

CATÁLOGO

Autores de las fichas del catálogo

LAC Laura ALBA CARCELÍN
PAM Pilar ALCUBILLA MORELI
MCAR María del Carmen ALONSO RODRÍGUEZ
JBC Juan BORDES CABALLERO
JMBD José Manuel BARBETTO Díez
ECR Elena CASTILLO RAMÍREZ
RCA Rosario COPPEL AREIZAGA
JGS Jorge GARCÍA SÁNCHEZ
FJGG Francisco José GONZÁLEZ GÁNDARA
MJHS María Jesús HERRERO SANZ
MK Moritz KIDERLEN

JML José María LUZÓN
IMR Irene MAÑAS ROMERO
ANP Almudena NEGRET PLANO
MABPL María de los Ángeles Blanca PIQUIRO LÓPEZ
BSO Beatriz SÁNCHEZ OLALLA
CSU Carmen SERRANO URBANO
SVS Silvia VIANA SÁNCHEZ
MLTB María Luisa TÁRRAGA BALDÓ
CVG Carlos VEGA GÓMEZ
JYL Juana YUSTE LLANDRIS



EXPLICACIÓN DEL CATÁLOGO DE OBRAS

De las esculturas vaciadas en bronce y en yeso que trajo Velázquez de Italia en su segundo viaje se conserva solamente una parte. Se han reunido aquí la totalidad de las obras mayores, que están repartidas entre el Patrimonio Nacional, el Museo Nacional del Prado y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La distribución que se ha hecho en las salas ha estado en parte condicionada por la imposibilidad de mover el *Hércules* y la *Flora Farnese*, que se encuentran en el zaguán de entrada de la Academia, y el intento de distribuir las en el recorrido atendiendo a la procedencia de las colecciones romanas en las que Velázquez obtuvo permisos para hacer vaciados.

Se han intercalado como ilustración dibujos hechos a mediados del siglo XVIII para documentar el estado de deterioro en el que quedaron después del incendio del Alcázar en 1734. También se han incorporado algunos ejemplos de los premios obtenidos por los alumnos de la Academia tanto en dibujo como en modelado, porque a veces nos sirven para verificar el estado de alguna de las obras en ese momento o incluso la presencia en la Academia de esculturas que posteriormente se perdieron.

Como complemento documental se ha hecho una selección de libros en los que se recogen la mayor parte de las esculturas más conocidas de Roma o las que vinieron a la Academia a partir de su fundación. Algunos documentos del traslado de los vaciados de yeso de la Academia ilustran el valor que tuvieron en los orígenes de esta institución.

Se cierra la exposición con una serie de cuadros en los que los artistas de Corte y de la Academia colocaron alguna de las esculturas velazqueñas como fondo decorativo. Algunas de éstas se han

perdido y otras se conservan, pero son parte del reflejo que tuvo esta colección una vez llegada a España.

Dado que en muchos casos se trata de esculturas muy conocidas y ampliamente estudiadas en la bibliografía a lo largo de mucho tiempo, se ha optado por reducir la información de las fichas a lo más significativo, incluyendo bibliografía actualizada y tratando en todo momento de darle mayor protagonismo a todo aquello referido con lo que es la propia colección del Alcázar.

El estudio de las obras conservadas ha obligado a rastrear con el mayor detalle posible las colecciones romanas del siglo XVII, con objeto de identificar con los nombres con que entonces eran conocidas algunas obras que se daban por perdidas. De este modo se ha podido completar la totalidad de las adquisiciones hechas por Velázquez en Roma a pesar de que muchas de ellas están perdidas. El catálogo incorpora a partir de la ficha número 76 todas las esculturas vaciadas por Velázquez y el rastro que dejaron antes de desaparecer. Con ello se podrán en lo sucesivo hacer nuevos estudios, entre los que será de interés reconstruir en lo que hoy sabemos del Alcázar la forma en la que estuvieron colocados no sólo los cuadros, sino también los vaciados en bronce y en yeso de las mejores esculturas de Roma. Por el valor documental que esta aportación puede significar para futuras investigaciones se ha creído oportuno incorporarlas al catálogo con un tratamiento similar al de las obras expuestas, incluyendo como ilustración para ellas en unas ocasiones los vaciados de Mengs que conserva la Academia, y en otras, la fotografía de la obra original en mármol.

JML



1. HÉRCULES FARNESE

Vaciado en Yeso

Formador: Cesare Sebastiani

Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando

Inv. n.º V-1

Altura: 3,18 m

Original conservado en el Museo Arqueológico Nacional
de Nápoles, inv. n.º 6001

En un finiquito firmado ante el notario Antonio Simio el 11 de mayo de 1653, se acuerda el abono de las cantidades restantes del encargo de varias esculturas que le habían hecho al formador Cesare Sebastiani, el agente en Roma don Juan de Córdoba y su asesor en cuestiones técnicas y artísticas el escultor Giovanni Finelli (Doc. 17). Entre ellas figura *l'Hercole di Farnese alto palmi quindici in circa p(er) prezzo di scudi Cento ottanta*, que no es otro que el vaciado que hoy se conserva a la entrada de la Academia.

El cuerpo original de esta escultura, de tamaño mayor del natural, fue hallado en 1545 en el aula central de las Termas de Caracalla en Roma. La cabeza y las piernas se encontraron en lugares diversos. La restauración para Alessandro Farnese fue hecha por Guglielmo Della Porta para ser colocado en el patio del Palazzo Farnese, junto a otras esculturas igualmente de tamaño monumental. Desde entonces ha sido siempre incluida entre las mejores esculturas de Roma, en parte por su impresionante factura y también por el hecho poco frecuente de estar firmada por un escultor griego, lo cual daba un valor añadido en la época (GLYKON ATHENAIOS EPOIEI)¹.

El hecho de que el *Hércules Farnese* hubiese sido restaurado por Guglielmo Della Porta aparece como una reiterada alusión en todas las recopilaciones y tratados a lo largo de varios siglos, pero siempre refiriéndose al episodio de las piernas, que aparecieron de manera poco aclarada después de que el escultor discípulo de Miguel Ángel le hubiese puesto otras de su mano. Por ello, cuando en el siglo XVIII la Colección Farnese es llevada a

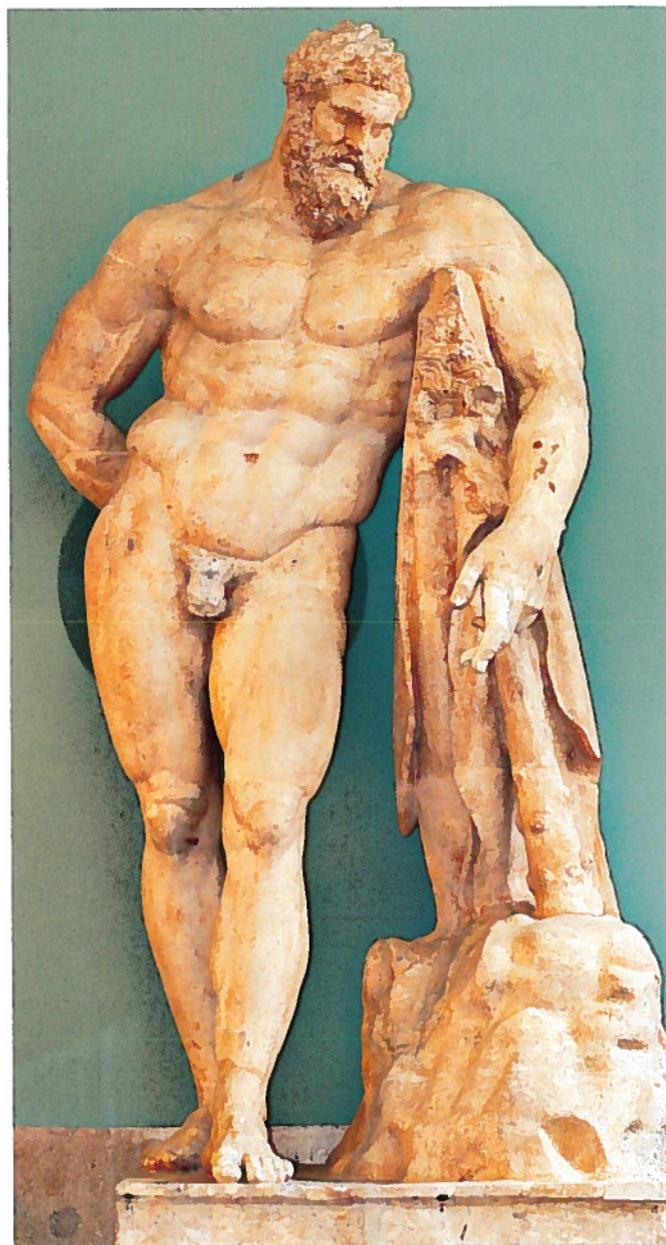


FIG. 1. *Hércules Farnese*. RABASF. V-1. Foto E. Sáenz de San Pedro.

Nápoles bajo la dirección técnica de Tishbein y tras hacer nuevas restauraciones el escultor Carlo Albacini, se aprovecha la oportunidad de colocarle las originales, que habían estado durante largo tiempo en posesión de la familia Borghese². Un testigo de este episodio de restauración, que lo deja escrito en sus memorias de viaje, fue

Goethe, quien cuenta a su paso por Roma el día 16 de enero de 1787: *Roma va a sufrir una gran pérdida artística. El rey de Nápoles va a permitir llevar a su residencia el Hércules Farnese (...). Se le van a quitar las piernas de Porta y se pondrán en su lugar las originales, y se entiende que nos darán, aun cuando se estaba hasta ahora muy satisfecho con las falsas, una visión completamente nueva de la estatua y una contemplación más armónica*³.

Pero las restauraciones de Della Porta no se limitaron a las piernas, ni las de Carlo Albacini a la sustitución de las antiguas por las originales. El vaciado de Cesare Sebastiani encargado para Felipe IV es un excepcional documento de la forma en que se había restaurado esta obra en el siglo XVI, lo que afecta a la barba, la *leonté*, las piernas, el antebrazo izquierdo, la mano oculta con las manzanas y muchos otros pequeños detalles⁴. Todo ello era parcialmente conocido a través de los numerosos grabados y dibujos que se hicieron durante largos años, pero nunca con el detalle que nos permite el vaciado en yeso que ahora documentamos. La confrontación del escaneado con láser en el original y en el vaciado podrán posiblemente ayudarnos a definir con toda precisión las dos principales restauraciones que ha tenido esta escultura⁵.

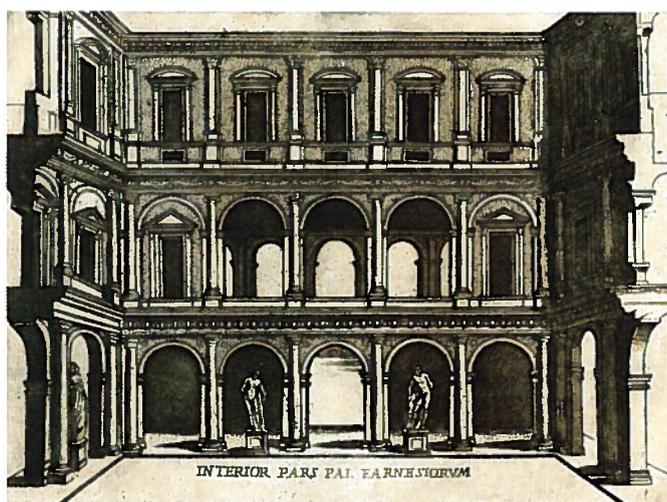


FIG. 2. Patio del Palacio Farnese. G. de Rossi, 1638.



FIG. 3. Hércules Farnese. López Enguidanos, 1794, lám. 31.

A su llegada a Madrid Velázquez lo colocó en uno de los extremos de la Galería del Cierzo en el Alcázar. Allí estaban los tres vaciados mayores, es decir, el *Hércules*, la *Flora* y la *Ariadna*, que fueron de las pocas en salvarse en 1734 y juntas estuvieron también en el patio de la Casa de la Panadería durante los años en que la Academia se alojó en este lugar⁶. Allí tuvieron que ser restauradas e intervenidas en varias ocasiones, por Francisco Vergara y Giovan Domenico Olivieri (1744), más tarde por Corrado Giaquinto y Olivieri, a quienes se encomienda que las recubran con aceites u otras sustancias protectoras, para evitar el deterioro que podría causarles el lugar en que estaban⁷. Poco tiempo después interviene en ellas Juan Pascual de Mena, a quien s



FIGS. 4 y 5. *Hércules Farnese*. Maffei-De Rossi, 1704, láms. 49-50.



FIGS. 6 y 7. *Hércules Farnese*. Perrier, 1638, láms. 3 y 4.

encomendó la restauración de varias de las esculturas venidas del palacio (1761)⁸.

Al trasladarse la Academia a la actual sede del palacio de Goyeneche, su instalación en el zaguán corrió a cargo de Diego Villanueva, que diseñó los pedestales de granito en que están colocados desde entonces los dos vaciados de la colección Farnese. Estos pedestales son muy similares en altura y estilo a los que tuvieron en el Palacio Farnese en Roma, cuyas dimensiones deducimos de los grabados⁹. Desde que fueron colocados los vaciados del *Hércules* y la *Flora* a la entrada de la Academia no se habían movido hasta mayo de 2006, en que se bajaron a nivel del suelo para poder limpiarlos y restaurarlos adecuadamente. Esto explica el hallazgo detrás del *Hércules* de algunos objetos que se habían introducido y no se pudieron extraer, como es una baraja de naipes en los que una de las cartas nos da la fecha de 1789 [73]¹⁰.

⁴ Para todos los pormenores de las diferentes intervenciones en el original, PRISCO, *VEA*, pp. 225-241. Las restauraciones del yeso adquirido por Velázquez en SOLÍS-GASCA-VIANA, también en *VEA*, pp. 285 ss.

⁵ M. A. ALONSO, *VEA*, pp. 345-347.

⁶ M. C. ALONSO, *VEA*, pp. 162, 165, 167.

⁷ Archivo Biblioteca RABASF, 40-1-2; Junta Particular de 29 de abril de 1759; MARTÍN, 1992, p. 174; JP de 3 de marzo de 1761.

⁸ HERAS, 1999; Junta Particular. fol. 73 vº, 83 y 86.

⁹ MORENO, 1995, pp. 416-417.

¹⁰ GASCA-SOLÍS-VIANA, *VEA*, pp. 288-289.

JML

¹ HASKELL-PENNY, 2006⁶, p. 229, n.º 46.

² GONZÁLEZ-PALACIOS, 1978, pp. 168 ss.

³ GOETHE, 1787, 16 enero.

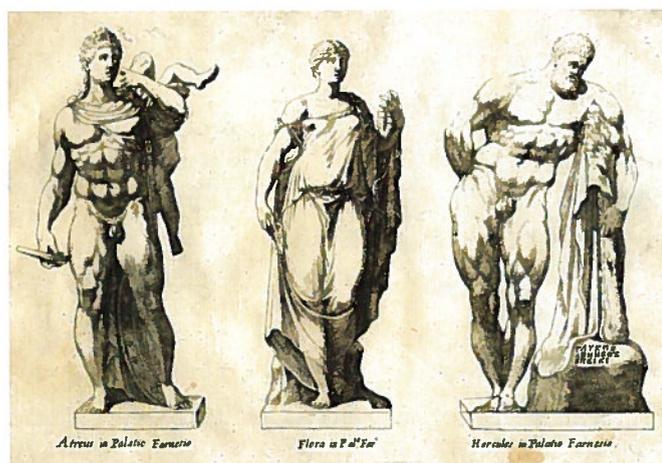


FIG. 8. G. de Rossi, *Palazzi diversi nell'alma città di Roma*, 1638, lám. 63.

2. FLORA FARNESE

Vaciado en yeso
Formador: Cesare Sebastiani
Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando
Inv. n.º V-2
Altura: 3,42 m
Original conservado en el Museo Arqueológico Nacional
de Nápoles, inv. n.º 6409

Esta escultura de tamaño superior al natural, fue hallada probablemente en Roma en los años treinta del siglo XVI y formó parte de la colección Farnese¹. Algunas veces se ha sugerido, sin datos para ello, que podría haber sido encontrada en las Termas de Caracalla, de donde procede el *Hércules* con el que desde entonces estuvo emparejado por la similitud de dimensiones². La restauración del original corrió inicialmente a cargo de Guglielmo Della Porta, quien trabajaba para los Farnese y a quien se debe el estado en que conocemos tanto la *Flora* como el *Hércules* a través de numerosos grabados. Junto con la llamada *Flora Pequeña* y el *Hércules Latino*, que hoy se encuentran en el palacio de Caserta, formaron parte de la decoración del patio del palacio Farnese en Roma, hasta su traslado a Nápoles en los últimos años del siglo XVIII. Con este motivo fueron nuevamente restauradas por Carlo Albacini, quien sustituyó en 1797 las partes añadidas por Guglielmo Della Porta. Posteriormente en Nápoles fue también objeto de otra intervención por parte de Filippo Tagliolini en los primeros años del XIX³.

El estado en que fue hallada la *Flora* puede verse en un dibujo anónimo que se conserva en Florencia, en el que comprobamos que solamente se había encontrado la parte más sólida del cuerpo y presentaba mutiladas las piernas, los brazos y la cabeza. La primera restauración, por tanto, hubo de sustituir todas estas partes y con ello Guglielmo Della Porta le puso como atributo una corona de flores en la mano izquierda, que sirvió para identificarla como *Flora*, aunque probablemente se trate de una *Afrodita*.



FIG. 1. *Flora Farnese*. RABASF. V-2. Foto E. Sáenz de San Pedro.

No tenemos datos muy precisos de los materiales empleados por Della Porta en su restauración, pero hay suficientes indicios para pensar que no sólo lo haría en mármol. Posiblemente una buena parte de lo que le añade fue estuco escayola endurecida. Esto al menos lo vemos en partes d



FIG. 2. *Flora Farnese*. Galería de los Uffizi. Gabinetto di Disegni e Stampe. Inv. n.º 1160-E.



FIG. 3. *Flora Farnese*. Perrier, 1638, lám. 62.



FIG. 4. *Flora Farnese*. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. Inv. 6409.



FIG. 5. *Isabel de Farnesio*, Louis-Michel van Loo. La Granja. Inv. n.º 10025802.

Hércules Farnese, que no están restauradas en mármol y que nunca lo estuvieron. Así, durante el tiempo que permanecieron estas dos obras expuestas a la escasa protección que le ofrecían su posición en los intercolumnios del patio en el palacio Farnese, debieron sufrir un evidente deterioro que determina la sustitución en el XVIII de toda la intervención anterior. Por ello en la actualidad ni la cabeza, ni los brazos, ni toda la basa con los pies son los mismos en el original que se conserva en el Museo Arqueológico de Nápoles.

El vaciado que Cesare Sebastiani hace para Velázquez, por el que cobró ciento ochenta ducados (Doc. 17)⁴, ofrece la particularidad de mostrarnos el estado en que se encontraba la *Flora* en 1650, es decir, apenas cien años después de la primera restauración. De este modo aparece reproducida hasta fines del XVIII en que aún mantiene la misma cabeza y el atributo Floral que se le había añadido en el XVI y se reproduce por última vez en un grabado de Piranesi muy próximo al momento en que Albacini retirará todas las partes añadidas para hacer su propia interpretación. El vaciado que posee la Academia tiene, por consiguiente, el extraordinario valor

documental de mostrarnos los brazos, pies y, sobre todo, la cabeza, que le había puesto Guglielmo Della Porta. Pero no es el único vaciado en yeso que conocemos de la *Flora* en el estado en que se vio durante más de dos siglos, ya que también en el siglo XVIII se hizo otro para la Academia de Brera en Milán, que se data en 1776 y que ofrece mínimas diferencias con respecto al de Madrid.

Palomino la incluye entre las obras adquiridas por Velázquez en Italia, pero comete el error de creer que se trata de una obra de mármol y no de un vaciado⁵.

Posteriormente aparece en los inventarios del Alcázar colocada en uno de los extremos de la Galería del Cierzo, mientras en el otro estaba el *Hércules Farnese*.

Después de haber pasado por la primera sede de la casa de la Panadería, donde estuvo colocada en el patio, fue trasladada al zaguán de entrada del edificio de la Academia. Donde la colocó el arquitecto Diego de Villanueva sobre un pedestal de granito y siempre emparejada con el *Hércules*.

La limpieza que se ha hecho en 2006/07, extrayendo las capas de pintura blanca que le habían superpuesto a partir del siglo XIX, ha permitido verificar la extraordinaria calidad de este vaciado⁶. Al igual que en otras de la misma procedencia, se han encontrado debajo de las capas de pintura las quemaduras que se produjeron en la base durante el incendio del Alcázar. En restauraciones anteriores habían sido raspadas, pero aún quedan trazas muy visibles de este incidente que afectó a la mayor parte de la colección.

JML

¹ HASKELL y PENNY, 2006⁶.

² GASPARRI, 1983-1984, pp. 133-150.

³ PRISCO, *VEA*, pp. 225-241.

⁴ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 157, cc. 712r-v, 719r.

⁵ PALOMINO, 1747.

⁶ GASCA-SOLÍS-VIANA, *VEA*, pp. 276-285.

3. NIÓBIDE CORRIENDO

Vaciado en yeso

Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Inv. n.º V-39

Medidas: 1,75 x 1 x 0,55 m

Original conservado en el Museo de los Uffizzi, inv. n.º 300

El grupo de esculturas de *Niobe* y sus hijos fue encontrado fines del siglo XVI junto con los que hoy conocemos como los Luchadores [80], pertenecientes desde entonces a la misma colección. Se hallaron en una propiedad cerca de la Porta Sa Giovanni y el conjunto completo fue adquirido por el cardenal



FIG. 1. *Nióbide corriendo*. RABASF. V-39. Foto E. Sáenz de San Pedro.



FIG. 2. Galería de los Uffizi. *Nióbide corriendo*. Inv. n.º 300. Foto Soprintendenza speciale per il Polo Museale Fiorentino.

nal Ferdinando de Medici¹. En 1638 Perrier incluye esta figura de una de las hijas de *Niobe corriendo* en su selección de las mejores esculturas de Roma, pero de manera excepcional dedica un grabado de mayor tamaño a todo el conjunto dispuesto en una escenografía de gusto barroco en el jardín de la Villa Medici². Así conoció Velázquez este grupo escultórico, del que seleccionó la figura de una *Nióbide* de la que se hacían toda clase de elogios por el movimiento de los paños flotando en el aire. Palomino alude a ello cuando menciona esta figura en su relación incompleta de vaciados traídos por Velázquez de Italia: *Trajo también otra estatua de Niobe, en acto de correr, y vestida de una camisa sutilísima, que parece que*

la mueve el aire; tiene el brazo derecho levantado, y con el izquierdo recoge un manto que tiene envuelto en él. Pese a tratarse de una figura vestida, formó parte de las que adornaron las bóvedas de Ticiano, junto con la *Ceres Borghese* [86] y sufrió pocos desperfectos en el incendio del Alcázar.

Cuando llegó a la Academia solamente le faltaban los dedos de la mano izquierda y la mitad de la palma, como se describe en el inventario de 1758 y vemos en el dibujo previo a la restauración: *otra estatua vaciada de yeso del tamaño natural de Niobe huyendo está falta de todos los dedos de la mano siniestra*. La intervención de Juan Pascual de Mena, por tanto, se limitó a esta pequeña rotura y quizás el repaso de algunos paños y la sutura de la unión de las piezas a la altura de las rodillas. En su forma de proceder, que era indudablemente hábil como escultor, le faltaba la experiencia bien conocida en los talleres italianos, sobre los materiales de refuerzo que se pueden introducir en la escayola. Por ello, tanto en ésta como en otras restauraciones, empleó una barra de hierro que con el tiempo se ha oxidado provocando nuevamente la rotura de la parte reparada³.

Cuando en los inicios de la Academia se trasladaron de los almacenes del Palacio algunos yesos de los que habían deco-



FIG. 3. 3.- *Nióbide corriendo*. Perrier, 1638, lám. 58.



FIG. 4. *Nióbide*. López Enguñanos, 1794, lám.

rado el Alcázar, esta Nióbide aparece en las listas de yesos llevados a la Casa de la Panadería, si bien no queda clara la diferencia en el listado entre *una Niobe y una Niobe colgada*.

Posiblemente la superficie original del vaciado presente quemaduras o desperfectos reparados en yeso de otra calidad, como suele ocurrir con todos los del Alcázar que vinieron a la Academia, pero en el siglo XIX y XX se recurrió a pintarlos al óleo como procedimiento de limpieza. En la restauración de esta obra, que fue una de las primeras de Velázquez que se limpiaron en estos últimos años, se optó por no tocar la capa de pintura, aunque con seguridad está ocultando una calidad de superficie muy superior a la que se aprecia en este momento, así como las intervenciones que pudo haber tenido a lo largo del tiempo.

JML

¹ HASKELL-PENNY, 2006⁶, p. 274.

² PERRIER, 1638, lám. 58.

³ GASCA-SOLÍS-VIANA, *VEA*, pp. 272-276.

⁴ HERAS, 1999, pp. 80-81.

4. HERMES LUDOVISI

Vaciado en yeso

Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Inv. n.º V-13

Original conservado en el Museo Nacional Romano Palacio Altemps (Sede actual de la colección Ludovisi), inv. n.º 8624

Velázquez hizo vaciar dos esculturas de tamaño natural en la colección Ludovisi, con independencia de algún retrato de que no tenemos noticia. Se trata del *Hermes* del tipo Loghios y del *Ares en reposo*, del que se ha dicho que pudo haber inspirado al artista para el cuadro de Marte, pintado para la Torre de la Parada. Las dos estuvieron colocadas en la misma sala en las llamadas Bóvedas de Tiziano, donde concentró un buen



FIG. 1. *Hermes Ludovisi*. RABASF. V- 13. Foto E. Sáenz de San Pedro.

número de obras desnudas, pero aparentemente sin ningún sentido iconográfico.

En el momento en que se hizo el vaciado, el *Hermes Ludovisi* encontraba en la Galleria delle Statue del Casino Capponi, donde fue posteriormente llevado al Palacio Grande de

Villa Ludovisi¹. El escultor copia un tipo creado a mediados del siglo V a.C. en el que se aprecian rasgos del final del estilo severo, en detalles como el tratamiento del pelo en forma de pequeños rizos de caracol. Incluso se ha llegado a sugerir que sigue una obra que puede atribuirse a Fidias en su época juvenil². En cualquier caso se trata de la obra de un autor de primer orden, que fue objeto de numerosas copias en época romana. Ésta en particular se fecha en el siglo I d. C.

El *Hermes* de la colección Ludovisi es de mármol pario y se encontró mutilado en un lugar no conocido. La restauración se encargó en 1631 a Algardi, quien le añadió la nariz, el borde y las alas del *petasos*, la mano izquierda con el *marsupium* y la derecha, con un caduceo en la mano, haciendo un

gesto que se interpreta como el momento en que inicia una alocución. Por ello el nombre con el que se le conoce de *Hermes Loghios*. Una réplica adaptada a retrato, actualmente en el Museo del Louvre, es la que se ha conocido durante mucho tiempo como *Germánico*, adquirido en 1685 por Luis XIV procedente de la colección Peretti-Montalto, que había sido heredada por el príncipe Giulio Savelli [8].

El vaciado que trajo Velázquez, y que se conserva en la Real Academia de San Fernando, estaba restaurado desde hacía algunos años, por lo que ya aparece con los añadidos de Algardi en el grabado de Perrier en 1638. De todas formas son las partes más frágiles de la escultura y nuevamente volvieron a fracturarse antes de su traslado a la Academia, donde



FIG. 2. *Hermes Ludovisi*. RABASF. V- 13. Foto E. Sáenz de San Pedro.

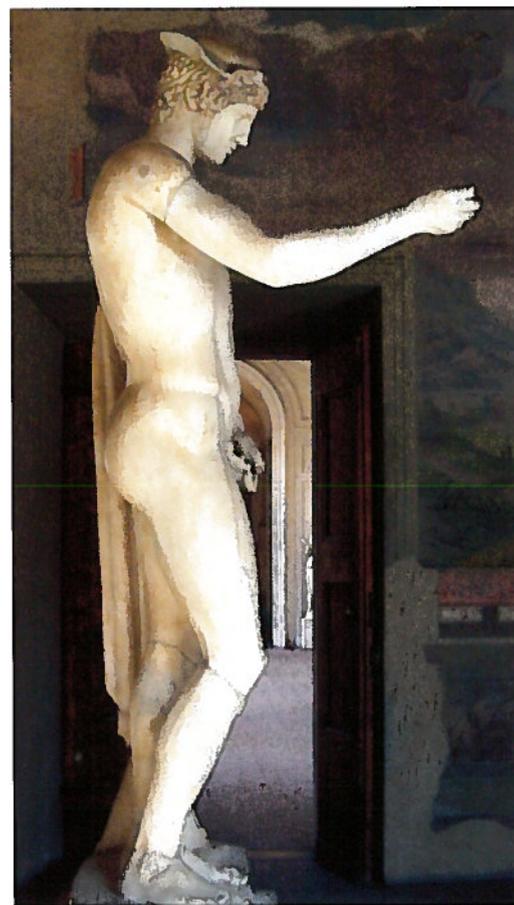


FIG. 3. *Hermes Ludovisi*. Palacio Altemps, Roma. Inv. n.º 8624.



FIG. 4. Cabeza del *Hermes Ludovisi*. RABASF. V- 13.
Foto E. Sáenz de San Pedro.

llegó sin el brazo derecho. En este estado se utiliza, pese a todo, para las pruebas de repente del año 1756, en que obtuvo el segundo premio de tercera clase un dibujo de Santiago Fernández que existe en la colección que guarda la Academia de San Fernando³. En el inventario de 1758 se consignan las faltas que tiene este vaciado: *una estatua del tamaño natural vaciada de yeso de Mercurio con su caduceo que está falta del brazo*



FIG. 5. *Hermes Ludovisi*. López Enguñados, 1794, lám. 19.



FIG. 6. *Hermes Ludovisi*. Perrier, 1638, lám. 43.

derecho y de la mano izquierda⁴. Poco tiempo después, en 1760 es restaurado por Juan Pascual de Mena, que hace con el vaciado un trabajo similar al que había realizado Algardi con la copia en mármol de la colección Ludovisi: esculpe el brazo derecho de nuevo en yeso, con la mano entreabierta para sostener el caduceo, la mano izquierda con la bolsa y el borde y alas del *petasos*⁵. Para ello se guía con seguridad de grabados que ya habían sido publicados con estos añadidos. Actualmente las diferencias entre el vaciado y el modelo romano se deben principalmente a estas restauraciones.

El brazo derecho que añade Juan Pascual de Mena en su restauración es una pieza esculpida en yeso macizo, que cargaba un excesivo peso en el hombro. Por ello en un momento dado debió partirse y fue necesario cortar el busto para introducir una barra de hierro en la que sujetarlo. Es posible que esta reparación no estuviese hecha aún en 1861, porque cuando Emil Hübner interviene en un intercambio de vaciados con el museo de Berlín, ésta es una de las obras seleccionadas y se dice expresamente que no tiene el brazo⁶.

López Enguñados lo dibuja en 1794 desde un punto de vista a la izquierda y tiene el brazo derecho y la mano con el *ma-supium*, pero omite el caduceo, que Mena hizo como una pieza suelta y en esta fecha ya lo había perdido, o se lo habían quitado para aliviarle el peso excesivo que estaba produciendo en la unión debajo del hombro⁷.

JM

¹ SALCEDO, *VEA*, pp. 69-71.

² PALMA, 1983, n.º 75, p. 177, y doc. 9, p. 92, 27 giugno 1631 pagati 30 scudi a Alessandro Algardi scultore per restauri et intero pagamento di havere restaurato una statua di Mercurio.

³ RABASF, 1526/P.

⁴ RABASF, Archivo Biblioteca, Sig. 1/CF-1.

⁵ RABASF, Archivo Biblioteca, JP 25 de febrero de 1760, pp. 89-90: *Que Juan de Mena acaba de reparar el gladiador, Mercurio, Pan y un jugador de Morra. Son la admiracion de quien las ve, 9000 reales le pagan y previene que tenga listas las demas para el dia que el rey venga a la casa de la academia con motivo de su jura.*

⁶ RABASF, Archivo Biblioteca, Leg. 33-14 / 1 y 16-43/1.

⁷ ENGUÑADOS, 1994, lám. 19.

5. ARES LUDOVISI

Vaciado en yeso
Perdido
Original en mármol
Conservado en Roma. Palazzo Altemps,
Museo Nacional Romano
Inv. n.º 8602
Medidas: altura 1,56 m

Este Grupo escultórico de la colección Ludovisi representa un hombre joven que se ha venido interpretando como Ares descansando, sentado sobre una roca y Eros niño a sus pies. Aparece con la pierna izquierda flexionada y la derecha adelantada, un manto enrollado a lo largo de la parte baja de la espalda cubriendo parte del muslo derecho y el brazo izquierdo. Apoyados en la roca están el escudo en el lado



FIG. 1. Anónimo (siglo XVIII), reducción en yeso del *Ares Ludovisi*. RABASF. E-536. Foto E. Sáenz de San Pedro.

derecho y las grebas. Debajo del pie izquierdo, el yelmo sobre el que se apoya y en la mano izquierda, una espada envainada. El niño Eros, jugando en el suelo, tiene la pierna izquierda doblada y la derecha hacia adelante, en su mano derecha hay vestigios de un arco y en la izquierda sostiene el carcaj.

El grupo fue restaurado por Gian Lorenzo Bernini, antes de 1622. Las partes modernas son la nariz, excepto el orificio derecho; la mano derecha a excepción de la parte que apoya sobre la rodilla izquierda; la punta del pulgar y la extremidad del índice de la mano izquierda; la empuñadura de la espada; la parte delantera del pie derecho; la punta del dedo gordo del pie izquierdo; los genitales. También es moderna toda la parte superior del escudo, el lado izquierdo y un pequeño fragmento del derecho. El manto presenta también pequeños añadidos. Por lo que afecta a la figura de Eros son restauraciones la cabeza; el brazo izquierdo con el carcaj; el brazo derecho hasta el codo; el pie derecho y parte de la pierna; la punta del ala izquierda. Finalmente, a la peana se le ha quitado un trozo en la parte delantera, donde apoyaba el pie de Ares.

El original en mármol fue encontrado en Roma, Rione Campitelli, cerca del Palazzo Santacroce, y pertenece desde antes de 1622 a la colección del Cardenal Ludovico Ludovisi, permaneciendo en la familia hasta antes del año 1901, en el que Rodolfo Boncompagni Ludovisi la vendió al Estado italiano. Estuvo todo el tiempo ubicada en Roma, en la Villa Ludovisi con pequeños traslados dentro de la villa. Después de 1891 hasta antes de 1901, se llevó junto con toda la colección al Palazzo del Principe di Piombino, Museo Ludovisi, de Roma. Después de 1901 hasta antes de 1997 estuvo en el Museo Nacional de las Termas (inv. n.º 8602). En 1997 fue trasladada con el conjunto de la colección Ludovisi al Palazzo Altemps¹.

Velázquez escogió tan sólo dos esculturas en la colección Ludovisi. Se trata del *Hermes Loghios* [4] y ésta que tenía por un gladiador en reposo. Por ello la coloca en las Bóvedas de Ticiano frente al *Gladiador combatiente* de la colección Borghese. Palomino lo describe de manera inequívoca: *Tiene este Gladiador [el Gladiador Borghese] contra si a un hombre desnudo*



FIG. 2. *Ares Ludovisi*. Palacio Altemps, Roma. Inv. n.º 8602.

do, y sentado, con la espada en la mano, y a los pies un pequeño Muchacho, con el Arco en la mano, y un Escudo, y un Yelmo en tierra; es muy bella Estatua, y muy carnosa, tanto, que parece, que respira; creese, que sea un Gladiator de aquellos, que antiguamente, de su voluntad, se conducian a la palestra con las armas en la mano, y se exponian por un vil precio a peligro de la vida². El hecho de que Velázquez seleccionase esta escultura de Ares para la decoración del Alcázar, ha dado pie a la interpretación de que pudiera haberse inspirado en ella para su cuadro de Marte en reposo, pintado para la Torre de la Parada³.

En los inventarios reales también reconocemos esta obra, de la que se hacía una valoración considerablemente alta. De este modo en el de 1700 figura, pero sin reconocerla como gladiador: *Entrose en la Boueda del tiçiano Y en ella Se hallaron las alajas Siguietes* [sigue una relación empezando por el

número 109] N^o 116 *Yttem Otra estatua vaciada de yesso Sentada Con Vn Cupido a los pies tassada por el dicho escultor* [Pedro Alonso] en Seiscientos Doblones⁴. En la parte baja del Alcázar en la que se encontraba el *Ares Ludovisi* se salvaron varios de los vaciados de yesso que había colocado Velázquez. Entre ellos los del *Hermes Loghios* [4], el *Gladiador Combatiente* [6] la *Nióbide coriendo* [3] y la *Ceres Borghese* [86]. Todas ellas trasladadas posteriormente a la Casa de la Escultura para dar los primeros pasos de lo que fue la Academia de las Tres Nobles Artes⁵. Pero el *Ares Ludovisi* se había almacenado separada de ellas, que estuvieron en el Picadero, llevándolo en la Casa Arzobispales, donde perdemos su traza sin que haya constancia de que le llevase con las otras. En la lista de trasladada a este lugar vemos que llevan *Otra estatua vaciada de yesso de Apolo de mas del natural con un Cupido del lado derecho*⁶.

El *Ares Ludovisi* no figura, por tanto, entre las esculturas de que dispone la Academia en sus orígenes. Por ello a pesar de que fue una de las que se pudieron recuperar en el incendio de 1734, no figura en el Inventario de de 1758⁷. Sin embargo, López Enguñados lo dibuja en su colección de grabado de la *Colección de vaciados de Estatuas antiguas que posee la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Madrid, 1794*, con el n.º 76. Su modelo debió ser la copia reducida que aún se conserv



FIG. 3. *Ares Ludovisi*. López Enguñados, 1794, lám. 76.



FIG. 4. *Ares Ludovisi*. Perrier, 1631, lám. 14.

en la Academia, que lleva el número 44 del inventario de 1804, que no es otro que el envío de un pensionado no identificado hecho desde Roma⁸.

JY

¹ *Monumenta Rariora s.v. Ares Ludovisi.*

² PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica. T. II. Práctica de la pintura...* En Madrid, 1724, p. 339.

³ HARRIS, 1982, pp. 133 ss.

⁴ (Archivo Palacio Real) *Inventarios reales : testamentaria del Rey Carlos II 1701-1703* / preparada por Gloria Fernández Bayton. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1975. Tomo I, p. 151.

⁵ Archivo-Biblioteca RABASF: *Papeles que se han de tener presentes para la formación del Inventario de los Bienes y Alajas de la Academia. 1743 y 1744*, Sig. 63-10/5.

⁶ *Nuevo inventario que se forma de los muebles que se hallan ex.™ en las Casas Arzobispales y oficio de la furreria*, AGP, AG, leg. 768, exp. 10, fol. 3, n.º 25; M. C. ALONSO, *VEA*, pp. 161-171.

⁷ Archivo-Biblioteca RABASF, 2-57-1.

⁸ AZCUE, 1995, E-536, p. 365.

6. ARIADNA DORMIDA

Vaciado en yeso

Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Inv. n.º V-11

Medidas: 1,35 x 2,14 x 0,95 m

Original conservado en el Museo Vaticano, Galleria delle Statue, inv. n.º 548

Esta escultura de tamaño mayor que el natural fue una de las seleccionadas por Velázquez para el Alcázar. En numerosas ocasiones se ha confundido esta versión de la *Ariadna dormida* con la que también tuvo Velázquez ocasión de ver en la Villa Medici y que hoy se encuentra en la Villa Corsini en Florencia¹. Sin duda fue causa de esta confusión el cuadrito del jardín de la Villa Medici en el que Velázquez hizo un boceto de esta última². Se trata, sin embargo, como señala correctamen-



FIG. 1. *Ariadna dormida*, RABASF, V- 11. Foto E. Sáenz de San Pedro.



FIG. 2. *Ariadna dormida*. Foto Museo Vaticano. Inv. n.º 548.



FIG. 3. *Ariadna dormida* (vaciado en plomo). La Granja de San Ildefonso. Inv. n.º 1004-1442.

te Carmen Heras³, de la conservada en el Museo Pio Clementino, en la Galleria delle Statue, aunque anteriormente había estado en el Belvedere y en la llamada Sala della Cleopatra.

Esta figura femenina yacente fue comprada por el papa Julio II a Alessandro Maffei en 1512 por consejo de Rafael, quien la utilizó como modelo para la figura de *Caliope* en el fresco del Parnaso en la Stanza della Signatura.

Desde el principio fue utilizada como decoración para una fuente, lo que contribuyó en cierta medida al deterioro que lamentan algunos viajeros del XVIII que visitaban las colecciones del Vaticano⁴.

Cuando vino a Madrid esta escultura se la identificaba con *Cleopatra muriendo*, por el brazalete en forma de serpiente que lleva en el brazo izquierdo. Con este nombre se la conoció desde que fue hallada en los primeros años del siglo XVI y hasta fines del XVIII en que se comienza a pensar que pueda ser una ninfa o Ariadna en Naxos⁵.

La *Ariadna dormida* o *Cleopatra* estuvo en la Galería del Cierzo, donde se encontraban también las figuras monumentales del *Hércules* y la *Flora Farnese*, de las que no se separó en los diversos traslados de que fue objeto. En el inventario de 1700 figura escuetamente como: *otra estatua grande del mismo género de Cleopatra tassada por el dicho escultor en seiscientos*

doblonos. Aunque Palomino da una descripción más detallada en la que no hace ningún comentario específico del yeso ni del lugar en que se encontraba: *También trajo la estatua de Cleopatra, que tiene el brazo derecho sobre la cabeza, y parece que está amortecida y desmayada del veneno introducido en el pecho*⁶.

Fue sin duda uno de los primeros vaciados que se trasladaron del Alcázar a la Casa de la Panadería, aunque no aparece en ninguna de las relaciones elaboradas en 1744, cuando se pasa la actividad de la enseñanza de la academia de Olivieri a esta nueva sede. Pero tenemos constancia de que estuvo en el patio de esta primera sede de la Academia donde se cita en el inventario de 1758: *otra estatua Colosal de Cleopatra con los Áspides, recostada con su peana de madera, está en el Patio maltratada las narizes*



FIG. 4. *Ariadna dormida*. Perrier, 1638, lám. 88.



FIG. 5. *Ariadna dormida*. Maffei-De Rossi, 1704, lám. 8.

En este período en que la Academia estuvo en la Casa de la Panadería, la Junta Particular trata del problema de su conservación en el patio: *Hice presente que las tres esculturas de Hércules, la Flora y la Cleopatra, sin embargo de que en el patio están a cubierto de las aguas, perciben humedad, que las va perjudicando mucho. En cuya consideración los señores directores generales Don Conrado Giacinto y Don Juan Domingo Olivieri cuiden de prepararlas con los aceites y preservativos que juzguen más a propósito para su conservación; cuyo encargo admitieron dichos señores*⁷. También se ocupa de restaurarla el escultor Juan Pascual de Mena, quien lo hace con todas las que habían venido deterioradas del Alcázar⁸.

La importancia documental de este vaciado radica en que se trata de una copia fiel del estado en que se encontraba a mediados del siglo XVII cuando todavía estaba en la llamada Stanza della Cleopatra con las restauraciones en estuco que le había hecho Daniello de Volterra⁹. La forma en que fue inicialmente colocada la conocemos por el dibujo de Perrier de 1638. En este último y en el vaciado que posee la Academia de Bellas Artes de San Fernando, se aprecian los volúmenes rocosos en forma de cueva que tuvo durante más de siglo y medio. En particular, la parte que queda debajo de la cabeza y el torso ofrece notables diferencias con el estado actual del original, restaurado en el siglo XVIII por Gaspare Sibilla¹⁰. En esta última restauración se le cambió la parte que faltaba en el

pie derecho, algunos detalles de los paños, la nariz, la boca y todo el aspecto de la cara, la mano derecha y otros pequeños detalles. También fue colocada en una posición más erguida, rehaciendo en yeso lo que en el vaciado son las formas rocosas en que descansa. Todos estos detalles permiten reconocer las diferentes copias que se hicieron y el momento en que hay que situarlas cronológicamente dentro del proceso de restauración que fue teniendo a lo largo del tiempo.

Una peculiaridad de esta *Ariadna* de la Academia de San Fernando es que la parte posterior no estaba cerrada. Tiene una amplia oquedad con el borde biselado, por lo que no ofrece dudas de que se hizo así el yeso en el siglo XVII. Puede ello deberse a que la llamada *Cleopatra* estaba empotrada en la pared formando parte de una fuente y sería difícil sacar el vaciado completo, pero también puede tratarse de una forma personal de trabajar los formadores en el Vaticano en la época¹¹, ahorrando el trabajo de la parte posterior cuando se trata de obras para ser vistas desde el frente. Existen muy pocos términos de comparación para ello, pero afortunadamente hay dos vaciados hechos con escasos años de diferencia respecto a esta *Ariadna dormida*, que ilustran perfectamente este tipo de esculturas abiertas por la parte posterior. Son la *Piedad* de Miguel Ángel y el *Laocoonte*, que se encuentran en la Academia Ambrosiana de Milán regaladas por Bartolomeo Calchi en 1674 y 1688¹². La técnica es exactamente la misma que hemos descrito en la *Ariadna* de la Academia y ambas se encuentran abiertas por la parte posterior y con idéntica estructura interna a base de grandes piezas de madera. Podríamos incluso pensar que el *Laocoonte* adquirido por Velázquez y el de Milán hubiesen sido hechos a partir del mismo molde, pero no es probable teniendo en cuenta que en los contratos se suele especificar, de manera expresa, que no se autorizaban otros vaciados del mismo molde

De la *Ariadna* de la Academia de San Fernando existen dibujos de mediados del siglo XVIII [33, 34], y también un vaciado en plomo que se hizo en el siglo XIX, para colocarlo en el pedestal en que estuvo la que había formado parte de la colección de Cristina de Suecia en los jardines de la Granja¹³

La extraordinaria popularidad de esta figura hizo que se difundieran multitud de estampas y versiones reducidas durante largo tiempo. Una de ellas en mármol, de pequeño tamaño, entró en las colecciones reales españolas en el siglo XVIII y se conserva actualmente en el Museo del Prado¹⁴.

En el curso de la limpieza y restauración de este vaciado, realizada en 2006/2007, se ha documentado con detalle la accidentada historia de una obra que tiene más de tres siglos y medio. Se han encontrado y documentado las restauraciones antiguas, los tratamientos de conservación que le fueron aplicados e incluso las partes quemadas del pedestal, que son una huella clara del incendio de que fue testigo¹⁵.

JML

¹ Inv. 13728.

² HARRIS, 1982; HASKELL y PENNY, 2006⁶, p. 187; SALORT, 2002, p. 51.

³ HERAS, 1999, p. 86.

⁴ HELBIG, 2002, pp. 249 ss.

⁵ *Ibidem*.

⁶ PALOMINO, 1747.

⁷ JP, 29 abril, 1759.

⁸ HERAS, 1999, f. 73 v^o, 83 y 86.

⁹ HASKELL y PENNY, 2006⁶, p. 184.

¹⁰ PIETRANGELI, 1992.

¹¹ Los contratos que conocemos de obras del Vaticano fueron firmados con el formador Horacio Albricio (Doc. 4).

¹² BOUCHER, 1981, p. 26, nota 27.

¹³ BLANCO, 1957, p. 97.

¹⁴ COPPEL, 1998, n.º 175, p. 352.

¹⁵ GASCA-SOLÍS-VIANA, *VEA*, pp. 260-272.

7. LA MAQUETA DE LA FACHADA DEL ALCÁZAR

Lugar de conservación: Museo Municipal de Madrid

Inv. n.º 3133

Medidas: 0,25 x 0,86 x 0,34 m

A la muerte de Felipe II el frente del Alcázar era una suma de construcciones dispares que Felipe III se propuso regularizar. Francisco de Mora, el maestro mayor, comenzó en 1608 una primera actuación para reordenar el aspecto exterior del edificio, tratando de no renunciar a la identidad de los distintos cuerpos que eran otras tantas páginas de su historia arquitectónica. Tras su inesperado fallecimiento en 1610, su sobrino y sucesor Juan Gómez de Mora modificó por completo las trazas, sustituyendo la modesta propuesta de su tío por una fachada exenta que, discurriendo por delante de las antiguas construcciones, diera una imagen completamente renovada de edificio. A la muerte de Felipe III las obras estaban prácticamente concluidas, sólo pendientes de completar los remates de las torres. Pero con la subida al trono de Felipe IV y la llegada al poder de Olivares las circunstancias cambiaron y la que debía haber sido la obra más importante de la carrera de arquitecto se convirtió en la causa de su desgracia. Acusado de connivencia con los contratistas, de haber alterado el proyecto sólo para favorecerlos causando con ello un grave quebranto a la hacienda pública, tras un largo proceso que se prolongó hasta 1636, terminó siendo condenado a satisfacer una desor



FIG. 1. Maqueta del Alcázar. Museo Municipal de Madrid. Inv. n.º 3133.

bitada suma y privado del ejercicio de su oficio, cuyas funciones recayeron en el aparejador Alonso Carbonel. En su defensa Gómez de Mora siempre argumentó haber recibido las órdenes directamente y de palabra del soberano y de su principal ministro, el duque de Lerma. Así que, para tratar de atajar en el futuro posibles abusos, se decidió terminar con la relación directa entre el monarca y sus arquitectos, interponiendo la figura de un superintendente. Para ocupar este cargo se designó en 1630 a Giovanni Battista Crescenzi, un noble italiano residente desde hacía años en la corte, persona de gusto refinado, conocedor de las últimas novedades artísticas, pintor aficionado y arquitecto diletante. Ya antes había tenido más de un enfrentamiento con Gómez de Mora, y la primera medida que se tomó bajo sus órdenes fue demoler las torres con las que el maestro mayor había proyectado flanquear, en el centro de la fachada, el pórtico principal del palacio. Se trataba de las antiguas torres fuertes de la fortaleza medieval cuya presencia había caracterizado históricamente el frente del palacio, y que para poderlas integrar en la nueva imagen de la fachada, Gómez de Mora propuso elevar otro cuerpo más, revistiéndolas de sillería y rematándolas con unos airosos chapiteles. Se había terminado la correspondiente al Cuarto del Rey, de la que sólo faltaba rematar la cubierta, mientras que en la del Cuarto de la Reina todavía no se había hecho nada y estaba tal como se ve en la maqueta, con su tejado asomando discretamente a mano derecha del pórtico. Crescenzi ordenó demoler la torre ya levantada y cambiar la original solución del maestro mayor, con su énfasis en el centro de la composición, por esta otra imagen más horizontal, que ligaba el frente del Alcázar a soluciones más convencionales de la arquitectura palaciega. La maqueta debe corresponder a este momento y puede que fuera la manera de mostrar al monarca los cambios propuestos. Tendríamos, por tanto, que datarla a partir de 1630, mientras que una fecha *ante quem* sería la de 1646 cuando se abrieron dos nuevos balcones para iluminar la escalera de la Pieza Ochavada que aún no están representados. Hablamos de dos balcones, pero en la maqueta hay sólo sitio para uno, porque sorprendentemente figuran a cada lado del pórtico sólo

diez vanos en vez de los doce que el edificio realmente tenía. Es un error difícil de explicar y que resulta tanto más incomprendible cuando se observa la minuciosidad con la que se recrean todos los detalles de la arquitectura.

Si el inspirador de la maqueta fue con toda probabilidad Crescenzi, nada sabemos del autor. En 1617 Antonio de Herrera había hecho, bajo las órdenes del italiano, el modelo para la decoración del Panteón escurialense. Al año siguiente construyó otro, esta vez del pórtico del Alcázar que por entonces proyectaba Gómez de Mora, seguramente representando sólo la parte central de la fachada. Ambas maquetas las reseñará entre los méritos que en 1622 expone cuando solicita una plaza como escultor del rey. Pero pensando en fechas más tardías, también podría aventurarse el nombre de Antonio Lancharte, carpintero y ebanista bien conocido en las obras reales, al que se encargó en 1646 la construcción del modelo para la Pieza Ochavada.

Aparte de la nueva imagen del edificio, la maqueta deja ver por delante de la fachada algo del arranque de la plaza con la cruja de las tiendas de los buhoneros que salvaba el desnivel hacia el Jardín de los Emperadores abierto a los pies del Cuarto de Rey. Los balcones de la entreplanta entre la torre y el zaguár corresponden al aposento construido por Felipe II, después convertido en galería principal del Cuarto del Príncipe y son por tanto, los que iluminan la estancia donde se pintó las Meninas. Los tragaluces abiertos bajo ellos corresponden a las Bóvedas de Ticiano, que, como puede verse, no tenían entonces comunicación directa con el jardín. Años después, cuando llegaron las esculturas de Velázquez se llevaron a cabo importantes obras para acondicionar estos espacios de las bóvedas: puede que se abrieran otros huecos, incluso que se construyera ante ellos una arquería. Pero las imágenes tardías del edificio, después de que se completara en 1675 la plaza, demoliendo las tiendas de buhoneros, rellenando el jardín y nivelando todo el frente del palacio, insisten en representar los mismos tragaluces, lo que hace dudar de si alguna vez la relación de la bóvedas con el exterior llegó a ser otra.

JM

8. GERMÁNICO

Vaciado en Yeso

Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando

Inv. n.º V-8

Medidas: 1,95 m

Original de mármol conservado en el Museo del Louvre,
inv. n.º MR 315. Existe una copia en bronce en Patrimonio
Nacional, inv. n.º 10010390 [75]

La escasez de vaciados de esculturas antiguas en yeso durante los primeros años de actividad de la Academia en la Casa de la Panadería, llevó a los profesores a buscar la forma de hacerse con algunos a partir de las piezas que podían tener más a su



FIG. 1. *Germánico*. RABASF. Inv. n.º V-8. Foto E. Sáenz de San Pedro.



FIG. 2. *Germánico*, Museo del Louvre. Inv. n.º MR 315. © Photo RMN/ © Hervé Lewandowski.

alcance. Por ello se hicieron el *Grupo de San Ildefonso* y el *Fauno del cabrito*, escogidos entre las esculturas adquiridas por Felipe V e Isabel de Farnesio, que se habían instalado o se estaban instalando precisamente en los años 1744 y 1745¹. Poco tiempo después, surgió la iniciativa de vaciar en yeso algunos de los bronces que había en el Palacio y particularmente los que había traído Velázquez para la Pieza Ochavada. El encargado de esta tarea fue el escultor de cámara Felipe de Castro, que estaba recién llegado de Roma y se le consideraba con una sólida preparación en el conocimiento de la escultura antigua. Le ayudó en esta tarea el formador Félix Martínez y trabajaron principalmente a partir de 1754. Pero el encargo concluyó con fuertes desavenencias y la Junta Particular optó, a partir de



FIG. 3. *Germánico*, López Enguñanos, lám. 13.



FIG. 4. *Germánico*, Francisco Lovato, 1776. Madrid, UCM.

1759, por reparar los yesos deteriorados que habían venido del Alcázar, valiéndose de la habilidad de Juan Pascual de Mena.

El primer vaciado del llamado *Germánico* que llegó a la Academia estuvo inventariado con los que había traído Velázquez de Italia y se describe con graves deterioros en el inventario de 1758: *una estatua vaciada de yeso, del tamaño natural de un jugador de morra, falta de cabeza del brazo derecho, de la mitad de los dedos de la mano siniestra y rajada por los pies la peana*². Con posterioridad pudo haberse hecho otro a partir del bronce del Palacio Real por parte de Félix Martínez, bajo la supervisión de Felipe de Castro. Sin embargo, debieron hacerse más copias, porque en los inventarios llegan a contabilizarse hasta cinco y en la actualidad se conservan tres de diferente calidad. De todas ellas ésta parece la más antigua, sin que podamos atribuirle con certeza a los anteriores escultores. Otra claramente más moderna es la que ingresó en la Academia en 1811 procedente de la Fábrica de Porcelana de Buen Retiro, que se distingue por el sello circular que lleva impreso en la base.

JML

¹ AA.VV. 2007a.

² RABASF, Archivo-Biblioteca, 1/CF-1.

9. NIÓBIDE CORRIENDO (dibujo)

Tinta sobre papel

Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Inv. n.º P-1846

Medidas: 48 cx 29 cm

Este dibujo permite comprobar el buen estado de conservación en que llegó a la Academia la *Nióbide corriendo* que Velázquez había vaciado en los jardines de la Villa Medici.



FIG. 1. *Nióbide corriendo*, RABASF. Inv. n.º . P-1846.

Estuvo colocada en las Bóvedas de Ticiano junto a la *Ceres Borghese* [86], que también permaneció casi intacta tras el incendio de 1734. En el ángulo inferior izquierdo va escrito en la misma tinta *La Níobe*. Como puede comprobarse, solamente había perdido parte de la mano derecha, lo que se hace constar también en el inventario de 1758: *otra estatua vaciada de yeso del tamaño natural de Niobe huyendo está falta de todos los dedos de la mano siniestra*¹. Se aprecia igualmente a la altura de las rodillas el corte horizontal de una de las piezas del molde, que hoy está oculta bajo una capa de pintura dada en el siglo XIX, que no se le ha eliminado en la limpieza que se hizo, pero que con seguridad debe tapar manchas y quemaduras, como vemos en otros vaciados de la colección. La restauración que hizo Juan Pascual de Mena del vaciado, que aún se conserva en la Academia [3], se redujo únicamente a este pequeño desperfecto, pero el haber empleado hierro como elemento de refuerzo en el interior del yeso, ha provocado una oxidación que ha vuelto a partir la mano, por lo que el aspecto que ofrece actualmente es prácticamente el mismo que vemos en el dibujo.

JML

¹ RABASF, Archivo-Biblioteca, 1/CF-1.

10. SÁTIRO EN REPOSO (dibujo)

Tinta sobre papel
 Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes
 de San Fernando
 Inv. n.º P-1841
 Medidas: 48 cx 29 cm

Este dibujo es uno de los diez que conserva la Academia en los que se documenta el estado de las esculturas de yeso traídas del Alcázar a la Casa de la Panadería antes de las restauraciones de Juan Pascual de Mena. Gracias a ellos podemos reconocer algunos de los vaciados, al tiempo que nos plantean nuevas dudas, como ocurre con este



FIG. 1. *Sátiro en reposo*. RABASF. Inv. n.º . P-1841.

dibujo. En él se representa el *Sátiro en reposo* de la Colección Gaetani que Velázquez trajo en bronce para la Piez Ochavada [10, 54]. El bronce no tiene, porque no son necesarios, los dos puntos de apoyo al tronco, que vemos en este dibujo y que coinciden perfectamente con el original de mármol conservado en Múnich. Esto puede deberse a que además del vaciado en bronce viniese Madrid el molde y que este yeso fuese hecho aquí con posterioridad. Sin embargo, no reconocemos en los inventarios del Alcázar, a diferencia de lo que ocurre con el *Hermafrodita* [49, 51] y la llamada *Venus de la Concha* [48, 95], en cuyo caso sí se identifican claramente los

modelos en bronce y los duplicados en yeso, que estuvieron instalados en salas diferentes.

El vaciado que vemos en este dibujo tiene biseladas las dos esquinas delanteras de la base, le falta la mano derecha y la cabeza, con parte del hombro izquierdo. Estas faltas en la obra original, que posiblemente fueron restauradas por Mena, no se aprecian en ninguna de las que conserva la Academia. Hay vaciados del siglo XVIII sacados del de bronce que quedó en el Palacio, y por ello no tienen los elementos de refuerzo que vemos en este dibujo.

En el inventario que se hizo en la Academia en 1758 se describe precisamente éste y en el estado en que lo vemos antes de la restauración: *otra estatua vaciada de yeso de un Baco arriado a un tronco, está falta de cabeza, de todo el brazo derecho y la mitad del siniestro, es de tamaño natural.*¹ Cuando se hace el dibujo no le falta la mitad del brazo izquierdo, como se indica en el inventario. Esto confirma que este nuevo desperfecto, en la figura ya mutilada, se produjo con anterioridad a la fecha de 1758, en que se redactó esta relación con las descripciones detalladas de todas las obras que poseía la Academia. El dibujo, por consiguiente, debe ser anterior, aunque con muy poco margen.

JML

¹ RABASF, Archivo-Biblioteca, 1/CF-1.

11. CERES BORGHESE (dibujo)

Tinta sobre papel
Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando
Inv. n.º P-1843
Medidas: 48 cx 29 cm

Este dibujo forma parte de la serie de diez conservados en la Academia. En ellos se documenta el estado de conservación en que se hallaban los vaciados llevados a la Casa de la Pana-

dería, antes de las restauraciones de Juan Pascual de Mena, realizadas en torno a 1760. En el ángulo inferior izquierdo se indica el nombre con que era conocida: *La Ceres*. Y es efectivamente así como había sido restaurada cuando estaba en la colección Borghese¹. Palomino debió verla cuando ya había perdido los atributos que llevaba en la mano izquierda, por lo que dice de ella que es *Una diosa incógnita vestida; tienenla por Ceres, mas no tiene insignias propias*².

Probablemente fue una de las que restauró Juan Pascual de Mena con la ayuda de las láminas de Perrier, donde figura



La Ceres.

FIG. 1. *Ceres Borghese*, RABASF. Inv. n.º 1843.

tal como estaba en la villa del Pincio³. Precisamente en la descripción que se hace en el inventario de 1758 parece que la están catalogando con esta lámina a la vista, puesto que se describe lo que le falta en la mano izquierda: *una estatua vaciada de yeso de Faustina bajo la forma de Ceres, la que está falta de una mano siniestra, y de el manajo de la otra, es de tamaño natural*⁴.

Aunque Velázquez pudo haber traído una copia de la que hoy conocemos como *Ceres Mattei*, no cabe duda de que en los inventarios es ésta la que estuvo colocada en las Bóvedas de Tiziano, junto con la *Nióbide corriendo*. Este dibujo y el precio de la tasación que se hace como figura de tamaño natural lo confirman.

JML

¹ KALVERAM, 1995, p. 217; RASPI, 2002, p. 318.

² PALOMINO, 1724.

³ PERRIER, 1638, lám. 68.

⁴ RABASF, Archivo-Biblioteca, 1/CF-1.

12. GLADIADOR COMBATIENTE (dibujo)

Tinta sobre papel

Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando

Inv. n.º P-1844

Medidas: 48 cx 29 cm

Del *Gladiador combatiente* se hicieron dos dibujos en los que se reflejaba el estado de conservación antes de la restauración de Juan Pascual de Mena. Le faltaba la cabeza, el brazo izquierdo, la mitad del pie izquierdo y parte del pie derecho desde el tobillo. En el inventario de 1758 se describen con detalle estas faltas: *una estatua vaciada de yeso del tamaño natural de un Gladiator peleando el que está falta de Cabeza, de todo el brazo siniestro, de la mitad de la pierna siniestra, y mitad del pie derecho*¹. Para la parte más compleja de la restauración, que era la cabeza, hizo un estudio en madera,

basada en el grabado de Perrier. La obra quedó finalizada principios de 1760, por lo que tanto éste como los restantes dibujos que se hicieron antes de reparar los vaciados son de una fecha que debemos suponer inmediatamente anterior. En el momento en que se está iniciando la recuperación de los yesos del Alcázar por Juan Pascual de Mena, el embajador en Roma notifica que se puede comprar un vaciado de *Gladiator*, pero el precio parece excesivo a la Junta y opta por el trabajo de restauración de los yesos de Velázquez que ya se había iniciado con resultado satisfactorio: *Se acuerda que no se compren los yesos de Gutierrez, que se le avise a su dueño que*



FIG. 1. *Gladiador combatiente*, RABASF. Inv. n.º 1844.

disponga de ellos a su arbitrio, y que tampoco se compre el gladiador, respecto a que Juan de Mena esta reparando con acierto un yeso de esta estatua.

De los dos dibujos prácticamente idénticos y, desde luego de la misma mano que conserva la Academia de este *Gladiador combatiente*, uno de ellos tiene por la parte posterior un boceto a lápiz en el que se dibuja un espacio arquitectónico de bastante monumentalidad². En el centro y en nichos flanqueados por columnas hay colocadas esculturas, que el trazado esquemático en que está hecho no permite distinguir.



FIG. 2. *Gladiador combatiente*, RABASF. Inv. n.º P-1845 (a) r.

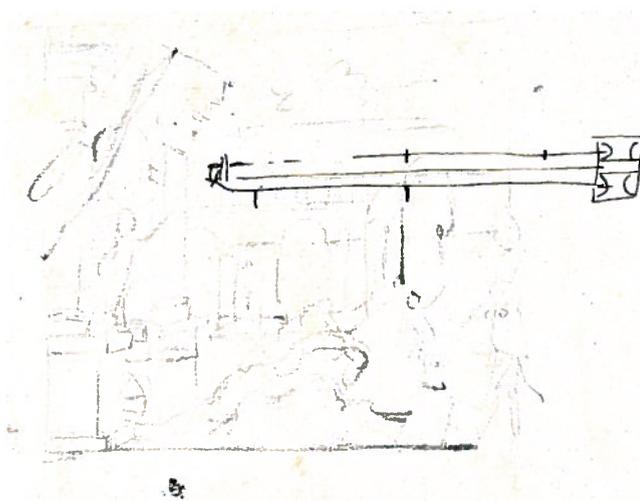


FIG. 3. Reverso del dibujo del *Gladiador combatiente*, RABASF. Inv. n.º P-1845 (a) v.

Otras están en el centro de la sala y entre ellas una que pudiera ser el mismo *Gladiador combatiente*, pero en posición ligeramente distinta.

JML

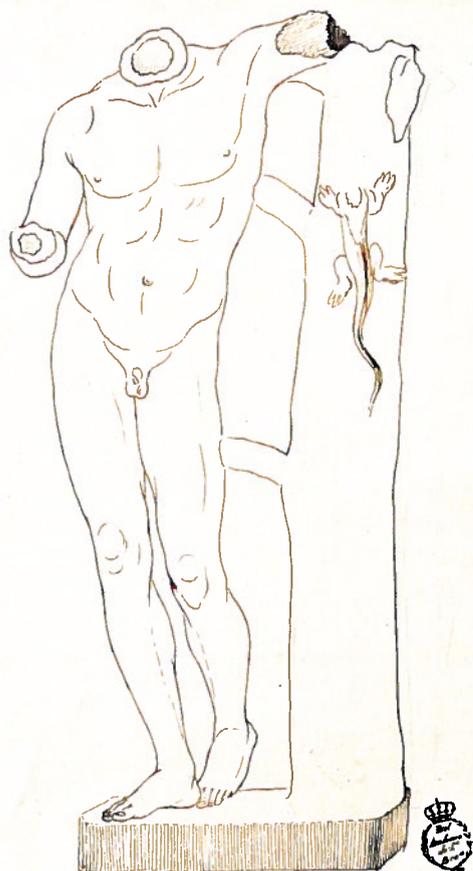
¹ RABASF y Archivo Biblioteca 1/CF-1.

13. APOLO SAURÓCTONO (dibujo)

Tinta sobre papel
Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando
Inv. n.º P-1847
Medidas: 48 x 29 cm

Es uno de los dibujos hechos quizás por Juan Pascual de Mena antes de la restauración que acometió de buena parte de las esculturas que se habían salvado en el Alcázar.

En el ángulo inferior izquierdo de este dibujo lleva escrito en la misma tinta una identificación errónea: El Narciso. Sin duda, quien identificó así este vaciado conocía que entre las



C. J. Mena

FIG. 1. *Apolo sauróctono*, RABASF. Inv. n.º 1847.

obras traídas por Velázquez para el Alcázar había una que se había conocido como el Narciso. Así figura en los inventarios y en la descripción de Palomino, pero desconoce que con tal nombre se conocía en la colección Borghese un *Sátiro danzante*, que también vino deteriorado del Alcázar y fue dibujado en esta misma serie.

Con este dibujo podemos confirmar que el vaciado había formado parte de la decoración del viejo palacio incendiado hacía ya veinticinco años. Pero Palomino no lo menciona y en los inventarios no es fácil reconocerlo. Se

cita un *Apolo* en los inventarios, pero la descripción de Palomino¹ no deja lugar a dudas que se trata del *Apolo* del Belvedere.

En el inventario de 1758 es descrito como *Baco*, lo que indica la confusión que había con esta figura, cuya atribución a Praxíteles es precisamente de la segunda mitad del siglo XVIII²: *otra estatua vaciada de yeso de un Baco arrimado a un tronco, está falta de cabeza, de todo el brazo derecho y mitad del siniestro, es de tamaño natural*. La misma confusión se produce en los inventarios del siglo XVII y en el que se hizo a la muerte de Carlos II, en los que se mencionan vaciados de *Baco* que no se pueden identificar. Con el dibujo de Mena podemos al menos afirmar que uno de ellos es éste.

JM

¹ PALOMINO, 1724.

² RABASF, Archivo-Biblioteca, 1/CF-1.



FIG. 2. *Apolo sauróctono*. Museo del Louvre. Inv. n.º MA 441.

14. BACO BORGHESE (dibujo)

Tinta sobre papel
Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando
Inv. n.º P-1842
Medidas: 48 x 29 cm

Este dibujo pertenece a la serie de diez que conserva la Academia, en que aparecen algunas de las estatuas que habían venido del Alcázar, en el estado en que se encontraban inmediatamente antes de la restauración que hizo Juan Pascual de Mena entre los años 1759 y 1760. Posiblemente acompañaba un informe



FIG. 1. *Baco joven*. RABASF. Inv. n.º 1842.

manuscrito en el que se hacía constar bajo la supervisión de Corrado Giaquinto las faltas que habían de ser reparadas en cada escultura. El dibujo a tinta permite comprobar que se trata de una de las esculturas que menos sufrieron en el incendio del Alcázar. Quizás ello se deba a que es de tamaño algo menor que el natural y se pudo poner fácilmente a resguardo, junto con la *Venus de Medici*, que estaba en la misma sala y con la que estaba emparejada [81]. En el primer inventario que se hace en la Academia de todos sus bienes y alhajas aparece como *una estatua vaciada de yeso del tamaño natural de un Bacco coronada de pampas la cabeza, le faltan dos dedos de la mano siniestra*¹.

En el ángulo inferior izquierdo lleva escrito el nombre de Baco Joven con que se conoce esta escultura en la Academia y en los inventarios. Por su buen estado de conservación fue el modelo empleado para los ejercicios del concurso de tercera clase de escultura en 1752 [35].

Este vaciado fue hecho en la Villa Borghese y el original de mármol se guarda actualmente en el Museo del Louvre². En la serie de grabados que hizo López Enguñados para documentar la colección que poseía la Academia en 1796, sigue figurando simplemente como Baco con una piel sobre un tronco³.

JML

¹ RABASF, Archivo-Biblioteca, 1/CF-1.

² Museo del Louvre, MA 2333.

³ RABASF, Archivo-Biblioteca, 616/3.

15. FAUNO DANZANTE (dibujo)

Tinta sobre papel
Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando
Inv. n.º P-1840
Medidas: 48 x 30 cm

El *Fauno danzante* que había en la colección Borghese fue restaurado en 1616 por Guillaume Berthelot como *Narciso*¹. Con esta atribución ingresó en la decoración del Alcázar y



FIG. 1. Fauno danzante (Narciso), RABASF. Inv. n.º 1840.

estuvo en alto en las bóvedas de Ticiano, emparejada con otras de similares dimensiones.

El dibujo corresponde a una de las cinco esculturas que ingresaron sin cabeza en la Academia. No consta, sin embargo, que se completase en algún momento, o al menos no quedan dibujos ni grabados de esta obra entre las recogidas por José López Enguídanos. Posiblemente cuando se cataloga en los inventarios y se hace este dibujo, ya se ha producido la confusión con el Fauno danzante de la colección Medici, que en este momento estaba entre las obras selectas de la Tribuna de los Uffizi.

En el ángulo inferior izquierdo lleva en la misma tinta el nombre de *El Bailador*. A su vez en el inventario de 1758 prácticamente contemporáneo de estos dibujos, se cita como *estatua vaciada de yeso del tamaño natural de un Coribante, está falta de Cabeza, de todo el brazo derecho, man siniestra y estropeada por las piernas*². La descripción de las partes deterioradas, como ocurre con las otras esculturas, coincide exactamente con la de este inventario.

Aunque en la colección de dibujos hechos con anterioridad a las restauraciones de Juan Pascual de Mena el nombre de *Narciso* va escrito en la lámina correspondiente al *Apolo Sauróctono*, se trata evidentemente de un error. El *Fauno danzante* de la colección Borghese es una pieza conocida y documentada en el siglo XVII, hasta el punto de que en la biografía del propio Berthelot se recoge como hecho singular el haber sido el restaurado de esta obra³.

JM

¹ KALVERAM, 1995, pp. 115-119, y n.º 83, p. 201.

² RABASF, 1/CF-1.

³ BAGLIONE, 1642, en KALVERAM, 1995, p. 116.

16. SILENO CON DIONISOS NIÑO (dibujo)

Tinta sobre papel

Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Inv. n.º P-1848

Medidas: 48 x 29 cm

Este dibujo forma parte de la serie de diez que hizo probablemente Juan Pascual de Mena antes de proceder a su restauración entre los años 1759 y 1760. En el inventario de 1758 se describen las partes rotas con que había llegado

del los almacenes del Palacio, que coinciden con las que vemos en este dibujo. Le faltan los dos pies desde los tobillos, las dos piernas de Dionisos desde los muslos y algunos dedos rotos: *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*¹. Fue la primera de las que restauró Mena y en las actas de la Academia quedó constancia de la aprobación que tuvo por parte de Corrado Giaquinto entre otros². El trabajo a rea-



FIG. 1. *Sileno con Dionisos niño*, RABASF. Inv. n.º 1848.

lizar debía ser supervisado por una comisión y para ello se pide que sea entregado un informe al Secretario del estado en que se encuentra, para poder verificar lo realizado una vez quedase concluida la restauración. Es posible que este informe al que se hace alusión en las actas de la Academia, fuese acompañado de un dibujo. Los informes escritos no se conservan o no están localizados y los diez dibujos que se guardan en la Academia están unidos, con un faldón pegado en la parte inferior del *Sátiro danzante* (Narciso Borghese), en el que se lee escrito con la misma tinta: *Diez Dibuxos de las Estatuas de la Academia, conforme estaban antes que las reparase Dn. Juan de Mena*.

El vaciado del *Sileno con Dionisos niño en brazos* de la colección Borghese se conserva actualmente en el Museo del Louvre y no presenta diferencias apreciables con respecto al yeso de Girolamo Ferreri, que se conserva en la Academia [65]. Las faltas que vemos en el dibujo y la restauración de Mena se reconocen sin dificultad en el vaciado.

JMI

¹ RABASF, Archivo-Biblioteca 1/CF-1.

² MORENO, 1995, pp. 416-417.

17. GERMÁNICO (dibujo)

Tinta sobre papel

Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Inv. n.º P-1844

Este dibujo corresponde a la serie de diez conservados en la Academia, en los que se documenta el estado de conservación de las esculturas que restauró Juan Pascual de Mena en 1759. De este modo se confirma que hubo un vaciado del llamado *Germánico* hecho en yeso, realizado en un momento bastante anterior a esta fecha, a juzgar por e

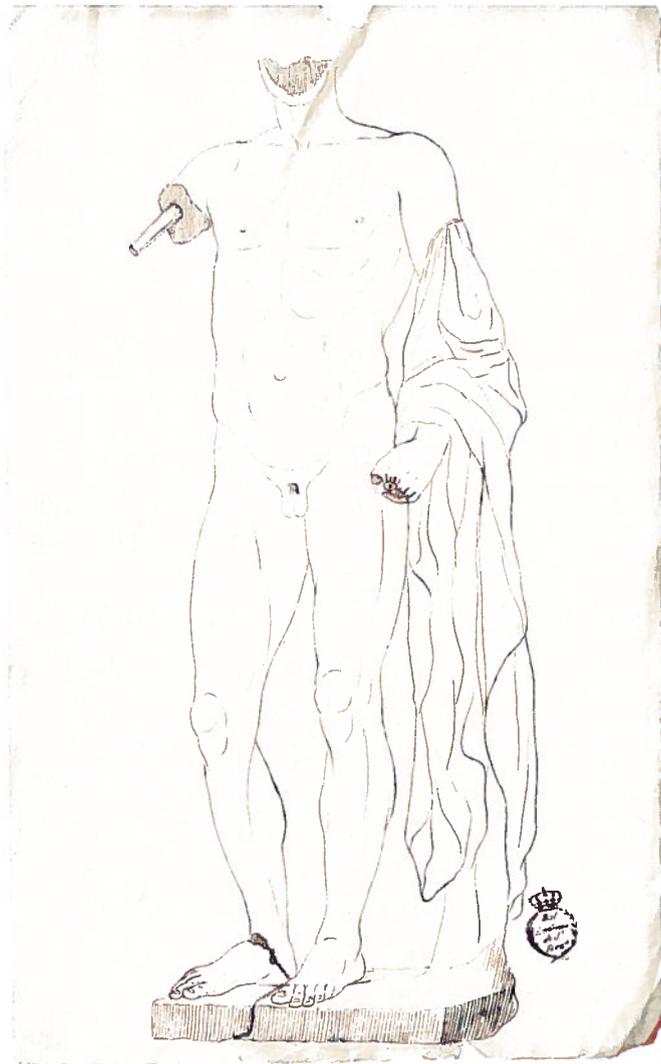


FIG. 1. *Germánico*, RABASF. Inv. n.º P-1844.

estado en que ingresó en la Casa de la Panadería. Casi todos los vaciados que llegan a la Academia en este estado de deterioro se consideran traídos por Velázquez y como tales, pertenecientes a la decoración escultórica del Alcázar. Pero éste no parece haber sido copiado a partir del de bronce [75] que estuvo en la Pieza Ochavada, porque entre ambos se aprecian notables diferencias. En primer lugar, la base sobre la que descansa no tiene ni la altura ni la forma que Cesare Sebastiani y Giovanni Pietro del Duca dieron al que les encargó Velázquez en 1750. La otra curiosa dife-

rencia que se aprecia en este dibujo es la falta de la tortuga sobre la que descansa el extremo inferior del paño que sostiene con el brazo izquierdo, en la que iba la firma de escultor Kleómenes.

Se plantea, por tanto, en la interpretación de este vaciado una cuestión similar a la que hemos observado en el dibujo del *Sátiro en reposo* de la colección Caetani [10]. En ambos casos parece que ha existido un molde, posiblemente traído de Roma junto con la colección, que sirvió para vaciar estas esculturas en un momento posterior. Esto explicaría que tengan más afinidad con el modelo original que con los vaciados en bronce que vinieron al Alcázar.

En la actualidad se conservan en la Academia tres copias antiguas del *Germánico / Marcelo*, que en su día estuvo en la colección Montalto y hoy forma parte de la galería de esculturas del Museo del Louvre. Pero ninguna de ellas tiene las fracturas que vemos en este dibujo y que no ayudan a identificar los vaciados del Alcázar. Sin duda se encontraba en el estado en que lo vemos en este dibujo cuando se hizo el inventario de 1758, donde se describe con detalle las roturas y faltas que tiene: *una estatua vaciada de yeso, del tamaño natural de un jugador de morra, falta de cabeza del brazo derecho, de la mitad de los dedos de la mano izquierda y rajada por los pies la peana*¹. En la Academia no se seleccionó esta obra para los concursos trienales hasta 1790, cuando ya se había incorporado, desde hacía algunos años, la colección donada por Mengs². Por ello no tenemos dibujos del estado en que pudo haberla dejado Juan Pascual de Mena, aunque es de suponer que haría una cabeza y un brazo de su propia mano, de igual modo que vemos en el *Gladiador combatiendo* de la colección Borghese [12].

JM]

¹ RABASF, 1/CF-1.

² NEGRETE, *VEA*, pp. 315-329.

18. BUSTO DE APOLO EN BRONCE

Bronce fundido (entre 1650 y 1657).
Lugar de conservación: Patrimonio Nacional,
n.º inv. 10010404
Medidas: 50 x 25 cm

Este busto en bronce pertenece a la serie de ocho cabezas vaciadas del antiguo según la relación hecha por Felipe de Castro en 1773¹, y que ya figuraban en el inventario de 1747 en varios números, pero sin identificar o sin poner el nombre. Representa a un hombre joven, imberbe, con el rostro un tanto idealizado y ausente. Luce una abundante cabellera rizada adornada por una corona de laurel. Quizás por ello al colocarle la peana de mármol de San Pablo se le rotuló como Apolo.

En los inventarios del Alcázar de 1666, 1686 y 1700 se citan cuatro cabezas de bronce en la Sala Ochavada², obras que se han querido identificar con algunas de las que actualmente están en el Salón del Trono del Palacio Real. En esos mismos inventarios también se citan ocho cabezas en bronce junto con otras dos imitadas en la pieza larga de las Bóvedas de la Priora, que bien podrían referirse a éstas.

Actualmente en el Salón del Trono se conservan seis cabezas o bustos en bronce sobre peanas de mármol de San Pablo con sus nombres inscritos en letras capitales doradas, que gozan de características muy similares. Estas seis cabezas junto con otras dos más son las que cita Felipe de Castro como *vaciadas del antiguo de muy buena mano*. De esas ocho cabezas podemos identificar siete y la de Apolo es una de esas ocho cabezas a la que se le puso la peana nueva en la restauración hecha por Roberto Michel³.

Entre las alhajas que se encontraban en la furriera tras el incendio del Alcázar, figuran varias cabezas maltratadas de bronce, de las que una es descrita como *otra cabeza de bronce de un emperador con su corona de oxas de laurel de más de tercia de alto*, que bien pudiera referirse a ésta de Apolo. Aunque no dice si tiene peana o no, lo cierto es que en los asientos anteriores describe cabezas de bronce sin peana con las mismas dimensiones⁴.



FIG. 1. *Busto de Apolo*. Palacio Real. Inv. n.º 10010404. Foto E. Sáenz de Sar Pedro.

De lo que no cabe duda es que tanto esta cabeza como las demás con las que forma conjunto se salvaron del incendio del Alcázar y aunque no las podamos identificar con toda certeza en los inventarios anteriores al siglo XVIII, el modo en el que están vaciadas nos permite llevar su datación cronológica a la segunda mitad del siglo XVII. Por ello hemos de pensar que quizás fueran realizadas en España por Domingo de la Rioja o el propio Girolamo Ferreri, aunque los modelos que sirvieron para su vaciado no estén identificados con obras traídas por Velázquez.

MJHS

¹ AGP, Sección Carlos III, legajo 202.

² TÁRRAGA, 1991, p. 69; CACCIOTTI, 2001, p. 178.

³ TÁRRAGA, *VEA*, p. 184.

⁴ AGP, Administración General, Legajo 768, Exp. 10.

19. CABEZA DE APOLO

Vaciado en yeso
Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando
Inv. n.º V-167
Medidas: 50 x 25 cm
Original conservado en el Palacio Real, inv. n.º 1001040

Esta cabeza forma parte de un grupo de ocho, en bronce, que se conserva en el Palacio Real y que se salvaron del incendio del Alcázar. El vaciado en yeso corresponde al período inicial de la Academia en que se recurrió a utilizar como modelos algunas esculturas que había en las colecciones reales, para suplir la escasez de esculturas usadas para la enseñanza. La tarea fue encomendada a Felipe de Castro, a



FIG. 1. Cabeza de Apolo. RABASF. Inv. n.º V-167. Foto E. Sáenz de San Pedro.

quien se atribuye este vaciado, hecho con la colaboración de Félix Martínez, quien le asistió en la tarea de hacer los moldes. Aunque no existe una documentación precisa que mencione el vaciado de estas cabezas, sí se constata que están hechas en el inventario de 1758. En esta relación se describen como *ocho vaciados de Cabezas antiguas que se han sacado por las hembras que estan en la Academia, en el año 1754*¹.

Este vaciado, identificado como una cabeza de Apolo [17] está hecho con anterioridad a la restauración del bronce original que se encomendó a Pedro Michel, a quien se atribuyen las peanas de mármol de San Pablo sobre las que grabaron los nombres en letras capitales doradas. En el vaciado no se aprecian trazas de las letras, quizás porque no estaban aún en el momento en que se hicieron.

En el inventario de 1804, cuyo número 189, en tinta negra lleva en el frente de la peana, aparece mencionada como *cabeza de Cástor*², lo que prueba igualmente que el vaciado debió ser hecho con anterioridad a la atribución con que figura actualmente.

JMI

¹ RABASF, Archivo-Biblioteca, 1/CF-1.

² RABASF, Archivo-Biblioteca, 616/3.

20. DIONISO FARNESE

Vaciado en yeso, con pedestal de madera del siglo XIX,
del taller de Panucci
Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando
Inv. n.º V-185
Medidas: 0,88 x 0,64 x 0,35 m
Original de mármol conservado en el Museo Arqueológico
Nacional de Nápoles, inv. n.º 6350, de la Colección Farnese

Si bien no es posible identificar este vaciado en yeso entre los bustos mencionados sucintamente en los docu

mentos del viaje a Italia de Velázquez, por sus características técnicas es muy probable que pertenezca a ese conjunto.

El original de mármol procedente de la Colección Farnese¹, del Museo Nacional de Nápoles, presenta actualmente numerosos añadidos: las órbitas oculares previstas para incrustaciones han sido rellenadas con estuco; fueron añadidos, en mármol, la nariz, el labio superior con el bigote, la punta inferior derecha de la barba, buena parte del cabello de la barba en el lado izquierdo, parte de la cabellera en la nuca, las hojas y los racimos sobresalientes de la corona de hiedra, así como todo el busto. La superficie fue alisada².

No obstante, los rasgos iconográficos esenciales no han sido afectados por estas modificaciones: Dioniso se nos presenta con todos los trazos ideales de un hombre maduro con su completo atavío festivo. Sobre la frente corre una delgada cinta de tela y por encima de ésta va colocada una corona de una rama de hiedra anudada en la parte posterior de la cabeza. La cabellera de largo medio, separada en dos a partir de una raya central, y la barba de dos puntas crean un marco espléndido para el rostro. Este tipo de rostros y peinados similares, en los que el cabello está atado con una cinta, comprimiéndolo a la parte posterior de la cabeza y que por debajo deja aparecer una abundante corona de rizos, se suelen encontrar también entre los mortales en relieves funerarios áticos de mediados del siglo IV a.C.³. El hecho de que aquí se trate de un dios queda en evidencia por el tamaño considerablemente mayor que el natural y sobre todo por las dos pequeñas puntas de cuernos que asoman en la frente, por encima de la cinta.

Lamentablemente nada sabemos acerca de la estructura del cuerpo al que perteneció la cabeza. Tampoco está claro si acaso la cabeza, de la que no existen réplicas, representa una invención nueva de los tiempos imperiales romanos

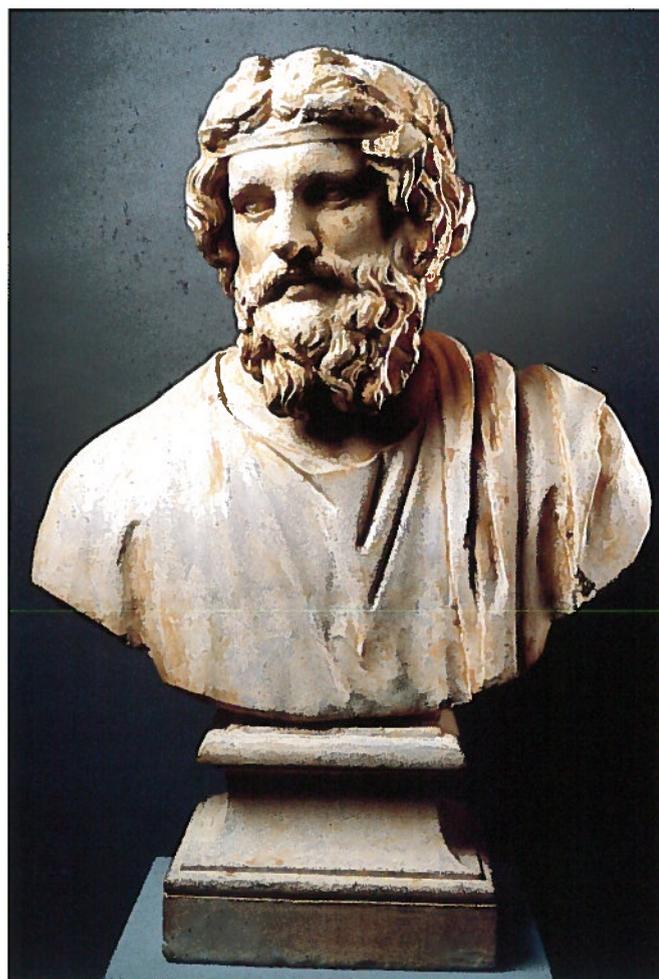


FIG. 1. Busto de Dioniso (yeso), RABASF. Inv. n.º 185. Foto E. Sáenz de San Pedro.

o una copia exacta de un original griego. La mencionada afinidad con relieves funerarios áticos y con algunos retratos tardoclásicos, tanto en lo que respecta al tipo del rostro y del peinado, como a la concepción espacial de la cabeza con una configuración facial bastante plana, a modelado de la parte carnosa de la frente y de las cejas y a la composición de la cabellera con vigorosos conjuntos triangulares de rizos, apuntan más bien en el sentido de la segunda de las opciones⁴.

Marten van Heemskerck⁵ dibujó la cabeza durante su estancia en Roma en 1532-6, sin el busto y con la línea



FIG. 2. Cabeza de Dioniso (yeso), Gipsoteca de Dresde. Inv. n.º ASN 1837.

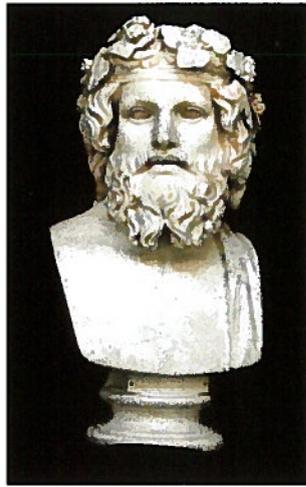


FIG. 3. Cabeza de Dioniso (mármol), Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. Inv. n.º 6350.

de una fisura en el cuello, las órbitas oculares vacías y faltándole la punta derecha de la barba, si bien la nariz y el labio superior ya habrían sido añadidos, a no ser que se trate de invenciones. Un grabado de 1569, en *Achilles Statius*⁶, con la indicación del lugar *apud Johannem Antonium et Vicentium Romanos*, presenta, además de los añadidos de la nariz y el labio superior, las órbitas oculares rellenas, la corona de hiedra completa y la punta derecha de la barba añadida, aunque la cabeza está montada sobre el busto de un herma. Tal como supone J. Dörig, podría tratarse de añadidos gráficos, que no corresponden al estado real de conservación de entonces. Diferente es una copia en mármol de toda la pieza, que apareció en el comercio de arte en Roma, en 1965: el dibujo de los ojos, la nariz, el labio superior y la punta derecha de la barba ya presentan ahí las mismas formas que nuestro vaciado, combinándolo con añadidos como un gran busto con paludamento y una corona de hiedra completada⁷. Como ya sugirió Dörig, el busto podría pertenecer al siglo XVI y es interesante también porque lleva una inscripción en mayúsculas griegas, con el nombre del poeta clásico Píndaro.

La comparación de nuestro vaciado con el mármol en su estado actual pone en evidencia que en los últimos años, se conservaron algunos detalles o al menos fueron reproducidos de forma muy parecida, así, por ejemplo la punta derecha de la barba. El resto de las intervenciones, sin embargo, dio como resultado un aspecto general muy cambiado: el gran busto antiguo con ropaje con mangas y el paño de un manto sobre el hombro izquierdo fue sustituido por un pequeño busto del gusto de finales del siglo XVIII en el que la posición de la cabeza fue modificada, la nariz y el labio superior fueron sustituidos, el dibujo de las pupilas no fue incorporado en el nuevo relleno de las órbitas oculares y la corona fue terminada de forma cuidadosa con hojas y frutas. El trabajo de la corona es bien sintomático de una tendencia específica: quienes restauraban piezas antiguas en el siglo XV e inicios del XVII solían dejar intactas las superficies de las fracturas de los atributos o de detalles dañados, debido a que, al parecer, las huellas del tiempo no eran consideradas como defectos⁸, mientras que a finales del siglo XVII predominó un perfeccionismo que llegaba hasta los últimos detalles.

Mk

¹ RUESCH, 1908, núm. 250; DÖRIG, 1967, fol. 41r., pp. 59-62, fig. 2.8-9. lám. 36-37; POCHMARSKI, 1974, pp. 47-50, fig. 8a; LIMC, 1986, p. 443, núm. 185, s. v. Dionysos; CANTILENA, 1989, p. 174, n.º 141; GASPARRI, 2007.

² Estado de conservación según DÖRIG, 1967.

³ Véase la estela del Korallion [Coral] en el Kerameikos [El Cerámico]: HIMMELMANN, 1998, fig. 12.

⁴ Véase la estructura de la cabellera y la piel, p. ej., del Sócrates tipo A y del así llamado Mausolo de Halicarnaso: FITTSCHEN, 1988, lám. 46.54, 1; DÖRIG, 1967, parte decididamente del supuesto que existe un modelo clásico, mientras que GASPARRI, 2007, supone que se trata ya sea de una nueva creación romana o de la copia de un original tardoclásico.

⁵ HÜLSEN-EGGER, 1913, fol. 41r. = DÖRIG, 1967, fig. 1.

⁶ STATIUS, 1569, lám. 23 = DÖRIG, 1967, fig. 3.

⁷ DÖRIG, 1967, figs. 5-6.

⁸ Véanse los primeros añadidos del grupo de Pasquino en Florencia, Palazzo Pitti: KIDERLEN, 2006, pp. 64-72.

21. SAFO

Vaciado en bronce

Lugar de conservación: Patrimonio Nacional

Inv. n.º 758

Medidas: 0,44 x 0,23 x 0,23 m

Se trata del vaciado en bronce de una cabeza varias veces copiada en materiales diversos para otras colecciones. Lleva un peinado a la griega muy extendido en la segunda mitad del siglo V a.C. Desde el Renacimiento se la vino denominando *Safo*, aunque modernamente se han hecho otras propuestas de identificación.

Así como las esculturas de formato completo que adquirió Velázquez en su segundo viaje a Italia se reconocen sin mayores dificultades, no ocurre lo mismo con los retratos y bustos. En los contratos y en las relaciones se mencionan de manera genérica y sin pretender identificaciones precisas. Esto hace muy difícil apartar en las colecciones reales las que pertenecieron en su día a esta serie.

Suele aceptarse que éste y otros que se conservan actualmente en el Salón del Trono, pertenecen a la decoración diseñada por Velázquez para el Alcázar. En la Pieza Ochavada, por ejemplo, se registran en el inventario de 1700 *cuatro cabezas de bronce con sus pedestales*¹. Ningún otro dato nos permite individualizar ésta en particular.

Recientemente Cacciotti ha tratado de rehacer la historia de este bronce, que cree traído por Velázquez², como ya había propuesto Tárrega³. El original en mármol es posiblemente el de la colección Giustiniani, aunque luego pasó a la del marqués del Carpio, adquirida por Isabel de Farnesio y Felipe V en 1728⁴. Hoy forma parte de la colección del Museo del Prado⁵. Las dudas que se pueden aducir para fechar el bronce en el siglo XVII están basadas en la falta de documentación. Se da la circunstancia, como observa Cacciotti, de que entre los bronce que hay en la colección real, al menos cuatro (Mario, Nerón, Zenón y Apolo) estaban también en la Giustiniani y no



FIG. 1. *Safo*, Palacio Real. Inv. n.º 758. Foto E. Sáenz de San Pedro. © Patrimonio Nacional.

pasaron nunca a la del Carpio. De ello se deduciría que toda la serie se hizo a un mismo tiempo cuando aún estaban en Roma.

Otros datos podrían reforzar el argumento de la duda. No consta, por ejemplo, de ninguna otra forma, ni existen contratos que acrediten que Velázquez hiciera copias en la colección Giustiniani. De haber sido así, habría otras

opciones con esculturas de reconocido prestigio y mayor formato. Por otro lado, el nombre que lleva en el pedestal parece que corresponde, como en todas las que llevan estas identificaciones en letras capitales doradas, con el momento de la restauración que se atribuye Alfonso de Grana y a los hermanos Michel⁶.

Para Coppel el hecho de que las cabezas de bronce que hay en el Salón del Trono representen obras de muy diversa procedencia, le hace suponer que se hicieron cuando ya estaban en España. En su opinión deben asociarse al trabajo de vaciados en yeso que hizo Felipe de Castro en 1754⁷. En cualquier caso, estas controversias acerca de los retratos de las colecciones reales y su procedencia está aún lejos de aportar datos fiables sobre la mayor parte de los traídos por Velázquez.

el Palacio. Una de estas cabezas es la llamada *Safo*, cuya pertenencia a las adquiridas por Velázquez es discutida por algunos investigadores.

La falta de vaciados para la enseñanza en los primeros años de la Academia en su antigua sede de la Casa de la Panadería llevó a los profesores a procurarse vaciados de las colecciones reales. De la Granja se hicieron el entonces conocido como grupo de *Cástor y Póllux* y el *Fauno del Cabrito*, ambos pertenecientes a la colección de Cristina de Suecia. En el Palacio Real se procuraron vaciados de las tres esculturas d

JML

¹ *Inventarios Reales*, ed. 1974, vol. I, p. 132.

² CACCIOTTI, 2000, vol. II, p. 616.

³ TÁRRAGA, 1991, pp. 61-71.

⁴ COPEL, 1998, n.º 121, p. 264.

⁵ Inv. n.º E-392.

⁶ TÁRRAGA, *VEA*, p. 184.

⁷ COPPEL, 1998, n.º 121, p. 264, nota 8.

22. BUSTO DE SAFO EN YESO

Vaciado en yeso

Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando

Inv. n.º V-176

Medidas: 0,44 x 0,23 x 0,23 m

En 1758 se reclama formalmente a Felipe de Castro, que devuelva las esculturas que ha llevado a su estudio para vaciarlas con el formador Félix Martínez. Figuran entre ellas ocho cabezas hechas a partir de las de bronce que había en



FIG. 1. *Safo* (yeso), RABASF. Inv. n.º V-176. Foto E. Sáenz de San Pedro.

bronce que había traído Velázquez para la Pieza ochavada, el Sol de Jongelinck, interpretado como gladiador y ocho cabezas de las que quedan cuatro en la colección de la Academia.

En el inventario de 1758 se describen como *ocho vaciados de Cabezas antiguas que se han sacado por las hembras que estan en la Academia, en el año 1754*¹. De ello se deduce que una vez devueltos los moldes por Castro, se procedió a vaciarlos de inmediato. Pero el hecho de que en estos años se hicieran los vaciados de los de Palacio no aporta otro dato que el de confirmar que los de bronce estaban allí con anterioridad ().

El número de inventario que lleva en el frente corresponde al de 1804.

JML

¹ RABASF, Archivo-Biblioteca, 40-1/2; HERAS, *Academia* 90, 2000, p. 89.

23. ADRIANO JOVEN

Busto en bronce, de fundición hueca con pátina de barniz de color marrón

Lugar de conservación: Palacio Real, Sala del Trono

Inv. n.º 100-10-400

Medidas: 0,5 x 0,21 x 0,21 m

El retrato de un tamaño aproximado al natural representa a un bello hombre joven con abundante cabellera de largo medio, cuyos rizos ensortijados enmarcan la frente de forma trapezoidal y en las mejillas se transforman en pesadas patillas que llegan hasta la base del mentón. La cabeza está enfáticamente girada hacia la izquierda; la expresión del rostro, de mejillas lisas, no es, sin embargo, agresiva, sino fuerte y tranquila.

En su estructura general e inclusive en numerosos detalles de los rizos, la cabeza de bronce coincide con un imponente tipo de retrato romano, del que hoy se conocen con precisión dos ejemplares antiguos bien conservados, ambos de altísima calidad: una cabeza de mármol con un busto barroco, del Prado¹, cuya procedencia se desconoce, y una cabeza de mármol que fue hallada en 1954 en excavaciones de la Villa Adriana, en Tívoli². Su identificación con Adriano fue establecida a partir de 1968, cuando J. Bracker llamó la atención de que el tipo aparece en raras monedas de oro, que fueron acuñadas durante los últimos años del gobierno de Adriano. Por qué el emperador se hizo representar como hombre joven precisamente hacia el final de su carrera y acaso el tipo sólo fue encomendado en ese momento o si ya había sido creado antes, durante su juventud, son cuestiones que no han sido esclarecidas hasta hoy y su discusión aquí no tiene cabida. La antigua inscripción del nombre en el pedestal de nuestro busto ciertamente es correcta, si bien originalmente fueron más frecuentes otras atribuciones para este tipo, como, por ejemplo, Lucio Vero.

Además de las dos réplicas antiguas mencionadas, en la actualidad existen reproducciones sorprendentemente tempranas, del Renacimiento y del Barroco, y de alta calidad, al parecer, todas elaboradas en el norte y centro de Italia, pero cuya genealogía aún no ha sido resuelta. K. Fittschen suponía que todas derivaban directa o indirectamente del mármol E-176 del Prado³. Éste probablemente estuvo en Italia hasta los tiempos del Barroco, como demuestran el material y el estilo del busto con que fue restaurado.

Pero la posibilidad de que el mármol conservado actualmente en el Prado haya sido también el antecedente de nuestro bronce resulta difícil de aceptar a primera vista. La cabellera de la cabeza antigua, modelada de forma discontinua, aparece en el bronce como una masa compacta, las voluminosas formas espirales de las patillas han sido

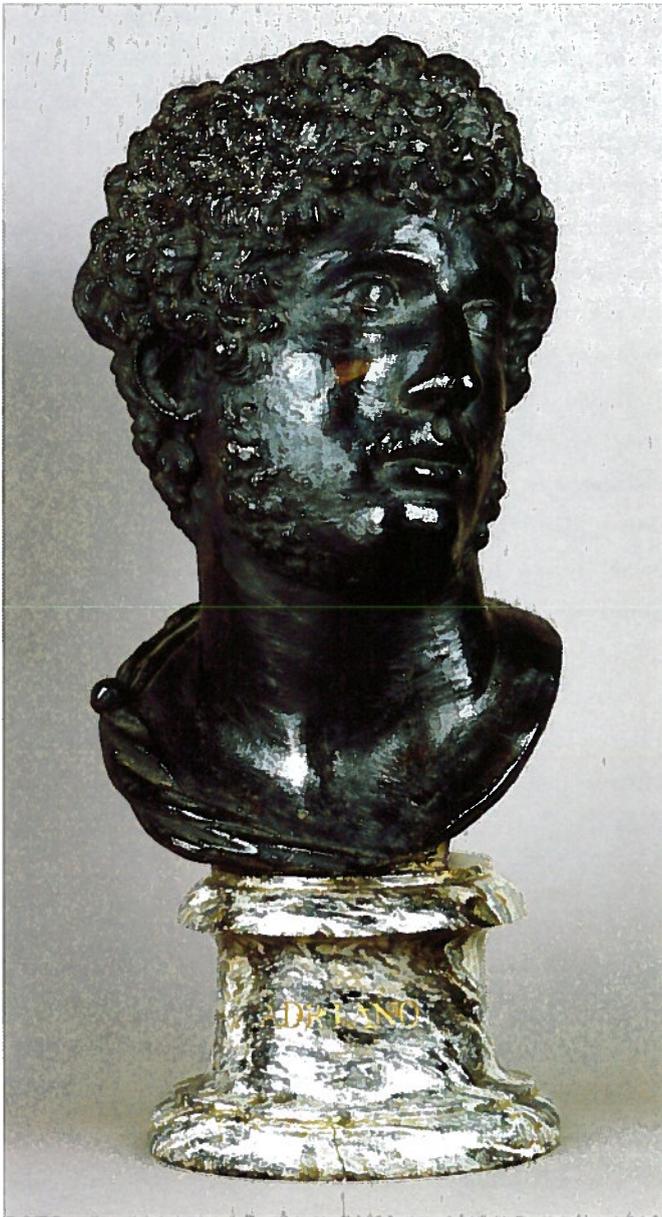


FIG. 1. *Adriano joven*, Palacio Real. Inv. n.º 100-10-400. Foto E. Sáenz de San Pedro. © Patrimonio Nacional.

reducidas a simples bultos, no tiene bozo en la punta del mentón y del bozo del bigote sólo se conserva una extraña elevación amorfa en la comisura izquierda de la boca y una incisión en la comisura derecha. Pero estas diferencias no implican necesariamente que el autor del bronce haya tenido otro original antiguo como modelo. Las diferencias

deben ser entendidas más bien en el sentido de que fueron eliminadas todas las formas que generaban dificultades para la técnica del vaciado o bien que el fundidor de bronce no consiguió entender el significado de algunas formas. Esto vale para la incisión en el labio superior, que en el bronce aparece como una cicatriz. Estos restos, así como las simplificaciones descritas, hacen pensar que el artista no tuvo un original antiguo como modelo para su trabajo en cera, sino solamente una copia bastante imprecisa, es decir, lo que se suele llamar un original intermedio. Es probable que éste no fuese de mármol sino de estuco, terracota o metal, como ponen de manifiesto algunos puntos en la parte posterior de nuestro bronce, donde fueron traspasadas algunas delicadas líneas incisas en el proceso del vaciado.

La utilización de un original intermedio obviamente contravenía las condiciones habituales de los contratos de Velázquez. ¿Cómo reaccionaba nuestro formador ante las imprecisiones de su modelo? Es interesante notar que no elaboró una versión resueltamente nueva, como suele ocurrir con otras reproducciones barrocas del tipo, sino que, por el contrario, dejó sin definir los puntos que presentaban dificultades formales⁴. Esto coincide con el hecho de que, en contradicción con otro parágrafo de los contratos habituales, las formas de los detalles no fueron precisadas en el modelo de cera y también el trabajo en frío fue ejecutado con negligencia, por lo que la piel del rostro es áspera y no se eliminaron dos grandes “borrones” en la nuca, a la izquierda, debajo de la línea de la cabellera. De este modo, aún cuando el efecto de *sfumato* que se genera tiene para nosotros un atractivo propio, difícilmente respondía a los criterios de calidad de Velázquez. No queda claro por qué en este caso toleró el mal resultado.

Volvamos brevemente a la cuestión de la procedencia. Tal como demuestran las réplicas del Prado y de Tívoli, las réplicas antiguas de nuestro tipo eran tan parecidas entre

sí, que casi no presentan diferencias que pudiesen dejar huellas en sus sucesoras. Como elementos de “identificación genética” quizá puedan considerarse los mencionados “borrones” a la izquierda de la nuca en el bronce. Es probable que sean restos de dos rizos sobresalientes que el mármol del Prado presenta en ese lugar. La réplica antigua descubierta recientemente en Tívoli no tiene estos dos rizos⁵. Por esto, quizá sean trazos singulares del mármol del Prado y, en ese caso, demostraría su valor como pieza originaria.

El bronce se encuentra hoy en la Sala del Trono del Palacio Real y ahí forma parte de un grupo de seis cabezas en bronce, de tamaño natural, montados sobre idénticos pedestales de base circular, de mármol de Toledo de color gris, con inscripciones doradas: *Adriano, Nerón, Zenón, Apolo, Mario, Safo*⁶. Junto con otros dos retratos, hoy perdidos, un Cicerón y un Platón, estos nombres aparecen en el inventario elaborado en 1773 por Felipe de Castro, el escultor de la corte de Carlos III, en el que se propuso registrar todas las esculturas que no habían sido restauradas después del incendio del Alcázar, con el fin de formular un proyecto de restauración. Castro anotó expresamente que en dos antiguos inventarios que consultó, de los años 1703 y 1747, son mencionadas estas ocho cabezas, pero no como grupo, y que en ellos aún no figuraban con nombre. En consecuencia, cabe pensar que fue el propio Castro quien les dio nombre y que los pedestales de mármol de Toledo con las inscripciones doradas sólo serían obra de la subsiguiente restauración de los fondos de esculturas, lo cual también es confirmado por la factura y la forma de las letras.

En función de la lista de inventario de Castro, difícilmente puede existir duda acerca de la procedencia del Alcázar de nuestra cabeza y sus antiguas siete compañeras. Su formato similar y la hechura parecida de sus pequeños bustos sugieren, además, que ya desde un principio formarían parte de un conjunto ornamental y, teniendo en cuenta su factura en bronce y el hecho de ser

ocho, cabe pensar en el proyecto de decoración concebido por Velázquez para la Sala Ochavada. Pero no lo sabemos con certeza, ya que las ocho cabezas de bronce no aparecen en los textos de los contratos ni en los demás documentos del viaje a Italia. Los inventarios del Alcázar de los años 1666, 1686 y 1700 indican que en la Pieza Ochavada habían sido colocados sobre las puertas *Quatro cavezas de Bronce con sus pedestales*⁷. En estos tres inventarios no se encuentra ninguna referencia a las demás, de modo que sólo poseemos información fragmentaria de la forma de colocación de la serie en su conjunto y del Adriano en particular.

MK

¹ Museo del Prado, inv. n.º E-176.

² EVERS, 2001, pp. 273-277 (con bibliografía); SCHRÖDER, 1993, n.º 54.

³ FITTSCHEN, 1985, pp. 383-412 sobre todo 405-406; FAVARETTO, 1993, pp. 65-72; LUCHS, 1995, pp. 108-109; ANDROSOV, 2000, n.º 91.

⁴ Véase, por ejemplo, un busto de mármol de la Villa Doria Pamphilij, del taller Algardi. A diferencia de nuestro bronce que, a pesar de algunas imprecisiones, transmite de forma ‘neutral’ los motivos minuciosamente trabajados de la cabellera de la frente, ahí aparecen resumidas en grandes formas rítmicas. Por esta razón tampoco consigo imaginar que en ese caso se trate del modelo de nuestro bronce, como supone CACCIOTTI, 2001, pp. 173-193, sobre todo 181.

⁵ V. las fotos IAA Madrid R 13-91-18 (Prado) y www.ARACHNE Fitt70-26-1 (Tívoli).

⁶ CACCIOTTI, 2001, pp. 178-182; TÁRRAGA, 1991, pp. 61-71, sobre todo 68-70.

⁷ BOTTINEAU, 1958, p. 61.

24. ADRIANO JOVEN

Vaciado en yeso

Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando

Inv. n.º (1804)-74

Medidas: 0,5 x 0,21 x 0,21 m

Se trata de un vaciado en yeso técnicamente bien ejecutado, del busto en bronce del Palacio Real [23]. La inscripción del número de inventario de 1804 (n.º 74) demuestra que ya

entonces el yeso se encontraba en la Academia de Bellas Artes.

El escultor de cámara Felipe de Castro se ocupó en el año 1754, por expreso deseo del rey, del vaciado de quince de las esculturas que entonces estaban almacenadas, procedentes del Alcázar tras el incendio de 1734, con el propósito de que las copias quedasen a disposición de la Academia¹. A través de un escrito del ministro Ricardo del Wall y de la respuesta de Castro, sabemos que entre las copias realizadas en ese momento se encontraban también “ocho cabezas”². Según demostró M. L. Tárrega, estas ocho cabezas serían idénticas con la serie de ocho cabezas de

bronce que Castro enumeró en el año 1773 —esta vez con mención de los nombres—, cuando elaboró una lista de las esculturas almacenadas, procedentes del Alcázar, que debían ser restauradas. Entre ellas había un “Adriano”. Un documento del año 1758 informa que, entretanto, en la Academia habían sido recibidas las copias de las ocho cabezas³. Entre estas entradas debió encontrarse también el presente vaciado en yeso.

MI

¹ AGP Sec. Ob. de Palacio. Leg. 382 (1754-3 de enero).

² AGP Sec. Ob. de Palacio. Leg. 346 (1758-17 de mayo); AGP Sec. Ob. de Palacio. Leg. 346 (1758-20 de mayo). Véase TÁRRAGA, 1991, pp. 66-67.

³ AGP Sec. Ob. de Palacio. Leg. 346 (1758).

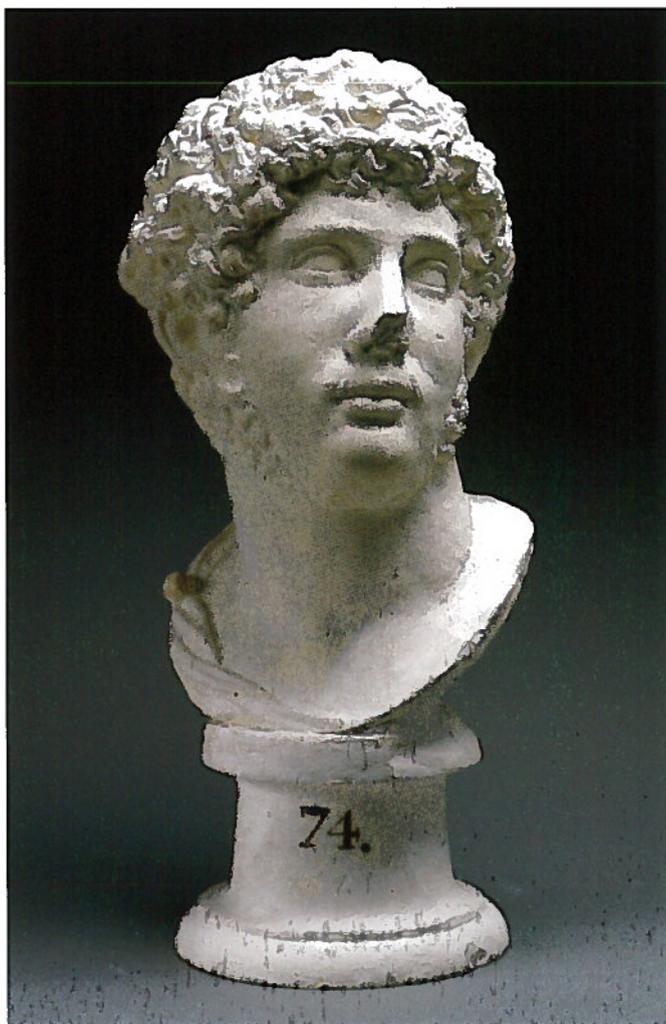


FIG. 1. *Adriano joven*, RABASF. Inv. n.º V-74. Foto E. Sáenz de San Pedro.

25. GALIENO

Busto en yeso

Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Inv. n.º V-180

Medidas: 0,90 x 0,65 x 0,40 m

Original conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n.º 6183

En las colecciones que conoció Velázquez al encargarse de vaciar esculturas mayores, solía seleccionar retratos que por lo general se mencionan sin especificar cuáles eran. Solamente Palomino hace una relación de nombres aunque ni siquiera tenemos certeza de a cuáles se refiere en la mayoría de los casos. Rara vez, por tanto, nos encontramos entre los vaciados de la Academia un busto al que podamos atribuir con certeza la procedencia de colección de Felipe IV.

Este busto del llamado Galieno, por sus características formales, se consideró desde el primer momento en que comenzó el programa de restauración de las esculturas en la Academia como una obra singular. El detalle más significativo que presenta es el pedestal de madera y la forma en que está fijado



FIG. 1. *Galieno*, RABASF. Inv. n.º V- 180. Foto E. Sáenz de San Pedro.

él. Es sin duda una solución que no puede haber sido hecha en un taller de vaciados, sino más bien en la carpintería del Alcázar y por una mano poco experta. Otro detalle que llama la atención es la colocación de la cabeza del siglo III d.C. sobre un busto perteneciente a una estatua imperial del siglo II d.C. El pastiche pudo haber sido hecho en la colección de procedencia en Roma.

El original en mármol es una cabeza de la colección Farnese que se encuentra hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, pero con cambios notables respecto al de la Academia¹. Este busto también llamado en la colección Farnese Arrio Segundo, figura entre los que se incluyeron en el XIX en el

Museo Borbónico², pero con las importantes restauraciones que le había hecho Carlo Albacini antes del traslado a Nápoles³. En el inventario Farnese de 1796, pese a que los retratos se mencionan con descripciones muy vagas, la identificación no ofrece dudas, puesto que el número asignado FAR(nese) 288 corresponde al que lleva grabado el busto. También se alude a las partes restauradas, aunque sin conocer cuál había sido su estado anterior: *Busto con testa, alto senza pieduccio palmi 1 5/6 — è di buona scultura per le sue belle ed elegenti forme; fu ristaurata a Roma, con essere fatto il naso, un tasello nel petto, e pieduccio*⁴. También aparece incluido en el inventario de 1805 del entonces Nuovo Museo dei Vecchi Studi in Napoli: *Busto con poca barba, capelli alquanto lungui, e petto nudo*⁵.



FIG. 2. *Galieno*, RABASF (soporte) Inv. n.º V- 180.

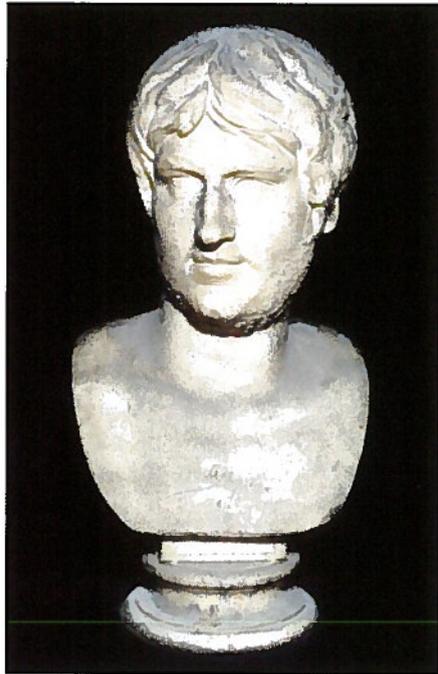


FIG. 3. *Galieno*, MANN. Inv. n.º 6183.

El vaciado de Madrid nos ofrece, como en el caso de la mayor parte de los que trajo Velázquez, el estado en que esta cabeza se encontraba en la colección Farnese a mediados del siglo XVII. El pedestal se hizo en España, como hemos visto, pero el busto en que va montada debe ser obra de los restauradores de la colección en Italia. También son muy llamativas las diferencias en la nariz y pequeños arreglos de la cara, que tienen un aspecto muy diferente. En el vaciado en yeso la nariz es más estrecha y afilada, el mentón también varía de manera visible y no le ha sido restaurada la oreja izquierda, que sí tiene un añadido actualmente en el original. Estos detalles nos permiten una vez más reconocer el grado de intervención de Carlo Albacini en alguna de las obras de la colección Farnese a fines del siglo XVIII.

JML

¹ RAUSA, 2007, p. 172, n. 169.

² MARSIGLI-MORGESE, 1827, lám. 23.

³ PRISCO, *VEA*, pp. 225-241.

⁴ *Documenti inediti*, I, 199, 288.

⁵ *Documenti inediti*, IV, 186, 76.

26. VENUS MEDICI (dibujo)

Dibujo a lápiz negro y sanguina sobre papel

Autor: Mariano Maella, 1753

Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Inv. n.º P-1503

Medidas: 44 x 27,5 cm

Recién inaugurada oficialmente la Academia de las Tres Nobles Artes, se establecieron concursos de dibujo modelado para los alumnos. En 1753 el modelo elegido fue la *Venus de Medici*, cuyo vaciado en yeso, procedent



FIG. 1. Mariano Maella, *Venus Medici*, RABASF. Inv. n.º P-1503.

del Alcázar, se encontraba en la Casa de la Panadería¹. Este dibujo del alumno Mariano Maella, hecho a lápiz y sanguina sobre papel, pertenece a las denominadas pruebas de repente, en las que se limitaba el tiempo a los alumnos. Por ello, el delfín y los cupidos que cabalgan sobre él, así como el plinto de la escultura, están solamente esbozados. En el ángulo superior derecho, lleva escrito a tinta "n.º 1.º"; en el borde inferior lleva escrito a tinta debajo de la firma de su autor: *Primer concurso de Premios. Premiado en tercera Clase en primer lugar en 1753*. Estos dibujos documentan a veces la presencia de algunas esculturas en la colección, a pesar de que ya no se conservan.

JML

¹ AZCÁRATE *et alii*, 1994, p. 36, fig. 22.

27. VENUS DE MEDICI (dibujo)

Dibujo a lápiz sobre papel

Autor: Mariano Sánchez, 1753

Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando

Inv. n.º P-1504-1

Medidas: 44 x 28 cm

El vaciado elegido para la prueba de repente de 1753 fue uno de los que habían sido trasladados de las obras del Palacio Nuevo a las obras de la Panadería. Se trata de la *Venus de Medici* y este dibujo del alumno Mariano Sánchez fue el que obtuvo el segundo premio en la prueba de repente¹. Está firmado en el ángulo inferior derecho. En el ángulo superior derecho lleva a tinta "n.º 2.º". En el borde inferior, escrito a tinta y rubricado *Prim(er) concurso de prem(io)s, seg(un)do en tercera clase*. En el borde lateral derecho y en sentido vertical, se lee *Premiado en tercera clase, con el premio 2º, en 1753*. El dibujo omite el delfín que

tiene junto a la pierna izquierda y los cupidos que cabalgan sobre él, aunque están esbozados en trazos muy finos.

Este premio que recibe el alumno Mariano Sánchez es el que está recogiendo en el cuadro conmemorativo que pintó Andrés de la Calleja por encargo de la Junta Particular [] y que se conserva en la Real Academia de Bellas Artes.

JMI

¹ AZCÁRATE *et alii*, 1994, p. 37, fig. 24.



FIG. 1. Mariano Sánchez, *Venus Medici*, RABASE. Inv. n.º P-1504-1

28. HÉRCULES FARNESE (dibujo)

Dibujo a lápiz sobre papel
Autor: Domingo Álvarez, 1754
Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando
Inv. n.º P-1512
Medidas: 54,5 x 40,5 cm

Los temas para el concurso de 1754 se acordó que fueran ejecutados a lápiz, tinta o aguada. Este dibujo del *Hércules Farnese*, que se encontraba en el patio de la Casa de la Panadería desde los primeros años de funcionamiento de la Academia, está firmado por Domingo Álvarez y fechado en 1754¹. El *Hércules Farnese* fue la escultura elegida para la prueba de pensado, en la que obtuvo el primer premio Domingo Álvarez Enciso, de 17 años, entre un



FIG. 1. Domingo Álvarez, *Hércules Farnese*, RABASF. Inv. n.º P-1512.

total de veintisiete concursantes. Posteriormente, ganó el premio de 1758 y llegó a obtener una plaza como pensionado en Roma. Fue más tarde director de pintura de la Escuela de Bellas Artes de Cádiz, muriendo en Jerez de la Frontera en 1800.

El *Hércules Farnese* debió de estar colocado en el patio de la Casa de la Panadería algo separado de la pared, puesto que se aprecia ligeramente la mano con las manzanas en la parte posterior. Este vaciado en yeso, que se conserva aún en el actual edificio de la Academia, fue colocado muy pegada a la pared por Diego de Villanueva y para poder arrimarlo se abrió un hueco ovalado, en el cual queda prácticamente escondida esta mano. El dibujo lleva escrito a tinta, en el ángulo inferior derecho *Premiado en primer lugar de la tercer Clase. Año de 1754.*

JM

¹ AZCÁRATE *et alii*, 1994, p. 46, fig. 31.

29. HÉRCULES FARNESE (dibujo)

Dibujo sobre papel
Autor: Blas López Castelao, 1754
Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando.
Inv. n.º P-1513
Medidas: 44 x 28 cm

Este dibujo obtuvo el segundo premio de la tercera clase en la prueba de pensado del año 1754, en que el tema escogido fue: *Dibujar la grande estatua del Hércules Farnese que está en la Academia*. En el borde del plinto está firmada por su autor, Blas López Castelao: *Blasius López Castelao Faciebat Mat. ano Domini MDCCLIV*. Debajo a tinta y anotado *Premiado en segundo lugar de la tercera Clase*. E

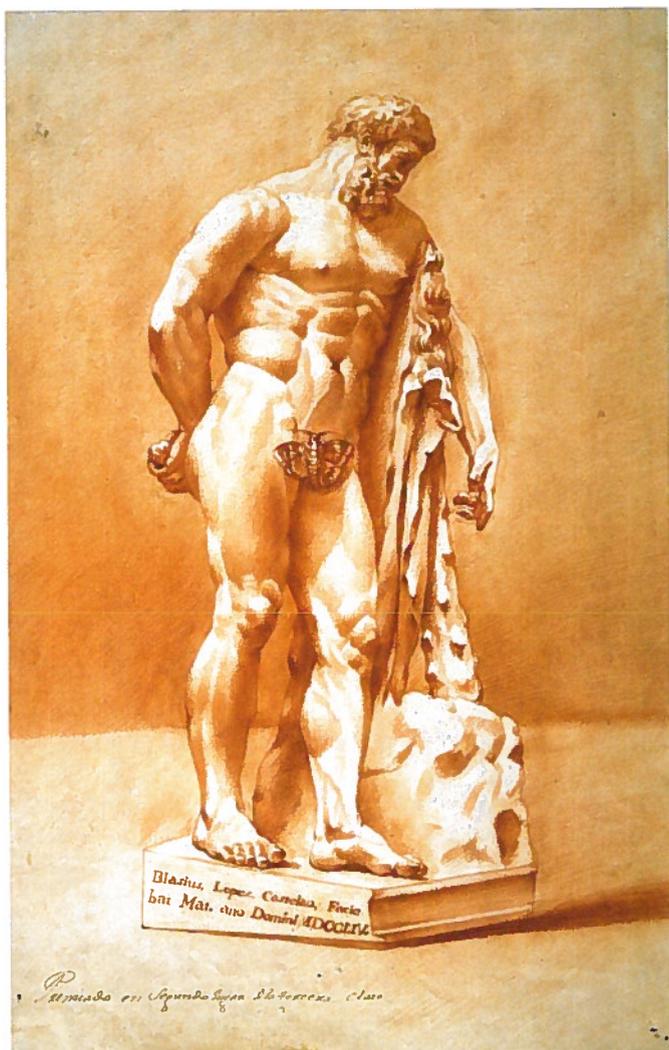


FIG. 1. Blas López Castelao, *Hércules Farnese*, RABASF. Inv. n.º P-1513.

punto de vista del dibujante es prácticamente idéntico al de Domingo Álvarez, que obtuvo el primer premio ([28]¹). Sin embargo, observando la posición de los pies y del zócalo en que apoyan, parece apreciarse que Blas López estaba situado ligeramente más alto y más a la derecha.

El mismo año fue elegido como premio de repente dibujar *la estatua de un Gladiador que está en la Academia* y también se conserva un dibujo de Blas López Castelao, que obtuvo el segundo premio del mismo año. Este vaciado

vino a la Academia sacado de la estatua del Sol de Jonghelink, que pertenecía a la serie de los Siete Planetas, regalados por el Cardenal Infante a Felipe IV en 1636. Ello prueba que la Academia se nutrió en un principio de vaciados hechos a partir de algunas esculturas de bronce que habían decorado los salones principales del Alcázar. La identificación errónea de esta escultura con un gladiador en acto de coronarse se repite en otros documentos de la propia Academia². En la actualidad se conserva el bronce con la corona dorada añadida por Pedro Michel a fines del siglo XVIII, pero no el vaciado en yeso que tuvo la Academia en sus primeros momentos.

JMI

¹ AZCÁRATE *et alii*, 1994, pp. 46-47, fig. 32-33.

² TÁRRAGA, *VEA*, pp. 173-199.



FIG. 2. Blas López Castelao, *el Sol de Jonghelinck*, RABASF. Inv. n.º P-1514.

30. HERMES LUDOVISI (dibujo)

Dibujo a lápiz sobre papel
Autor: Santiago Fernández, 1756
Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando
Inv. n.º P-1526
Medidas: 39 x 25,5 cm

El vaciado del *Hermes Ludovisi* llegó a la primera sede de la Academia, en la Casa de la Panadería, con algunas pequeñas mutilaciones. Le faltaba el brazo derecho, que sostenía un caduceo en la mano, y tenía perdida también la mano



FIG. 1. Santiago Fernández, *Hermes Ludovisi*, RABASF. Inv. n.º P-1526.

izquierda, que sujetaba el *marsupium* o bolsa de Herme añadidos por Algardi al original en mármol. Las partes perdidas fueron muy poco tiempo después restauradas por Juan Pascual de Mena, quien factura a la Academia su conclusión en el año 1760. Este dibujo firmado por Santiago Fernández, que nos documenta exactamente el estado en que se encontraba el vaciado, corresponde al premio de tercera clase en la prueba de repente de 1756¹. Este año se había seleccionado para la prueba de pensado dibujar la estatua de *Antinoo*, refiriéndose al del Belvedere, que también había sido una de las obras seleccionadas para el Alcázar por Velázquez. Quizás por ello se ha confundido en alguna ocasión esta obra. En cualquier caso, Santiago Fernández dibuja el *Hermes* de la colección Ludovisi con el que obtiene el premio. En el ángulo superior derecho lleva anotado a tinta "n.º 4.º" y en el margen izquierdo vertical *Do. Santiago Fernández, premiado en tercera clase con el premio segundo, en 1756*, y la rúbrica del conserje de la Academia Juan Moreno Sánchez.

JMI

¹ AZCÁRATE *et alii*, 1994, p. 59, fig. 45.

31. GLADIADOR BORGHESE (dibujo)

Dibujo a sanguina sobre papel
Autor: Pedro Lozano, 1757
Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando
Inv. n.º P-1536
Medidas: 76 x 54,5 cm

En 1757 se seleccionó para dibujar en la prueba de pensado del concurso de ese año *la estatua grande del Gladiador de la Academia*. Se presentaron veintiún alumnos y obtuvo el primer premio Pedro Lozano¹. Como pued

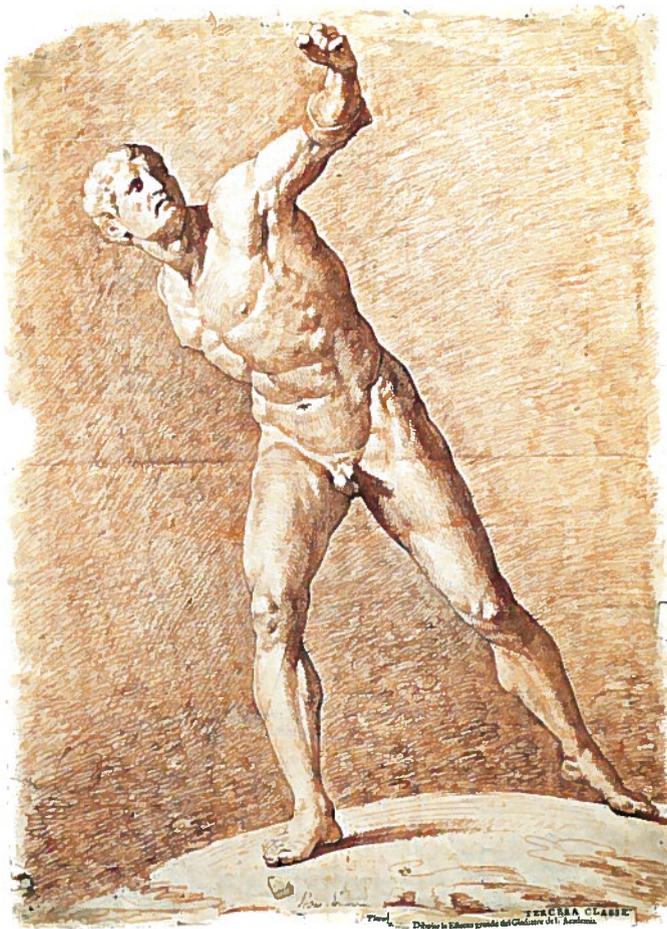


FIG. 1. Pedro Lozano, *Gladiador combatiente*, RABASF. Inv. n.º P-1536.



FIG. 2. Antonio Martínez, RABASF, inv. n.º P-1537.



FIG. 3. Pedro Lozano, RABASF, inv. n.º P-1535.

comprobarse, se trata del *Gladiador combatiente* de la colección Borghese, que hoy se encuentra en el Museo del Louvre [61]. Velázquez había traído un vaciado en yeso, que encargó al formador Girolamo Ferreri en Roma. En el inventario de 1758 se menciona este gladiador, con la falta de la cabeza, del brazo izquierdo y las roturas que tenía en los pies, lo cual coincide con el dibujo que se hizo antes de que Juan Pascual de Mena le añadiese esas pérdidas [12]. Los dibujos presentados tanto por Pedro Lozano como por otros que concursan el mismo año, están todos tomados desde el mismo ángulo y no se ve si tiene completo el brazo derecho. Llama, sin embargo, la atención que la cabeza y el brazo izquierdo, que teóricamente faltan en el modelo que debían copiar, están correctamente dibujados en todos ellos. Cabría pensar si antes de la restauración de Mena se le había hecho un arreglo provisional que no conocemos.

JMI

¹ AZCÁRATE *et alii*, 1994, p. 72, fig. 55.

32. GLADIADOR BORGHESE (dibujo)

Dibujo: sanguina sobre papel

Autor: Antonio Martínez, 1757

Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Inv. n.º P-1537

Medidas: 76 x 54,5 cm

Este dibujo del *Gladiador combatiente* de la colección Borghese está firmado por Antonio Martínez a la edad de dieciocho años. Obtuvo el segundo premio en el concurso de tercera clase de ese año¹. El ángulo escogido es el mismo en todos los que se conservan, por lo que parece que se

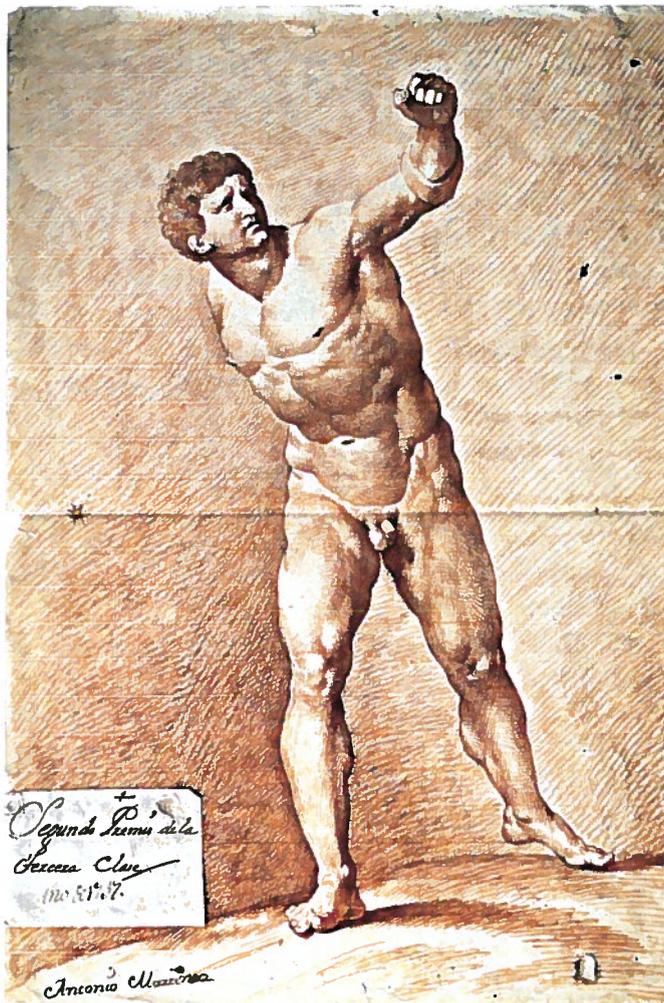


FIG. 1. Antonio Martínez, *Gladiador combatiente*, RABASF. Inv. n.º P-1537.

trata de evitar el brazo derecho, que posiblemente le faltase. De todas formas, el único vaciado que se tenía de esta escultura era el que había traído Velázquez, que se conservaba en la Academia con importantes mutilaciones, por lo que no está claro qué modelo copiaron los alumnos ese año o si le hicieron ellos mismos las reintegraciones en el dibujo.

En el ángulo superior derecho está anotado a tinta "n.º 6", probablemente en un momento en que se han inventariado todos los que habían obtenido premio. En el ángulo izquier-

do, sobre la firma, lleva adherido un papel en el que, también en tinta, está anotado *D. Antonio Martínez. Premiada e tercera clase con el premio 2.º en 1757.*

JM

¹ AZCÁRATE *et alii*, 1994, p. 73, fig. 56.

33. ARIADNA DORMIDA (dibujo)

Dibujo sobre papel

Autor: Félix Rodríguez, 1763

Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Inv. n.º P-1550

Medidas: 42,5 x 65,5 cm

En el concurso de tercera clase de 1763 el tema propuesto para la prueba de pensado fue *Dibujar en mediplego de Papel de Olanda de marca mayor la Estatua grand de la Cleopatra de la Academia*. Concurrieron once alumnos y fue premiado el de Félix Rodríguez, que tenía 11 años. Así consta en la cartela de papel que lleva adherido en la parte superior, en la que se lee. *3. Clase año d 1763, Premio Primero, D. Félix Rodríguez, natural de Madrid de edad de 19 a(ño)s*. Está firmada en el centro del bord inferior¹.

Las diferencias que actualmente ofrece el vaciado adquirido por Velázquez en Italia y el original en mármol, restaurado en la segunda mitad del XVIII, dan tanto al yeso como a los dibujos que se hicieron de él un extraordinario valor documental [6]. La posición de la figura, el brazo derecho parte de los paños, el pie derecho y las rocas en que se apoya fueron restauraciones del siglo XVI que actualmente no se conservan. Por ello este dibujo y el de José Brunete que obtuvo el segundo premio el mismo año, se acerca más al grabado de Perrier de 1638² que al estado en qu



FIG. 1. Félix Rodríguez, *Ariadna dormida*, RABASF. Inv. n.º P-1550.

hoy vemos esta *Ariadana dormida*, que durante mucho tiempo fue identificada con Cleopatra.

JML

¹ AZCÁRATE *et alii*, 1994, p. 97, fig. 76.

² PERRIER, 1638, lám. 88.

34. ARIADNA DORMIDA (dibujo)

Dibujo a sanguina sobre papel

Autor: José Brunete, 1763

Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Inv. n.º P-1551

Medidas: 38,5 x 54 cm

Este dibujo de la *Ariadna dormida* del Vaticano, entonces identificada como Cleopatra agonizante, obtuvo el segundo premio de la prueba de pensado en la tercera clase en

1763¹. En la parte superior lleva una tira adherida en otro papel en el que se lee a tinta: 3. Clase. Segundo premio año de 1763. D. Joseph Brunete, natural de Madrid, de 16 años. Cuando fue propuesto para el concurso trienal, este vaciado se encontraba en el patio de la Casa de la Panadería junto con el *Hércules* y la *Flora Farnese*. La falta de tranquilidad del lugar, donde se encontraba también el Peso Real, dio lugar a muchas quejas por parte de los alumnos y profesores. En algún momento tuvieron incluso que llegar a poner una valla de madera para evitar que les causasen desperfectos. Este dibujo, como el de Félix Rodríguez, que resultó ganador [33], nos da una perfecta idea del estado en que se encontraba en la fecha en que fue seleccionada para el concurso trienal de la Academia en la prueba de pensado.

JM

¹ AZCÁRATE *et alii*, 1994, p. 97, fig. 76.



FIG. 1. José Brunete, *Ariadna dormida*, RABASF. Inv. n.º P-1551.

35. BACO JOVEN

Dibujo: lápiz sobre papel

Autor: Fernando Selma

Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando

Inv. n.º P-1564

En la prueba de pensado de la tercera clase del año 1769 se seleccionó esta escultura de Baco de tamaño reducido, que había sido vaciada a partir de la que poseía en mármol el príncipe Borghese en su villa del Pincio en Roma. Se le llamó el *Baco joven* y es la figura que aparece al fondo en el cuadro conmemorativo de Andrés de la Calleja, pintado para recordar la primera entrega de premios en 1763 [87]. Concurieron ocho alumnos y el primer premio de pensado lo obtuvo este dibujo de Fernando Selma, que entonces tenía diecisiete años. Posteriormente alcanzó gran notoriedad como grabador y en 1783 fue nombrado académico de Mérito en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y director honorario en la de San Carlos



FIG. 1. Fernando Selma, *Baco joven*, RABASF. Inv. n.º P-1564.

de Valencia, de donde era natural¹. En la prueba de repente la obra escogida, que también conserva la Academia, fue la *Venus de Medici*².

JML

¹ AZCÁRATE *et alii*, 1994, pp. 118-119, fig. 94.

² RABASF, inv. n.º P-1565.

36. FRANCISCO D'OLLANDA

Os desenhos das antigualhas que vio Francisco D'Ollanda, pintor português (1539-1540)

Lugar de conservación: Biblioteca de El Escorial
Sig. 28-1-20

Durante el reinado de Juan III el Piadoso, que ocupó el trono de Portugal entre 1521 y 1557, Francisco de Holanda emprendió un viaje a Italia, siguiendo órdenes del propio monarca. El joven, que contaba por entonces con una veintena de años, era hijo del pintor miniaturista Antonio de Holanda y se había educado en la Corte de Évora, junto al Infante Cardenal don Alfonso, hermano de Juan III e hijo de Manuel I el Afortunado, en una de las épocas de mayor apogeo económico de Portugal, gracias a la apertura de las rutas marítimas hacia la India y el Brasil y al desarrollo de exploraciones hacia Calicut, Terranova y Labrador¹.

Juan III pensionó a Francisco de Holanda para que continuase los estudios artísticos y humanísticos que había comenzado en Portugal, pero también sentía especial interés por que el joven artista se informase acerca de las nuevas construcciones militares que se estaban construyendo en Italia². Ésa es la razón de que las fortalezas italianas ocupen una parte importante del libro de dibujos que realizó Francisco de Holanda y que permiten reconstruir a grandes rasgos la ruta que siguió desde su salida de Portugal hasta la llegada a la bahía de Nápoles y el regreso a su tierra natal en el año 1542.

No se conoce la fecha exacta en la que salió de Portugal, pero se tiene noticia de que fue recibido en 1538 en Barcelona por Carlos V, cuya hermana Catalina estaba casada con Juan III. A las ciudades y pueblos mencionados en los dibujos (Terracina, Tívoli, Gaeta, Spoleto, Citta Castellana, Nápoles o Arlés) hay que sumar las que Francisco nombró en su tratado posterior *De la pintura antigua* y que no habían quedado reflejadas en ninguno de los dibujos de su cuaderno, como Pozzuoli o Baiae.

Sin embargo, el grupo de dibujos no ilustraba únicamente fortalezas italianas y sistemas defensivos de reciente construcción. El interés por el arte y por la Antigüedad promovido por la cultura humanista en la que se había educado Francisco de Holanda lo impulsó a la búsqueda y reproducción gráfica de los monumentos más importantes del arte roma-

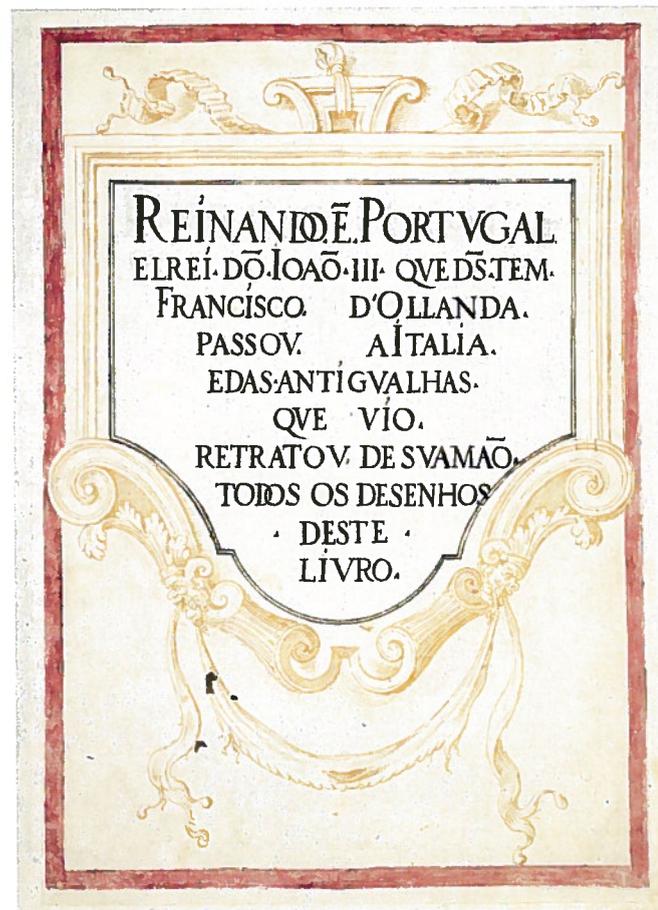


FIG. 1. Francisco d'Ollanda, *Os desenhos das antigualhas*. El Escorial, sig. 28-1-20

no, fueran arquitectónicos, escultóricos o pictóricos. La ciudad que especialmente lo inspiró fue Roma, donde permaneció dos años y entró en contacto con artistas como Michelangelo Buonarroti¹². De allí procede la colección completa de dibujos de esculturas que conforma un tercio del volumen. Gracias a estos dibujos es posible conocer el estado en el que se hallaban algunas de las obras más sobresalientes de la estatuaria antigua, así como el lugar en el que estaban instaladas y las inscripciones que las identificaban en sus plintos y pedestales⁴: la *Ariadna dormida* (lám. 8v), por ejemplo, aparece integrada en mitad de unas rocas de las que mana el agua, convertida en una fuente que a su vez vierte sobre un sarcófago sostenido por dos delfines, entre los que se lee *Romae in*

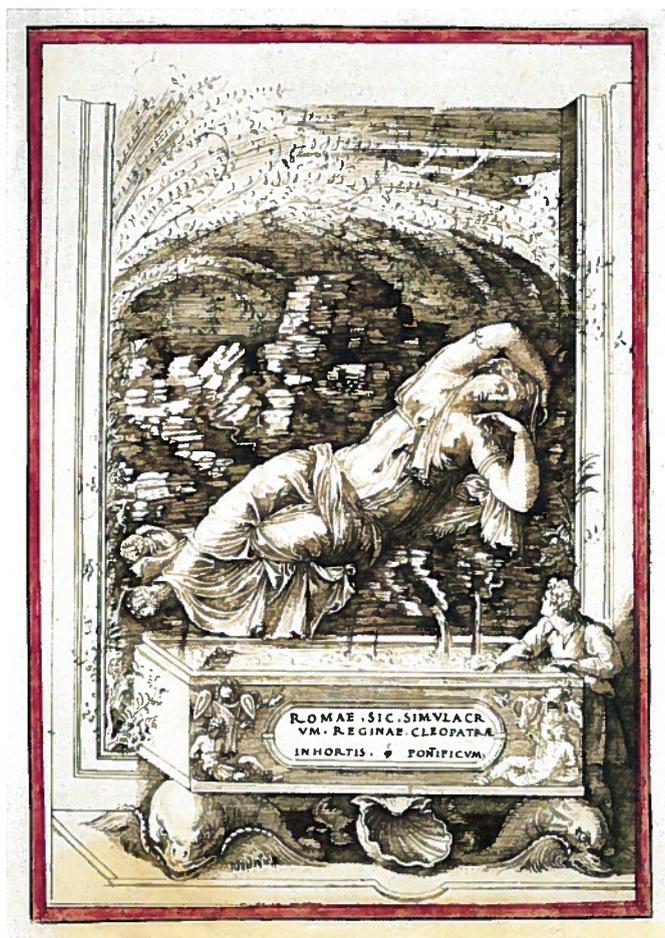


FIG. 2. Francisco d'Ollanda, *Ariadna del Belvedere* en *Os desenhos das antigualhas*. El Escorial, sig. 28.1-20.

Belvidere ex marmore SC. El *Apolo Belvedere* (lám. 9r), delante de una exedra decorada con pájaros y plantas, sostiene un gran arco con su mano izquierda. El *Laocoonte* (lám. 9v) aparece restaurado en el brazo derecho, con la restitución que había tallado Michelangelo, y reposa sobre un pedestal en el que estaba inscrito *Romae in hortis pontificum dignissima simulacra laoque montis reperta in domo Titiv*.

Los “desenhos” de Francisco son un testimonio único de Seicento, un documento *post quem* para determinar el momento en el que se emprendieron reformas, restauraciones o restituciones de las “antigualhas” que dibujó, no sólo de las ya mencionadas, sino también de otras no mencionadas, como la cabeza de *Minerva*, el retrato de *Pericles*, el *Pasquino*, los relieves del Capitolio, el *Marsias colgado*, el *Espinario* o la cabeza de *Constantino* de los Museos Capitolinos, o para los monumentos arquitectónicos que seleccionó, como los arcos triunfales de Septimio Severo, Constantino y Tito, el foro romano o el *Septizonium*.

EC

¹ DESWARTE, 1992.

² HOLANDA (1571¹), 1985.

³ FRECHES, 1973; AVERINI, 1981.

⁴ DESWARTE, 1970.

37. SEGMENTA NOBILIUM SIGNORUM ET STATUARUM

Autor: François Perrier

Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes

de San Fernando. Biblioteca. Signatura: A-15

Fecha de la primera edición: Roma, 1638

Medidas: 32 x 45 cm

Apenas once años antes de la llegada de Velázquez a Italia, se había publicado una obra que recogía las que, en el siglo XVII, se consideraban las mejores esculturas de Roma. Entre ellas la mayor parte de las que habían reunido los papas desde hacía ya más de un siglo en el Belvedere, per

también las que adornaban los palacios y jardines de las grandes familias Borghese, Medici, Ludovisi, y otras que rivalizaban por poseer esculturas antiguas en los grandes palacios que se estaban construyendo.

La selección de esculturas que hace Perrier nos da idea de cuáles son en el siglo XVII las obras que estaban rodeadas de fama. Muchas de ellas la mantuvieron durante el siglo XVIII, como ocurre con el *Hércules* y la *Flora* que adornaban el patio del palacio Farnese, el *Laocoonte* y el *Apolo del Belvedere* o la *Venus de Medici*, otras dejaron de ser tan admiradas con el paso del tiempo.

A diferencia de lo que se hace habitualmente en ediciones posteriores de grabados de escultura en Roma, en éste

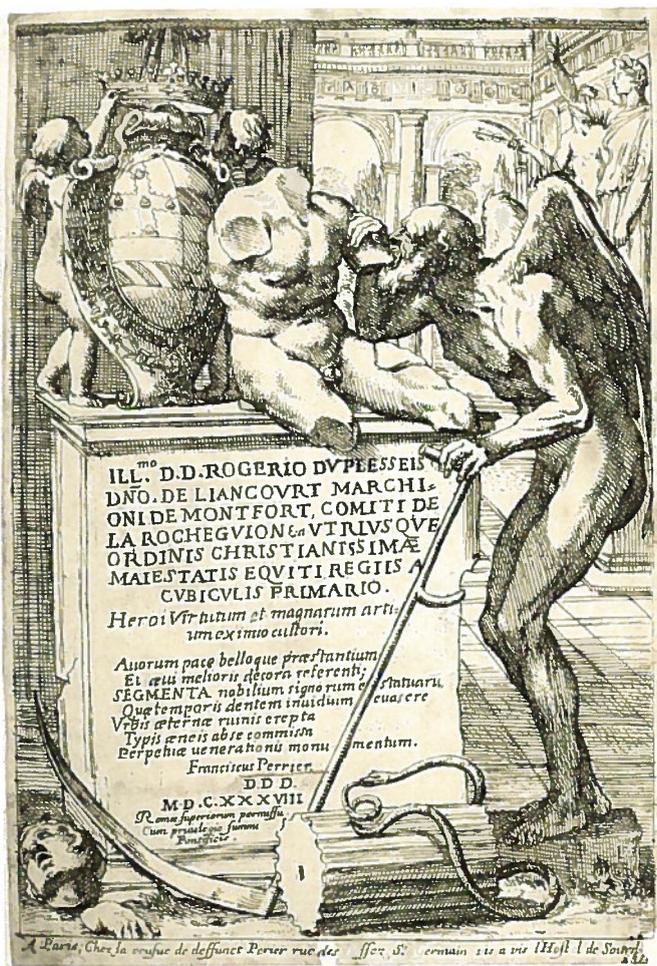


FIG. 1. François Perrier, *Segmenta nobilium signorum et statuarum*, 1638.

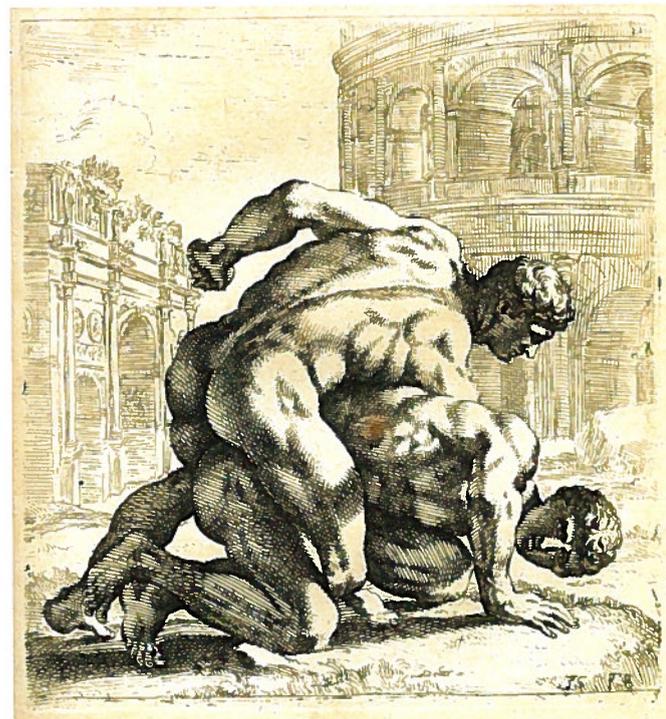


FIG. 2. François Perrier, 1638, frontispicio.

vemos todas las figuras invertidas. A veces se le añaden elementos de fondo, como en el *Arrotino* de la colección Medici o el *Hermafrodita Borghese*, o temas arquitectónicos relacionados con la interpretación que se da a las obras, como vemos en el de los *Luchadores* de Florencia, detrás de los cuales se esbozan el *Anfiteatro Flavio* y el *Arco de Constantino*.

Cuando Velázquez hace sus primeros encargos en Roma, con la idea puesta en la decoración de la *Pieza Ochavada*, selecciona tres esculturas apenas conocidas o por lo menos no incluidas entre las que formaban parte de repertorios como éste de Perrier. Lo hace además en tres colecciones diferentes y no de las más llamativas: la de Hipólito Vitelleschi, e cardenal Montalto y la familia Gaetani. De ninguna de ellas había grabados en obras conocidas entonces. Sin embargo, a partir de un cierto momento comienzan los encargos de vaciados de obras muy conocidas y, sobre todo, que figuraban en el repertorio de Perrier. Es llamativo que de est

obra Velázquez selecciona veintidós, lo que confirma que está guiándose claramente por este repertorio. Bien es cierto que sus gestiones y permisos se limitan a pocas familias y colecciones, por lo que esta circunstancia es la que determina los vaciados que trae a España.

El libro de grabados de Perrier no figura en la biblioteca que Velázquez deja a su muerte¹, por lo que en Roma hemos de pensar que estuviera en manos de Juan de Córdoba o de Giuliano Finelli, que son las dos personas que le abren el camino y le asesoran en toda su gestión relacionada con las esculturas.

El ejemplar de esta obra que posee la Academia es con seguridad el que utilizó Juan Pascual de Mena para las restauraciones de los yesos mutilados que se habían llevado a la Casa de la Panadería en el siglo XVIII. Las láminas están recortadas y pegadas en una torpe restauración antigua, con una portadilla manuscrita en la que se lee: *Contiene este Libro 150 hojas, las 101 son la Colección completa de las estatuas más celebres que hay en Roma, con la Estampa frontispicio de esta obra; las hojas 4ª y 5ª son la explicación de las Estatuas: las demás quedan en blanco pª. otras varªs.*

JML

¹ *Varía Velazqueña*, 1960, vol. II, doc. 209, pp. 391-400.

38. EL MUSEO PICTÓRICO, Y ESCALA ÓPTICA.
TOMO SEGUNDO. PRÁCTICA DE LA PINTURA

Autor: Antonio Palomino de Castro y Velasco
Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando. Biblioteca
Signatura: A-1166
Fecha de la primera edición: Madrid, 1724
Medidas: 20 x 30 cm

Más que por su prestigio como pintor de la Corte de dos monarcas (Carlos II y Felipe V), el cordobés Antonio Palomino (1655-1726) gozó de una merecida fama a comienzos

del siglo XVIII gracias a su faceta de tratadista — así como a su precoz historiador del Arte — que se reveló con la publicación del *Museo Pictórico*. Su ingente labor de recopilación y sistematización de datos artísticos y biográficos durante décadas, y su profunda reflexión acerca de la teoría y práctica del ejercicio de la pintura, dieron sus frutos en 1715 y 1724, fechas de la aparición respectivamente del primer y del segundo volumen (éste complementado con un tercero, casi independiente, *Las vidas de los Pintores y Estatuarios Eminentes...*). Gozó de gran aceptación por parte del público erudito: no en vano la iniciativa de Palomino alumbró un compendio de la estética del barroco, y c

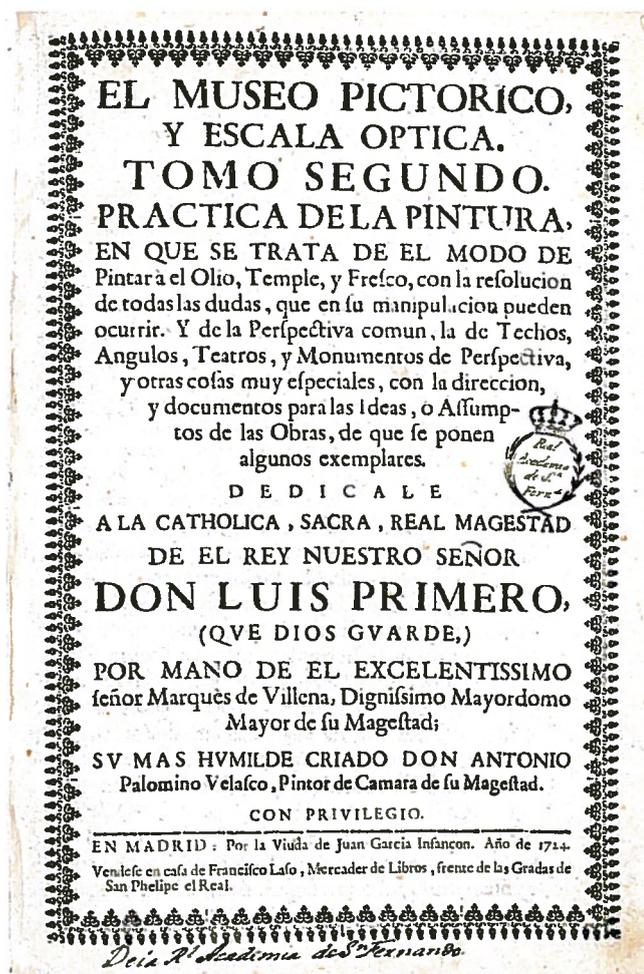


FIG. 1. Antonio Palomino, *El museo pictórico*, 1724, RABASF, sig. A-1166.



FIG. 2. Antonio Palomino, *El museo pictórico*, 1724, RABASF, sig. A-1166.

exponer en orden cronológico la trayectoria vital y profesional de 226 artífices, tanto nacionales como extranjeros, remontándose al siglo XVI, no había contado con precedentes en España. Todavía hoy el escrito del “Vasari español” supone una fuente de información de primer orden para el investigador¹.

El objetivo de Palomino de “eternizar la memoria” de sus biografiados se cumplió plenamente en el caso de Velázquez, de quien obtuvo noticias a través de un desaparecido manuscrito de Juan de Alfaro relativo a su maestro, y de otros contemporáneos como Juan Carreño. Palomino prestó especial atención a los viajes que el pintor sevillano efectuó a Italia, y en particular al segundo, del que

aportó una relación de los modelos escultóricos que trajo consigo desde Roma, no exenta, sin embargo, de los errores de interpretación propios de la época, ni de lagunas en la descripción de algunos de los vaciados, motivadas con seguridad por haber fiado a su otoñal memoria el recuerdo de los mismos.

Antonio Palomino fue un ferviente defensor de la instrucción artística en Roma —pero afirmaba que Velázquez no había ido allí a aprender, sino a enseñar—, aunque criticaba a los que regresaban a España sin cultivarse. Aquellos que tan sólo se vanagloriaban de su estancia en la ciudad del Tíber, y de haber contemplado maravillas como el grupo del *Laocoonte* o el *Hércules Farnese*, con los cuales abría su listado de las obras adquiridas en yeso por Velázquez. El autor cordobés consideraba la reproducción de las estatuas en general, y de “las célebres estatuas de los griegos” en particular, el primer estadio de la formación de un pintor previo a su dedicación a dibujar del natural. un testimonio gráfico de dicha opinión lo constituye el grabado alegórico concerniente a la práctica de la pintura que inicia el segundo tomo del *Museo Pictórico*, en el que dos discípulos copian precisamente la majestuosa escultura del *Hércules Farnese*.

Con toda probabilidad la Real Academia contó con el libro de Palomino desde el momento mismo de su fundación. Apenas unos pocos años después, en 1763, el escultor Felipe de Castro lo citaba entre los textos esenciales para la enseñanza de la perspectiva y la anatomía junto a los escritos de Alberti, Durero o Leonardo Da Vinci. El inventario realizado por Juan Pascual y Colomer registra su presencia en la biblioteca de la Academia en 1793, así como la de una segunda edición de 1795 y la edición publicada en Londres en 1742².

JG

¹ GAYA, 1981.

² FLÓREZ, 1988, pp. 237-256.

39. COLECCIÓN DE VACIADOS DE ESTATUAS ANTIGUAS QUE POSEE LA REAL ACADEMIA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE MADRID

Autor: José López Enguídanos
Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Biblioteca. Signatura: B1386
Fecha: Madrid, 1794
Medidas: 31 x 45 cm

En este libro se reúnen ochenta y cuatro estampas con los vaciados de las principales esculturas que poseía la Academia de Bellas Artes de San Fernando en el año de su publicación en 1794. Son grabados del miembro de la Academia José

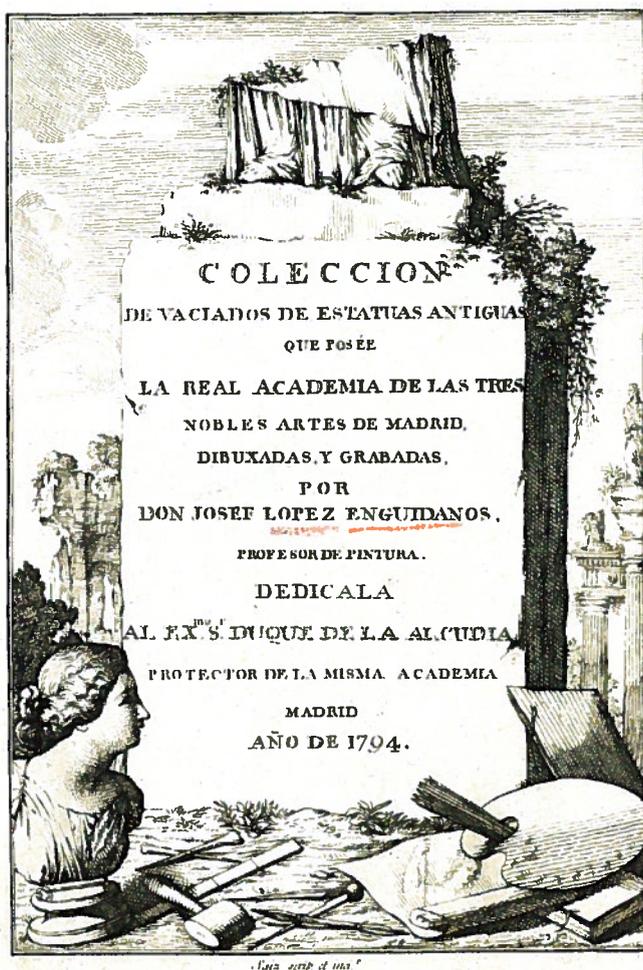


FIG. 1. José López Enguídanos, *Colección de vaciados y estatuas antiguas que posee la Academia*, RABASF, sig. B-1386.

López Enguídanos, quien lo dedica al duque de la Alcudia protector de la institución. La portada de Sainz es una alegoría de las tres artes que se reunían en la Academia, e decir, Arquitectura, Escultura y Pintura en un paisaje de ruinas en el que el título de la obra figura en el pedestal de una escultura femenina de la que quedan solamente los pies una parte del manto: *Colección de Vaciados de estatuas Antiguas que posee la Real Academia de las tres Nobles artes de Madrid dibujadas y grabadas por don Josef López Enguídanos profesor a Pintura. Dedicada al Excmo. Sr. Duque de la Alcudia, protector de la misma Academia, Madrid, año de 1794.*

Siguen a continuación cuatro páginas de suscriptores encabezados por la propia Real Academia con 40 ejemplares y a continuación nombres como el conde de Floridablanca, don Eugenio Llaguno y Amirola, Bernardo de Iriarte, Mariano Salvador Maella, Silvestre Pérez, Esteban de Agreda, Juan Bru y muchos otros compañeros y artistas de la Academia y de su entorno.

Aunque las 84 estampas que componen este libro no son de gran calidad, sí constituyen un importante documento para conocer las esculturas que a finales del siglo XVIII poseía la Academia. Hasta ese momento la procedencia de los vaciados se limitan casi exclusivamente a los que habían venido de la colección real, adquiridos por Velázquez para Felipe IV (1744), los que había donado Carlos III sacados de obras halladas en las excavaciones de Herculano (1776)¹ y la colección donada por el pintor de cámara Antón Rafael Mengs para la enseñanza en la Academia (1776 y 1779)². Casi todas ellas se reconocen en los grabados de López Enguídanos, con excepción de aquellos casos en que se habían repetido las obras, como ocurre con el grupo del Sileno con Dionisio niño o con el Gladiador combatiente de la colección Borghese. De todas formas es una serie en la que se reconocen las estatuas que habían sido restauradas en 1760 por Juan Pascual de Mena, cuyo estado de conservación en este momento deducimos por los grabados que era correcto.

La mayor parte de los grabados llevan escrito en el frente del pedestal de apoyo de las esculturas el nombre con que se le

conocía en la Academia en ese momento. Este dato es igualmente de interés para la identificación y, sobre todo, para cotejarlo con los inventarios y reconocer obras que han recibido diversos nombres o que pueden ser confundidas con otras. El que en esta recopilación es conocido como *Baco Joven* es el llamado *Apolino de Medici*, lo que permite comprobar que entre el inventario de 1758 y esta edición, realizada treinta y seis años más tarde, ya se ha producido algún cambio que, de no conocerse, puede dar lugar a errores.

En el momento en que López Enguñados hace esta serie de grabados, llevaba ya ocupado en la Academia en su profesión de vaciados Josef Pagniucci. Durante este tiempo había hecho moldes de algunas esculturas de la colección de la reina Cristina de Suecia, y del marqués del Carpio que se guardaban en La Granja de San Ildefonso, por ello encontramos el *Rapto de Ganimedes* o el *Fauno del Cabrito*. Este último posiblemente sacado de un molde distinto del que había ingresado en la Academia durante los años de la Junta Preparatoria. Algunos vaciados como el *Hermes Ludovisi* [4], el *Hércules* [1] y la *Flora Farnese* [2] o la *Ariadna dormida* [6], entonces llamada *Cleopatra*, no tienen otra procedencia que los yesos adquiridos por Velázquez en Italia.

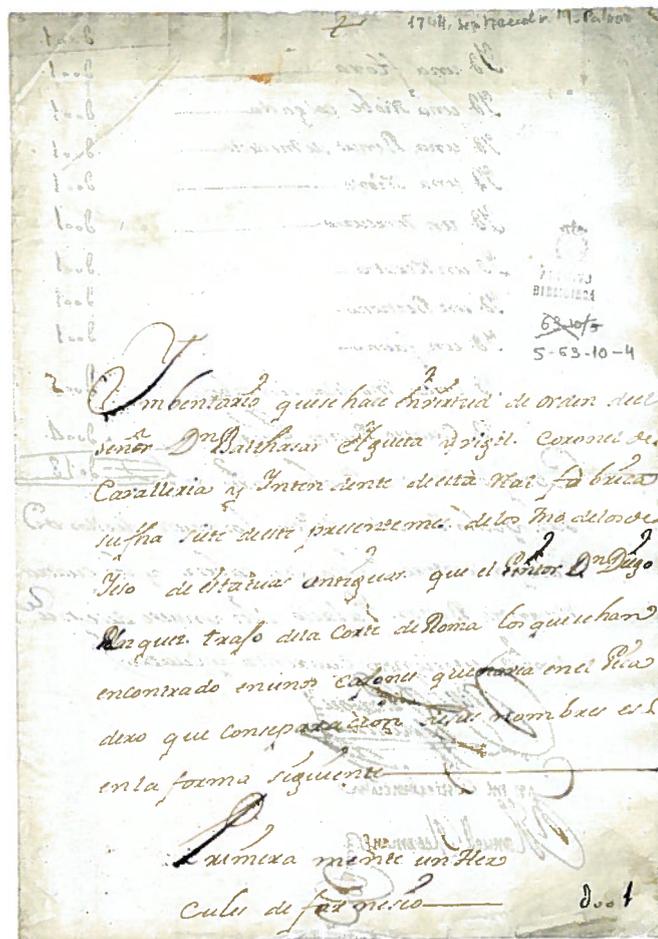


FIG. 1. Primer traslado de vaciados a la Academia. RABASF, 5-63-10-4 r.

JML

¹ M. C. ALONSO, 2007, pp. 25 ss.

² NEGRETE, 2007, pp. 169 ss.

40. PRIMER TRASLADO DE VACIADOS

19 de septiembre de 1744

RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 5-63-10-4

En las dos primeras Juntas Preparatorias de la Academia, celebradas respectivamente el 18 de julio y el 21 de agosto de 1744, se tomó la decisión de solicitar al rey los vaciados que Velázquez había traído de Roma. Tras el incendio del Alcázar, la Nochebuena de 1734, estas piezas habían sido

encajonadas y guardadas en el edificio del Picadero. Se encarga del asunto Baltasar de Elgueta, intendente de la obra de Palacio y consiliario de la nueva Academia, que da orden de que se envíen a la Casa de la Escultura, conocida también como Casa de Rebeque¹. Este lugar sirvió durante un año como primera sede de la Academia, antes de su instalación en la Casa de la Panadería. Firman el inventario Juan Pescatori y Molina, guardalmacén, y Manuel Meermans, interventor sobrelleve de la fábrica de Palacio, el 19 de septiembre de 1734.

El envío constaba de las siguientes piezas:² *Primeramente un Hercules de farnesio* [1]. *Yd. una flora* [2]. *Yd. una Niobe colgado* [3]. *Yd. una Benus de medicis* [81]. *Yd. una Niove* [6]. *Yd. un mer-*

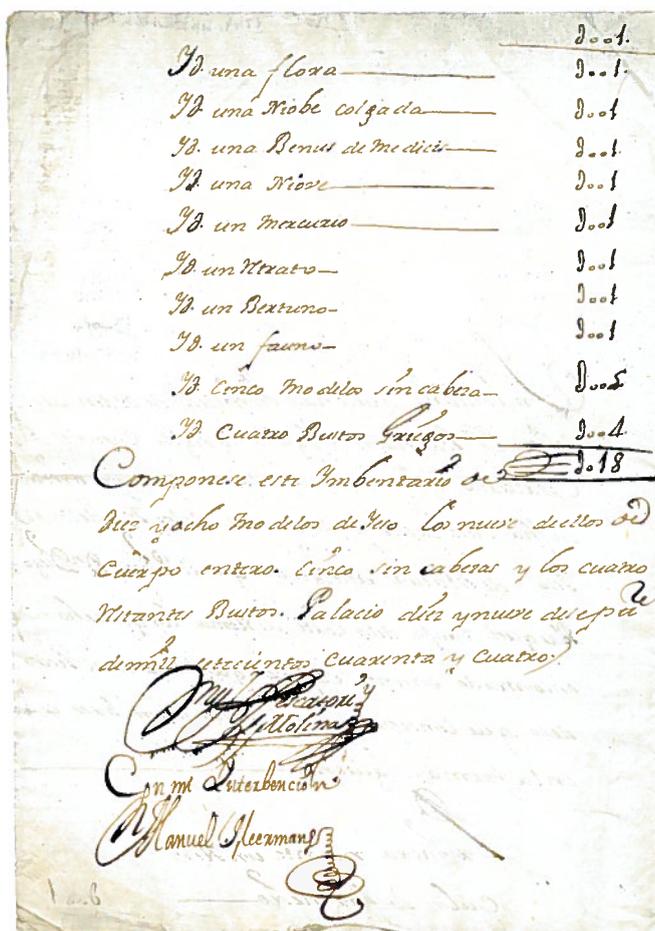


FIG. 2. Primer traslado de vaciados a la Academia. RABASF, 5-63-10-4 v.

curio [4]. Yd. un retrato [86]. Yd. un Bertuno [83]. Yd. un fauno [87]. Yd. cinco modelos sin cabeza [8, 10, 13, 15, 17]. Yd. cuatro bustos griegos.

Éstos son los primeros vaciados que llegaron a la Casa de la Escultura procedentes de las colecciones reales. Pertenecen a catorce estatuas, cinco de ellas sin cabeza, y cuatro bustos, que se entregaron al portero de la Academia Antonio Respaldiza. Dada su descripción, más el hecho de que se encontrasen encajonadas, cabe pensar que la identificación de las piezas pudo hacerse en el momento de su embalaje tras el incendio y por otros personajes distintos de los aquí citados. Eso explicaría que no se mencione el vaciado de la *Ariadna del Belvedere*, considerada entonces como *Cleopatra* y sor-

prende, sin embargo, la referencia a dos *Niobes*. Creemos que la denominada *Niobe colgada* puede identificarse con yeso de la *Ariadna*, que es la única pieza en dicha lista que no se cita por su nombre, pero que formaba parte de las trasladadas en este momento³. La segunda *Niobe* es la que aparece descrita como tal en todos los inventarios.

MCA

¹ TARRAGA, 1992b, pp. 44 y ss.

² RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 5-63-10-4. AGP, AG, Obras, caja 1002 HERAS, 1999, p. 80.

³ M. C. ALONSO, *VEA*, pp. 161-171.

41. MATERIALES PARA LA RESTAURACIÓN DE VACIADOS

25 de septiembre de 1744
RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 5-20-1

Los primeros vaciados de las esculturas de Velázquez a salir del almacén del Picadero para la Casa de la Escultura donde debían servir para la docencia de la nueva Academia, estaban bastante deteriorados tras el incendio del Alcázar. Por ello en las primeras actas de la Junta Preparatoria de la Academia se plantea la necesidad de adquirir modelos de estatuas en Roma, pues los que trajo de aquella con Don Diego Velázquez son pocos, y algunos de ellos están muy deteriorados y desfigurados¹.

Hasta que esto sucediese se tomó la decisión de restaurar los vaciados que habían sobrevivido al incendio. Olivieri eligió para que le ayudase a un alumno suyo, el escultor Francisco de Vergara, quien asistido por un peón encargado de preparar el yeso, se puso a la tarea en septiembre de 1744². Se conserva en la Academia una lista, elaborada por Olivieri, de los materiales necesarios para el arreglo de las estatuas. Lleva por título *Memoria delo que se necesita por co-*

Memoria de lo que se necesita por conservar las
 estatuas de yeso antiguas que se deben colocar
 en la sala del dibujo

Primeramente 24 arrobas despejuolo
 Dos libras de illo de alambre una de gordo
 como una cerillia. y otra de la mita
 Dos Cercos uno fino y otro ordinario
 tres scodilla de diferente tamaño para destemplar el yeso
 Una carga de Varo para modelar lo que falta a las susodichas figuras
 Unos trapos viejos para mojar los susodicho^s
 Modelos que se aran
 tres bazas de un real cada una
 Por el encerado
 Cinco livras daceite de linaza
 Seis livras de alvaialde fino
 una livra de litargilio de orro
 y media arroba de carbon para
 azer lazeite cocido

Madrid li. 25 de Ato 1744

[Firmas]

ARCHIVO BIBLIOTECA
 25-175
 5-20-1

FIG. 1. Materiales para la restauración de vaciados. RABASF, 5-20-1.

poner las estatuas de yeso antiguas que se deben colocar en la sala de dibujo y está fechada el 25 de septiembre de ese año. Esta nota es de gran interés porque aporta la relación detallada de los productos que se usaron como desmoldeantes, endurecedores y diversas sustancias para el encerado final de las piezas. Aclara también la decisión de reintegrar partes perdidas modelándolas primero en barro y después haciendo el vaciado de yeso. Para terminar, se les dio un acabado en la superficie probablemente porque estaban ennegrecidas por el humo del incendio. Con estos datos perfectamente documentados, los análisis y la restauración realizados en los últimos años han venido a confirmar los materiales empleados en todo el proceso de recuperación de esculturas desde el siglo XVIII³.

La memoria de petición de materiales fue redactada personalmente por Olivieri, sin la intervención del traductor de italiano que habitualmente le asistía en estas tareas⁴.

Incluye lo siguiente:

Primeramente 24 arrobas despejuolo
 Dos libras de illo de alambre una de gordo como una cerillia y otra de la mita
 Dos Cercos uno fino y otro ordinario
 tres scodilla, de diferente tamaño para destemplar el yeso
 Una carga de Varo para modelar lo que falta a las susodichas figuras
 Unos trapos viejos para mojar los susodicho^s
 Modelos que se aran
 tres bazas de un real cada una
 Por el encerado
 Cinco livras daceite de linaza
 Seis livras de alvaialde fino
 una livra de litargilio de orro
 y media arroba de carbón para
 azer lazeite cocido

MCAR

¹ RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 1-1-1-68, fol. 7. Los gastos relacionados con estos materiales en RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 5-20-1.exp.5.

² TARRAGA, 1992a, vol. I, pp. 367

³ GASCA-SOLÍS-VIANA, VEA, pp. 243-303.

⁴ TARRAGA, 1992a, vol. I, pp. 224-225.

42. SEGUNDO TRASLADO DE VACIADOS

20 de octubre de 1734
 RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 5-63-10-6

Un mes después de enviarse a la Casa de la Escultura la primera expedición de yesos traídos por Velázquez y guardados en el Picadero se localiza una segunda partida de vaciados también en el mismo lugar. El inventario está fechado el 20 de octubre de 1744 y va firmado, al igual que el anterior por el guardalmacén Juan Pescatori y Molina y el interventor sobrellave Manuel Meermans.

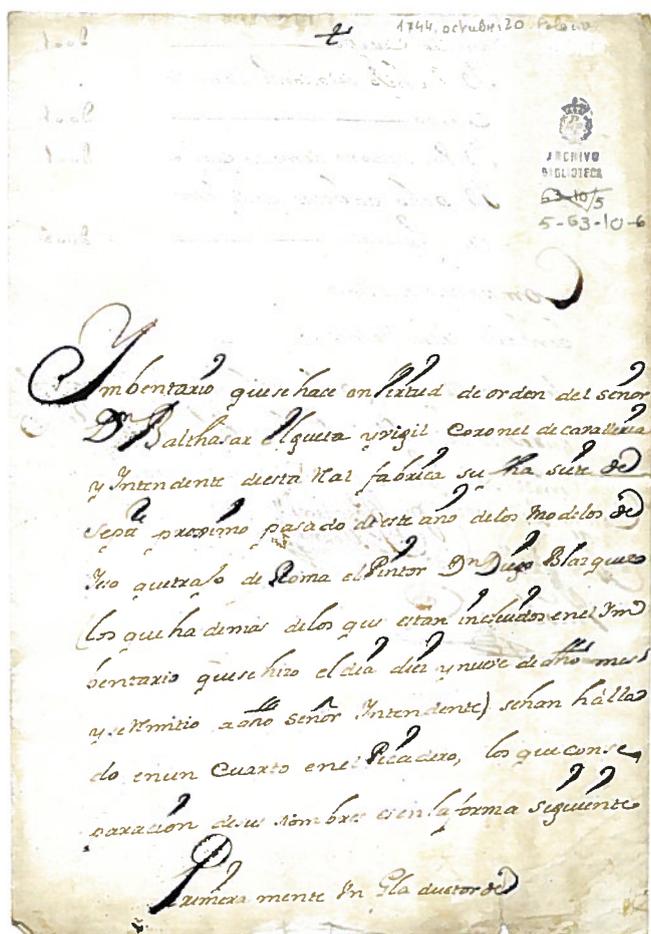


FIG. 1. Segundo traslado de vaciados a la Academia. RABASF, 5-63-10-6 r.

En este documento se mencionan tres medios cuerpos pertenecientes a un gladiador, otro de un hijo del Laocoonte y el del llamado Saturno¹. Los errores en los nombres de las esculturas, al igual que sucedía con el inventario anterior [40], dan lugar a cierta confusión en las identificaciones de algunas piezas.

- Primeramente un Glaductor de medio cuerpo [12]
- Yd. un hijo de la conti de medio cuerpo [76]
- Yd. Un saturno de medio cuerpo [65]
- Yd. ocho cabezas de diferentes figuras

Con posterioridad a este hallazgo, Olivieri recuerda a quienes le acusaban de haberse apropiado del vaciado del Laocoonte y de haberlo vendido a la Academia por 150 reales, que los

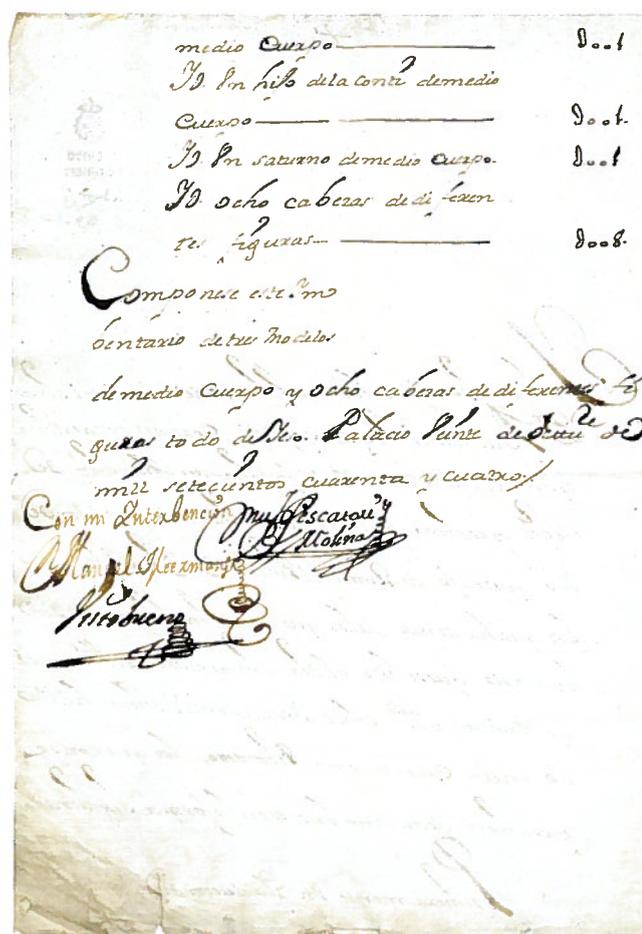


FIG. 2. Segundo traslado de vaciados a la Academia. RABASF, 5-63-10-6 v.

troncos del Laocoonte, y de Belveder no son de los de Palacio, pues estos están en el almacén echos pedazos². Pero parece difícil que el escultor real tuviese entre sus piezas vaciados originales del Patio del Belvedere que ni la misma Academia consiguió traer de Italia tras varios intentos.

En enero de 1745 se hizo el primer inventario de los bienes que existían en la Casa de la Escultura³, que eran propiedad de la Academia y en él se recogen exclusivamente esta remesa de vaciados y la del 19 de septiembre, además de los de Olivieri [40]. Con posterioridad a estas fechas, no tenemos noticias de la aparición de más esculturas de las que traía Velázquez, aunque existen referencias a alguna pieza que se salvó del incendio. Es el caso de Otra estatua baciada de Yeso

Apolo de mas del natural con un cupido del lado derecho que se cita en el inventario de 1734, entre las *Alaxas Antiguas* procedentes del Alcázar, que estaban en las Casas Arzobispales y Oficio de Furriera⁴. Este *Apolo* puede identificarse con el *Ares Ludovisi* [5] y del que no se tienen más datos después al incendio de 1734.

MCAR

¹ AGP, AG, Obras, caja 1001. HERAS, 1999, p. 81.

² TÁRRAGA, 1999a, vol. I, p. 368.

³ TÁRRAGA, 1999a, vol. I, pp. 373-374.

⁴ AGP, AG, leg. 768, exp. 10, n.º 25.

43. LA RESTAURACIÓN DE FRANCISCO DE VERGARA

RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 1-11-2-38

Una vez llegados a la Casa de la Escultura, en 1744, los vaciados adquiridos por Velázquez en Roma, se vio la necesidad de restaurarlos por encontrarse muy maltratados a consecuencia del incendio y posterior evacuación del Alcázar. Para esta tarea Olivieri designó como ayudante al escultor Francisco de Vergara, que había sido alumno suyo en los años en que tuvo abierta una Academia particular y lo era en ese momento de la recién creada¹. Para encargarse de machacar el yeso y otras labores necesarias se eligió al peón Lorenzo Molina².

Así en el mes de octubre se inicia el proceso de restauración del *Hércules* [1], la *Flora* [2], la *Venus Medici* [81] y el *Baco Borgheze* [87] que, como sabemos, fueron los primeros en llegar a la Academia procedentes de los almacenes situados en el Picadero. Pero por orden del intendente de la obra de Palacio, Baltasar de Elgueta, se interrumpió este trabajo y se pasó a componer otros yesos que estaban en diversas piezas en cajones: *por orden del S.^r Intendente se suspendió de concluirlos, y*

empezar los otros muchos que estan para componer. Francisco Vergara empleó en la restauración de dos estatuas veintitrés días por las que se le pagaron 644 reales³. Pocos meses después partió para Roma, pensionado por la Academia, ciudad donde desarrollaría una brillante carrera como escultor⁴.

La *Venus Medici* fue una de las primeras piezas en acabarse ya que muy pronto estuvo expuesta en el Salón de Juntas de la Casa de la Escultura y de ella se realizó también el primer vaciado del que tenemos noticia. Éste se hizo a petición de los escultores que estaban trabajando en el Palacio de la Granja, quienes a su vez contribuyeron a aumentar los fondos de la Academia con otros dos vacia-

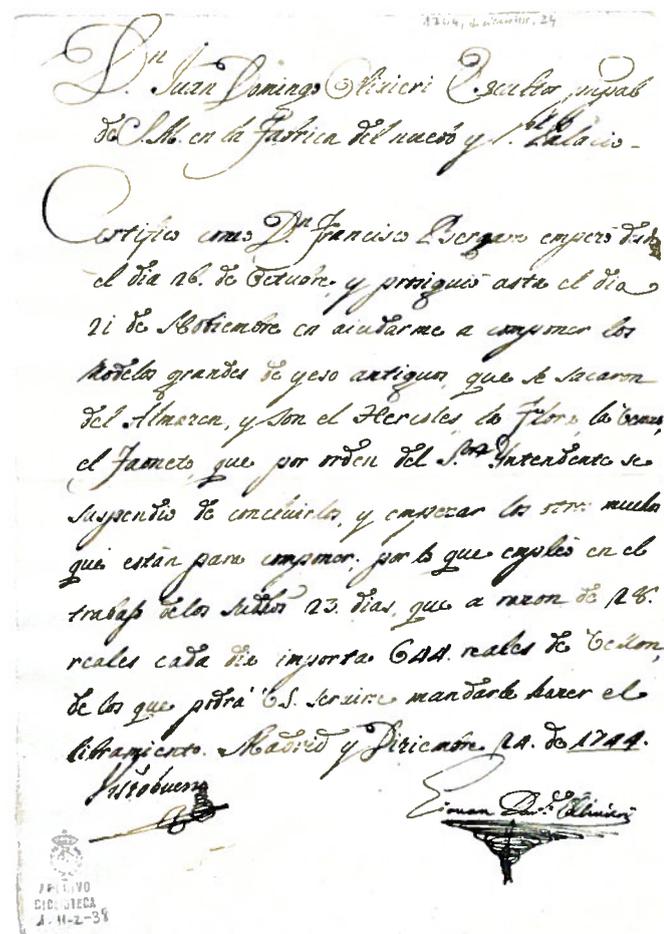


FIG. 1. Certificado de la restauración de Francisco de Vergara. RABASF, 1 11-2-38.

dos procedentes de la colección de Cristina de Suecia: el grupo de *San Ildefonso* y el *Fauno del Cabrito*. En el inventario de 1758 se describe como *Ydem una estatua vaciada de yeso, de la Venus de Medici, la que tiene siete dedos modernos, del tamaño natural*⁵.

Estas primeras intervenciones en los yesos de Velázquez, que estaban ocultas bajo las numerosas capas de pintura aplicadas desde el siglo XIX en adelante, han salido a la luz en la última restauración de que han sido objeto⁶. Se conservan en la Academia, además de la relación de materiales empleados por Olivieri y Vergara [41], la cuenta de los gastos generados por esta restauración del año 1744⁷.

MCAR

¹ RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 1-1-2-33.

² AGP, AG, Obras, caja 1004. TÁRRAGA, 1999a, vol. I, p. 367.

³ RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 1-11-2-37, 39 y 40. TÁRRAGA, 1992a, vol. I, pp. 370-372.

⁴ URREA, 1998, pp. 17 y ss.

⁵ RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 2-5-7-1, fol. 4.

⁶ GASCA-SOLÍS-VIANA, *VEA*, pp. 243-303.

⁷ Cuentas de Joseph Escudero, RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 5-20-1 exp. 5.

44. RESTAURACIÓN DE ANTONIO DUMANDRE

RABASF, Archivo-Biblioteca Rabasf, leg. 1-11-2-53

En 1745, la Academia tomó posesión de la planta principal de la Casa de la Panadería, situada en la Plaza Mayor de Madrid. Tras las obras de reacondicionamiento necesarias, la primera Junta que se celebró en ella tuvo lugar el día 15 de julio de ese mismo año. A continuación, durante el verano, se procedió a trasladar los vaciados de Velázquez desde la Casa de la Escultura, situada en el barrio de Palacio¹. Este asunto suponía un motivo de preocupación entre los académicos, por las dificultades que entrañaba el traslado de pie-

zas monumentales como el *Hércules*, la *Flora Farnese* y *Ariadna del Belvedere*². Efectivamente, dado su gran tamaño tuvieron que ser instaladas en el patio de la Casa de la Panadería que había sido adjudicado a la Academia por estar destinado su uso al Cuarto Real. El resto de los vaciados se almacenaban en distintas dependencias de la primera planta y se exponían en el salón dedicado al dibujo de los modelos de yeso, que también servía para la celebración de las Juntas Preparatorias³. En tales ocasiones se mudaban de sitio, igual que cuando la Corte ocupaba dichas estancias con ocasión de la celebración de festejos en la Plaza Mayor. El frecuente trasiego de piezas fue una de las causas principales de su deterioro.

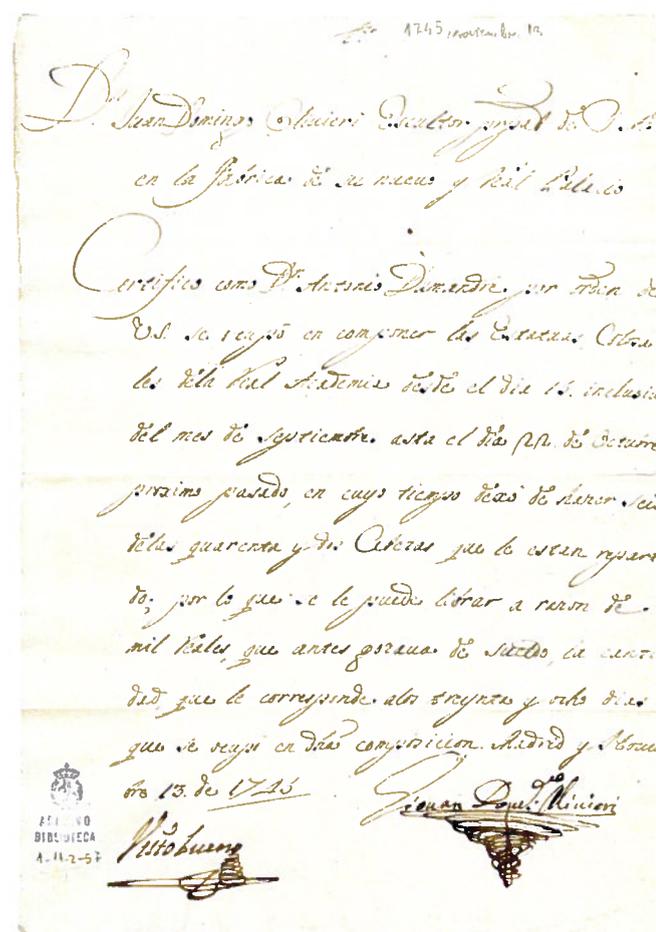


FIG. 1. Certificado de la restauración de Antonio Dumandre. RABASF 1-11-2-53.

Una vez que los yesos estuvieron yesos en la nueva sede de la Academia se procedió a continuar la restauración iniciada por Francisco de Vergara bajo las órdenes de Olivieri [43]. Para ello el protector, marqués de Villarias, había dado instrucciones concretas: *lo mejor es llevar los modelos y estatuas a la Panadería y que los componga alguno de los escultores que tienen sueldo y no trabajan*⁴. En esa situación se encontraba Antonio Dumandre que se encontraba temporalmente inactivo por falta de piedra para esculpir las obras que tenía asignadas⁵. La intención inicial de Olivieri había sido la de llevar a cabo la restauración en la Casa de la Escultura contra el parecer de algunos académicos: *Lo que se ha de practicar en quanto a componer los modelos de estatuas antiguas porque Olivieri lo quiere ejecutar en su casa; y otros muchos lo tienen por impracticable, o a lo menos por muy largo, y costoso, a que se añade la dificultad de transportar las estatuas colosales a la plaza mayor*⁶. Olivieri había empezado con Vergara la restauración de estas tres estatuas, tarea que fue interrumpida por orden de Baltasar de Elgueta, probablemente porque se consideraba más oportuno se realizase en su emplazamiento definitivo.

Antonio Dumandre empleó en la reparación de los yesos treinta y ocho días y se ocupó de la restauración del *Hércules*, la *Flora* y la *Ariadna*, por lo que percibió 1.249 reales de vellón. Tuvo para ello que posponer los encargos de estatuas que tenía asignados para Palacio. Con objeto de asistirle en esa empresa se eligió al vaciador Félix Martínez, que trabajó veintidós días y medio del mes de octubre y se le abonaron a razón de quince reales diarios⁷.

MCAR

¹ GEA, 2007, p. 228.

² RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 1-11-2-38.

³ BEDAT, 1989, p. 64.

⁴ RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 1-11-2-51.

⁵ TÁRRAGA, 1992a, vol. I, p. 385.

⁶ RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 1-3-14.

⁷ RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 1-11-2-53. y 1-11-2-54.

45. ACTA DE LA JUNTA ORDINARIA DE 16 DE NOVIEMBRE DE 1756

RABASF, Archivo-Biblioteca, libro 81-3

La preocupación por la conservación de los vaciados de Velázquez no terminó con las restauraciones llevadas a cabo por Francisco de Vergara y Antonio Dumandre en [43], [44], sino que continuó al instalarse los yesos del *Hércules*, la *Flora Farnesio* y la *Ariadna del Belvedere* en el patio de la Casa de la Panadería por falta de espacio en la planta superior¹. En 1744, Felipe V había concedido a la Academia el uso del piso principal ó *cuarto real* de este edificio, salvo en las fiestas que se celebrasen en la Plaza

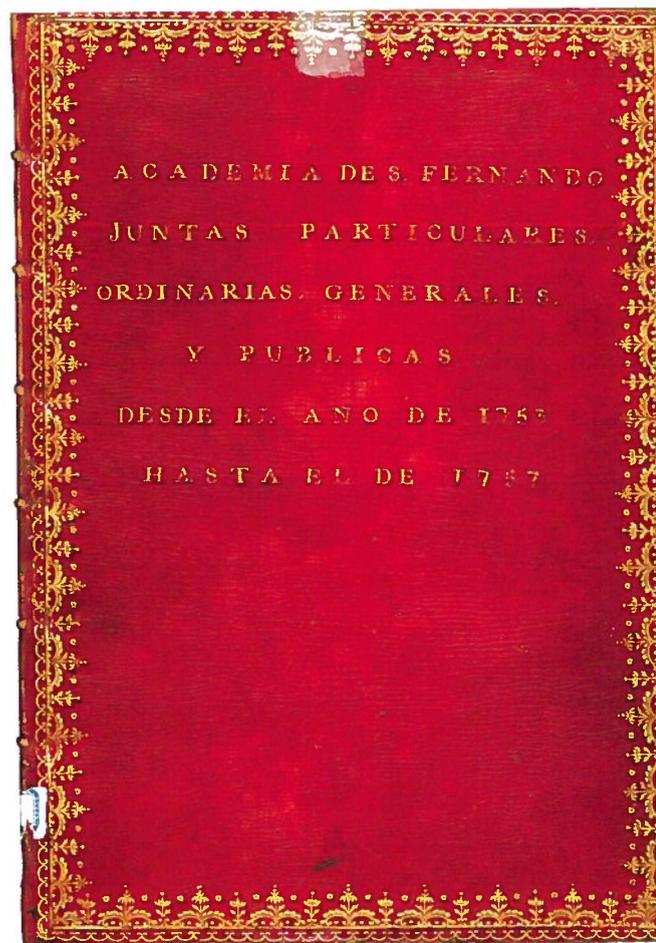


FIG. 1. Libro de Actas de la Academia, 1753-1757, RABASF, sig. 81-3.

Mayor en cuyo caso continuaría al real servicio². El espacio cedido a la Academia incluía el patio, que tenía una fuente de mármol con una estatua de *Diana*, obra del escultor Carlos Gottier y un escudo con las armas reales de Manuel Pereira³.

La Casa de la Panadería era propiedad del Ayuntamiento y su planta baja estaba ocupada, desde 1716 por el Peso Real, en cuyas dependencias se pesaban los géneros que se vendían en la Plaza Mayor⁴. Compartir edificio con la oficina del Peso suponía tener que permitir el acceso a la fuente que había en el patio. Con el tiempo, al uso de la fuente se unió el almacenamiento de productos, parte de ellos perecederos, motivando las quejas de la Academia en más de una ocasión. A ellas se sumaron también las protestas de los alumnos que eran molestados por los mozos del Peso que frecuentaban el patio. Esto dio lugar a un memorial presentado al viceprotector por Bernardo González Vallejo, Alfonso Santorcaz, Joseph Yranzo y Lorenzo de los Reyes que tenían que dibujar, para el concurso de escultura de tercera clase, la *Ariadna del Belvedere* que estaba en el patio⁵. A sus reclamaciones se unieron las del conserje que dio también parte de la situación: *Que de este desorden, se han seguido ya varias roturas en las estatuas que estan colocadas en el patio, y que los discipulos no pueden exercitarse en dibujarlas y modelarlas por que la multitud de gentes que alli concurren no les dejan el sosiego necesario*⁶. En caso de no hallar una respuesta satisfactoria, la Academia amenazó a la Junta de Abastos con elevar sus quejas al rey⁷. Estos argumentos fueron expuestos en la Junta Ordinaria de 16 de noviembre de 1756, en la que para mayor contundencia se añadió una alusión al origen de las estatuas: *De un sitio que tenemos ocupado con nrás Alajas, ô por mejor decir con las del Rey. Y ultimam.^{te} de ser sitio destinado p^{or} S. M. para el estudio de las Artes...*

Una vez solucionado el conflicto a favor de la Academia, ésta tomó el acuerdo de hacer una serie de arreglos en el patio que consistieron en dotarlo de una mayor privacidad, poniendo un candado en la puerta que comunicaba con el

Peso Real, mamparas altas delante de las rejas y bancos para que los alumnos pudiesen trabajar con mayor comodidad⁸.

MCAI

¹ HERAS, 1999, p. 83.

² BEDAT, 1989, pp. 63-66. RABSF, Archivo-Biblioteca, leg. 1.5-1-2 y 4.

³ GUERRA, 1931, p. 375.

⁴ CASTRO, 1987, p. 190. BRCM, F. Antiguo, A-Caj. 11/5

⁵ RABSF, Archivo-Biblioteca, libro 81-3, Junta Ordinaria, 22 de julio de 1756, fol. 49r.

⁶ RABSF, Archivo-Biblioteca, libro 81-3, Junta Ordinaria, 14 de octubre de 1756, fol. 41v.

⁷ RABSF, Archivo-Biblioteca, libro 81-3, Junta Extraordinaria, 28 de octubre de 1756, fol. 53v.

⁸ RABSF, Archivo-Biblioteca, libro 81-4, Junta Ordinaria, 23 de mayo de 1758, fol. 15v.

46. INVENTARIO DE 1758

RABSF, Archivo-Biblioteca, 2-57-1, fol. 4v

El inventario de 1758 nace a iniciativa de la Junta Particular de 23 de octubre de 1757, 5 de abril y 28 de septiembre de 1758, cuando se comprueba que la Academia no disponía de ningún inventario actualizado¹. Se encomendó esta tarea a Giovan Domenico Olivieri, entonces director, a Ignacio de Hermosilla que era el secretario y al consiliario Agustín Montiano. Para su redacción se utilizaron inventarios parciales hechos con anterioridad, como el de 1743, formado por las *Alajas* que Olivieri tenía para la docencia en su Academia privada y que se compraron para servicio de la nueva institución. Éste es el motivo por el se volvió hacer inventario en enero de 1745² y en él aparece ya la lista de los vaciados de Velázquez que acababan de ser trasladados a la Casa de la Escultura [40], [42]. Cuando la Academia nombra conserje a Juan Moreno, en el mes de junio de ese mismo año, se redactó otra vez con el siguiente encabezamiento: *Inventario de las Alajas de la Real Academia de S^{ra}. Fernando de las quales yo D^{no}. Juan Moreno y Sanchez su Conserje me hago cargo, en cumplimiento de lo mandado, en los Estatutos, singularmente en el Artículo XVII, y baj*

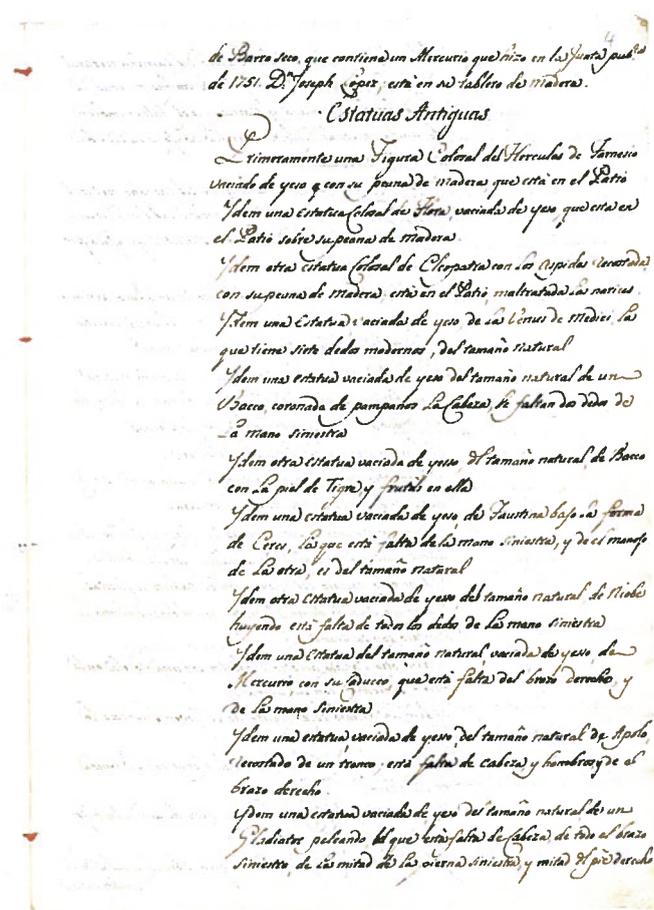


FIG. 1. Inventario de 1758. RABASF, 2-57-1.

la fianza, que tengo dado por escritura, que pasó ante Miguel Casimiro Pardo, escrivano de esta Corte y Provincia en primero día de el mes de Junio de 1745 años³.

Del nuevo inventario vuelve a hacerse cargo Juan Moreno, añadiéndose al encabezamiento anterior la fecha de 20 de noviembre de 1758. El interés principal de esta relación radica en que describe el estado de conservación de los vaciados traídos por Velázquez, detallándose las partes que les faltaban y, en algunos casos, las que habían sido restauradas recientemente. Los objetos no van numerados pero sí agrupados por procedencia y mantienen el orden de entrada en la Academia, lo que significa que el conserje tenía una relación a la que iba añadiendo los nuevos ingresos a medida que pasaban a su custodia.

Dentro del apartado de titulado *Estatuas Antiguas* se enumeran en primer lugar los vaciados del Alcázar procedentes del almacén del Picadero. Le siguen los de las esculturas que estaban en San Ildefonso: el *Fauno del Cabrito* y las conocidas entonces como *Castor y Polux*. Después los que Felipe de Castro reprodujo para la Academia a partir de las esculturas de bronce que estaban en Palacio: el *Espinario*, el *Hermafrodita*, la *Venus de la Concha*, el *Discóforo* y uno de los siete Planetas de Jonghelinck, que fue erróneamente catalogado como un gladiador. A continuación se incluyen los de Olivieri y los que se compraron a los comerciantes luqueses, que traían yesos de Italia⁴. Por último se añaden los vaciados pertenecientes a cabezas, mascarillas, modelos pequeños de yeso, niños, manos y pies, vaciados echos en las hembras de la Academia y, para terminar, se incluyen también las hembras de vaciar modelos.

MCAR

¹ Desde 1756 se estaban buscando los inventarios, RABASF, Archivo-Biblioteca, libro 81-3, fols. 59v.-57r; libro 121-3, fols. 2, 8 y 36.

² TARRAGA, 1992a, vol. I, pp. 346-350.

³ *Ibidem*, pp. 373-374.

⁴ Archivo General de Protocolos, leg. 17992, 1 de junio de 1745.

⁵ Junta General de 11 de junio de 1758, RABASF, Archivo-Biblioteca, libro 3-82, fol. 16r.

47. EL ESPINARIO

Fundición en bronce

Lugar de conservación: Museo Nacional del Prado

Inv. n.º E-163

Medidas: 73 cm de altura

Original conservado en Roma, Museos Capitolinos, inv. n.º 300

La copia, de autor anónimo, se fecha ca. 1652

Inscripción: "MARCIO", grabada en capitales doradas en la parte baja de la roca

Velázquez ordenó colocar esta estatua del *Espinario* en el centro de la Pieza Ochavada para completar un programa iconográfico compuesto por diez esculturas de bronce de tamaño natura



FIG. 1. *El Espinario*, Museo del Prado. Inv. n.º E-163. Foto E. Sáenz de San Pedro.

los siete *Planetas*, el *Sátiro en reposo* [54], el *Germánico* [8] y el *Discóforo* [52]. Quizá lo eligió porque se trata de una obra de poca altura, que se puede admirar desde todos los puntos de vista posibles rodeándola y porque no entorpece la visión de las que iban colocadas en nichos a lo largo de las paredes de la sala.

El *Joven de la espina* aparece citado por primera vez en el inventario del Alcázar de 1666 situado en la Pieza Ochavada y colocado sobre un bufete, donde continuaba en 1686¹. Sin embargo, unos quince años después, en la testamentaria de Carlos II, se había trasladado a la Galería del Poniente². Además, sabemos que sobrevivió al terrible incendio de 1734 porque se describe en el inventario de 1747, aunque ya no

estaba colocado sobre la mesa octogonal³. En 1789-90 continuaba en el Alcázar, llamado ya Palacio de Madrid, pero con una novedad: se identifica como *el joven Marcio*⁴. En 1822 se cambió de sala⁵ y, a partir de 1829, se instaló definitivamente en el Real Museo de Pintura y Escultura⁶.

El modelo original se encuentra en Roma, en el Museo Capitolino desde que, en 1471, fuera llevado allí desde el palacio del Laterano por orden del papa Sixto IV, como ocurrió con otras estatuas. Es de bronce, mide 73 cm. de altura y ha sido fechada en el siglo I a.C.⁷. El *Espinario* era desde hacía mucho tiempo una de las esculturas antiguas más famosas de la ciudad, apareciendo en todos los repertorios de grabados⁸. Por este motivo fue uno de los modelos más solicitados a lo largo del Renacimiento. Fue la primera copia "del antiguo" que llegó a Fontainebleau en 1540, tres años antes de que lo hicieran los yesos encargados por Primaticcio para Francisco I⁹. Más temprana aún debió ser la copia en alabastro que tenía Margarita de Austria, Gobernadora de los Países Bajos, en su palacio de Malinas, y que pasó a las colecciones reales españolas a través de la herencia de la reina María de Hungría¹⁰. Otra más, en bronce, fue enviada desde Roma a Felipe II en 1561 junto a diversos obsequios, por el cardenal Ricci de Montepulciano, e instalada en una fuente en el jardín del palacio de Aranjuez por Felipe III en 1615, donde continúa¹¹.

Sin embargo, en la abundante documentación conservada sobre las esculturas encargadas por Velázquez en Italia, no se ha encontrado ninguna cita relacionada con el *Espinario*. La inclusión entre las piezas de esta procedencia parte de Palomino¹², que lo mencionó de la siguiente manera: *una figura desnuda sacándose una espina de un pie, con extremada atención, cuidado*. Casi cincuenta años más tarde, Ponz¹³ describe esta versión del *Espinario* junto a otros bronces relacionados con los de Velázquez, como el *Hermafrodita* [49] y la *Venus de la Concha* [48], además de los bustos de *Laocoonte* y *Antino* (todos actualmente en el Museo del Prado). En 1794, López Enguñados seleccionó este modelo entre sus dibujos y yesos de la Academia¹⁴. Por su parte, Ceán Bermúdez, ya e

1800, lo enumeró también entre las piezas de Velázquez¹⁵. Barrón¹⁶, en el primer catálogo de escultura del Museo del Prado, lo citó entre las piezas traídas por Velázquez, mientras que Blanco¹⁷ mantuvo la procedencia pero lo catalogó como copia renacentista del famoso bronce antiguo. Harris¹⁸ en su estudio pionero sobre lo que llamó “La misión de Velázquez en Italia”, ante la falta de firmas o documentos que justificaran la procedencia, insistió en el aspecto de que la inscripción que presenta en la roca está realizada de manera idéntica que la que aparece en la *Venus de la concha*, que sí está documentada e incluso firmada por uno de los escultores que trabajaron en tan importante encargo, Matteo Bonucelli. Como puede verse en este mismo catálogo¹⁹,



FIG. 2. *El Espinario*, Museos Capitolinos. Inv. n.º 1186.

tanto estas dos inscripciones como las que aparecen en los pedestales de los bustos de *Laocoonte* y *Hermes-Antino*²⁰ y las de una serie de retratos que se conservan en el Palacio Real de Madrid, fueron añadidos durante las restauraciones del siglo XVIII²¹. Para confirmar este dato, se han revisado las descripciones de los inventarios reales y se ha podido advertir que el nombre de “*Marcio*” no aparece hasta el de Carlos III, que data de 1789-90; de la misma manera, la *Venus de la Concha*, no está identificada como tal hasta esa fecha²².

Llegados a este punto se pueden plantear varias hipótesis. La primera es que Velázquez trajera únicamente el modelo en yeso y que fuera vaciado en bronce en España poco más tarde por Girolamo Ferreri. Sin embargo, es extraño que Velázquez no ordenara sacar ningún otro molde de las esculturas que se conservaban en el Capitolio, como sí ocurrió en las otras colecciones a las que tuvo acceso. En segundo lugar, pudo adquirir una copia en bronce del *Espinario* que, ante el éxito del tema, estuviese a la venta en uno de los numerosos talleres especializados que existían entonces en Roma y por esta razón no tuviera necesidad de recurrir al encargo. También pudo ser que, ante la dificultad de ordenar el vaciado del Museo Capitolino, lo hiciera de una de las dos copias que se conservaban entonces en el palacio Farnese, donde sabemos que consiguió otras tan costosas por su tamaño colosal como *Hércules* o *Flora*²³. Una de estas versiones del *Espinario* había sido hecha por Guglielmo della Porta (1515-1577), que trabajó para la poderosa familia realizando restauraciones y copias del antiguo durante muchos años. Precisamente el mismo escultor al que se ha atribuido el de la fuente de Aranjuez²⁴.

Pero las tres hipótesis anteriores se basan fundamentalmente en dar por válida la cita de Palomino, que la consideraba traída de Italia por Velázquez. Si prescindimos de ella, pensando que pudo tratarse de un error, y nos basamos únicamente en los documentos que se han conservado, tenemos la mención de una versión de bronce en la colección de Felipe IV en el Alcázar en 1666. El *Espinario* de Aranjuez y éste ahora en el Museo del Prado, son prácticamente idénticos.



FIG. 3. El *Espinario* en la Fuente de las Harpías. Jardín de la Isla, Aranjuez. Foto J. M. Luzón.

porque son fieles al original antiguo. No ocurre lo mismo con los otros bronce traídos por Velázquez. El *Hermafrodita* [49], la *Venus de la concha* [48] y los *Leones* [74], firmados por Mateo Bonucelli, no pueden considerarse copias porque el escultor realizó variaciones en las ceras, y probablemente por eso las firmó. El *Sátiro en reposo* [54], el *Discóforo* [4] y *Germánico* [8], aunque fueron vaciados de los modelos antiguos, también aparece en ellos el nombre de los fundidores. Por tanto, no se puede descartar que el *Espinario* del Alcázar se vaciara a partir de un molde sacado del de Aranjuez. No tenía mucho sentido que Velázquez trajera esta obra desde Roma, cuando tenía el mismo modelo a pocas millas de Madrid. Pudo realizar esta operación Girolamo Ferreri,

durante su estancia en España, donde estuvo algún tiempo precisamente con el encargo de repasar las que habían venido de Italia y vaciar o fundir otras obras.

RC.

¹ Una estatua de Bronce de vn muchacho cuerpo natural sacandose vna espina de vn pie con su pedestal fingido sobre vn bufete ochavado y los pies de madera de talla. Bottineau 1958, p. 61, recoge la cita del inventario de 1686, indicando que continúa en el mismo emplazamiento de 1666 y que la valoración fue estimada en 600 ducados para la estatua y 400 el bufete. Añade que procede de la colección de Felipe II y que debía estar colocada en el centro de la sala.



FIG. 4. El *Espinario*, Perrier, 1638, lám. 42.

- ² Año 1701-1703. 72. *Yttem Una echura de bronce de Vn muchacho Sentado Sacandose Vna espina de Vn pie Se ttaso en mill doblones*. Fernández Bayton 1975, I, p. 141.
- ³ 11451-(16) *Vna hechura de bronce de vn muchacho sentado sacandose la espina de vn pie de vna vara de alto*. (84 cm). En la misma sala: 11455 (19) *Otra figura de muger de bronce sentada con vna tunicella de tres cuartas de alto con vna concha en la mano*. SÁNCHEZ CANTÓN, VII, p. 169.
- ⁴ 829 *Una estatua sentada que representa al joben Marcio sacandose la Espina de un pie: alto de esta tres pies en .52.000*. A continuación se describe la *Venus de la Concha*, Inventarios Reales, Carlos III, I, FERNÁNDEZ MIRANDA, 1988, I, p. 86.
- ⁵ *Habitación de los S. S. Padres, actual Conserj(eria) / Bronce... Una figura de tamaño mas que de medio natural un joven sacandose una espina de un pie llamado Mar. Otra igual que la anterior en tamaño y materia Venus á la Concha*. Archivo General de Palacio, caja 767, Expte. 1.
- ⁶ *Ynventario y Tasación de las Estatuas Bustos y demas Objetos de Escultura pertenecientes a S. M. que se hallan en las Galerías del Real Museo. / 122 Una Estatua de bronce conocida por la Espina... 10000 (reales de vellón); 123 Otra id. de mujer conocida por la de la Concha... 10000 (reales de vellón)*. Archivo del Museo Nacional del Prado, 10.246, cuadernillo 2, Estante 133-A. Descritas de idéntica manera en la Testamentaria de Fernando VII, 1834, Archivo General de Palacio, libro 4.808, publicado por ANES, 1996, pp. 321-322.
- ⁷ Fue descrita entre 1165 y 1167 por Benjamín de Tudela y Magister Gregorius en *De Mirabilibus urbis Romae* fuera del palacio Laterano; HELBIG, 1966, pp. 266-268, n.º 1448. En el British Museum hay una versión en mármol considerada como copia romana del siglo I de un original Helenístico del siglo III a.C., que fue adaptada, quizá posteriormente, como fuente.
- ⁸ LAFRÉRY, c. 1573-77; PERRIER, 1638, lám. 42, entre otros.
- ⁹ Era de bronce y la envió el cardenal Ippolito d'Este por medio de Benvenuto Cellini. COX-REARICK, 1995, pp. 348-49, actualmente se encuentra en París, en el Museo del Louvre.
- ¹⁰ PINCHART, 1856, p. 130. Para la colección de Margarita de Austria véase SCHLOSSER, 1988, pp. 51-55. Para María de Hungría: Inventario de María de Hungría, 1558, *Un hombre de bulto que se está sacando una espina del pie, hecho de alabastro*, Archivo General de Simancas. Contaduría Mayor de Cuentas, 1.ª época, legajo 1093, publicado parcialmente por MARTÍN GONZÁLEZ, 1991, p. 51: en el inventario del Alcázar (Sánchez Cantón cit. p. 182) citado como "Rodriguillo español", como le llamó Juan de Lucena en su obra "De Vida Beata", Roma, 1496 (Opúsculos Literarios de los siglos XIV al XVI, ed. Bibliófilos españoles XXIX, Madrid, 1892, p. 147); MORÁN, 1992, pp. 253-54, nota 37. Estuvo en el palacio de Aranjuez y pasó al Buen Retiro en 1635, de donde desapareció en la guerra de la Independencia.
- ¹¹ HÜBNER, 1862, p. 163; SÁNCHEZ CANTÓN, 1956-59, p. 183; DESWARTE-ROSA 1990, pp. 52-63, fig. 8 a y b.
- ¹² 1724, III, ed. 1947, p. 916.
- ¹³ 1776, VI, pp. 69 y ss. *Guardajoyas y otras piezas de palacio / n.º 86 En otras piezas que están en el tercer suelo debaxo del principal por la parte del norte, hay otro gran número de bellas esculturas... / en p. 74, el muchacho que se saca la espina del pie, también de bronce, cuyo original de la misma materia se conserva en el Capitolio romano. En una fuente de los jardines de Aranjuez hay otro vaciado de dicha estatua, remite al V. I de su viaje, p. 245.*

- ¹⁴ 1794, n.º 64. Puede tratarse del yeso que Felipe de Castro obtuvo del molde que sacó el vaciador de palacio Félix Martínez en 1754 y que aparece en el inventario de Alhajas de la Academia: *Idem un vaciado de la figura de el Joven sacándose la espina*. En el de 1802 se describen dos yesos del mismo tema: n.º 72: *el joven sacándose una espina* y n.º 94: *el joven de la espina repetido*; HERAS, 1999, p. 91.
- ¹⁵ Vol. II, pp. 82-83. Especifica que *Muchos vinieron vaciados en bronce, en cuya materia se vaciaron otros por dirección de Velázquez, los que se colocaron en la pieza ochavada del palacio...*
- ¹⁶ 1908, p. 126, n.º 163.
- ¹⁷ 1957, p. 144-45.
- ¹⁸ 1960, pp. 120-21.
- ¹⁹ Véase el artículo de TÁRRAGA, *VEA*, pp. 173-199.
- ²⁰ También relacionadas con las de Velázquez pero no documentadas como bustos, sino únicamente completas y en yeso según Palomino. COPPEL, 1998, n.ºs 117 y 119.
- ²¹ TÁRRAGA, 1991, pp. 69-70, cree que fue Pedro Michel el autor último de las restauraciones, después de la muerte de Felipe de Castro y de su antecesor y hermano Roberto Michel.
- ²² Véanse aquí notas 1-6.
- ²³ *Documenti inediti*, II, 1879, p. 381, inventario de 1696, JESTAZ, 1993, pp. 23-25, fig. 6, cree que se encontraba allí desde 1640. Actualmente, según este autor, puede tratarse de la versión que se conserva en el Ermitage de San Petersburgo.
- ²⁴ DESWARTE-ROSA, pp. 56-59.

48. VENUS DE LA CONCHA

Vaciado en bronce
 Autor: Matteo Bonuccelli
 Lugar de conservación: Museo Nacional del Prado
 Inv. n.º E-169
 Medidas: 0,65 x 0,62 m

En 1651 don Fernando Ruiz de Contreras escribe al duque del Infantado, embajador de Felipe IV en Roma, para que encargue a Giuliano Finelli que con el bronce que ha sobrado de los leones del salón de los Espejos y las tres estatua de la Pieza Ochavada, se vacíen el *Hermafrodita* [49] y la *Venus de la concha*¹. El hecho de que el encargo haga referencia a Finelli no significa expresamente que sea él quien deba ocuparse de los vaciados. Su misión era en todos estos encargos la de supervisar, definir con precisión los términos de los contratos y dar la aprobación a las obras terminadas.



FIGS. 1 y 2. Matteo Bonuccelli, *Venus de la concha*. Museo del Prado. Inv. n.º E-169. Foto E. Sáenz de San Pedro.

Quizás por ello se ha generado a veces alguna confusión sobre quién fue su autor.

El documento firmado ante notario el 16 de abril de 1652 Juan de Córdoba hace el encargo de los dos bronce: *Un Ermafrodita, e l'altra Una Venere piccola da cavarsi dal orig(ina)li che stanno nel Palazzo del Giardino del Ecc(ellentissimo) S(igno)r P(ri)ncipe Borghese*². El escultor es Mateo Bonuccelli y siguiendo las instrucciones firma como testigo y supervisor del trabajo Juliano Finelli.

El precio fijado para las dos es de novecientos escudos a los que habría que descontar el valor del bronce entregado, a razón de trece baiocos la libra. También se estipula que el molde y el vaciado de yeso que le entrega para hacer esta copia deberá ser devuelto: *Il Cavo, e rilievo di Gesso di d(ett)o statue, che de(tto) S(igno)r Matheo ha in suo potere come anco facendo d(ett)o S(igno)r Matheo, o tenendosi altro Cavo, o rilievo, o Cera che fosse formato dall'istessi Cavi, quelli parim(en)te d(ett)o*

*S(igno)r Matheo debbia conseg(nar)li a d(ett)o S(igno)r d(or) Gio(vanni) liberam(en)te (etc.)*³.

En realidad, Mateo Bonuccelli no hizo un vaciado del yeso que habían llevado a su estudio, sino, como era habitual en él, modela una muy similar, pero con claras modificaciones de modelo. El resultado final es una figura muy parecida, pero de ningún modo puede considerarse vaciada del original de la colección Borghese. Estas diferencias se han puesto ya de relieve en diversas ocasiones⁴ y quizás quepa subrayar el cambio que introduce en la cabeza. Bonuccelli modela una figura en la que la cabeza de la joven es claramente un retrato de la época, con un peinado moderno, que quizás toma de alguna persona de su entorno. Se trata de un rostro juvenil, casi una niña, que nada tiene que ver con la cabeza ideal que se añadió al original de mármol que se conserva hoy en el Museo de Louvre⁵. La forma en que sostiene la concha y otros detalles varían igualmente con el modelo en yeso que copia con cier

ta libertad. Esto mismo hace con el *Hermafrodita*, al que como a ésta, pone sus iniciales M. B. a modo de firma.

Esta pequeña escultura estuvo en el Alcázar en la estancia llamada del Hermafrodita y Palomino la describe brevemente: *Otra de una ninfa desnuda, sentada, con una concha en la mano, como que vierte agua; tienenla por Diana*⁶. En el inventario de 1700 se la describe simplemente como una mujer de bronce sentada con una concha en la mano⁷. Otra vaciada en yeso por Girolamo Ferreri, cuyo molde fue el que se entregó a Bonucelli, estuvo en el lugar que en el inventario de 1700 denominan *Tránsito del Nilo* [78].

Cuando se restauraron los bronce del Palacio en el siglo XVIII le fueron añadidos los nombres en los pedestales de mármol o grabados en letras capitales en el frente de la escultura misma. En ésta leemos en la base en que descansa la figura *VENUS A LA CONCHA*, que es nombre más ampliamente extendido para denominar a esta obra.

JML

¹ AHN, Osuna, leg. 1892/1; HARRIS, 1958, p. 135-136; *Corpus Velazqueño*, vol. I, 2000, p. 249; SALORT, 2002, p. 461.



FIG. 3. *Venus de la concha*, Museo de Louvre. Inv. n.º MA 18. © Photo RMN/ © Hervé Lewandowski.



FIG. 4. *Venus de la concha*, Perrier, 1638, lám. 89.

² ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 153, cc. 136r-v, 149r.

³ *Ibid.*

⁴ COPPEL, 1998, n.º 115, p. 252.

⁵ Inv. n.º MA 18.

⁶ PALOMINO (1724), 1947, p. 915.

⁷ Inventario de 1700.

49. HERMAFRODITA

Fundición en bronce

Autor: Matteo Bonucelli

Lugar de conservación: Museo Nacional del Prado

Inv. n.º E-223

Medidas: 1,55 x 0,86 m

Después de haber contratado Velázquez un vaciado en yeso del *Hermafrodita yacente* de la colección Borghese, don Fernando Ruiz de Contreras escribe desde España en junio de 1651 al duque del Infantado, transmitiéndole la orden real de que encargue a Julián Fineli que *la embra del Emofrodito que quedó en essa ciudad (Roma), se vacie en las ceras para que esta figura se vacie también de bronce del que ha sobrado de los leones, de las tres figuras para la pieza ochavada*¹.

El encargo no se cumple de inmediato ni en los términos exactos en que aparece en esta carta. En primer lugar, por



FIG. 1. Matteo Bonuccelli, *Hermafrodita*, Museo del Prado. Inv. n.º E-223. Foto E. Sáenz de San Pedro.

que no se ocupa de ello el escultor Finelli y en segundo lugar, porque tampoco se hacen a partir de los moldes que había hecho Girolamo Ferreri dos años antes. En realidad, Juan de Córdoba acaba encargando este *Hermafrodita*, junto con la llamada *Venus de la Concha*, al escultor Matteo Bonuccelli en un contrato firmado diez meses más tarde ante notario el 16 de abril de 1652². En este contrato se establece que las dos obras deben estar terminadas en el plazo de cuatro meses y totalmente acabadas, pulidas y conformes a los originales antiguos a juicio de personas expertas que no se mencionan. El escultor deberá seguir fielmente los modelos, reparando aquellas partes que los originales tengan deterioradas por el paso del tiempo. Se deberá ajustar estrictamente a los modelos originales que están en posesión del príncipe Borghese, cosa que, como veremos, no se cumple con exactitud. Bajo ningún concepto Matteo Bonuccelli podrá quedarse con los moldes, que



FIG. 2. Matteo Bonuccelli, *Hermafrodita* (detalle) Museo del Prado. Inv. n.º E-223. Foto E. Sáenz de San Pedro.

deberán ser entregados a don Juan de Córdoba una vez finalizada la obra. Por último, se fija el precio de las dos esculturas en la cantidad de novecientos escudos, pero como estaba previsto que se le entregaría bronce del que había sobrado de las fundiciones anteriores, se establece: *Che se il detto signor don Giovanni vorrà dare il metallo per detta statue, detto signor Matheo lo debba pigliare, e quello si defalccherà a baiochi tredici la libbra così d'accordo nel prezzo di detta statue*. Como testigo de esta operación firma entre otros Giuliano Finelli, que asume el encargo de la supervisión de las obras con toda seguridad uno de los que habrá de dar finalmente su visto bueno una vez acabadas.

La copia en bronce que se entrega tiene notables diferencias con respecto al modelo original antiguo. Éste constaba de dos piezas claramente diferenciadas: la figura de *Hermafrodita yacente* que había sido adquirido en 1619 por Scipione Borghese, procedente de un hallazgo en el jardín del monasterio de Santa María de la Victoria³, y el colchón de mármol que le había añadido Bernini ese mismo año⁴. Matteo Bonuccelli modela en barro una obra nueva en la que el colchón y la almohada modernos los cambia completamente y los hace más anchos y de menor grosor. Los paños con los que se envuelve parcialmente la figura y sobre los que descansa el cuerpo, se extienden en el modelo de bronce ampliamente

abiertos por la superficie del colchón cayendo por uno de los lados, lo que no ocurre en el modelo en mármol. La visible diferencia del grosor de la almohada repercute en la inclinación que tienen las dos figuras a partir del torso. Por otra parte, en la copia en bronce la almohada aparece visiblemente descentrada con respecto al colchón, cosa que no ocurre en el original que pretende seguir. Finalmente son apreciables las diferencias en la postura de la cabeza y el peinado de las dos figuras, que es el mismo en líneas generales, pero con notables diferencias en el tratamiento plástico de los rizos.

Mateo Bonucelli, como escultor que firma sus obras, trabaja de manera muy distinta a la de un vaciador y quizás esto explique por qué graba sus iniciales M.B. en la parte superior de la almohada. En su forma de proceder ha partido para hacer este *Hermafrodita* de una figura modelada por él en barro, como hizo con los leones. Esto se confirma en la textura que da a la superficie del colchón, al que se ve que para darle un tratamiento imitando tela, ha aplicado sobre el barro blando un lienzo que dejó claramente la impronta de su trama. Es decir, todo indica que este *Hermafrodita* fue modelado primeramente en barro y a partir de este nuevo modelo se hizo la cera que posteriormente sería fundida.

Una vez en el Alcázar, lo encontramos en los sucesivos inventarios a partir del de 1666, donde aparece tasada como la obra de más valor de la colección en seis mil ducados. Por



FIG. 3. *Hermafrodita*, Iniciales M.B. en el peinado.



FIG. 4. *Hermafrodita*, Iniciales M.B. en el colchón.



FIG. 5. Vaciado del *Hermafrodita* de Bonucelli en Dresde. Foto Hans-Peter Klut. © Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

lo recogido en los inventarios sabemos que estuvo en una sala a la que dio nombre. Así, en el de 1700 se describe en la llamada Pieza del Mafrodita: *Una figura de bronce desnuda casi al natural echada Sobre un colchón y una almohada con un pañete de espalda*⁵.

Cuando en los primeros años de la Academia de las Tres Nobles Artes, se vio la necesidad de disponer de vaciados de esculturas para la enseñanza, se recurrió a extraerlos de algunas de las que estaban en las colecciones reales. El *Hermafrodita* de bronce fue una de ellas y el encargo de hacerlo se hace al vaciador Félix Martínez, quien lo hace bajo la dirección de Felipe de Castro⁶. Este molde estaba concluido

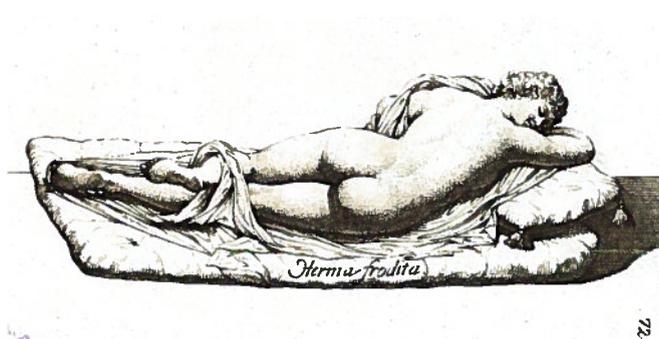
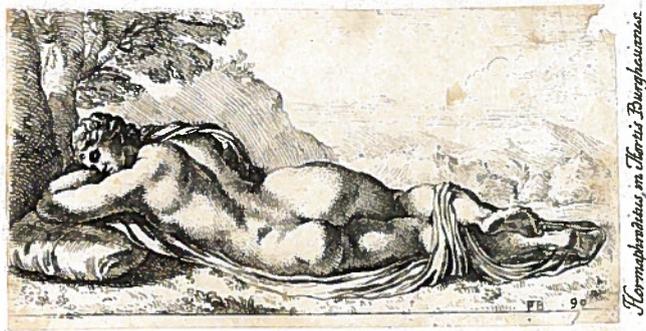


FIG. 6. *Hermafrodita*, Perrier, 1638, lám. 90.

FIG. 7. *Hermafrodita*, López Enguïdanos, lám. 72.

do en 1758, como se recoge en el inventario de la Academia realizado en este año, pero se deduce que aún no había sido utilizado para vaciarlo: *la hembra o molde del Hermafrodita echado en un colchón, que parece que no ha servido todavía; es del tamaño del natural y está conforme lo entregó el mismo señor (Felipe de Castro)*. Sabemos que se vacía este molde seis años más tarde en 1764, pero no se conserva esta versión en yeso, al menos en la Academia de Bellas Artes. Es posible que la cabeza con el número 132 del *Inventario de Alhajas* de 1804 [50] se hiciese en este momento y también que el modelo de Felipe de Castro fuese utilizado por Mengs para sacar la copia que se llevó a Roma y hoy se conserva en la Gipsoteca de Dresde⁷.

En 1794 todavía se conservaba y lo recoge López Enguïdanos con el número 72, en su selección de obras en yeso que había en la Academia⁸. También en el *Inventario de Alhajas* de 1804 figuraba con el número 30 el original en bronce, que

se había traído del Palacio Real junto con otras esculturas cuadros, y con los números el 86 y 87 dos vaciados en yeso de medidas similares.

CS

¹ AHN, Osuna, leg. 1982/1.

² ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 153, fol. 136, 149r.; Apéndice doc. 11, p. 359.

³ HASKELL y PENNY, 2006, p. 234, n. 48.

⁴ MAGNAM, 1776.

⁵ FERNÁNDEZ BAYTON, 1975, pp. 127 ss.

⁶ RABASE, Archivo-Biblioteca, 40-1-2.

⁷ KIDERLEN, *VEA*, pp. 305-313.

⁸ ENGUÏDANOS, 1794.

50. CABEZA DEL HERMAFRODITA

Vaciado en yeso

Lugar de conservación: Academia de Bellas Artes de San Fernando

Inv. n.º V-132

Medidas: 0,38 x 0,22 x 0,17 m

La cabeza del *Hermafrodita* que conserva la Academia es un vaciado en yeso del bronce que realizó Mateo Bonucelli copia, que no reproducción, de la que se encontraba en Vil Borghese.

Aparece inventariada en la Academia en 1804¹ con el número 132 en caracteres negros sobre la ceja izquierda. La cabeza está vaciada en macizo, no en hueco con un yeso refinado en la superficie y otro de menos calidad en la parte interior. Estuvo ensamblada originalmente al resto de la figura por medio del hueso. Éste y la línea por la que estuvo unida nos indican que formó parte de un vaciado de la figura completa.

Se realizó en 1764 con el molde que hizo Félix Martínez bajo la dirección de Felipe de Castro y que entró en la Academia en 1758 sin haber sido utilizado².



FIG. 1. Cabeza en yeso del Hermafrodita. RABASF. Foto E. Sáenz de San Pedro.

El tipo de vaciado es a la manera italiana: con las líneas de los taselos sin rebajar, dado que el molde sólo había sido utilizado una vez en ese mismo año para llevar a cabo el *Hermafrodita* en yeso desaparecido [96]. Con ello se hacía evidente que el molde no tenía escalones. El hueso como modo de ensamblaje era también característico del trabajo italiano; es más estable que el hierro que venía empleándose en España, porque no está sometido al proceso de oxidación. La mano de Mengs, que llegó de Italia en 1761, es evidente en esta obra de la que él se hizo sacar la copia que se llevó a Roma y hoy se conserva en la Gipsoteca de Dresde. Las costuras de los taselos de ambas obras coinciden, por lo que es evidente que se empleó el mismo molde.

JML

¹ RABASF, Archivo-Biblioteca, 616/3.

² RABASF, Archivo-Biblioteca, 40-1-2.

51. HERMAFRODITA

Escultura en mármol

Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Inv. n.º E- 227

Medidas: 0,15 x 0,22 x 0,43 m

Original conservado en el Museo del Louvre, Sala de las Cariátides, inv. n.º MA 231

Esta copia reducida del *Hermafrodita Borghese* ingresó en la Academia de San Fernando por legado testamentario del director de grabado Félix Sagán¹. Está elaborada en mármol de grano fino y probablemente fue adquirida fuera de España. Es un pequeño recuerdo de gusto neoclásico de los muchos que se elaboraban a partir de esculturas conocidas, para ser colocadas encima de muebles o repisas de chimenea. El pie izquierdo, que estaba tallado en una pieza separada, le falta desde una fecha no conocida².

La peculiaridad de esta pequeña figura es que copia el *Hermafrodita Borghese*, que se encontraba en la Villa del Pincio y fue adquirido por Napoleón en 1809. Dada la fecha en que se



FIGS. 1 y 2. *Hermafrodita* (copia reducida en mármol), RABASF. Inv. n.º E 227. Foto E. Sáenz de San Pedro.

recibe en la Academia, pudiera ser de procedencia francesa. En cualquier caso, el colchón que copia es el que le había añadido Bernini, que es muy diferente al que hace Matteo Bonucelli para el *Hermafrodita* de bronce que se envía para el Alcázar [49]. En Madrid hubo las dos versiones, pero la que se difundió entre los artistas a partir de un calco hecho bajo la dirección de Felipe de Castro, fue, sin embargo, esta última.

En el inventario de obras ingresadas en la Academia en 1784, procedentes de la presa del Westmorland había también un *Hermafrodita* de tamaño reducido hecho en barro. Iba en uno de los cajones de Sir John Henderson of Fordell y en el inventario de Ponz aparece como *un modelo de barro cocido del Hermafrodita*³. Es el mismo que figura en el inventario de 1804, pero actualmente está perdido. Se describe como *copia en barro del Hermafrodita echado sobre el colchón, algo maltratada, [de] media vara de largo*⁴.

JML

¹ AZCUE, 1994, p. 355.

² MARTÍN GONZÁLEZ, 1991, p. 73.

³ LUZÓN (coord.), 2003, p. 194.

⁴ RABASF, Archivo-Biblioteca, 616/3.

52. DISCÓBOLO VITELLESCHI

Escultura en bronce, de fundición hueca; pátina de barniz de color marrón

Lugar de conservación: Palacio Real de Madrid, Salón de las Columnas.

Inv. n.º 10003154

Medidas: 1,88 m

En el lado derecho del pedestal se lee la firma del fundidor:
CESERE•SEBASTIANI•GIO PIETRO•DEL DUCA•/FONDITORI
CONPAGNI•ROMANI/M•D•L•I•

El contrato con los fundidores Cesare Sebastiani y Giovanni del Duca data del 13 de diciembre de 1649¹. De acuerdo con una carta del 29 de junio de 1691, para esa fecha la estatua ya había sido fundida² y el transporte río abajo por el Tíber, con-



FIG. 1. *Discobolo Vitelleschi*, Palacio Real. Inv. n.º 10003154. Foto E. Sáenz de San Pedro.

tratado el 18 de abril de 1652, debía incluir probablemente *Discobolo*³. El último pago a los fundidores se realizó el 17 de junio de 1652⁴. Hasta el incendio del Alcázar la estatua estuvo instalada en la Sala Ochavada, junto con los *Siete Planetas* y el *Sátiro en reposo* [54] y el así llamado *Germánico* [75]⁵.

La estatua de mármol mandada vaciar por Velázquez es una copia exacta, ejecutada hacia 90 d.C., de una estatua griega de bronce que representa a uno de los vencedores del Per-

atlón, certamen en el que el lanzamiento de disco constituía una de las disciplinas, y que hacia 400 a.C. habría sido consagrada en un santuario panhelénico⁶. Después del hallazgo, a mediados del siglo XVI, probablemente en un viñedo en el ámbito de los antiguos Horti Caesaris en las inmediaciones de la Porta Portese, que pertenecía a la familia de los Vittorio, la estatua pasó a la casa de esta familia⁷ y después a la colección de Ippolito Vitelleschi, permaneciendo en propiedad de sus herederos hasta que en 1761, o poco más tarde fue adquirida por el restaurador de antigüedades Bartolomeo Cavaceppi. Antes de 1768, Cavaceppi la vendió a Inglaterra a Lord William Locke. De ahí pasó a manos de Lord Charles Duncombe y permaneció hasta 1983 en el palacio de Duncombe Park. Desde 1989 se encuentra en el Museo Liebieghaus en Frankfurt/Meno⁸.

Según el contrato, en el momento en que fue realizada la copia, a la estatua le faltaba la mano derecha, pero al parecer también la cabeza. Para sustituirla se escogió un retrato del rey vasallo Ptolomeo de Mauritania, asesinado por Calígula⁹. Ésta se encontraba entonces en la vecina colección Caetani, que era de fácil acceso, ya que Sebastiani y Del Duca trabajaban allí al mismo tiempo en el *Sátiro en reposo*¹⁰.

En el modelo de cera se hicieron modificaciones incluso en partes que en el mármol estaban bien conservadas¹¹: la distancia entre los dedos de la mano que sostiene el disco fue sometida a un ritmo; en el pie derecho se eliminó el motivo de los dedos de los pies contraídos enterrándose en la arena, los dos pies fueron remodelados y finalmente la palmera de apoyo fue omitida. En la cabeza se trabajaron con detalle los rizos dañados en el original y las mejillas fueron parcialmente tensadas. Por razones estilísticas, D. Dombrowski atribuye la reelaboración artística del modelo de cera a G. Finelli¹².

En la segunda edición de su *Arte gymnastica* (1573), Hieronymus Mercurialis publicó una xilografía del mármol, en la que éste aparece completo con la sola excepción de la mano derecha¹³. No es posible determinar con certeza si la cabeza representada es la cabeza original antigua o si se trata de

un añadido. De los años posteriores se conocen, por lo demás, dos dibujos¹⁴. Cavaceppi realizó el grabado de la lám. 42 de su *Raccolta d'antiche statue... (1768)*, que ya representa el mármol en su estado actual, y un vaciado que entró en la Academia de Bellas Artes de San Fernando a través de Antón Rafael Mengs y que fue grabado por López Enguñados¹⁵. La identificación de éste es posible por el tronco de la palmera de apoyo, visible en el grabado y que no existe en el bronce ni en ninguno de sus descendientes¹⁶.

El vaciado en yeso de la Academia [53]¹⁷, que probablemente proceda de un molde elaborado en 1754 o poco después, documenta el estado de conservación del bronce después del incendio. Por lo visto no sufrió daños dignos de mención.

La misma impresión se deduce también de los tres dibujos de Roberto Michel¹⁸. En su informe de 1773, Felipe de Castro no señala daños¹⁹. En enero de 1784 la estatua, junto con otras, fue encomendada a Roberto Michel para su restauración; a la muerte de éste, su hermano Pedro asumió la tarea²⁰. El paño desmontable que se le puso para cubrirla probablemente haya sido hecho en ese momento; el vaciado citado anteriormente no lo incluye. Por otra parte, no tenemos constancia de que se hayan realizado nuevos estudios de carácter técnico y de su restauración.

MK

¹ ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 143, c. 721r. Transcripción de Antonella Parisi. Para la secuencia de los hechos v. SALORT, 1999, pp. 422-424.

² HARRIS, 1960, p. 135; DOMBROWSKI, 1997, p. 407.

³ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 153, cc. 168r-v, 178. Transcripción de Antonella Parisi.

⁴ ASR, 30 Notai Capitolini, ufficio 32, vol. 153, c. 798. Transcripción de Antonella Parisi.

⁵ BARBEITO, *VEA*, pp. 113-131.

⁶ Para el tipo griego y para la copia romana en Frankfurt v. ARNOLD, 1969 pp. 110-131, y BOL, 1996.

⁷ Pirro Ligorio, ms. Turin, volumen 7, fol. 46v; VACCA, 1594, n.º 96 en FEA, 1790. Para las circunstancias del hallazgo y los propietarios v. BOL, 1996, pp. 19-27 y PICOZZI, 2000, vol. II, pp. 188-190, n. 4 con bibliografía y fuentes documentales.

⁸ Frankfurt, Museo Liebieghaus, inv. n.º 2608.

⁹ Actualmente en el Vaticano, Braccio Nuovo, inv. n.º 2253. PICOZZI, 1992, pp. 235-256, sobre todo pp. 250-251 con nota 93.

¹⁰ NEGRETE, *VEA*, pp. 315-329.

¹¹ KIDERLEN, *VEA*, pp. 305-313.

¹² DOMBROWSKI, p. 259.

¹³ KIDERLEN, *VEA*, pp. 305-313.

¹⁴ Dibujo en Iacopo Strada = BOL, 1996, fig. 19; dibujo en el Codex Ursinus = BOL, 1996, fig. 20; v. al respecto también GASPARTO, 1994, pp. 68-70.

¹⁵ LÓPEZ ENGUÍDANOS, 1794, lám. 51.

¹⁶ NEGRETE, *VEA*, p. 315-329.

¹⁷ RABASF, inv. (1804) n.º 146.

¹⁸ TÁRRAGA, *VEA*, pp. 173-199.

¹⁹ AGP, Secc. Reinado de Carlos IV Leg.^o 15 y Sec. Ob. Palacio Leg.^o 357.

²⁰ AGP, Secc. Reinado de Carlos IV Leg.^o 202.

53. DISCÓBOLO VITELLESCHI (YESO)

Vaciado en yeso

Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando

Inv. n.º V-41

Medidas: 1,83 m

Su origen en el bronce del Palacio Real es claramente identificable a través de la inscripción a la derecha en el pedestal, que fue reproducida en el vaciado. Una lista del año 1758 informa que, para esa fecha, el escultor Felipe de Castro ya había entregado a la Academia un buen número de los vaciados en yeso encargados por la Academia de San Fernando en 1754, entre éstos también *Gladiatores grandes*. Pero se quedó con los moldes, lo que provocó un agrio enfrentamiento¹. Teniendo en cuenta que no cabe pensar que poco después se hubiesen fabricado nuevos moldes a partir del bronce, el presente vaciado debe haber sido hecho con el molde de Castro. Dado que, por lo visto, en el momento de la elaboración de este vaciado el molde aún estaba nuevo y que por lo demás se diferencia de los vaciados de Panucci de finales del siglo XVIII por su buena calidad técnica, en particular por lo delgado de sus paredes y lo fino del yeso, es muy probable que éste se pueda identificar con uno de los *Gladiatores* entregados en 1758.

El inventario de la Academia de 1804 incluye dos Discóbolo n.º 40 *El jugador del Disco* y n.º 52 *El Jugador de Disco repetido a numº 40*. Uno de los dos debería ser idéntico a este vaciado aun cuando éste no lleve la correspondiente inscripción del número. El otro probablemente sea el vaciado que procede de la Colección Mengs, que se conoce por la lám. 51 de López Enguñados y que se diferencia de los derivados del de bronce por el apoyo del tronco de la palmera. En este caso, sin embargo, no sería correcta la información de la lista del inventario en el sentido de que los dos vaciados serían idénticos.

La rebaba de juntas ha sido eliminada; después de retirar capas resistentes de pintura, el yeso ha quedado a la vista. En la reciente restauración, el torso tuvo que ser montado a partir de numerosos fragmentos; faltan un fragmento a



FIG. 1. *Discóbolo Vitelleschi*, RABASF. Inv. n.º V-41. Foto E. Sáenz de San Pedro

derecha, por debajo del arranque del cuello, y un gran fragmento de la espalda. Así también, en la cabeza reconstruida falta un fragmento en el ojo derecho, la punta de la nariz y un fragmento en la parte posterior de la cabeza. Se ha perdido la mitad delantera del disco, que ya había sido reparada con espigas de hierro.

MK

¹ AGP Sec. Ob. de Palacio. Leg. 382; AGP Sec. Ob. de Palacio. Leg. 346. TARRAGA, *VEA*, pp. 173-199.

54. FAUNO EN REPOSO DE LA COLECCIÓN CAETANI

Fundición en bronce

Lugar de conservación: Palacio Real

Inv. n.º 10010391

Medidas: 1,90 x 0,85 x 0,55 m

Original conservado en la Gliptoteca de Múnich, n.º inv. Gl. 229 y Gl. 229 A.

Conserva una inscripción en el pedestal en la que se lee:
CESERE·SEBASTIANI·GIO(vanni) PIETRO DEL DUCA·
FONDITORI / CONPAGNI·ROMANI·M.D.C.L.I.

El *Fauno en reposo* de Praxíteles¹ fundido en bronce, que decora el Salón del Trono del Palacio Real de Madrid, procede de la réplica, que en la época en que estuvo Velázquez en Italia, pertenecía a la familia Caetani². En algunas ocasiones se ha identificado erróneamente el original de esta copia en bronce con los conservados en el Museo Torlonia³ y en el Braccio Nuovo del Vaticano respectivamente (ver capítulo Negrete).

Sin embargo, el contrato del pintor sevillano con los fundidores Cesare Sebastiani y Giovanni Pietro del Duca no dejaba lugar a dudas, se encargaba *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 appoggiato al tronco, e pero anco alla statua di bronzo vi doverà essere il d(ett)o tronco⁴, y especificaba que el bronce, a pesar de no necesitar ya ningún elemento de apoyo como el tronco, debía conservarlo, ya*



FIG. 1. *Sátiro Caetani*, Palacio Real. Inv. n.º 10010391. Foto E. Sáenz de San Pedro.

que éste pertenecía al motivo representado. Y así decía Palomino que Velázquez también compró la estatua de Pan, dios de los pastores, desnudo, solo con una piel de animal revuelta; está pues en un tronco, en el cual se ve esculpido un albogue⁵.

No se sabe hasta qué punto pudo ser retocada la reproducción del *Fauno* por el escultor carrarés Giuliano Finelli⁶, que había sido contratado por Velázquez para supervisar los trabajos en su ausencia, ya que la documentación no determina dichos pormenores.

El bronce, que se finalizó algo más tarde del tiempo estipulado para ello, se envió a España junto con los otros dos bronceos seguramente en la primavera de 1652⁷ y los tres pasaron a ornamentar la Pieza Ochavada del Alcázar junto con los *Planetas*⁸.

Allí son recogidos en el inventario de 1666 según Bottineau⁹, donde se valoró cada una de las piezas en ochocientos ducados cada una, y en 1686¹⁰ continuaban en el mismo emplazamiento: *Otras tres figuras también de Bronce y de cuerpos naturales y Pedrestales de lo mismo*.

En 1700, en la Testamentaría de Carlos II, se incluían entre las *Alajas del cuarto de Su Magestad* sin distinguirlas particularmente y agrupándolas con los *Planetas*: *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*¹¹. En el inventario de su sucesor, Felipe V, se volvían a citar en conjunto con las otras siete esculturas en bronce: *Diez estatuas de bronce, con pedestales de lo mismo, cuerpos naturales los 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*¹² y ya se hacían notar los desperfectos que éstas habían sufrido durante el incendio del Alcázar.

Hubo que esperar hasta el inventario de Carlos III¹³ para que los tres bronceos fueran indicados por su nombre, mencionándose el *Fauno* entre ellos.

Durante el siglo XVIII se restauró el *Sátiro en reposo* y se le añadió un ramaje atornillado cubriéndole el pubis, seguramente para que armonizara con las esculturas de los *Planetas* que también decoraban y decoran el Salón del Trono del Palacio Real.

ANP

¹ Para el estudio del *Sátiro en reposo* de Praxíteles ver: CURTIUS, 1926; RIZZO, 1932; SÜSSEROTT, 1938; RICHTER, 1950; BIEBER, 1955; ALSCHER, 1956; HELBIG, 1963-72; GERKE, 1968; MARTÍNEZ, 2007.

² El *Fauno en reposo* de la colección Caetani se conserva actualmente en la Gliptoteca de Múnich, n.º inv. Gl. 229 y 229A. Para el estudio de esta

obra y su procedencia e historia: URLICHS, 1867; WÜNSCHE, 1980; VIERNEISEL-SCHLÖRB, 1979. pp. 354-363, láms. 165-179; PICOZZI, 1992, pp. 235-256;

³ Haskell y Penny suponían que el bronce derivaba del *Fauno en reposo* Giustiniani, actualmente conservado en el Museo Torlonia, n.º inv. 113, por la fama que éste había alcanzado en su tiempo. Sin embargo, es del *Sátiro Caetani* y no del Giustiniani del que se extrajo la copia. HASKELL y PENNY, 1990, p. 235. Muchos otros historiadores, que sí conocían ya los documentos relativos a la misión de Velázquez en Italia, han seguido la identificación de Haskell y Penny sin cotejarlo con los documentos de archivo ni observar las diferencias y similitudes entre los originales y el bronce de Palacio.

⁴ ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 143, c. 721r. Transcripción de Antonella Parisi.

⁵ PALOMINO, vol. 3 (1724), 1947, p. 915.

⁶ DOMBROWSKI, 1997. El historiador supone que Finelli no perfeccionó el bronce del *Fauno en reposo*, ya que no le habría dado tiempo a ello, pero esto no está del todo claro y no dejan de ser especulaciones.

⁷ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 153, cc. 168r-v, 178r. Transcripción de Antonella Parisi.

⁸ BUCHANAN, 1990, pp. 102-113.

⁹ BOTTINEAU, *Bulletin Hispanique*, 58, pp. 421-452; 60, pp. 30-61, 145-179 289-326, 450-483. Aquí p. 60.

¹⁰ *Ibidem*, p. 60.

¹¹ FERNÁNDEZ BAYTON, 1975, vol. I, pp. 122 y ss.

¹² Citado por BOTTINEAU, *op. cit.*, p. 60.

¹³ Citado por BOTTINEAU, *op. cit.*, p. 60.

55. FAUNO EN REPOSO DE LA COLECCIÓN CAETANI

Vaciado en yeso

Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Inv. n.º V-412

Medidas: 1,90 x 0,85 x 0,55 m

Original en la Gliptoteca de Múnich, n.º inv. Gl. 229 y Gl. 229A

En la Academia de Bellas Artes de San Fernando se conservan tres vaciados procedentes del *Fauno* en bronce del Palacio Real. En el contrato de Velázquez con los fundidores en Roma¹, además de especificar de un modo muy detallado cómo debía ejecutarse técnicamente todo el proceso de vaciado del bronce, solicitaba que las formas resultante pasaran a su propiedad para ser usadas en más ocasiones si así se deseaba.



FIG. 1. Sátiro Caetani (yeso), RABASF. Inv. n.º V-412. Foto E. Sáenz de San Pedro.

Una muestra de la intención del pintor de reutilizar dichas madre-formas es el acuerdo llevado a cabo en abril de 1653 con Girolamo Ferrer² para que viajara a España acompañando a las obras y reparándolas en caso necesario, así como para realizar en Madrid más reproducciones con dichos moldes.

Según Palomino, entre 1654 y 1656, Ferrer se dedicó a cumplir dicha tarea y junto al escultor español Domingo de Rioja 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 Cierzo³.

Cuando en 1744 la recién creada Academia de Bellas Artes de San Fernando solicitó al Rey pasaran a ella los yesos y obras traídas por Velázquez a España, para ser aprovechadas en la enseñanza académica, llegó un vaciado del *Fauno en reposo* que debía ser uno de los extraídos por los moldes citados.

Este Fauno en yeso pudo ser realizado en Roma y posteriormente transportado entre los muchos que constituían los diversos envíos, o bien fue vaciado por Ferrer poco después en la capital española.

En el informe relativo al traslado de dichas obras a la primera sede de la Academia, se mencionaban *cinco modelos sin cabeza*⁴ que se pueden identificar fácilmente entre los dibujos conservados de algunos vaciados en el estado en que estaban antes de la restauración de los mismos por parte de Juan Pascual de Mena en 1760.

Uno de ellos esboza el *Fauno Caetani* y las roturas de dicho vaciado corresponden con la descripción que se hace de éste en el inventario de 1758, cuando aún no estaba reparado: *estatua vaciada de yeso 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*⁵.

Las piezas llegadas de Palacio debían estar en tan mal estado de conservación que Olivieri con la ayuda del también escultor Vergara⁶ se ocuparon de comenzar a componer los modelos de yeso antiguos. También Antonio Dumandre con la ayuda del vaciador Félix Martínez colaborarían en tan abundante tarea. Pero quién con más éxito restauró vaciados fue el escultor Juan Pascual de Mena, que en febrero de 1760⁷ había terminado su intervención en el *Pan* que nos ocupa.

Es verdaderamente difícil datar los tres vaciados, de dicho ejemplar, que posee la Academia. Uno de ellos en muy mal estado de conservación y el más antiguo de todos ellos podría ser el vaciado realizado por Felipe de Castro, cuando en 1754 se le encargó *vaciar todas las estatuas que halle servibles en Palacio para los estudios de la Academia*⁸. En este modelo el yeso es muy fino, y la estructura interna está compue-

ta por hueso, madera y hierro forjado todo ello de origen, que caracterizan a los elaborados en los siglos XVII y XVIII.

Otro de los vaciados, restaurado recientemente, presenta fragmentos de distintas épocas. Los brazos, piernas y cabeza parecen originales, pero la parte inferior del torso y la base podrían ser reintegradas. En este caso sólo las partes más antiguas podrían corresponder al restaurado por Mena o al vaciado por Felipe de Castro.

El tercer ejemplar resulta menos problemático, ya que parece coincidir en su forma de ejecución con los formados por Panucci o uno de sus familiares en el siglo XIX.

Habrà que esperar a una posible restauración y estudio más pormenorizado para datar exactamente los dos primeros yesos mencionados.

ANP

¹ ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 143, c. 721r. Transcripción de Antonella Parisi.

² ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 157, cc. 375 r-v, 376 r-v, 377 r-v. Transcripción de Antonella Parisi.

³ PALOMINO 1724, citado por Salort, S.: *op.cit.* p. 443.

⁴ Archivo RABASF, Archivo-Biblioteca, 63-10/5.

⁵ Inventario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de 1758.

⁶ Archivo RABASF, Archivo-Biblioteca, 11-2/1.

⁷ Archivo RABASF, Archivo-Biblioteca, 121/3. Junta Particular de 25 de febrero de 1760, fol. 89.

⁸ Archivo RABASF, Archivo-Biblioteca, Archivo- Biblioteca, 40-1/2.

56. SÁTIRO CAETANI (REDUCCIÓN)

Barro cocido

Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Inv. n.º E-224

Medidas: 0,565 x 0,24 x 0,26 m

Las esculturas de bronce que encargó Velázquez en Roma para decorar con los *Planetas* de Jonghelinck la pieza ochavada se vaciaron en yeso con el fin de suministrar algunos mode-



FIG. 1. *Sátiro Caetani* (reducción), RABASF. Inv. n.º E-224. Foto E. Sáenz de San Pedro.

los a la Academia. El encargado de esta tarea, que a su vez tenía acceso a las esculturas de Palacio, fue Felipe de Castro. A él corresponde los primeros vaciados que se hicieron en yeso del *Discóbolo en reposo*, el *Germánico* y este *Sátiro en reposo*, que sigue una versión precedente en su momento de la colección Caetani [55]. A partir del vaciado que llevó a la Academia, se hicieron dibujos en los concursos trianuales reducciones en barro, siempre referidas al modelo velazqueño. La confusión que ha habido en la identificación de est

Sátiro con otros de la colección Ludovisi o Giustiniani se resuelve observando objetos que adornan el tronco, en dos de cuyos nudos cuelgan una siringa y un *pedum*.

Éste fue catalogado en el inventario de 1804 y lleva el número 71, pero no se indica la fecha ni el autor. Solamente otro similar con el número 18 anotado en tinta en la base está correctamente atribuida a Esteban de Águeda, quien obtuvo con él el primer premio de tercera clase de 1778.

A veces la estela de copias a base de dibujos y reproducciones en tamaño reducido, como ésta de barro aportan datos e información para completar la lista de los primeros vaciados que tuvo la Academia. Un dibujo hecho antes de la restauración de Juan Pascual de Mena, en 1759-1760, reproduce los puntos de unión entre la pierna derecha y el tronco que necesita el original en mármol. Esto nos lleva a dudar si en algún momento se dispuso en Madrid de un molde para vaciarlo en yeso, puesto que la copia en bronce que trajo Velázquez no los tiene [54]. Esta reproducción anónima en barro tampoco tiene elemento alguno de unión entre el tronco y la pierna, lo que indica que está hecho a partir de un vaciado realizado desde el bronce y diferente del que conocemos a través del dibujo [10]. En estas diferencias se puede sustentar quizás la sospecha de que Velázquez trajese también algunos moldes a Madrid, que fueron reutilizados con posterioridad¹.

JML

¹ AZCUE, 1994, p. 363.

57-60. ACADEMIAS

Sanguina sobre papel

Autor: Roberto Michel

Lugar de conservación: Museo de la Casa de la Moneda

Estos dibujos, hechos a sanguina sobre papel hueso, pertenecen a una serie que se conserva en el Museo de la Casa de la Moneda y están firmados por Roberto Michel (1721-1786). Algunos de ellos fueron dados a conocer por Claude

Bedat en 1972 en una edición facsímil de trece láminas numeradas¹, aunque la colección consta de algunas más, como son las de la llamada *Venus de la Concha*, que no se incluyó en aquella edición.

Aunque están firmadas, no llevan fecha, por lo que se pueden atribuir a distintos momentos en la vida artística de Roberto Michel. Bedat ve en algunos de los dibujos una gran seguridad y madurez, por lo que se inclina a pensar que es un momento en que Michel era ya director de Escultura

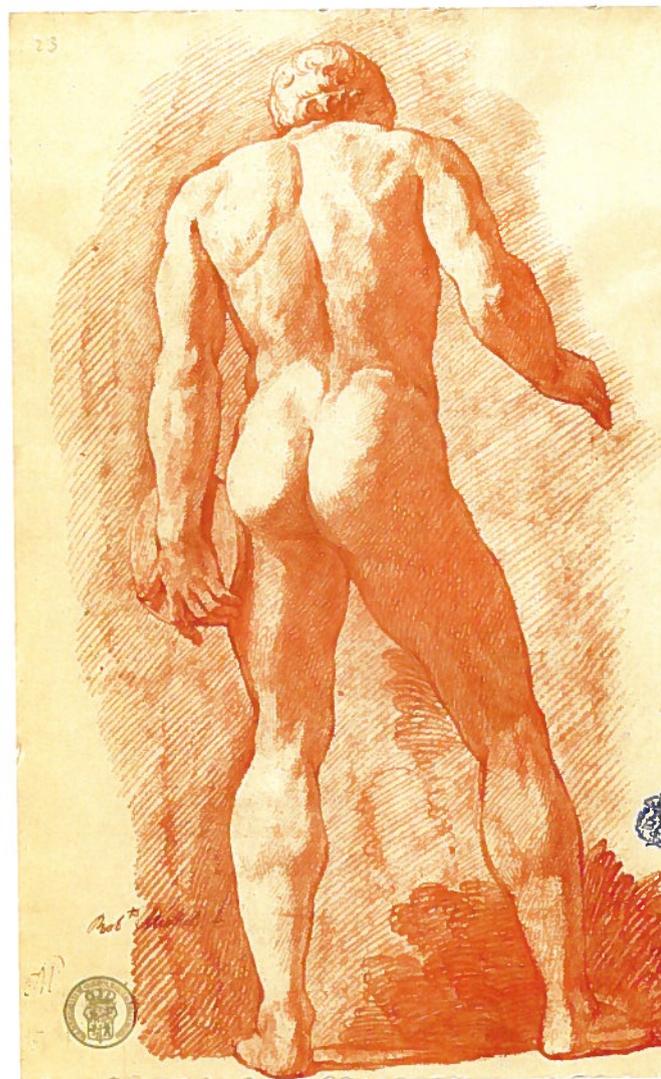


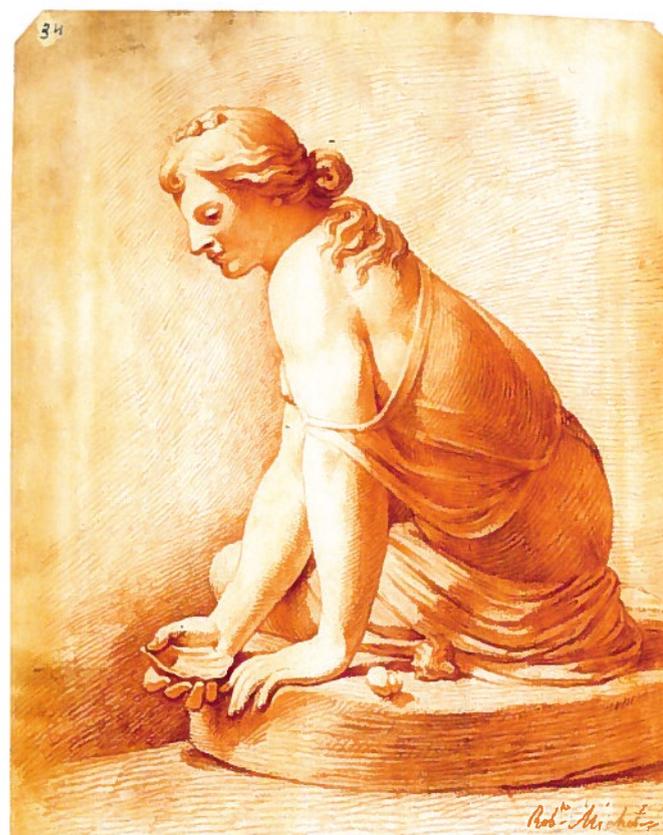
FIG. 1. Roberto Michel, *Discóbolo en reposo*. Museo Casa de la Moneda. Inv. n.º Rg/ 184 DD 49.

en la Academia de Las Tres Nobles Artes de San Fernando, proyectó un libro de grabados dedicado a la enseñanza del dibujo, similar a otros que se habían editado en Francia. Por ello justifica que se encuentren en la Casa de la Moneda, después de haber pasado por las manos de Pedro González de Sepúlveda, quien era cuñado de su hermano, a quien habría hecho el encargo. De éste pasaron a las manos de su hijo Mariano González de Sepúlveda, que fue Director del Departamento de Grabado y máquinas para la moneda hasta 1840. Esto explica el sello que los dibujos llevan estampado en la parte inferior.

En realidad algunos de estos dibujos tienen las perforaciones en las esquinas de haber estado clavados en la pared. Por ello, cuando a la muerte de Roberto Michel la viuda entregó su hermano Pedro todo lo que tenía en el estudio, ya que

el matrimonio no tuvo hijos. Entre las cosas heredada figura esta colección de dibujos y algunos modelos que a través de Pedro González de Sepúlveda hoy posee el Museo de la Casa de la Moneda. En el testamento, Roberto Michel había dispuesto de este modo que todo lo que pertenecía a su oficio de escultor se lo entregase su esposa Rosa Ballerna a su hermano y discípulo: *Que luego que yo fallezca, el nominado don Pedro Antonio Simón, mi hermano se apodere como Dueño, que ha de quedar, y queda superbibiendo me, de todas las Herramientas, Figuras, Estatuas, Modelos, Estampas, que sea concerniente y se halle en el taller donde estubiese mos trabajando, del ejercicio de Estatuarios*².

La mayoría de los que componen la serie son academias tomadas del vivo con modelos masculinos desnudos en diferentes posiciones. Pero se incluyen varios dibujos tomados a veces



FIGS. 2 y 3. Roberto Michel, *Venus de la Concha*. Museo Casa de la Moneda. Inv. n.º Rg/ 189 DD 50 y Rg/ 187 DD 50.



FIG. 4. Roberto Michel, *Discóbolo en reposo*. Museo Casa de la Moneda. Inv. n.º Rg/ 164 DD 50.

desde ángulos distintos de tres esculturas de las adquiridas por Velázquez, que se encontraban en el Palacio Real: el *Discóforo*, el *Hermafrodita* y la *Venus de la Concha*. Todas ellas son originales de bronce de Pietro del Duca y Cesare Sebastiani la primera y de Matteo Bonucelli las otras dos. Pero la Academia disponía de vaciados en yeso realizados en los años en que Roberto Michel había pasado de Teniente de escultura al grado de Director, cargo al que accede en agosto de 1763. Entre las decisiones que se toman en este momento, una de ellas es la de sacar un vaciado del molde del *Hermafrodita* hecho por Félix Martínez y que nunca se había utilizado. Por ello es posible que los dibujos los hiciese a partir de los mode-

los en yeso que había en la Academia. En este caso habría que interpretarlos como dibujos que hacía el maestro para ser modelo para sus discípulos, a los que él en particular se dedicó con gran interés por el “genio propio” que tenía para enseñar, según sus compañeros de la Academia.

Otro momento en el que Roberto Michel tuvo acceso a estas obras es cuando se ocupa de la restauración de los bronce deteriorados en el incendio del Alcázar. Pero es menos probable una fecha tan tardía, sobre todo, porque la mayor parte de los dibujos que componen la serie son tomados de modelo vivo³.

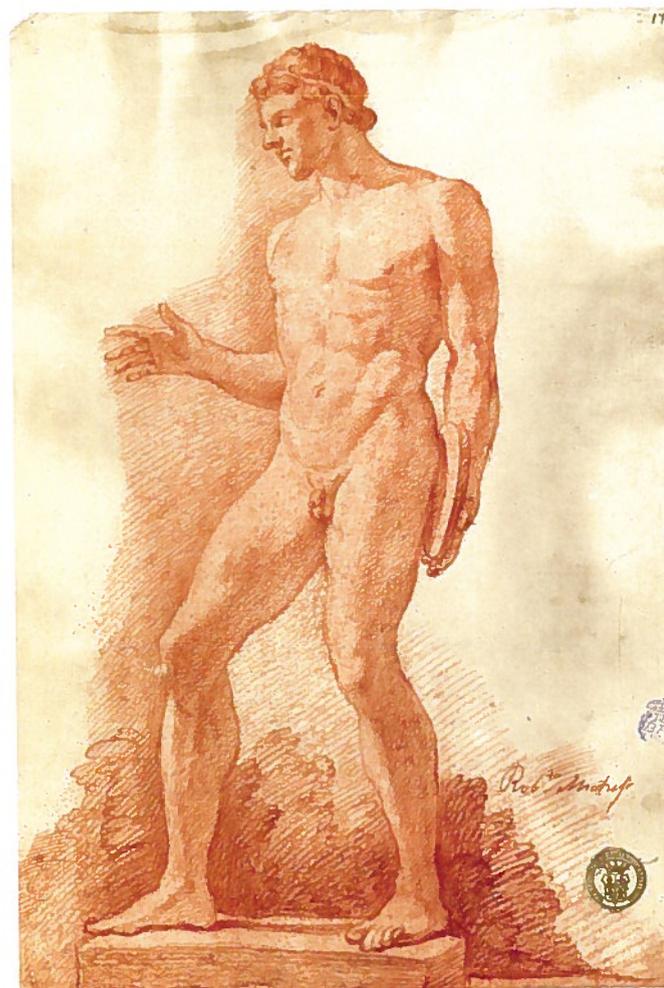


FIG. 5. Roberto Michel, *Discóbolo en reposo*. Museo Casa de la Moneda. Inv. n.º Rg/ 166 DD 50.

Los seleccionados para esta exposición son los siguientes:

- *Discóforo en reposo*. Es claramente la versión traída por Velázquez, con el brazo derecho añadido y la cabeza restaurada con un retrato de época romana. Este mismo modelo circuló y se distribuyó en el siglo XVIII por diferentes academias y colecciones, a partir de la restauración que le hizo Bartolomeo Cavaceppi. Pero el que tuvo la Academia de San Fernando y que dibuja desde tres diferentes ángulos Roberto Michel es siempre el conservado en el Palacio.
- *Discóforo en reposo*⁴. Realizado a partir de la misma escultura desde un ángulo diferente. Además de éste, se conserva otro visto desde la espalda.
- *Venus de la Concha de frente*. El bronce que vino a Madrid por encargo de don Fernando de Contreras al duque del Infantado, para que se fundiesen dos nuevas esculturas con el bronce que había sobrado de los leones y de las tres

esculturas destinadas a la Pieza Ochavada fue encargado un año más tarde a Matteo Bonucelli. Éste en su calidad de escultor hizo una copia en barro a partir de la cual sacó el bronce de esta joven jugando sentada a la orilla del mar con una concha en la mano. La que había en la colección Borghese era una versión de esta muchacha que sigue un modelo tardo helenístico. Pero el escultor la adapta a su gusto e introduce cambios entre los que el más notable es la cabeza de una niña con peinado diferente al de la escultura griega. Posiblemente ha posado como modelo algún joven de su entorno, por lo que en sustitución de la cabeza ideal, modela esta otra con rasgos claros de retratos. Esto lo ha captado con gran fidelidad el dibujo de Roberto Michel en su dibujo de la figura vista de frente.

- *Venus de la Concha de perfil*.
- *Hermafrodita*⁵. De la versión realizada por Matteo Bonucelli en bronce se sacó un molde bajo la supervisión de



FIG. 6. Roberto Michel, *Hermafrodita*. Museo Casa de la Moneda. Inv. n.º Rg/ 165 DD 49.



FIG. 7. Roberto Michel, Modelo como Fauno. Museo Casa de la Moneda. Inv. n.º Rg/ 192.

Felipe de Castro que figura en el inventario de 1758 haciéndose constar que todavía no había sido utilizado. El yeso que perteneció a la Academia está perdido, pero se conserva en Dresde una copia que se mandó hacer Anton Rafael Mengs para incorporarlo a su gran colección de vaciados.

JML

¹ BEDAT, 1972.

² Archivo de Protocolos P. n.º 18947, fols. 1097-1098, en LORENTE y TASCÓN, 1995.

³ BEDAT, *op. cit.*, n.º 6.

⁴ *Ibidem*, n.º 10.

⁵ *Ibidem*, *op. cit.* n.º 13.

61. GLADIADOR COMBATIENTE

Vaciado en yeso

Formador: Girolamo Ferreri

Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Inv. n.º 105

Medidas: 1,70 x 1,30 x 1,50 m

Original conservado en el Museo del Louvre, inv. n.º Ma 527

Este vaciado se encontraba en la colección Borghese en el siglo XVII¹ y fue una de las seleccionadas por Velázquez para las bóvedas de Ticiano, donde reunió varias obras que entonces se creían gladiadores. En el contrato que firmó con el formador Girolamo Ferreri contrata el 29 de diciembre de 1649 (1650) *Il Gladiatore che sta in atto di Combattere*, mientras que en otro momento se alude al *Gladiador Borghese* refiriéndose al que hoy conocemos como *Ares Borghese* [84]: *il Gladiatore di Borghese stabilito come sopra p(er) scudi sessanta m(one)ta²*.

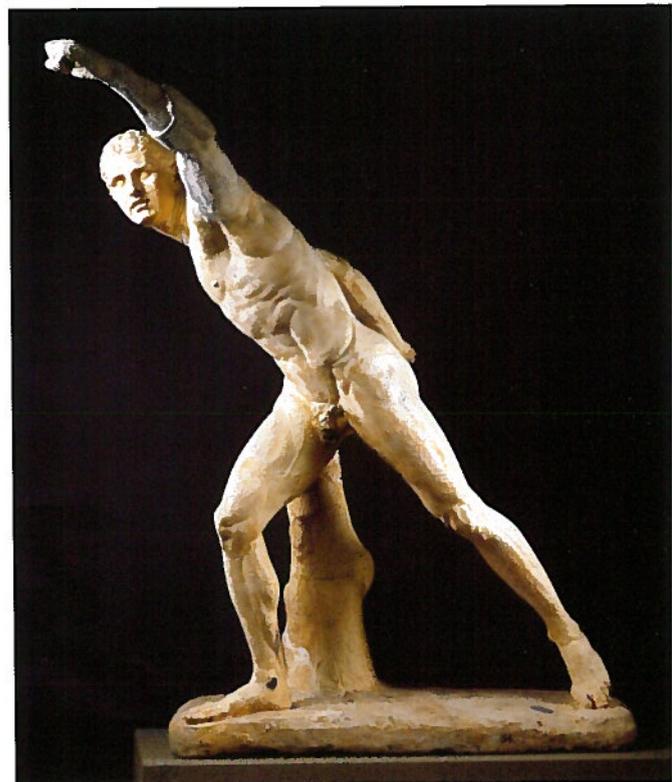


FIG. 1. Girolamo Ferreri, *Gladiador combatiente*. RABASF. Inv. n.º V-105
Foto E. Sáenz de San Pedro.

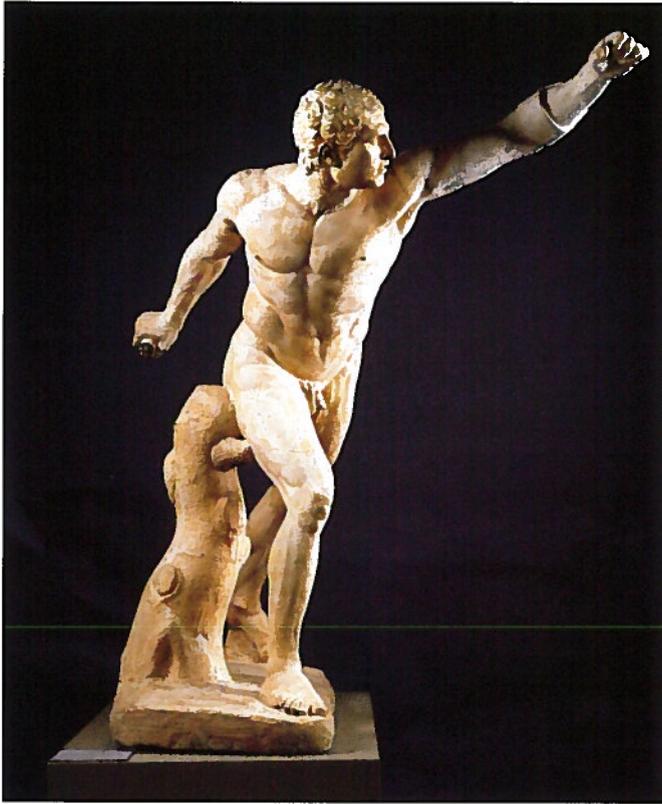


FIG. 2. Girolamo Ferreri, *Gladiator combattente*. RABASF. Inv. n.º V-105. Foto E. Sáenz de San Pedro.

En el inventario de 1700 debe ser identificado con la figura de un gladiador que se tasa en cuatrocientos doblones, pero Palomino da una descripción más precisa: *Trajo también un gladiador en pie, con feroz, y fortísimo movimiento, es obra de griegos, como lo muestra la inscripción griega, que tiene esculpida en un tronco marmoreo, que quiere decir en nuestro idioma, que Agasias Dositeo lo hizo colocar*³.

El original en mármol de esta obra fue hallado en las inmediaciones de Anzio en torno a 1611 y restaurada por Nicolás Cordier para el cardenal Scipione Borghese. Estuvo en esta colección en la Villa del Pincio hasta 1807 en que fue adquirida por Napoleón, junto con otras obras seleccionadas de la colección que poseía su cuñado el príncipe Borghese, casado en estos años con Paulina Bonaparte⁴. Gran parte de la discusión que mantuvieron los eruditos en el siglo XVIII, y Winkelmann entre ellos, se centraba en reco-

nocer en esta obra un gladiador o simplemente un combatiente que se está defendiendo con su escudo de algún golpe que le viene desde un plano más alto, donde tiene fija la mirada⁵.

El vaciado de este llamado *Gladiator Combattente* llegó a la Academia, sin la cabeza, sin un brazo y sin parte de los pies, como se ve en uno de los dibujos anteriores a la restauración de Juan Pascual de Mena y se describe en el inventario de 1758: *una estatua vaciada de yeso del tamaño natural de un Gladiator peleando el que está falta de Cabeza de todo el brazo siniestro, de la mitad de la pierna siniestra, mitad del pie derecho*⁶. En este estado sirvió de modelo para el concurso de tercera clase en 1757, por lo que la Academia conserva varios dibujos en los que los alumnos probablemente tuvieron que suplir sobre todo la cabeza

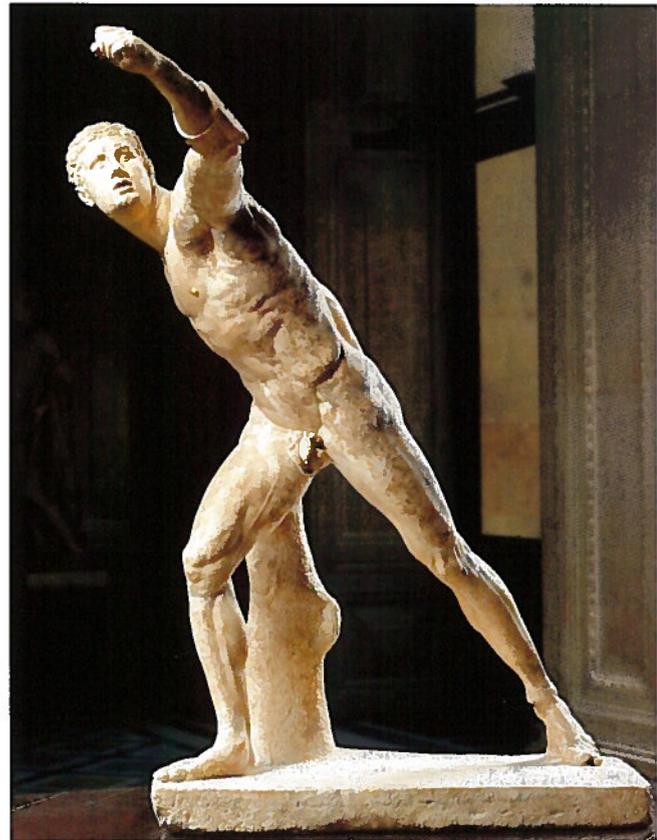


FIG. 3. *Gladiator combattente*, Museo del Louvre. Inv. n.º MA 527. © Photo RMN/ © Hervé Lewandowski.



FIG. 4. *Gladiador combatiente*, Perrier, 1638, lám. 27.

los pies [31-32]⁷. La restauración de Mena tuvo lugar en 1759 y para ello tuvo que suplir de su propia mano las partes que faltaban. Es muy posible que se sirviera para ello de las láminas de Perrier, como se ve que hace en otros casos, lo que explica el aspecto patético de la cabeza, con la boca entreabierta, en la que el escultor ha querido acercarse a un modelo clásico, pero dándole un inconfundible aire personal. Otro de los rasgos de la restauración que hizo Juan Pascual de Mena a este vaciado se aprecia en la diferente posición de la cabeza. En el original mira hacia arriba y aquí dirige la mirada hacia el frente, cambiando por completo el sentido con que fue concebida la obra.

Durante más de veinte años fue éste el único vaciado de que se dispuso en la Academia de una obra que fue muy utilizada en la enseñanza, por los fuertes escorzos que presenta y lo acusado de la musculatura. Se la tenía, al

leerse en el tronco la firma de Agasias, hijo de Dositeo, por un original griego, lo que en el siglo XVIII constituía uno de los temas que más debate suscitaban al tratar de la escultura antigua.

JML

¹ MONTELATICI, 1650, pp. 217-218.

² ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 157, cc. 712r-v, 719r.

³ PALOMINO, (1724) 1947, p. 916.

⁴ HASKELL y PENNY, 2006, pp. 221-224, n. 43; MORENO, 1994, p. 683 y notas 1079 y 1080 con amplia bibliografía.

⁵ RASPI SERRA, 2002, pp. 388-391.

⁶ RABASF, Archivo-Biblioteca, 1/CF-1.

⁷ AZCÁRATE *et alii*, 1994, año 1757.

62. BUSTO DEL GLADIADOR COMBATIENTE

Vaciado en yeso

Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Inv. n.º 133

Original conservado en el Museo del Louvre, Colección Borghese, inv. n.º MA 527



FIG. 1. *Gladiador combatiente* (busto en yeso). RABASF. Inv. n.º V-133. Foto E. Sáenz de San Pedro.

Desde los primeros momentos de la Academia, cuando se trasladan a la Casa de la Panadería las esculturas que se habían salvado en el Alcázar, viene mutilado el yeso del *Gladiador combatiente* que en el siglo XVII estaba en el jardín de la Villa Borghese. Así estuvo hasta que lo restaura Juan Pascual de Mena en 1759/60 y es el estado en que se hizo alguna copia por encargo de varios profesores de la Academia. Esto explica que cuando ingresa un vaciado íntegro del *Gladiador Borghese* en la colección de vaciados donados por Mengs al rey, se hiciesen rápidamente por separado las partes rotas que faltaban en las copias que poseían algunos escultores de la Academia¹. El formador que las hizo fue Joseph Pagniucci, quien permanecería más de treinta años sacando moldes de los vaciados que poseía la Academia para distribuir yesos de la colección por instituciones similares, para los estudios de los artistas e incluso para el adorno de las casas particulares, lo cual creó no pocos enfrentamientos internos².



FIG. 2. *Gladiador combatiente* (busto en yeso). RABASF. Inv. n.º V-133. Foto E. Sáenz de San Pedro.

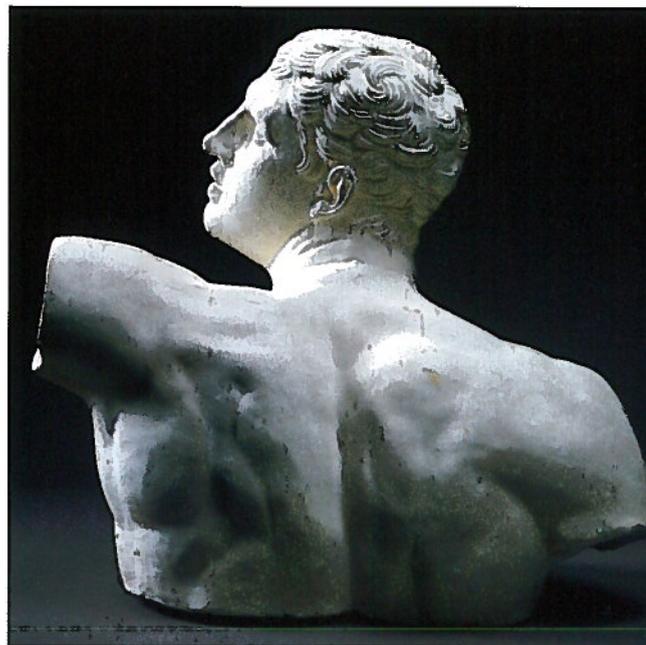


FIG. 3. *Gladiador combatiente* (busto en yeso). RABASF. Inv. n.º V-133. Foto E. Sáenz de San Pedro.

En el frente presenta el número 153 en tinta negra correspondiente al Inventario de Alhajas de 1804, donde se describe como “busto del Gladiador Combatiente”³, lo que ofrece un término cronológico para la datación de este vaciado.

Este busto del *Gladiador Borghese*, sacado por Pagniucci permite comprobar las diferencias de la cabeza entre escultura original y el vaciado de Girolamo Ferreri, traído por Velázquez y restaurado por Juan Pascual de Mena. La Academia conserva otro igual, sacado del mismo molde colocado en un pedestal con la firma de Pagniucci en parte posterior⁴.

JM

¹ RABASF, Archivo-Biblioteca, 16-43/1; 33-14-1.

² RABASF, Archivo-Biblioteca, Junta Particular, 1 de diciembre de 1782, p. 42.

³ *Inventario de la Alhajas y Muebles existentes en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, RABASF, Archivo-Biblioteca, 616/3.

⁴ RABASF, Archivo-Biblioteca, 33-12-21.

63. BUSTO MASCULINO IDEAL

Busto de madera policromada

Autor: Juan Pascual de Mena

Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando

Medidas: 0,59 x 0,58 x 0,30 m

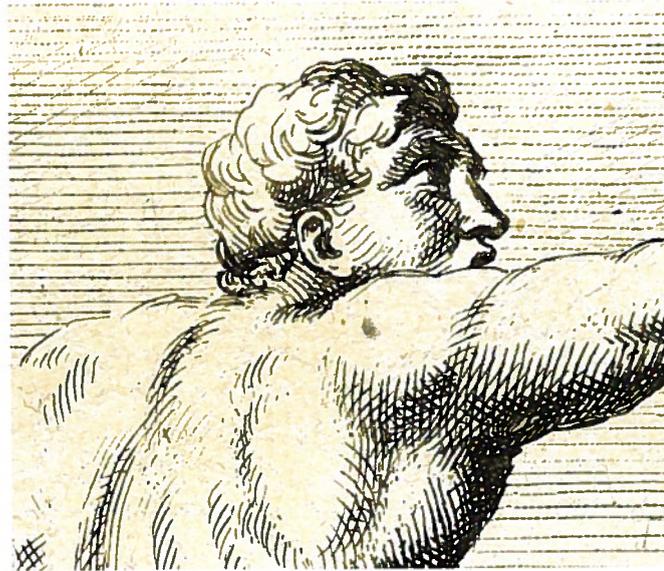
Este busto de madera policromada figura en el inventario de la Academia de 1804 atribuido a Juan Pascual de Mena con el número 188, que lleva en tinta negra en el frente. Aunque aparece en sucesivos inventarios del XIX como una cabeza ideal atribuida a Juan Pascual de Mena, la mención en la habitación que había sido de Panucci de un busto de San Dimas *sobre la chimenea* llevó a la errónea atribución que ha tenido recientemente¹. Sin embargo, las más de las veces aparece catalogada como una cabeza ideal de gusto clásico², pero sin relacionarla con el modelo que realmente sigue.

Representa un joven desnudo con un movimiento similar al del *Gladiador Borghese*, aunque en sentido inverso, es decir, levantando el brazo derecho. La singularidad de este estudio se basa en que Mena lo hizo en una fecha cercana al momento en que restauró el *Gladiador combatiendo*, con el que ofrece una notable semejanza en la ejecución. La cabeza de éste faltaba en

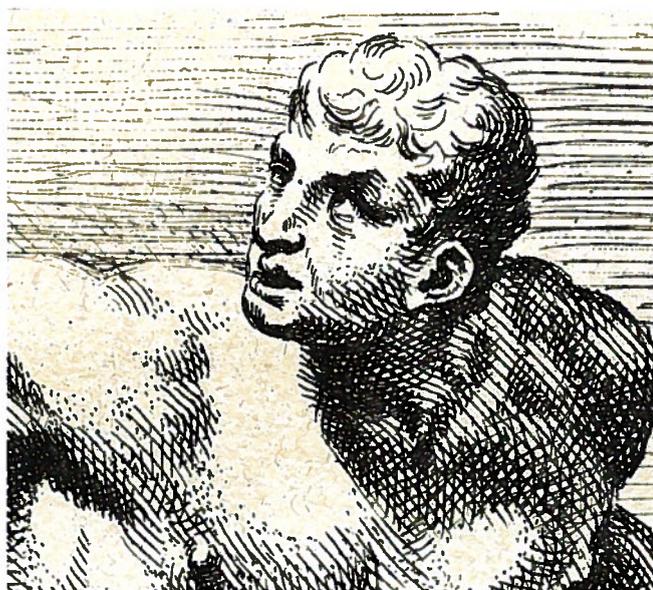
el momento en que se incorpora a la Academia [62], por lo que tuvo que hacerla de nuevo. Para ello recurre, como en otros casos, a los grabados de Perrier, pero con la ventaja de que esta escultura aparece desde cuatro puntos de vista³, lo cual le facilita el modelado completo de la cabeza. El hecho de que en los grabados de Perrier las esculturas aparecen invertidas, explica la posición que, como decimos, tiene este busto.

Las diferencias con el modelo original son notables. La boca entreabierta en la que se ven los dientes de la parte superior, el modelado de las cejas y el fruncido de la frente, le dan un aire patético que el escultor puede haber observado en ciertas obras a su alcance, como los hijos del Laocoonte o incluso en alguna imaginería religiosa del Barroco, en la que se emplean similares recursos. El modelado de la cabeza, que finalmente hace en su posición correcta para restaurar el *Gladiador combatiente*, revela sin lugar a dudas la misma mano y un idéntico intento de acercarse a lo que pudo haber sido para Mena el modelo clásico.

De igual modo que Juan Pascual de Mena hizo a modo de ensayo esta cabeza para restaurar el *Gladiador combatiendo* pudo haber obrado de igual modo para reparar los pies o bien para la mano de la *Nióbide corriendo*, la mano y brazo



FIGS. 1 y 2. Cabeza del *gladiador combatiente* por Juan Pascual de Mena y grabado de Perrier (lám. 28).



FIGS. 3 a 6. Cabeza del gladiador combatiente por Juan Pascual de Mena y grabado de Perrier (láms. 27, 26).

del Mercurio y otras esculturas que iba a restaurar. Todo esto lo hace antes de 1759 y por ello en febrero de ese año se registra la donación que hace para la Academia de estas partes talladas por él: *El señor teniente, director de escultura, don Juan Pascual de Mena presentó un Busto, un Pie grande, otro menos grande, dos del tamaño natural, otro igual a éstos vistos*

por todas partes, una mano mayor que el natural, otras dos a mujer del tamaño natural, otra de un Niño, todo de madera, dad de alvalde y barnizado (...). Dado que la fecha de restauración del Gladiador Borghese que vino del Palacio a la Academia está bien documentada en febrero de 1760⁴, hemos de fechar este estudio preparatorio en un momento inme

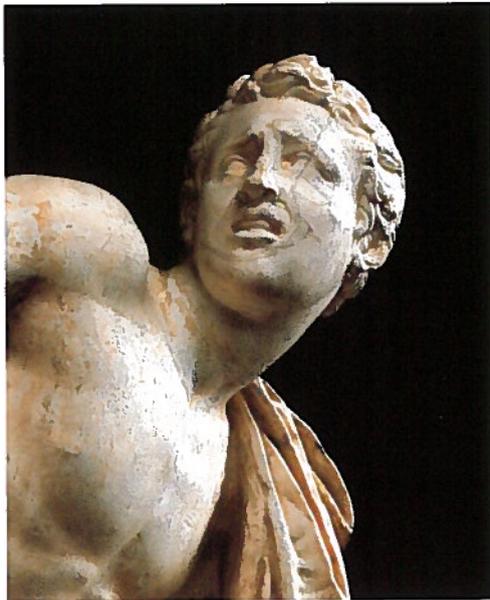


FIG. 7. *Hijo de Laocoonte* (yeso). RABASF. Inv. n.º V-12.

diatamente anterior. El color blanco que da a la superficie no busca otra cosa que sugerir el modelo estatuario en el que se inspira.

JML

¹ AZCUE, 1994, p. 212.

² MARTÍN GONZÁLEZ, 1991, p. 62.

³ PERRIER, 1638, láms. 26-29.

⁴ Junta Ordinaria de 25 de febrero de 1759, ff. 43 r-v.

⁵ JP 25 de febrero de 1760, ff. 89, 90: *Que Juan de Mena acaba de reparar el gladiador, Mercurio, Pan y un jugador de Morra. Son la admiracion de quien las ve, 9000 reales le pagan y previene que tenga listas las demas para el dia que el rey venga a la casa de la academia con motivo de su jura.*

64. GLADIADOR COMBATIENTE (REDUCCIÓN)

Barro cocido

Autor: José Villodas

Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Inv. n.º E-232

Medidas: 0,50 x 0,435 x 0,17 m

Copia del año 1772 del vaciado traído por Velázquez en 1651

El número 63 que lleva pintado en tinta negra en la base corresponde al *Inventario de Alhajas* elaborado en la Academia en 1804, donde se dice: *El Gladiador combatiente de barro por Dⁿ Ramon Villodas, que obtuvo el segundo premio de tercera clase en 1772*. Dado que en esta fecha aún no había llegado la colección de Antón Rafael Mengs, en la que venía un vaciado del *Gladiador combatiente*, hay que deducir que este ejercicio en barro está hecho a partir del único existente hasta el momento, es decir, el que había traído Velázquez de Italia, que fue restaurado en 1769/60 por Juan Pascual de Mena. Tiene corregidos, sin embargo, algunos detalles con respecto al modelo que poseía la Academia, pero no nos consta que hubiese en la fecha indicada ningún otro vaciado del *Gladiador Borghese*¹.

JML

¹ AZCUE, 1994, pp. 252-253.

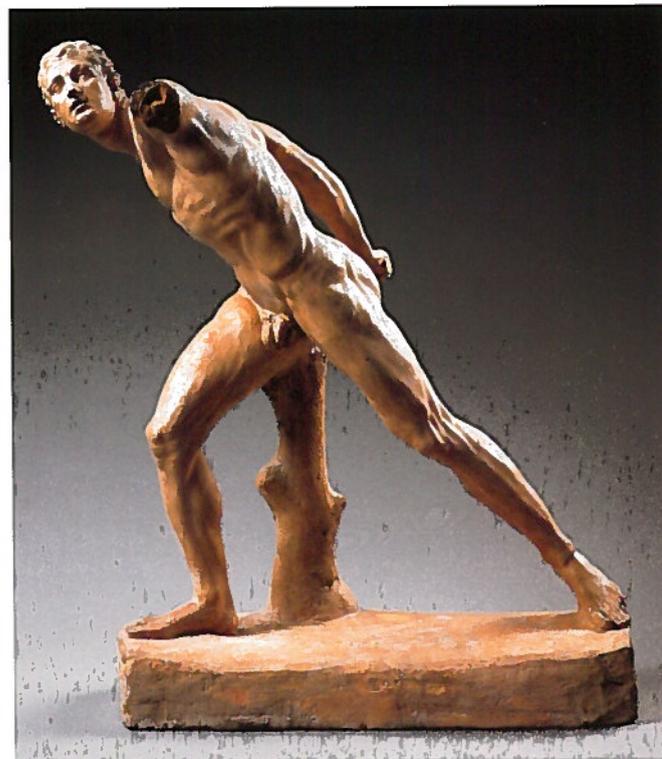


FIG. 1. José Villodas, *Gladiador combatiente* (reducción en barro). RABASF Inv. n.º E-232. Foto E. Sáenz de San Pedro.

65. SILENO CON BACO NIÑO

Vaciado en yeso
Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando
Inv. n.º V-023
Medidas: 2,10 x 0,8 x 0,75 m
Original conservado en el Museo del Louvre, Colección Borghese,
inv. n.º MA 922

Este vaciado fue encargado por Velázquez al formador
Girolamo Ferreri en 1650 y pagó por su ejecución sesenta



FIG. 1. Girolamo Ferreri, *Sileno con niño Dioniso*. RABASF. Inv. n.º V-021.
Foto E. Sáenz de San Pedro.

escudos romanos: *Il Saturno con il putto in mano*¹. Con esta peculiar identificación como *Saturno devorando a uno de sus hijos* estuvo en las colecciones reales². Palomino, sin embargo, se aparta de esta lectura de la obra y lo define como: *Un fauno viejo, dios de las selvas, y de los bosques, con un niño en los brazos; está de pie, y desnudo, arrimado a un tronco, y revuelto en una piel de tigre*³. En 1759 fue restaurado por Juan Pascual de Mena y el resultado mereció grandes elogios de la comisión, después de que la Junta Particular decidiese con las esculturas traídas del Alcázar *mandar a Juan de Mena que lo repare, tan bien como ha hecho con la estatua del Saturno, por la cual se le dieron 4000 reales, después 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*⁴. En un dibujo a tinta hecho antes de esta restauración, se aprecia que las partes rotas que tenía cuando fue llevado a la primera sede de la Academia son los pies del Sileno desde los tobillos, las piernas del niño Dioniso y algunos dedos [16]⁵. En 1779 la Academia recibió otra copia donada por el pintor de Cámara Antón Rafael Mengs a Carlos III, que presenta ligeras diferencias con el de Girolamo Ferreri, debido precisamente a las restauraciones de Mena. En el inventario de 1804 figuran con el n.º 22 un *Sileno con Baco en los brazos* y con el 77 un *Sileno* repetición del anterior⁶.

El original en mármol de esta escultura fue hallado en 1564 por Carlo Muti en una finca de su propiedad, próxima a Casino Massimo en lo que habían sido los Orti Sallustiani. Flaminio Vacca cuenta a fines del XVI que se encontró junto con el Vaso Borghese: *mi ricordo che el il Sig. Carlo Muti nella sua vigna poco lontano dell'Orti Sallustiani trovò un Fauno maggiore del naturale, con un puttino in braccio; ed un vaso grande con Fauni, e Baccanti, che ballano con cimbali in mano*⁷. Velázquez conoció este grupo escultórico en la Villa Borghese cuando estaba instalado en una sala a la que daba nombre⁸. Posteriormente fue adquirido en 1807 por Napoleón Bonaparte junto con el resto de la colección Borghese y se conserva en la actualidad en el Museo del Louvre⁹. Fue una escultura



FIG. 2. *Sileno con niño Dioniso*. Colección Mengs. RABASF. Inv. n.º V-021. Foto E. Sáenz de San Pedro.



FIG. 3. *Sileno con niño Dioniso*. Perrier, 1638, lám. 6.



FIG. 4. *Sileno con niño Dioniso*, López Enguídanos. 1794, lám. 27.

que despertó enorme admiración en Roma y llegó a alcanzar la misma relevancia que la *Venus de Medici* [81], el *Hércules Farnese* [1] y el *Antinoo* [77]. Se decía de ella que tenía las piernas más perfectas de la escultura antigua. En la Academia se utilizó en algunas ocasiones como modelo a copiar para la realización de la llamada “prueba de pensado”, tanto para los opositores de pintura y escultura, en la categoría de la Tercera Clase, de los Concursos de Premios Trienales o Generales¹⁰. Ejemplo de ello es el modelo en barro que aquí se expone [66].

JML

¹ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 144, cc. 6r-v, 7r-v, 28r-v.

² FERNÁNDEZ BAYTON, 1975.

³ PALOMINO (1724), 1947, p. 915.

⁴ RABASF, Archivo-Biblioteca, Junta Particular de 2 de septiembre de 1759.

⁵ GASCA-SOLÍS-VIANA, *VEA*, pp. 243-303.

⁶ RABASF, Archivo-Biblioteca, 616/3.

⁷ VACCA, 1694, p. 239.

⁸ SALCEDO, *VEA*, pp. 53-81.

⁹ HASKEL y PENNY, n.º 77, p. 307.

¹⁰ AZCÁRATE *et alii*, 1994.

66. SILENO CON DIONISOS NIÑO (REDUCCIÓN)

Barro cocido

Autor: Esteban de Ágreda

Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando

Inv. n.º E-225

Medidas: 0,76 x 0,32 x 0,27 m

El grupo de *Sileno con Dionisos en brazos* que trajo Velázquez, es una versión que había en la Villa Borghese en Roma y que hoy se encuentra en el Museo del Louvre. Durant



FIG. 1. Esteban de Ágreda, *Sileno con niño Dioniso* (reducción en barro). RABASF. Inv. n.º E-225. Foto E. Sáenz de San Pedro.

algún tiempo se identificó con Saturno, aunque Palomino ya lo cataloga como *fauno con un niño en los brazos*¹. Fue muy popular en las academias de bellas artes en el siglo XVIII. En la Academia de San Fernando se utilizó en algunas ocasiones como modelo a copiar para la realización de la llamada “prueba de pensado”, tanto para los opositores de pintura y escultura, en la categoría de la Tercera Clase, de los Concursos de Premios Trienales o Generales. Ejemplo de ello es este modelo en barro correspondiente al concurso de 1778

en el que fue propuesto *modelar la estatua grande de Sileno, que está en el Salón de la Academia, en un modelo redondo de tres cuartas de alto*². En el inventario de Alhajas de 1804 se cita como: *Copia en barro del Sileno con Baco en los brazos por altura una vara menos quatro pulgadas*.

JM.

¹ PALOMINO (1724), 1947, p. 915.

² AZCUE, 1994, p. 275.

67. LUCHADORES DE FLORENCIA (REDUCCIÓN)

Barro cocido

Autor: Juan Adán

Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando

Inv. n.º E-459

Original conservado en Galería de los Uffizi (Florencia),
inv. n.º 216

El grupo de los luchadores había adquirido gran fama desde su hallazgo en Roma a fines del siglo XVI junto con las esculturas de Níobe y sus hijos, que rápidamente compró el cardenal Ferdinando de Medici¹. Velázquez había traído una copia hecha en yeso cuando esta obra se encontraba en la Villa Medici en Roma. El grupo de los luchadores fue llevado a Florencia junto con otras obras de la colección para exponerlo en la famosa Tribuna de los Uffizi, donde fue una de las esculturas de la Antigüedad más admiradas por los viajeros del Grand Tour en el siglo XVIII junto con otras como la *Venus*, el *Arrotino* y el *Fauno Danzante*².

Juan Adán (1741-1816) no pudo ver esta obra en Madrid porque la que había estado en la Galería del Cierzo se perdió en el incendio del Alcázar. Tampoco tuvo ocasión de ver el original, al menos en Roma. Por ello, cuando en la Junta Ordinaria de 5 de septiembre de 1773 se cita un

grupo de barro cocido, hecho por un Yeso baciado por el original antiguo, que está en Florencia³. El envío desde Roma debió de hacerse en condiciones poco idóneas y, debido a su fragilidad, llegó hecho pedazos, por lo que se hizo necesaria su restauración. Nuevamente la experiencia de Juan Pascual de Mena en restaurar esculturas para la Academia fue la que sirvió para salvar esta obra. A pesar de tratarse del envío de un alumno, se acuerda que *bajo la dirección del Señor Director General Don Juan de Mena se restituyese a su integridad y así lo ha hecho*⁴.

Esta reducción en barro fue posteriormente muy estimada en la Academia, donde se la menciona en lugares destacados en todos los inventarios hasta una fecha indeterminada del siglo XX en que debió reducirse a pedazos con motivo de algún traslado. Las partes que se han podido recuperar dan una idea de la calidad del envío desde Roma de Adán a sus veintidós años.



FIG. 1. Juan Adán, *Luchadores de Florencia*. RABASF. Inv. n.º E-459. Foto E. Sáenz de San Pedro.

Algunos años más tarde ingresa la colección de vaciados regalada por Mengs a Carlos III para la Academia de Bellas Artes y, entre las obras que había adquirido en Florencia, viene otra vez a Madrid el grupo de los *Luchadores* del que se puede decir que los artistas que no habían ido a Italia, solamente lo pudieron conocerlo hasta entonces a través de grabados.

JML

¹ AZCUE, 1994, p. 229.

² HASKELL y PENNY, 2006, p. 337, n. 94.

³ AZCUE, 1994, p. 229.

⁴ RABASF, Junta Ordinaria, Archivo-Biblioteca, 5 de septiembre de 1773, 3/3, ff. 207-211.

68. APOLO DE BELVEDERE (REDUCCIÓN)

Barro cocido

Autor: Manuel Michel

Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando

Inv. n.º E-124

El *Apolo de Belvedere* fue una de las primeras esculturas llevadas al Vaticano por el papa Julio II para iniciar lo que iba a ser una selección de las mejores obras de la Antigüedad. Se llevó en 1508 y quedó instalada en un nicho en el que se ha visto siempre a partir de 1511¹. La imagen se transmitió a través de grabados y a España había llegado quizás por vez primera en el dibujo del *Codex Escorialensis* y en el libro de *Os desenhos das antigualhas* de Francisco d'Ollanda [36]. La primera vez que llegó a España en forma de vaciado en yeso fue el traído por Velázquez, que ya entonces había alcanzado una considerable notoriedad. Palomino lo describe añadiendo que es muy celebrada por considerarse obra de algún excelente estatuario griego².



FIG. 1. Manuel Michel, *Apolo del Belvedere* (reducción en barro). RABASF. Inv. n.º E-124. Foto E. Sáenz de San Pedro.

Durante el tiempo que estuvo en el Alcázar los artistas tuvieron escaso acceso al *Apolo de Belvedere* y tras el incendio se pierde todo rastro de esta obra, ni siquiera en fragmentos [79]. Por ello, son los pensionados en Roma los que, con sus envíos reducidos en barro, contribuyen al conocimiento en la Academia de una obra que solamente era conocida por las estampas. Existen varias reducciones del *Apolo de Belvedere* en la Academia, alguna de ellas anónima como ésta, que se suponen enviadas por los pensionados. Pero a

partir de 1776 llega en la colección de Mengs un vaciado que se usará para los ejercicios y concursos del que se tiene también algunas copias en barro a veces firmadas por artistas como Esteban de Águeda.

En el frente de la base tiene el número de inventario 12 pintado en tinta negra.

En el lateral, a lápiz, lleva anotado el número 2, posiblemente correspondiente al concurso de 1793, en el que participó Manuel Michel con esta obra.

JMI

¹ BURANELLI, 2006, p. 51.

² PALOMINO, 1947², p. 914.

69. RETRATO DE JOSÉ DE CARVAJAL Y LANCASTER

Óleo sobre lienzo

Autor: Andrés de la Calleja (Ezcaray, La Rioja, 1705-Madrid, 1785)

Medidas: 1,28 x 1,02 m (óvalo)

Inv. n.º 722

Año de realización: 1754

Procedencia: Encargo de la Junta Académica con motivo del fallecimiento de su Protector don José de Carvajal y Lancaster (Junta ordinaria de 6 de junio de 1754, fol.21, rev. ASF 3/81)

Identificado como retrato del marqués de la Ensenada, es sin embargo, una obra ejecutada en 1754 por encargo de la Junta Académica con motivo del fallecimiento de su Protector José de Carvajal y Lancaster¹. El lienzo representa el momento en que el protector hace entrega de las medallas otorgadas por la Academia a los ganadores en la Distribución de Premios de 1753, cuya ceremonia se celebró en el pisabajo del Palacio Real cedido especialmente por el rey para esta ocasión². Obra vinculada a la primera historia de la Academia, es destacable no sólo por sus calidades técnicas y estéticas, sino por ser un valioso testimonio que resalta e

papel asignado a sus protectores como su finalidad eminentemente docente, sin olvidar un último aspecto, las relaciones del propio artista con la Institución en estos años.

Su autor, Andrés de la Calleja, uno de los artistas más olvidados del siglo XVIII³, fue pintor de Cámara de los Borbones, permaneciendo al servicio de la Academia durante largo tiempo⁴. Caracterizado por su buen oficio de pintor y dibujante, fue también restaurador e incluso tasador de obras de arte, dedicándose muy especialmente a la enseñanza⁵. Como hombre de la Ilustración, concedió gran importancia a la educación, defendiendo la cultura estética a la vez que el conocimiento de las disciplinas técnicas. De estas inquietudes nos habla el expediente personal del artista en Palacio, en el que se recoge cómo *promovió un establecimiento de dibujo por el natural, a costa suya, y de algunos aficionados en una de las salas del Real*



FIG. I. Andrés de la Calleja, *José de Carvajal y Lancaster*. RABASF. Inv. n.º 722. Foto E. Sáenz de San Pedro.

*Palacio de la Panadería donde a su imitación y ejemplo concurrieron muchos*⁶. Sus méritos comienzan a ser reconocidos cuando es nombrado pintor de Cámara del Príncipe de Asturias (9 de julio de 1734). En la primera reunión de la Junta Preparatoria de la Academia en casa de Olivieri se le nombrará Teniente Director de Pintura⁷. En 1752 Fernando VI le concede el título de Pintor de Cámara. Al año siguiente Director de Pintura hasta llegar a ser con Carlos III Director General, cargo que ostentará desde 1778 hasta su muerte en 1785.

Hay que reseñar cómo desde su primer nombramiento el pintor se dedica al fomento de las artes y a la instrucción de los jóvenes, interviniendo activamente en la vida académica, formando parte de jurados en diferentes tribunales y llegando incluso a ser nombrado miembro de honor de la Academia Valenciana⁸. Fuera de la Academia se dedicó también a la formación de nuevos pintores en su taller de la casa de Rebeque, junto al pretil de Palacio de la Plaza de Oriente⁹. Taller en el que entre otros se formaron sus discípulos Domingo Álvarez y José Meléndez.

El lienzo aquí expuesto es un espléndido retrato, género en el que Calleja dejó sus mejores creaciones. En él aunque sin innovaciones hay que resaltar, sin embargo, la buena técnica y excelente dibujo. La obra forma parte de un doble encargo realizado por la Academia de una parte como homenaje a Carvajal, que acababa de fallecer (8 de abril de 1754) y al mismo tiempo con la intención de iniciar una galería de retratos de los Protectores de la Academia, en agradecimiento a su labor. Así se expresa en Junta Ordinaria *Con el deseo de acreditar la Academia el reconocimiento que conserva a su difunto Protector, el Excmo. Sor. Dn. Jph de Carvajal y Lancaster, determinó, que se haga en Pintura y Escultura un Retrato de S.E.*¹⁰. A continuación se especifica cómo deben ser estas obras, sus dimensiones, así como su finalidad *una gloriosa demostración de la gratitud de la Academia*. Al mismo tiempo la Academia acordó la realización también de un medallón en mármol con el busto del Protector que, encomendado inicialmente a Felipe de Castro, tras su negativa, fue ejecutado por Juan Domingo Olivieri¹¹.

Se hace entrega del retrato y se expone en el teatro del Real Seminario de Nobles Artes durante la Ceremonia de Distribución de Premios celebrada el 22 de diciembre de 1754¹². Como la Academia carecía de un retrato de Carvajal, se utilizó como modelo para los dos encargos un busto del Protector, propiedad de su sobrino, el duque de Abrantes, tal como se recoge en Junta Ordinaria de 23 de junio de 1754¹³.

Andrés de la Calleja muestra en esta obra sus dotes de retratista, con una fuerte influencia francesa al estilo de Van Loo, con quien colaboraría, siendo uno de los copistas de su taller¹⁴. El retrato, de acuerdo con la estética rococó, resalta la figura de José de Carvajal, primer protector de la Real Academia, Ministro de Estado de Fernando VI, Gentilhombre de Cámara de S. M., Caballero de la Insigne Orden del Toisón de Oro y Director de la Real Academia. Capta los rasgos psicológicos del retratado que reflejan a un hombre de carácter difícil, aspecto que queda atemperado por el estudio preciosista de su indumentaria, que destaca su uniforme de gala con la magnífica casaca de terciopelo azul, con profusa decoración bordada en oro. La figura, sentada sobre un sillón tapizado en seda se recorta en un primer término sobre un fondo arquitectónico con una gran columna a la izquierda y un amplio cortinaje rojo en el lado opuesto. Carvajal reposa su brazo izquierdo sobre unos libros dispuestos en una mesa mientras con la derecha hace entrega al alumno, el pintor Mariano Sánchez, de trece años, más tarde pintor destacado de puertos de la medalla que recibió de su mano con motivo de la Primera Distribución de Premios realizada en la Real Academia en 1753, ceremonia que presidió.

El joven opositor, con el pincel en su mano izquierda, tiene la derecha para recoger la medalla de plata de tres onzas correspondiente al segundo premio¹⁵ en la tercera clase de pintura al que optó¹⁶. La alusión a las otras dos artes principales viene dada por el dibujo desplegado sobre los libros, que se corresponde con el ejercicio de un capitel exigido para el premio de tercera clase de arquitectura, así como por la escultura que cierra la composición en el lado opues-

to que representa la estatua de barro de *Baco Joven* (Bac Borghese) copiada por los concursantes de tercera clase de escultura, cuyo yeso, citado por Palomino, formaba parte de las copias encargadas en Roma por Velázquez llegaría a la Academia desde el Alcázar¹⁷.

Con todo ello el artista consigue crear una composición e diagonal que, arrancando de la cabeza del niño en la zona inferior asciende por la figura del Protector hasta el lado opuesto, prolongándose en el cortinaje del segundo término. Por otra parte, tanto la disposición de las figuras como en los restantes elementos de la composición, sillón, columna y fondo de arquitectura, ayudan a crear una disposición escenográfica en donde la valoración del espacio refleja un carácter barroco que contrasta con una utilización más uniforme de la luz. No olvidemos que Calleja, nacido muy a principios del siglo XVIII, puede ser considerado como un pintor entre dos siglos. Su formación junto a Jerónimo Ezquerro, perteneciente a la escuela de Palomino, le infunde un gusto en el uso de los colores, así como una gran perfección en la ejecución y realismo, características que podemos apreciar en el retrato de Carvajal. Es indudable que la impronta del siglo XVII será tan fuerte en él que aunque intenta adaptarse a los nuevos tiempos no conseguirá abandonar el detallismo y el sentido minucioso en la ejecución de sus obras.

BP

¹ Junta Ordinaria de 6 de Junio de 1754 fol. 21. rev. ASF 3/81. PIQUERO, 1994, pp. 52-55.

² "Relación de la Distribución de Los Premios (...)" en la Junta General celebrada el 23 de diciembre de 1753, Madrid, 1754.

³ MORALES, 1981, pp. 57-72.

⁴ MORALES, 1988, p. 137.

⁵ Como así lo recogen Ceán Bermúdez, Quilliet y Madrazo en el siglo XIX expresando sus elogios hacia el pintor.

⁶ El propio Ceán alude a ello: *por el zelo y puntualidad en contribuir a los adelantamientos de la juventud*. CEÁN, 1800, I, p. 188.

⁷ Primera reunión de la Junta Preparatoria de 18 de julio de 1744.

⁸ GARÍN, 1993, p. 53.

⁹ MORALES, 1981, p. 62.

¹⁰ "Junta de 6 de junio de 1754", fol. 21 v. ASF 3/81.

¹¹ "Junta Ordinaria de 14 de junio de 1754, fol. 22", ASF 3/81.

¹² "Distribución de Premios de 22 de diciembre de 1754, p. 19.", ASF 3/81: *exponiendo en él varias obras de Profesores de la Academia, singularmente el Retrato de mármol de S.M. y la Medalla también de mármol del Señor Dn Joseph de Carvajal (...) y el Retrato de Pintura de S. Exc. Que según el mismo acuerdo ha ejecutado D. Andrés de la Calleja: cuyas obras atraxeron la atención y los aplausos del público.*

¹³ "Junta Ordinaria de 23 de junio de 1754, fol. 23 v." ASF 3/81: *Y teniendo noticia de que en la Casa del Sr. Duque de Abrantes hai un busto que representa a nro. Difunto Prot.. su tío se medió comisión pa Que en nombre de la Academia pase a pedir a V.E. lo permita al uso de los Sres. Directs. Olivieri y Calleja a fin de que se saquen con posible perfección sus retratos.*

¹⁴ LUNA, 1978, p. 332.

¹⁵ En el anverso la medalla llevaba la efigie de Fernando III mientras que en reverso el tema, que era común para las medallas de las diferentes categorías, representaba el emblema de la Academia y alrededor la leyenda *non coronabitur nisi legitime certaverit* (sólo será coronado aquel que legitimamente lo merezca) lema significativo y que justifica la importancia de los Premios concedidos por la Academia.

¹⁶ Para optar a este premio Calleja en los ejercicios "de repente" presentó el dibujo de la *Venus Medici* (conservado en la Academia con el n.º inv. 1504/p), cuyo yeso procedente del Alcázar, correspondía a la serie de copias en yeso encargadas por Velázquez en Roma. Ver AZCÁRATE, 1994, pp. 35-42.

¹⁷ PALOMINO (1724), 1947, p. 916.

70. RETRATO DE D^a MARIANA DE AUSTRIA

Óleo sobre lienzo

Autor: Juan Carreño de Miranda (Avilés, 1614-Madrid, 1685)

Medidas: 1,98 x 1,48 m

Inv. n.º 640

En el ángulo inferior derecho aparece el número "186" en blanco
Procedencia: Colecciones Reales. Aparece citado por primera vez en el inventario de la Real Academia de 1824

La obra, tanto por el personaje retratado como por su autor, nos sitúa en pleno Barroco ofreciéndonos un ejemplo del último florecimiento de las artes bajo los Austrias¹. En torno a la mitad del siglo XVII se desarrolla en la Corte una escuela madrileña de pintores que supone una importante renovación artística. Entre ellos hemos de mencionar a Juan Carreño de Miranda y a sus discípulos, que llenarán el reinado de Carlos II, hasta la aparición de un nuevo gusto estético con la llegada del rey Felipe V.

Carreño, artista asturiano de familia hidalga², se inicia como pintor religioso, destacando muy especialmente por sus Inmaculadas, de importante repercusión iconográfica. Pintor de magníficos cuadros de altar para los conventos madrileños, como decorador al fresco y al temple realiza también temas mitológicos. Fue así mismo dibujante y tasador. La culminación de su estilo se sitúa en su producción dentro de Palacio en relación con sus nombramientos de Pintor del Rey (1669) y más tarde de Pintor de Cámara (1671), contando siempre con el favor de Mariana de Austria³. A partir de este momento, convertido en retratista de Corte, ejecuta numerosos retratos de Carlos II y de Mariana de Austria, creando una peculiar iconografía en los severos interiores palaciegos, prototipo que estilísticamente procede de Veláz-



FIG. 1. Carreño de Miranda, *Mariana de Austria*. RABASF. Inv. n.º 640. Foto E. Sáenz de San Pedro.

que, cuyo origen se remonta al retrato cortesano de Alonso Sánchez Coello y en último término entronca con los retratos de Antonio Moro y de Tiziano.

Del aspecto físico del pintor (no muy favorecido), entre otras imágenes perdidas, nos informa una estampa anónima de la Biblioteca Nacional de Madrid. Sin embargo, no deja de ser significativo el retrato moral que traza Palomino⁴, que ensalza su buen talante, mesura, prudencia y buen humor. En contraste con sus contemporáneos se nos muestra como un hombre modesto de gran prudencia, buen humor y entregado muy especialmente a su trabajo. En este sentido se expresa Pérez Sánchez que, elogiando *su extraordinaria maestría, refinadísima sensibilidad y su prodigioso sentido del color*, considera que, tras los grandes maestros del siglo de Oro, es *el artista de más cuajada personalidad con lenguaje más personal y de obra más variada y completa*⁵. Es precisamente su abundante producción y la existencia de un importante taller con discípulos y colaboradores lo que permite admitir, en algunas de sus obras, intervención de taller, aspecto que dificulta en ocasiones el estudio riguroso de su producción así como establecer una autoría.

Estamos ante un cuadro de excelente calidad que representa a la Reina Mariana de Austria en su regencia durante la minoría de edad de su hijo, futuro Carlos II. Retrato de aparato, que fuera de la indiscutible calidad estética, supone, como ya hemos apuntado, una novedad iconográfica cuya singularidad estriba en huir de los tradicionales retratos oficiales, para representar a la reina en su trabajo ejerciendo de en calidad de “gobernadora”. Pero, al mismo tiempo, hemos de considerar su dimensión histórica como reflejo de la decadencia de España y de la Corte en este momento. Es, por otra parte, un importante documento gráfico al recoger el Salón de los Espejos del Real Alcázar de Madrid, lamentablemente desaparecido, que en 1659, bajo la dirección de Velázquez, consiguió su estado definitivo y en el que también Carreño habría intervenido en su decoración al fresco. El lienzo, sin duda, una de las mejores versiones de los retratos oficiales de la Reina⁶, aparece citado por vez primera

formando parte de los fondos de la Real Academia en el inventario de 1824: *15. El de Cuerpo entero de la misma Reina Madre de Carlos 2º. Sentada: pintada por Dn Juan de Carreño*⁷. Si embargo, desconocemos su procedencia así como la fecha exacta de su ingreso en la Real Academia. El número “186” pintado en blanco en el ángulo inferior izquierdo del cuadro permite suponer que pueda tratarse de la versión existente en el Palacio del Buen Retiro⁸. En todo caso lo importante es la calidad de la obra y su significación.

El retrato de la Reina concebido de forma similar y en cierto modo como contrapunto de los del príncipe Carlos, tanto por su indumentaria como por el escenario y concepción general, responde a las severas costumbres de la Corte, reflejo del momento de decadencia que se vivía. Carreño, como hace en casi todas las versiones, representa a Mariar de Austria, sentada en un sillón frailer, vestida con hábito tocado de viuda (como era costumbre en España cuando moría el rey), ante su bufete y en actitud de trabajo mientras alza la vista de los papeles que está despachando.

El escenario elegido por el pintor es el salón de los Espejos del Alcázar, salón de recepción de embajadores, lujosamente decorado⁹. Situado entre la Pieza Ochavada y el Tocador de la Reina, llamado en un principio “Salón Nuevo”, se convierte en un espacio simbólico, en el que toda su ornamentación, los frescos e incluso las pinturas seleccionadas de la Colección Real, evocan el poder de la Monarquía en un momento crítico¹⁰. Concebido como salón de embajadores, destacó desde 1634 por ser el lugar de recepción de personajes importantes por el rey, que en ocasiones se situaba bajo un dosel, al que alude el gran cortinaje negro con borlón que vemos en el lienzo. Muerto el rey, en esta misma sala Mariana de Austria siguió recibiendo como regente a las embajadas y personajes importantes, tal como lo reflejan Mazo y Carreño en sus obras. La reina utilizaría también el Salón, al igual que en el lienzo que nos ocupa, como despacho, dada la proximidad de sus aposentos.

La denominación de la estancia se debe a los ocho espejos situados sobre espléndidos bufetes de mármoles toledanos y jaspes de Tortosa, sostenidos por leones de bronce de Giuliano Finelli, hoy en el Museo del Prado. De este mismo material eran los marcos de los espejos con águilas afrontadas (emblemática de la Dinastía), encargadas a Pedro de la Sota antes de 1641.

El lienzo responde a una fuerte influencia velazqueña, no sólo por el escenario elegido, sino por la concepción espacial y lumínica. La composición que aparece envuelta en una atmósfera de penumbra, con gradaciones de luces y sombras, ofrece la nitidez suficiente para percibir cada uno de los elementos del interior de la estancia. Así vemos en un primer plano la figura de la reina fuertemente iluminada, perfectamente definidos los diversos objetos dispuestos sobre la mesa de trabajo, atril, papeles, tintero, pluma, campanilla e incluso el escabel sobre el que descansan los pies de la reina. En el interior, cargado de simbolismo, podemos observar cómo los reflejos en los espejos que representan “la claridad y la verdad” aluden a las virtudes de la reina. Los frescos y lienzos de la Colección Real que decoran el salón, constituyen también elementos fundamentales de exaltación política. De igual forma, el artista ilumina el lienzo de Judith matando a Holofernes de Tintoretto, hoy en el Prado, que en relación con la reina simboliza la mujer fuerte que por su pueblo es capaz de las más arriesgadas hazañas. Por último, un cierto sentido simbólico ofrece el rostro sombrío de la reina. Valor alegórico por su significación mayestática tiene el gran cortinaje negro que, a modo de dosel, encuadra la composición por su parte derecha. El suelo de baldosas de barro amarillas y rojas, la alfombra de dibujos geométricos, así como el propio cortinaje constituyen también una referencia espacial en la composición. Por otra parte, el sentido analítico y buen uso del color nos remiten también a una influencia flamenca e italiana presentes en la obra.

Se desconoce la fecha de ejecución del retrato, aunque atendiendo a los rasgos del rostro y su relación con otras obras,

Pérez Sánchez sitúa la ejecución de la obra hacia 1675¹¹. La composición presenta cierta similitud con la versión del Museo de Bellas Artes de Bilbao (1673) y está muy próxima a la versión conservada en el Prado (1670). Las tres versiones se relacionan con un dibujo de 1671-75 del British Museum¹². Sin embargo, fuera de toda duda el lienzo de la Academia es el de mayor fuerza y calidad. Es de señalar la elegancia con que está concebida la reina, la forma de descansar sus manos en los brazos del sillón y la excepcional utilización de tonos apagados y armonía cromática en grises. Aspectos todos ellos que permiten incluir el retrato entre las obras maestras del Museo. Así lo consideró la Academia, cuando en el siglo XIX, fue incluida la obra para ser grabada entre sus “Cuadros Selectos”¹³.

BPL

¹¹ La Archiduquesa Mariana de Austria (1614-1696), hija del emperador Fernando III y de María de Austria, candidata a contraer matrimonio con el malogrado Príncipe Baltasar Carlos, pasa, tras el fallecimiento de la reina Isabel de Borbón, a convertirse en la segunda esposa de su tío Felipe IV, emparentándose de este modo las dos principales ramas de la Casa de Austria. El fallecimiento de su hijo Carlos II sin descendencia, acaba con el último intento de perpetuar la Dinastía de los Habsburgo. La Guerra de Sucesión originará el advenimiento de los Borbones en España.

¹² Existen distintas interpretaciones respecto al lugar de su nacimiento. Avilés, parece la ciudad aceptada hoy en día, aunque algunos documentos mencionan también la localidad de Carreño. Ver estudios sobre el pintor: PÉREZ SÁNCHEZ, 1985. Excelente estudio monográfico coincidiendo con el tercer centenario del fallecimiento del pintor; LÓPEZ VIZCAINO y CARREÑO, 2007. La más reciente publicación sobre el artista, recoge toda la bibliografía actualizada con un magnífico prólogo del Académico Joaquín Vaquero Turcios.

¹³ El 27 de septiembre de 1669, la reina nombra a Carreño pintor del Rey... en atención a los méritos que le asisten para ello (COSSIO y GÓMEZ ACEBO, 1923, pp. 1-27; el 16 de junio de 1672, por expreso deseo de la Reina se determina que Carreño perciba simultáneamente los dos sueldos de pintor del Rey y de Cámara: MARZOLF, 1961, pp. 210 y 223. En estos nombramientos se ha querido ver también una conexión con su amistad con Velázquez al que conocía desde 1625 y en cuya concesión de la Orden de Santiago en 1678 estaría presente.

¹⁴ PALOMINO (1724), 1947.

¹⁵ PÉREZ SÁNCHEZ, 1985, p. 93.

¹⁶ En un memorial de Carreño de 1678 se enumeran los lienzos hechos para el servicio real en el que se citan hasta ocho parejas de retratos de “sus majestades” (Carlos II y D.^a Mariana), algunos desaparecidos, por lo que es difícil precisar si el que nos ocupa corresponde a uno de ellos. Existen entre firmados, reconocidos documentalente por Carreño y atribuidos más de veinte retratos.

⁷ Año 1824. *Copia del Inventario general y sus adiciones perteneciente a la Academia de nobles artes de San Fernando*. ASF 3-620. A partir de este momento aparecerá recogido en inventarios sucesivos de la Academia: "Inventario de 1840", en el que forma parte de la sala 6.ª de retratos; DE CASTRO, 1929, p. 23; PÉREZ SÁNCHEZ, 1964, n.º 640, p. 60; LABRADA, 1965, pp. 23-24.

⁸ Ya que en el inventario realizado en 1772 en los Palacios de Madrid y del Buen Retiro se incluyen los retratos parejos de Carlos II, joven, y de la Reina Madre situados en el Cuarto de las Infantas. Los catálogos de la Academia de 1929 y 1965 apuntan también esta procedencia.

⁹ BARBEITO, 1992.

¹⁰ AA.VV., 1994.

¹¹ PÉREZ SÁNCHEZ, 1985, p. 76.

¹² Recogido en BARETTINI, 1972.

¹³ *Cuadros Selectos de la Real Academia de San Fernando, publicado por la misma con ilustraciones de varios académicos*. Madrid, Manuel Tello, 1881-1885. La obra fue dibujada por José Fernández Olmos y grabada por José Roselló. Recogido en *Catálogo General de la Calcografía Nacional*, 1987, p. 223, con el n.º 4381.

71. LEÓN DORADO

Vaciado en yeso, dorado

Lugar de conservación: Museo de la Casa de la Moneda

Inv. n.º R/ 184.412

Medidas: 86 x 120 x 62 cm

Es una reproducción de uno de los leones que adornan el Salón del Trono del Palacio Real. Tiene la pata delantera izquierda en alto, descansando sobre una bola, es decir, se inspira en el modelo del león Medici moderno, realizado por Flaminio Vacca.

La forma en la que llegó a la Casa de la Moneda no está documentada, aunque podría ser que el vaciado llegara en los años 60 desde el Museo de Reproducciones Artísticas, dato que tampoco está confirmado¹. En el Archivo del Palacio Real de Madrid tampoco hemos encontrado ninguna información al respecto, pues no consta ninguna solicitud para hacer un vaciado en escayola de ninguno de los leones del Trono.

Es un vaciado completo, de excelente calidad, posiblemente del siglo XIX, cuyo modelo deriva o bien del león del salón del Trono sin firma o bien de uno de los del Museo del Prado.

Podría ser que se hubiera hecho un vaciado de uno de ellos cuando se solicitan en 1832 los siete u ocho leones que están si usar en el Palacio para soportes de dos tableros de piedras duras en el Museo del Prado². Durante el reinado de Isabel II, en 1867, se expone por primera vez al público la colección artística de la Casa de la Moneda, con una importante colección de dibujos, entre ellos el del león n.º 72 de este catálogo. Cabe la posibilidad de que el molde del Museo de Reproducciones Artísticas se hiciera durante este período para ilustrar mejor esta rica colección de dibujos y grabados de la Casa de la Moneda. Este vaciado en escayola fue restaurado en el año 2006, retirándole la pintura acrílica blanca que tenía y apareció el dorado anterior, de muy buena calidad, a base de pan de oro y una mezcla de pigmentos. El vaciado tiene un modelado de calidad y se aprecia claramente su despiece, lo que significa que el molde con el que se hizo es rígido y conformado por varios elementos³.

MJH

¹ En 1964 se inaugura el edificio actual de la Casa de la Moneda, situado anteriormente en la Plaza de Colón.

² TÁRRAGA, *VEA*, pp. 173-199.

³ La restauración fue realizada por Pepa Parra Granell, a quien agradezco su amable ayuda. El expediente de la restauración consta en la Casa de la Moneda.



FIG. 1. León de Matteo Bonuccelli (yeso dorado). Museo Casa de la Moneda. Inv. n.º R/184.412. Foto E. Sáenz de San Pedro.

72. LEÓN MEDICI

Lápiz sobre papel

Autor: atribución al escultor francés Roberto Michel

Lugar de conservación: Museo Nacional de la Casa de la Moneda
y Timbre

Inv. n.º Rg/162

Medidas: 32 x 22,5 cm

El dibujo a lápiz en tonos sepia sobre papel verjurado pertenece a la colección de Mariano González Sepúlveda, cuyo anagrama "M" presenta en la parte central inferior. Tal identificación fue realizada por la Conservadora del citado Museo, Reyes Durán, quien, a través de sus investigaciones, halló el referido anagrama en documentos autógrafos del citado grabador¹. El dibujo, originariamente, debió de pertenecer a la colección reunida por el padre de González Sepúlveda, el grabador de Cámara de Carlos III, Pedro González Sepúlveda. El Conde de la Viñaza, a partir de las Actas de la Academia, nos informa que Pedro había completado su formación en la Real Academia de San Fernando, estudiando la escultura con D. Roberto Michel. Asimismo, nos descubre su afición como coleccionista de arte²¹. Ciertamente fueron numerosos los dibujos que conservó Pedro de su maestro, lo cual nos habla de la alta estima y admiración por su obra.

El dibujo reproduce el león que el Gran Duque Ferdinando había adquirido para la Villa Medici en Roma y que el escultor Flaminio Vacca documenta en sus Memorias como hallado en la Via Prenestina, a las afueras de la Porta S. Lorenzo y desenterrado por el escultor toscano Giovanni Sciarano.

Este antiguo león ha sido datado como perteneciente al siglo II d.C. y era obra muy famosa antes de finalizar el siglo XVI.

El citado escultor Flaminio Vacca en 1594 labró otro león similar al hallado, de forma que uno y otro, en 1598, flanqueaban la escalinata de la Villa Medici, tal y como podemos observar en dibujos y grabados antiguos². En la actualidad ambos leones están bajo el arco central de la Loggia dei Lanzi, en Florencia, a uno y otro lado de la escalinata. Allí fueron trasladados en



FIG. 1. Roberto Michel (atribuido), *León Medici*. Museo Casa de la Moneda. Inv. n.º Rg/ 162. Foto E. Sáenz de San Pedro.

1787. El situado a la izquierda y labrado por Vacca lleva la inscripción: *Opus Flaminii Vaccae Romani*.

El antiguo y famoso león hallado en la Via Prenestina debió de despertar el interés de Velázquez durante su segundo viaje a Italia, pues, siguiendo la relación que nos proporciona Palomino³ entre los modelos y vaciados traídos por el pintor para Felipe IV hallamos descrito *Un león grande, con el cuello, y espaldas vestidas de crecida greña, que muestra su ferocidad y nobleza*. Esta obra, según distintos inventarios estuvo situada en el Alcázar, concretamente, en la Galería de Poniente, junto a la figura del *Nilo* y el grupo de *Laocoonte*. Tras el incendio debió de ser almacenado junto con otros muchos yesos, vaciados y esculturas, para su posterior recuperación.

El escultor Roberto Michel, que había llegado a Madrid en 1740, en razón de una serie de circunstancias, pudo conocer este modelo de león traído por Velázquez. En primer lugar, porque, tal y como declara su viuda, *Restauró por orn. De S.M. cantidad de Bustos, Estatuas, y Bajos relieves, tanto de bello antiguo Griego, y Romano, como de lo moderno mas apreciable... con otras excelentes piezas casi destruidas...*⁴. En segundo lugar, por la facilidad y calidad que para el dibujo tenía Roberto Michel, pues según noticias documentales, ya el 18 de marzo de 1745 presentó un dibujo a la Junta Preparatoria de la Academia, cuya

temática ignoramos, pero sí sabemos que le valió no sólo el que se le aprobase en primer lugar, por encima de otros escultores, como el alemán Francisco Stolz, el valenciano Francisco Vergara o el también francés Francisco de Vogé, sino que consiguió la distinción de entrar a dibujar con precedencia a todos los demás discípulos⁵. Algunos años después, en función de su cargo en la Academia hubo de contribuir con dibujos para la enseñanza de los alumnos. Por otra parte, hemos de tener en cuenta el interés de Michel por la estatuaria griega y romana dejando un bello testimonio en el vaciado que realizó en 1759 bajo el título “El Genio de la Escultura”, en donde nos muestra la figura del genio apoyado sobre el torso de Belvedere. Esta obra sirvió varias veces para dibujar y modelar en la Sala de yeso e incluso la Academia de San Carlos de Valencia tuvo una copia de ella, regalada por el propio escultor a Manuel Monfort y donada por éste a la citada Academia.

Dentro de su producción artística Roberto Michel nos ha dejado un buen número de obras con la imagen del león, en función del simbolismo de este animal y del gran número de obras por él realizada con destino a la ornamentación del Palacio y al servicio de la monarquía.

En 1765 labró en mármol de Badajoz uno de los leones para la escalera principal del Palacio por expreso deseo real⁶. Un boceto del mismo, realizado en barro cocido y firmado en el pedestal se conserva en la Casa Nacional de la Moneda y Timbre de Madrid. También esta misma obra la modeló en estuco, tal y como figura en la testamentaria de Carlos III y fueron valorados por su hermano Pedro y el escultor Celedonio de Arce el 25 de febrero de 1794 en 34.000 rs. Asimismo, con destino a la Puerta de San Vicente realizó en 1774 una cabeza de león en piedra de Colmenar. Además de tres cabezas de leones en las claves de los arcos mayores de la Puerta de Alcalá (1776-1778). O los realizados en estuco que hoy podemos contemplar en el Salón de Columnas y en otras Salas del Palacio, además de los dos leones de la fuente de Cibeles y sus modelos correspondientes en cera marrón sobre soporte de madera que conserva la Casa Nacional de la Moneda y Timbre⁷.

Como restaurador de la colección de esculturas, Michel también tuvo ocasión de conocer los leones de bronce traídos por Velázquez y es evidente que el escultor ha seguido muy de cerca estos modelos en sus obras.

MI

¹ VIÑAZA, 1972. Llegó a reunir aparte de una copiosa colección de medallas y otros objetos, dibujos originales de los mejores artistas, bocetos, estampas raras vaciados de la antigüedad, que, a la continua, estaban a disposición de sus amigos y de los muchos que acudían a su casa a instruirse en la teoría de las bellas artes y la práctica de las buenas máximas artísticas.

² Roma, Instituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto delle Stampe (inv. CL, 2269 68087).

³ PALOMINO (1724), 1947, p. 916.

⁴ Mi agradecimiento al Director de la Casa Nacional de la Moneda y Timbre D. Teodoro Vidal que tan desinteresadamente me facilitó la posibilidad de disponer de este dibujo para su estudio.

⁵ En el informe hecho a la solicitud de su viuda se señala que atendiendo a la aplicación que el dho Dn Roberto Michel había manifestado en la asistencia a la Junta preparatoria. S.M. le nombró por uno de sus Académicos Profesores en la clase, por entonces, de Teniente o substituto de los Directores actuales por lo respectivo a la escultura, con asiento y voto en las Juntas en 1752. Exactamente el 24 de abril de 1752 fue nombrado Teniente Director de Escultura (AGP, Exp Personal C^o 679/9). En 12 de marzo de 1757 recibió el nombramiento de escultor de Cámara; asimismo, Carlos III le distinguió con el grado y honores de Director de Escultura de la Academia en 1763 y al morir Felipe de Castro le nombró su primer escultor de Cámara, concretamente el 29 de septiembre de 1775. Este mismo año le otorgó el nombramiento a consulta de la Academia de Director de Escultura en propiedad y el 14 de marzo de 1785 a propuesta de la misma Academia Director General de esta institución.

⁶ AGP, Secc. Ob. Leg. 3 y Leg. 470. Resumen Actas Acad. B.A. S. Fernand Junta Pública del 14 de junio de 1787, CEÁN, vol. III, p. 150, Répide, Pedro de Revista. *La Esfera*, 1915, n.º 82, PONZ, t. IV, pf. 12, p. 520.

⁷ Ambos tienen ligeras diferencias en sus medidas (40 x 31, 5 x 15,2 y 41 30 x 14,5). Noticia que debo a la amabilidad de la conservadora de la Casa Nacional de la Moneda y Timbre.

73. OBJETOS HALLADOS DETRÁS DE LA PEANA DEL HÉRCULES FARNESE

Al desmontar el *Hércules Farnese* de la peana de granito en que fue colocado en el siglo XVIII para proceder a su restauración se hallaron varios objetos depositados o caídos accidentalmente entre la base de la escultura y la pared. Se trata de ve

te naipes, una bula, un fragmento de papel manuscrito, un escapulario de seda, una llave, un tiento de pintor, fragmentos de hueso, dos suelas de zapato y un cigarrillo de marca *Diamante*. Cronológicamente abarcan desde un momento inmediatamente posterior a la colocación del vaciado en el Zaguán de la Academia hasta la fecha más reciente que nos proporciona el cigarrillo, en los años 50 del pasado siglo.

1. NAIPES (9,15 x 5,7 cm)

Quizá el mayor interés, también por la fecha precisa de su fabricación, es la baraja de naipes, ya que en el cuatro de copas aparece el año de 1789. Se encontraron veinte naipes, algunos incompletos, pero que permiten su catalogación¹. Tipológicamente corresponden a los diseñados por Félix Solesio² en la Real Fábrica de Macharaviaya en Málaga. Esta fábrica tuvo actividad documentada a partir de 1776 y produce frecuentemente naipes con la marca *Para Yndias*. Aunque el modelo corresponde a los de Félix Solesio, de los que en el Museo Fournier de Naipes de Álava se conservan los de 1787 y 1793, las similitudes con la hallada en la Academia no dejan lugar a dudas de que pertenecen al mismo círculo. No obstante, en los pliegos y descripción de la prueba



FIG. 1. Naipe de Félix Solesio, 1789.

impresa previos a la producción de 1789, no aparece este modelo. Esto abre la posibilidad de que se trate de una tirada hecha fuera de control o incluso en otra fábrica, imitando modelos conocidos³.

2. BULA (37 x 25,1 cm)

Se trata de un grabado en talla dulce. En ella se representa a Cristo atado a una columna. En el texto se identifica a la beneficiaria como María de Silva y Guzmán, hija del tercer duque de Pastrana y casada con Rodrigo Díaz de Sandoval y Mendoza, séptimo Duque del Infantado, en 1630. Al aparecer la noble con este título, la bula debe ser necesariamente posterior a esta fecha.

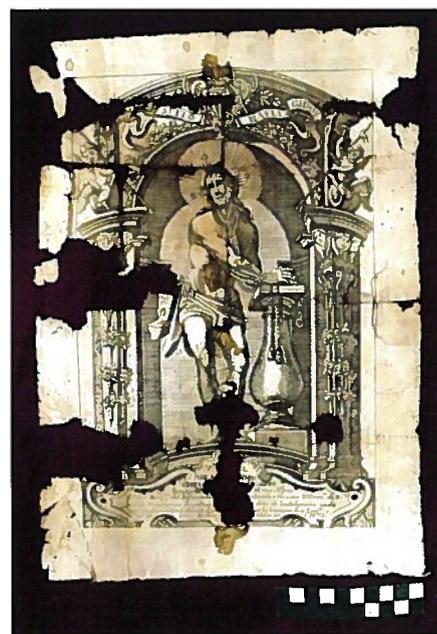


FIG. 2. Bula en favor de María de Silva y Guzmán.

FRAGMENTOS DE PAPEL MANUSCRITO (15,3 x 10,6 cm)

Se trata de la cuarta parte de un folio escrito por ambas caras, con un ejercicio en el que, con buena letra, se repite

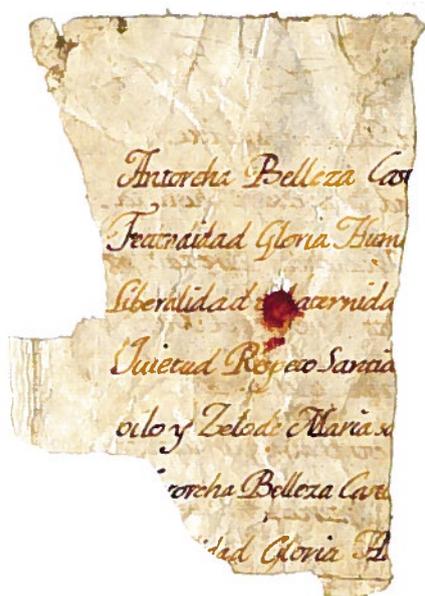


FIG. 3. Fragmento de un ejercicio de escritura (siglo XVIII).

una serie de palabras por orden alfabético. La lectura de lo que se conserva es la siguiente:

Anverso: Antorcha Belleza Cast(idad) / Fraternidad Gloria Hum(anidad)... / Liberalidad Maternida(d)... / Quietud Respeto Santid(ad)... / ... vilo y Zelo de María/ (An)torcha Belleza Casti(dad).../ (Fraterni)dad Gloria Hu(manidad).../

Reverso: (Castida)d Dulzura Espiritu.../ (Humanid)ad Intercesion Justicia... / (...) Ovediencia Pureza .../ (...) nto Virginidad Xuvilo (de) nuestras almas/ ...ustras al Espiritu/ Intercesion Justicia / Oved(iencia)

3. ESCAPULARIO (8,2 x 7 cm)

Es un escapulario de tela marrón y seda amarilla en la que va estampada en tinta negra una imagen de la Virgen de la Paloma.

4. LLAVE DE HIERRO (16,2 x 5,2 cm)

Se trata posiblemente de una llave de la puerta de la Academia para abrir una cerradura que hoy no conserva. Es posi-

ble que en un momento dado la quisiesen dejar escondida e el lugar en el que se encontró y no pudieron recuperarl posteriormente.

5. TIENTO DE MADERA (118,4 x 1,1 cm)

Se entiende que, al haber caído detrás de la base del *Hércul* algunos objetos, se trataron de recuperar introduciendo un vara de madera. Esto quizá explique que la baraja de naipes n esté completa y el hecho de que el tiento haya caído tambié detrás de la escultura, sin posibilidad de ser recuperada.

SV

¹ Agradecemos los datos que nos ha facilitado Edurne Martín Ibararán, Conservadora del Museo Fournier de Naipes de Álava para la catalogació que damos a renglón seguido.

² PÉREZ GONZÁLEZ, 1998, p. 9.

³ COLOMAR, 1998, pp. 62-83.

74. LEÓN EN BRONCE

Bronce fundido y dorado, mármol

Autor: Matteo Bonucelli, 1651

Lugar de conservación: Museo Nacional del Prado

Inv. n.º O-453

Medidas: 0,72 m

Inscripción en la cola: MATTEVS BONVCELLVS LVCENSIS/
AEREOS LEONES DVODECIM FINXIT FVDIT
INAVRAVITQ(UE)/ REGI CATOLICO. AD. M.DCLI

El segundo contrato de Velázquez para la realización d esculturas en bronce para el Alcázar de Madrid es el encargo de doce leones en bronce dorado para soportes de se bufetes de mármol. El documento se firma el 7 de enero d 1650 entre Velázquez y el escultor Matteo Bonucelli. Se especifica que los leones se realizarán *de la forma, calidad y tamaño que tienen los dos modelos hechos en arcilla por el Sr. Matteo que estan en su casa* y que el pintor ya había visto¹.

De cada modelo el escultor haría seis réplicas y se comprometía a entregarlos en un plazo de quince meses. La tarea de dorarlos no le correspondería a Bonucelli, pues se firmará un contrato posterior con Girolamo Ferrer. El precio fijado por el trabajo de fundir los doce leones era de 4.600 escudos, a pagar en diversos plazos y el bronce sería facilitado por el propio Velázquez².

En diciembre de 1650 ya están fundidos y dispuestos para dorar los dos primeros leones, según se desprende de la carta fechada el 22 de diciembre de 1650, donde Juan de Córdoba escribe a Gregorio Romero, secretario del conde de Oñate, diciéndole que el *dinero no alcanza* y que *ya estan en estado de dorar los dos primeros leones y que me dice Julian el escultor que embio S. E. que seran menester cerca de 800 escudos para dorar cada par de leones*³.

El 6 de enero de 1651 de nuevo Juan de Córdoba escribe a Gregorio Romero dando noticias sobre los leones encargados por Velázquez pues *se empiezan a dorar la semana que viene los leones como lo escrivo a S. E.*⁴

A finales del mes de enero, el día 27, es el escultor Giuliano Finelli quien escribe al conde de Oñate indicándole el avanzado estado de la obra de los leones, pues *e datto principio a dorrare li duie leioni*⁵. Justifica el elevado coste de la obra argumentando que en Roma no hay un ejemplo similar en



FIG. 1. Matteo Bonucelli, *León dorado*. Museo Nacional del Prado. Inv. n.º O.453.

cuanto al dorado de un ejemplo de tal magnitud. En marzo del mismo año se hace un primer envío de estatuas a Nápoles rumbo a España, donde figuran los dos primeros leones y sin duda éstos han de ser los dos leones que están firmados y que hacen pareja. Uno de ellos es el del Museo del Prado cuya inscripción ha sido descubierta recientemente con motivo de la restauración de los ocho que soportan las dos mesas de piedras duras.

El contrato para dorar los diez leones restantes tuvo lugar el 2 de noviembre de 1651 entre Juan de Córdoba y Matteo Bonucelli. En el contrato se especifica que Bonucelli ha hecho los doce leones, dos de los cuales ya están dorados y entregados, *dorati e consegnati*, y del dorado del resto se hará cargo Girolamo Ferrer. El trabajo lo supervisará el escultor Giuliano Finelli, quien ha venido desde Nápoles enviado expresamente por el conde de Oñate para tal misión *mandato p(e)r quest'effeto dal Ill(ustrissi)mo et Ecc(ellentissi)mo S(gno)r Vicè Re di Napoli*⁶. El plazo será de cuatro meses y el importe total ascenderá a 1.920 escudos. Juan de Córdoba se compromete a entregar todo el oro que sea necesario para dorar los leones, pero si el dorado no resultaba satisfactorio, Matteo Bonucelli se haría cargo de volverlos a dorar a su costa. Ferrer se comprometía a hacer con total perfección esta obra y el oro que sobrara, se restituiría a Juan de Córdoba. Los plazos previstos se cumplieron y a finales de abril de 1652 los leones ya estaban en España.

Así pues, los dos leones que están firmados por Bonucelli son los primeros que se hicieron y los que se enviaron en primer lugar a España; uno está en el Palacio Real de Madrid y el otro en el Museo del Prado. Según la documentación, es bastante probable que en el dorado de estos dos primeros leones interviniera directamente Giuliano Finelli y del resto se encargó Girolamo Ferrer.

Tras el incendio del Alcázar en 1734 y la construcción del Palacio Nuevo, hubo una total renovación en la decoración de las salas y en el Salón de Embajadores del Palacio Real de Madrid se colocó el trono con cuatro leones y e

resto fueron solicitados en 1832 por el Museo del Prado para utilizarlos como soportes de dos ricos tableros de piedras duras⁷.

MJHS

¹ SALORT, 2002, p. 447.

² Ídem, doc. a88.

³ MINGUITO, 1999, p. 309.

⁴ SALORT, doc. a79.

⁵ MINGUITO, 1999, p. 310.

⁶ SALORT, doc. a108.

⁷ Para todo lo relacionado con este tema consultar COPPEL, 1998, pp. 254-255 y GONZÁLEZ PALACIOS, 2001, pp. 74-77.

75. GERMÁNICO

Vaciado en bronce

Fundidores: Pietro del Duca y Cesare Sebastiani

Lugar de conservación: Patrimonio Nacional

Inv. n.º 10010390

Altura: 1,95 m

Original de mármol conservado en el Museo del Louvre,

inv. n.º MR 315

El primer documento que firma Velázquez en Roma en la casa en que habitaba el agente Juan de Córdoba, ante el notario Antonio Simio, el 13 de diciembre de 1649, lo hace para encargar las tres esculturas de bronce que necesita colocar en los nichos de la Pieza Ochavada del Alcázar. Una de ellas la ve en la colección del cardenal Montalto en la Villa de Termini, que había fundado el papa Sixto V. Estaba entonces considerada el retrato de un emperador desnudo, con un paño en el brazo izquierdo y de este modo se menciona en la *obligatio* que suscriben las dos partes: *Una figura in piede d'un Imperatore ignuda d'altezza di palmi otto in nove che sta nel Giardino del E(ccellentissimo) Si(gno)r Card(ina)l Montalto a Termini, che ha una Cascata d'un panno sopra il Braccio sinistro* (Doc. 1). Los formadores con los que se contrata el vaciado en bronce de esta escultura fueron Pietro del Duca y Cesare Sebastiani, que firman en el lateral del zócalo sobre el que descansa la figura:

CESERE. SEBASTIANI.GIO(VANNI).PIETRO.DEL.DUCA/ CON PAGNI.FONDITORI.ROMANI/ M.D.C.L. En el contrato se determina que deben quedar terminadas en el plazo de nueve meses y deben ser hechas en metal de buena calidad y del grosor habitual. Los moldes quedarían en propiedad de Diego Velázquez y Juan de Córdoba.

Velázquez tenía la idea de colocar este vaciado en bronce con los otros dos que encarga en el mismo contrato, haciendo



FIG. 1. *Germánico*, Palacio Real. Inv. n.º 10010390. Foto E. Sáenz de San Pedro

juego con los siete *Planetas* de Jonghelinck que había instalado en la Pieza Ochavada. Por ello necesita que estén igualadas las alturas, para lo que necesita que tengan un zócalo de ocho o diez dedos de altura, como hace constar en el contrato: *un zoccolo riquadrato pure di Bronzo d'altezza d'otto in dieci dita piu o meno, secondo comporterà l'altezza della statua ad arbitrio di d(ett)i S(igno)ri D(on) Diego, o D(on) Gio(vanni)* (Doc. 1).

Esta escultura no había sido incluida entre las mejores de Roma seleccionadas por Perrier, pero tampoco ninguna de las otras que escoge Velázquez en un primer momento y encarga a estos fundidores. La fama la adquirió más tarde cuando el príncipe Savelli, al heredar la colección Peretti, la vendió a Louis XIV en 1685, junto con el llamado Cincinato, para ser colocada en la Gran Galería de Versalles¹.

En la descripción de Palomino se hacen varias propuestas de identificación entre las que la más curiosa ve en esta obra un jugador de morra: *Tambien otra estatua de un hombre desnudo, con el brazo derecho levantado, y cerrada la mano, y con la izquierda tiene la ropa, y a el pie una tortuga; dicen que es un jugador de morra, y el que tiene la original en Roma, la tiene por tal*².

Se trata en realidad de una adaptación del *Hermes Loghios*, al que se le ha cambiado la cabeza colocándole un retrato y cambiándole ligeramente la posición del brazo derecho, para acercar la mano a la altura de la cabeza. En cuanto a las identificaciones del retrato se mantuvo durante mucho tiempo la atribución a Germánico, por lo que aún es conocida con ese nombre. Sin embargo, se han hecho propuestas en el sentido de que pudiera ser Augusto, Bruto o más recientemente se cree que es Claudio Marcelo³.

La Academia de Bellas Artes dispuso en los años inmediatamente posteriores a su creación de un molde en el que se hicieron varios vaciados en yeso. López Enguídanos incluyó uno de ellos en su repertorio en 1794, con la peculiaridad de que no se ve la tortuga que el original tiene debajo del paño, donde se lee la firma del ateniense Kleomenes hijo de

Kleomenes. En el inventario de 1804 se incluye como *Germánico en acción de jugar a la morra*⁴. En 1811 ingresó otra copia procedente de la fábrica de porcelana de Buen Retiro que aún se conserva.

JMI

¹ SÄFLUND, 1973, 1-18; HASKELL y PENNY, 2006⁶, n.º 42, p. 219;

DE KERSAUSON, 1986-1996, vol. I, p. 46, n.º 18.

² PALOMINO (1724), 1947, p. 915.

³ SÄFLUND, 1973, pp. 1-18.

⁴ RABASF, Archivo-Biblioteca, 616/3.

76. LAOCOONTE

Vaciado en yeso

Lugar de conservación: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Altura: 1,84 m

Copia del original conservado en el Patio Octogonal de los Museos Vaticanos, Ciudad del Vaticano, inv. n.º 1039

Entre las obras seleccionadas por Velázquez durante su segundo viaje a Italia destaca el grupo escultórico del *Laocoonte*, ubicado en los Jardines del Belvedere, que desde su hallazgo en 1506 había gozado de una gran popularidad. La pieza fue descubierta el 14 de enero en Roma y muy pronto fue adquirida por el papa Julio II que la colocaría en los jardines. En los años en los que Velázquez se encuentra en Roma la obra había sufrido dos restauraciones, una en 1523 por Baccio Bandinelli, que afectaba a brazo derecho del hijo menor, la mano derecha del hijo mayor, pie derecho del hijo menor así como parte del pie izquierdo del *Laocoonte*. La segunda, en 1532-1533, por Giovanni Angelo Montorsoli, modificaría el brazo derecho del *Laocoonte*.

La historia del vaciado de esta pieza se conoce bastante bien gracias a que se ha conservado gran parte de la documentación. El 6 de agosto de 1651, Juan de Córdoba con



FIG. 1. *Laocoonte*. RABASF. Inv. n.º V-12. Foto E. Sáenz de San Pedro.

trata a Cesare Sebastiani¹ para que realice una copia del yeso del *Laocoonte*. El resto de los vaciados de obras del Belvedere se le habían encargado anteriormente a Albrizio con unas condiciones similares a las que en este documento se recogen. La obra, que debía estar finalizada en un plazo de dos meses, era supervisada por Giuliano Finelli y su coste era de 195 escudos. En el contrato se especifica que además del vaciado debían entregarse los moldes en condiciones para poder ser utilizados. El pago se dispuso en varias entregas, incluyéndose la posibilidad de abonar 5 escudos más si Sebastiani transportaba la obra al local de la via dei Cappuccini Vecchi, donde Velázquez almacenaba las copias ya terminadas. El vaciado fue finalmente trasladado por Bartolomeo Tam² desde el Belvedere a los almacenes de la aduana de Ripa. El 20 de mayo de 1653, Cesa-

re Sebastiani recibe el pago final por la realización de algunos vaciados entre los que se encuentra citado el de *Laocoonte*.

El traslado de las copias realizadas por Velázquez a España se organizó en tres envíos: el primero en marzo de 1561 formado por 244 cajas, vía Nápoles; el segundo en abril del año siguiente con 17 cajas, vía Civitavecchia y el último en abril de 1653 con 201 cajas vía Nápoles. Es en esta tercera tanda en la que se encontraría el *Laocoonte*. Sabemos que el 28 de abril Juan de Córdoba contrata a Orazio della Pace y Diego Molli, patronos de las embarcaciones San Girolamo di Buenaventura y San Nicola para transportar estas cajas. Junto con los moldes, vaciados bronce, etc., en estas embarcaciones viajaron Girolamo Ferrer, su hijo y su ayudante. Las piezas llegaron a Madrid en agosto de 1653. Velázquez había dispuesto el viaje de Ferrer a Madrid junto con los yesos para contar así con un experto que pudiera reparar los posibles defectos que las copias sufrieran durante el trayecto así como para que realizase nuevos vaciados con los moldes que también habían sido enviados. En relación con esta segunda misión podría encontrarse el busto en bronce del *Laocoonte* que conservamos hoy en el Museo del Prado como opina Montagú, si bien los autores que han estudiado esta obra no se ponen de acuerdo con sus orígenes: Barrón piensa que puede ser un ensayo de fundición de la Fábrica del Buen Retiro mientras que Hall defiende que es obra de Algardi. Por el contrario, Blanco y posteriormente Blanco y Lorente defienden que es una pieza renacentista.

Una vez en la Corte, el vaciado fue colocado en el Alcázar en las estancias denominadas las Bóvedas de Tiziano, como aparece recogido en el inventario de 1686. En 1724 Palomino le cita encabezando la lista de las esculturas traídas por Velázquez: *Las estatuas, que entresacó de tan gran número fueron principalmente la del troyano Laocoonte, que está en Belvedere, sus dos hijos rodeados con intrincadas vueltas de dos serpien*

tes, que los ciñen con admirables enlazaduras: de estas tres estatuas, la una está en acro de gran dolor, la otra de morir, á tercera de haber compasión³.

El incendio del Alcázar en las Navidades de 1734 dañó gravemente este vaciado quedando reducido a fragmentos que en un primer momento se guardan en los almacenes de la obra del nuevo palacio.

En 1744, diversas partes conservadas del yeso del *Laocoonte* ingresan en la Real Academia de San Fernando donadas por el rey, junto con el resto de vaciados conservados, para dedicarlos a la enseñanza. En el inventario de la Academia de

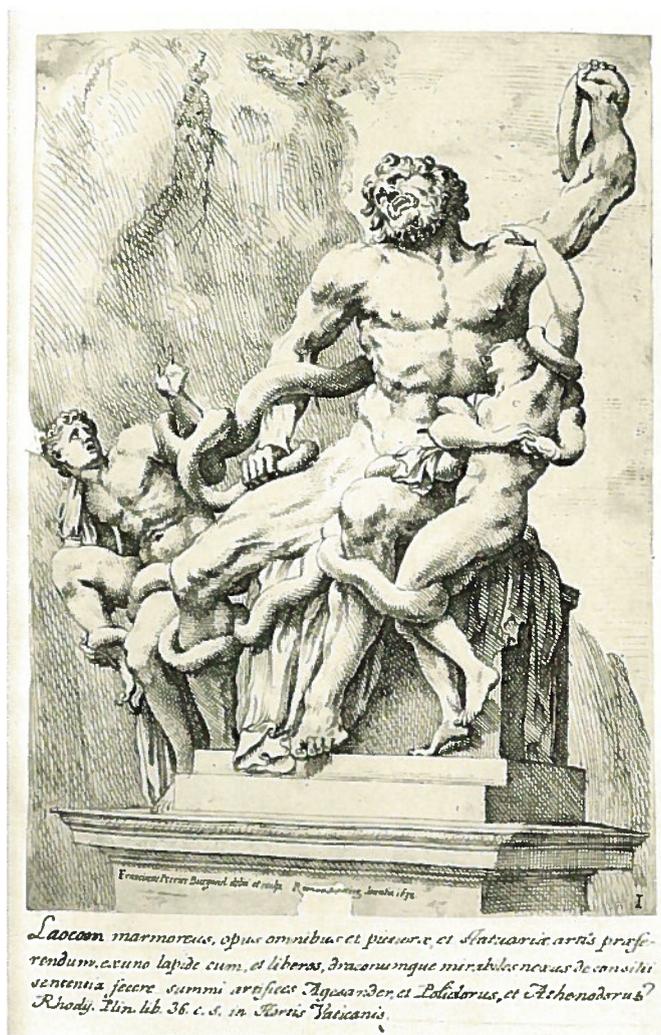


FIG. 2. *Laocoonte*, Perrier, 1638, lám. 1.

1758 aparecen citados los fragmentos conservados de vaciado original: *Idem otra de un Hijo de Laocoonte pequeña de yeso, Idem un trozo de cuerpo vaciado en yeso de uno de los hijos de Laocoonte, Idem un medio cuerpo de cerca de quarta que parece del Hijo de Laocoonte sin brazos*. En este inventario también se nos habla de una cabeza y de un torso del *Laocoonte* (*Idem diez cabezas o retratos antiguos vaciados de yeso que son una de Alexandro colosal, otra de Laocoonte, dos de Niobe, una de Moreto, y las demas de personajes antiguos, Idem otro vaciado de medio cuerpo de Laocoonte, sin cabeza ni brazos, sobre su peana de madera*), sin embargo, estas piezas no llegan directamente de los almacenes de palacio, sino que provienen del grupo de obras que Olivieri vende a la Academia⁴ (por la cabeza le pagan 45 escudos y por el torso 150), pero que en realidad procedían del Palacio Real.

En 1761, Juan Pascual de Mena llevó a cabo una profunda restauración de los vaciados de Velázquez reparando todas aquellas partes perdidas a causa del incendio. Según Carmer Heras, Pascual de Mena restauraría parcialmente el yeso a unir la cabeza y el torso de la figura principal; sin embargo, no existe un dibujo del artista que confirme que trabajase con dicha escultura, como sí los hay del resto de vaciados que restauró. Lo que sí pudo suceder fue que en estas fechas se pudo aprovechar para hacer varias copias del yeso de Velázquez uniendo no los originales, sino los nuevos vaciados. Esto vendría a explicar que en el inventario de la Academia de 1804 encontremos un busto, una cabeza y un *Laocoonte* desde la cabeza al vientre, sin brazos. Los fragmentos de los hijos debieron deteriorarse, pues ya no aparecen en este listado.

No será hasta la llegada de la colección de vaciados de Mengs en 1779 y los yesos traídos de la Real Fábrica de Porcelanas del Buen Retiro en 1811, cuando la Academia de San Fernando cuente con un vaciado completo de este grupo escultórico.

En la actualidad la Academia conserva un busto del *Laocoonte*. Tras una detenida comparación esta pieza se revela como

más antigua que el vaciado proveniente de la Fábrica de Porcelanas. Podría tratarse en ese caso de una de las copias que se realizarían tras la restauración de Pascual de Mena en el siglo XVIII.

¹ SALORT, 2002, p. 461.

² *Ibidem*, p. 467.

³ PALOMINO (1724), 1947, p. 333.

⁴ TÁRRAGA, 1999.

BSO

dad, el tipo escultórico corresponde a un *Hermes*, cuyo delicado movimiento revela su vinculación con modelos praxitélicos⁴. Se trata de un joven desnudo apoyado en un tronco de palma. Lleva un manto al hombro izquierdo que recoge con su antebrazo. Al original en mármol le faltan la mano izquierda, que probablemente sostuviera algún objeto, y el brazo derecho⁵. Ambas partes fueron restauradas en yeso en sendas intervenciones que han sido atribuidas a Guglielmo de la Porta⁶ y son aún visibles en 1638, cuando se publican en el libro de Perrier⁷, aunque posteriormente serán eliminadas⁸.

77. ANTÍNOO DEL BELVEDERE

Vaciado en yeso perdido

Formador del yeso: Orazio Albrizio

Altura: 1,95 m

Original en mármol conservado en el Patio Octogonal de los Museos Vaticanos, inv. n.º 907

En su segundo viaje, Velázquez encargó junto a las esculturas del *Nilo* y del *Apolo Belvedere* un vaciado del llamado *Antínoo*, que ornaba la misma sala Vaticana. El yeso, junto a su pedestal, fue encargado al formador Orazio Albrizio en 1650¹.

Dominus Horatius Albritius quondam Pancratii romanus mihi etc. cognitus sponte etc. et alias omni meliori modo etc. promisit et se obligavit illustrissimo domino Didaco Silva de Velasco hispalensi presenti ut dicitur di formare tre statue che sonno di marmo nel giardino di Belvedere cioè il Nilo, l'Apollo et Antino, con far per ciascuna di esse un cavo di gesso et anco un rilievo per ciascuno di gesso.

La escultura original había sido hallada en Roma, en la Vigna de Nicolaus de Palis con anterioridad a 1543. Poco después fue adquirida por Paolo III Farnese, que la hizo llevar al Cortile del Belvedere, donde aparece ya en 1545².

La identificación de la escultura como Antínoo, joven amante de Adriano, se debe sólo a que su hallazgo se produjo en las proximidades del Castel Sant'Angelo, que en la Antigüedad fue el mausoleo de este emperador³. En reali-



FIG. 1. *Antínoo del Belvedere*. Foto Museo Vaticano. Inv. n.º 907.

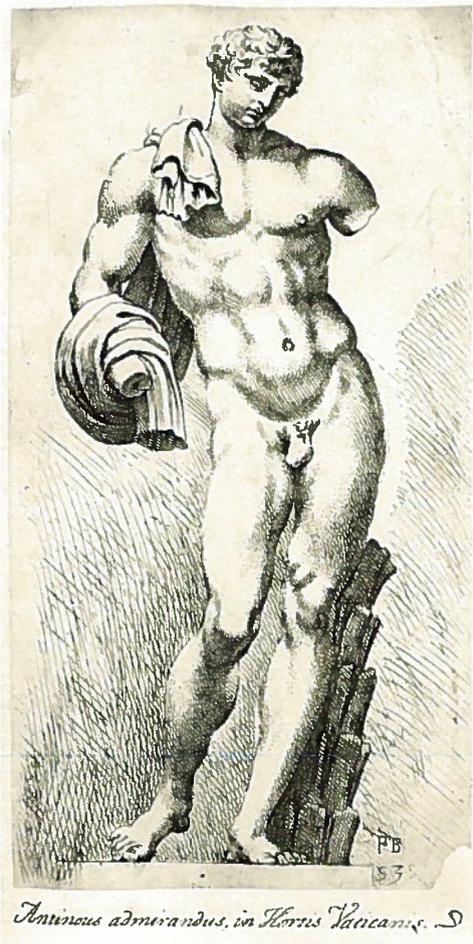


FIG. 2. *Antínoo*. Perrier, 1638, lám. 1.

El *Antínoo* fue una de las esculturas trasladadas a París como resultado de los acuerdos del Tratado de Tolentino (1797). En 1798 la escultura llega al Museo del Louvre⁹, y a finales de 1800 es trasladada a su nueva ubicación en la Sala del Apolo del Museo Central de las Artes, gran Museo Napoleónico, de donde no regresará hasta 1816¹⁰.

El vaciado traído por Velázquez debió de contarse entre los que se destruyeron completamente en el incendio del Alcázar. El yeso es descrito por Palomino¹¹, que la vio sin la restauración de su brazo derecho.

Otra de Antínoo, desnuda, que otros dicen ser Milón, está en pie, entera, mas sin un brazo, y fue tan venerada de Miguel Angel Bu-

narrota, que no se atrevió a suplirlo; tiene una banda revuelta sobre el hombro izquierdo. Fué Antínoo un bellissimo mancebo, amigo impúdicamente del Emperador Adriano.

En el Museo del Prado en Madrid se conserva un bronce que reproduce el busto de esta misma escultura. Probablemente se trata de un derivado del yeso traído del Vaticano por Velázquez, fundido en bronce entre 1703 y 1704¹².

IMR

- ¹ Roma, Archivio di Stato, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 145, f. 282-283. *Cit.* MONTAGU, 1989, p. 226, n. 1; SALORT, 1999; SALORT, 2002, pp. 448-449, a 56.
- ² LANCIANI, 1902, vol. 1, p. 157.
- ³ AMELUNG, 1908, vol. II, p. 132, n. 54; HELBIG, 1963, vol. I, p. 190, n. 246.
- ⁴ Es considerado obra de un discípulo: PASQUIER, 2007, 306, figs. 215 y 214 considerado como obra de un discípulo. Una obra similar en Andros. Museo del Louvre. inv. MA 245.
- ⁵ HASKELL y PENNY, 1981, n. 4, pp. 141-143.
- ⁶ GERLACH, 1984, pp. 196-197.
- ⁷ PERRIER, 1638, lám. 53.
- ⁸ MAFFEI, 1704, lám. III.
- ⁹ GONCOURT, 1885, pp. 288-289.
- ¹⁰ VISCONTI, 1800, pp. 57-59.
- ¹¹ PALOMINO, 1947, III, p. 914.
- ¹² COPPEL, 1998, p. 260, n. 119. *Hermes Antínoo*.

78. NILO DEL BELVEDERE

Vaciado en yeso perdido

Formador del yeso: Orazio Albrizio

Medidas: 1,65 x 3,10 x 1,47 m

Original en mármol conservado en el Museo Chiaramonti, Braccio Nuovo, inv. n.º 2300

Uno de los yesos de tamaño colosal adquiridos por Velázquez en su segundo viaje fue el *Nilo*, que a mediados del siglo XVII se encontraba en el Cortile del Belvedere, que albergaba algunas de las más importantes esculturas clásicas conocidas en la época. El vaciado en yeso fue encargado al formador Orazio Albrizio en 1650 junto con el *Apolo*



FIG. 1. *Nilo*. Foto Museo Vaticano (Braccio Nuovo). Inv. n.º 2300.

y el *Antínoo*, pagando por ellos y por sus respectivos pedestales la suma de 400 escudos, según se conserva en el contrato¹.

Dominus Horatius Albritius quondam Pancratii romanus mihi etc. cognitus sponte etc. et alias omni meliori modo etc. promisit et se obligavit illustrissimo domino Didaco Silva de Velasco hispalensi presenti ut dicitur di formare tre statue che sonno di marmo nel giardino di Belvedere cioè il Nilo, l'Apollo et Antino, con far per ciascuna di esse un cavo di gesso et anco un rilievo per ciascuno di gesso.

Ya en los inventarios de Palacio aparece mencionado en la parte baja del mismo, muy próximo a las Bóvedas de Ticiano, donde también estuvo el vaciado grande del *León Medici*. En el inventario de 1700, este grupo escultórico da nombre a lo que denominan *Tránsito del Nilo*, lo que hace suponer que ocupaba un lugar central, destacándolo sobre todas las

demás esculturas que hay en la sala: una *estatua del Nilo bañada de yesso con muchos niños tasada por el dicho Pedro Alonso escultor en cinco mil doblones*².

En la descripción que hace Palomino de las obras traídas de Velázquez se describe esta escultura³: *Trajo otra estatua o simulacro maravilloso del Nilo, rio de Egipto, que descansa a lado izquierdo sobre una esfinge; tiene con la mano izquierda la cornucopia de la abundancia; y sobre si tiene diez y siete niños de marmol, y la basa en que se ven esculpidos cocodrilo y varias suertes de animales de Egipto, que en el mismo Nilo esconden.*

El original⁴ apareció a comienzos del siglo XVI cerca de iglesia de Santa Maria Sopra Minerva, donde se localizó un antiguo templo de Isis y Serapis⁵. En el momento de su hallazgo fue trasladado al jardín del Belvedere, emparejándolo con otra del *Tiber* de la misma procedencia que actua

mente se encuentra en el Louvre⁶. Aunque sufrió al menos una restauración parcial en 1525 de manos de Piero Antonio de Seminati⁷, la más importante de ellas fue encargada por Clemente XIV en 1774 a Gaspare Sibilla. El escultor rehizo las partes perdidas y recompuso las figuras de los niños, hasta aquel momento perdidas, como puede verse en el grabado de Perrier. Éstos aluden a los dieciséis cúbitos (*pecheis*) que se elevaba el río durante la crecida anual, dando lugar a la prosperidad del país, según narra Plinio (*NH XXXVII, 58*)⁸.

El estado de conservación de la escultura que trajo Velázquez debía ser el mismo en el que lo reprodujo pocos años antes François Perrier⁹ en un grabado. En su dibujo aparecen estos niños en distintas posiciones, aunque en estado



FIG. 2. *Nilo* (detalle). Foto Museo Vaticano (Braccio Nuovo). Inv. n.º 2300.



FIG. 3. *Nilo*. Perrier, 1638, lám. 93.

muy fragmentario. Palomino, sin embargo, no hace mención al deterioro de estas figuras alegóricas, lo que pudiera indicar una anterior restauración del yeso, puesto que la del original no se documenta hasta las últimas décadas del s. XVIII. Hasta este momento la escultura aparece en numerosos grabados con las figuras de los niños en estado muy fragmentario o incluso es representada sin ellos, como en el grabado de Maffei¹⁰.

El vaciado del *Nilo* del Alcázar no se menciona en ninguno de los documentos en los que se describen los deterioros de las esculturas de Velázquez después del incendio de 1734, lo que evidencia que la pieza quedó totalmente irre recuperable.

IMR

¹ Roma, Archivio di Stato, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 145, f. 282-283. Cit. MONTAGÚ, 1989, p. 226, n. 1; SALORT, 1999; SALORT, 2002, pp. 448-449, a 56.

² Inventario de Palacio, 1700.

³ PALOMINO, 1947, III, p. 915.

⁴ AMELUNG, 1908, vol. II, pp.122-123, n. 109; HELBIG, 1963, vol. I, pp. 338-339, n. 440.

⁵ NASH, 1962, vol. I, 510.

⁶ Ambas esculturas estuvieron juntas en el Cortile del Belvedere y después fueron llevadas juntas a Paris, según lo acordado en el Tratado de Tolentino (1797). HASKELL y PENNY, 1981, pp. 310-311, n. 79.

⁷ BRUMMER, 1970, p. 195, nota 25.

⁸ *Lexikon Iconographicum Mitologiae Classicae*, s.v. *Pecheis*.

⁹ PERRIER, 1638, lám. LXLIII.

¹⁰ MAFFEI, 1704, lám. VII.

79. APOLO DEL BELVEDERE

Vaciado en yeso perdido
Original conservado en el Patio Octogonal, Museos Vaticanos,
inv. n.º 1015

Aunque todavía hoy siguen sin conocerse con total certeza la procedencia, autoría y fecha del descubrimiento del *Apolo del Belvedere*¹, se sabe que pertenecía al cardenal Giuliano della Rovere, años antes de que éste fuera proclamado papa con el nombre de Julio II. La escultura llegó al Vaticano en 1509² y se instaló en el Belvedere dos años después³, donde se convirtió en una de las obras de arte más valoradas y



FIG. 1. *Apolo del Belvedere*. Foto Museo Vaticano. Inv. n.º 1015.

copiadas⁴. Formó parte del conjunto de estatuas más famosas de la Antigüedad, y no es de extrañar que Velázquez quisiera para agradar a su rey, como otros muchos, nobles soberanos, la habían deseado y conseguido en forma de copia para sus colecciones. Se incluyó en todos los repertorios de grabados durante más de dos siglos y Perrier⁵ dedicó dos de sus láminas.

En marzo y abril de 1650, el conde de Oñate⁶ remitía dos cartas a su amigo el cardenal Panziroli, para solicitar que permitiera a Velázquez formar algunas estatuas del Belvedere. La petición surtió efecto y el 26 de abril del mismo año el aposentador real contrataba a Orazio Albrizic para la realización de tres vaciados, con sus respectivos moldes que se deberían poder reutilizar en España, de *Antínoo*, *Nilo* y *Apolo*, todos ellos expuestos en el jardín del Belvedere.

Palomino lo había descrito entre los que trajo el pintor como: *un Apolo de pie, y desnudo, con un paño a las espaldas, sobre el brazo izquierdo; está en acto de haber disparado una flecha, mas el arco está roto; tiene la aljaba a el cuello, pendiente de un cinta, y la mano derecha sobre un tronco de mármol, en el cual ve una sierpe revuelta; es celebrada por de algún excelente estatuario griego*⁸.

En el Alcázar debió estar situada en la Bóveda del Ticiar junto a otras esculturas más o menos del mismo tamaño y tasadas igual aproximadamente, como indica la Testamentaría de Carlos II: *estatua bañada de yeso de Apolo, quinient doblones*⁹. Es posible que en el inventario de 1686 se hubiera agrupado en la misma sala bajo la definición *quatro estatuas mayores que el natural*¹⁰.

Este vaciado no sobrevivió al incendio de 1734, ya que no está citado en el inventario de la Academia de 1758¹ donde se registraron todos los modelos en yeso que en aquel momento pertenecían a esa institución, incluyendo los que habían llegado de Palacio, en 1744, procedentes de la misión italiana de Velázquez. No hay indicios de que



FIG. 2. *Apolo del Belvedere*, Perrier, 1638, lám. 10.

existiera un ejemplar del mismo hasta que llegó el de Mengs unas décadas más tarde y fue el del pintor alemán el que sirvió como modelo para la prueba de pensado en el concurso de 1778¹².

ANP

¹ Es imposible detallar aquí la abundante bibliografía sobre la pieza, entre otros: HÜLSEN, 1890; EGGER, 1906, pp. 130-131, fol. 53r; AMELUNG, y LIPPOLD, 1935-56; WINNER, 1968, pp. 191 ss.; FUCHS, 1963-72; BRUMMER, 1970; *Il cortile delle Statue*, 1992.

² ALBERTINI, 1510, f. 61 r, v.

³ ACKERMAN, 1954, p. 153.

⁴ HASKELL y PENNY, 1990, pp. 166-169.

⁵ PERRIER, 1638, láms. 30-31.

⁶ MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, 1971, n.º 44, pp. 1-7.

⁷ ASR, *Trenta Notai Capitolini*, Ufficio 32, vol. 145, c. 282-283.

⁸ PALOMINO, *op. cit.*, p. 914.

⁹ FERNÁNDEZ BAYTON, 1975, vol. I, p. 151.

¹⁰ BOTTINEAU, 58, pp. 421-452; 60; pp. 30-61, 145-179, 289-326, 450-483. Aquí p. 325.

¹¹ Inventario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de 1758.

¹² AZCÁRATE, 1994, pp. 137-138.

80. LOS LUCHADORES

Vaciado en yeso perdido
Original en la Galleria degli Uffizi. Inv. n.º 216
Altura: 0,89 m

Los Luchadores se encontraron, junto con el grupo de la *Niobe*, en 1583 cerca de Porta San Giovanni en Roma¹, como sabemos por una carta del escultor y restaurador Valerio Cioli al secretario del Gran Duque Francisco I de



FIG. 1. *Luchadores de Florencia*. Galería de los Uffizi. Inv. n.º 216.



FIG. 2. *Luchadores de Florencia* (colección Mengs). RABASF. Inv. n.º V-22. Foto E. Sáenz de San Pedro.

Toscana². Un par de meses después de su hallazgo, el 25 de junio del mismo año, fueron compradas por Fernando de Medici a la familia Varese, y el cardenal, uno de los más importantes coleccionistas de su tiempo, los exhibió en su villa romana hasta que éstos fueron trasladados a Florencia en 1677, junto con las más importantes obras escultóricas de su colección, con la clara intención de aumentar el esplendor de la corte florentina. Cavalleriis³ los consideraba *Filij Niobes luctantes* y los incluía en 1594 entre sus estampas de estatuaria romana tal y como habían sido encontrados, sin ninguna de las restauraciones que se realizaron posteriormente.

En 1638 se consideraban ya independientes de los Nióbides y Perrier⁴ los ilustraba, entonces restaurados, con la leyenda *Luctatores, in Hortis Mediceis*. Allí los conoció Velázquez, ya que en su primera estancia en Italia se alojó en la Villa Medici, como se sabe por la correspondencia entre el representante de Florencia en Roma y el secretario del Gran Duque Fernando II, pidiendo permiso para que el artista pudiera trasladarse del Vaticano a la mencionada

Villa⁵. De esta manera pudo conocer las antigüedades altesoradas y unos años después, a su regreso a Roma encargó copias y moldes de algunas de las esculturas de aquella propiedad⁶.

Palomino los anotaba entre las obras traídas por el pinto como: *Una lucha de dos hombres desnudos, menores que el natural, de valiente artífice, que sin duda son gladiadores*⁷. Por el inventario de 1686 sabemos además que adornaban, junto a otras estatuas, la Galería del Cierzo, donde eran descritos como *Dos figuras de Gladiadores luchando también en yeso*⁸. En 1666 se localizaba en la misma sala y en la enumeración de obras de aquel año, se estimaba su valor en 60 ducados.

A principios del siglo XVIII, en la testamentaria del rey Carlos II se nombraba en la misma Galería como *dos estatuas del mismo género de dos muchachos luchando tasadas por el dicho escultor en quatrocientos doblones ambas... 400*⁹.



FIG. 3. *Luchadores de Florencia*, Perrier, 1638, lám. 36.

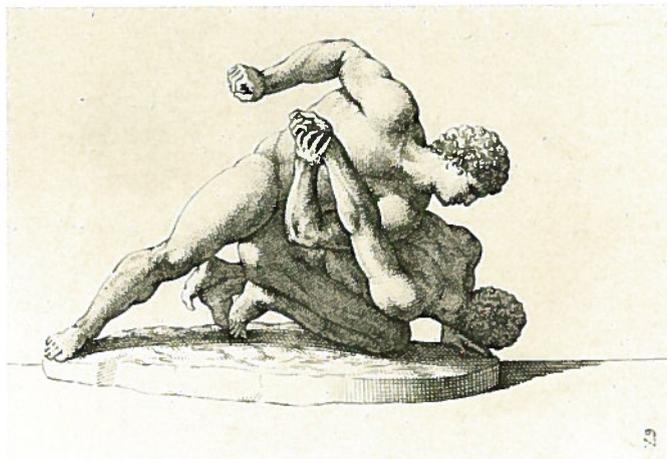


FIG. 4. *Luchadores de Florencia*. López Enguídanos, 1794, lám. 67.

El hecho de que el vaciado no se incluyera en el inventario de bienes de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de 1758¹⁰ nos hace suponer que se perdió durante el incendio del Alcázar de 1734 y tampoco se encontraba registrado lógicamente entre los vaciados que llegaron a la Academia en 1744, procedentes del “Quarto del Picadero”¹¹ en el Palacio nuevo, con el fin de engrosar la colección de vaciados destinados a la enseñanza de las artes.

Los dibujos con los que cuenta la Academia, en los que la conocida como *Lucha de Florencia* sirvió como modelo, se realizaron ya en una fecha tan tardía que nos hace afirmar, con casi total seguridad, que éstos copiaban el yeso donado por Mengs a Carlos III y no el de Velázquez.

ANP

¹ HASKELL y PENNY, 1990, pp. 277-279.

² GAYE, 1839-40 (ed. facsímil Turín, 1961), vol. III, pp. 451-453. Citado en HASKELL y PENNY, *op. cit.*, p. 277.

³ CAVALLERIS, vol. III, 1594, lám. 11.

⁴ PERRIER, 1638, láms. 35-36.

⁵ Recogida en *Corpus Velazqueño*, 2000, vol. I, p. 88.

⁶ HARRIS, 2003, p. 141.

⁷ PALOMINO, 1947, p. 916.

⁸ BOTTINEAU, 58, pp. 421-452; 60; pp. 30-61, 145-179, 289-326, 450-483. Aquí p. 179.

⁹ FERNÁNDEZ BAYTON, 1975, vol. I, p. 149.

¹⁰ Inventario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de 1758.

¹¹ ASF 63-10/5.

81. VENUS MEDICI

Vaciado en yeso perdido
Original en la Galleria degli Uffizi. Inv. n.º 224
Altura: 1,53 m

La llamada *Venus Medici*¹, de la que se desconoce su procedencia exacta, gozó de una gran popularidad en los siglos XVII y XVIII, en los que llegó a ser considerada la Venus más hermosa, recibiendo el apelativo de “milagro del arte”² e incluyéndose entre los más bellos testimonios de la Antigüedad. Los viajeros, artistas y conocedores del arte la visi-



FIG. 1. *Venus Medici* (yeso, colección Mengs), RABASF. Inv. n.º V-76. Foto E Sáenz de San Pedro.

taban, copiaban y veneraban reiteradamente, y se convirtió en una de las estatuas más reproducidas de todos los tiempos³. En 1638, Perrier⁴ le dedicó tres láminas en su antología y Velázquez, unos años después, encargó una copia en yeso para la decoración del Alcázar de Felipe IV.

Palomino la describía y elogiaba: *Una Venus desnuda, cuando nace del mar; tiene de la espuma un delfin abajo con la espuma en la boca, y sobre si algunos cupidillos; es famosísima estatua y menor que el natural, y de singular hermosura, pues no le hace falta el alma para parecer viva*⁵.



FIG. 2. *Venus Medici*, Galería de los Uffizi. Inv. n.º 224. Foto Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino.

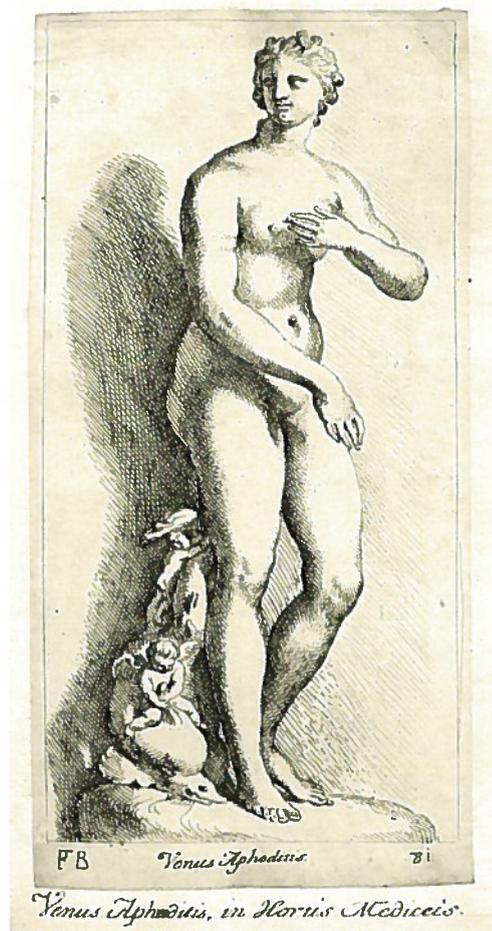


FIG. 3. *Venus Medici*, Perrier, 1634, lám. 81.

No se sabe con exactitud dónde se encontraba cuando se elaboró el inventario para el testamento de Carlos II, ya que en la Galería del Cierzo se menciona *dos estatuas bañadas de yeso la una de Baco y la otra de Benus tasadas por el dicho escultor a trescientos y cinquenta doblones cada uno hazen....700*, y en el mismo en la Bóveda del Ticiano: *dos estatuas bañadas de yeso de Benus y Baco tasadas por el dicho escultor a quatrocient doblones cada una...800*⁶. Lo que sí parece claro es que deb formar pareja con una escultura de Baco que con casi toda probabilidad era el de la colección Borghese (ver ficha).

Cuando en 1744 se decidieron aprovechar algunos de los vaciados de las colecciones reales para la enseñanza de las Tres Nobles Artes, se elaboró un informe, por orden de Ba

tasar Elgueta, con los yesos que el pintor “Diego Blazquez”, es decir Velázquez, *trajo de la corte de Roma los que se han encontrado en unos cajones que havia en el Picadero*⁷ y que debían ser conducidos a la Academia, con el fin de ser utilizados. Entre ellos se citaba una *Venus de Medicis* y se indicaba que se *han de colocar en una Sala, dela Cassa, donde està la Academia de Escultura, Pintura y Architectura segun S.M manda*⁸. Y efectivamente, muy pronto la *Venus* comenzó a ser objeto de estudio y se seleccionó para ser copiada en la prueba de repente de tercera clase en 1753⁹, fecha en la que la Academia de San Fernando no debía contar todavía con muchos vaciados para tales concursos. De aquella ocasión se conservan los dibujos de los vencedores, Mariano Salvador Maella¹⁰, que obtenía el primer premio con catorce años, y Mariano Ramón Sánchez¹¹, de trece.

En 1769¹² se volvió a elegir la *Venus Medici* para la misma prueba, hecho que nos hace pensar en la importancia de esta figura como modelo de belleza femenino, y en aquella ocasión fueron Fernando Selma¹³ y Juan Simón Blasco¹⁴ los que recibieron la medalla.

En el inventario de 1758, y, por tanto, antes de que llegaran a la Academia los vaciados procedentes de la donación del pintor Mengs, se enumera una *estatua vaciada de yeso de la Venus de Medici, la que tiene siete dedos modernos, del tamaño natural*¹⁵.

ANP

¹ BLOCH, 1981-1997, n.º 419, p. 53.

² EVELYN, 1955, vol. II, p. 286.

³ HASKELL y PENNY, 1990, p. 360.

⁴ PERRIER, 1638, láms. 81-83.

⁵ PALOMINO, 1947, p. 915.

⁶ FERNÁNDEZ BAYTON, 1975, vol. I, pp. 149 y 153 respectivamente.

⁷ ASF 63-10/5.

⁸ ASF 63-10/5.

⁹ AZCÁRATE, 1994, p. 35.

¹⁰ ASF, n.º inv. 1503/P.

¹¹ ASF, n.º inv. 1504/P.

¹² AZCÁRATE LUXAN, I. y otros: *op. cit.*, p. 119.

¹³ ASF, n.º inv. 1566/P.

¹⁴ ASF, n.º inv. 1567/P.

¹⁵ Inventario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de 1758.

82. LEÓN MEDICI

Escultura en mármol

Lugar de conservación: Florencia, Loggia dei Lanzi

El *León Medici* fue adquirido por el Gran Duque Ferdinando para la Villa Medici en Roma. El escultor Flaminio Vacca documenta en sus Memorias cómo fue hallado en la Via Pretestina, a las afueras de la Porta di San Lorenzo y desenterrado por el escultor toscano Giovanni Sciarano. Este antiguo león ha sido datado como perteneciente al siglo II d.C. y era obra muy famosa antes de finalizar el siglo XVI.

El citado escultor Flaminio Vacca en 1594 labró otro león similar al hallado, de forma que uno y otro, en 1598, flanqueaban la escalinata de la Villa Medici, tal y como podemos observar en una serie de grabados. En la actualidad ambos leones están bajo el arco central de la Loggia dei Lanzi, en Florencia, a uno y otro lado de la escalinata. Allí fueron trasladados en 1787.

El antiguo y famoso león hallado en la Via Predestina debió de despertar el interés de Velázquez durante su segundo viaje a Italia, pues, siguiendo la relación que nos proporciona Palomino entre los modelos y vaciados traídos por el pintor para Felipe IV hallamos descrito: *Un león grande, con e*



FIG. 1. *León Medici*, Loggia dei Lanzi, Florencia.

cuello, y espaldas vestidas de crecida greña, que muestra su ferocidad y nobleza. Esta obra, según distintos inventarios, estuvo situada en el Alcázar, concretamente, en la Galería de Poniente. Tras el incendio debió de ser almacenado junto con otros muchos yesos, vaciados y esculturas, para su posterior recuperación.

El escultor Roberto Michel, que había llegado a Madrid en 1740, en razón de una serie de circunstancias pudo conocer este modelo de león traído por Velázquez. En primer lugar, porque, tal y como declara su viuda, *Restauró por orn. De S.M. cantidad de Bustos, Estatuas, y Bajos relieves, tanto de bello antiguo Griego, y Romano, como de lo moderno mas apreciable... con otras excelentes piezas casi destruidas...* En segundo lugar por la facilidad y calidad que para el dibujo tenía Roberto Michel, pues, según noticias documentales, ya el 18 de marzo de 1745 presentó un dibujo a la Junta Preparatoria de la Academia, cuya temática ignoramos, pero sí sabemos que le valió no sólo el que se le aprobase en primer lugar, por encima de otros escultores, como el alemán Francisco Stolz, el valenciano Francisco Vergara o el también francés Francisco de Vogé, sino que consiguió la distinción de entrar a dibujar con precedencia a todos los demás discípulos. Algunos años después, en función de su cargo en la Academia hubo de contribuir con dibujos para la enseñanza de los alumnos. En el informe hecho a la solicitud de su viuda se señala que *atendiendo a la aplicación que el dho Dn Roberto Michel había manifestado en la asistencia a la Junta preparatoria*. S.M. le nombró por uno de sus Académicos Profesores en la clase, por entonces, de Theniente o sustituto de los directores actuales por lo respectivo a la escultura, con asiento y voto en las Juntas en 1752¹. En 12 de marzo de 1757 escultor de Cámara; asimismo, Carlos III le distinguió con el grado y honores de Director de Escultura de la Academia en 1763² y al morir Felipe de Castro le nombró su primer escultor de Cámara (29 de septiembre de 1775). Este mismo año le otorgó el nombramiento a consulta de la Academia de Director de Escultura en propiedad y el 14 de marzo de 1785, a propuesta de la misma Academia, Director General de esta ins-

titución. Por otra parte, hemos de tener en cuenta el interés por la estatuaria griega y romana dejando un bello testimonio en el vaciado que realizó en 1759 bajo el título el Genio de la Escultura, en donde nos muestra el genio apoyado sobre el torso de Belvedere. Esta obra sirvió varias veces para dibujar y modelar en la Sala de yeso e incluso la Academia de San Carlos de Valencia tuvo una copia de ella regalada por el propio escultor a Manuel Monfort y donada por éste a la citada Academia.

Dentro de su producción artística, Roberto Michel nos ha dejado un buen número de obras con la imagen del león, en función del simbolismo de este animal y del gran número de obras por él realizada con destino a la ornamentación del Palacio y al servicio de la monarquía.

En 1765 labró en mármol de Badajoz uno de los leones para la escalera principal del Palacio por expreso deseo real³. Un boceto del mismo realizado en barro cocido y firmado en el pedestal se conserva en la Casa de la Moneda. También esta misma obra la modeló en estuco, tal y como figura en la testamentaria de Carlos III y que fueron valorados por su hermano Pedro y el escultor Celedonio de Arce el 25 de febrero de 1794. También con destino a la Puerta de San Vicente realizó una cabeza de león en piedra de Colmenar (1774). Además de 3 Cabezas de leones en las claves de los arcos mayores de la Puerta de Alcalá (1776-1778). O los realizados en estuco que hoy podemos contemplar en el Salón de Columnas y en otras Salas del Palacio, además de los de los leones de la fuente de Cibeles y sus modelos correspondientes en cera marrón sobre soporte de madera que conserva la Casa de la Moneda.

ML

¹ El 24 de abril de 1752 fue nombrado Teniente Director de Escultura (C^a 679/9).

² C^a 679/9.

³ Leg. 3 Ob. Leg. 470 Ob. P. y Resumen Actas Acad. Junta Pública del 14 de junio de 1787, CEAN, vol. III, p. 150, Pedro de Répide, Rev. *La Esfera*, 1915, n.º 82, PONZ, vol. IV, pf. 12, p. 520.

⁴ Leg^os. 368 y 466 Ob.

83. FAUNO MEDICI

Vaciado en yeso perdido
Original conservado en la Galería de los Uffizi, Florencia,
inv. n.º 108

En un finiquito hecho por Juan de Córdoba con Cesare Sebastiani, para liquidar algunos vaciados en yeso que había terminado, según encargos anteriores, se pagan cincuenta escudos por el *Fauno de Medici*. En todo momento se ha pensado que se trataba del *Fauno Danzante*, que posteriormente ocupó un lugar destacado en la Tribuna de los Uffizi. Pero la versión que Velázquez trajo de esta figura del grupo de *Invitación a la Danza* fue el que tenían en la colección Borghese restaurado como *Narciso* [88], por lo que hemos de suponer que con este nombre se estuviesen refiriendo a otra obra.



FIG. 1. *Fauno Medici*, RABASF. Inv. n.º P- 1857.



FIG. 2. *Fauno Medici*, Maffei-De Rossi (1704), lám. 37.

Y esto es efectivamente así, puesto que en la selección de esculturas de Roma de Alessandro Maffei se recoge en los jardines de la Villa Medici un Fauno que levanta un ramo de uvas con la mano derecha y a cuyo lado hay un tronco rodeado de hojas de vid y racimos de uvas, con una pequeña pantera mordiendo uno de los racimos. El título que lleva a pie (lám. XXXVII) indica: *Statua d'un Fauno. Negl'Orti medicei*¹. Esta misma aparece en la relación citada por Palomino en los siguientes términos: *Trajo también otra estatua de Bacco desnudo, arrimado a un tronco, y a los pies un perro comiendo uvas*. Éste que describe Palomino y el que llaman *Fauno Joven* d

la colección Borghese, son las dos únicas obras que pueden relacionarse en los inventarios con las dos esculturas de Baco que aparecen mencionadas. De este modo, proponemos que el *Fauno de Medici* en el documento firmado con Cesare Sebastiani, debe ser éste, que hoy se conserva en el Museo. Por otra parte, cuando llega a la Academia se describe esta escultura sin hacer alusión a desperfectos ocurridos con anterioridad. En el documento de traslado desde el Alcázar lo catalogan como *Vertumnus*, el dios de las estaciones y los frutos enamorado de Pomona (Propertio, *Elegias*, 4.2), y en el inventario de 1758, donde a menudo se hacen constar las partes que faltan a los vaciados, se dice escuetamente: *otra estatua de yeso, al tamaño natural de Baco con la piel*

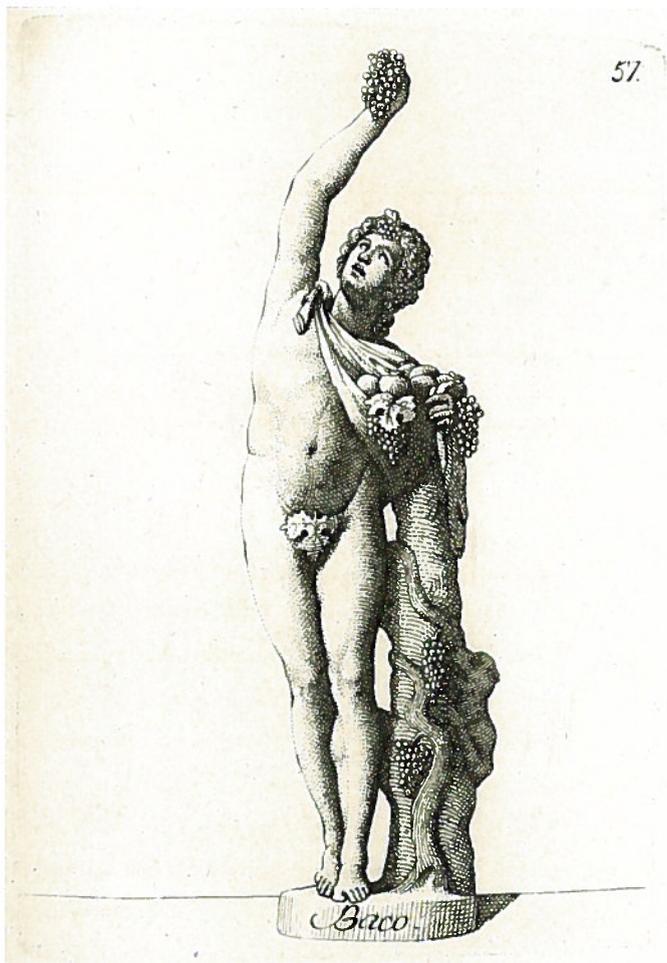


FIG. 3. *Fauno Medici*, López Enguïdanos, lám. 57.

de Tigre y frutas en ella. Es decir, se refieren a esta obra vemos que debió ingresar en cierto buen estado. Un dibujo académico de hacia 1760, que se conserva en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, procedente de la Academia de San Fernando², confirma que, efectivamente, fue una de las obras utilizadas desde los primeros momentos para la enseñanza.

Todavía en 1794, cuando José López Enguïdanos edita los grabados de una selección de las esculturas en yeso que posee la Real Academia, se conservaba este Fauno danzante de la colección Medici, al que dedica una lámina³.

JM

¹ MAFFEI-DE ROSSI, 1704, lám. XXXVII.

² *Dibujos de la Academia*, lám. CLX.

³ LÓPEZ ENGUÏDANOS, 1794, lám. 57.

84. ARES BORGHESE

Vaciado en yeso perdido

Altura: 2,11 m

Original conservado en el Museo del Louvre, inv. n.º MA 866

El vaciado en yeso del mármol conocido como *Ares Borghese* que formó parte de la colección de escultura que decoraba el Alcázar y que actualmente no se conserva, es una de las estatuas traídas por Velázquez en su segundo viaje a Italia en 1649. Durante el viaje, uno de sus propósitos será la elaboración de una colección de las piezas más destacadas de la escultura de Roma, de las que, al no poder obtenerse sus originales se concedía el privilegio de realizar una copia o un molde para su reproducción en yeso o en bronce. Entonces formaba parte de la colección Borghese una copia en mármol, posiblemente de época romana realizada entre el siglo I a.C. y el siglo I d.C. de un bronce griego perdido de finales del siglo IV a.C. atribuido al escultor ateniense Alcámenes, que, según una descripción de Pausanias, estaba expuesta en el Ágora de Atenas.

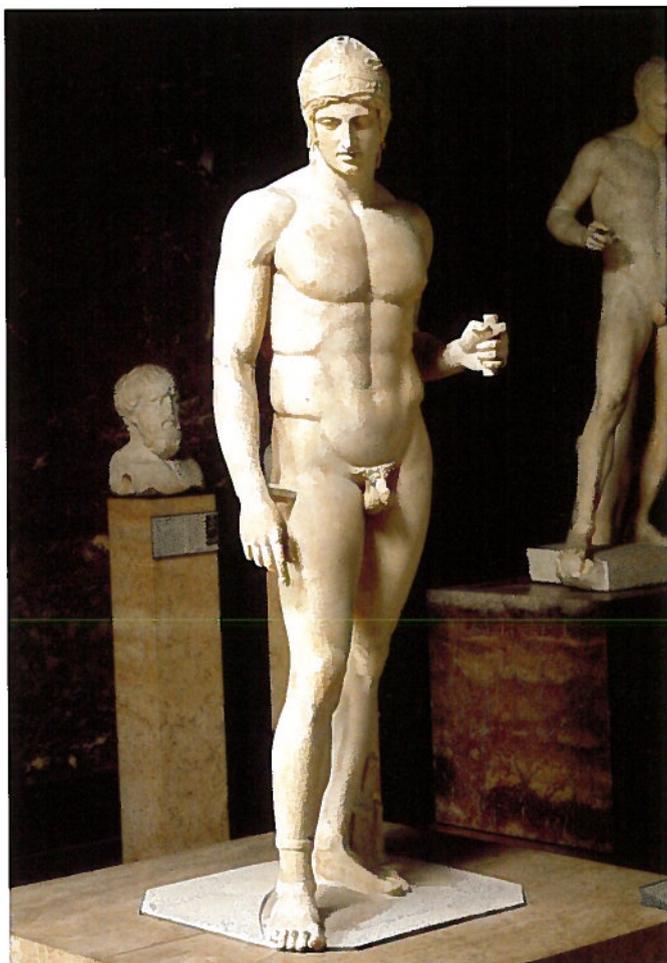


FIG. 1. *Ares Borghese*, Museo del Louvre. Inv. n.º MA 866. © Photo RMN/ © Hervé Lewandowski.

Palomino¹ en su descripción de las obras traídas por Velázquez de Roma permite identificar la obra: *Trajo también una estatua de Marte desnudo, sólo con el yelmo en la cabeza, está en pie, y con la espada en la mano ...* Probablemente fue Girolamo Ferreri contratado por Velázquez para realizar varias esculturas de la colección Borghese el escultor encargado de realizar el vaciado. Su primera ubicación, dentro de la colección de esculturas de Felipe IV, será las Bóvedas de Tiziano del Alcázar de Madrid, hasta el incendio del palacio el 24 de diciembre de 1734. Fue entonces cuando, debido a los daños sufridos, la escultura se guardó junto con otros de los yesos italianos en un almacén. Con la fundación de la Real Academia de Bellas

Artes de San Fernando², que carecía de un fondo de modelos para sus alumnos, los yesos que se salvaron del incendio fueron solicitados por los académicos en la junta preparatoria de 1744. Esta demanda fue atendida inmediatamente entrando a formar parte de la colección de la Academia los yesos de Velázquez ese mismo año. El registro de ingreso fue realizado a través de dos inventarios del 19 de septiembre y del 5 de noviembre de 1744³, que se conservan en el Archivo de la Real Academia, en los que es difícil reconocer el *Ares Borghese*, pues sólo se identifican correctamente algunas estatuas. Debido a la imprecisión de los inventarios y a la confusión de la pieza con un “gladiador”, apareciendo con ese nombre en alguno de ellos, resulta difícil establecer un itinerario claro de

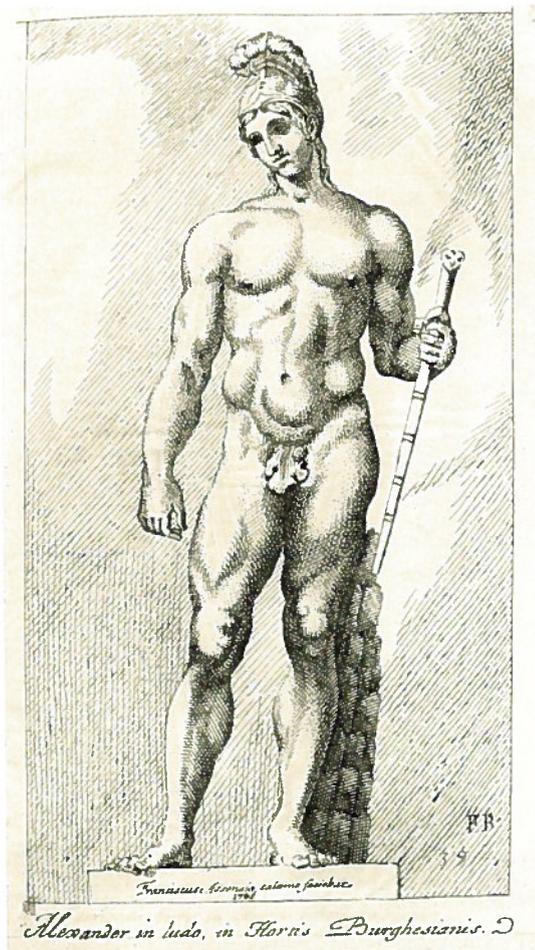


FIG. 2. *Ares Borghese*, Perrier, 1638, lám. 39.

su presencia en la Academia. Lamentablemente, en la actualidad no se conserva ninguna otra copia, ni tampoco un molde de la escultura, cuya desaparición de los fondos de la Academia no quedó registrada.

La escultura en mármol de la que se hizo el vaciado perteneció a una de las colecciones de antigüedades más prestigiosas de Roma que el cardenal Scipione Borghese (1587-1633) constituyó a principios del siglo XVII, con la compra de la colección Ceuli en 1607 y la colección Della Porta en 1609, además de reunir las piezas encontradas en las tierras de la familia en Mondragone o d'Acqua Traversa y otras adquisiciones puntuales. Estos mármoles fueron reunidos en una villa suburbana en la colina del Pincio. En 1807, Napoleón I compró para el Louvre por trece millones de francos la colección a través de su cuñado por matrimonio con Paulina Bonaparte, el príncipe Camillo Borghese (1775-1832). Actualmente pertenece al Museo del Louvre, cuyo director entonces, Vivant Denon, pretendía reunir una colección universal sin precedentes para el entonces Museo Napoleón.

JML

¹ PALOMINO, 1995, WORMS, p. 221, n. 113.

² 1752 (fecha inaugural).

³ Publicados en un artículo de HERAS, 88, 1999, pp. 77 ss.

85. GALO MORIBUNDO

Vaciado en yeso perdido

Altura: 1,93 m

Original conservado en el Museo Capitolino, Stanza del Gladiatore, inv. n.º 747

Parece que la primera copia que se realizó del *Galo moribundo* fue el vaciado encargado por Velázquez en su segundo viaje a Italia, cuando la escultura se encontraba todavía en la colección Ludovisi¹. Palomino lo detallaba como: *otra estatua de un hombre desnudo, que cae en tierra como desmayado; tiene un gran cordel a*

*el cuello, y las armas caídas en tierra; y tiénese por un gladiador ser-tenciado a muerte; otros creen, que será uno de los tres hermanos Curiacios de Albania, que combatieron con los tres Horacios romanos por la libertad de la patria; y fueron vencidos, y muertos, dejando Albania sujeta a los romanos*². Esta identificación no deja de ser curiosa, pues a pesar de haber sido descrito de muy distintas maneras a lo largo de la historia, por muy diversos especialistas, nunca lo había sido como uno de los hermanos Curiacios. Harris opinaba que la escultura del Galo había sido utilizada por Velázquez como modelo para su *Mercurio y Argos*, único cuadro que se salvó del Salón de los Espejos en el incendio³. Mercurio inclinado y en acción de levantarse adopta la misma posición de brazos que el Galo en su intento de erguirse y la figura de Argos dormido tiene las piernas colocadas de igual manera, vistas a la inversa, que la escultura helenística.

En el inventario del Alcázar de 1686 se citaba en la Galería del Cierzo: *Otra figura de un Gladiador de yeso moribundo* y según Bottineau⁴, tenía el mismo emplazamiento en el inventario de 1666 en el que estaba valorado en 80 ducados. También estaba expuesto en la citada galería cuando año después se realizó el testamento de Carlos II: *Item otra estatua del mismo genero de un gladiator que se está muriendo tasada por el dicho escultor en quinientos doblones*⁵.

Es muy posible que el vaciado del *Galo moribundo* adquirido por Velázquez para la decoración del palacio de Felipe IV se perdiera, como muchos otros, en el incendio de aquél día de 1734, por los indicios que vamos a señalar a continuación. Cuando se creó la Academia de San Fernando se acordó pedir a los directores de las tres Artes que formasen una lista con los *libros, estampas, vaciados, etc., que necesiten para la futura Academia*⁶, y se decidió al mismo tiempo pedir al rey la donación de los vaciados que había traído Velázquez y que estaban almacenados en los bajos del nuevo palacio.

En los inventarios de las obras que llegaron procedentes de mismo, en septiembre y noviembre de 1744⁷, no se nombró al *Galo moribundo* entre los vaciados recibidos y en el inven-



FIG. 1. *Galo Moribundo*, Museo Capitolino. Inv. n.º 747.

tario de la Academia de San Fernando de 1758⁸ tampoco se señala entre los vaciados que la institución poseía en aquel momento. En 1768⁹ se hace una nueva lista con los modelos que se necesitan para la enseñanza y se incluye otra vez con la intención de comprarlo. Como éstos tampoco fueron adquiridos en aquella ocasión se tomó la determinación, una década más tarde, de comprar al escultor Esteban Gricci la forma de dicha escultura¹⁰. En 1779 llegaría además proce-

dente de Roma otro vaciado perteneciente a la colección donada por Mengs a Carlos III¹¹ y por ese motivo son citados dos ejemplares en yeso en el inventario de 1804¹². Fue elegido como tema de pensado en el concurso de tercera clase de 1793¹³.

ANF



FIG. 2. *Galo Moribundo*, Perrier, 1638, lám. 91.

¹ HASKELL y PENNY, 1990, p. 248.

² PALOMINO, 1947, p. 915.

³ HARRIS, 2003, p. 158.

⁴ BOTTINEAU, 58, pp. 421-452; 60; pp. 30-61, 145-179, 289-326, 450-483. Aquí p. 179.

⁵ FERNÁNDEZ BAYTON, 1975.

⁶ *Actas y documentos de la segunda Junta Preparatoria celebrada el 21 de agosto de 1744*. ASF 3-5/1.

⁷ ASF 63-10/5.

⁸ *Inventario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de 1758*

⁹ NEGRETE, 2006, pp. 451-456.

¹⁰ ASF 40-1/2.

¹¹ NEGRETE, 2001, n.ºs 92 y 93, pp. 9-31.

¹² *Inventario de las Alhajas y Muebles existentes en la Real Academia de San Fernando, 1804*.

¹³ AZCÁRATE, 1994, pp. 196 y ss.

86. CERES BORGHESE

Vaciado en yeso perdido

Altura: 1,63 m

Original conservado en el Museo del Louvre, inv. n.º MA 1075

Como en el caso del *Fauno en reposo* de la colección Caetani [54, 55], el vaciado de la *Ceres Borghese*, conseguido por Velázquez durante su segundo viaje a Italia, ha sido confundido, con el de la *Ceres Mattei*, en la bibliografía referida a las obras de arte adquiridas por el pintor en Roma¹. Seguramente la somera descripción de Palomino que se refiere a ella como *Una diosa incógnita vestida; tiénela por Ceres, mas no tiene insignias propias*², y la fama de la que gozaba en aquellos años la de la colección Mattei propició dicha imprecisión.

A pesar de que en el inventario del Alcázar de 1686³ no se menciona ninguna escultura de dicha diosa, sí aparece reseñada, junto a la Níobe, en el inventario de la testamentaria de Carlos II valorada en 800 escudos: *dos estatuas correspondientes vaciadas de yeso, la una de Zeres y la otra de Níobe tassadas por el dicho escultor a quatroçientos doblones cada una... 800*", formando parte de la decoración de la Bóveda de Ticiano⁴.

La identificación con la *Ceres Borghese* puede realizarse gracias al dibujo que se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando anterior a la restauración de Juan Pascual de Mena. Este escultor se ocupó a partir de mediados del siglo XVIII de la restauración de algunos de los yesos procedentes del Alcázar, que llegaron a la Casa de la Panadería en muy malas condiciones. En el caso de la *Ceres Borghese* el boceto coincide a la perfección con la descripción que de ella se hace en el inventario de 1758: *una estatua vaciada de yeso de Faustina bajo la forma de Ceres, la que está falta de una mano siniestra, y de el manojo de la otra, es de tamaño natural*⁵. En 1794, la lámina que la representaba estaba incluida en el repertorio de yesos, que por aquel entonces se conservaban en la Academia, realizado por López Enguídanos⁶. Así mismo en el inventario de 1804 se cita: *El Retrato de Julia*

*Mamea, con Espigas en la mano derecha, representando a Ceres, de varas escasas*⁷.

Todos estos documentos nos permiten afirmar que la *Ceres* que compró Velázquez en Roma fue la Borghese y también es lógico asegurarlo así, si se piensa que el pintor sevillan encargó un buen número de copias de aquella colección de una excelente calidad, y ninguna de la Mattei. La diosa de la agricultura está vestida con un fino y ricamente drapeado ropaje que deja al descubierto el hombro y pecho izquerdos. El pelo dividido por una raya central cae en dos gran



FIG. 1. *Ceres Borghese*, Museo del Louvre. Inv. n.º MA 1075. © Photo RMN/ © Hervé Lewandowski.



Ceres. in Hortis Borghesianis.

FIG. 2. *Ceres Borghese*, Perrier, 1638, lám. 68.

des mechones rizados detrás de las orejas y sostiene en las manos sus atributos principales, la espiga y la adormidera.

En 1638 fue representada por primera vez por Perrier⁸ con la leyenda *Ceres in Hortis Borghesianis*, ilustración que debió conocer Velázquez, y poco después Manilli⁹ aseguraba que ya se encontraba en la conocida como Stanza di Saturno sobre un pedestal de mármol blanco, a cuatro ángulos, labrado a cartocci. Allí fue mencionada también por Montelatici¹⁰ en el inventario de 1762 y por Lamberti¹¹. En 1808 se transportó a París con el resto de obras de arte adquiridas por Napoleón Bonaparte, cuñado del príncipe Camillo Borghese.

Mientras que para Perrier se trataba claramente de una Ceres, para Manilli y Montelatici era *Agrippina, madre di Nerone in habito di Cerere* y Lamberti y Visconti¹² la llamaban *Giulia Soemia madre di Elagabalo*.

Las imágenes de Ceres eran abundantes en Villa Borghese y el fenómeno es aclarado por Manilli, en su obra sobre la villa sobre el Pincio, en la que explicaba la decoración de la residencia como una representación del jardín de las Hespérides protegido por el dragón y el águila¹³, símbolos heráldicos de la familia¹⁴. En la parte posterior del Casino las estatuas masculinas de emperadores eran conducidos por *Perseo* y *Hércules*¹⁵ y en la parte frontal se encontraban sólo emperatrices romanas representando a Ceres¹⁶. Esta deidad de la fertilidad vegetal se introducía naturalmente en el tema del jardín y sus múltiples imágenes sustituían las de las Hespérides, hijas de Atlas, que no habían sido representadas de forma estatuaría. La fachada anterior y la posterior del Casino, además de las estatuas de emperadores divinizados, estaban destinadas a hospedar las estatuas de *Apolo*, *Júpiter*, *Hércules* y de nuevo *Ceres*, divinidades relacionadas de algún modo con el águila y el dragón, así como el héroe que había sido recompensado.

ANP

¹ SALORT, 2002, pp. 139-140. HERAS, 88, primer semestre de 1999, pp. 77-100, aquí p. 85. KALVERAM, 1995, WORMS, p. 221, n. 113

² PALOMINO, 1947, p. 916.

³ BOTTINEAU, 58, pp. 421-452; 60; pp. 30-61, 145-179, 289-326, 450-483.

⁴ FERNÁNDEZ BAYTON, 1975. Testamento de Carlos II.

⁵ Inventario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de 1758.

⁶ LÓPEZ ENGUÍDANOS, 1794, n.º 80.

⁷ Inventario de las Alhajas y Muebles existentes en la Real Academia de San Fernando, 1804.

⁸ PERRIER, 1638, lám. 68.

⁹ MANILLI, 1650, p. 86

¹⁰ MONTELATICI, 1700, pp. 207 y ss.

¹¹ LAMBERTI, 1796, n.º IX, 5.

¹² VISCONTI, 1821, lám. X, 1.

¹³ WREDE, 2000, pp. 7-15.

¹⁴ MANILLI, 1650.

¹⁵ MANILLI, 1995, n.º 208-217.

¹⁶ KALVERAM, *op. cit.*, n.º 202-207; MONTELATICI, *op. cit.*, p. 29; MANILLI, *op. cit.*, pp. 25-26.

87. BACO BORGHESE

Vaciado en yeso perdido

Altura: 1,50 m

Original conservado en el Museo del Louvre. Inv. MA 2333

El Baco fue mencionado por Manilli¹ por primera vez en 1650 en la Villa Borghese y Montelatici lo describió, cuando se hallaba colocado sobre un altar antiguo en la "Stanza del Genio", como un *Bacco coronato d'hedera, sollevando in aria il braccio destro con la mano pieno d'uva*². La mano y brazo izquierdos están flexionados y junto a la pierna izquierda



FIG. 1. Baco joven, López Enguidanos, 1794, lám. 10.

tiene un tronco de árbol, que le sirve de apoyo, sobre el que descansa una piel de animal.

Fröhner³ consideraba que gran parte de la escultura estaba restaurada; Lamberti, por su parte, afirmaba que sólo la cabeza era moderna a pesar de la *rara conservazione in tutto restante*⁴ y Héron de Villefosse reconocía en la escultura una réplica del *Sátiro escanciador* de Praxíteles⁵. Esta última teoría ha resultado muy creíble cuando en las restauraciones de 1987-88 y 2006⁶ se le quitaron todos los añadidos anteriores, es decir, la cabeza coronada de pámpanos, el brazo derecho alzado, restaurado sujetando un racimo de uvas, y la mano izquierda. Una vez que se le han retirado todos los elementos mencionados, la escultura que había sido restaurada en distintas épocas y de diferentes maneras⁷, se asemeja en gran medida al Sátiro en acto de verter un líquido de escultor ático. La parte inferior de las piernas es en gran parte reintegrada pero se le ha conservado intacta por razones de estabilidad.

Velázquez encargó una copia en yeso del mismo en la Villa Borghese y Palomino refería su existencia entre las obras portadas por el pintor a Madrid como un *baco, mozo, desnudo, arrimado a un tronco, en que tiene una vestidura; tiene el brazo derecho levantado y en la mano un racimo de uvas*⁸.

En el inventario de 1686 se recogía junto a otras estatuas: *Otra de Vaco con un Racimo de Uvas en la mano también de Yeso* en el mismo lugar que había ocupado en 1666, año en el que el valor del *Bacchus* fue estimado en 40 ducados¹⁰.

Por su tamaño similar al de la *Venus Medici* debieron formar pareja en el Alcázar y se les cita en los inventarios menudo juntos. En el testamento de Carlos II pueden ser identificados probablemente como *dos estatuas bañadas con hieso la una de Baco y la otra de Benus tasadas por el dicho escultor a trescientos y cinquenta doblones cada uno hazen... 700 o bien como dos estatuas bañadas de yeso de Benus Baco tasadas por el dicho escultor a quatrocientos doblones cada una... 800*¹¹.



FIG. 2. Andrés de la Calleja, *José Carvajal y Lancaster* (detalle). RABASF. Inv. n.º 722. Foto E. Sáenz de San Pedro.

El yeso debió ser transportado a la Academia en 1744 con el resto de piezas adquiridas por Velázquez en Roma¹², ya que en el inventario de 1758, una vez más de manera correlativa con la *Venus Medici*, se aludía a él: *una estatua vaciada de yeso del tamaño natural de un Bacco coronada de pampas la cabeza, le faltan dos dedos de la mano siniestra*¹³. En el dibujo anterior a la restauración de 1760 de Juan Pascual de Mena se refleja documentalmente la rotura de los dedos del yeso.

La figura del Baco debió tener cierto protagonismo en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, ya que un modelo en arcilla de éste aparece como decoración de fondo en el retrato de Andrés de la Calleja del Protector José Carvajal y Lancaster¹⁴ [69]. Este cuadro, que hacía referencia al primer concurso celebrado en la Academia en 1755, aludía a las tres artes liberales y en el caso de la escultura, cerrando la com-

posición, aparecía la figura en barro que los concursantes de la tercera clase de escultura tuvieron que copiar, un “Baco joven” que no era otro que el *Baco Borghese*.

En 1769, se seleccionó la misma escultura, de nuevo junto a la *Venus Medici* [81], como modelo en la prueba de pensado de tercera clase en la que había que *dibujar en medio pliego de papel de Olanda la estatua de Baco joven que está en la Academia*¹⁵. El primer premio fue en aquella ocasión para Fernando Selma¹⁶ y el segundo para Juan Simón Blasco¹⁷.

ANP

¹ MANILLI, 1650, p. 65.

² MONTELATICI, 1700, p. 247.

³ FRÖHNER, 1878, vol. I, n.º 223.

⁴ LAMBERTI, 1796, n.º II, I.

⁵ HERÓN DE VILLEFOSSE, 1896, n.º 2333.

⁶ MARTÍNEZ, 2007, pp. 274-276, n.º 67.

⁷ *Íbidem*, p. 274, n.º 67.

⁸ PALOMINO, 1947, p. 916.

⁹ BOTTINEAU, 58, pp. 421-452; 60, pp. 30-61, 145-179, 289-326, 450-483. Aquí, p. 179.

¹⁰ *Íbidem*, p. 179.

¹¹ FERNÁNDEZ BAYTON, 1975, vol. I, pp. 149 y 153, respectivamente.

¹² ASF 63-10/5.

¹³ Inventario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de 1758.

¹⁴ PIQUERO, 1994, pp. 52-55.

¹⁵ AZCÁRATE, 1994, p. 118.

¹⁶ ASF, n.º inv. 1565/P.

¹⁷ ASF, n.º inv. 1566/P.

88. NARCISO

Vaciado en yeso perdido

Original conservado en el Museo del Louvre, inv. n.º Ma 395
(MR 190)

De esta figura de Sátiro danzante se conocen muchas copias de época romana. La más popular, sobre todo a partir de siglo XVIII, fue la que había en la colección Medici, una de las obras seleccionadas para la Tribuna de los Uffizzi¹, aunque con claras variantes en la restauración de la cabeza y las manos.



FIGS. 1 y 2. *Narciso*, Museo del Louvre. Inv. n.º MA 395.

Este sátiro formó parte de un grupo helenístico del siglo II a.C. en el que se acerca a una ninfa, que está sentada sobre una peña. Se aproxima tocando los palillos con los dedos y haciendo un gesto rítmico, que se ha interpretado como una invitación a bailar con él². La escena aparece representada en una moneda de Cízico (Asia Menor), de época de Septimio Severo (193-211 d.C.)³ que sirvió de base a principios del pasado siglo para proponer la identificación de las dos figuras formando un grupo.

El vaciado que trajo Velázquez a Madrid se hizo a partir de una copia romana que había en la colección Borghese. Esta copia romana de fines de siglo I o del II d.C. había sido encontrada en Roma y restaurada en 1616 por Guillaume Berthelot como *Narciso* con los brazos extendidos y mirándose en el agua. Para darle el gesto que pretendía, le añade una cabeza juvenil que le faltaba y el brazo derecho. De ahí procede el nombre con el que fue conocida cuando estuvo en la Villa del Pincio y que se traslada a las descripciones e inventarios.

rios que se hacen en Madrid. De este modo Palomino lo describe como un *Narciso desnudo, en pie, con los brazos abiertos, enamorado de si mismo, y de la hermosa forma, que ve debajo del agua*. En el Alcázar estaba colocado en alto junto a otras de tamaño menor, probablemente ajustadas en nichos: *quatro estatuas que estan en las dos fachadas en alto de Narciso, Benus y otras dos tasadas por el dicho escultor a trescientos y cinquenta doblones cada una*.

La restauración moderna de las piernas y de los brazos de este *Narciso Borghese*, sin nada en las manos y sin el *kroupezion* bajo el pie derecho, presenta notables diferencias con respecto al de la colección Medici, con el que siempre se ha confundido al tratar de las esculturas del Alcázar⁵.



FIG. 3. *Invitación a la danza*, Museo dei Gessi. Universidad de la Sapienza (Roma). Foto J. M. Luzón.

También el tronco que tiene junto a la pierna izquierda es muy distinto en su forma y en las parte de unión con la figura. Estos detalles pueden apreciarse en el dibujo que posee la Academia de varias esculturas traídas del Palacio a la Casa de la Panadería y restauradas por Juan Pascual de Mena [15]. Se ve en uno de estos bocetos que la figura representada es el *Narciso Borghese*, si bien al pie tiene erróneamente escrito el nombre de *El Bailador*, mientras que el nombre de *Narciso* va escrito en el que representa al *Apolo Sauróctono*. En cualquier caso el dibujo mencionado es el testimonio de que el vaciado perteneciente a la colección del Alcázar corresponde al sátiro que hoy está en el Museo del Louvre y no el de Florencia.

Esta escultura adquiere en Madrid un protagonismo propio, cuando se hace de ella un vaciado en bronce para colocarlo en el Retiro. En 1657 cuando muere el ingeniero y escenógrafo Baccio del Bianco estaba en construcción una fuente delante de la ermita de San Pablo, para la que se hizo un vaciado en bronce que había de rematar la parte alta. El modelo, que conocemos por grabados de Louis Meunier⁶ y Pieter van Den Berge⁷, copia muy de cerca la fuente del Narciso en la Villa



FIG. 4. *Invitación a la danza*, Moneda de Cizico. Paris, Gabinete de Medallas.

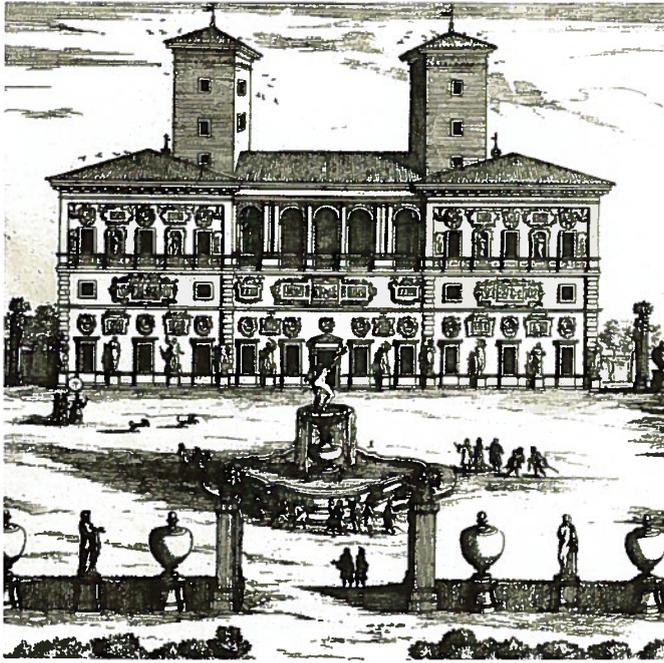


FIG. 5. Fuente de Narciso en la Villa Borghese. De Rossi, *Palazzi di Roma*, 1699, libro IV, lám. 15.

Borghese de Roma, donde se había colocado la copia de bronce que había hecho el propio Berthelot⁸. Magalott con motivo del viaje de Cosme III de Medici por España y Portugal, describe con detalle esta fuente hecha de bronce y mármol gris, probablemente de San Pablo: *cuarenta pasos de aquí, andando en línea recta, se encontró un lindísima fuente de más de veinte pies de altura, formada por dos grandes tazas de bronce y mármol gris, situada la una sobre la otra en el centro de una gran pila de piedra; encima de la más alta, que es la más pequeña, descansa una estatua de Narciso de bronce en actitud de admirarse a si mismo (...) se detuvo aquí algún tiempo S.A. observando la fuente y la disposición de los paseos que concurren al mayor deleite y la belleza del sitio...*⁹. También Ponz en su *Viaje de España* se hace eco de ella diciendo que era llamada del narciso *por la estatua de este ejecutada en bronce, colocada sobre la última taza en acto de mirarse al agua*¹⁰.



Divi Pauli Solitudo, in Retiro, Madrid.
Vista de l'Hermita de S. Pablo, en buen Retiro de Madrid.
De Hermitage van S. Paulus, in het Retiro, te Madrid.
Vue de l'Hermitage de S. Paul, dans le buen Retiro de Madrid.
 J. de Weyg. fecit. et cum Priv.

FIG. 6. Fuente de Narciso en el Retiro. Museo de Historia de Madrid. Inv. n.º 1891/15.

El vaciado que había en la Academia fue objeto del concurso de tercera clase para la prueba de repente en el año 1760¹¹, probablemente después de restaurada por Mena, aunque esta obra no se conserva, ni figura entre los grabados de López Enguídanos.

JML

¹ Galleria degli Uffizi, inv. n.º 220. La restauración del *Sátiro de Florencia* se atribuye a Miguel Ángel. Cfr. AMELING, 1958-1961, vol. II, p. 80, n. 51.

² BRIENKERHOFF, 69, 1965, pp. 25-37.

³ MORENO, 1994, pp. 224-226, figs. 289-292; BODE, 2000, p. 109 y nota 4.

⁴ KALVERAM, 1995, pp. 115-119, y n. 83, p. 201; RASPI SERRA, Roma, 2002, pp. 363-365. *Inventario Borghese (Stanza del Narciso)*.

⁵ SALORT, 2002, p. 137.

⁶ HARRIS, 1991, p. 124, fig. 118; SANCHO, 22, 1987, p. 34, fig. 2; SALORT, 2002, p. 156, fig. 153.

⁷ Museo de Historia de Madrid, inv. n.º 1891/15.

⁸ BAGLIONE, 1642, en KALVERAM, *op. cit.*, p. 116: *Restaurò l'antico, e bel Narciso di marmo nella vigna degli Eccellentissimi Borghesi del Monte Pincio*; SPECCHI y DE ROSSI, 1699: lám. 15, *Palazzo della villa del Sig. Principe Borghese fuori di Porta Pinciana. Fontana detta di Narciso nel Teatro*.

⁹ MAGALOTTI, 1668-1669, en SALORT, 2002, pp. 156 y 428, nota 28. SÁNCHEZ RIVERO, 1927, pp. 28-29.

¹⁰ PONZ, vol. 4, p. 549.

¹¹ AZCÁRATE *et alii*, p. 86.

89. NERÓN JOVEN

Vaciado en yeso perdido

Altura: 1,22 m

Original conservado en el Museo del Louvre, inv. n.º MA 1210

En un finiquito firmado ante notario el 20 de mayo de 1653 con el escultor y formador Cesare Sebastiani, se abonan las cantidades que habían quedado pendientes a la entrega de varios trabajos. Figuran entre ellos las dos monumentales del *Hércules* [1] y la *Flora* [2] del palacio Farnese, junto con otras menores, como son diez bustos vaciados en la colección Caetani y el *Nerón niño* de la colección Borghese a quien identifican en el documento con Sporo: *una figura, che rappresenta Sporo giovine di Nerone a Borghese stabilito come sopra p(er) scudi Cinquanta*¹. Esta curiosa interpretación, reconoci-

da por Antonella Parisi¹¹, no está recogida en otros repertorios, pero debía ser por alguna razón el nombre con el que era conocido en la colección. En la selección de Perrier aparece como *Patricius puer, in Hortis Burghesianis*³.

Velázquez lo trae identificado como Sporo, refiriéndose a este personaje con el que, según Suetonio, el emperador Nerón llegó a casarse, pidiendo a sus médicos que le cambiaran el sexo: *Hizo castrar a un joven llamado Sporo, y hasta intentó cambiarlo en mujer* (Suetonio, *Ner. XVIII*). Esta peculiar identificación de una escultura de mediados del siglo I d.C.,



FIG. 1. *Nerón joven*, Museo del Louvre. Inv. n.º MA 1210. © Photo RMN/ © Les frères Chuzeville.

vestido con toga a la manera patricia y llevando al cuello la *bullā* o amuleto infantil, nos hace pensar acerca de las razones por las que Velázquez la incluye en su selección de esculturas para el Alcázar. De la colección Borghese escoge el *Hemafrodita acostado* [49, 51, 96] y este otro *Nerón joven*, que considera igualmente una escultura del mismo género. Por ello, aunque pudieran referirse a otra escultura como la que tenía en el XVIII Bartolomeo Cavaceppi en su estudio, creemos que el *Hemafrodita en pie* que cita Palomino⁴ pudiera tratarse de esta escultura. Sabemos que Velázquez la encargó en Italia, pero no figura de ninguna otra forma en los inventa-

rios, ni hay ningún vaciado del Alcázar en el que lejanamente pudiera reconocerse este joven de época Julio Claudia.

Una versión parecida, y probablemente de factura moderna, salió en el siglo XVIII del taller de Bartolomeo Cavaceppi quien en el grabado de su *Raccolta di antiche statue*, indica que ha pasado a manos del señor John Dick, cónsul inglés en Livorno⁵. Lo mismo podemos decir de una que hay en Museo del Prado, procedente de las colecciones reales⁶, que posiblemente se incorporó cuando ya estaba en Madrid vaciado de la colección Borghese. No tendría de otro modo explicación que Velázquez encargase la copia de una obra tan parecida, si ya existía una versión anterior en el Alcázar.

JM



FIG. 2. Retrato de joven patricio romano, Perrier, 1638, lám. 40.

¹ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 157, cc. 712r-v, 719r.

² PARISI, *VEA*, pp. 83-111.

³ PERRIER, lám. 40.

⁴ PALOMINO (1724), 1947, p. 915.

⁵ CAVACEPPI, 1769, tomo II, lám. XXIII, catalogado como *Nerone Fanciullo*.

⁶ COPPEL, n.º 98, p. 224, inv. n.º E-222.

90. CABEZA DE MOISÉS

Vaciado en yeso perdido

Original de mármol en San Pietro in Vincoli (Roma)

Palomino menciona esta cabeza de Moisés entre las obras que Velázquez había traído de Italia, destacándola del *grandissimo numero de cabezas* que trajo al Alcázar por su *grandeza majestad*¹. En el inventario hecho a la muerte de Carlos estaba colocada en la zona que denominan Tránsito del Nilo por el nombre de otro vaciado de gran tamaño que había traído del Vaticano [70].

El original en mármol de esta obra se encuentra actualmente en el mausoleo del papa Julio II en la iglesia de San Pietro in Vincoli. Es una de las primeras figuras que Miguel Ángel ejecutó entre 1515 y 1516 para el gran monumento funerario.



Moses cogitabundus, opus Michaelis Ang. Bonarroti, beaustatis miraculis annumerandum.

FIG. 1. Miguel Ángel, *Moisés*, Perrier, 1638, lám. 20.

rio del Papa muerto en 1513, que se iba a colocar en el centro de la basílica de San Pedro. Tras numerosas incidencias el proyecto quedó reducido a sus actuales dimensiones y emplazamiento, lo que no impidió que rápidamente se convirtiera en una de las esculturas más admiradas de Roma.

En el *Moisés* Miguel Ángel supo condensar todo lo que los escultores del Renacimiento estaban observando en la escul-

tura de la Antigüedad que se iba descubriendo y estudiando como modelo. Por una parte, la solemnidad de las representaciones de emperadores sedentes o de las grandes figuras olímpicas. Por otro lado, el aspecto patriarcal de cabezas de barba poblada, como las de los ríos que se habían colocado en el Capitolio o los del Belvedere, en uno de los cuales se ve precisamente la mano del propio Miguel Ángel en la restauración de la cabeza. Finalmente la musculatura exagerada y tensa que ofrecían algunas obras de la Antigüedad recién sacadas a la luz, como era el grupo de *Laocoonte y sus hijos* (1506). Por ello el artista llega a considerar el *Moisés* su mejor obra y desde muy pronto se rodea de una leyenda que pocas esculturas han tenido en la historia del arte.

Cuando se empiezan a editar repertorios en los que aparecían las mejores esculturas de Roma, casi todas obras antiguas a través de las cuales se descubrían y admiraban a los maestros griegos y romanos, se coloca a la par de ellas el *Moisés* de Miguel Ángel. Era un honor que se hacía de manera excepcional a la única que se atrevían a poner junto a las más insignes creaciones de la Antigüedad clásica. De este modo Perrier la incluye en su obra de las mejores esculturas de Roma en 1638² y lo mismo hace De Rossi en 1704³. La aureola de fama que rodeaba la escultura del *Moisés*, justifica que Velázquez decidiese vaciar la cabeza, sin duda porque transmite en su gesto una fuerza de expresión y una ira contenida, comentadas por quienes la admiraban, que sin duda interesó al envío de Felipe IV.

El interés que despertaba esta obra entre los escultores que iban a Roma como pensionados en el siglo XVIII hizo que el envío de Juan Adán en 1775 fuese una copia reducida en barrco de esta obra, que se conserva en la colección de la Academia⁴.

JMI

¹ PALOMINO, 1947, p. 917.

² PERRIER, 1638, lám. 20.

³ DE ROSSI y MAFFEI, 1704, lám. CLIV.

⁴ AZCUE, 1994, pp. 235-236, inv. n.º E-208. Hay un vaciado en yeso enviado también desde Roma (inv. n.º E-395).

91. APOLO SAURÓCTONO

Vaciado en yeso perdido

Original conservado en el Museo del Louvre, inv. n.º MA 441

El original en mármol de esta escultura se debió hallar en el siglo XVII, aunque no existen datos muy precisos acerca del lugar ni del momento exacto. Inmediatamente después de su

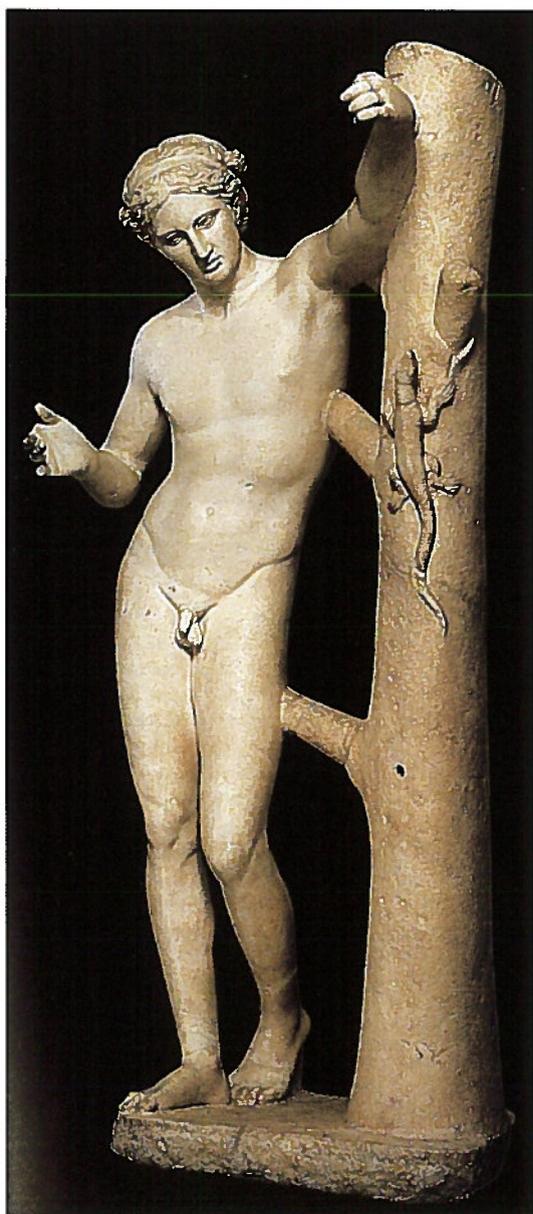


FIG. 1. *Apolo sauróctono*, Museo del Louvre. Inv. n.º MA 441.

aparición, fue restaurada, reduciéndole gran parte de la superficie. Pese a ello, de todas las réplicas del *Apolo Sauróctono*, mejor conservada, por tener completa la cabeza, el lagarto que sube por el tronco y el codo del brazo derecho, que nos permite comprobar que lo tenía doblado¹.

Posiblemente no estuvo bien identificado en las Colecciones Reales, lo que dificulta reconocerlo entre los diversos nombres propuestos. Pero tenemos la confirmación de que Velázquez lo trajo, porque en 1758 figura en el inventario de bienes de la Academia y de esta misma fecha aproximadamente es un dibujo hecho con anterioridad a la restauración de Juan Pascual de Mer [13]. En este dibujo, sin embargo, se le confunde con el *Narciso* que también había vaciado Velázquez en la Villa Borghese.



FIG. 2. *Apolo sauróctono*, Visconti, 1821, lám. 40.

45.



FIG. 3. *Apolo sauróctono*, López Enguïdanos, 1704, lám. 45.

La confirmación de que figura entre los vaciados traídos a mediados del XVII para la decoración del Alcázar nos ayuda a fijar al menos con un término *post quem* el momento en que ya estaba incorporado a la colección romana, puesto que los vaciados de Velázquez se hacen entre 1649 y 1652. Este dato es posiblemente la constatación más antigua del *Apolo Sauróctono* en la Colección Borghese y posiblemente estuviese recién descubierto y restaurado en el momento en que se trajo el vaciado a España.

Perrier conoce una versión de este Apolo, cuyo original se atribuye a Praxíteles desde el siglo XVIII, merced a una cita de Plinio el Viejo (*NH XXXIV*) y de un epigrama de Marcial (*XIV, 172*), pero es el que se encontraba en la Colección Giustiniani². No es éste el que trajo Velázquez a Madrid, que

estuvo en la Colección Borghese hasta su adquisición por Napoleón Bonaparte a comienzos del XIX. Actualmente se encuentra en el Museo del Louvre. Después de restaurado por Juan Pascual de Mena tenemos nuevamente un documento del que se deduce que aún está en la Academia. Se trata de la colección de grabados elaborada por José López Enguïdanos en 1794, donde figura con el número 45.

Ponzano también le incluye en su catálogo manuscrito de 1871, con calcos realizados sobre los dibujos de López Enguïdanos, de todas las esculturas y vaciados que poseía la Academia en dicho año. Posteriormente a la publicación de este catálogo, en 1871, no existe verificación del paradero del vaciado del Sauróctono en la Academia, considerándole como perdido en la actualidad.

CVG

¹ PASQUIER y MARTÍNEZ, 2007, n. 50, pp. 216-219.

² PERRIER, 1638.

92. NINFA DORMIDA

Vaciado en yeso perdido

Medidas: 1,05 m

Original conservado en la Galleria Borghese, XIV

La descripción de Palomino de una pequeña ninfa apoyada en una roca con el brazo izquierdo coincide con una *Ninfa dormida* que hubo en la colección Borghese. Precisamente, puesto que en esta colección Velázquez parece que tuvo las mayores facilidades para encargarse de vaciados, es muy probable que se trate de esta obra, que se encontraba en la Villa Borghese en la segunda planta¹. Otra similar se ve hoy en el cortile del Belvedere con la variante de que descansa sobre un suelo rocoso, lo que deja abierta la posibilidad de que la copia de Velázquez fuera la del Vaticano². Concuera el prototipo que conocemos de esta ninfa con la descripción que de ella hace Palomino *También trajo una estatua pequeña de una ninfa, medio vestida, recli-*



FIG. 1. *Ninfa dormida*, Roma, Galleria Borghese. Inv. n.º 14.

nada sobre el brazo izquierdo en una peña, y en ella esculpida una concha marina; creese que es la diosa Venus³. En realidad, lo que dice ser una concha marina es un recipiente del que mana agua, pero pudiera ser que el yeso estuviese deteriorado cuando la vio este autor o bien que esta parte restaurada en el original se hay modificado con posterioridad al vaciado⁴. En el inventario de 1686 figura en la Galería del Cierzo junto a otra que también se describe durmiendo y se ha creído con acierto que puede ser el *Hermafrodita* en yeso vaciado por Girolamo Ferreri⁵: *Otras dos estatuas de yeso una de una figura echada durmiendo y otra de una ninfa pequeña sobre un peñasco también dormida*⁶. Resulta interesante ver la forma en que Velázquez empareja a veces las esculturas en la decoración del Alcázar. En las Bóvedas de Ticiano agrupa algunas, al considerar que todas ellas eran gladiadores. En la Galería de Cierzo pone a un lado dos figuras que interpreta como agonizantes, que son el *Galo moribundo* [85] y la *Ariadna dormida* [6], entonces considerada la muerte de Cleopatra. Al otro lado coloca dos durmiendo, emparejadas por el tema, aunque no por el tamaño; son el *Hermafrodita* [49, 51, 96] y esta *ninfa*.

Este tipo de ninfas cuyo prototipo tiene un origen pergaménico de fines del siglo III a.C., se copió gran cantidad de veces en la decoración de fuentes en época romana⁷. Por ello las dimensiones reducidas que tuvo esta obra se deben al ámbito doméstico para el que probablemente fue concebida. El modelo de

ninfa dormida al borde de la fuente inspiró multitud de verso en la Antigüedad y fue posiblemente lo que Danielo de Volterra quiso reproducir en mayor tamaño cuando colocó la *Ariadna dormida* del Belvedere también en una fuente [6].

JM

¹ RASPI SERRA, 2002, n.º 95, p. 413.

² Inv. n.º 6 PE.

³ PALOMINO (1724), 1947, p. 915.

⁴ KALVERAM, 1995; WORMS, p. 221, n. 113.

⁵ SALORT, 2002, p. 101.

⁶ AGP, AG, leg. 38, exp. 3, fol. 109.

⁷ HERBIRG, vol. I, 1988.

93. CERES MATTEI

Vaciado en yeso

Lugar de conservación: Palacio de la Granja

Altura: 1,02 m

Original conservado en el Museo Pio Clementino,
Galleria dei Candelabri, inv. n.º 2826

Cuando Palomino describe una *Ceres* entre las escultura traídas por Velázquez de Italia, siempre se ha pensado que pudiera ser la *Ceres Mattei*, por tratarse de una obra que gozaba de gran reputación ya en el siglo XVII¹. Contribuye esta fama el que Rubens la dibujase entre 1606 y 1608 co



FIG. 1. *Ceres Mattei* (yeso), La Granja de San Ildefonso. Inv. n.º 10042129. Foto J. M. Luzón.

las restauraciones con que se ha mantenido posteriormente. Lo más importante de esta restauración hecha con anterioridad al citado dibujo es el añadido de una cabeza antigua que no es seguro que le perteneciera y la mano izquierda con las amapolas como atributo. Es una pequeña escultura que apenas mide un metro de altura (1,02 m). Sin embargo, en los inventarios del Alcázar se menciona una *Ceres* que debe ser de tamaño natural, por estar emparejada con la *Nióbide corriendo* [3] y la tasación que se hace de ella: *dos estatuas Correspondientes Uaçiadas de Yesso, la Una de Zeres Y la*

otra de Niobe tassadas por el dicho escultor a quatroçientos doblones cada Vna. Igualmente entre los dibujos conservados en la Academia de las esculturas que fueron restauradas por Juan Pascual de Mena, la *Ceres* que figura es la de la colección Borghese, hoy en el Museo del Louvre. Con estos datos cabría poner en duda que Velázquez trajese a Madrid una copia de la que llamamos *Ceres Mattei*, pero hay algunos indicios que nos hacen pensar en que pudo haber venido e incluso que se conserve ésta o una copia vaciada con posterioridad entre las obras que quedaron en el Palacio Real.

Las medidas de una vara y cuarta (1,03 m) con que se cita una *Flora* en el inventario de 1786, han hecho pensar a Salort cor



FIG. 2. *Ceres Mattei*, Maffei-De Rossi, 1704, lám. 108.

acierto que pudiera tratarse de esta pequeña escultura, que sin duda era la más famosa de las que poseía la colección Mattei². El ramo que lleva en la mano izquierda pudo haber sido el argumento para catalogarla como *Flora*. En la misma dirección, a que se trate efectivamente de esta obra, apunta el hecho de que entre los documentos de transporte de cajas que se encargan a Bartolomé Tam, figura un cierto número de ellos desde la Villa Mattei. Esto indica que Velázquez encargó allí la ejecución de algún vaciado y lógicamente debería estar entre ellos esta pequeña escultura, que estaba rodeada de una considerable aureola de fama. Por ello, cuando Clemente XIV reúne obras para la formación de un museo en el Vaticano, que sería continuado por su sucesor Pio VI y es conocido con el nombre de Museo Pio-Clementino, la llamada *Ceres Mattei* es incorporada, junto con otras obras de la colección adquiridas con este fin en 1770³.

Es posible que un vaciado en yeso que se conserva actualmente en el Palacio de la Granja, en buen estado, aunque con una deficiente restauración de la mano izquierda, que llevaba un ramo de espigas, guarde relación con este yeso perdido de Velázquez, como sugiere María Jesús Herrero en un reciente trabajo⁴.

JML

¹ HERAS, 1999, pp. 77-100.

² SALORT, 2002, p. 139 y nota 195.

³ RASPI SERRA, 2004, p. 320.

⁴ HERRERO, 2007, fig. 8.

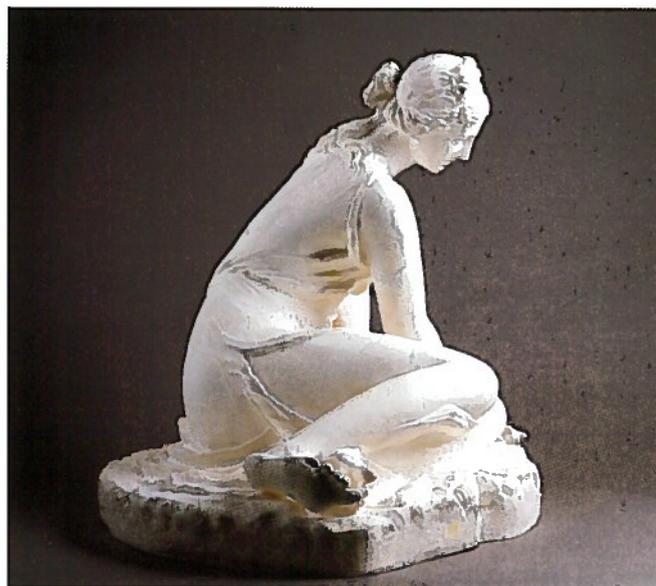
94. VENUS DE LA CONCHA

Vaciado en yeso perdido

Formador: Girolamo Ferreri

Original de la colección Borghese, conservado en el Museo del Louvre, inv. n.º MA 18

El original en mármol del que Velázquez encargó un vaciado en yeso, que no sobrevivió al incendio de 1734, se encontraba en la colección Borghese en el Pincio. Desde los prime-



FIGS. 1 y 2. *Venus de la concha* (yeso moderno), RABASF. Inv. n.º M-39. Foto E. Sáenz de San Pedro.

ros dibujos que conocemos —de los que el más antiguo es el de Perrier¹— aparece con varias restauraciones de las que la más significativa es el añadido de una cabeza que no le pertenecía. Es igualmente nuevo el brazo derecho y la mano con la concha, así como el antebrazo izquierdo. También el soporte está muy reelaborado y tiene un añadido moderno²

Winckelmann se hace más tarde eco de estas restauraciones que restaban interés a la escultura: *Una venere vestita giacente, dal torso in rilievo, e con una conchiglia nella mano. La testa è nuova e scadente... la mano, che tiene la conchiglia, è moderna come tutto l'altro braccio*³.

La *Venus de la concha* fue muy apreciada en el siglo XVII y fueron innumerables las propuestas de interpretación que se hicieron, como Tetis, Letona, una ninfa o, simplemente, una muchacha⁴. Manilli la describe en la Stanza della Zingara, también llamada Stanza del Globo⁵, lugar en el que estaba instalada cuando fue hecho el vaciado⁶.

Esta versión en yeso es diferente de la que vino más tarde en bronce [48], que aparece citada en los inventarios, aunque no en la descripción de Palomino. En el de 1686 se describe en el que llamaban el Tránsito del Nilo, una *estatua de vara de alto sentada con una concha en la mano tasada por dicho escultor en treinta doblones*⁷, mientras que la de bronce, que se encontraba en la sala del *Hermafrodita*, se tasa en una suma muy superior: *mujer de bronce sentada con una tuniçela que tiene de toda altitud una vara y quarta sobre una peana y una concha en la mano tassada en mil doblones*⁸.

De esta figura se había dejado el molde en Roma, junto con el del *Hermafrodito* en yeso que había vaciado Girolamo Ferreri, lo que nos hace suponer que los dos fueran de la misma mano. Por ello cuando en 1651 se encarga al embajador en Roma vaciar esta obra en bronce, don Fernando Ruiz de Contreras hace alusión a él con la propuesta de que se utilice para vaciar una nueva con el metal sobrante de los leones y las esculturas de la Pieza Ochavada. Sin embargo, la obra que llega a Madrid en este segundo encargo no es un vaciado de la que había en la Villa Borghese, sino una copia con modificaciones bastante evidentes.

⁴ HASKELL y PENNY, 2000, 6.ª ed., n.º 67, p. 281.

⁵ RASPI SERRA, 2002, 6, vol. I, p. 428, nota 1.

⁶ MANILLI, 1650, p. 101.

⁷ Inventario de 1686.

⁸ Inventario de 1770.

95. HERMAFRODITA

Vaciado en yeso perdido.

Formador: Girolamo Ferreri

Original de la Colección Borghese, conservado en el Museo del Louvre, inv. n.º MA 231

El 29 de diciembre de 1650, Velázquez y Juan de Córdoba contratan con Girolamo Ferreri la realización de tres copias en yeso con sus respectivos moldes de *tres obras cuyos originales están en el jardín del Excmo Señor Borghese: El Gladiador, e Fauno con Baco niño y el Hermafrodita*. Se especifica que de *Hermafrodita se haga la figura y el colchón sobre el que este está colocado. Se hace constar que el yeso en el que se vacien sea blanco como el mármol, sin mancha, y deben estar bien hechas, pulidas y adaptadas en todo a los originales*¹.

El plazo de entrega es de 2 meses y el precio a pagar por las tres, 180 escudos. El *Hermafrodita* contratado por

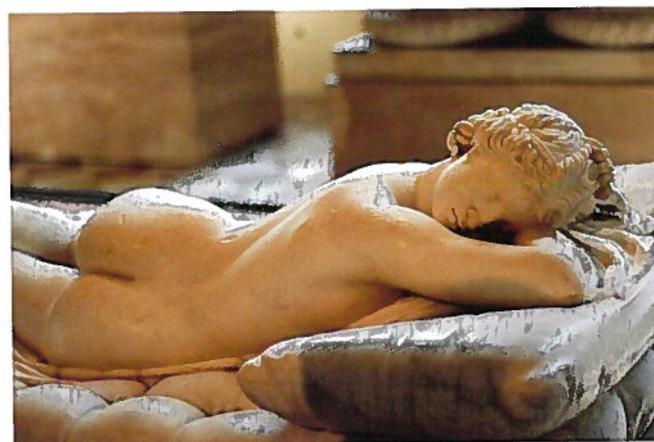


FIG. 1. *Hermafrodita*, Museo del Louvre. Inv. n.º MA 231. © Photo RMN © Hervé Lewandowski.

¹ PERRIER, 1638, lám. 89.

² KALVERAM, Worms, 1995, p. 235; PASQUIER, 1987, pp. 11-15.

³ RASPI SERRA, 2002, 6, vol. I, p. 428.

JML



FIG. 2. *Hermafrodita*, Museo del Louvre. Inv. n.º MA 231. © Photo RMN/ © Hervé Lewandowski.

Velázquez es, por tanto, un vaciado en yeso del que apareció en 1619 en el Monasterio de Santa María de la Victoria y fue comprado por Scipione Borghese, quién encargó a Bernini su restauración y la ejecución de un colchón para acomodar la figura. Llega a Madrid el vaciado en yeso pero no el molde que se queda en Roma [49]. Sabemos por el inventario de 1666 y 1668 que en el Alcázar se le sitúa en la Galería del Cierzo. En el de 1700, sin embargo, ya no aparece citado. No se encuentra tampoco entre los dibujos que Pascual de Mena realiza para dejar constancia del estado en que se encuentran las obras que vienen de Palacio.

Sabemos que la Academia sí ha tenido entre sus fondos un vaciado en yeso del *Hermafrodita*, pero no el que trajo Velázquez, sino el hecho con el molde del bronce de Mateo Bonuccelli [51] en 1764. Es éste el modelo que aparece entre los dibujos de López Enguñados en 1794 y del que se hace el vaciado de la cabeza que conserva la Academia [50].

CSU

¹ Archivio di Stato, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 144, f 6-7, 28.

96. PRINCIPIOS DEL DIBUJO (taller de P. P. Rubens)

Manuscrito del Taller de Rubens (copia de Erasmus Quellinus (1607-1678), con cuatro folios de dibujos y caligrafía original de Rubens) 22 x 17 cm

Colección particular. Madrid¹

Este manuscrito, probablemente reencuadrado a finales del siglo XVII, es una copia parcial del cuaderno perdido que recogía el aprendizaje de Rubens, quien lo había realizado principalmente durante sus dos viajes a Italia (1601-1602 y 1605-1608). La caligrafía identificada es la de su discípulo Erasmus Quellinus, que posteriormente fue amigo y colaborador en proyectos como las series mitológicas para Felipe IV en la Torre de la Parada.

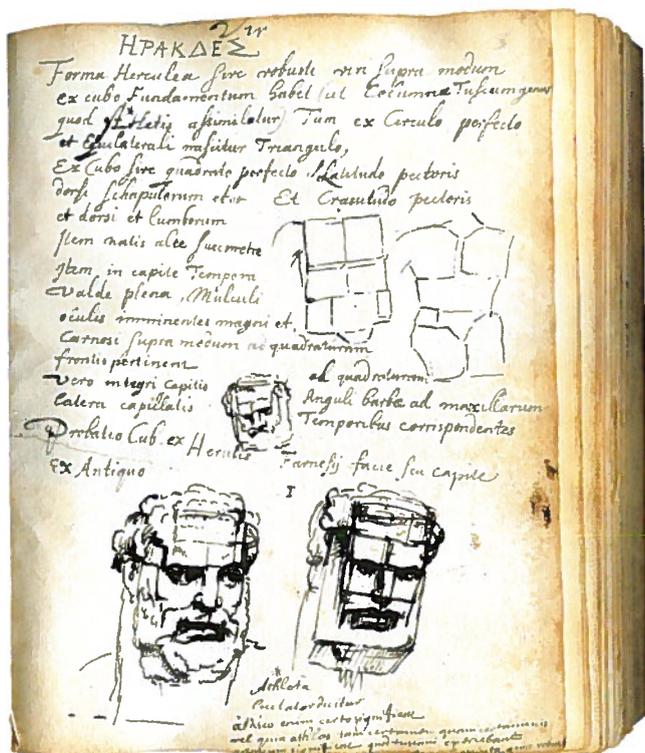
El cuaderno original lo conservó Rubens durante toda su vida y lo utilizó como referencia y libro de modelos para guiar el aprendizaje de escogidos alumnos de su taller. Después fue comprado a los herederos del pintor por Roger de Piles (1635-1709), historiador del arte y primer gran estudioso de la obra y personalidad de Rubens. Pero De Piles sólo publicó un singular fragmento titulado *De imitatione*

statuarum, incluyendo el texto latino confrontado con la traducción al francés en su *Cours de Peinture par Principes* (Paris, 1708). El contenido de este pequeño pero denso texto se comenta más adelante.

Desgraciadamente, el cuaderno de Rubens se perdió en el incendio que se produjo en el Louvre en 1720 y que afectó a las dependencias del ebanista de Luis XIV, André Charles Boulle, quien en ese momento era el segundo propietario del preciado documento. Y hasta el conocimiento de esta copia de Quellinus, el contenido del original perdido se ha estimado sólo a través de la copia atribuida a Antony Van Dyck (1599-1644), que ha sido estudiada por Michael Jaffé², y una edición parcial impresa en el siglo XVIII, que precisamente fue realizada a partir de la copia de Quellinus, pues coinciden exactamente los contornos de sus figuras con los de los grabados publicados; sin embargo, muchos de los textos de la presente copia han permanecido inéditos. Probablemente la educación literaria y humanista de Quelli-

nus, poseedor de una gran biblioteca, hizo que atendiera especialmente a los contenidos teóricos del manuscrito del maestro, pues la abundancia de escritos es la diferencia fundamental entre su copia y la de Van Dyck.

Charles Antoine Jombert (1712-1784) fue el editor de la teoría extraída del cuaderno de Rubens y en una larga introducción de siete páginas explica la procedencia del texto que publica como original de Rubens. En este *Advertissement du libraire*, relata que el editor parisino Gabriel Huquier (1695-1772) había comenzado un proyecto de publicación del manuscrito de Rubens encargando la realización de 44 planchas al grabador Pierre Aveline (1656-1722), así como una traducción al francés de los textos de Rubens. Pero la edición no se llevó a término, y a la muerte de Huquier se realizó una venta pública de sus propiedades. En ella Jombert compró el lote de planchas de Aveline y la traducción manuscrita³. Finalmente en 1773, se publicó este material con el título *Théorie de la figure humaine, considérée dans se-*



FIGS. 1 y 2. *Hércules Farnese*. Dibujos analíticos basados en el cuaderno perdido de Rubens. Colección particular, Madrid.

principes, soit en repos ou en mouvement. Ouvrage traduit du latin de Pierre Paul Rubens avec XLIV Planches gravées par Pierre Aveline, d'après les desseins de ce célèbre Artiste.

El contenido del cuaderno de Rubens era muy variado y fue estimado por varios teóricos que los conocieron y dejaron testimonio escrito. Tenía consideraciones sobre óptica, teoría de la figura humana (anatomía, proporción y fisonomía) y modelos de grandes maestros. La copia de Quellinus, aun sin ser completa, responde mejor a esos temas que las referencias conocidas hasta ahora. El cuaderno Rubens mostraba la utilización de la escultura clásica en el aprendizaje del dibujo, siendo destacables los numerosos dibujos que Rubens realizó sobre esculturas de la colección Farnese⁴. En este manuscrito se incluyen dos singulares lecciones autógrafas del propio Rubens sobre el Hercules Farnese⁵. Son dibujos analíticos, que recoge de forma práctica las lecciones de unas construcciones geométricas descritas en otros textos del manuscrito con grafía de Quellinus. También es muy importante el citado texto sobre *la imitación de las estatuas antiguas* publicado por De Piles (y que también fue copiado del original de Rubens por Quellinus en este manuscrito) es una excepcional síntesis de los principios con los que Rubens justificaba la utilización de la escultura antigua en la enseñanza del dibujo. Comienza diciendo que *hay pintores a quienes la imitación de las estatuas antiguas es muy útil, y a otros peligrosa hasta la destrucción de su arte* (p. 127)⁶. Rubens advierte de los errores que se pueden incurrir en el dibujo de estatuas, pues *Hay jóvenes pintores que se imaginan muy avanzados, cuando no han sacado de estas figuras nada más que lo que tienen de duro, de terminado, de difícil y lo que es más espinoso en la anatomía, pero todos estos cuidados avergüenzan a*

la naturaleza, puesto que en lugar de imitar la carne, no representan mas que el mármol tintado de diversos colores (p. 128) Si embargo las ventajas son evidentes, ya que estos modelos corrigen *la vejez del mundo pues los cuerpos humanos han estado en los siglos pasados mas cerca del origen y de la perfección, se encontraban modelos perfectos que proveían naturalmente todas las bellezas que no reconocemos hoy en la naturaleza* (p. 131) Curiosamente sus razonamientos parecen contradecir el estereotipo de belleza que popularmente se le atribuye a Rubens, y observa que *La principal razón por la que los cuerpos humanos de nuestro tiempo son diferentes a los de la antigüedad, es la pereza, la ociosidad, etc. y el poco ejercicio que se hace pues parte de los hombres no ejercitan sus cuerpos más que en beber y comer bien. No nos asombramos pues que amasen grasa sobra grasa, se tenga un vientre grueso y cargado, piernas blandas y nerviosas, y brazos cercanos a los huesos. A cambio en la antigüedad los hombres se ejercitaban todos los días en las Academias y lugares públicos destinados a los ejercicios del cuerpo* (pp. 132-133) Y aunque sea entrar en la especulación, estas teorías pudieron ser tema de conversación entre un joven Velázquez y su admirado Rubens.

JB

¹ Procede de la venta del 17 Diciembre de 1999 en Piasa (París), lote n.º 3 *Album de Principes de Dessin. Atelier de Rubens.*

² Ver JAFFÉ, 1966, y nuevas precisiones en JAFFÉ, 2002.

³ Documento conocido como Manuscrito Ganay. Ver BOLTEN, 1985, p. 108

⁴ Ver RAUSA, 2007, pp. 39-41.

⁵ Idénticos textos y dibujos se conservan, con ligeras variantes, en el verso y reverso de la conocida hoja del Courtauld Institute de Londres considerándose como una de las dos hojas conservadas del cuaderno original de Rubens. Pero creo que la única razón que puede explicar la existencia de estos dos originales podría ser que el propio maestro lo replicara para sus aventajados alumnos

⁶ Las citas son sobre la edición del *Cours* de DE PILES, en París, 1767.