

VELÁZQUEZ

Esculturas para el Alcázar



VELÁZQUEZ

Esculturas para el Alcázar



Índice

Prólogos institucionales	11
TEXTOS	
Nota sobre la estructura y estilo de este catálogo	21
El viaje de los yesos	23
Julio LÓPEZ HERNÁNDEZ	
Velázquez y la escultura clásica. El segundo viaje a Italia	31
Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS	
Las colecciones de escultura clásica en la Roma de Velázquez	53
Fabiola SALCEDO GARCÉS	
“Per la total perfettione e compimento”. La misión de Velázquez y de su agente Juan de Córdoba Herrera en los documentos del Archivo del Estado de Roma	83
Antonella PARISI	
Velázquez y la decoración escultórica del Alcázar	113
José Manuel BARBEITO	
La escultura de bronce en las colecciones reales antes del segundo viaje de Velázquez a Italia	133
Rosario COPPEL ARÉIZAGA	
Las esculturas de Velázquez para el Salón de los Espejos del Alcázar. Los leones de Matteo Bonucelli	145
María Jesús HERRERO SANZ	
Salvados del fuego. Los vaciados de Velázquez en la Casa de la Escultura y en la Casa de la Panadería	161
M.ª del Carmen ALONSO RODRÍGUEZ	
La restauración de las esculturas de bronce elegidas por Velázquez en Italia para decorar el Alcázar	173
María Luisa TÁRRAGA BALDÓ	
“Las estatuas más celebradas de Roma” vaciadas por Velázquez	201
José María LUZÓN NOGUÉ	
La restauración del <i>Hércules</i> y la <i>Flora Farnese</i>	225
Gabriella PRISCO	
La restauración de los vaciados en yeso de la colección Velázquez	243
Judit GASCA MIRAMÓN • Ángeles SOLÍS PARRA • Silvia VIANA SÁNCHEZ	
La versión en bronce del <i>Discóbolo Vitelleschi</i>	305
Moritz KIDERLEN	
El <i>Fauno en reposo</i> de la colección Caetani	315
Almudena NEGRETE PLANO	
Los leones de Matteo Bonucelli conservados en el Museo Nacional del Prado. Aportaciones a la historia desde el incendio del Alcázar hasta la actualidad a través de su restauración	331
Elena ARIAS • Laura ALBA	
Memoria de la medición escaneada de la <i>Flora</i> y el <i>Hércules Farnesio</i>	345
Miguel Ángel ALONSO RODRÍGUEZ	
APÉNDICE DOCUMENTAL	
Transcripción de documentos relacionados con Velázquez en Italia	349
Antonella PARISI	
CATÁLOGO	
Explicación del catálogo de obras	377
Fichas de las obras expuestas (1-75)	379
Fichas de las obras no expuestas y obras perdidas (76-96)	490
Bibliografía	525
Abreviaturas	539

El viaje de los yesos

Julio LÓPEZ HERNÁNDEZ

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

Jusepe MARTÍNEZ (1600-1682)

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

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

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

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

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

¹ CRUZADA, 1885, p. 143.

² Díez DEL CORRAL, 1999, p. 146.

Velázquez y la escultura clásica. El segundo viaje a Italia

Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS

ANTECEDENTES DEL VIAJE

La ocasión del segundo viaje que realizó Velázquez a Italia pienso que hay que buscarla en su nombramiento como veedor y contador de la Pieza Ochavada del Alcázar en 17 de marzo de 1647. La obra de remodelación de dicho Salón, así como del llamado de los Espejos, iba muy adelantada en esa fecha. La estructura arquitectónica de la Pieza Ochavada, llamada así por su forma octogonal, resultante de biselar los ángulos del cuadrado de base, fue realizada sin duda alguna por el maestro de las obras reales Juan Gómez de Mora, pero acaso las pilastras gigantes acodadas que vertebraban el espacio, los nichos horadados en las paredes, las molduras de las puertas y el zócalo, todo ello realizado en una combinación de mármoles verdes y tostados de las canteras de San Pablo (Toledo), fue determinado por Velázquez, pues el cargo que ostentaba, pagado con un copioso sueldo de 60 ducados mensuales, no debía consistir únicamente en controlar los pagos de la obra sino que, en realidad, ocultaba el diseño de Felipe IV de servirse de su pintor para conseguir un recinto más lujoso¹.

Para llenar los nichos se mandó traer en mayo del palacio del Buen Retiro la serie de esculturas de bronce llamadas de los Siete Planetas, obra del escultor flamenco Jacques Jonghelinck que había adquirido en Amberes el cardenal infante don Fernando de Austria para regalarlas a su hermano². Junto con ellas se colocaron allí sobre pedestales las estatuas de Carlos V, Felipe II y la reina María de Hungría, debidas a Leone Leoni, que también se trajeron del Buen Retiro. Por otra parte, el marmolista Bartolomé Zumbigo estaba labrando, para adosar a las paredes del Salón de los Espejos, unos bufetes de pórfido y se habían encargado unos espejos enmarcados por águilas diseñadas por el escultor Antonio de Herrera para colocarlos encima de los bufetes, pero se dudaba de cómo debían ser los pies de éstos, que se dejaron al arbitrio de Velázquez³.

¹ BARBEITO, 1992, pp. 157-174.

² BUCHANAN, 1943, pp. 102, 113; FILIPPINI, 1995, pp. 79-86.

³ AZCÁRATE, 1960, pp. 357-385.

Las colecciones de escultura clásica en la Roma de Velázquez

Fabiola SALCEDO GARCÉS*

Poder y gloria eran la aspiración principal de las familias aristocráticas y acomodadas en la Roma del *seicento*. Su máxima ambición: participar en la corte pontificia y catapultar quizá, a alguno de la estirpe, a la Cátedra de San Pedro.

La pérdida de influencia de la Iglesia en el continente, las guerras intestinas, la carestía y la crisis económica se tornaban —por *arte*— en la cara opuesta: lujo, fastos, fiestas, espectáculos, y un febril afán por la construcción. Roma era el *Gran Teatro del mundo*.

Poseer y exhibir obras artísticas formaban parte del código de sociedad. Junto al mecenazgo del Vaticano, también las grandes familias y otros personajes eruditos patrocinaron, además del arte del momento, las empresas arqueológicas. Y eran, precisamente, las antigüedades, las que daban el tono de prestigio y erudición a una colección¹.

Para recrear el ambiente y la riqueza de las colecciones de arte antiguo que encontraría Velázquez en su estancia romana contamos con algunos relatos de gran utilidad. Uno de ellos, aunque anterior en cien años a la llegada del pintor, es la obra de un naturalista de Bolonia: Ulisse Aldrovandi. La escribió en 1550, cuando, encontrándose en Roma por tener que comparecer ante el tribunal de la Inquisición, se dedicó a visitar las colecciones romanas de escultura². *Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi, e casi si veggono* era la guía más completa que existía hasta el momento para conocer la escultura antigua en los palacios de Roma.

Otra obra fundamental que documenta las colecciones romanas es la que realiza Johann J. Winckelmann en 1756³, en la que, utilizando, a veces, textos anteriores, describe las obras antiguas que ve en las casas principales de Roma.

Entre estas dos obras de carácter global, existen otras fuentes parciales, como las guías o los inventarios relativos a cada colección que, en algunos casos, como el de la Villa Borghese, son especialmente extensos y detallados.

* Mi más sincero agradecimiento al Profesor J. M.ª LUZÓN por haberme invitado tan generosamente a participar en el proyecto de esta exposición.

¹ Muy interesante el desarrollo que hace sobre este asunto H. DREDE en su artículo “*L’Antico nel Seicento*”, en *L’idea del Bello*, 2000, pp. 7 ss.

² Escrita en 1550, pero publicada en 1562, como apéndice a las obras de Fauno y de Lucio Mauro.

³ Véase la magnífica edición crítica del texto de WINCKELMANN a cargo de J. RASPI SERRA, en la que incorpora bibliografía reciente sobre las colecciones, además de contrastar los apuntes de WINCKELMANN con otras fuentes de *setecento*, no manejadas por el erudito alemán; RASPI SERRA, 2002.

FIG. 5. Palacio Borghese “il cembalo”.
Grabado de G. de Rossi, 1699.



Aunque el grueso de la colección de estatuaria se encontraba por entonces en la Villa del Pincio, una pequeña parte de la misma estaba aún en el palacio de la ciudad.

El Palacio *in città*

Il Cembalo Borghese, por su forma de clavicordio, fue como llegó a conocerse el palacio de la familia en el Campo Marzio. Junto con otros tres monumentos de la ciudad —*il dado di Farnese*, *la scala di Caetani*, *il portone di Carbonia*³¹— se consideraba la cuarta maravilla de Roma (Fig. 5).

En la época en que lo pudo ver Velázquez, la entrada principal al palacio se realizaba a través del portal abierto en la actual *Largo Fontanella Borghese*, y de ahí, se penetraba a *uno dei cortili più spettacolari che esistano e non soltanto a Roma*³², un patio con dos órdenes de arcadas sobre 96 columnas dóricas y jónicas; de allí se pasaba después a un segundo patio ajardinado donde había dos fuentes. Una, en el muro del fondo, se divisaba ya desde la entrada al palacio, en una concepción completamente escenográfica del espacio. Junto a esta fuente de *Tartari* y frente al ala alargada del palacio se abría otra fuente. Ambas fueron demolidas en 1671 para realizar otras dos fuentes monumentales, donde se podían contemplar diversas estatuas y bustos antiguos, presidido, todo ello, por águilas y dragones, iconos de casa Borghese³³. Fue ese mismo año cuando el Príncipe Giovanni Battista Borghese encargó la construcción del jardín secreto, tras haber obtenido permiso del Papa para disfrutar de una mayor cantidad de agua para el palacio.

³¹ Palacio Farnese, Escalera del Palacio Caetani-Ruspoli, el Portón del Palacio Sciarra-Colonna.

³² ZEPPEGNO, Roma, 1996.

³³ El diseño del ninfeo es obra de Giovanni Paolo Schor (1615-1674), llamado Giovanni Paolo Tedesco, artista al servicio de la casa Borghese. La fuente es obra de Carlo Rainaldi, arquitecto más clásico y que resultó más económico que Schor, quien remodeló también el palacio en su interior. Sobre el aspecto original del jardín AB-4168 (en ASI); HIBBARD, 1958, pp. 204-215.

“Per la total perfettione e compimento”. La misión de Velázquez y de su agente Juan de Córdoba Herrera en los documentos del Archivo del Estado de Roma

Antonella PARISI

En el Archivo del Estado de Roma se conservan las escrituras notariales que documentan, con la precisión y agudeza propias de las actas de naturaleza legal, el trabajo llevado a cabo por Diego Velázquez en relación con el cumplimiento de la misión encomendada por el rey Felipe IV en su segundo viaje a Italia (1649-1651): contratar la realización de copias en bronce y en yeso de esculturas antiguas, destinadas a embellecer las nuevas salas del Alcázar. Tal encargo, que según el informe de Palomino supuso la adquisición de más de cuarenta obras, exigía experiencia, dedicación, conocimiento y quizá también suerte. Velázquez debió visitar las principales colecciones de la ciudad, evaluar las esculturas de mayor interés, entrar en contacto con quienes las poseían —además del Papa, familias importantes como los Borghese, los Farnese, los Ludovisi, los Medici—, y obtener las licencias necesarias para realizar los calcos¹. Y debió contactar también con los artistas a los que debería encargar la labor, maestros que tenían que ser no sólo capaces de hacerlo, sino también fiables —pues los plazos para el trabajo eran limitados y los resultados debían ser excelentes—. La elección de Velázquez recayó sobre maestros técnicamente muy preparados, escultores, formadores y fundidores de experiencia, que habían trabajado en talleres importantes, como la construcción de San Pedro, bajo la dirección de Gian Lorenzo Bernini. A esta fase de asignación de los encargos se refiere buena parte de las escrituras conservadas, redactadas por un notario e incorporadas a sus protocolos. Datadas en un arco de tiempo comprendido entre el 1649 y el 1657, son en su mayoría *obligationes*, es decir, contratos con los que los artistas se comprometían a cumplir el trabajo que se les había asignado de la manera y en los plazos exigidos y el comitente, Velázquez, o un procurador suyo, se comprometía a pagar el dinero establecido. Junto a las *obligationes*, se conservan las *quietantiae* o recibos, con los que los maestros, terminada y entregada la obra, probaban el haber recibido el debido pago, sancionando así la disolución de la obligación y la definitiva conclusión del encargo². Sin embargo, la información que ofrecen

¹ La licencia para realizar calcos debía ser concedida a cambio de ciertas garantías sobre la integridad de la estatua. La aplicación de un agente líquido desmoldeante, anterior a la aplicación de la colada de yeso, podía comportar, de hecho, riesgos de manchas (HASKEL y PENNY, 1984). En relación a la misión de Velázquez se conocen las solicitudes de licencias para copiar esculturas, conservadas en Belvedere, enviadas por el conde de Oñate al cardenal Panziroli, secretario de Estado, con fecha del 8 de marzo de 1650 y 7 de abril de 1650, conservadas en el Archivo Secreto Vaticano (PEÑA, 1971).

Para profundizar en las implicaciones jurídicas, véase AZARA-EULA, 1957. *Sub voces* *Obbligazione* y *Quietanza*.

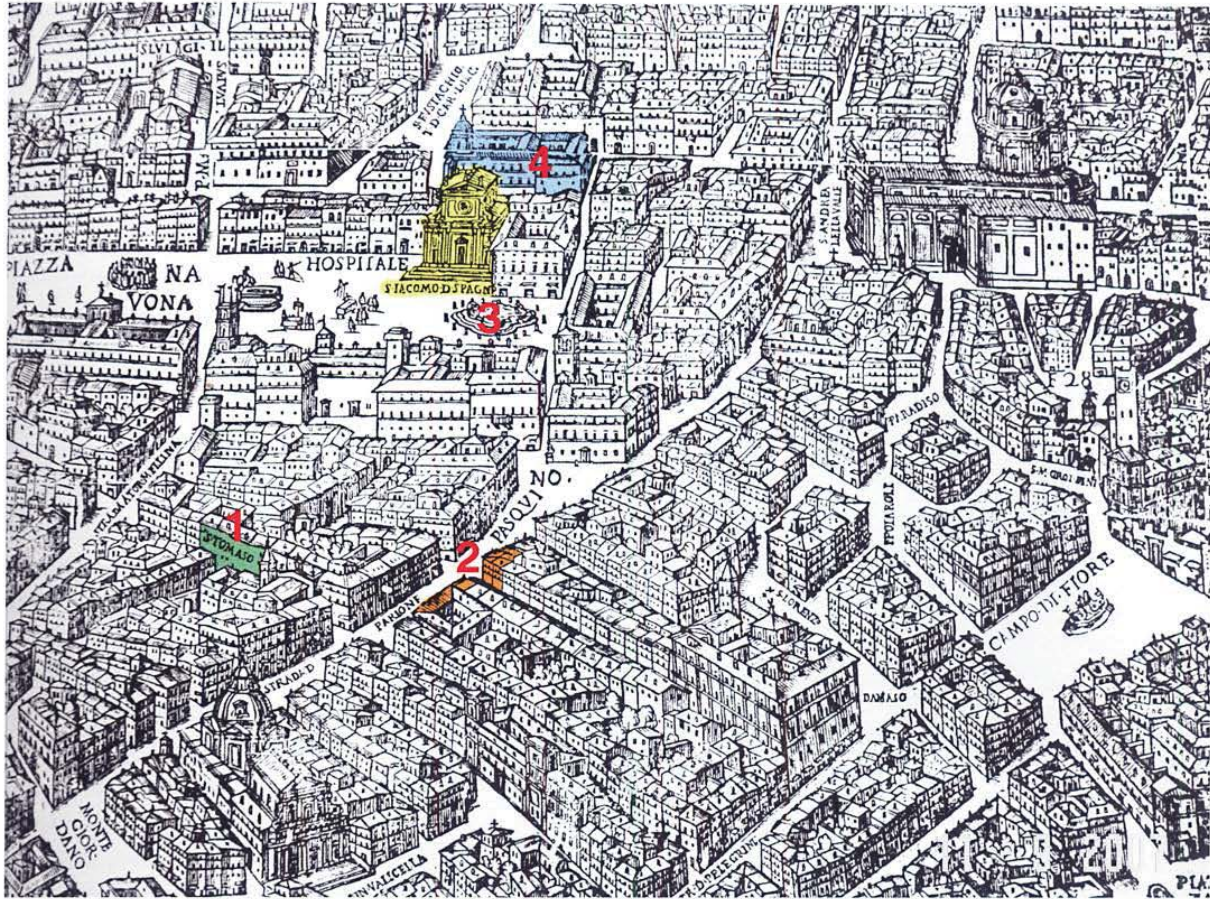


FIG. 10. *Rione Parione*, donde vivía Velázquez (1) y su agente Juan de Córdoba (2), con *San Giacomo degli Spagnoli* en plaza Navona (3) y, detrás de la iglesia, el *Palazzo della Sapienza*, todavía en construcción (4). Particular de la planta de Roma, dibujada por Giovanni Maggi en el 1625 y publicada por Carlo Losi y Paolo Maupin en 1774.

⁵⁹ Juan Rubio, en el testamento, dispone que su "cuerpo difunto sea vestido del habito del mayor orden Ecc.co que yo funiere al tiempo de mi muerte, y si muriere sin ser ordenado de Subdiacono sea vestido del habito de Acolito que es el mayor orden que yo tengo". En el texto notarial redactado

bio, *esta en España asistiendo a la Compañía, y servicio de su padre*. Juan Rubio cierra el testamento expresando el deseo de que su sobrino Juan, tras su muerte, regrese a España a casa del padre, deseo que, evidentemente, no fue cumplido.

Entre sus últimas voluntades, Juan Rubio de Herrera deja disposiciones detalladas acerca del tipo de entierro que quiere que se celebre en la iglesia de San Jacobo de los españoles⁵⁹ (Fig. 10). Su epitafio, realizado por el nieto Juan, se conserva todavía en Santa María en Monserrat, inserto en la pared de un vano que une la iglesia y un patio interno, donde fue transferido en la primera mitad del siglo XIX⁶⁰. La inscripción sepulcral (de 95 x 205 cm) contiene el blasón del difunto, en tres caras (actualmente pintadas de rojo sobre fondo verde), coronada por un sombrero prelaticio con tres series de borlas

Velázquez y la decoración escultórica del Alcázar

José Manuel BARBEITO

Entre 1632 y 1639 toda la atención de la corte de Felipe IV estuvo centrada en las obras del Retiro. Pero a finales de la década, el interés por el nuevo edificio se enfrió rápidamente y los ojos del monarca volvieron a dirigir su mirada hacia el Alcázar. Cuando subió al trono en 1621 se encontró con que las obras emprendidas por su padre habían dejado en el centro de la fachada un nuevo salón, destinado a convertirse en la principal pieza de aparato del edificio. En vez de confiar a los tapices el revestimiento de sus muros, se decidió adornarlos con pinturas, ordenando traer del Pardo alguno de los Ticianos que allí se conservaban, los primeros cuadros que se colgaron, con los que dio inicio una apasionante historia decorativa que hemos podido conocer gracias a los estudios de Steven N. Orso¹.

La carrera cortesana de Velázquez quedó desde el principio estrechamente vinculada al ornato de este salón. Allí se puso su retrato ecuestre de Felipe IV, aquel que le valió ser nombrado pintor de cámara. Y para sus paredes pintó la célebre “Expulsión de los moriscos”, con la que impuso su talento sobre los otros pintores del monarca. En 1628, la llegada de Rubens a Madrid dio un giro espectacular a la decoración de la estancia, pues el pintor vino ya con ocho cuadros destinados, por su formato y medidas, a ocupar los huecos libres en las paredes de la pieza. Luego, al marcharse, se llevó el encargo de nuevas pinturas, mientras otras se pedían a Italia, a Milán, Roma y Nápoles. El resultado fue un conjunto de extraordinaria calidad que en los próximos años Velázquez tendría todavía ocasión de refinar².

Fallecido Felipe IV, el Salón de los Espejos era el espacio del Alcázar que mejor se identificaba con la imagen de la monarquía. *Una mancha perspectiva del Salón Dorado de Palacio, por acabar, de vara y media de alto y dos y media de ancho, sin marco, de mano de Velázquez*, pintura de regular tamaño que el inventario de 1686 registra en las Bóvedas del Tigre, podía representar bien el interior de esta pieza –todavía llamada a veces así por el dorado de su cornisa–, bien el vecino Salón de las Comedias³. En

¹ ORSO, 1986.

² BOTTINEAU, 1958, vol. LX.

³ ANSELMi, 2004.

FIG. 10. *Fachada norte del Alcázar de Madrid.* Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Gabinet de Dibujos y Grabados, n.º 506.



valoración del ambiente en que surgen estos encargos, tendría necesariamente que considerar otros aspectos. Y si recordamos la importancia de las obras reales como motor del conjunto de la actividad artística, no deberíamos olvidar el peso específico que los escultores habían ido adquiriendo dentro de ellas. Porque los dos aparejadores Alonso Carbonel y Antonio de Herrera procedían del campo de la escultura. De allí y de entonces, se arrastraba una enemistad alimentada por numerosos enfrentamientos. Ambos porfiaron por obtener una plaza como escultor de cámara, Herrera en 1622, tras la muerte de Miguel Ángel Leoni, y Carbonel en 1630. Pero ni uno ni otro consiguieron que sus pretensiones fueran atendidas. En cambio, en febrero de 1627 Carbonel sucedió a Lizargárate como aparejador de cantería o primer aparejador, y pocos meses después Herrera fue nombrado aparejador de carpintería y albañilería o segundo aparejador, quedando desde entonces ambos escultores ligados a las obras reales. El paso de Antonio de Herrera transcurrió sin pena ni gloria. Faltándole el apoyo de Gómez de Mora e ignorado por Carbonel, terminó por pedir la jubilación en enero de 1645, unos pocos meses antes de que se empezara a trabajar en los proyectos de la Pieza Ochavada³⁵. A su rival, en cambio, le esperaba una brillante carrera. Primero al ser elegido por Olivares como arquitecto del Buen Retiro. Después, sustituyendo a Gómez de Mora cuando fue relevado de sus funciones en palacio. Y más tarde, tras el fallecimiento en 1648 del maestro mayor, sucediéndole al frente de las obras reales, cargo que continuaría desempeñando hasta su muerte en 1660³⁶.

La carrera cortesana de Velázquez es inseparable de este mundo. Allí dio muchas batallas. A veces nos parece que demasiadas. Un despilfarro de tiempo y

³⁵ Pero la figura de Antonio de Herrera dejó una profunda huella a través de su hijo, Sebastián de Herrera Barnuevo, uno de los más importantes arquitectos del barroco madrileño, que tras formarse como pintor con Alonso Cano, alcanzaría el cargo de maestro mayor de las obras reales en 1662, después del fallecimiento de José de Villarreal.

³⁶ Sobre Antonio de Herrera véase MARTÍN GONZÁLEZ, 1991. Para Alonso Carbonel el libro de Blanco, 2007.

La escultura de bronce en las colecciones reales antes del segundo viaje de Velázquez a Italia

Rosario COPPEL ARÉIZAGA

Velázquez llegó por primera vez a Madrid en abril de 1622. Estuvo en la ciudad hasta noviembre o diciembre y sabemos que visitó El Escorial. Felipe IV, que llevaba tan sólo un año gobernando, había celebrado esa primavera varios festejos en Aranjuez para conmemorar su decimoséptimo aniversario. No se había conocido nada igual en la corte desde la celebración de su nacimiento en Valladolid. Algo empezaba a cambiar. Su valido, D. Gaspar de Guzmán, Duque de Olivares y muy pronto Conde Duque, aunque nacido en Roma, se consideraba sevillano de adopción, por lo que empezó a rodearse de colaboradores procedentes de su ciudad. Francisco Pacheco, por medio de Juan de Fonseca, canónigo sevillano bien situado ya en la corte como capellán real, consiguió que, en agosto de 1623, Olivares llamara al joven pintor para realizar un retrato del Rey. Se trataba de un retrato ecuestre, hoy perdido, que debió tener un enorme éxito, ya que, a las pocas semanas, Velázquez se encontraba instalado en Madrid con su mujer, su hija y todos sus sirvientes. En seguida, el 6 de octubre, fue nombrado pintor del Rey. Finalizaba el año 1623 y Felipe IV podía ya disfrutar de un gran número de esculturas, exactamente ciento veintiuna, en el palacio de recreo de Aranjuez. Él mismo había dado la orden de traslado desde el Alcázar un año antes. El motivo era que empezaban las obras para transformar las bóvedas del antiguo castillo en aposento de verano.

Es posible que Velázquez llegara a ver las esculturas almacenadas allí desde la época de Felipe II¹. En cualquier caso, no le pudo pasar inadvertida esta operación, pues una cantidad tan numerosa de estatuas no se mueve fácilmente. Poco sabemos y poco queda de la instalación que ordenó Felipe IV, tanto en el interior del palacio como en los jardines. Algunos cronistas o viajeros nos han dejado descripciones someras por las que hemos podido reconstruir en parte la decoración escultórica con fuentes que comenzó Felipe II y continuó su sucesor Felipe III². Así, en su más que probable visita a Aranjuez durante su primera estancia en la corte, Velázquez

¹ Inventario de Felipe II, SÁNCHEZ CANTÓN, 1956-1959, II, pp. 178-193.

² ZUCCARO, 1586, en DOMÍNGUEZ BORDONA, 1927; POZZO, 1626, en DÍAZ, 1980; BRUNEL, 1665, en GARCÍA MERCADAL, 1959, vol. II; ÁLVAREZ DE COLMENAR, 1715; PONZ, VI, 1776.



FIG. 5. Leone y Pompeo Leoni, *Estatua en bronce de Felipe II*. Museo del Prado. E-272. Archivo Fotográfico, Museo Nacional del Prado, Madrid.

de bronce, suponemos que de tamaño pequeño, porque no consta en los inventarios ninguna copia de tamaño natural antes del segundo viaje de Velázquez a Italia. Seguramente, cuando llegó esta nueva remesa de esculturas se hicieron algunos cambios. *Carlos V y el Furor* abandonó su patio y se reubicó en el Jardín de la ermita de San Pablo, mientras que otros dos grandes bronce de los Leoni, *María de Hungría* y *Felipe II*, pasaron a flanquear la entrada de la ermita, como puede verse en un grabado realizado antes de la destrucción del palacio³¹. Además de este esfuerzo evidente en seleccionar las mejores piezas de la colección para llevar al nuevo palacio, hubo dos nuevos proyectos.

El 20 de noviembre de 1634 el secretario de Felipe IV, Jerónimo Villanueva, encargó al platero Juan Calvo doce grandes *Leones* de plata para el salón de Reinos que, lamentablemente, nueve años más tarde tuvieron que ser fundidos para hacer monedas. Se hicieron en Florencia y eran leones rampantes que sostenían una antorcha con su garra derecha y con la izquierda el escudo con las armas de Aragón, tierra natal de Villanueva³². Velázquez tuvo que admirarlos sin duda y recordarlos años después cuando, al planificar las nuevas salas del Alcázar, encargó doce leones de bronce al escultor romano Mateo Bonucelli³³.

El segundo proyecto arrancó ese mismo año de 1634 cuando se recurrió de nuevo a la corte de los Medici con el fin de encargar un retrato ecuestre de *Felipe IV* para colocar detrás del palacio en el jardín de la Reina. El 2 de mayo de 1634 el Conde Duque de Olivares escribía desde Aranjuez al embajador toscano Comendador di Serrano:

Su Majestad, que Dios guarde, ha expresado deseos de que se haga un medalla o efigie, a caballo, de su real persona; que sea de bronce, conforme a los retratos de Pedro Pablo Rubens y de la traza de la que está en la Casa de Campo (Felipe III). Y como es notorio que en Florencia hay los más insignes escultores, he tenido a bien solicitar de Su Señoría tenga la benevolencia de hacer, valiéndose de su autoridad, que esta obra sea encargada al oficial más hábil en este arte en Florencia, y que, con la aprobación de Su Señoría, se fijen los gastos de la misma, para disponer cuanto antes lo necesario³⁴.

Cuentan que el embajador italiano se quedó perplejo por los términos “medalla o efigie a caballo”, aunque en seguida se manifestó que debía tener las dimensiones de la de Felipe III por lo que quedó bien claro que se trataba de un monumento ecuestre. Fue otra vez el entonces primer escultor de corte, Pietro Tacca, el encargado de realizarlo. Primero modeló un caballo al paso, como el de los otros retratos ecuestres realizados por su maestro Giambologna, pero la cera de tamaño monumental que presentó Tacca no fue aceptada en la corte española porque Olivares estaba empeñado en que el caballo se alzara sobre sus patas traseras.

³¹ Louis MEUNIER, *La ermita de San Pablo*, Londres, British Library.

³² BRAWN Y ELLIOT, 1981, p. 117; 2003, pp. 113-114.

³³ Véase el artículo de M. J. HERRERO en este mismo catálogo.

³⁴ JUSTI, 1883 y 1953; BRAWN Y ELLIOT, 2003, p. 114; Cat. Exp. Pietro Tacca, CARRARA, 2007.

Las esculturas de Velázquez para el Salón de los Espejos del Alcázar. Los leones de Matteo Bonucelli

María Jesús HERRERO SANZ

La renovación de los salones más importantes del Alcázar de Madrid fue una de las empresas donde puso mayor empeño Velázquez, tras su nombramiento en 1647 como veedor y contador de la fábrica de la Pieza Ochavada¹. Uno de los salones de mayor representación era el denominado Salón de los Espejos². Este salón, situado en la mitad de la crujía del mediodía del edificio, se lo nombraba en el momento de su creación "Salón Nuevo". Era el centro simbólico y el espacio más emblemático del Real Alcázar de Madrid, y el lugar donde se expusieron las pinturas consideradas clave en la colección real³. Pero entre 1639 y 1640 este Salón Nuevo inició una renovación completa de su amueblamiento, comenzando con el chapeado en mármol de sus muros y el dorado de la armadura⁴. La colocación de los espejos en los muros del salón fue el inicio renovador de la sala, de donde tomó el nombre en adelante⁵.

Cuando Velázquez emprende su segundo viaje a Italia en 1649 ya lleva en mente alguna de las obras que va a adquirir o encargar a los artistas del momento para embellecer el palacio de su rey, Felipe IV. El salón de representación además de la mejores pinturas del momento⁶, debe ser adornado con otros elementos que sean dignos del monarca que va a utilizar este espacio. En los espejos con los que se adornan los muros el rey va a transmitir su imagen reflejada a sus súbditos y esa imagen ha de ir reforzada con otros elementos distintivos de su condición.

Los inventarios reales de la segunda mitad del siglo XVII nos ofrecen una relación más o menos completa de las obras que se disponían a lo largo de las diferentes estancias. La consulta de dichos inventarios es fuente de primera mano, pero no siempre encontramos la respuesta en ellos. El inventario del Alcázar realizado en 1666, poco después del regreso de Velázquez de Italia, no conserva los folios correspondientes al Salón de los Espejos. Así pues, hemos de servirnos de inventarios posteriores y descripciones de viajeros de la época para poder conocer qué obras formaban la decoración de dicha estancia en esos primeros años, aunque varía poco hasta 1700.

¹ AZCÁRATE, 1960, pp. 367-369; el 22 de enero de 1647 el rey da orden de que Velázquez asista como veedor en la fábrica de la Pieza Ochavada y poco después este nombramiento se extiende al de contador, por real cédula de 7 de marzo (BARBEITO, 1994, p. 85).

DIEZ DEL CORRAL, 1960, t. I, p. 265: Velázquez a su oficio de pintor añadía el de arquitecto y decorador y él fue quien rehizo las más importantes estancias del Alcázar madrileño, donde lejos de mostrarse incólume a los influjos italianos se nos presenta como el introductor de la "primera decoración barroca a lo italiano" en España.

² BARBEITO, 1992, p. 133: *dentro, pues, de esa renovada actividad que recorría el Alcázar tras unos años en los que parecían haberse volcado en la construcción del palacio del Buen Retiro, hay que situar las obras de puesta al día de la decoración del salón de los Espejos.*

³ *El Alcázar de Madrid*, 1994, p. 391.

⁴ Para todo lo relativo a las obras de este salón sigue siendo fundamental el estudio de BARBEITO, 1992.

⁵ Sobre la ejecución de los espejos véase BARBEITO, 1992, pp. 134-135.

⁶ Una completa relación de las pinturas que adornaban esta sala en el estudio de ORSO, 1986, capítulo II, pp. 32-117.

Salvados del fuego. Los vaciados de Velázquez en la Casa de la Escultura y en la Casa de la Panadería

M.^a del Carmen ALONSO RODRÍGUEZ

Tras el incendio del Alcázar, la Nochebuena de 1734, no volvemos a tener noticias de los vaciados traídos por Velázquez hasta que se pone en marcha el proyecto de creación de una Academia de Bellas Artes en España. Desconocemos en qué medida se vieron afectados por el fuego y por las labores de extinción del mismo, pero lo más negativo para su integridad debió de ser la precipitada evacuación desde el Palacio hasta el edificio del Picadero. Al ser éste una construcción separada del cuerpo principal del Alcázar permaneció intacto por lo que sirvió de almacén tras el incendio¹. Pero hay noticias de que alguno de los yesos fue a parar a un lugar distinto y así consta en el inventario de 1734 de los objetos de las Casas Arzobispales y Oficio de Furriera². De todas formas, estamos en condiciones de afirmar que más de la mitad de los vaciados que Velázquez trajo de Roma desaparecieron en las circunstancias mencionadas. Entre ellos cabe dar como definitivamente perdidos la estatua del *Nilo*, el *León Medici*, el *Sporo ó Nerón joven*, el *Antinoo*, el *Ares Borghese*, el *Ares Ludovisi*, el *Galo moribundo*, los *luchadores Medici*, la *Ninfa dormida*, la *Ceres Mattei*, una *Venus* y la cabeza del *Moisés*. También se perdieron las copias en yeso del *Hermafrodita* y de la *Venus de la Concha*, aunque se salvaron las versiones en bronce. Finalmente, de algunas esculturas no quedaron mas que fragmentos, como sucedió con el *Laocoonte* y posiblemente con el *Apolo del Belvedere*³.

Los antecedentes de la Academia se remontan a la que Olivieri estableció en 1741 de forma particular y que tuvo su sede en la denominada Casa de la Escultura o Casa de Rebeque⁴. El éxito de esta iniciativa pone de relieve la necesidad de crear una Academia de Bellas Artes a la manera de Francia o Italia. Así, con el apoyo del marqués de Villarías y bajo la dirección de Olivieri se forma en 1744 una Junta Preparatoria que habrá de encargarse de desarrollar el proyecto⁵. Es en esta fase del inicio de la Academia, tras las Juntas del 18 de

¹ BARBITO, 1992, p. 123. GEA, 2007, p. 57.

² *Nuevo inventario que se forma de los muebles que se hallan ex.^{tes} en las Casas Arzobispales y Oficio de Furriera*, AGP, AG, leg. 768, exp. 10, fol. 3, n.º 25.

³ TÁRRAGA, 1992a, vol. I, p. 368.

⁴ TÁRRAGA, 1992b, pp. 41-56. TOVAR, 1992, pp. 70-73.

⁵ BEDAT, 1989, pp. 31-35.

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. 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 hallemos 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 bronces 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 distinguirlos 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

“Las estatuas más celebradas de Roma” vaciadas por Velázquez

José María LUZÓN NOGUÉ

Una de las razones por las que el juicio que se ha venido haciendo acerca del gusto de Velázquez por la escultura y las preferencias que tuvo al adquirir obras en su segundo viaje a Italia nos ha inducido a errores, se debe al hecho de no haberse identificado con precisión las obras seleccionadas y las colecciones en que estaban a mediados del siglo xvii. Es cierto que el *Hércules* y la *Flora* de la Colección Farnese¹ no presentan dificultad y desde muy pronto se han incorporado a los estudios velazqueños estos dos vaciados [1 y 2], que se citan en los inventarios colocados en los dos extremos de la Galería del Cierzo en el Alcázar. Pero un considerable número de obras más o menos conocidas y populares en la Roma del momento han quedado sin identificar, o se han hecho atribuciones erróneas que han conducido a posteriores desvaríos relacionados con los contactos que pudo haber tenido, la facilidad de acceso que le proporcionaron en unas u otras familias o los motivos que le indujeron a seleccionar obras que en realidad nunca formaron parte de la colección de vaciados en yeso y bronce que adquirió para decorar el Alcázar.

Por ello, a medida que hemos ido avanzando en el estudio individualizado de las obras que se conservan en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y aquellas otras de las que hemos ido teniendo constancia por diversas fuentes documentales, que formaron parte de las adquiridas por Velázquez, hemos creído oportuno exponer de manera sencilla, pero con los datos de que hoy disponemos, cuáles fueron las obras que realmente vinieron a Madrid a mediados del siglo xvii y el lugar que ocuparon en el palacio de los Austrias. Esto nos llevará a determinar quiénes fueron los propietarios de los que Velázquez tuvo que obtener permisos, el estado en que se encontraban algunas esculturas antes de las importantes restauraciones de que fueron objeto con posterioridad y, a veces, las razones por las que el enviado de Felipe IV opta por una determinada obra y no otra.

La documentación y relaciones de que disponemos para ir individualizando los vaciados velazqueños en el Alcázar comienzan con la conocida relación de

¹ MORENO, 1982, pp. 379-526; Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n.º 6001.



FIG. 22. Ceres Borghese. P. Ponzano. RABASF, 136-4-5.

³³ AGP, AG, leg 38, exp. 3, fols. 85r. 95v. *Relación de las Estatuas, Bufetes, de Piedras y otros Adornos que ay (Ezepto los Relojes) en los Cuartos Principal, el Vajo y las Bovedas, Escaleras, Passadizo de la Encarnación, y Casa del Thesoro del Alcázar y Palacio R^l de Madrid, y son del Rey, nro señor D^o Carlos Segundo (que Dios Guarde) este año de 1686, firmado por Bernabé Ochoa el 11 de agosto de 1686.*

La última obra que se recoge en este inventario de esculturas con las que Velázquez había decorado el Alcázar después de su remodelación, es un león [82] copiado de los que había a la entrada de la Villa Medici. Es una pareja de leones, uno de ellos restaurado y otro del escultor Flaminio Vacca, que según algunos autores sirvieron de modelo o inspiración a los de Matteo Bonuccelli, colocados en el Salón de los Espejos como soportes de seis tableros de mesa o bufetes.

En total Palomino hace referencia a veintinueve esculturas grandes traídas por Velázquez, a las que añade una porción indeterminada de retratos de emperadores y miembros de la familia imperial, de los que se puede tratar de identificar algunos a partir de los inventarios y de las esculturas que se conservan dispersas entre el Palacio Real, el Museo del Prado y la Academia de Bellas Artes.

Por ello, una vez reconocidas las esculturas que en la anterior relación se enumeran, podemos comprobar a partir de otros documentos que Velázquez trajo algunas más de las que hemos visto. Hoy sabemos que el número total, sin contar los leones ni los retratos, fue de treinta y cuatro o treinta y cinco esculturas de diferentes formatos, dependiendo de que se pueda confirmar que *El Espinario* vino de Italia o se fundió en Madrid. Para completar la lista y para añadir detalles no mencionados son de gran utilidad en primer lugar los inventarios reales.

LOS INVENTARIOS DEL ALCÁZAR

Como hemos visto, la enumeración anterior permite tener una idea bastante acertada de las estatuas antiguas que había seleccionado Velázquez en su segundo viaje a Italia, pero esta información no pretende ser todo lo rigurosa que son los inventarios. Es cierto que a veces aporta datos históricos o comentarios sobre las piezas, que faltan por completo en la escueta enumeración de los inventarios reales. Pero éstos nos permiten conocer la distribución en las diferentes estancias del desaparecido Alcázar de los Austrias. Por ello haremos una somera descripción basada en los inventarios de 1786³³ y de 1700, es decir, lo que es el comienzo y fin del reinado de Carlos II, con objeto de proponer la colocación que tuvieron y lo que estos documentos aportan para matizar algunos detalles no incluidos en la relación de Palomino. Varían en poco uno y otro, salvo en el hecho de que el segundo acompaña a cada pieza una valoración que a veces nos ayuda para tener, en caso de dudas, una idea más precisa de las características o el tamaño de algunas esculturas.

La primera sala noble en la que Velázquez coloca el encargo más valioso que hace en Italia es el llamado Salón de los Espejos. Son los seis bufetes de piedra apo-



FIG. 1. Detalle de la *Flora Farnese*. Escultura en yeso de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Foto E. Sáenz de San Pedro.

La restauración del *Hércules* y la *Flora Farnese*

Gabriella PRISCO

EL HÉRCULES Y LA FLORA FARNESE

¹ La superioridad del *Hércules Farnese* sobre su compañero, el llamado *Latino*, se puso en evidencia desde su descubrimiento: en el diseño de Antonio da Sangallo il Giovane, que reproduce su ubicación en las Termas de Caracalla (cfr. MORENO, 1982, p. 391, fig. 5) éste es definido como “lo bello”. A mediados del s. XVII además, circulaba el rumor de que el Latino fuese una imitación del Renacimiento, desenmascarada tras el hallazgo del *Hércules Farnese*: así lo cuenta el holandés Acrssen de Sommelsdyck, de viaje por Italia en 1653 (cfr. BOURDON, 1909). Como explica Ch. Riebesell (RIEBESSELL, 1989, p. 32 y nota 76) a la *Flora* y a los dos *Hércules*—en tanto que deidades tutelares de la familia— en un inventario del 1642 no se les atribuía precio, pues evidentemente no se contaba con su venta.

² He tratado algunos aspectos de las intervenciones en el *Hércules* y la *Flora* en un ensayo que trata la historia de la restauración de la colección Farnese de escultura (PRISCO, 2007). El examen posterior de los vaciados de Madrid, de los de Brera y del *Hércules* del Palazzo Farnese ha permitido reconsiderar algunas de las hipótesis formuladas en aquel texto y a llegar a nuevas conclusiones. Por esta razón, quiero expresar en primer lugar mi agradecimiento más sincero a José María Luzón, por haberme

Aunque cada una de estas dos esculturas fue concebida formando parte de una pareja, solamente ellas tuvieron la suerte de heredar el nombre de la gran familia de coleccionistas romanos que las poseyeron durante más de dos siglos y una fama que no las ha abandonado nunca¹.

En este artículo se recorre la trayectoria de estas esculturas, la de su descubrimiento y su conservación, erigida en paradigma de algunas de las etapas fundamentales de la historia de la restauración y del gusto². Igualmente se examinan algunas de las principales vicisitudes en la ubicación de las esculturas, inseparable de éstas.

Como es bien sabido, ambos colosos se destinaron en origen, junto con otras cuatro esculturas y en un momento bastante temprano de la formación de la colección, al Palacio de Campo de Fiori, en una ubicación que unía a las exigencias decorativas un fuerte componente simbólico: dos estatuas de gladiadores y una pareja de Floras enfrentadas introducían al visitante a la contemplación axial de los dos Hércules, situados bajo las arquerías del lado meridional.

No existe ninguna duda acerca de la proveniencia de este último par de esculturas, encontradas hacia mediados de los años 40 del siglo XVI en las termas de Caracalla³. Probablemente fue su propia disposición original—recogida de manera precisa en un dibujo de Antonio da Sangallo il Giovane⁴— bajo las arquerías del *frigidarium* de las termas, conocidas en esta época como “canteras antonianas”, la que sugirió a Miguel Ángel, responsable de la obra, una colocación semejante en el Palacio, en la posición enfática que se debía a la divinidad tutelar de la familia Farnese⁵. La misma inspiración podría haber motivado la decisión—tomada poco después de que el gran arquitecto abandonara las obras— de situar



FIG. 1. *Sileno con Dioniso niño*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Foto E. Sáenz de San Pedro.

La restauración de los vaciados en yeso de la colección Velázquez

Judit GASCA MIRAMÓN • Ángeles SOLÍS PARRA • Silvia VIANA SÁNCHEZ

Pocas veces se tiene la ocasión de restaurar un conjunto de obras en yeso que comparten, además, una historia común. Esto es lo que ocurre con las esculturas de la colección formada por Velázquez que conserva la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Vaciados hechos en el siglo XVII, que han sufrido los mismos percances, los mismos traslados y muy parecidas intervenciones a lo largo de más de trescientos años.

Para ello se ha aplicado una cuidadosa metodología en la que se comienza con el estudio histórico de cada pieza. A partir de ahí se procede a la identificación inicial de los yesos que se restauran, la documentación fotográfica del estado en que se encuentran y los análisis de los materiales empleados. En este caso, tanto de los utilizados en su fabricación y las estructuras internas, como de las capas superficiales (contaminación, barnices, desmoldeantes y repintes) que presentan. De este modo toda la documentación que generan las intervenciones queda cuidadosamente archivada en la propia Academia para futuros estudios. Se dispone así de una base de datos documental de gran valor comparativo sobre yesos y otros materiales que comprende más de tres siglos. En ellos se pueden analizar y diferenciar las características formales de los talleres que los hicieron o las intervenciones de que fueron objeto en diversos momentos de su historia.

Las intervenciones habituales que se detectan en las obras más antiguas suelen ser casi siempre las mismas y se pueden cotejar fácilmente unas con otras. De este modo sabemos cuál era el criterio y la forma de trabajar de Juan Pascual de Mena, sólo por mencionar uno de los escultores que en los últimos años de la década de 1750 recibió el encargo de restaurar un importante número de esculturas de las que habían llegado deterioradas de los almacenes del Alcázar.

En las esculturas adquiridas para Felipe IV por Velázquez, las primeras intervenciones tuvieron lugar en el propio palacio, para reparar los pequeños desperfec-



FIG. 58. *Hércules Farnese*. Proceso de limpieza.

En cuanto a la tercera y cuarta capas, aplicadas en dos fases, las trazas de blanco de titanio permiten datarla con posterioridad a 1920. La quinta capa de color grisáceo está formada por carbonato básico de plomo y óxido de zinc, albayalde y blanco chino, aglutinados con aceite de linaza,

La datación de estas capas de pintura modernas nos hacen pensar en la aceleración de los daños provocados por la contaminación ambiental y la necesidad de ocultar estos deterioros más a menudo. Entre la aplicación de las capas tercera y décima transcurre un periodo menor de 80 años, 1900-1990 ya que tenemos fechada la décima capa en la década de los 80. Esto unido a la ubicación de la escultura en el Zaguán de entrada hace más vulnerable la obra al depósito continuo de materiales contaminantes. Las sustancias aglutinantes de todas las capas pictóricas son similares, encontrando en su composición aceite de linaza que es un elemento muy inestable, de rápida oxidación, y ha provocando el virado de color. También aparecen cera de parafina y resina de coníferas.

Se comenzó la restauración en mayo de 2006, realizándose una serie de ensayos para seleccionar los disolventes adecuados, así como el tiempo de actuación de los mismos. La densidad de las capas pictóricas sustentadas de 370μ ; la cristalización del carbonato básico de plomo y el aceite de linaza dificultan la eliminación en una sola fase de estas capas, siendo necesario una intervención mixta químico-mecánica. Para ello se aplicaron compresas de celulosa embebidas en un compuesto formado por cloruro de metileno y alcohol etílico,

que descompone las mismas retirando los depósitos con bisturí y alcohol etílico. Se pudo comprobar que la acción de los disolventes es efectiva simultáneamente en dos capas pictóricas, por lo que se repitió la misma operación hasta la total eliminación de las capas sustentadas. Para eliminar las impregnaciones de cola orgánica se aplicaron emplastos de Anjusil[®] sucesivamente aclarando la superficie con alcohol etílico. Este procedimiento se empleó en toda la superficie repitiendo la acción tres veces consecutivas. Las zonas que presentaban más depósitos de arcillas, como eran la cabeza y piernas, se trataron por medio de hisopos con una mezcla de alcohol etílico e hidróxido de amonio en una concentración del 3%. Para retirar los restos se aclararon las zonas con alcohol (Fig. 58).

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. Né sta oggi gran parte in casa detti Victorij; ma il card. Farnese scelse le migliori per lui...*⁴

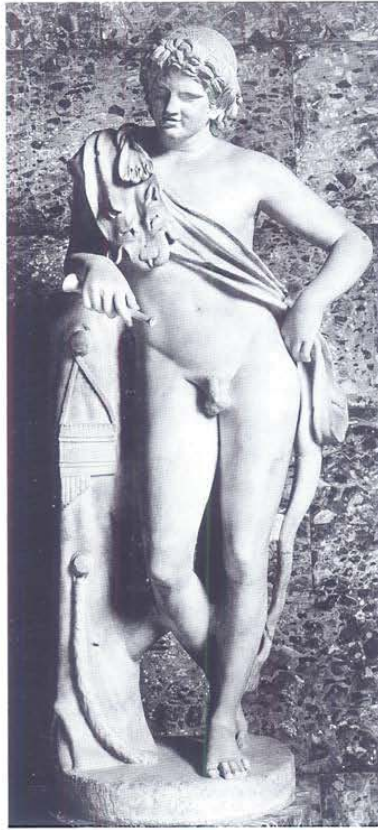
¹ Dado que el *Discóbolo* de bronce siempre aparece mencionado en las fuentes junto con el *Sátiro en reposo* y el llamado *Germánico*, remito de forma general al artículo de A. Negrete Plano para lo referente a las condiciones del encargo, la fecha de su transporte por el Tíber y su instalación en el 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 GASPARIOTTO, 1994, pp. 68-70.

⁴ Citado de BOL, 1996, nota 8.

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



³⁷ PICOZZI, 1992, p. 246.

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

³⁹ PICOZZI, 1992, p. 247.

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

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

⁴² Citado por PICOZZI, 1992, p. 248.

⁴³ URLICHS, 1867, pp. 10 ss.

WÜNSCHE, 1980, pp. 33 ss.

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

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

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

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

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

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

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

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

Los leones de Matteo Bonuccelli conservados en el Museo Nacional del Prado. Aportaciones a la historia desde el incendio del Alcázar hasta la actualidad a través de su restauración

Elena ARIAS • Laura ALBA

Departamento de Restauración. Museo Nacional del Prado

Durante el segundo viaje que Velázquez realiza a Italia, con el cometido de Felipe IV de adquirir las obras de arte necesarias para la decoración del Real Alcázar de Madrid, contrata en 1650 con Matteo Bonuccelli la realización de doce leones de bronce dorados, que colocados por parejas sujetarían los tableros de pórfido de los seis bufetes del Salón de los Espejos¹. En los inventarios del siglo XVII encontramos la descripción de este conjunto ornamental, formado por doce bolas de mármol sobre las que cada león apoya una de sus garras, zócalos de mármol de san Pablo² y ocho espejos con marcos de bronce y ébano decorados con águilas que son distribuidos por parejas encima de cuatro de los bufetes³.

Los leones fueron realizados en bronce utilizando un molde *a la cera perdida* y con un acabado dorado *a fuego o de molido*. Bonuccelli parte de dos modelos simétricos que tenía en su estudio, uno para colocar a la derecha y otro a la izquierda, por lo que el conjunto lo forman dos grupos de seis figuras idénticas que se diferencian únicamente en el pelo modelado uno a uno sobre la cera.

En la actualidad, de los doce leones encargados se conservan once, de los cuales cuatro se encuentran colocados como esculturas exentas en el Salón del Trono del Palacio Real de Madrid (Fig. 1) y siete pertenecen a la colección del Museo Nacional del Prado, donde conservan su función original como soporte de mesa al sujetar dos tableros de piedras duras⁴. Cuatro sostienen el Tablero de Felipe II, mientras que la llamada Mesa de Don Rodrigo Calderón es sustentada por tres leones originales que se completan con una copia en plomo realizada en el siglo XIX (Fig. 13).

El Museo Nacional del Prado abordó en el año 2004 el proyecto de restauración de los ocho leones que posee, los siete originales y la copia. Durante la intervención las propias piezas han dado respuesta a numerosos interrogantes abiertos por la documentación histórica, así como a dudas que se iban planteando sobre los

¹ SALORT, Velázquez en Italia, p. 447.

² El mármol de san Pablo procedía de las canteras cercanas al pueblo san Pablo de los Montes en Toledo, también fue empleado para recubrir el panteón de El Escorial.

³ En 1652 los doce leones ya habían sido transportados desde Italia a España. Son varias las referencias a este conjunto durante el siglo XVII pudiendo encontrar descripciones en el Inventario de 1686, en el relato del embajador Gran Duque de Moscovia en 1687 y en la Testamentaria de Carlos II.

⁴ El Tablero de Felipe II (O-452) fue realizado en Roma antes de 1578 y la Mesa de Don Rodrigo Calderón (O-448) también de manufactura romana, es fechada alrededor de 1600.

Memoria de la medición escaneada de la *Flora* y el *Hércules Farnesio*

Miguel Ángel ALONSO RODRÍGUEZ

El levantamiento escultórico, medir y representar con precisión una escultura, ha sido una práctica poco habitual en el pasado. Esta ausencia sin duda está relacionada con la dificultad misma de medir una estatua. Con un compás de puntos y una cinta métrica se puede medir la distancia entre dos de sus puntos, pero no su posición relativa.

Tradicionalmente se ha medido su altura para dar una idea del tamaño en una descripción escrita que solía ir acompañada de un dibujo realizado del natural, sin ninguna escala ni medida, o de una fotografía.

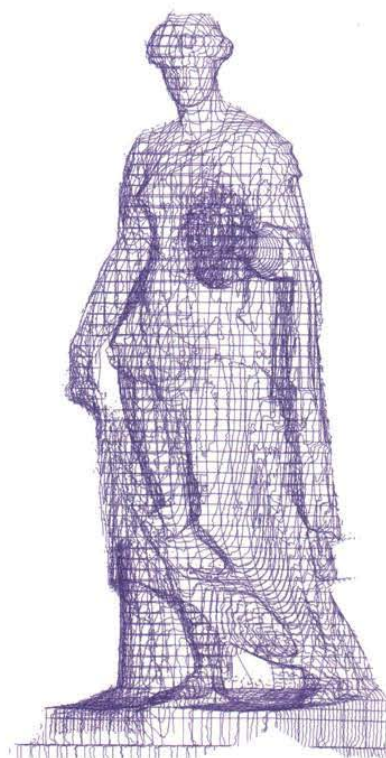
Y resulta de algún modo paradójico que a la vez la técnica del vaciado y la obtención de moldes ha permitido hacer réplicas de un modelo sin medir el original, y si la copia se hacía por puntos se podía incluso reproducir a otro tamaño y cambiarla de escala.

Los esfuerzos por resolver el levantamiento escultórico han llevado a algunos a idear un procedimiento para dar coordenadas a puntos de una estatua de modo que un punto de la misma quedara definido por su proyección en planta mediante un sistema de coordenadas polares cuyo origen estaría sobre un eje fundamental de la escultura, y su cota.

A pesar de lo valioso y notable de estos intentos, los primeros esfuerzos con resultados precisos en relación con el levantamiento escultórico han sido obtenidos por fotogrametría. Esta técnica se ha aplicado tanto al levantamiento de esculturas aisladas como elementos de conjuntos, por ejem-

plo las Cariátides del Erecteion, e incluso superficies escultóricas como las Cuevas de Altamira.

La fotogrametría siempre ha estado rodeada de un cierto halo de misterio y fascinación que daba precisión



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

JY

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

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

³ HARRIS, 1982, pp. 133 ss.

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

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

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

⁷ Archivo-Biblioteca RABASF, 2-57-1.

⁸ AZCUE, 1995, E-536, p. 365.

6. ARIADNA DORMIDA

Vaciado en yeso

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

Inv. n.º V-11

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

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

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



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

19. CABEZA DE APOLO

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

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



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

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

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

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

JML

¹ RABASF, Archivo-Biblioteca, 1/CF-1.

² RABASF, Archivo-Biblioteca, 616/3.

20. DIONISO FARNESE

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

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



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

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

JML

¹ RABASF, Archivo-Biblioteca, 616/3.

² RABASF, Archivo-Biblioteca, 40-1-2.

51. HERMAFRODITA

Escultura en mármol

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

Inv. n.º E- 227

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

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

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

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



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

65. SILENO CON BACO NIÑO

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

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



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

escudos romanos: *Il Saturno con il putto in mano*¹. Con esta peculiar identificación como *Saturno devorando a uno de sus hijos* estuvo en las colecciones reales². Palomino, sin embargo, se aparta de esta lectura de la obra y lo define como: *Un fauno viejo, dios de las selvas, y de los bosques, con un niño en los brazos; está de pie, y desnudo, arrimado a un tronco, y revuelto en una piel de tigre*³. En 1759 fue restaurado por Juan Pascual de Mena y el resultado mereció grandes elogios de la comisión, después de que la Junta Particular decidiese con las esculturas traídas del Alcázar *mandar a Juan de Mena que los repare, tan bien como ha hecho con la estatua del Saturno, por la cual se le dieron 4000 reales, después de que Giaquinto el director general la alabara, dijera que no veía lo antiguo que había suplido con lo nuevo, ni las uniones de uno y otro*⁴. En un dibujo a tinta hecho antes de esta restauración, se aprecia que las partes rotas que tenía cuando fue llevado a la primera sede de la Academia son los pies del Sileno desde los tobillos, las piernas del niño Dionisos y algunos dedos [16]⁵. En 1779 la Academia recibió otra copia donada por el pintor de Cámara Antón Rafael Mengs a Carlos III, que presenta ligeras diferencias con el de Girolamo Ferreri, debido precisamente a las restauraciones de Mena. En el inventario de 1804 figuran con el n.º 22 un *Sileno con Baco en los brazos* y con el 77 un *Sileno* repetición del anterior⁶.

El original en mármol de esta escultura fue hallado en 1569 por Carlo Muti en una finca de su propiedad, próxima al Casino Massimo en lo que habían sido los Orti Sallustiani. Flaminio Vacca cuenta a fines del XVI que se encontró junto con el Vaso Borghese: *mi ricordo che el il Sig. Carlo Muti nella sua vigna poco lontano dell'Orti Sallustiani trovò un Fauno maggiore del naturale, con un puttino in braccio; ed un vaso grande con Fauni, e Baccanti, che ballano con cimbali in mano*⁷. Velázquez conoció este grupo escultórico en la Villa Borghese cuando estaba instalado en una sala a la que daba nombre⁸. Posteriormente fue adquirido en 1807 por Napoleón Bonaparte junto con el resto de la colección Borghese y se conserva en la actualidad en el Museo del Louvre⁹. Fue una escultura

83. FAUNO MEDICI

Vaciado en yeso perdido
Original conservado en la Galería de los Uffizi, Florencia,
inv. n.º 108

En un finiquito hecho por Juan de Córdoba con Cesare Sebastiani, para liquidar algunos vaciados en yeso que había terminado, según encargos anteriores, se pagan cincuenta escudos por el *Fauno de Medici*. En todo momento se ha pensado que se trataba del *Fauno Danzante*, que posteriormente ocupó un lugar destacado en la Tribuna de los Uffizi. Pero la versión que Velázquez trajo de esta figura del grupo de *Invitación a la Danza* fue el que tenían en la colección Borghese restaurado como *Narciso* [88], por lo que hemos de suponer que con este nombre se estuviesen refiriendo a otra obra.



FIG. 1. *Fauno Medici*, RABASE. Inv. n.º P- 1857.



FIG. 2. *Fauno Medici*, Maffei-De Rossi (1704), lám. 37.

Y esto es efectivamente así, puesto que en la selección de esculturas de Roma de Alessandro Maffei se recoge en los jardines de la Villa Medici un Fauno que levanta un ramo de uvas con la mano derecha y a cuyo lado hay un tronco rodeado de hojas de vid y racimos de uvas, con una pequeña pantera mordiendo uno de los racimos. El título que lleva al pie (lám. XXXVII) indica: *Statua d'un Fauno. Negl'Orti mediceei*¹. Esta misma aparece en la relación citada por Palomino en los siguientes términos: *Trajo también otra estatua de Baco, desnudo, arrimado a un tronco, y a los pies un perro comiendo uvas.* Éste que describe Palomino y el que llaman *Fauno Joven* de