

TEXTOS

NOTA SOBRE LA ESTRUCTURA Y ESTILO DE ESTE CATÁLOGO

En la relación de autores y temas que parecen enumerados en el índice, el lector podrá comprobar que a veces se han abordado los mismos temas desde ángulos y especialidades diversas. Ello era necesario porque en ocasiones las mismas esculturas han sido tratadas por quienes las han restaurado, por los que las conservan o por quienes han hecho nuevas identificaciones o precisiones. Esto ha dado lugar a un cierto número de repeticiones, que se han tratado de reducir lo más posible haciendo, en los casos en que ha sido necesario, citas cruzadas entre unos artículos y otros, que han estado en su fase final de redacción a disposición de los diferentes autores. Fue necesario por esta razón acordar una forma simplificada de citas dentro del catálogo que, finalmente, se optó por introducir en notas marginales con la abreviatura *VEA* (*Velázquez. Esculturas para el Alcázar*), seguidas del número de la página.

También para evitar excesivas repeticiones en las notas bibliográficas, se ha optado por incluir la bibliografía unificada en un apéndice al final de este catálogo, reduciendo las referencias en el texto al nombre del autor, el año y la página o páginas citadas. De este modo la bibliografía referida al segundo viaje de Velázquez a Italia y a la adquisición de esculturas no aparece tediosamente reproducida a lo largo del catálogo.

A continuación de los artículos que forman el cuerpo de introducción al tema principal, se han seleccionado noventa y cinco obras entre esculturas, libros, grabados, dibujos y otros objetos, que forman el conjunto de la exposición. El núcleo lo constituyen las siete obras de bronce que por primera vez salen en su totalidad del lugar que ocupan en el Salón del Trono y el Salón de Columnas del Palacio Real, las cuatro también de bronce que se conservan en el Museo del Prado y las nueve de yeso que posee la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Pero con objeto de presentar en su totalidad el estudio de las esculturas adquiridas para Felipe IV en Roma, se han añadido en el catálogo las fichas de las que están identificadas, pero se perdieron en el incendio del Alcázar en 1734 o en la propia Academia de San Fernando durante los siglos XIX y XX. Estas fichas del catálogo van numeradas hasta un total de 96, incluyendo dibujos, grabados, libros y otras obras. Por ello, cuando en el texto se hace referencia a alguna de ellas, se ha introducido entre corchetes [] el número de la ficha correspondiente, en la que se puede ampliar la información específica y la bibliografía sucinta en que se trata monográficamente. Las fichas han sido elaboradas por diversos autores de los que figuran sus iniciales y cuyos nombres completos se incluyen por orden alfabético al comienzo del catálogo de obras expuestas.

JML



FIG. 1. *Niobide corriendo*. Sala de Vacios en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

El viaje de los yesos

Julio LÓPEZ HERNÁNDEZ

Y más que será necesario adornar las piezas bajas con estatuas antiguas y las que no se pudieren haber, se vaciarán y se traerán las hembras a España, para vaciarlas aquí con todo cumplimiento.

Jusepe MARTÍNEZ (1600-1682)

Con y por Velázquez, unos objetos de escayola viajaron de Roma a España. Fue un viaje en principio glorioso pero que, en el transcurrir de los tiempos posteriores, no dejó de tener momentos oscuros, instantes en los que su misión quedó difuminada, rozando en algún caso la odisea.

La importancia de este viaje no puede medirse sólo en el mayor o menor grado de interés decorativo que puedan tener estos objetos, para embellecer los salones y jardines del Alcázar Real. Aparte de estatuas en bronce y yeso, vinieron matrices, moldes de piezas con su *forma madre* en escayola, *hembras* llamadas entonces, configuraciones casi abstractas, cuya concavidad, con lo que han de representar en negativo, contenían el germen y el alma de las creaciones volumétricas: es decir, venía la esencia misma de la escultura. Y con ella, incluso, el espíritu naciente y luminoso del clasicismo.

No deja de ser curioso que esta labor de traernos la forma y el espacio como portadores de elevadas ideas artísticas, la asumiera el más grande y definitivo pintor. Con ello se cuestiona, en alguna medida, la “rotunda conclusión” de Cruzada Villaamil al afirmar de Velázquez, en relación a sus viajes a Italia que: *Dos veces con esta entraba Velázquez en Roma, pero Roma nunca entraba en Velázquez*¹.

Más ajustada nos parece la opinión de Beruete: *Nosotros creemos que Velázquez ha aprendido de los italianos lo que podía aprender sin dejar en nada de ser él mismo.*

Más recientemente Luis Díez del Corral, en su libro *Velázquez, la monarquía e Italia*², nos dice que *Justi concibe el genial universo personal y libre del realismo*

¹ CRUZADA, 1885, p. 143.

² Díez del Corral, 1999, p. 146.

artístico, independiente de toda verdadera influencia externa, especialmente de todo idealismo de signo clásico. Pero el mismo autor nos transmite otro pensamiento en el que deja abierta una puerta por donde ese idealismo, aun cambiando de forma, puede entrar y quedar implícito en la obra. *Los hombres extraordinarios suelen ser* —sostiene Justi— *hombres solitarios que se bastan a sí mismos, sin necesidad de complementos: constituyen un universo. (...) Incluso lo que parecen deber a las circunstancias es obra de su elección, acto de su voluntad: la dependencia se transforma en libertad.*

Esto último me parece fundamental para poder entender la profunda relación que existe entre el pintor y la escultura. Ya Aron Borelius nos informa sobre este primer acercamiento, diciéndonos que *la Fragua de Vulcano nos ofrece la rítmica agrupación de unos cuerpos semidesnudos que semeja la exposición bien nutrida de un artífice de esculturas helenísticas*³.

El tema mitológico, muy cultivado por los escultores, Velázquez lo tratará más tarde de forma profusa y compleja. En alguna ocasión hará de su presencia una aparente irrespetuosidad, pero siempre bajo el amparo que le proporciona el interés de todo humanista por la cultura antigua.

El dios *Marte*, que los historiadores del arte hermanan con la escultura del *Ares Ludovisi*, confirma esta doble vertiente del mito. Incluso la capacidad pensante del hombre (toma cuerpo) en el recuerdo que nos transmite de Miguel Ángel, con su *Penseroso*. Yo, incluso, me atrevería a decir que la estela de pensamientos que puedan relacionarse, nos llevaría a la figura central de *La Puerta del Infierno* de Rodin.

Otros historiadores, igualmente afamados, con mirada analítica y agudos conceptos, han establecido unos parentescos entre algunas pinturas de nuestro artista y las esculturas de la Antigüedad. En casi todos ellos se percibe que la libertad de Velázquez se enseñoorea con el tema dando la vuelta al mito y, como consecuencia, añadiendo verdad a la fábula. Ortega nos ilustra sobre este tema de forma brillante al afirmar: *no es, pues, burla, parodia, pero sí es volcar al revés del mito, y en vez de dejarse arrebatar por él hacia un mundo imaginario, obligarlo a retroceder hacia la verosimilitud*⁴.

¿Cómo incide esto en la relación de Velázquez con la escultura? Cualquier obra iniciada por el autor nos remite, sin remedio, al principio de su concepción. Es como si en él el tema naciera de nuevo. La característica de su personalidad, el tipo humano y la aventura a la que está unido, vienen a nosotros sin intermediario alguno. Sin embargo, la presencia del ser que le sirvió de modelo toma tal peso en la obra que, como en el caso de *Mercurio y Argos*, este último está más con nosotros que con la imagen que fue su origen. La interesante y sor-

³ BORELIUS, 1949, p. 41.

⁴ ORTEGA Y GASSET, 1959, p. 41.



FIG. 2. Proceso de limpieza y restauración del *Hércules Farnese* en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

presiva escultura del *Galo Moribundo*, ahora se asienta más en la tierra, su cuerpo desprende proximidad, al tiempo que sus miembros anatómicos se enlazan unos con otros, creando una cadencia en el movimiento de toda su superficie, muy propia de lo escultórico. Se percibe que la unidad del bloque de piedra que propició la obra escultórica, aún permanece inserta en el nudo interno de la composición pictórica. Podríamos decir que el personaje está más, cuanto más estatua es.

Luis Díez del Corral, en el libro ya citado, también nos enseña cómo la pintura del genio español, al tratar “los semblantes de dioses y héroes”, parece que impusiera una ligera capa de ocultamiento en sus signos faciales, motivado por un “especial respeto” que quisiera alejar la

descripción banalmente realista, de sobrantes detalles, de la representación de lo ideal en cuanto a tal.

Considero que es un elegante distanciamiento, el mismo al que se ve obligada la escultura, impuesto por la condición no imitativa de su propia materia.

La mirada del pintor se eleva sobre la inmediata y polícroma realidad, busca encontrar en ella un espacio en el que todo se ennoblezca y se dignifique. Pide que la voz de sus colores, su expresividad, se acallen serenándose, que se avengan a unos acordes propios de un grato atardecer, que decline el movimiento, y al quedar todo bajo una inicial penumbra, la unidad de la forma sea más patente que las gráciles vibraciones del color.

Así podemos contemplar en *Las Hilanderas* o *Las Meninas* el mito semioculto y la vida en todo, poseyéndonos incluso a nosotros. El espacio en que estamos es el espacio del cuadro y allí, unas figuras sin un cuerpo real, tienen todas las dimensiones posibles. De ellas son el aire y el recuerdo. Éste nos habla de cómo unas formas se continúan en las contiguas. La luz las acaricia ininterrumpidamente. Ascende y baja definiendo con sutileza partes de cuerpos humanos. El ritmo, con su tenue cadencia nos hace entrever, como en un recuerdo anticipado, las hechuras de un frontón o friso con esculturas griegas.

Diríamos que miramos estos cuadros como miraríamos la decoración de un templo griego. Algo se impregna de sacralidad y la escena la vemos frontalmente; sus personajes se acoplan con armonía en sentido horizontal, conservando casi siempre un paralelismo con el plano de fondo y éste, como en los relieves griegos, es casi inactivo. Nunca hay un escorzo violento que hiera la continuidad del plano. Las imágenes se definen claramente, evitando el amontonamiento y dejando que



FIG. 3: Limpieza y restauración del vaciado de yeso del *Hermes Ludovisi*.

los interespacios hablen con sus silencios. La claridad se enseorea por toda la composición. Nuestra atención de contempladores se centra en un punto, que es la meta y el destino de los ademanes de todos los personajes. El tiempo en que conviven unifica la acción de todos ellos, y la historia que cuentan, absorbente y misteriosa, logra convertirse en una historia compartida.

De forma clara se ve que Velázquez trajo de Roma algo más de lo que ésta le pudo dar. Desbordó los límites de su encargo y nos entregó, para la pintura y la escultura española, unos conceptos sin fronteras que aún perduran.

SEGUNDO VIAJE

Durante el tiempo de búsqueda por Roma de esculturas, reproducciones y moldes hembras para enviar a España, Velázquez llegó a desarrollar unos conocimientos técnicos de gran calado y eficacia. Incluso, en algunos casos, parece que determinó el modo de despiezar algún modelo. Vigilaba que los cortes de unión de las piezas estuvieran lo más per-

pendiculares que fuese posible al plano general de la pieza, evitando así desportillamientos en sus aristas, pero que siempre permitieran el deslizamiento de la pieza a la hora de desmontar el molde. Pedía que éstas quedaran bien alojadas en sus madre-formas y que todas, al juntarse, no produjeran ningún resalte o escalonamiento en el modelado de la escultura. En todos estos detalles contó siempre con el sabio consejo de Finelli.

Así, con tal cuidado y para *vaciarlas con todo cumplimiento*, llegaron las piezas a España. Pero, el azaroso paso del tiempo, las cambiantes modas en el aprecio y destino de los museos, el arrollador mundo moderno pudo con la capacidad pedagógica de esta colección de esculturas. El mismo destino que han tenido las que constituían hasta hace unos años el Museo de Reproducciones Artísticas. Quedaron todas relegadas y apartadas del debate teórico y actual del arte. Fueron confinadas algunas de estas piezas en almacenes sin condiciones para la salud de la escayola. En espacios húmedos e intrincados, además de angostos, que propiciaban que se rompieran las extremidades, se erosionaran las superficies y, en algún caso, se perdieran los fragmentos.

Algunos académicos, no sólo de la sección de escultura, dimos un toque de atención para que esta ruina no continuara, y la Academia respondió de forma

rápida. Coincidió esto con la vacante de una plaza de historiador en la propia sección. Curiosamente, ésta se produjo por la muerte de D. Luis Díez del Corral, nuestro mentor y guía en este análisis, y fue cubierta por el Profesor Luzón Nogué, arqueólogo de gran trayectoria. Él iba a ser el nuevo guía y el impulso entusiasta, para que el sueño romántico de los escultores no diera palos de ciego y se pudiera alcanzar un fin que uniera interés pedagógico con placer estético. Con un equipo de restauradoras de gran formación científica y práctica, con renovada inquietud por buscar los métodos más eficaces, los yesos de Velázquez iniciaron, como él, su segundo viaje. Venían de la parte oscura de su historia y reclamaban un lugar en la luz.

Pero en mí, como espectador atento a todos estos trabajos, el contacto con los yesos antiguos motivó una serie de consideraciones. Una de ellas puede ser la lectura emocionada que de la Historia del Arte provoca su contemplación. Son personajes del pasado que, rompiendo la concepción del tiempo que solemos tener, vienen a nosotros en visita atenta. Quieren dialogar; cosa que pueden hacer gracias al poder de presencia que tienen, pues ocupan un lugar en sus tres dimensiones, sobrepasando con mucho lo que sólo podría ser apariencia o ficción.

En el artista, la concepción tradicional de la materia escayola pasa por diversos períodos de consideración alternativa. Del taller del escultor nos viene una idea tópica que califica los materiales más afines al obrador, como son el barro, la escayola y la materia definitiva, de la siguiente manera: en principio, al barro se le concede la categoría de ser la vida de la escultura. La escayola viene a ser como su muerte, y la materia definitiva, como la resurrección.

Pero cuando se ha intensificado el contacto con la escayola y se mantiene el diálogo al que antes se aludía, vemos que esta clasificación es elemental, torpe y hasta tendenciosa.

La nobleza de la escayola se hace notar si reparamos que pertenece en exclusiva al escultor, pues está íntimamente ligada a su acción dentro del taller. Con ella el escultor ensaya, traduce su idea a un material más estable que el barro. Éste puede agrietarse por sequedad, producir mermas en sus volúmenes que llegan a desvirtuar el original soñado.

Aunque el barro, el bronce y en general toda materia definitiva, imponiendo sus reglas, puedan crear emoción y sorpresa para determinadas creaciones, para el escultor la escayola, con su nitidez y blancura, incluida su fragilidad, hacen que el autor la estime como un hijo en período, no de muerte, sino de convalecencia. Es el hijo amado al que se mima por su condición fugaz, por su anunciado deterioro. El trajín del taller de fundición, o cualquier otro método de reproducción, al que debe ir para su conversión en materia definitiva, noble y perenne, le amena-

zan sin remisión. Alcanzar esta meta le cuesta al original en muchas ocasiones perder su identidad y quedar en ese espacio de lo inservible porque ya se ha usado.

Atendiendo también a lo que nos enseñan los movimientos del arte, dentro de sus propuestas más avanzadas, vemos cómo el tradicional concepto de la materia noble para hacer arte se difumina, pierde consistencia y toma caminos múltiples y diversos. Al ser portadora de complejos simbolismos, la materia es inherente a su significado. En las modernas instalaciones podemos encontrar la arena como materia que se resiste a tener una sola forma, que se dispersa en azarosas figuraciones; o bien el fieltro, con su hosco y silencioso significado, como el lado oscuro de la vida; la grasa, manchando lonas o pavimentos, se hacen presentes como creaciones culturales y artísticas de nuestro tiempo.

Para mí, estos pensamientos acrecentaron mi aprecio hacia la escayola. Ésta se convierte en la materia ideal y más barata para la difusión a nivel universal de las propuestas escultóricas. Son el museo virtual y completo que recoge el pensamiento humano de una amplísima parte de toda su producción. Y lo hace con una materia que se entrega a su misión con humildad, con claridad absoluta, queriendo hablar de muchas cosas y nunca de ella misma.

Sin embargo, el tiempo amenaza sin compasión la permanencia de este material frágil y vulnerable como ningún otro a las manchas accidentales. Es mate y porosa su superficie y, por lo tanto, necesita un tratamiento sutil y amoroso. Al contemplar a este equipo de restauradoras, ver cómo dotan a su taller de múltiples materiales, que son aplicados después de estudios y análisis previos, que llevan a un diagnóstico y determinan el procedimiento a seguir para la recuperación de una pieza de escayola, vemos que sólo es posible aplicando los remedios con sumo tacto.

Todo esto me hizo pensar en un cierto paralelismo con un hospital, un dispensario o sanatorio, llegando incluso a reparar en una curiosa semejanza: en estos sitios (que también usan escayola para ser guía de una recalcificación de un hueso roto), cuando llega un paciente, tras hacerle la ficha, todo el mundo, médicos, enfermeras, etc., se dirigen a él por su nombre de pila. En ello se ve una intención de atento acercamiento, de cálida proximidad, que se convierte ya en una inicial terapia.

En el taller de restauración de la Academia, cuando las restauradoras se aplican con celo a tratar alguna pieza, se refieren a ella por su nombre propio. Así las oiremos decir que están con *Ariadna*, con *Sileno y Baco Niño*, con el *Pasquino*, *Camilo* o *Germánico*, tratándolos con el mismo y atento acercamiento. Se las ve como enfermeras solícitas con viejos pacientes, que son ciertamente viejos, pero la materia que los constituye es delicada como lo es la de un



FIG. 4. Proceso de restauración del vaciado de la *Ariadna Dormida*.

⁵ TRAPIELLO, 2006, p. 13.

recién nacido. Así crían y cuidan a una criatura que quiere vivir sin fecha de caducidad.

Y ese museo virtual, al que todas estas piezas pueden pertenecer, vuelve a llamarnos la atención. Quiere que estimemos su importancia.

En este punto recuerdo un artículo de Andrés Trapieello, escritor y amante del arte, que entre otras muchas consideraciones sobre los efectos que en la actualidad podrían tener los centenarios de Cervantes, ya cumplido, y los de Mozart y Rembrandt, venía a decir algunas cosas de fácil aplicación a nuestro tema: se trata de valorar la importancia del pasado para tomar posición y argumento con los que dar fe de nuestro presente. Refiriéndose a las obras de estos autores, comentaba *son clásicas por eso precisamente, por su formidable resistencia a desaparecer han vencido a la muerte y las recordamos por tal cualidad sobrehumana*. Más adelante afirma *dicho de otra manera: son acontecimiento y su potencia sigue operando sobre nosotros para mantener a raya las arenas del desierto; valora la poderosa capacidad metafórica, pues el pasado lo estamos haciendo cada día, aunque también nos advierte a veces, paradójicamente escudados en la modernidad, sentimos miedo del pasado*⁵.

Como final, y volviendo al tema conductor de estas ideas, la última consideración que engrandece a la escayola la hace noble, pues al contrario de otros materiales que, como ella, toman forma por colada (bronce, latón, plomo, poliéster, etc.), el barro incluido, mermando en su dimensión y en la agudeza del modelado.

La escayola no merma en absoluto, resultando también, a diferencia de otros materiales, irrecuperable. No admite reciclaje alguno y, por tanto, podemos decir que muere si muere su objetivo. Tiene un único destino, resultando fiel hasta el final.

La escultura podrá romperse de forma total, ser cascote y hasta convertirse en polvo. Pero, como diría el poeta: polvo enamorado de haber reproducido con su forma expresiva el *Doríforo* de Policleto, *Iris* la mensajera de los dioses, las *Parcas* de Fidias o una *Bacante* de Scopas.



FIG. 1. Jonghelinck, *Baco*. Jardín de la Isla. Aranjuez. Foto J. M. Luzón.