

La restauración de las esculturas de bronce elegidas por Velázquez en Italia para decorar el Alcázar

María Luisa TÁRRAGA BALDÓ

La renovación y ornamentación del interior del Alcázar, bajo el reinado de Felipe IV, fue misión encomendada a Velázquez, quien actuará no sólo como pintor, sino, ciertamente, como principal adornista del rey.

Velázquez, buen conocedor de la estatuaria griega y romana, va a tener la ocasión de impulsar el empleo y revalorización de la escultura, al otorgarle un espacio y una significación estética y simbólica en la decoración de las principales estancias del Alcázar. Asimismo, a través de la ornamentación escultórica, va a contribuir a magnificar la imagen de la monarquía española, ya que las esculturas enmarcarán aquellas estancias en donde se desarrolla el ceremonial cortesano.

La única decoración del Alcázar, hasta entonces, había sido la pintura, pues la escasa colección de esculturas reunidas por los reyes de España habían permanecido, generalmente, almacenadas o, a lo más, se las había destinado a la ornamentación de jardines.

Con el fin de decorar la transformación arquitectónica emprendida en el Alcázar se trató de buscar obras de la Antigüedad, algo que apasionó a lo largo de los siglos XVI y XVII a las diferentes esferas del poder, así como a viajeros, artistas, eruditos y particulares. El centro de toda esta actividad estaba, esencialmente, en Roma y las diferentes cortes europeas despliegan entonces a sus diplomáticos, agentes y artistas a fin de adquirir esculturas antiguas, reproducciones, vaciados y diseños. España no permaneció ajena a este interés. Velázquez recibió la autorización real en 1648 para volver a Italia y, como es bien sabido, aparte de comprar pinturas y tener la oportunidad de relacionarse con coleccionistas y los mejores escultores del momento: Algardi, Bernini, Finelli, Morelli, Bonarelli..., adquirirá y contratará gran número de estatuas antiguas, vaciados y moldes para el rey de España, enriqueciendo así la colección real. La bibliografía es abundante en este sentido y permite conocer la relación de las obras elegidas por Velázquez, sus artífices,



FIG. 2. *Laocoonte*. Archivo Fotográfico, Museo Nacional del Prado. Madrid.

fundidores, así como su posterior distribución en la Sala Ochavada, Salón de los Espejos, Escalera del Rubinejo, Galería y Bóvedas del Jardín de los Emperadores, Bóveda del Tigre, Galería del Cierzo, etc.

La colección real de esculturas se vio fuertemente incrementada, ya que se habla de la llegada de más de trescientas piezas. Una buena parte de ellas adornaban, ya en 1651, algunas salas del Alcázar, en donde permanecieron hasta la Navidad de 1734. Palomino¹ en su relación cita sólo algunas de ellas, posiblemente aquellas que sin duda considera las más valiosas e interesantes; aunque, en general, no suele especificar el material, posiblemente porque se trata en su mayoría de vaciados; aun así, a partir de sus noticias podemos conocer cuáles fueron las elegidas por el pintor y vaciadas en bronce con destino a los espacios más significativos del Palacio: *La del troyano Laocoonte que está en Belvedere, sus dos hijos rodeados con intrincadas vueltas de dos serpientes, que los ciñen con admirables enlazaduras; Otra de Antinoo, desnuda, que otros dicen ser Milón, está en pie, entera, más sin un brazo... tiene una banda revuelta sobre el hombro izquierdo.* La estatua fundida en bronce, y que en la actualidad podemos contemplar en el Museo del Prado, no es una estatua de cuerpo entero, como señala Palomino, sino un busto (Fig. 2). Añade a ellas *una estatua de Pan, dios de los pastores, desnudo, sólo con una piel de animal revuelta; está puesto en un tronco, en el cual se ve esculpido un albugue; la de un hombre desnudo, con el brazo derecho levantado, y cerrada la mano, y con la izquierda tiene la ropa y al pie una tortuga; dicen, que es un jugador de la morra,...*; *... otros dicen ser Bruto Cónsul, el cual fue cabeza de los conjurados contra Julio César...; ... También trajo un hermafrodita desnudo, que descansa sobre un colchón... es la más bella estatua que se puede pensar...; otra de una ninfa desnuda, sentada, con una concha en la mano, como que vierte agua; tiénela por Diana... También una figura desnuda sacándose una espina de un pie, con extremada atención y cuidado.* Además nos dice trajo muchos retratos vestidos, armados y desnudos, como el de Germánico y grandísimo número de cabezas, sólo con cuello, de hombres y mujeres. A todo lo cual hay que añadir doce leones de bronce.

Revisando los inventarios de Felipe IV y de Carlos II conocemos su distribución inicial y observamos las ligeras variantes que en su distribución se había producido en el transcurso de menos de cuarenta años. Según la Testamentaría de Carlos II² que, en función de las restauraciones a que debieron de someterse posteriormente es la que aquí más nos interesa, porque nos facilita noticias sobre ellas y su ubicación en los años previos a su deterioro, sabemos que el 17 de noviembre de 1700, entre las *Alajas del cuarto de Su Majestad* las referidas estatuas de bronce estaban distribuidas en la siguiente forma: en el Salón de los Espejos seis Bufetes de pórvido iguales, con molduras de bronce dorado, y que cada uno de ellos tenía por pies dos leones al natural de bronce dorado con una bola de

¹ PALOMINO (1724) 1974, p. 913.

² FERNÁNDEZ BAYTON, 1975, vol. I.

mármol sobre que descansa una mano de cada león y todo sobre un zócalo de mármol de San Pablo

En la Pieza Ochavada había diez estatuas de Bronce con sus pedestales de lo mismo. La forma de esta sala que, según su traza, disponía de diez nichos, era el lugar idóneo para colocar algunas de las esculturas en bronce más importantes de las elegidas por Velázquez. Resulta, sin embargo, curioso el constatar que, en la citada testamentaría se identifican en esta pieza, únicamente, las que representan los Siete Planetas; de las tres restantes, hasta completar el número de diez, no aparecen ni descritas ni identificadas. Posiblemente se deba al desconocimiento que de la escultura clásica poseía el escultor Pedro Alonso de los Ríos, que fue el encargado de llevar a cabo esta parte del inventario. Hemos de suponer, a pesar de ello, que las tres no descritas eran: el *Satiro Caetani* o también llamado el Fauno o dios Pan [54], el *Discóforo Vitelleschi* o el Atleta [52] y *Germánico* o el Orador [75]. En este mismo espacio se nos refiere la existencia de cuatro cabezas de bronce con sus pedestales; pero tampoco se especifica nombre alguno de los representados, dato que habremos de tener en cuenta más adelante, dentro del proceso de su restauración.

En la llamada “Pieza oscura” estaba el grupo de *Laoconte* en bronce con sus dos hijos y las culebras y la de *Hércules y Anteo*, también en bronce; en la Galería de Poniente el *muchacho sacándose la espina* [47]; en la pieza denominada en esos años “de Mafrodita” estaba la escultura del *Hermafrodita* [49]. Es significativo que esta escultura había dado nombre a la Sala en donde se hallaba. Siempre aparece descrita situada de espaldas. En este mismo lugar, junto con ella, estaba la *Venus sentada con una concha en la mano* [48], ambas hoy en el Museo del Prado. Por último, en la “cuarta pieza de las Bobedas” había *diez cabezas de emperadores* de bronce. En principio, no aparecen reseñados de forma explícita ni el busto de *Laoconte* ni el de *Antinoo*, pues, a pesar de haber sido trasladadas por entonces algunas esculturas al Palacio del Buen Retiro, nos consta que ambos bustos seguían embelleciendo el Alcázar. Es interesante destacar cómo en el nuevo inventario de la colección, hecho en tiempos de Felipe V –carece de fecha el documento al que nos referimos– cuando estaban ya un buen número de estas esculturas almacenadas en el Oficio de la Furriera y se procede a inventariarlas, designándolas como *Alajas Modernas* y recurriendo a los números asignados en tiempos de Carlos II, como *Nums. antiguos* y a los que en ese momento se les adjudica, *núms. modernos*, al proceder a inventariar y tasar las *Diez estatuas de bronce con pedestales delo mismo, cuerpos naturales se dicen son ...siete de Planetas demas del natural, y las tres del natural, las dos de Venus y la Fortuna y la Otra de Electino todas maltratadas*³... Este documento no lleva firma alguna, pero fue hecho por Alfonso de Grana, *escultor y estatuario de S. Magd*, también con escasos conocimientos del arte antiguo, lo que le pudo llevar a una falsa identifica-

³ AGP Secc. Reinado de Felipe V, Leg^o 209.

ción e incluso a dar nombres incorrectos a las piezas, algo que hallamos, concretamente, al designar una de las esculturas como *Electino* o cuando en otro inventario, también hecho por el mismo escultor, describe el busto de *Antino* como *Un medio Cuerpo de Bronce de Lentino de media vara poco mas de alto con un pañete sobre el hombro izquierdo dorado*⁴. Quizás el transcribirlo así se deba a que el escultor habría escuchado llamarle *El Antino* y él transcribe los sonidos como *Electinó*. La falta de formación en la cultura clásica pudo llevarle, asimismo, a agrupar como Planetas las tres en bronce correspondientes a las elegidas por Velázquez, además de que todas ellas aparecen en el inventario hecho por Alfonso de Grana ubicadas, erróneamente, en el Salón de los Espejos, pues, aunque al margen debía de figurar el lugar donde estaban situadas, sorprende que, por error u olvido, no se señale al margen la Pieza Ochavada. Este olvido hace que las diez famosas estatuas y otras muchas esculturas en bronce y mármol aparezcan ubicadas todas en el Salón de los Espejos.

A tal olvido se une también el hecho de que Grana posiblemente no tuvo la oportunidad de haberlas visto en los lugares en que inicialmente se distribuyeron dentro del Alcázar, si bien su presencia en la Corte fue algo anterior al incendio.

Al proceder a examinar qué factores contribuyeron a su deterioro y la necesidad de su posterior restauración, nos encontramos con que, independientemente del incendio de 1734, causa esencial de sus principales desperfectos, hay que añadir: traslados, almacenamientos y razones ambientales.

En el estudio que hace algunos años dediqué a los vaciados y esculturas traídas por Velázquez⁵ y su repercusión en la enseñanza académica, puse de manifiesto que, al carecer de bibliografía sobre el tema de la restauración escultórica, por la escasa tradición investigadora en materia de restauraciones históricas, han sido los archivos la más valiosa y directa fuente de información, así como las Testamentarías Reales, Inventarios y Catálogos de Escultura. La abundante burocracia de la Corte ha dejado numerosos testimonios en este sentido y los Inventarios han sido una ayuda imprescindible, aunque no dejan de presentar serios inconvenientes, dado lo parcos que suelen ser en cuanto a descripción de las piezas. Este hecho ya fue señalado por Sánchez Cantón, cuando llevó a cabo la tarea de transcribir alguno de ellos. El prestigioso historiador detalla con minuciosidad en su trabajo qué cuadros son los que faltan en la colección real con respecto a inventarios precedentes; pero confiesa la imposibilidad de adoptar un criterio similar con respecto a la colección real de esculturas, por lo que renunció a recogerlas, ante la imposibilidad de su identificación, considerando la forma en que las piezas aparecen descritas.

Hemos de tener en cuenta, también, en cuanto a la conservación de la colección real de esculturas se refiere y, concretamente, de las elegidas por Velázquez en

⁴ *Ibidem*.

⁵ TÁRRAGA, 1991, pp. 61-71.

Roma, la alta estima en que nuestros monarcas han tenido sus colecciones artísticas y que ha sido clave para garantizar su conservación y proceder a restaurar este importante Patrimonio que, a pesar del incendio del Alcázar, acaecido el 24 de diciembre de 1734, ha posibilitado que un importante número de obras hayan podido llegar hasta nosotros.

Junto a este concepto patrimonial del arte que han tenido nuestros monarcas, ha jugado un papel destacado en su conservación y restauración el interés y la opinión de determinados artistas al servicio de los reyes. Es obligado citar en este sentido al escultor gallego Felipe de Castro y también al pintor Antonio Rafael Mengs, sin olvidar la contribución de los escultores de Cámara de Carlos III, Carlos IV y Fernando VII, todos ellos seleccionados para llevar a cabo esta iniciativa real de recuperar nuestro patrimonio escultórico.

El incendio no sólo produjo graves pérdidas en la colección, sino destrozos en las obras, en algunos casos irreparables; pero pocas o ningunas referencias hemos hallado hasta ahora sobre su repercusión en las esculturas, tanto en madera, como mármol, bronce, barro o marfil; sin embargo, sí se nos han facilitado los daños con respecto a la pintura y sorprende la gran agilidad con que se actuó en el caso de esta colección, ya que sólo cuatro días después del incendio, exactamente el 28 de diciembre de 1734, se procedió a hacer un inventario general de todas las pinturas que se habían “libertado del fuego”, por orden del marqués de Villena, mayordomo del rey, dando noticias de los diferentes lugares en que éstas se hallaban, procediéndose a restaurarlas de forma inmediata, pues ya en 1735 se dedicaba a ello el pintor Juan de Miranda, con la asignación de un presupuesto superior a los 24.000 reales⁶. ¿Volvía a interesar más la pintura?

La documentación que hemos hallado en el archivo del Palacio Real comienza por desvelarnos algunas noticias de lo acontecido con la escultura. Exactamente que *... en el Incendio de 1734 se quemaron muchas, y se maltrataron e inutilizaron otras perdiendo su principal estimación; pues las más se arrojaron por las ventanas a la Plazuela; en cuya forma fue grande el daño que recibieron, especialmente las estatuas, urnas y otras especies de Alajas, por lo esquisito de la materia: y habiéndose tasado en el Inventario último su valor actual, es consiguiente sea mucho menos que el se le consideró por muerte del Sr. Carlos segundo, teniendo presente también el uso de cuarenta y seis años...*⁷.

A estos daños hay que añadir, según otro documento inédito nos relata y que transcribo textualmente, que en 1735 *a esfuerzos de las esquisitas diligencias que se practicaron por los Jefes de oficios, y sus subalternos, y otras Personas se sacaron, y reservaron algunas de las referidas Alajas, que siendo como eran las mas de ellas de Crecidísimo peso y gran delicadeza por lo esquisito de su materia, salieron muy maltratadas y habiendo estado por entonces custodiadas por la Guardia en la Plazuela del mismo Real Palacio; y otros*

⁶ AGP Secc. Reinado de Felipe V, Leg^{os} 209 y 332.

⁷ AGP Secc. Reinado de Fernando VI, C^a 319/4.

paraxes contiguos, a el, se passaron después de orden de S. Majestad, (que está en Gloria) muchas de ellas a esta Cassa Arzobispal donde se pusieron y por ser las mas correspondientes a los de furriera, se colocaron enel Quarto Principal y Vaxo, y en las Vobedas que para el se destinaron, y en todos se pusieron tres llaves que han tenido y tienen a su cargo los oficios de Contralor y Grefier y Aposentador mayor como jefe de la Furriera, sin que por entonces, ni después se hiciese Justificación Judicial de los Vienes y Alaxas que perecieron en el Ynzen-dio y pusieron en esta Cassa⁸. Este mismo documento continúa exponiendo que: ... se presupone que con motivo delo maltratadas que se hallan las Estatuas, Bufetes, y Otros muebles de este ofizio, y con el de estar descavalados los que hazian Uniformidad y Juego unos con Otros se han tenido y tienen por impracticables la expresión delas tassas que se hizieron en el referido Ynventario del Señor Carlos segundo...

Tendremos que llegar a 1747, ya fallecido Felipe V y reinando Fernando VI, para que se haga un estudio del alcance que ha supuesto el incendio sobre el valor de las estatuas de piedra, bronce, bufetes, urnas, taburetes, sitial y otras. Según este estudio y valoración, las obras antiguas que se salvaron y se custodiaban en la Casa Arzobispal se tasaron en dos millones, novecientos cuarenta y tres mil reales y setecientos ochenta maravedís. Varias alhajas, que estaban en el Oficio de la Guardajoyas, se pasaron al de la Furriera; este documento nos informa que las inventariadas con los números del 32 al 35 y del 51 al 57 en la testamentaria de Carlos II quedaron almacenadas en una pieza interior de la Tapicería y, en resumen, que si el importe de la tasación de las pinturas hecha en tiempos de Carlos II ascendía a 11.022.750 rs. y el de las alhajas de bronce de su Real Cuarto tenían un valor de 11.688.268 rs., es decir, un valor mayor que las pinturas, al inventariarse después del incendio las pinturas antiguas, reinando Felipe V, su valor había descendido a 4.138.730 rs. y 14 maravedís; pero las pérdidas habían sido superiores en lo que se refería a las alhajas de bronce, ya que se apreciaron en 2.943.780 reales, lo que suponía una pérdida global que se calculó en 15.628.508 reales y 20 maravedís⁹.

La Casa Arzobispal, el Cuarto correspondiente a las Furriera y las Bóvedas no debieron de ser suficientes para almacenarlas, ya que el 18 de febrero de 1737 el arquitecto mayor del nuevo Palacio, Juan Bautista Saqueti, se dirigió al marqués de Villarías pidiéndole de forma apremiante *un lugar donde almacenar Estatuas, Columnas, Jaspes, Adornos de chimeneas y otras cosas... que se irán quitando de la demolición del Palacio Viejo y solicitando se le faciliten las llaves de aquellos Sótanos u Bóvedas, que antecedentemente sirvieron a los oficios de Boca de S.M. y otras casas que son de su dependencia... y que la orden venga sin dilación porque hacen suma falta dichos sótanos*¹⁰. Un día después, el rey ordenaba al intendente Manuel de Miranda que entregase las llaves de todos los sótanos y de todos aquellos lugares que sirviesen para alma-

⁸ AGP, Reinado de Felipe V, leg. 209 y 332.

⁹ AGP, Reinado de Fernando VI, Caja 319/ 4.

cenar estatuas. En razón de esta búsqueda de espacios hemos averiguado, a través de una reclamación hecha por el administrador de los bienes pertenecientes a la testamentaria de los Duques de Camiñas y Baños, Juan Sánchez Bravo, el 26 de marzo de 1740, que pedía 150.000 reales, que dice se le debían de los alquileres de cinco años de una casa de la referida testamentaria que había sido alquilada *para custodia de las alhajas que se reservaron del incendio de Palacio*¹¹, situadas en Madrid junto a la parroquia de San Justo. Previo informe del Duque de la Mirandola, se le abonaron 15.000 rs. al dicho administrador, para que pudiese reparar la casa, especialmente los tejados, pues amenazaban ruina; de lo contrario, se dice: *paderan las Alhajas grave detrimento*.

Una vez conseguido su almacenamiento, al igual que se procedió a restaurar las pinturas, era lógico que se plantease el llevar a cabo una labor similar para conseguir recuperar las estatuas. En este caso la decisión se produjo con cierto retraso con respecto a la restauración pictórica. Esta dilación obedeció, sin duda, a que había necesidades más apremiantes a las que atender y todos los esfuerzos personales, artísticos y económicos estaban concentrados en la reedificación del nuevo Palacio. Por otra parte, tampoco urgía su recuperación, pues preocupaba de forma prioritaria la construcción del edificio, después su ornamentación y, por lo tanto, no había necesidad urgente de disponer de estas obras, porque no se tenía previsto para ellas un destino inmediato. A ello hay que añadir la carencia de escultores que, con garantía y suficientes conocimientos, pudiesen realizar las labores de restauración que la colección precisaba, no sólo las de bronce, sino también las de mármol, piedra o marfil. Hay constancia documental de que, cuando se necesitaron escultores para decorar el nuevo Palacio, hacia 1738-39, hubo que iniciar una búsqueda exhaustiva de ellos en las distintas provincias de España y también fuera de nuestro país, concretamente en Italia, pues hasta entonces nuestra tradición escultórica se había centrado preferentemente en tallar la madera y no era fácil encontrar escultores acreditados en labrar la piedra o el mármol y mucho menos el bronce. En la Granja de San Ildefonso había escultores franceses que conocían cómo trabajar el mármol o el bronce, pero estaban entonces muy ocupados en la conclusión de las diversas fuentes para aquellos jardines.

La iniciativa de restaurar la colección se debió a Fernando VI y al escultor Alfonso de Grana, que había sido nombrado por el marqués de Santa Cruz escultor de cámara de la reina en 1733 y escultor de cámara honorario de Fernando VI en 1746. Él se había encargado de realizar el inventario de la testamentaria de la reina Mariana de Neoburgo y la de Felipe V, todo lo cual le permitía conocer con detalle el estado de las piezas. En relación con los inventarios y tasaciones que el

¹⁰ AGP Secc. Ob. Leg.^o 453.

¹¹ AGP Secc. Administrativa, Leg.^o 713.



FIG. 3. *Antinoo*. Archivo Fotográfico, Museo Nacional del Prado, Madrid.

referido escultor hubo de hacer al fallecer Felipe V hallamos el que denomina *Alajas modernas de la Furreria*¹² según el cual, aparte de su tasación, podemos saber cuáles eran las esculturas en bronce traídas por Velázquez que estaban depositadas en este lugar y cuál era su estado, aunque en la gran mayoría de los casos hemos de reconocer que debemos recurrir a la intuición para adivinar de qué obra se trata. Como ejemplo hallamos que inventaría con el n.º 7: *Un medio cuerpo de Bronze de Lentino de media vara poco mas de alto con un pañete sobre el hombro izquierdo dorado y* que, sin duda, corresponde al busto de *Antinoo* (Fig. 3). Siguiendo con otros ejemplos nos encontramos el n.º 8: *Una Caveza de Bronze sin Peana con mucho pelo y Varva, de poco más de media Vª de alto*. Se trata, con seguridad, de la cabeza en bronce de Mario. Los números siguientes: 9, 10 y 11 corresponden a la serie de cabezas en bronce compañeras de la anterior y traídas por Velázquez, pues se describen de medidas similares y todas habían perdido la peana. Dice así: 9. *Otra Caveza de Bronze, sin peana de poco mas de tercia de alto*. 10. *Otra Caveza de bronze también sin peana, Calba de poco mas de tercia de alto*. Debe ser la de Zenón. 11 *Otra Caveza de bronze sin peana de mas de tercia de alto*. El n.º 12 nos dice es *Otra caveza de Bronze deun Emperador con su Corona de oxas de Laurel demas de tercia de alto*. Indudablemente es la cabeza de Apolo, que formaba parte también del conjunto [18]. Finalmente, en el n.º 60 hallamos: *Dos figuras de dos negros cautivos de bronce de a dos pies de alto, la una bien tratada... y la Otra le faltan parte delos muslos, y las piernas...* Cotejando otros documentos e inventarios descubrimos que se refiere a un pequeño grupo de “Los esclavos de Liorna”. Independientemente de conseguir saber dónde se hallaban almacenados estos bronce y el estado en que estaban, lo que se hace evidente es el desconocimiento del escultor sobre arte antiguo.

Alfonso de Grana hacía su propuesta de restaurar la colección de esculturas a Fernando VI en 1746¹³, apoyándola en las muchas piezas de madera, piedra, bronce marfil y barro pertenecientes a su arte que habían quedado maltratadas, y sugería que, al igual que se estaban componiendo las pinturas, de igual forma se le señalase un sueldo proporcionado para restaurar *las muchas estatuas que se necesitan componer* y, para no recargar a la Hacienda Real con excesivos gastos, se brinda a restaurarlas y sólo una vez que las fuese entregando ya concluidas, se le diese la remuneración que de manera justa mereciese su trabajo. También pone en consideración del monarca que, hasta entonces, cuantos servicios en arte habían precisado los reyes, siempre habían sido encargados, de forma preferente, a los maestros y artífices de Cámara.

Alfonso de Grana consiguió convencer al monarca Fernando VI. Éste, por un real decreto fechado el 11 de septiembre de 1746, accedía a su solicitud de forma inmediata, previo informe del duque de la Mirandola. Firmaba la orden de conformidad para que iniciase la restauración el marqués de Villarías en estos términos:

¹² AGP Secc. Reinado de Felipe V, Leg.º 209.

¹³ AGP Secc. Reinado de Fernando VI, Leg.º 21 antiguo, Casa; véase también: TÁRRAGA, 2004, pp. 21-33.



FIG. 4. Retrato de Roberto Michel. Jean Rang?? Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inv. n.º 715. Foto E. Sáenz de San Pedro.

Entréguense todas las estatuas de todas materias que él fuere pidiendo para componerlas de las que se maltrataron en el incendio del Real Palacio y otras si hubiere necesidad de reparo, tomando recibo siempre que se le fuese entregando..., lo cual se encargó de transmitir el citado duque al Secretario y Contralor de la Real Casa, Juan Bautista Reparaz, el 9 de febrero de 1747.

Consideramos que la solicitud de Grana se presentó sin tener plena conciencia del valor o interés de recuperar y restaurar este rico patrimonio. Adivinamos, quizás, un deseo más humano del artista: conseguir los honores y el prestigio, que a otros se les otorgaba con más facilidad que a él, independientemente de asegurarse una ocupación prolongada. Así, al menos, se desprende de sus escritos dirigidos a Carlos III en 1761, exponiéndole sus quejas. Hacia hincapié Grana en que él prestaba sus servicios a los reyes desde hacía 24 años y que otros escultores, recién llegados a la Corte Española, como Felipe de Castro o el francés Roberto Michel (Fig. 4), disfrutaban de honores y sueldos de los que él, a pesar de sus prolongados servicios, carecía. Incluso señala en una de sus quejas cómo Michel, con sólo dos obras —se refiere a las esculturas de San Fernando y Santa Bárbara

hechas por el artista francés para el Buen Retiro— había conseguido nombramiento y sueldo de escultor de cámara, cuando el suyo era sólo honorario, aun habiendo abonado la media *annata* y los largos años de servicios.

En la aceptación de su solicitud por parte de Fernando VI pudo influir, junto al deseo de recuperar este Patrimonio, el hecho de conseguirlo con el menor coste posible; pero es indudable el interés que tuvo el citado monarca por la restauración de la colección de esculturas, ya que en un escrito fechado en el Buen Retiro el 30 de junio de 1747, Fernando VI manifiesta su deseo de que Felipe de Castro, recién llegado de Roma y recién nombrado su escultor de cámara, restaure las esculturas que se hallasen deterioradas, tanto del interior del Palacio del Buen Retiro, como en sus jardines, ordenando que *se le franquen todas las piezas en que haya estatuas o otras piezas de escultura para que haga los reconocimientos que el Rey quiere se ejecuten*¹⁴, previa firma de Castro.

La disparidad de criterios en materia de restauración entre Grana y Castro obligaron a Fernando VI a tomar la decisión de suspender la tareas de intervención que realizaba Grana, cuando, llevaba aproximadamente diez años recuperando la colección; había construido a su costa un taller y había comprado las herramientas

¹⁴ AGP Secc. Administrativa, C^a 11746/14.

precisas para estas labores. A juzgar por la documentación, la mayoría de las piezas entregadas hasta entonces a Grana eran de mármol, alabastro, madera, barro y marfil. No hay constancia de que se le entregasen esculturas de bronce, pues las especiales características del material requerían unos conocimientos que cualquier escultor no estaba facultado para asumir y, sin duda, el propio Grana era consciente de sus limitaciones para trabajarlo.

Cuando Castro ha de valorar las restauraciones hechas por Grana se queja de no haber podido examinar las piezas previamente a su rehabilitación, pero en su opinión *su obra no corresponde a... la buena restauración, que en Roma se practica, y aun-que es verdad que Grana en esta composición puso un trabajo excesivo, por falta de inteligencia, porque con menos trabajo, y mas saber se hubiera conseguido mejor el fin del Restau-ro, porque según el escultor gallego el fin del restau-ro, es que lo nuevo sea del mismo carác-ter y elegancia de lo viejo y no desdiga a lo menos de él en lo que sea posible*. Es, pues, de la opinión de que *no se le deban entregar más estatuas para restaurar*. Del mismo parecer fue el escultor principal del rey, el italiano Giovan Domenico Olivieri.

El informe de Castro pone en evidencia que Alfonso de Grana era un escultor que no había tenido la oportunidad de viajar a Roma y conocer la escultura clásica y que carecía de una formación académica, argumentos suficientes para ordenar suspender su trabajo. Esta paralización vino a coincidir con el fallecimiento de Fernando VI y la llegada de un nuevo rey al trono de España, Carlos III, quien, como rey de Nápoles ya había asumido desde años antes la recuperación de un buen número de obras de la Antigüedad.

La suspensión de la intervención en las esculturas no fue definitiva; pero habrá que esperar diecisiete años para que el nuevo monarca emprenda la tarea de restaurar las esculturas deterioradas por el incendio del Alcázar. Esta labor la continuarán sus descendientes, Carlos IV y Fernando VII, aunque evidentemente los mayores esfuerzos e inversiones corresponden al monarca Carlos III.

Las razones que pueden explicar la paralización en la restauración ya iniciada creemos tienen su justificación en la necesidad de atender a la ornamentación escultórica exterior e interior del nuevo Palacio, que implicó la necesidad de labrar por aquellos años un buen número de obras en piedra y decoraciones de estuco.

Llegada la ocasión, la responsabilidad de reiniciar los trabajos de restauración correspondió al escultor Felipe de Castro, quien había pasado varios años pensionado por el rey Felipe V en Roma; había obtenido premios y títulos en la Academia de San Lucas y en la de los Arcades; era un artista erudito que tenía una profunda formación clásica y que conocía las obras de la Antigüedad y del Renacimiento italiano, como lo demuestran las colecciones de libros de arte y la serie de modelos y



FIG. 5. Blas López Castañedo. *Gladiator (el Sol)* Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

vaciados que poseía. Era hombre culto que había traducido la obra de Benedetto Varchi y que poseía dibujos y estampas de Bellori, Piranesi, Rossi..., conocía sobradamente los vaciados y esculturas elegidas por Velázquez para el Alcázar¹⁵. Casi al finalizar el año 1773, concretamente el 3 de noviembre, comenzó por hacer un reconocimiento general de todas las estatuas, que se hallaban en la Intervención del Oficio de la Furriera en el Palacio Real, pues, según él mismo expresa, *Habiendo advertido en este reconocimiento la preciosidad de dichas estatuas y Bustos, el maltratado en que se hallaban y cuan propio que se restaurasen y colocasen a la vista en los Salones de Palacio...*¹⁶. En este reconocimiento agrupa las obras según su materia: bronce, mármol, barro, marfil, pórfido... Castro valora la calidad de cada pieza, indicando el autor, el estado en que se encuentra cada una de ellas, la posibilidad que ofrece de reparación e incluso manifiesta cómo dará por inútiles algunas de las más deterioradas y cuyo material lo empleará en la restauración de otras obras.

La gran mayoría adolecen de peanas; otras, aunque están muy destrozadas, son reparables. El interés de este inventario es que ofrece la particularidad de recoger la numeración con que las esculturas aparecían registradas en tiempos de Carlos II y Felipe V, concretamente, los años de 1703 y 1747, a las que él asigna un nuevo número

correspondiente al año 1773, en que lo elaboró. Gracias a este inventario de Castro podemos conocer no sólo el estado de conservación de los bronce encargados por Velázquez para el Alcázar, sino que nos permite precisar la procedencia de algunas de estas esculturas que hasta ahora algunos estudiosos han venido considerando, con dudas, si correspondían o no a las traídas por el pintor de Felipe IV.

Castro nos facilita la identificación de cada una de ellas y su estado de conservación casi treinta años después del incendio. Concretándonos en las de bronce elegidas por Velázquez, dice Castro textualmente:

20...5...2...Idem. Diez estatuas de bronce, con pedestales de lo mismo, inventariadas y tasadas, en el antiguo con el numº 20, y nombre de los siete Planetas; y en el ultimo reconocimiento, con sus nombres propios, vaciadas del antiguo, de mayor grandor que el natural: La una que representa a Jupiter con el Aguila; Saturno con un Niño en la mano izquierda. Marte con Morrión, y sin escudo por que le falta; Mercurio con los dos brazos rotos, media cara, y maltratada la ala del sombrero; Venus bien tratada; e igualmente otra de la Fortuna; A continuación sigue diciendo: Dos Gladiadores el uno en acción deponerse corona de victoria (que no tiene) (Figs. 5 y 6) y el otro con un disco en la mano en acción de caminar: otra de Germanico [75]; y la ultima de un Fauno arrimado aun tronco, y en el una Zampona, propio

¹⁵ Como di a conocer, Castro había tenido en su estudio los moldes de muchas de estas esculturas para hacer vaciados con destino a la Academia, citándose hasta un total de veintiuno.

¹⁶ AGP Secc. Reinado de Carlos IV, Legº 15 y Secc. Ob. Palacio, Legº 357.



FIG. 6. Jacques Jongelinck. *Sol*. Madrid, Palacio Real. Foto E. Sáenz de San Pedro. © Patrimonio Nacional.

FIGS. 7 y 8. *Hermafrodita* (detalle). Archivo Fotográfico, Museo Nacional del Prado. Madrid. Foto E. Sáenz de San Pedro.

instrumento de su diversión [54]; Previendose que las qe se notan maltratadas pueden componerse con facilidad, y corta costa. Siguiendo el referido inventario y reconocimiento hecho por el citado escultor hallamos:

91...18...3...Otra figura de bronze desnuda hechada sre. un colchon y almoada de lo mismo que representa un Hermafrodita, vaciado por el griego al que solo faltan las borlas de la almoada, y es fasil restaurarle, la que se Ynbentario al n.º 91 sin espezial diferencias (Figs. 7 y 8).

72...15...6... Un Joben de bronze, sentado en ademan de sacarse una espina dela planta del pie, deuna vara de alto, el que es copia de la original, que existe en el Capitolio Romano, esta bien tratada, y sin nezesidad de compostura alguna [47], y el n.º 72 del antiguo. 92...19...7...Otra figura de mujer, de bronze de vara, y quarta dealto, consu peana, y cubierta de tunicelas, conuna concha en la mano en ademan de cojer agua qe segun el ultimo reconocimt? parece ser de Venus aFrodita registrada en el antiguo al n.º 92 [48].

Entre los bustos de bronze hace referencia a tres de Laoconte, uno de ellos muy destrozado, hasta el punto de indicar que no tiene compostura; pero sólo el inventariado con el n.º 17 es el correspondiente a los elegidos por Velázquez y que Castro señala como *del antiguo, bien tratado*, pero sin pedestal.

Hay que tener en cuenta la formación y los años que Castro ha vivido en Roma, que le permiten, en el caso concreto de las cabezas de bronze, identificar cada una de ellas. Exactamente dice: 00...00...19 Ocho cavezas de bronze del natural bien tratadas qe representa; la una a Neron (Fig. 9), otra Adriano [23] (Fig. 10), otra Cize-ron, otra Zenon, otra a Apolo [18], otra a Platon, otra a Mario, y la otra a una Mujer [21], vazizadas del antiguo demuy buena mano las qe en dho Imbentario del año de 1747 se hallan en varios nrºs y algunas sin nombre delo qe representan.

De estas ocho cabezas sólo seis subsisten en la actualidad en el Salón del Trono del Palacio Real, ya que las otras dos, que hoy completan la serie de ocho, no pertenecen al conjunto. Faltan, pues, en la actualidad Cicerón y Platón.



FIG. 9. *Nerón*. Madrid, Palacio Real, Salón del Trono. Foto E. Sáenz de San Pedro. © Patrimonio Nacional.

FIG. 10. *Adriano Joven*. Madrid, Palacio Real, Salón del Trono. Foto E. Sáenz de San Pedro. © Patrimonio Nacional.



Como aclara el citado escultor, estas ocho cabezas figuraban en los inventarios antiguos, pero no agrupadas, e incluso asegura no se da ningún dato sobre los personajes que representan. Creemos que ésta es la razón por la que no hallamos noticias sobre ellas hasta la información que facilita Castro.

Entre la serie de modelos que en 1744 pasaron a la naciente Academia, se citan *ocho cabezas*. Posteriormente, cuando Castro elige las piezas de las que quiere hacer vaciados para que pasen a la ya Real Academia de San Fernando, se vuelve a citar, nuevamente, el número de ocho Cabezas que, tanto con destino a la enseñanza, como con el deseo posterior de salvarlas, parecen entusiasmar de forma particular al escultor gallego. Todas ellas, en sus peanas, tienen hoy en letras doradas, incisas, el nombre del personaje a quien representan, al igual que sucede con otros bronce adquiridos por Velázquez, en los que además leemos el nombre del fundidor. Hubo, sin lugar a dudas, a partir de su restauración en el siglo XVIII, un especial interés porque se pudiese saber siempre quiénes eran los personajes representados y, en definitiva, el deseo de distinguirlas del resto. Castro añade, después de enumerar estas ocho cabezas, que *están vaciadas del antiguo de muy buena mano...* Sin duda, estas ocho cabezas de bronce son parte de las obras seleccionadas por Velázquez con destino al Alcázar. Palomino cita retratos traídos por el pintor; Ceán

enumera un grupo de ellos a los que añade que, aparte de los expuestos, trajo también otras de emperadores y cónsules *con gran número de cabezas de hombres y mujeres*. Si a todo ello añadimos el deseo real de mantener el control de su paradero con inventarios, reclamaciones y asegurándose la devolución de sus moldes y vaciados al Palacio, son argumentos que nos hacen afirmarnos en nuestra hipótesis.

Como veremos más adelante, será Roberto Michel el que, al asumir la restauración de estas cabezas, coloque sus respectivos nombres en cada una de las nuevas peanas, teniendo en cuenta las noticias que facilita Castro.

El escultor gallego registra, además, *Doze Leones de bronze dorado amolido escultura del Algarde, el uno de ellos con la falta de un pie, una mano y pte. dela cola qe sin embargo pueden componerse, y todos en ademan de sostener mesas, conlamano correspondiente lebantada p. descansar sre una bola de Jaspe, qe le sirve debasa; Los qe segun el Imbentario antiguo, servian p. sostener seis bufetes de porfido, con molduras de bronze dorado, las qe no existen, y solo se hallan con ellos diez zocalos delos doze qe les correspondian, por haverse extraviado, y roto lasmesas, en elYncendio del Palazio, segun lanota puestª en la partida del n.º 1º de dho Imbentario [71, 72, 74].*

A continuación, una nota señala que el 6 de Noviembre de 1783 se entregaron en vrd. de orden del Sor Mayordomo M^{or} a los Directores de la Fabrica de la China, quatro de estos doze Leones, para dorarlos, y colocarlos en pedestales de una Mesa de piedras duras. Este documento, firmado y rubricado por Felipe de Castro el 3 de noviembre de 1773, acaba con la afirmación, por parte del escultor, de que todo lo contenido en él lo había reconocido pormenorizadamente y certificaba que su estado de conservación era tal y como lo había declarado, según su saber y entender. Esta noticia nos sirve también para confirmar que en el incendio del Alcázar no se destruyó ninguno de los leones, tal y como recientemente se ha venido afirmando¹⁷. Castro vio y reconoció en 1773 doce leones, así como los deterioros que presentaban. Pero la nota, añadida diez años más tarde, es un testimonio más de la existencia todavía en aquella fecha de doce leones.

Según documentación conservada en el archivo del Palacio¹⁸, en el reinado de Felipe V, previamente al reconocimiento hecho por Felipe de Castro, al llevarse a cabo el inventario de los muebles que se hallaban existentes en las Casas Arzobiscales y Oficio de la Furreria, se expresa que en tiempos de Carlos II eran doce los leones que sostenían los correspondientes bufetes de pórfido en el Salón de los Espejos; pero en aquel oficio, entonces, únicamente se encontraban, *seis Leones maltratados* —para Castro, casi treinta años después, sólo uno estaba maltratado— y leemos, además, en el citado documento que de sus molduras se conservaban cuatro, así como diez bolas, tasándose los cinco Leones mejor conservados a seiscientos doblones cada uno, de a sesenta rrs. y *el otro que esta muy maltratado con las bolas y molduras*, en trescientos doblones. Se valoraron todos ellos en 198.000.

¹⁷ GONZÁLEZ PALACIOS, 2001, p. 75; SANCHO, 2000, pp. 85-107.

¹⁸ AGP Secc. Reinado de Felipe V, Leg^o 209.

Otro dato curioso es la atribución equivocada a Algardi que Castro hizo de todos ellos; pero es significativo que cuando los escultores Pedro Michel y Celedonio de Arce, años más tarde, inventarían y tasan la testamentaria de Carlos III, ambos no dudan en afirmar y repetir que los doce leones son obra de Alejandro Algardi, lo cual evidencia el peso y consideración que las opiniones y juicios del escultor gallego merecían a los artistas de la época.

Si bien Felipe de Castro, después de haber reconocido el estado de cada una de las obras, se proponía emprender la tarea de restaurarlas, su temprana muerte, acaecida al mediar el año 1775, impidió el que pudiese llevarla a efecto. Había pasado a su poder un número importante de piezas; pero no nos consta, por el momento, su intervención en ninguna en concreto. Hay que pensar que, entre noviembre de 1773 que hizo el reconocimiento, al 15 de agosto de 1775 en que falleció, su estado de salud apenas le permitiría iniciar este trabajo. Al fallecer Felipe de Castro, todas las esculturas que estaban en su poder pasaron a manos del nuevo escultor del rey Carlos III, el francés Roberto Michel, quien el 29 de septiembre de 1775, a propuesta de Sabatini, era nombrado escultor de Cámara y ocuparía el puesto dejado por el escultor gallego y con el sueldo que éste gozaba. La elección no ofreció dudas y más, cuando hallamos que el propio Mengs proponía que fuese algún escultor del Rey el que se encargase de componer las esculturas; pero indicaba, además, que el que se encargase *sea práctico del estilo de las cosas antiguas*. Mengs había llegado a proponer a Carlos Grici, alegando que *hace pocos años vino de Roma, donde ha podido ver el buen modo de restaurar las estatuas*. En razón de la formación que pedía Mengs, fueron propuestos también Roberto Michel y Francisco Gutiérrez, apoyados ambos, asimismo, por el pintor del Rey. Michel reunía además conocimientos para trabajar todo tipo de materiales y especialmente el bronce.

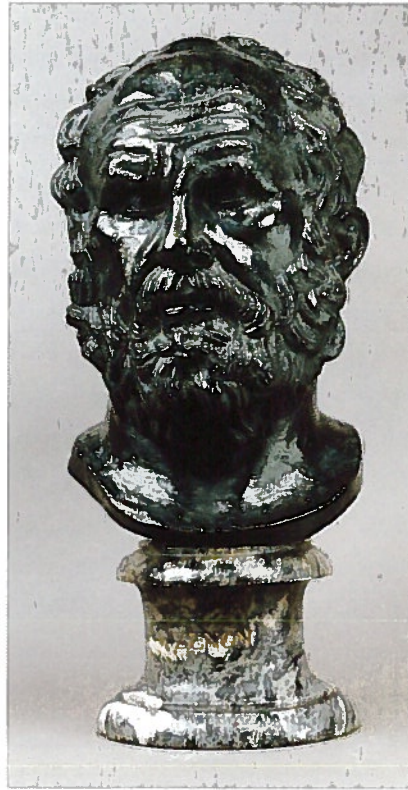
Una vez más, la documentación hallada en el archivo del Palacio Real nos facilita noticias y datos sobre la intervención que desarrolló Roberto Michel sobre la colección real de esculturas y, concretamente, sobre las obras en bronce seleccionadas por Velázquez.

El primero de mayo de 1778, Michel, como primer escultor de Cámara del rey Carlos III y Director de la Academia de San Fernando, firmó una relación de estatuas y bustos que, según indica, tenía Felipe de Castro en su estudio y al haberle sucedido en dicho encargo, se constituía en responsable de su restauración en cumplimiento de la obligación y la confianza que había merecido del Rey¹⁹. En esta relación figura una serie de obras de mármol, pero también se hace cargo de un grupo de obras en bronce, entre ellas la cabeza del emperador Julio César, al lado de la cual se especifica que la había reparado y entregado a la Furriera. Asimismo, dice haber recibido las cabezas en bronce de los emperadores Nerón y Adriano, la

¹⁹ AGP Secc. Reinado de Carlos III, Leg^o 202.

FIG. 11. *Zenón*. Madrid, Palacio Real, Salón del Trono. Foto E. Sáenz de San Pedro. © Patrimonio Nacional.

FIG. 12. *Mario*. Madrid, Palacio Real, Salón del Trono. Foto E. Sáenz de San Pedro. © Patrimonio Nacional.



de *Zenón* (Fig. 11), Cicerón, otra del filósofo *Mario* (Fig. 12), otra de una mujer Sapho, ya entregada en esa fecha, la de Apolo, el busto en bronce del Laoconte de Belvedere, el de Antinoo, la del Joven que se saca la espina llamado *Marcio* y es copia del original, que se halla en el Capitolio Romano y Otra de *Venus sentada a la orilla del mar, sacando agua con una concha, copia del original de Vila Borgeis* [48], cuyas piezas, dice, quedan en su estudio para ponerlas peanas nuevas y repararlas de los maltratados que tengan y mientras permanezcan en mi poder, y se les diere el decente destino que se hace cargo de ellas con la obligación de responder ante la Real Hacienda. Igualmente, el 23 de agosto de 1783 se le entregaron al citado escultor entre otros materiales ocho peanas de mármol de San Pablo, maltratadas, para componerlas y colocar en todas ellas algunas de las estatuas y bustos que se le habían entregado. Se añade que Estas ocho peanas de mármol de San Pablo se aprovecharon en las cabezas y bustos arriba mencionados. No nos ofrece demasiadas dudas que dichas peanas fueron las utilizadas para colocar las ocho cabezas de bronce y que Roberto Michel gravó y doró en ellas al restaurarles el nombre que hoy vemos en sus peanas. Carece de lógica que, si inicialmente lo hubiesen tenido puesto, cuando se registran en los inventarios antiguos, no se aluda al personaje representado, porque ninguna dificultad debía de presentar su identificación. Este hecho lo confirma el propio Castro, cuando aclara que aparecían dis-

persas y sin nombres. Sólo a partir del inventario hecho por Felipe de Castro fueron identificadas y Michel, teniéndolo presente, al colocarles las nuevas peanas, no duda en dejar constancia de sus respectivos nombres en dorado. Idéntico procedimiento siguió en el caso del Joven sacándose la espina [47]. En ningún otro inventario, hasta su intervención, se alude a tal nombre. La primera vez que se hace alusión al nombre de Marcio es cuando la entrega restaurada.

Concretamente, el 28 de diciembre de 1783 Roberto Michel entregó ya restauradas treinta y cuatro esculturas. De ellas, catorce, dice que las había recibido de la Intervención de Estatuas del propio Palacio, de las cuales trece de ellas eran exactamente: *Marcio sacándose una espina, vaciada por el original que se halla en el Capitolio Romano* [47]. *Una Venus sentada a la orilla del mar sacando agua con una concha* [48]. *Un busto de Laoconte. Otro de Antinoos. Una cabeza de Apolo* [18]. *Otra de la Musa Safo* [21]. *Otra de Zenón. Otra de Mario. Otra de Julio Cesar. Otra de Ciceron. Otra del Emperador Nerón. Otra del Emperador Adriano* [23]. Es bastante significativo que en todas ellas aparezca su nombre correspondiente y con un mismo tipo de graffa, además de que todas ellas fueron restauradas por el citado escultor, que aplicó siempre el mismo criterio.

Posteriormente, el 26 de enero de 1784 se le hizo una nueva entrega, procedente también de la Intervención de Estatuas²⁰. Entre ellas *Diez estatuas de bronce, con pedestales de lo mismo, con sus nombres propios vaciadas del antiguo*, eran, además de los Planetas, *un Gladiador en acción de ponerse corona de Victoria, que no tiene; otra de un Gladiador en acción de caminar. Otra de Germánico* [75]; *Y otra de un Fauno, arrimado á un tronco, y en él una zampoña, propio instrumento de su diversión* [54]. *Otra figura de bronce, tamaño del natural desnuda, que representa un hermafrodita, hechada sobre un colchón y almohada baciada por el Griego, siendo esta alaja especial* [49] y *Dos Leones de Bronce, del tamaño del natural, escultura del Algarbe* [74]. De nuevo se insiste en que los leones eran obra de Algardi. Roberto firma y rubrica el haber recibido esta relación el 28 de enero del citado año. Las esculturas de bronce, como comprobamos documentalmente, fueron en su totalidad entregadas a Roberto Michel y no cabe duda del interés que estas obras suscitaron en el escultor, no sólo a través de sus bronce que se le entregaron para restaurar, sino con seguridad a través de los vaciados que de ellos disponía la Academia y que tuvo ocasión de conocer en la referida institución, pues Roberto Michel ya el 1745, concretamente el 18 de marzo, presentaba a la Junta Preparatoria un dibujo que le valió ser aprobado en primer lugar, dándosele la distinción de entrar a dibujar con preferencia a todos los demás discípulos²¹. Independientemente de que en 1752, una vez creada la Academia, Fernando VI lo nombró Teniente Director y llegó a ser Director General de la misma. Es decir, que previamente a tener en su taller estas escultura en bronce para restaurarlas, Michel tuvo la ocasión de ejercitarse en el dibujo de ellas a través de los vaciados que exis-

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

²¹ RABASF, Archivo-Biblioteca Leg^o 41. Los discípulos de pintura y escultura examinados fueron: Luis Meléndez, Diego de Villanueva, Luis González Velásquez, Juan Batt^a Colombet, Monsieur Stolz, Manuel de Chozas, Francisco Vergara, Ignacio de Llanos, Monsieur de Voге, Juan Moreno e Isidoro Tapia.



FIG. 13. Roberto Michel, *Discóforo*. Madrid, Museo Casa de la Moneda y Timbre.



FIG. 14. Roberto Michel, *Discóforo*. Madrid, Museo Casa de la Moneda y Timbre.



FIG. 15. Roberto Michel, *Baco*. Madrid, Museo Casa de la Moneda y Timbre.

tían en esta institución para el mejor aprendizaje de sus alumnos. Como testimonio del interés por estos modelos hemos hallado, entre las serie de dibujos firmados por él, que conserva la Casa de la Moneda y Timbre, que en tres de ellos reproduce el Discóbolo en dos posiciones distintas: vista frontal y dorsal (Figs. 13 y 14), así como otro inspirado en el Hermafrodita [57-60]. En los dos primeros observamos que reproduce el Discóbolo desnudo, tal y como corresponde a la estatuaría clásica. También hallamos entre esta colección de dibujos del escultor que el catalogado con el n.º 8, que parece representar un Baco, Michel lo dibuja cubriéndole con una rama de hiedra o pámpanos, similar e igualmente dispuesta a la que podemos hoy contemplar en la estatua en bronce correspondiente a Fauno (Fig. 15). Este detalle nos hace sospechar que tales paños y follajes que hoy presentan las esculturas en bronce corresponden al período en que estas obras fueron restauradas, y éstas, exactamente, lo fueron por su hermano Pedro, ya que la relación de obras que Roberto firma y rubrica como recibidas al comenzar enero de 1784 y que hemos transcrito, incorpora un párrafo adjunto en el que se especifica que: *Haviendo fallecido en primero de febrero de mil setecientos ochenta y seis, mi difunto hermano Dn. Roberto Michel, y hallarse hecho cargo de las Alhajas comprendidas en la Relación antecedente, para su reparación y composición, quedan para el mismo fin a mi cuidado...* Firma tal nota y se responsabiliza de esta entrega Pedro Michel el 4 de febrero de 1786²². Ese mismo mes, el día 18, juraba su cargo de escultor de Cámara. Así pues, las esculturas en bronce de la pieza Ochavada, el Hermafrodita y, en principio dos

²² AGP Secc. Reinado de Carlos III, Legº 202.

de los Leones, fueron restaurados por Pedro Michel, quien añadió las borlas doradas que faltaban al almohadón del Hermafrodita, siguiendo el modelo original de la borla que se conservaba y hacía cuerpo con el colchón, aunque con un número de colgantes inferior²³, la greca, también dorada, que rodea el almohadón donde descansa el Hermafrodita y el filo del manto que, desordenadamente plegado, envuelve la figura, todo ello dorado artificialmente, tal como subraya Barrón en su Catálogo de la Escultura del Museo del Prado²⁴ y recientemente ha podido observar el Profesor Luzón (véase Fig. 6).

Con respecto a esta obra hemos podido observar que, siguiendo los dibujos mencionados de Roberto Michel y, concretamente, el que anteriormente hemos referido, que creemos representa la figura de Baco, Pedro debió de añadir un motivo similar a la estatua del Fauno, según hoy podemos contemplar en la citada escultura y de lo cual carecía inicialmente, respondiendo al gusto decorativo del siglo XVIII. Conviene tener presente en este sentido la gran admiración que Pedro sintió siempre hacia su hermano, pues él llegó muy joven a España, cuando su hermano ya estaba establecido en la Corte y tenía su taller, *con gran reputación y celebridad*, e incluso se señala que *previa su aprobación* y que *habiendo llegado a Madrid el 19 de Junio de 1748 frecuentó los estudios de la Academia –Junta Preparatoria–, consiguiendo el primer premio de escultura con 23 años, siendo nombrado académico de mérito en 1757²⁵*; en 1784 era Teniente Director y en 1804 Director por la escultura. La documentación existente en la Real Academia nos informa que *Desde que vino a España había estado a el lado de su hermano Dn Roberto Michel, primero como discípulo, y luego como un profesor igual con quien repartir éste la utilidad de las obras que se le encargaban...* Es evidente que al lado de él no sólo había aprendido el arte de la escultura, sino que lo había introducido en la Corte y a lo largo de toda su vida compartió y ejecutó muchas obras en estrecha colaboración. A las razones aludidas habría que añadir las peticiones de bronce que Pedro hizo en varias ocasiones. La primera de ellas en ese mismo año de 1786. Pedía una porción del que *existe inservible de la Quema de Palacio en en el Oficio de la Guardajoyas, para la construcción y reparo de varias Figuras de dho Metal²⁶*. Por otro de los documentos hallados conocemos que en julio de ese año ya tenía *prontas para poderlas presentar a S.M. las que estaban a cargo de su hermano y que él había concluido²⁷*, es decir, la última entrega hecha a Roberto, excluidos los dos leones, según veremos. Solicita entonces poder descargarse de ellas, para tomar otras con el fin de seguir restaurándolas.

Se señala por parte del Contralor al mayordomo mayor del Rey que *Este asunto es muy del servicio del Rey en las mismas estatuas ya recuperadas por que en el estudio que las tiene están expuestas a volverse a destrozarse, causando nuevo y aun mayor gasto*. Se recuerda, además, que ya en su tiempo tuvieron S.M.A.A., Embajadores, Ministros y

²³ Quiero agradecer al Prof. José María Luzón la serie de datos y noticias que en este sentido me ha facilitado.

²⁴ BARRÓN, 1908, pp. 161, 162.

²⁵ RABASF, Archivo-Biblioteca, Leg^o 42.

²⁶ AGP Exp Personales, C^o 679/8.

²⁷ *Ibidem*.

otras Personas de distinción, e instrucción el gusto de ver reparadas alajas tan apreciables, compañeras de las que se trata, y las que aun ay que componer, haviendose colocado a aquellas á el efecto De su visualidad en el Salón de los Reynos del mismo el palacio de Madrid, por lo que se aprueba de inmediato que estando Carlos III entonces en Aranjuez y llegando a Madrid el sábado 8 de aquel año se hallasen ya colocadas dhas estatuas en la citada pieza de los Reynos para qe en la mañana del inmediato Domingo al paso de S.M. al Quarto de su nieto las vea, como sucedió en la expresada anterior ocasión²⁸. Efectivamente, el Rey las vio colocadas el domingo día 9.

Por ello, el 3 de septiembre de 1786, José de Merlo certificaba que Pedro había entregado todas ellas ya restauradas. En total 89 piezas de diversos materiales; pero aquí nos interesa conocer que había concluido las que adornaban la Pieza Ochavada, así como el *Hermafrodita*. Resulta curioso comprobar que en la relación se incluye entre los broncees modernos, aparte de seis de los Planetas, la de un *Gladiador Triunfante, en acto de ponerse la Corona*. José de Merlo, que es quien firma la entrega, no sólo confiesa que las ha recibido, sino que las ha colocado en este *Rl. Palacio restauradas, compuestas y bien condicionadas, de manos de Dn. Pedro Michel... y para que conste y le sirva de resguardo... le da el recibo que así lo acredita*.

El 29 de julio de 1786 Pedro volvía a hacerse cargo de nuevas piezas de escultura, de las que nos interesa destacar exactamente que se le entregaron *Seis Leones también de Bronce en aptitud de caminar de una bara crecida de alto echos*²⁹ —vuelve a repetirse—, por el escultor *Alejandro Algarde Boloñés*, de manera que, hasta ese momento, estaban en poder del escultor ocho leones, los dos recibidos anteriormente en poder de su hermano y los seis que se le acababan de entregar.

El 21 de octubre del 86 Pedro se dirigía a D. Mateo de Ocaranza exponiéndole que, con motivo de la restauración de las estatuas de Bronce de las cuatro Virtudes Cardinales, ocho Leones y dos Escudos, necesitaba para *azerle varios Atributos, Plintos yguales a las que están colocadas unas quince o dieciséis arrobas de metal* y que, como sabía que había en el Guardajoyas del Rey fragmentos de la quema del Palacio antiguo, porque había pedido verlos y eran útiles para los trabajos que debía realizar, aparte de evitar gastos al tenerlo que comprar, pedía que se le entregasen éstos³⁰. Ciertamente habla de las Virtudes, Leones y Escudo, pero sabemos que Pedro tenía otras esculturas para restaurar, como era la del *Fauno, Discóbolo* y *Germanico*, y aunque mencione expresamente éstas, ello no quiere decir que no tuviese en mente el resto de las estatuas para la necesidad de bronce que expresa.

Con relación a estos añadidos habría que tener en cuenta el inventario de la Academia de 1804, en donde con el n.º 49 se registran *hojas de bronce*. ¿Podrían corresponder a restos de las elaboradas por Pedro Michel y colocadas a las estatuas por él restauradas?

²⁸ AGP Secc. Exp. Personales, Cª 679/8.

²⁹ AGP Secc. Reinado de Carlos III, Legº 202.

³⁰ AGP Secc. Exp. Personales, Cª 679/8.

El 4 de mayo de 1787 volvía a solicitar bronce para proseguir con la restauración de las estatuas que dice se han sacado del Guardajoyas. En esta ocasión solicita como ocho arrobas del que todavía quedaba del incendio del Alcázar. Se accede a su petición³¹.

Ya en 1788 Pedro Michel manifiesta que tiene casi concluida la composición de ocho leones de bronce *de los doce que el Rey quiere para el gran Salón del Palacio*³². Debemos recordar que por estas fechas Sabatini lleva a cabo la ornamentación del Salón del Trono con mármoles y bronce y que, como manifiestan los documentos, había intención de utilizar los doce leones, algo que al fallecer por entonces Carlos III no llegó a tener efecto.

Posteriormente, el 13 de junio de ese mismo año, el escultor escribe nuevamente a Mateo de Ocaranza, diciéndole que *habiendo cuasi concluido el Restauo de ocho Leones de Bronce, de doce que el Rey tiene, Dn. Joseph Merlo me dice que los otros cuatro compañeros se hallan en poder del Señor Bonichele Intendente de la fábrica de la China del Buen Retiro, este caballero está pronto a entregarlos, precediendo una orden del Excmo. Señor Mayordomo mayor; por lo cual si Vm. haya por conveniente hacer presente a S. Ex^a se me entreguen para complir yo con la orden del Rey, que es el colocar dichos doce Leones en el Gran Salón*³³; los otros cuatro, según los datos que aparecen en el inventario de Castro, al que ya hemos aludido, habían pasado en 1783 a la fábrica de la China para dorarlos y con la intención de aplicarlos como pies de mesas de unos tableros de piedras duras. Quiero insistir en este hecho y en su número, pues parece ilógico suponer que se hable de cuatro y que solamente pasasen tres, pues partimos de que, según los escritos del propio Bonicelli él acepta que están en su poder; pero también por lógica, si se pensaba colocarlos como apoyo de un tablero mesa de piedras duras, que también entonces tenía en su poder y que posteriormente le reclamará el Rey, difícilmente se puede pensar que sólo eran tres, puesto que consideramos que el propio Intendente responsable de este depósito no hubiese aceptado que se le reclamase aquello que él no tenía en su poder.

Correspondiendo a la petición del escultor Pedro Michel, tres días más tarde, se ordenaba desde Aranjuez su entrega y se justificaba el que estuviesen allí, alegando como causas de mal estado de estos cuatro leones, no sólo los deterioros sufridos por el incendio sino también por *los muchos movimientos que en tan largo tiempo han tenido*. Con esta misma fecha, el mayordomo mayor, dice haber pasado el correspondiente oficio a Dn. Domingo Bonicelli, para que entregara los cuatro Leones³⁴; incluso un año después, exactamente el 20 de marzo de 1789, el Marqués de Santa Cruz, por orden de Carlos IV, pedía a Bonicelli que entregase las mesas de piedras duras y demás alhajas que se le habían confiado y disponía que todo ello pasara a poder del bronceista Juan Bautista Ferroni³⁵.

³¹ AGP Secc. Reinado de Carlos III, Leg^o 202.

³² AGP Secc. Expe. Personales, C^a 679/8.

³³ Secc. Administrativa Obras, Leg^o n.º 5087.

³⁴ AGP Secc. Administrativa Obras, Leg^o n.º 5087 y Secc. Exp. Personales C^a 679/8.

³⁵ AGP Secc. Administrativa, Leg^o 907.

González Palacios, con motivo de la Exposición celebrada en el Museo del Prado sobre las Colecciones Reales Españolas de Mosaicos y Piedras Duras³⁶, refiere que, aunque en esos momentos se reclamaban cuatro leones y, aunque ningún documento lo especifique, según él, los leones que aún debían ser restaurados eran sólo tres y se apoya en lo dicho también por Sancho, aunque, a pesar de señalar que uno de los leones es de plomo, nada de ello hallamos en el citado texto de Sancho³⁷.

La documentación que aquí hemos aportado creemos prueba suficientemente que los 12 Leones se salvaron del incendio y lo acredita sobradamente el testimonio de Castro, si bien siempre se habla del mayor deterioro de uno de ellos.

En relación con las esculturas en bronce, y más que con sus deterioros con posibles pérdidas, es interesante tener en cuenta un memorial de las dos hijas de Pedro Michel, D.^a Rosa y D.^a Bibiana³⁸, que por su interés transcribimos, quienes, ya huérfanas, en un escrito fechado el 29 de septiembre de 1812, exponen cómo en medio de los graves acontecimientos históricos vividos en España por esos años, ellas habían quedado *al frente de un considerable y numeroso deposito de Estatuas, Bustos, y bajos relieves de marmol, barro, y bronce, y bajos relieves de marmol, barro, y bronce qe los referidos Monarcas tubieron a bien confiar a la custodia de aquel pr ser cosas todas pertenecientes a su bella profesion. En tan desamparado estado temimos ser sorprendidas pr el Gobierno intruso, y perder de una vez este precioso deposito qe pensabamos conservar a su legítimo dueño, cuyos temores y recelos llegaron a verificarse según nos lo sospechamos: el intruso José, pr medio de un oficio, ordenó á Dn. Manuel Valiña lo pusiese todo bajo la Dirección de Dn. Antonio Capelani: este, á escepcion de algunas estatuas de bronce qe con acuerdo del referido Valiña ocultamos asus ojos, y qe ascienden según los inventarios echos pr los mejores Artistas á la cantidad de doscientos diez y ocho mil rs luego qe se vio en posesión del referido deposito valuado en un millon ciento cincuenta y cinco mil y quinientos, dispuso de él a su arbitrio, sacando libremente quanto fue su voluntad: de cuyas preciosidades fueron algunas colocadas en el bosque rl de la Casa de Campo. Pero Sr. á pesar del sentimiento qe debió causarnos esta novedad, y de los peligros inminentes a qe nos esponiamos si hubiera sido descubierta la mas pequeña ocultacion, dos mugeres solas, juvenes, y sin arbitrio qe no fuese casi sospechoso, luego qe supieron la orden del Rey intruso, a costa de intereses, y disposiciones prudentes, se apresuraron a libertar, y de facto libertaron un numero considerable de preciosidades de esta naturaleza, cuyo valor según los inventarios asciende á la cantidad de cuatrocientos mil rs.*

La satisfacción Sr. qe nos resulta al considerar el feliz éxito de nra empresa, y pr otra parte el deseo de noticiar a V.S. la existencia de estas preciosidades, qe pr. su antigüedad y merito engrandecen á la Nacion en la parte qe las pertenece, p^o qe disponga de ellas según sea de su agrado, son Sr. los objeptos qe han impelido á estas huerfanas á formar esta representacion, y tener el honor de ponerla bajo la consideracion de V.S. 4.499-25 exígiendo juntamente sea mirada como un testimonio nada equivovo de su lealtad y patriotismo³⁹.

³⁶ *Ob. cit.*, pp. 74-75.

³⁷ SANCHO, 2000, nn. 59-62, pp. 105-106.

³⁸ AGP Secc. Exp. Personales, C^a 679/8.

³⁹ Rosa Michel ocupó el cargo de barrendera de la Infanta D.^a M.^a Francisca de Asís y fue Moza de Retrete del Infante D. Carlos Luis, siendo eliminada de este último puesto, a pesar de sus insistentes reclamaciones.



FIG. 16. Matteo Bonuccelli. *León*. Madrid, Palacio Real, Salón del Trono. Foto E. Sáenz de San Pedro. © Patrimonio Nacional.

Las sumas de dinero invertidas en la restauración de la colección fueron cuantiosas, sobre todo a partir de 1775. La documentación del archivo del Palacio, una vez más, nos da referencia anual y mensualmente de las cantidades que se pagaron por las intervenciones de los hermanos Michel. Al examinarlas, observamos que el mayor desembolso tuvo efecto entre 1784 y 1788, pues aunque las noticias de pagos hechos por este concepto aparecen hasta el año 1797 lo abonado a Pedro Michel durante el reinado de Carlos IV supone cifras relativamente pequeñas, e incluso en algunos de los años de la década de los 90, exactamente en 1793, 94 y gran parte del 95, no se debieron de realizar intervenciones en las esculturas, ya que no aparecen pagos por este concepto. En total se invirtieron cerca de los 200.000 reales⁴⁰.

Es lógico que conforme avanzaban los años la labor de recuperación, si no se daba por concluida, al menos, las más valiosas ya se hubiesen restaurado y, finalizada la construcción del nuevo Palacio, hasta se habían distribuido ya por sus diferentes salones y habitaciones; de forma que, según un inventario que hemos hallado sobre las esculturas existentes en las diferentes salas del Palacio, fechado el 17 de junio de 1822⁴¹, nos permite conocer dónde se habían situado ya estas esculturas de bronce.

En el Salón de Embajadores se hallaba colocado el *Germánico* y el *Gladiador del disco*; sin embargo, no aparece identificada la estatua del *Fauno*. Únicamente se indica la presencia de una estatua de *Syleno*. En este mismo Salón estaban las cabezas del natural y pie de mármol de *San Pablo*, *Adriano*, *Zenón*, *Apolo*, *Safo*, *Julio César*, *Cicerón*, *Mario* y *Platón*, además de cuatro de los *leones* de bronce dorado, éstos al pie del Trono con una garra sobre un globo de mármol de mezcla (Fig. 16). En una nota se insiste, una vez más, que las que aquí estaban, a excepción de la *Virtudes*, habían sido *vaciadas en bronce por obras antiguas*. Como observamos, a través de los años hay un interés constante y un deseo de que no se pueda olvidar la procedencia de estas estatuas de bronce. En la Librería particular, entre los Gabinetes de la Reina, se encontraban *once Bustos de yeso de tamaño natural vaciados del antiguo*. En la Habitación de los Reyes Padres, se aclara, *hoy Conserjía*, estaba la escultura del *Joven sacándose la espina de un pie* y la *Venus de la Concha* y en la entonces llamada *Pieza de Cámara* los dos bustos con la peana de mármol de *San Pablo*, de *Laoconte* y *Antinoo*, *vaciados de sus respectivas estatuas del antiguo*. El *Hermafrodita* no estaba en esta fechas en el Palacio Real, sino en la Real Academia de San Fernando, donde estaba ya depositada al fallecer Carlos III⁴² y allí continuaba en una de sus Salas registrada con el n.º 30 en 1804⁴³.

Creado el Museo Real de Pintura y Escultura el 19 de noviembre de 1819, promovido por Fernando VII y su esposa Isabel de Braganza, es preciso hacer notar que las obras de escultura tardaron varios años en formar parte del Museo, concretamente las procedentes del Palacio Real de Madrid no llegaron hasta febrero de 1829, ocu-

⁴⁰ Frente a los 40.765 rs. abonados en 1784, los 39.132 del 85, los 24.463 del 86, los 21.762-21 del 87 y los 17.766-7 del año 1788, contrastan los 5.673 rs. del año 90, los 4.499-25 del 91, los 1.495 del 92, los 1.074-17 del 95, los 7.590-26, del 96, así como lo invertido en 1797. AGP Secc. Reinado de Carlos III, Leg^o 202, "pagos a escultores", n.º 30 Rl. Cámara Carlos III Escultores. Pliego de cargo.

⁴¹ AGP Secc. Administrativa, C^o 767/1.

⁴² *Inventarios Reales. Carlos III (1789-1790)*, Transcripción de Fernando Fernández-Miranda y Lozana. Patrimonio Nacional. Madrid, 1988, p. 102.

⁴³ Inventario de la Real Academia de San Fernando de 1804.

pándose *doce mozos de cordel durante cinco días en este transporte y seis peones durante seis días en cargar y descargar en la primera semana y nueve mozos en la siguiente con el mismo cometido*. Este traslado se efectuó entre los días 2 y 14 de marzo del referido año. Mariano de Madrazo señala que a finales del año 1829 la Galería de Estatuas comenzaba a organizarse. Previamente, el 23 de abril de 1828, se trasladaron dos de las mesas de piedras duras procedentes del Palacio, que pasaron a adornar la Galería de Estatuas⁴⁴ y fueron estas mesas de las primeras que los escultores se ocuparon de restaurar y conservar. Según las noticias halladas, ya el 11 de abril de 1829 se comenzó a componer y pulimentar una de ellas⁴⁵. Del 1 al 6 de septiembre de ese año se continuaba limpiando los adornos de bronce y restaurando otras de las traídas del Palacio. A lo largo de todo el mes se prosiguió con esta tarea y hubo de continuarse en ello a lo largo de octubre, pues se hacía preciso colocar piedras de las que le faltaban, limpiar sus bronce y dorarlos de nuevo, comprar toda una serie de materiales, herramientas y sustituir las piezas desaparecidas. Estas labores se prosiguieron en 1829 y 1830, ocupándose en ellas doradores, pulidores, escultores y dibujantes.

Acabada la restauración de los tableros de piedras duras, el Duque de Híjar, Director del Real Museo, dirigió un Oficio con fecha 12 de abril de 1832 pidiendo *los siete u ocho leones de Bronce compañeros de los que sirven de adorno en el Trono del Salón de Embajadores de este Real Palacio*, y que se le entregasen al escultor de Cámara, Dn. Valeriano Salvatierra *con el fin de formar con ellos los pies que deben ponerse para dos ricos tableros de mesa que existen en aquel establecimiento propio de V.M.*⁴⁶. El Aposentador dice que no tiene el menor antecedente de este asunto, ni sabe si efectivamente debían entregarse los expresados leones. La Secretaría tampoco tiene noticia alguna de este pedido del Director del Real Museo de Pintura, por lo cual se procedió a ponerlo en conocimiento del Rey, para que resolviese en este asunto. La respuesta fue inmediata: *Como pide el Duque de Híjar*⁴⁷. La decisión está fechada el 17 de junio de 1832. Al transmitirse la orden real al Aposentador, resulta curioso que, aparte de indicarse se deben entregar al primer escultor de Cámara, se especifique entonces *los siete u ocho Leones de Bronce, compañeros á los que sirven de adorno en el Trono del Salón de Embajadores, mediante á que se hallan sin destino y con el fin de formar con ellos los pies para dos ricos tableros de Mesa de la Real Propiedad que existen en aquel Establecimiento*⁴⁸.

A finales de ese mismo año de 1832, entre los gastos extraordinarios del Museo, concretamente en el período del 3 al 18 de diciembre, aparece un pago *al carretero José Fernández por transportar en su carro una piedra desde el taller de mármoles al Museo; y los leones de bronce del trono, desde el Rl. Palacio a dho Establecimiento; en lo que tuvo que hacer tres viajes y se le pagó a 8 rs... 24*. Asimismo, se abonó *a cinco mozos ocupados en la carga y descarga de dichos leones y piedra; a razón de 10 rs a cada uno un total de 50 rs*⁴⁹. Por esas mismas fechas Salvatierra informa al Director del Museo que José Tomás,

⁴⁴ *Ob. cit.* p. 115.

⁴⁵ AGP Secc. Administrativa, Leg^o 6751.

⁴⁶ AGP Secc. Fernando VII, C^o 401/98.

⁴⁷ AGP Secc. Histórica Reinado de Fernando VII, C^o 400/98.

⁴⁸ AGP Secc. Reinado de Fernando VII, C^o 401/100.

⁴⁹ AGP Secc. Administrativa, Leg^o 6751.

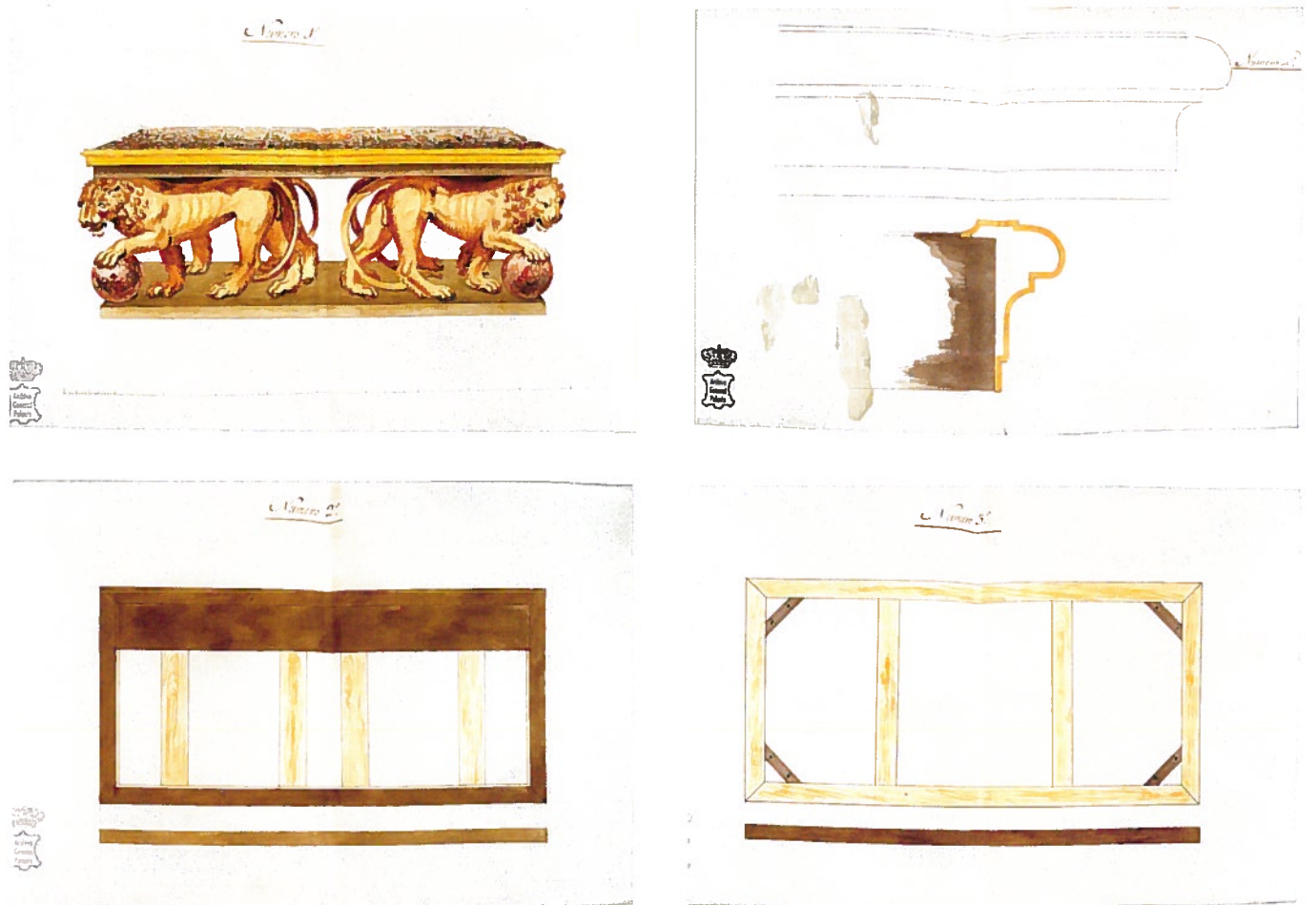


FIG. 17a, b, c y d. - José de Tomás. Mesa de piedras duras de D. Rodrigo Calderón. Restauración. Madrid, Palacio Real, Archivo.

segundo escultor del Rey, estaba ocupado en la restauración de una serie de bustos y opinamos que de manera inmediata no le fuera posible dedicarse a ese trabajo, pues tampoco contaba con demasiados ayudantes. Según confiesa José Tomás esperaba contar para estas tareas al menos con un mozo de la Galería y estudio, que debía estar obligado a ayudarle en todo lo que le mandase perteneciente a la restauración.

Habrà que esperar hasta el 13 de marzo de 1839⁵⁰ para que se inicien estos trabajos. En el presupuesto que el citado José Tomás presentó al Director del Museo, José de Madrazo, dice *para armar y concluir dos mesas cuyos tableros son de piedras duras y preciosas, cuyo coste es de 3800 reales, pero siendo de bronce dorado aumentaría otros 5.300 reales siendo el total de 9.018 rs* y acompaña al presupuesto cuatro Dibujos que representan el 1.º la mesa concluida y los restantes las molduras y demás partes de su composición (Figs. 17a, b, c y d). A pesar de la diferencia de su coste, el Director opinó *que siendo el mencionado tablero una de las piezas mas ricas y raras que existen en Europa, y siendo también los leones que deben sostenerle de materia rica, cree convendría*

⁵⁰ AGP Secc. Administrativa, Legº 460.

se prefiriese la moldura de bronce dorado para que todo el conjunto estuviese en perfecta armonía⁵¹. La Contaduría en su informe puso algunos reparos; en principio, por considerar que siendo Francisco Elías el primer escultor, debería tener conocimiento del referido presupuesto y manifestar su opinión sobre la conveniencia o necesidad de poner las molduras de la mesa de bronce dorado a molido o de madera, dado la notable diferencia de precio

Finalmente, se ordenaba que se ejecutara la obra según el presupuesto formado por José Tomás, *siempre que no sea posible encontrar artistas que los ejecuten a más bajo precio pareciendo también que será más oportuno ejecutar las molduras de las mesas de bronce dorado á molido...*

Es interesante examinar la Cuenta presentada el 5 de mayo de 1839 por José Tomás y aprobada por José de Madrazo⁵², porque no sólo nos informa de la labor restauradora del citado escultor, sino de algunos otros pormenores referidos a los Leones de bronce. Dice José Tomás: *Por las dos tarimas, los dos bastidores o gualderas imitados a bronce antiguo, y todos los demás trabajos con arreglo al presupuesto aprobado y exactamente cumplido Rs. 798*

Por limpiar cada uno de los siete leones, con las mismas circunstancias expresadas en el presupuesto a doscientos cuarenta rs. cada uno, y componen los siete 1680

Por pulimentar las ocho bolas de jaspe 280

Por dorar a sisa el león de Plomo, 600

Por la restauración de la media cola de bronce a uno de los siete del mismo metal, 160

Por la moldura de una de las mesas, de latón olandés y bien cumplidas todas las demás circunstancias indicadas en el presupuesto, 2.400

Por dorar a fuego la referida moldura o cerco y bruñirla toda según el presupuesto aprobado, 2.900. Total importe 8.818.

Es evidente que uno de los leones había desaparecido. Teniendo en cuenta que a través de la documentación examinada se habla insistentemente de los graves deterioros que presentaba uno de ellos, es posible que no llegara a restaurarse nunca e incluso que, con el paso del tiempo, los traslados y almacenamientos, se llegara a desecharlo y que no se intentara su restauración. Dado su mal estado es posible que en el traslado del Palacio Real al Museo llegara en tan malas condiciones que se decidió realizar una copia en vez de restaurarlo; pero insistimos, no desapareció en el incendio, como se ha venido afirmando.

Si tenemos en cuenta que Pedro Michel confiesa haber restaurado ocho de ellos, cabría pensar que el desaparecido o eliminado estaba entre los cuatro trasladados al Taller de la China para ser dorados, que reclamaba Michel y que se ordenó su entrega al bronceista Ferroni. Hay que tener presente que Pedro Michel enferma en 1790 e incluso en 1791 pidió autorización al Rey para ausentarse de la Corte

⁵¹ GONZÁLEZ PALACIOS, 2001, p. 75 dio a conocer la propuesta hecha por José Tomás sobre el arreglo de estas mesas e incluso la opinión de Madrazo apoyándose en documentación del AGP Secc. Administrativa 458.

⁵² AGP Secc. Administrativa, Leg^o 6752.



FIG. 18. Fuente de *La Cibeles*. Madrid. Foto M. L. Tarraga.

y pasar a Vitoria. Habla de *una enfermedad sumamente dilatada*⁵³, razón que explicaría el que no pudiese dar por concluido este trabajo. Según la Dra. Coppel⁵⁴ el octavo león fue realizado en 1837 por José Pagniuci, Francisco Pérez y Francisco Burgos, quedando finalmente reconstruida la mesa en las condiciones que hoy la contemplamos en el Museo del Prado.

Queremos añadir que según el Inventario de las Estatuas y Bustos y demás objetos de Escultura que existen en las Galerías del Rl. Museo de Pinturas hecho y firmado por Valeriano Salvatierra, el 16 de mayo de 1834⁵⁵, aparte de las esculturas del *Hermafrodita*, *La Venus de la Concha*, *el Joven de la Espina*

y los Bustos de *Antinoo* y *Laoconte* y otros leemos: *Siete Leones de bronce, de cuatro pies de largo cada uno por dos y dos tercios de alto... 175.000* y aunque se añade el inventario hecho por Luis Pecul, platero, bronceador y dorador, que tasa los adornos de bronce dorado de las mesas y otros efectos existentes en el Real Museo, no aparece referencia alguna relativa al león deteriorado, ni tampoco en la relación de modelos de yeso.

Las restauraciones del XVIII posiblemente hayan supuesto algunas pequeñas alteraciones en estos bronce, tal y como hemos expuesto; pero ha permitido que las obras adquiridas por Velázquez fuesen estudiadas y reproducidas por generaciones posteriores y, sobre todo, que aún hoy día las podamos admirar. Asimismo, es evidente la repercusión que no sólo tuvieron en la pintura del propio Velázquez, sino en la escultura del citado siglo y que podemos apreciar en obras relevantes de la estatuaría del citado siglo y concretamente en los dos leones que decoran la fuente de *La Cibeles*, labrados por Roberto Michel, en los que ha tenido muy presente, no solamente el león de la colección Medici sino aquellos otros fundidos en bronce por iniciativa de Velázquez, que él conoció a través del vaciado del Alcázar, así como también de los vaciados en bronce, dos de los cuales tuvo en su poder para restaurarlos, como lo evidencia la documentación que aportamos y los modelos y dibujos que del referido escultor conserva la Casa de la Moneda y Timbre [57-60] y que hoy ornamentan unos de los monumentos más emblemáticos de la ciudad de Madrid: la Fuente de *La Cibeles* (Fig. 18).

⁵³ AGP Secc. Reinado de Carlos IV, Leg^o 15.

⁵⁴ COPPEL, 1998, pp. 254-255.

⁵⁵ AGP Secc. Histórica, C^a 151.

54.



FIG. 1. *Laocoönite*. P. Ponzano. RABASF, 136-4-5.