, appoggia con la man dritta à un tronco, attaccato à detto tronco un flauto, con una pelle attorno alle spalle con coda in detta pelle, di altezza come sopra* (es decir, ocho palmos y medio aproximadamente) *con piedestallo come sopra* reconocible fácilmente con la réplica²⁴ que sirvió como modelo para la copia del Palacio Real de Madrid; y, por último, *un'altra statua di huomo giovani in piedi di marmo, appoggia con la man dritta à un tronco con rabesco, e tiene nella man dritta un bastone e nella man manca un arco, con panneggiamento attorno al petto che li cala lungo dietro, d'altezza palmi 7 in circa, con piedestalo come sopra*²⁵ que concordaba con la escultura vaticana y que debía haber sido adquirida después, ya que en el elenco fideicomiso de 1621 se recogían sólo las dos anteriores.

Pero volviendo a la época en que los dos primeros *Sátiros* o *Bacos*, como los denominan en algunas de las descripciones, fueron expuestos en la tal alabada *Scala*,

se registran en los libros maestros de la Casa en aquellos años, los gastos de poco más de noventa y siete escudos pagados, por orden de Onorato V patriarca de Alejandría a un tal *Arcangelo scultore*²⁶, por trabajos *fatti alle statue di casa l'anno 1643*²⁷. La cantidad no es excesiva y, por tanto, debía tratarse de restauraciones de poca entidad, en relación a la colocación de las esculturas en la nueva escalera. Es presumible que al menos la mayor parte de las figuras presentes en aquel tiempo en la colección portaran ya reintegraciones²⁸, como lo demuestra también el estado en que se encontraba la escultura del *Fauno*, ya restaurado, que copió Velázquez, apenas una década después, para decorar la pieza ochavada del Alcázar de Madrid, en el que se observan las mismas restauraciones.

Se debe señalar también la actividad que desarrolló para los Caetani otro escultor, Orfeo Boselli, amigo de Martino Longhi il giovane, al que según los libros maestros se le hicieron diversos pagos por una restauración terminada en 1647²⁹. Pero lo que a nosotros nos concierne de este artista en esta ocasión es su obra escrita. En su manuscrito *Osservazioni della scoltura antica*³⁰ recordaba algunas de las obras de la colección Caetani dignas de especial atención y estudio; en el capítulo X, *Distinzione dell'Antico e quali opere devonsi sciegliere per studiare*, citaba *in casa Gaetani per belle donne il gruppo delle Grazie e li Fauni vecchi e giovani*³¹, refiriéndose en este caso a los *Faunos en reposo* y a las dos réplicas del *Sileno con Baco niño* que la familia también poseía.

En el capítulo titulado *Dell'atto conveniente a donzelle e giovanetti*, en el que analizaba cómo debía representarse la juventud, volvía a referirse a los tres faunos *nell'andito in cima la famosa scala dei Gaetani*³², ya que el acto de pasar una pierna sobre la otra era característico de la juventud, como ocurría en muchas estatuas de *Apolo*, siempre joven, en compañía de las musas y que se repetía también en estos tres personajes *appoggiati ad un tronco in atto di riposo*³³.

Estas esculturas debían ser de las más apreciadas dentro de la colección y su fama se iba difundiendo en aquellos años, contribuyendo también a ello indudablemente el encargo en 1649 de una copia en bronce de una de ellas para el rey de España. En el curso del siglo XVII las antigüedades Caetani eran a menudo mencionadas con admiración en obras que describían las principales colecciones romanas³⁴; esto pudo estimular a Velázquez a vaciar uno de los faunos y a solicitar también poco tiempo después la copia de diez bustos³⁵ del mismo palacio.

En el siglo XVIII, por una serie de acontecimientos adversos, la familia Caetani tuvo que vender la propiedad por setenta y ocho mil escudos, a Francesco Maria Ruspoli, con algunas de las estatuas *murate e non murate*³⁶. La *Nota delle Statue, e Busti esistenti nel Palazzo dell'Ecc.mo Sig.re Principe di Caserta in Galleria* permite verificar

²⁶ Según Picozzi podría ser identificado como Arcangelo Gonnelli que trabajaba por aquellos años en las antigüedades de diversas familias romanas. PICOZZI, 1992, p. 240.

²⁷ Archivo Caetani, *Fondo amministrativo*, n.º 227. Citado en PICOZZI, 1992, 238, nota. 23.

²⁸ PICOZZI, 1992, p. 238.

²⁹ PICOZZI, 1992, p. 240.

³⁰ BOSELLI, 1978.

³¹ BOSELLI, 1978, p. 3v, 41v, 42v del manuscrito Corsini respectivamente y p. 42 el manuscrito Doria Pamphilj.

³² BOSELLI, 1994, c.47v, pp. 234-235.

³³ BOSELLI, 1994, c.47v, pp. 234-235.

³⁴ PICOZZI, 1992, p. 242. BELLORI, 1664, p. 61. Silos, en BASILE BONSANTE, 1979, vol. I, pp. 216, 218, 226-234, 240.

³⁵ Así se especifica en la factura de Cesare Sebastiani a Juan de Córdoba del 20 de mayo de 1653, por haber ejecutado copias en yeso de distintas piezas entre ellas *Dieci teste formate dalli Gaetani con loro busti*. ASR, 30 *Notai Capitolini*, Ufficio 32, vol. 157, cc. 712r y 712v. Transcripción de PARISI, VEA, pp. 364-365.

³⁶ ASR. *Notai del Tribunale dell'A.C.*, vol. 3345, año 1713, parte 4.a, c. 55 ss. En c83 se detalla el valor asignado al Palacio con las esculturas. Citado por PICOZZI, 1992, p. 246, nota 47.

FIG. 3. *Sátiro en reposo*. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek. Múnich.



³⁷ PICOZZI, 1992, p. 246.

³⁸ Entre otros *Roma ampliata, e rinnovata, o sia nuova descrizione della moderna città di Roma*. Roma, 1725, p. 164. FICORONI, 1744, p. 51. VENUTI, 1766, pp. 149-150.

³⁹ PICOZZI, 1992, p. 247.

⁴⁰ *Giornale di Vincenzo Pacetti riguardante li principali affari, e negozi del suo studio di scultura, ed altri suoi interessi particolari, incominciato dall'anno 1773 fino all'anno 1803*. cc. 190v, 192v. Citado por PICOZZI, 1992, p. 248, nota 62.

⁴¹ SPRETI, 1932, s. v. "Ruspoli". Citado por PICOZZI, 1992, p. 248, nota 63.

⁴² Citado por PICOZZI, 1992, p. 248.

⁴³ URLICHS, 1867, pp. 10 ss. WÜNSCHE, 1980, pp. 33 ss.

⁴⁴ Correspondencia conservada en la Bayerische Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung. I/46, n.º 2 del 2-IV-1806. Citado por WÜNSCHE, 1980, p. 25.

que la colección Caetani vendida con el Palacio comprendía muchas de las esculturas descritas en el inventario de la familia de 1688³⁷, incluyendo los tres faunos en reposo. Durante aquel siglo las relaciones y guías³⁸ de Roma retrataban el palacio Ruspoli y su decoración escultórica, y las antigüedades más apreciadas parecían ser siempre aquellas de procedencia Caetani³⁹.

Con la entrada de Napoleón en Italia y el Tratado de Tolentino, el papado perdió en pocos días gran parte de sus propiedades sufriendo una importante crisis económica. Los bienes de las familias afines al Papa fueron confiscados y posesiones invendibles hasta ese momento llegaron al mercado a lo largo del siglo, comenzaba así la gran oportunidad de los tratantes de arte.

En esta situación de dificultad también la casa Ruspoli habría manifestado su intención de vender las antigüedades al encargar una valoración de éstas al escultor Vincenzo Pacetti⁴⁰, en aquel momento uno de los principales exponentes del mercado anticuario de la ciudad. Las esculturas no fueron vendidas entonces, sino unos años más tarde, a la vuelta del príncipe Francisco Ruspoli de Viena, donde se había establecido por un largo período para cumplir relevantes encargos diplomáticos⁴¹.

Bastantes piezas de la colección fueron adquiridas por el grabador Pietro Maria Vitali en diciembre de 1809⁴², que un año después se las ofrecía al pintor y escultor Wagner, pensionado en Roma por Luis I de Baviera, declarándolas procedentes del Palazzo Ruspoli⁴³.

Luis I, que había viajado en su juventud a Roma, estaba interesado en constituir una colección de escultura antigua, como él mismo decía al pintor Müller en una carta: *ich will der Stifter werden einer Sammlung antiker Produkte der Bildhauerkunst*⁴⁴, creando así el germen de lo que sería la futura Gliptoteca de Múnich.

La tarea fue encargada a Wagner y era tal el interés por la antigüedad del soberano, entonces todavía príncipe, que durante los cuarenta y ocho años que perma-



FIG. 4. Cabeza del *Sátiro en reposo*. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek. Múnich.

neció el pintor en Italia, intercambió con él mil quinientas cartas tratando sobre el tema⁴⁵, y que constituyen un documento esencial para la historia de la formación de la colección de la Gliptoteca.

El astuto Vitali que, aprovechando la coyuntura que se vivía, había pagado un valor inferior por las obras de Francesco Ruspoli, consiguió del afamado escultor Canova⁴⁶ un elogioso informe que aumentó considerablemente su importe.

Después de largas negociaciones en las que Luis I aconsejaba a su agente regatear todo lo posible: *Suchen Sie mit Vitali soviel herunterzuhandeln als nur immer möglich; festen Preis haben die Römer nicht, hat kein Kunsthändler, hat kein Kunstwerk*⁴⁷, Wagner conseguía entre otras esculturas la del *Sátiro en reposo*, con el visto bueno de Dillis, inspector de la Galería de Múnich, y el escultor Rauch.

Así llegó a la capital bávara el *Sátiro* que sirvió de modelo al vaciado en bronce del Palacio Real de Madrid (Fig. 3). Esculpido en mármol de Paros⁴⁸, descansa todo el peso de su cuerpo sobre la pierna izquierda, mientras la derecha está flexionada y el codo derecho apoya horizontalmente sobre el tronco de árbol que le sirve de sostén. Los miembros, casi de un efebo todavía impúber, son ágiles y estilizados y la desnudez de su cuerpo queda interrumpida por la piel de felino que atraviesa el pecho a modo de bandolera. El pellejo del animal está anudado sobre el hombro más alto, colgando sobre el torso del *Fauno* la parte más noble de la fiera, la cabeza. La cola cuelga a lo largo del lateral del *Sátiro* hasta la altura casi del tobillo. El personaje con una postura orgullosa sonríe ligeramente y en opinión de Vierneisel-Schlörb no ofrece la mirada al espectador, sino que permanece en su propio mundo, absorto en sus percepciones o escuchando sonidos de la naturaleza inapreciables para los humanos⁴⁹.

Una siringa y un *pedum* o *lagobolon*, que los faunos usaban para golpear liebres, decoran el tronco del árbol en el que se recuesta, elementos que, junto a la flauta que sostiene con la mano derecha y la piel de pantera o tigre que lo atavían, constituyen los atributos característicos que permiten reconocerlo como perteneciente al círculo dionisiaco. Martínez⁵⁰ opinaba que esta réplica de la Gliptoteca simbolizaba más la naturaleza bucólica que la dionisiaca, y creía que al estar representados en el tronco el instrumento musical y el lagobolon, esta escultura no debería llevar nada en la mano, aunque el restaurador le colocara posteriormente la flauta.

La mayoría de los especialistas han considerado a Praxíteles⁵¹ como autor del original griego del que derivaría esta copia romana. Winckelmann pensaba que el gran número de réplicas de dicha estatua existentes en Roma en su tiempo, más de una treintena, podría significar que copiaban la obra del famoso escultor y citaba a Plinio para demostrarlo (*HN*, XXXIV, 69)⁵². La misma opinión era defendida por Visconti⁵³, Rizzo⁵⁴, Süsserott⁵⁵, Richter⁵⁶, Bieber⁵⁷ y otros. Alscher⁵⁸ y Laurenzi⁵⁹ mantenían que

⁴⁵ WÜNSCHE, 1980, p. 31.

⁴⁶ *Íbidem*, p. 33.

⁴⁷ Carta n.º 4 del 16-XII-1810, conservada en la Wagner-Stiftung (Martin v. Wagner-Museum der Universität). Würzburg. Citada por WÜNSCHE, 1980, p. 34, nota. 68.

⁴⁸ VIERNEISEL-SCHLÖRB, 1979, p. 353

⁴⁹ *Íbidem*, p. 354.

⁵⁰ MARTÍNEZ, 2007, p. 243.

⁵¹ *Íbidem*, pp. 236-291.

⁵² WINCKELMANN, 1764, vol. 1, párr. 8.

⁵³ VISCONTI, 1818, pp. 218 ss.

⁵⁴ RIZZO, 1932, pp. 34 ss. y 114.

⁵⁵ SÜSSEROTT, 1938, pp. 157 ss.

⁵⁶ RICHTER, 1950, pp. 265 ss.

⁵⁷ BIEBER, 1955, p. 17.

⁵⁸ ALSCHER, 1956, pp. 148 y 150.

⁵⁹ LAURENTI, 1958, aquí p. 175.

FIG. 5. Torso del *Sátiro en reposo*. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek. Munich.



se trataba de una obra tardía del maestro ático y Helbig⁶⁰ lo catalogaba como una copia de época adrianea de una estatua griega del tipo de Praxíteles, sin conexión necesaria con el propio artista. Curtius⁶¹, por su parte, la atribuía a Briaxis, mientras que Weege⁶² lo hacía a Lisipo y otros a algún escultor del ambiente de Praxíteles⁶³.

El *Fauno* de la Gliptoteca de Múnich tenía una restauración antigua anterior a la misión de Velázquez, como así muestran el bronce de Palacio y los distintos vaciados que de él se extrajeron y que se conservan en la Academia de San Fernando. En la segunda mitad del siglo XX se le quitaron en el museo alemán todos los añadidos, incluyendo la cabeza (Fig. 4), que no le pertenecía, y sin ella se exhibe actualmente en el aludido Museo (Fig. 5).

Tenía restaurado la mano derecha, el dedo meñique de la izquierda y las falanges de otros dedos, el pene, las puntas de los dedos del pie izquierdo, parte del hocico de la piel de pantera, los bordes y algunos pliegues de la piel cruzada sobre el pecho, y gran parte de ésta que caía desde el costado de la figura hasta la parte de cola sobre el tobillo izquierdo del sátiro. En la cabeza, por su parte, estaban restaurados la nariz, los labios y barbilla, fragmentos de la ceja derecha y la mejilla, la punta de la oreja izquierda y tres mechones del cabello⁶⁴.

⁶⁰ HELBIG, 1972, pp. 234-236.

⁶¹ CURTIUS, 1926, vol. II, I, pp. 380, 399 ss., y 404 ss.

⁶² WEEGE, 1929, p. 37.

⁶³ VIERNEISEL-SCHLÖRB, 1979, p. 358.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 353.

El 13 de diciembre de 1649⁶⁵, Diego Velázquez acordaba el contrato con Giovanni Pietro del Duca y Cesare Sebastiani para realizar las tres esculturas en bronce que habrían de decorar la sala ochavada del real Alcázar de Felipe IV. Como en muchas otras disposiciones, se nombraba a Juan de Córdoba como representante del pintor, con plenos poderes, en caso de que éste estuviera ausente.

Como se ha señalado anteriormente, la segunda de las obras encargadas en aquella relación *é d'una statua d'un fauno nudo con una pelle attorno, che sta nel entrare della loggia del Palazzo de Sig(no)ri Gaetani al Corso, quale sta appoggiato al tronco, e pero anco alla statua di bronzo vi doverà essere il d(ett)o tronco*, es decir, debía seguir manteniendo el tronco, a pesar de no necesitarlo más como apoyo al estar fundida en bronce, ya que éste pertenecía al motivo.

Los dos fundidores declaraban conocer perfectamente las obras originales *e confessarno haverne ottima cognit(ion)e, et haverle p(er) ciò viste, reviste, e ben considerate* y se comprometían *di fare, e consegnare d(ett)e tre statue finite di tutta p(er)fettione ben fatte, e conforme in tutto, e p(er) tutto alli d(ett)i loro originali, ben pulite, rinettate, e compite di tutto punto almeno fra nove mesi d'hoggi prossimi*, por lo que los bronce deberían haber estado terminados a mediados de septiembre de 1650, algo que no se cumplió con exactitud.

De un modo muy preciso se establecía cómo tenían que estar trabajadas las madre-formas, de qué calidad debía ser el yeso empleado en cada una de las fases y estratos, cómo se debía realizar el vaciado para que no hubiera desniveles entre los distintos fragmentos: *e p(er)ciò anco li loro tasselli o sottosquadri siano collegati dentro la forma grande con maglie di filo di ferro, et sbugiata la forma possino con uno spago ligate di fuori, accio che quando d(ett)a forma sia insieme, non venisse a cadere qualche tassello p(er) di dentro*, para que al final resultara un bronce limpio y perfecto.

En el párrafo siguiente se explicaba cómo debían realizarse las ceras *d'una grossezza ordinaria, che possano venire di metallo le statue*, las cuales tanto Velázquez como Juan de Córdoba *possino farli vedere, e rivedere se vi sia mancamento alcuno*, en cuyo caso Sebastiani y del Duca debían enmendarlo y posteriormente entregarlas a otros escultores que pudieran retocarlas: *e poi d(ett)i Compagni debbiano far rinettare d(ett)e Cere da Scultori a sodisfattione di d(ett)i S(igno)ri D(on) Diego, o S(igno)r d(on) Giovanni*. Parece, por tanto, que ese trabajo se reservaba a escultores, no a fundidores, que podrían redefinir o rectificar la pieza.

Se obligaban además a preparar los moldes de tal modo que pudieran ser reutilizados en otras ocasiones si Velázquez así lo deseaba y a rehacer o acomodar la obra en caso de que ésta resultara defectuosa, corriendo con todos los gastos ocasionados por la misma.

⁶⁵ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 143, c. 721r. Transcripción de PARISI, *VEA*, pp. 351-352.

Cada una de las tres estatuas debían ir acompañadas de un zócalo cuadrado, también en bronce, de unos ocho o diez dedos de altura, y donde los fundidores inscribieron sus nombres y fecha de terminación de las obras, que el pintor habría encargado con la idea de que combinaran con los de las esculturas de los Planetas que ya poseía el rey de España, y con las que habrían de exponerse, de la manera más armónica posible, en la sala de Palacio.

Velázquez se preocupaba también de que los *sudetti Cavi doppo saranno fatte le statue restino liberi p(er) d(ett)i Sig(no)ri D(on) Diego, e D(on) Gio(vanni) senza pagam(en)to di cos' alcuna*, asegurándose así de obtener unas buenas formas que sirvieran para ejecutar más copias.

Los artifices cobraron dos mil doscientos escudos⁶⁶, y Velázquez y Córdoba se reservaban el derecho de suministrar el metal si lo creían oportuno, debiendo ser descontado su valor del precio final.

Como vemos, el contrato era muy riguroso y señalaba con todo detalle cómo debían efectuarse las copias del *Discóforo*, *Germánico* y *Fauno en reposo*. Al seleccionar estas tres esculturas, Velázquez demostraba una cierta independencia de juicio y un firme conocimiento de las antigüedades romanas, ya que éstas no eran de las más conocidas de Roma, ni gozaban de gran renombre, no estaban representadas en el Perrier, ya que la versión del *Sátiro* era la Giustiniani, y tampoco se encontraban entre las que había reproducido Primaticcio para Francisco I ni Le Sueur para Carlos de Inglaterra⁶⁷.

Cuando Velázquez regresó a España, cumpliendo así las exigencias de su soberano, el escultor italiano Giuliano Finelli se iba a encargar de supervisar y corregir, en caso necesario, el vaciado de los bronce comisionados por el sevillano, y más tarde, junto a Juan de Córdoba, se ocuparía del correcto envío⁶⁸ de las obras a su destino.

Seguramente durante la visita a Nápoles del pintor español, éste convenció al italiano para su propósito. Finelli que había finalizado el ciclo de esculturas de bronce más grande de Italia parecía predestinado⁶⁹ para ayudar en la misión.

El 1 de octubre de 1650 los dos artistas alcanzaron un acuerdo⁷⁰ de colaboración y no se sabe con exactitud cuándo llegó Finelli a Roma⁷¹ para incorporarse a los trabajos.

Según Dombrowski, la intervención del escultor de Carrara en los tres bronce de la pieza ochavada fue desigual, pero decisiva en el caso del *Discóforo*. El aspecto final y la calidad de la superficie de las esculturas en bronce dependían del retoque y limpieza de la cera por parte de un escultor, y la fecha precisa de llegada de Finelli a Roma sería determinante para conocer hasta qué punto el artista participó en la ejecución de los bronce.

⁶⁶ El 17 de junio de 1652, Juan de Córdoba emite a favor de Giovanni Pietro del Duca y Cesare Sebastiani el pago final por la realización de las estatuas contratadas en diciembre de 1649. ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 153, c. 798 r-v.

⁶⁷ MORÁN TURINA, 2001.

⁶⁸ DOMBROWSKI, 1997, p. 257.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 256.

⁷⁰ No se sabe si este contrato no se ha conservado o si por el contrario aún no ha sido encontrado, pero Finelli hace alusión a él en su testamento, que incluye en su obra DOMBROWSKI, 1997: Documento A. 27.

⁷¹ Aunque Passeri, autor de una biografía sobre Finelli, afirmaba que el escultor había sido enviado por el virrey de Nápoles a Roma en 1652, no es posible, ya que en la documentación sobre la misión de Velázquez, Finelli aparece supervisando trabajos para el rey de España, desde al menos mediados de 1651. Tampoco es exacto que Terranova fuera virrey de Nápoles en aquella época, como aseguraba Passeri, sino que lo era el Conde de Oñate, como señala Hess en su edición comentada de Passeri. HESS, 1934, p. 256 y nota 1. Justo en su obra sobre Velázquez aseguraba que Finelli fue enviado por el duque de Terranova de Carrara a Roma en 1649. JUSTI, 1953, p. 562. Según Dombrowski, Finelli arribaba a Roma en diciembre de 1650, algo que contradiría sus teorías sobre la intervención del escultor en los tres bronce de Palacio, p. 257.

Para Dowbrowski el *Sátiro*⁷² estaría ya terminado y el *Germánico* en un estado muy avanzado del proceso cuando el escultor apareció en Roma, motivo por el cual éste suponía que no habría podido retocarlos, ya que la inscripción de la basa así lo indicaba. Sin embargo, el historiador había confundido las fechas de los pedestales, y afirmaba que el *Sátiro* ya estaba finalizado en 1650⁷³. Observando los bronce del Palacio Real de Madrid se aprecia que el *Fauno* está datado en realidad en MDCLI⁷⁴ y el *Germánico* en MDCL según el epígrafe de Sebastiani y del Duca.

Dowbrowski opinaba que estos dos ejemplares tenían un modelado muy plano, una musculatura sólo tenuemente definida, lo que provocaba algunas contradicciones en la zona abdominal, los dedos del *Sátiro* se presentaban además faltos de una mayor articulación, exangües, resultando, por tanto, flojos y producto de mecánicas reproducciones con un carácter más artesanal que artístico. Todo ello conducía a pensar que los *modelli* no habían sido limpiados con el mismo cuidado que lo había sido el *Discóforo*⁷⁵.

Las apreciaciones estilísticas del historiador son ciertas y pueden observarse claramente en los bronce, sin embargo, no dejan de ser especulaciones, ya que no conocemos con precisión absoluta cuál fue la colaboración exacta de Finelli en las tres esculturas, ya que la documentación no aporta tan estricta información.

El *Fauno en reposo* y las otras dos esculturas en bronce para la sala ochavada se transportaron presumiblemente desde Civitavecchia a España en la primavera de 1652, como se desprende del contrato estipulado entre Juan de Córdoba y el patrón livornés Giovanni Pietro Mattei, en el que el segundo se comprometía a *portare con una sua fregata chiamata la Madonna di Loreto dalla Ripa di fronte Tevere di Roma sin a Civita Vecchia, tredici casse, cioe dieci dentrovi dieci leoni di metallo dorati cioè uno p(er) Cassa, tre altre dentrovi tre statue di metallo*⁷⁶.

En algunas ocasiones se ha relatado que el enviado florentino en la corte madrileña, Ludovico Incontri, en una carta del 30 de agosto de 1651, al cardenal Giovan Carlo de Medici, comparaba la *pieza ochavada* con la Tribuna de Florencia⁷⁷, no se podría imaginar alabanza mayor y Harris⁷⁸ suponía que los tres mencionados bronce ya se exponían en la sala. Sin embargo esto no sería posible si como se ha visto dichas estatuas no salieron de Roma probablemente hasta 1652.

Un año después, en abril de 1653, Girolamo Ferrer, que había cooperado en la misión velazqueña cumpliendo diversos trabajos de duplicación de piezas⁷⁹, se obligaba con Juan de Córdoba a viajar a Madrid, para acompañar las obras que se habían hecho ya en Roma, y repararlas en caso necesario, así como para realizar en la capital la reproducción de otras esculturas, con la ayuda de su hijo y un asistente, *e si obliga di fare tutte l'operationi, che spettano alla sua professione cioe gettare di Metallo, rinettare, cisellare, formare, e rinettare Cere di statue*⁸⁰.

⁷² Dombrowski asociaba correctamente el bronce del Palacio Real con el *Sátiro en reposo* de la Gliptoteca de Múnich, y observaba las diferencias de aquél con la réplica del Braccio Nuovo que Harris había determinado como original del bronce.

DOMBROWSKI, 1997, p. 275, nota 50. También Picozzi lo identificaba con exactitud al estudiar las antigüedades de la colección Caetani y Ruspoli. PICOZZI, 1992, p. 242, nota 33.

⁷³ DOMBROWSKI, 1997, p. 407.

⁷⁴ DOMBROWSKI, 1997, p. 407. Existe una confusión más, seguramente de transcripción, en la fecha del *Discóforo*. En el estudio de Dombrowski se anotaba la inscripción de la basa como MDCL cuando en realidad está datada en el mismo año que el *Sátiro*, en 1651, como puede leerse en el pedestal.

⁷⁵ DOMBROWSKI, 1997, p. 259.

⁷⁶ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 153, cc. 168r-v, 178r. Transcripción de PARISI, *VEA*, p. 360.

⁷⁷ *salone del Ottogano (...) et è come la Tribuna di S.A. nel quale il Re tiene le cose più preziose essendo le parete orante di pilastre en niche di diaspro con statue bellissime*. Citado en JUSTI, 1953, pp. 141-142.

⁷⁸ HARRIS, 1960, p. 127.

⁷⁹ SALORT, pp. 424 ss.

⁸⁰ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 157, cc. 375 r-v, 376 r-v, 377r-v. Transcripción de PARISI, *VEA*, pp. 362-363.

Entre 1654 y 1656, Ferrer se dedicó a cumplir su tarea, y, según Palomino, junto al escultor Domingo de Rioja⁸¹ fue vaciando en bronce y estuco algunas estatuas que se dispusieron en la pieza ochavada, el salón grande, la escalera del Rubinejo, la bóveda del Tigre, y la galería baja del Cierzo⁸².

Es muy posible que en aquella época se vaciara en escayola un *Fauno en reposo*, ya que, como explicaremos más adelante, en 1744 llegó a la Academia de Bellas Artes de San Fernando un vaciado de éste procedente de la colección formada por Velázquez.

En los inventarios reales estudiados por Bottineau, las tres esculturas en bronce de la pieza ochavada son referidas y valoradas, pero no individualizadas. Para ello habría que esperar hasta el realizado en tiempo de Carlos III, donde por fin se las nombraba de un modo particular.

En el inventario de 1686⁸³ se las anotaba en la Pieza Ochavada tras las estatuas de los *Siete Planetas de Bronce con sus Pedrestales*, de la siguiente manera: *Otras tres figuras también de Bronce y de cuerpos naturales y Pedrestales de lo mismo*. Dos décadas antes, en el inventario de 1666 se habían tasado las mismas piezas por ochocientos ducados cada una, y se encontraban emplazadas en la misma sala.

El 1 de noviembre de 1700 moría Carlos II y en su Testamentaría entre las Alajas del cuarto de Su Magestad, se incluían las tres esculturas en bronce formando un grupo con los Planetas, sin especificarlas y valoradas cada una de ellas en ocho mil ducados de plata corriente: *Diez estatuas de bronce con sus pedestales de los mismo; cuerpos naturales las siete de Planetas tasadas por los dichos Contraste y Platero con los pedestales a ocho mil ducados de plata corriente cada estatua, que hacen ochenta mil ducados de plata; y ciento y veinte mil de vellón*⁸⁴.

En la Testamentaría de su sucesor, su sobrino-nieto Felipe V, incluidas en el capítulo de los *Vienes Muebles Antiguos existentes* se expresaban de nuevo en conjunto con los Planetas: *Diez estatuas de bronce, con pedestales de lo mismo, cuerpos naturales las siete Planetas, De mas De el natural, y las tres De el natural, una de Venus, otra de la fortuna y la otra de el entino, todas maltratadas*⁸⁵. Aquí quedaban ya patente los daños que debieron sufrir las piezas durante el incendio del Alcázar acaecido unos años antes, concretamente en la noche del 24 de diciembre de 1734.

Habría que esperar hasta el inventario de Carlos III, quizás redactado por alguna persona con mayores conocimientos de la estatuaría clásica, para que los tres bronce fueran identificados e indicados con su nombre: *Diez estatuas de bronce con zocalos de lo mismo, que representan los siete Planetas, y las tres un Fauno, un Germanico, y un Atleta del Disco todas de mas del natural. Las dhas diez Estatuas juntas: su valor... 1.320.000 reales*⁸⁶.

Los desperfectos que padecieron las obras de arte en el incendio fueron considerables y ya durante el reinado de este último se le encargó al escultor Felipe de

⁸¹ Domingo de Rioja esculpió también las Águilas del Salón de Espejos del Alcázar, BARRIO, 1989, pp. 43-48.

⁸² PALOMINO, 1988, p. 245. Citado por SALORT, 1999, p. 443.

⁸³ BOTTINEAU, 1958, p. 60.

⁸⁴ FERNÁNDEZ BAYTON, 1975, vol. I, pp. 122 ss.

⁸⁵ BOTTINEAU, 1958, p. 60.

⁸⁶ Citado por BOTTINEAU, 1958, p. 60.

Castro que hiciera un reconocimiento general de las estatuas de bronce y mármol que se hallaban en el Oficio de la Furriera en el Palacio Real⁸⁷ (para la restauración de los bronce, ver capítulo de Tárrega).

El artista, estimando *la preciosidad de dichas estatuas y Bustos*, creía oportuno que *se restaurasen y colocasen a la vista en los Salones de Palacio*⁸⁸. Comenzó dicha tarea elaborando previamente un catálogo de todas las piezas y entre los bronce citaba el *Fauno arrimado a un tronco y en él una zampoña, propio instrumento de su diversión*⁸⁹.

La enfermedad y posterior muerte del escultor gallego impidió que pudiera reparar él mismo las esculturas, pero su iniciativa no cayó en saco roto y el proyecto siguió hacia adelante, pasando todas las piezas a poder del nuevo escultor de cámara, Roberto Michel. Al fallecer también éste, unos años después, se encargó su hermano Pedro Michel de continuar y finalizar la labor.

Fruto de las restauraciones del siglo XVIII fueron los apliques atornillados, que a modo de *paños de pureza*, se colocaron en los tres bronce traídos por Velázquez de Roma, siendo en el caso del *Fauno* una especie de ramaje que le cubre el pubis.

El ejemplar en bronce del *Sátiro en reposo* de Praxíteles del Palacio Real generó una serie de copias en yeso que se conservan actualmente en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

El 7 de septiembre de 1744, apenas dos meses después de que el rey aprobara un proyecto de Giovanni Domenico Olivieri para crear una Academia⁹⁰, y en vista de las necesidades que le expresaban sus artistas, Felipe V ordenaba a su Ministro de Estado, el Marqués de Villarias, que todos los vaciados que estaban en los almacenes del Palacio pasasen a la Casa de Escultura, es decir, al propio taller de Olivieri, primera sede de la institución, y *que se coloquen en las Salas de los Estudios de la Academia*⁹¹, para satisfacer las necesidades de ésta, ya que no se contaba hasta el momento con buenos modelos que pudieran servir para la enseñanza académica.

Como resultado de tal disposición el 19 de septiembre se firmaba un informe⁹² realizado por orden de Baltasar Elgueta, con los yesos que el pintor *Diego Blázquez*, es decir, Velázquez, *trajo de la corte de Roma los que se han encontrado en unos cajones que havia en el Picadero* y que debían ser conducidos a la Academia, con el fin de ser aprovechados.

Se adjuntaba seguidamente la relación de vaciados que desde el incendio del Alcázar habían estado arrumbados en los sótanos de Palacio, y se aludía a *Cinco modelos sin cabeza*⁹³ que podrían identificarse fácilmente entre los dibujos conservados en la Academia de los vaciados en el estado anterior a la restauración de Juan Pascual de Mena.

⁸⁷ TÁRRAGA, 1991, pp. 61-71. Aquí p. 68.

⁸⁸ AGP Secc. Reinado de Carlos IV. Legajo 15 de Cámara. Citado por TÁRRAGA, 1991, p. 68.

⁸⁹ AGP Secc. Reinado de Carlos IV. Legajo 15 de Cámara. Citado por TÁRRAGA, 1991, p. 68.

⁹⁰ BEDAT, 1989, p. 31.

⁹¹ AGP Secc. Ob. Legajo 2.º, citado por TÁRRAGA, 1991, p. 64.

⁹² Archivo RABASF. Legajo 63-10/5.

⁹³ Archivo RABASF. Legajo 63-10/5.

En el inventario de bienes de la Academia de 1758 pueden individualizarse las cinco estatuas sin cabeza como el *Germánico*, el *Narciso*, el *Gladiador Borghese*, el *Apolo Sauróctono* y el *Fauno en reposo* de Praxíteles [10] y que coinciden con los mismos objetos que representan los bocetos mencionados.

Eso quiere decir que en la Academia existía un modelo en yeso del *Fauno* que llegó de Palacio en 1744 y que, por tanto, debió de vaciarse por las formas comisionadas por Velázquez, y que, como señalaba el contrato, tenían que estar realizadas de tal manera que pudieran ser reutilizadas. Éste pudo ser ejecutado en Roma y posteriormente transportado a Madrid, entre los muchos que constituían los diversos envíos, o bien fue uno de los que vació Ferrer con la ayuda del escultor español Domingo de Rioja entre 1654 y 1656, tarea para la que, como se ha visto, había sido contratado.

Una vez llegados los yesos a la casa de Olivieri, debían estar en tan mal estado que éste comenzó su recomposición, pero la falta de tiempo por sus muchas responsabilidades le obligaron a pedir a Baltasar de Elgueta, intendente de Palacio, la ayuda del también escultor Francisco Vergara⁹⁴, para conducir dichas restauraciones.

Desde el 16 de octubre hasta el 21 de noviembre de 1744 se ocupó Vergara de componer los Modelos de Yeso de Estatuas que el Pintor Belazquez trajo de la Corte de Roma⁹⁵, por lo que se le pagaron seiscientos cuarenta y cuatro reales con el visto bueno de Elgueta. Sin embargo, no debió restaurarlas en gran medida, dado el poco tiempo que tardó, y a pesar de que Olivieri certificaba que durante esos días Vergara se había cuidado de componer los modelos grandes de yeso antiguos, que se sacaron del Almacen, y son el *Hercules*, la *Flora*, la *Venus*, el *Faoneto*⁹⁶, Tomás de Goyeneche, tesorero de la Fábrica del Nuevo Palacio Real, señalaba en su minuta que se le pagaba por difer^r operar^r que ha e^gdo en las dos estatuas de Yeso en los Veinte y tres dias que se empleo en las citadas estatuas⁹⁷, es decir, sólo dos de ellas.

También desde septiembre de 1745, Antonio Dumandre se iba a dedicar, con la ayuda del maestro vaciador Félix Martínez, a la *composicion de las Estatuas de Yeso antiguas de la Real Academia* en un intento de ir recuperando la pequeña colección de vaciados que todavía por aquel entonces existía.

Aun cuando sobre los vaciados llegados a la Academia se estaban realizando toda esta serie de intervenciones y restauraciones, en el inventario de la misma de 1758 se indicaba que el *Fauno en reposo* estaba todavía sin reparar, *estatua vaciada de yesso de un Baco arrimado a un tronco, está falta de cabeza, de todo el brazo derecho y la mitad del siniestro, es de tamaño natural*⁹⁸, y la descripción coincidía con el dibujo anteriormente citado y conservado en la Academia de San Fernando.

Poco después, como sabemos, se ocupaba el escultor Juan Pascual de Mena de restaurar, asistido por el formador Blas de Madrid, con gran éxito y recono-

⁹⁴ TARRAGA, 1991, p. 64.

⁹⁵ Archivo RABASF. Legajo 11-2/1.

⁹⁶ Archivo RABASF. Legajo 11-2/1.

⁹⁷ Archivo RABASF. Legajo 11-2/1.

⁹⁸ Inventario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de 1758.

cimiento por parte de la Academia, algunas de las obras llegadas desde el Palacio. En la Junta Particular de febrero de 1760 se recogía que *Juan de Mena acaba de reparar el Gladiador, Mercurio, Pan y un jugador de Morra*⁹⁹, siendo el “Pan” reconocible con gran probabilidad como el vaciado del *Fauno en reposo* procedente del Alcázar.

Unos años antes, en 1754, el entonces ministro y protector de la junta preparatoria de la Academia de Bellas Artes, Carvajal y Lancaster, había dispuesto que el escultor de cámara Felipe de Castro hiciera *vaciar todas las estatuas que halle servibles en Palacio para los estudios de la Academia*¹⁰⁰, y es de suponer por tanto, que también en aquellas fechas se vaciaría otro *Fauno* del bronce de la sala ochavada.

Todavía hoy se conservan en la Academia de San Fernando tres ejemplares del *Fauno* o *Sátiro* de la colección Caetani que resultan verdaderamente difíciles de datar. Todos ellos proceden del bronce del Palacio y no del mármol, ya que carecen de los puntales entre los miembros, necesarios en el mármol e inútiles en el bronce. Uno de ellos en muy mal estado de conservación parece ser el más antiguo de los tres¹⁰¹, de él parece que se sacaron otros vaciados y la superficie está muy erosionada. Como estructura interna tiene hueso, madera y hierro forjado de origen, típico en los vaciados antiguos. El yeso empleado es muy fino, como en el caso del vaciado en yeso del *Discóforo* (ver artículo de Kiderlen), y como en éste, el pubis no estaba cubierto con una hoja de parra adherida, sino que presenta unos enganches de hierro en los que podría colocarse una exenta. Todo ello nos hace conjeturar que nos encontramos ante el vaciado realizado por Felipe de Castro siguiendo las instrucciones de Carvajal y Lancaster a mediados del siglo XVIII.

El siguiente *Fauno*, restaurado recientemente [55], parece ser un puzzle de distintas épocas. La cabeza, brazos y piernas parecen originales y tienen aún las rebabas del molde, la base y la parte central del cuerpo del *Sátiro* no las tienen y podrían ser reintegraciones.

Muchas de estas partes están ensambladas con tubos industriales y es muy posible que fuera restaurado o montado a finales del siglo XIX o principios del XX. En este vaciado sólo los fragmentos antiguos podrían corresponder al restaurado por Juan Pascual de Mena o al vaciado por Castro.

El tercer vaciado del *Fauno* que queda en la Academia presenta menores problemas, ya que coincide con las características distintivas de un vaciado hecho por Panucci¹⁰² o uno de sus familiares durante el siglo XIX. La inscripción de Cesare Sebastiani y Pietro del Duca en la base deja claro que procede de un molde extraído del bronce de Palacio o de un vaciado derivado de aquél.

⁹⁹ Archivo RABASF. Legajo 121/3. Junta Particular de 25 de febrero de 1760, fol. 89.

¹⁰⁰ Archivo RABASF. Legajo 40-1/2.

¹⁰¹ Agradezco su ayuda a la restauradora Judit Gasca Miramón y toda la información que sobre el tema me ha aportado.

¹⁰² Para la contribución de la familia Panucci en la formación de vaciados de la Academia ver AZCUE, 1991, pp. 399-428.

Es complicado, por tanto, como se ha visto, datar los vaciados del *Fauno* existentes en la Academia, y sólo un estudio o una restauración del más antiguo podría aportarnos más datos que facilitara la decisión.

De esta manera el *Fauno en reposo* de Praxíteles, procedente de la réplica de la colección Caetani, como señalaba claramente el contrato de formación redactado por Velázquez, jugó un doble papel en nuestro país. Por una parte, formó parte de la suntuosa decoración ideada por el pintor sevillano para el Alcázar y posteriormente de la del Salón del Trono del Palacio Real de Madrid, donde todavía hoy se conserva, y, por otra, tuvo una función pedagógica, gracias a los diversos vaciados que del bronce se extrajeron para ser utilizados como modelos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



FIG. 1. Salón del Trono, Madrid, Palacio Real, *Leones dorados* de Matteo Bonuccelli, Foto E. Sáenz de San Pedro.