

La versión en bronce del *Discóbolo Vitelleschi*

Moritz KIDERLEN

CIRCUNSTANCIAS DEL HALLAZGO Y PROPIETARIOS

La estatua, cuya copia fue encomendada por Velázquez en 1649 para la Sala Ochavada¹, se encuentra actualmente en el Museo Liebieghaus en Frankfurt (Fig. 1). Salvo dos añadidos, está intacta: la cabeza es antigua pero no le pertenecía originalmente y la mano derecha es moderna. El formato de la base del plinto también fue modificado en el siglo XVIII.

Las fuentes sobre las circunstancias del hallazgo y sobre los sucesivos propietarios de la estatua fueron estudiados de forma tan minuciosa y clara por C. Bol y M.G. Picozzi, que aquí sólo nos resta parafrasearlos². Así pues, su primera mención es de 1569, en *Arte gymnastica*, del médico de la corte imperial Hieronymus Mercurialis, y fue reproducida por primera vez en la segunda edición de este libro en 1573 (Fig. 2)³. Pirro Ligorio la comenta en el volumen 7 de su enciclopedia manuscrita de la antigüedad (hacia 1573-1580) bajo la voz DISCOBULI y menciona como propietario a Gianbattista Vettori, y como lugar del hallazgo el área a la derecha de la antigua Porta Portese (aureliana). Esto coincide con una información del escultor Flaminio Vacca en sus *Memorie di varie antichità in diversi luoghi della Città di Roma* (1594), en las que señala que en las cercanías de la ribera del Tíber, junto a la Porta Portese, en la viña de la familia Vettori, en dos estancias de un edificio antiguo soterrado, se habría encontrado todo un complejo de esculturas antiguas, que habían sido almacenadas espalda con espalda, y que habrían sido llevadas a la casa de los Vettori, después, eso sí, de que el Cardenal Farnese escogiera para sí las mejores piezas:

Nella ripa del Tevere incontro detta Cesarina vicino Porta Portese nella Vigna de'Victorij, poi si troverano molte statue, e teste di filosofi e imperatori nascoste in due stanze, una a dosso all'altra. Vi si troverano ancora alcuni instrumenti da scultori che sembra vi fossero portati per rassetare o sterpire, da quale materiale sculture; e poi per qualche repentino vando papale fossero rocoporto. Ne sta oggi gran parte in casa detti Victorij; ma il card. Farnese scelse le migliori per lui...⁴

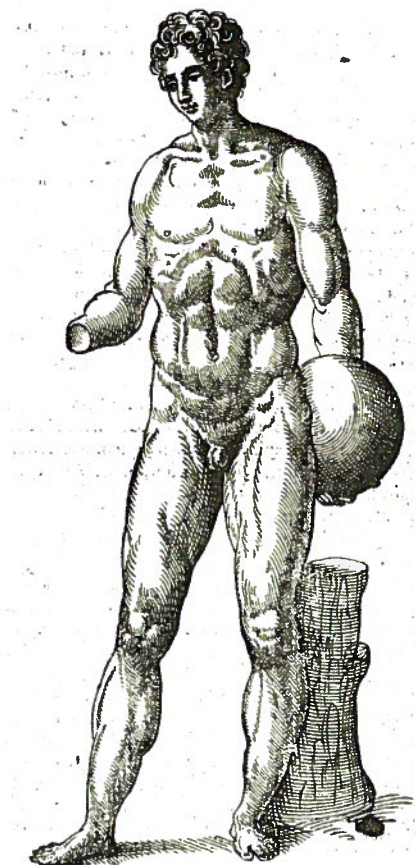
¹ Dado que el *Discóbolo* de bronce siempre aparece mencionado en las fuentes junto con el *Sátiro en reposo* y el llamado *Germánico*, remito de forma general al artículo de A. Negrete Plano para lo referente a las condiciones del encargo, la fecha de su transporte por el Tíber y su instalación en el Alcázar.

² BOL, 1996, pp. 19-27; PICOZZI, 2000, vol. II, pp. 188-190, 4.

³ De los años inmediatamente siguientes se conservan dos dibujos: uno en Iacopo Strada = BOL, 1996, fig. 19, el otro en el Codex Ursinus = BOL, 1996, fig. 20; al respecto v. también GASPARETTO, 1994, pp. 68-70.

⁴ Citado de BOL, 1996, nota 8.

FIG. 2. Xilografía de Hieronymus Mercurialis, *Arte Gymnastica* (1573).



⁵ Para la colección de Ippolito Vitelleschi y sus herederos véase PICOZZI, 1989-1990, pp. 447-468; *eadem* 1993, pp. 69-82; *eadem* 2003, pp. 311-328.

⁶ BRAY, 1895, p. 110. El párrafo es famoso y se lo cita con frecuencia. Para la perspectiva de Evelyn véase HOUGHTON, 1942, vol. 3, pp. 190-219: "Fuimos a la casa de Hippolito Vitellesco, quien nos mostró una de las mejores colecciones de estatuas de Roma, con las que suele hablar como si estuviesen vivas, profiriendo discursos, frases ilustres y versos, a veces besándolas y abrazándolas. Posee una cabeza de *Bruto* herido en el rostro por orden del senado por haber asesinado a Julio; ésta es muy apreciada. También una *Minerva* y otras de gran valor. Este señor compró hace no mucho tierras en el reino de Nápoles, con la esperanza de excavar buscando más estatuas; lo cual, hasta la fecha, parece haber generado un beneficio mucho mayor que el valor de la compra."

⁷ PICOZZI, 2003, pp. 311-312, nota 4.

Es probable que se tratase de un depósito de esculturas de los Horti Caesaris, que se localizaban ahí, en el lado izquierdo, a continuación de la Via Portuensis (según Picozzi), o quizá fuese un almacén de un importador de esculturas en las proximidades del puerto fluvial (según Bol).

Finalmente, la estatua fue adquirida por el excéntrico bibliotecario papal Ippolito Vitelleschi, en cuya casa en el Corso la vio Velázquez en 1649⁵. Ese escenario es descrito con detalle en el diario del "Virtuoso" inglés Lord John Evelyn (1620-1706) —posteriormente uno de los fundadores de la Royal Society—, durante su estancia en Roma, que representó la culminación de su Grand Tour. El 24 de noviembre de 1644 visitó las atracciones del colegio de los jesuitas y en esa ocasión conoció a dos famosos personajes: Athanasius Kircher, que precisamente en ese momento dictaba un curso sobre Euclides, y a Famianus Strada. Uno de los dos lo llevó donde Vitelleschi:

Strada. Uno de los dos lo llevó donde Vitelleschi:

we went to the house of Hippolito Vitellesco who shew'd us one of the best collections of Statues in Rome, to which he frequently talks as if they were living, pronouncing now and then orations, sentences, and verses, sometimes kissing and embracing them. He has an head of Brutus scarr'd in the face by order of the Senate for killing Julius; this is much esteem'd. Also a Minerva and others of great value. This gentleman not long since purchased land in the kingdom of Naples, in hope by digging the ground to find more statues; which it seemes so far succeeded as to much more worth than the purchase⁶.

En 1657, tres años después de la muerte de Vitelleschi, su hija Sulpizia y el segundo marido de ésta, el marqués Antonio Tassi, que habían pasado a ocupar el *palazzo* en el Corso, hicieron una oferta de esculturas a Felipe IV a través del Duque de Terranova, evidentemente en función del interés que Velázquez había demostrado por la colección. No sabemos si el *Discóbolo* estaba entre las piezas ofrecidas, ya que la lista enviada a Madrid no ha podido ser encontrada en el archivo⁷. La colección permaneció intacta y fue elogiada en 1664 por G.P. Bellori en su escrito formador de

opinión *Nota delli Musei, Librerie, gallerie e ornamenti di statue e pitture, ne' palazzi, nelle case e ne' giardini di Roma*⁸, en el que menciona expresamente al *Discóbolo*:

*Marchese TASSI. Palazzo al Corso, ornato di statue antiche, fra le quali la celebre Minerva di alabastro, restaurata con testa e mani di metallo da Francesco Fiammingo, il giovine ignudo col disco in mano, l'Apolline et molti ritratti et herme di filosofi, busti d'Imperatori, vasi di vari porfidi, studio di medaglie, metalli, camei ed intagli di sommo artificio e pregio, che furono raccolti dal Sig. Hippolito Vitelleschi*⁹.

Así pues, el *Discóbolo* era reconocido entre los conocedores como una pieza importante y estéticamente relevante. Lo que le faltaba para alcanzar la fama era la difusión mediante grabados, ya que no había sido incluido entre las principales obras sobre la materia.

Esto ocurrió sólo en 1768, después que el restaurador y anticuario Bartolomeo Cavaceppi comprase una gran parte de la colección a los descendientes de Vitelleschi. En el primer volumen de *Raccolta d'antiche statue, busti, bassirilievi ed altre sculture*, que publicó por orgullo profesional y para su propio prestigio, presenta el *Discóbolo* recientemente restaurado en la lámina 42, con la indicación de que entre tanto había sido vendido al "Cavaliere Lock" en Inglaterra. Con ocasión de la restauración se hizo también un vaciado en yeso que debió comprar el pintor Antón Rafael Mengs de su conocido, el restaurador Cavaceppi, y que después ingresó en la Real Academia de Bellas Artes, en Madrid¹⁰. El primer propietario inglés, Lord William Locke, un descendiente del filósofo John Locke, vendió la estatua a Lord Charles Duncombe. Ésta estuvo en el palacio Duncombe Park, donde sobrevivió a un grave incendio en 1879, y fue adquirida por la ciudad de Frankfurt/ después de una exposición en la Clarendon Gallery en Londres¹¹.

LA CONCEPCIÓN DEL BRONCE

Cuando el equipo de Velázquez comenzó con el trabajo, el *Discóbolo* de mármol estaba entero, a excepción de la cabeza y la mano derecha, y no presentaba añadidos que cambiaran el estilo. Por lo demás, se trataba de una copia romana que reproducía con gran precisión el original griego. Hoy podemos llevar a cabo una evaluación en este sentido, mediante la comparación con otras copias halladas posteriormente¹². Aun así, el bronce adquirió un enfático aspecto moderno gracias a las pocas partes que le fueron incorporadas (Figs. 3 y 4). D. Dombrowski hace una descripción entusiasta en su estudio de 1997 sobre Giuliano Finelli, a quien atribuye la reelaboración del modelo en cera. Dombrowski escribe¹³:

⁸ BELLORI, 1664, p. 54.

⁹ PICOZZI, 2000, pp. 25-38, sobre todo 33.

¹⁰ Referencia de A. Negrete Plano. El vaciado está reproducido en LÓPEZ ENGUÍDANOS, 1794, lám. 51.

¹¹ PICÓN, 1983, p. 30.

¹² DOMBROWSKI, 1997, p. 259.

¹³ BOL, 1996, pp. 54-59 y 112-119 (lista de réplicas).

FIG. 3. *Discóbolo de bronce*. Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid. Foto E. Sáenz de San Pedro.

FIG. 4. *Discóbolo de bronce* (detalle). Foto E. Sáenz de San Pedro.



... en relación con el original de Naucides (hacia 400 a.C.), que ya era conocido en la antigüedad a través de numerosas copias, el atleta con el disco es recuperado a partir de las tendencias de la escultura moderna. El momento escogido para la representación corresponde al instante inmediatamente anterior al de lanzar el disco; el cuerpo busca un punto de apoyo seguro para los pies y parece al mismo tiempo elástico y tenso. La estatua en el Salón de las Columnas no representa una figura con un carácter particularmente emotivo, pero la mirada examinadora y el estado de profunda concentración, preparándose para el momento de la acción atlética, supera considerablemente la expresión del original antiguo. Concentrado y con la boca entreabierta, el atleta se fija en su objetivo; la reformulación "barroca" del modelo queda de manifiesto a través de esta incorporación del entorno. El modelado está muy bien calibrado, las huellas del esmerilado opacan el pulido. De forma particularmente delicada se destaca la barba en la región de las mejillas del fondo de la piel, un rasgo que aparece en numerosos bustos de retrato de Finelli¹⁴.

¹⁴ DOMBROWSKI, 1997, nota 49, identifica erróneamente la réplica del Vaticano, Sala della Biga, con el modelo, lo que sin embargo no incide en la consistencia (ni en las debilidades) de su argumentación. No discute el trasplante de la cabeza (v. abajo).

¹⁵ TÁRRAGA, *VEA*, pp. 173-199.

El escultor Felipe de Castro, por su parte, sin duda un observador sensible y que había pasado largo tiempo en Roma, describe de forma completamente diferente el bronce en su informe de 1773: (*un gladiador*) con un disco en mano en acción de caminar¹⁵. ¿Será que esto se explica simplemente por el hecho de que Castro estaba profundamente marcado por el clasicismo y no conseguía entender los medios expresivos de la plástica barroca? Pienso que no. Es probable que una gran parte de aquello que destaca la descripción de Dombrowski no se deba a las innovaciones introducidas por el bronce, sino al modelo griego.



FIG. 5. Réplica de la cabeza del *Discóbolo* tipo Vitelleschi. Museo Liebieghaus de Frankfurt, inv. n.º 85.

¹⁶ A través de las réplicas del Museo de Antalya (de Perge) y del Vaticano. – BOL, 1996, pp. 41-59 llama la atención, con razón, de que los vaciados en yeso, a partir de los que los escultores romanos ejecutaban sus copias, dejaban aspectos sin definir. Entre éstos se cuenta la orientación de la escultura a partir de su base y también detalles expresivos como, p. ej., la expresión de los ojos y el rumbo de la mirada. A esto se suma la necesidad de “traducir” las formas del bronce al mármol, ya que la vista percibe de manera diferente formas idénticas en uno u otro material. En nuestro caso, esto no incide en aspectos esenciales de la interpretación.

¿Podemos suponer que Velázquez sabía que la estatua llevaba el nombre de *Discóbolo* y que tenía conocimiento de lo que el *Discóbolo* hace con el disco? Dombrowski parece darlo por hecho, pero las palabras utilizadas en el texto del contrato con los fundidores no lo demuestran: *statua in piede nuda d'un gladiatore, (...) que nella mano manca tiene un scudo, o rotella*. No puede excluirse la posibilidad de que Velázquez interpretase al representado como un gladiador del circo romano y el disco como un arma exótica. Es cierto que el texto del contrato no pretendía dar una interpretación, sino que ante todo debía ser inequívoco, para que los fundidores del bronce no hiciesen el vaciado de la estatua equivocada. No sabemos si Velázquez –en caso de que hubiera sentido la necesidad de pedir consejos– comentó con Vitelleschi o con otros “eruditi” cuestiones relativas a la interpretación. Sin lugar a dudas éstos le habrían indicado el camino correcto gracias al libro de historia del deporte de Mercurialis.

En todo caso, en el modelo no se hizo nada para precisar el tema. Más bien por el contrario, se eliminó un detalle característico del mármol, los dedos del pie derecho contraídos enterrándose en la arena (Fig. 12). El gesto de la mano derecha, que fue añadida, expresa una reacción tensa con relación a un hecho exterior. En los cuadros del propio Velázquez se encuentra este gesto, por ejemplo, en el Jacob, al que los hijos llevan las ropas ensangrentadas de su hermano José (Real Monasterio del Escorial), o en el San Antonio en el desierto, en el momento que el cuervo llega volando con el pan en el pico (Museo del Prado). La cabeza añadida por Velázquez o sus colaboradores revela una actitud evidentemente indecisa: no está suficientemente alzada (contrariamente a la opinión de Dombrowski) como para anticipar el curso del disco ni tampoco está lo bastante inclinada como para expresar la concentración del atleta en sí mismo, tal como aparece en el original. Parece más bien una actitud voluntariosa, orientada en dirección a un desafío procedente del lado izquierdo del entorno. En mi opinión, el bronce rompe la concepción de la estatua griega sin hacer una nueva propuesta coherente de la acción o de un momento de conmoción interna. Si la comparamos con figuras de los cuadros de Velázquez, llama la atención su falta de intención y el carácter contradictorio de la acción. Esto obviamente también podría tener una ventaja: quizá de este modo se dé al observador la libertad para disfrutar de la belleza de las formas vitales singulares.

Para establecer el contraste expondremos brevemente nuestra comprensión de la estatua griega. Cabe preguntarse si, 350 años después de Velázquez, estamos en condiciones de reconstruir las formas de la estatua griega y de interpretarlas coherentemente. En cuanto a la reconstrucción, la respuesta es inequívocamente positiva: el tipo de la cabeza (Fig. 5), la posición de ésta y el gesto de la mano derecha nos son conocidos¹⁶. En lo que se refiere a la interpretación, la

cuestión central es si el escultor griego tomó como motivo un momento característico, tal como en un estudio del movimiento o en una fotografía, es decir, un instante que sólo debemos situar adecuadamente entre el inicio del certamen, el lanzamiento y la entrega del premio, o si, a manera de atributos, la imagen resume una serie de elementos propios del movimiento, como es característico en el escultor Policeto, que pertenece a la generación precedente. El típico motivo corporal de Policeto, el *contrapposto*, expresa la capacidad de movimiento del cuerpo masculino. La perfecta conjugación de sus miembros y la vitalidad y seguridad de sí mismo con que controla la fuerza de gravedad y cómo reacciona con respecto a su entorno, está repleto de connotaciones metafóricas sobre las disposiciones y posibilidades del hombre¹⁷, pero no define el momento preciso al que corresponde el movimiento en que se encuentra el actor: de ahí que los arqueólogos, al describir sus esculturas, hayan optado por la expresión “estar en pie, en posición de dar un paso”, que cubre dos momentos diferentes. Pienso que el *Discóbolo* puede ser clasificado en la tradición de las “tomas instantáneas” y definido en relación con una situación específica: el atleta se encuentra en la fase de concentración antes del lanzamiento, juega con las rodillas y busca una posición, mientras que entierra el dedo gordo del pie derecho en la arena. Todavía sostiene el disco en la mano izquierda, que está distendida junto a la cadera, la cabeza girada hacia la derecha, donde se encuentra parcialmente alzada la mano que ejecutará el lanzamiento, dispuesta para tomar el disco, que a continuación será elevado por encima de la cabeza con las dos manos¹⁸. Se trata, pues, de un momento en el que, con nerviosismo y energía, coinciden la concentración y la interiorización, y es el instante inmediatamente anterior a aquél en que el atleta desencadenará la serie de movimientos de coger impulso y ganar velocidad.

Rasgos característicos de la tensión son los labios entreabiertos y los dedos extendidos, en los que se sustenta el disco y rasgos propios de la concentración son la mano derecha, cuyos dedos en parte están juntos, como para marcar su propio ritmo, y la cabeza inclinada hacia la derecha, ya dirigida a la futura acción (del cambio del disco de una mano a la otra), cuidando del ritmo interior e interrumpiendo el contacto con el entorno.

DETALLES ESTÉTICOS

Para concluir, vale la pena enumerar en qué puntos el bronce se diferencia del modelo de mármol, ya que hasta el momento esto no ha sido analizado, por lo que pasamos a describirlos:

¹⁷ BORBEIN, 1989, pp. 91-106.

¹⁸ Véase por ejemplo un ánfora del pintor de Aquiles: VANHOVE, 1992, n. 155 y pp. 109-111. —*Instantáneas* en estatuas votivas de atletas griegos: THOMAS, 1992, fig. 13.18.68. —Para la interpretación de la estatua véase ARNOLD, 1969, pp. 110-131, sobre todo 114 y pp. 119-120, y BOL, 1996, pp. 28-40.



FIG. 6. Retrato de Ptolomeo de Mauritania. Foto Museo Vaticano, Braccio Nuovo, inv. n.º 2253.

¹⁹ BARETTI, 1781, pp. 20-21; DALLAWAY, 1800, p. 390; *Idem*, 1816, pp. 232, 348-347; HASKELL y PENNY, 1981, p. 200, nota 9; BOL, 1996, nota 12.

²⁰ En inventarios posteriores de la Colección Vitelleschi, el *Discóbolo* nuevamente aparece con cabeza. A falta de dibujos de esa época, no sabemos si es la misma que antes. Quizá el propio Vitelleschi montó la cabeza actual, o a más tardar lo hizo Cavaceppi. Por lo que sabemos, ésta no es idéntica a la cabeza que fue dibujada en el siglo XVI.

²¹ Actualmente en el Vaticano, Braccio Nuovo inv. n.º 2253. PICOZZI, 1992, pp. 235-256, sobre todo pp. 250-251 con nota 93. En la parte posterior, el busto lleva la inscripción del antiguo número de inventario 41, que se refiere a la lista de inventario de la Colección Caetani de 1662-1665.

²² Por ejemplo el San Juan Bautista de Velázquez en el Art Institute en Chicago.

²³ BOL, 1996, p. 23.

²⁴ Para el desarrollo de la "consciencia de los tipos" entre los que se dedicaban a completar piezas antiguas véase PICOZZI, 2006, pp. 41-60 y KIDERLEN, 2006, pp. 51-95.

a) El apoyo del tronco de la palmera fue suprimido pues debió ser entendido como un simple recurso técnico que no tenía nada que ver con la concepción artística. Su eliminación estuvo proyectada desde el comienzo, como sugiere una observación en el contrato, en el sentido de que esto no debía hacerse en el *Sátiro en reposo*, debido a que para éste era necesario en función de la composición del cuerpo.

b) Se añadió una cabeza diferente. La razón para ello parece haber sido que al comenzar los trabajos, repentinamente desapareció la cabeza de la estatua de mármol, que aún se conservaba al concluir el contrato. Una anécdota publicada mucho después pero que debe tener algún fundamento, afirma que el propio Vitelleschi habría desmontado y escondido la cabeza¹⁹. No sabemos si de esta manera pretendió desanimar a Velázquez, que insistía en la compra de la estatua, o si en el último momento quiso evitar que se copiase su amado *Discóbolo*, o si por el contrario, no tuvo nada que ver con el asunto. Para nosotros es relevante el hecho de que Velázquez no realizó el trasplante voluntariamente²⁰. La pieza utilizada como sustituto procedía de la entonces vecina Colección Caetani, donde también se encontraba el *Sátiro en reposo*, que fue copiado al mismo tiempo²¹. La cabeza encaja bien por su formato, por el gesto de la misma y por la edad del representado, pero desentona en lo estilístico y en cuanto al género: se trata de un retrato de Ptolomeo de Mauritania, que gobernó como rey vasallo de Roma en el siglo I d.C. (Fig. 6). La opción por esta cabeza pudo deberse a que presenta vestigios del *pathos* helenístico heredados de Alejandro, que permitían una fácil integración en la concepción del *Discóbolo*: la boca ligeramente abierta y los párpados inferiores contraídos por la tensión interna. A ello quizá se sume cierta afinidad con el gusto de la época. El tipo somático bien diferenciado, con un bello perfil de la parte posterior, la frente abombada, los párpados parcialmente ocultos, las mejillas levemente hinchadas, la barba juvenil en forma de copos y el mentón apuntado, presenta rasgos análogos a los de la pintura contemporánea²². Por último, también pudo pesar una razón de carácter anticuario erudito: el cordón o diadema del soberano podía interpretarse como signo de la victoria²³.

¿Cuáles fueron las alternativas que tuvo Velázquez? En este caso no era posible montar la réplica de otra cabeza perteneciente al mismo tipo, es decir, combinar las informaciones de dos réplicas de un mismo tipo estatuario mediante fragmentos diferentes, tal como ya había sido hecho, por ejemplo, en el caso de dos réplicas de la *Amazona Mattei* y, en un ámbito más reducido, también en el *Sátiro en reposo* Caetani²⁴. El *Discóbolo* de Ippolito Vitelleschi era la única réplica conocida de su tipo en ese momento, a diferencia del caso del *Sátiro en reposo*, del que existían

FIG. 7. Detalle de la mano derecha del *Discóbolo* en bronce.

FIG. 8. Detalle de la mano derecha del *Discóbolo* en mármol.

FIG. 9. Detalle de la mano izquierda del *Discóbolo* en bronce.

FIG. 10. Detalle de la mano izquierda del *Discóbolo* en mármol.



nada menos que tres tan sólo en el hueco de la escalera del palacio de los Caetani. Así pues, si no se quería fabricar una nueva cabeza, era necesario aceptar el cruce de elementos diferentes, teniendo en cuenta que las opciones entre las cabezas juveniles adecuadas por formato y orientación no eran muchas.

c) La mano derecha fue modelada libremente, ya que ésta faltaba en el mármol, como consta en el contrato. Considerando que la mano añadida al mármol en su estado actual se parece mucho a la del bronce, se puede suponer que deriva del modelo del cual fue concebida la del bronce. Quizá Velázquez se la facilitara a Vitelleschi como gesto de agradecimiento (Figs. 7 y 8).

d) La mano que sostiene el disco fue rehecha. Mientras que los espacios entre los dedos abiertos son regulares en el mármol, en el bronce están dispuestos de formar rítmica (Figs. 9 y 10).

e) En el pie derecho se eliminó además el motivo del dedo gordo enterrado en la arena del lugar del certamen (Figs. 11 y 12), pues quizá fuese visto como un rasgo de feo realismo. De hecho, todo el pie fue remodelado; su dorso plano, en el original, fue puesto en tensión y aparece más abombado y los dedos se presentan con una separación entre ellos y con una articulación más delicada.

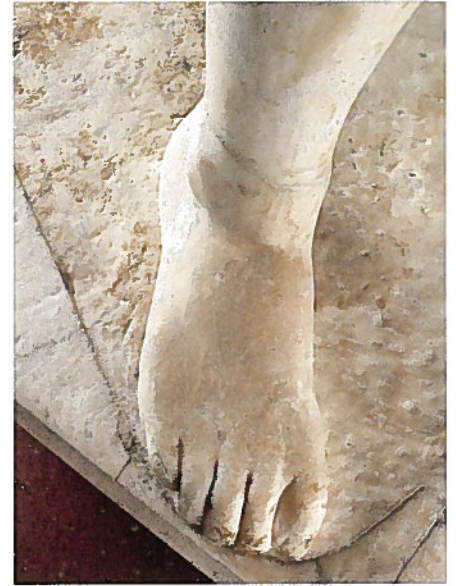


FIG. 11. Detalle del pie derecho del *Discóbolo* en bronce.

FIG. 12. Detalle del pie derecho del *Discóbolo* en mármol.

FIG. 13. Detalle del pie izquierdo del *Discóbolo* en bronce.

FIG. 14. Detalle del pie izquierdo del *Discóbolo* en mármol.



da, y también como en el mármol, sólo la parte interior del pie tiene contacto con el plinto.

f) En el pie y en la parte inferior de la pierna izquierda tuvieron que ser replanteados todos los elementos que antes estaban fundidos con el tronco de la palmera, ahora eliminado. Este pie, que en el mármol es claramente más largo que el derecho, fue igualado en su longitud, reduciendo para ello el tamaño del talón²⁵. Además, se abombó el dorso, dándole mayor altura, y los dedos fueron separados con más delicadeza (Figs. 13 y 14).

g) La fabricación del pedestal hexagonal que quería Velázquez sirvió para redefinir el punto de vista. La parte central del cuerpo y la región de las caderas, está de medio perfil y la cabeza en tres cuartos de perfil. Finalmente, a diferencia del mármol, que actualmente figura de pie en posición recta (¿sólo desde Cavaceppi?), el bronce está claramente inclinado hacia el frente del pedestal, lo que le da mayor presencia²⁶.

²⁵ En el bronce, el pie izquierdo mide 27 cm, el derecho 26 cm.

²⁶ La vertical desde la tetilla izquierda queda 10 cm por delante del segundo dedo del pie izquierdo.



FIG. 1. *Sátiro en reposo*. Vaciado en bronce. Madrid, Palacio Real. Foto E. Sáenz de San Pedro. © Patrimonio Nacional.