

Madrid, Noviembre de 2005

INFORME FINAL DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN “V-11 ARIADNA DORMINA”



Nº de informe de restauración: 245

Título: ARIADNA DORMIDA O CLEOPATRA

Autor: Orazio Albricio

Época: Entre los años 1649 - 51

Nº de inventario: V-11 (Inv. Carmen Heras)

Dimensiones: 1,35 X 2,14 X 0.95 cm.

Colección: Real Academia de Bellas artes de San Fernando (Madrid)

Procedencia: Vaciado traídos por Velázquez

Escultura original: Museo Vaticano, Galleria delle Statue

Material: Yeso Ymadera

Técnica: Vaciado

Fecha de restauración: Junio – octubre 2005

Restauración realizada por: Ángeles Solís y Silvia Viana

El vaciado de Ariadna aparecerá en los diversos inventarios y catálogos que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fue realizando desde mediados del siglo XIX hasta el último realizado en el 2006:

Números de inventario:

Inventario de 1758: *“Estatua Colosal de Cleopatra con los Áspides, recostada con su peana de madera, está en el Patio maltratada las narices”.*

Inventario de 1804: N° **20** *“Cleopatra llamada del Capitolio”.*

Inventario de 1804 - 1814: N° **20** *“Cleopatra llamada del Capitolio”.*

Catálogo de 1817: N° **29** *“Cleopatra”*

Catálogo de 1819: N° **15** *“Cleopatra, célebre Reina de Egipto, que desesperada por la muerte de Marco Antonio se hizo empozoñar [sic: emponzoñar] por dos áspides”.*

Catálogo 1821: N° **15** *“Cleopatra, célebre Reina de Egipto, que desesperada por la muerte de Marco Antonio se hizo empozoñar [sic: emponzoñar] por dos áspides”.*

Inventario de 1824: N° **4** *“Galería de Esculturas. Sala Segunda. Esculturas vaciadas en yeso. la Cleopatra, Colosal, sobre un Pedestal de pino pintado imitando pórfido; alto 2 pies y medio, largo 8 pies 2 pulgadas”.*

Catálogo 1824: N° **4** *“Galería de Esculturas. En el piso entresuelo de la Academia. Sala Segunda. Esculturas. Vaciadas en yeso. La Cleopatra, colosal”.*

Catálogo 1829: N° **4** *“Galería de Esculturas. En el piso entresuelo de la Academia. Sala Segunda. Esculturas. Vaciadas en yeso. La Cleopatra, colosal”.*

Catálogo 1840: N° **4** *“Galería de Esculturas. En el piso entresuelo de la Academia. Sala Segunda. Esculturas. Vaciadas en yeso. La Cleopatra, colosal”.*

Inventario de 2006: **V-11** Realizado por Carmen Heras

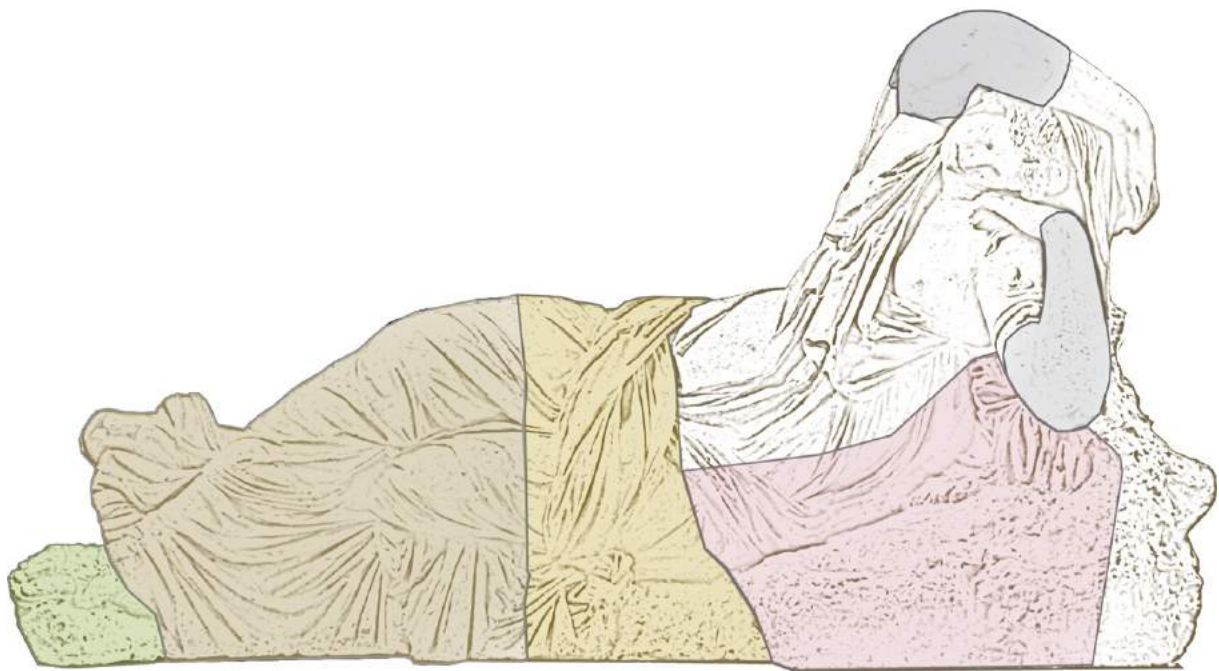
También aparecerá en diversos documentos:

Otras descripciones:

Testamentaría del Rey Carlos II (1701 – 1703)⁵: Localizada en la Galería del Cierzo, con el número 105, *“...otra estatua grande del mismo género de cleopatra tasada por el dicho escultor en seiscientos doblones...”*

Descripción de Palomino (1724)⁶: *“...También trajo la estatua de Cleopatra, que tiene el brazo derecho sobre la cabeza, y parece que está amortecida y desmayada del veneno introducido en el pecho ...”*

Se trata de un vaciado en yeso realizado por piezas y reforzado en su interior mediante piezas de madera. El molde consta de un total de 8 piezas o bloques principales. Las costuras o uniones del despiece fueron eliminadas quedando únicamente la huella. Por otro lado, se aprecian algunas marcas de los *tase/los* sin repasar, en algunas zonas puntuales como es en los interiores de los pliegues y huecos de la escultura. Se ajusta perfectamente a las condiciones del contrato impuestas por Velázquez a los formadores que llevarían a cabo las copias. El primer volteo de un yeso muy fino y blanco para reproducir con la mayor exactitud posible la superficie de la pieza original. Un segundo volteo se llevaría a cabo con un yeso más vasto ya que su única función sería la de relleno y dar firmeza al vaciado.



Despiece general del vaciado

Al inicio de la intervención (6 Julio 2005) el vaciado presentaba un recubrimiento de pintura de color ocre verdoso, por lo que no se podía apreciar visualmente el estado del vaciado ni la cantidad de capas que había hasta llegar al yeso.



Estudios previos a la intervención:

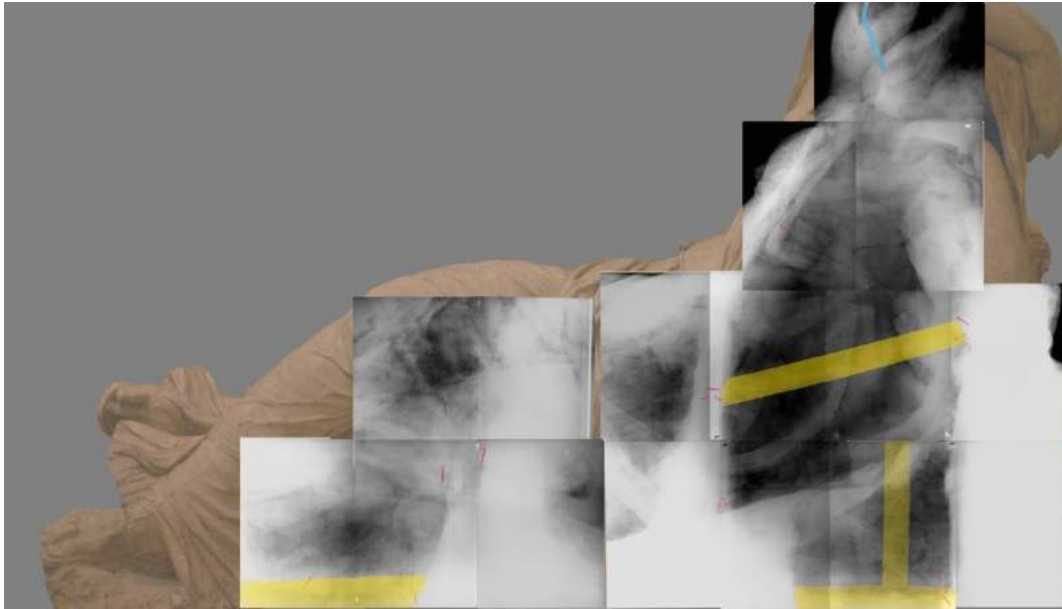
Una vez documentado fotográficamente el estado inicial del vaciado y realizada una primera cata para el estudio de las diferentes capas de pintura, se llevó a cabo el análisis físico y químico. Por un lado, los análisis estratigráficos¹ para el estudio del yeso y de las capas superpuestas sobre este, y por otro lado un estudio mediante radiación de rayos gamma² para la obtención de datos sobre la estructura interna, los refuerzos internos así como los grosores del yeso. La información que se recopiló a partir de



¹ Análisis químicos realizados por Don Enrique Parra de la empresa Larco Química y Arte S.L.

² Análisis radiológico realizado por David Viana de la empresa Norcontrol

los resultados de dichos análisis ha sido de gran importancia a la hora de la intervención, concretamente durante el proceso de eliminación de los repintes, ya que aparecieron grandes reintegraciones volumétricas de dudosa manufactura que con ayuda de ambos análisis se pudieron comprender.



En este vaciado, dada su importancia y la complejidad por las diferentes intervenciones anteriores que había sufrido, se llevaron a cabo varias tomas de micro muestras, un total de 11. Estas se fueron tomando a medida que se avanzaba en la eliminación de los repintes para poder datar y entender ciertas reintegraciones volumétricas que iban apareciendo y que no correspondían con el yeso original del vaciado, ni tampoco reproducían la escultura original en mármol del Museo Vaticano.



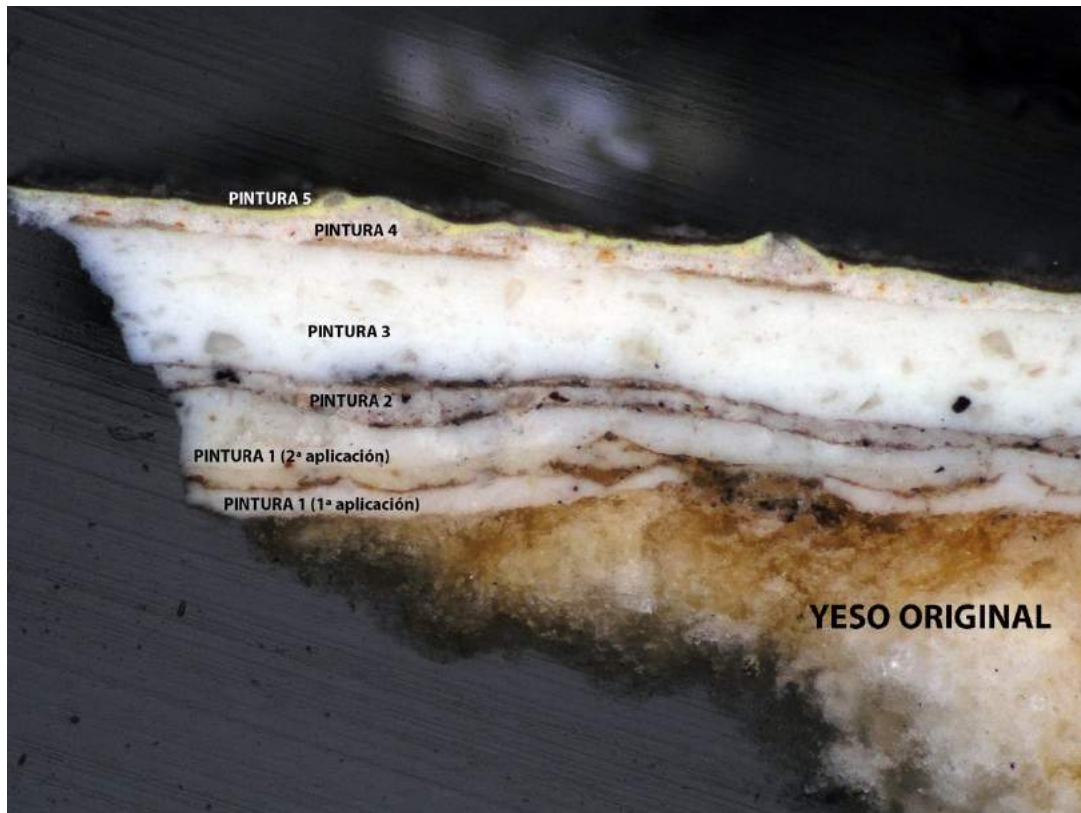
Ariadna en mármol del Museo Vaticano (Roma)



Vaciado de Ariadna de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid)

Muestra Ves 18.4: tomada del velo con el que se tapa la cabeza en la parte superior de la espalda. Esta muestra contiene todas las capas de pintura aplicadas desde el siglo XVIII al XX.

Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	blanco – marrón	3 mm	yeso, anhidrita, calcita (tr.), arcillas (tr.)	cola animal, aceite de linaza, cera de abeja, resina de conífera
2	Blanco (1ª capa)	10	PINTURA 1: Blanco de plomo	aceite de nueces
3	pardo translúcido	<5	-	barniz óleo – resinoso
4	blanco (2ª capa)	25	PINTURA 1: Blanco de plomo	aceite de nueces
5	gris – negro translúcido	<5	negro carbón, arcillas	barniz óleo – resinoso
6	gris claro	10	PINTURA 2: Blanco de plomo y Sulfato de bario	aceite de linaza
7	pardo translúcido	<5	negro carbón, tierras	barniz óleo – resinoso
8	blanco	40	PINTURA 3: Blanco de zinc, blanco de plomo y sulfato de bario	aceite de linaza
9	translúcido	10	-	barniz óleo – resinoso
10	blanco - rosado	15	PINTURA 4: Blanco de zinc, trazas de blanco de plomo y sulfato de bario	caseína, aceite secante
11	amarillo	10	PINTURA 5: blanco de titanio, calcita, blanco de zinc, amarillo de cromo, dolomita (tr.), arcillas (tr.)	aceite de linaza, resina de conífera, cera de parafina



PINTURA 1: Es la más antigua y contiene blanco de plomo con trazas de calcita, cuarzo y yeso, aglutinados con aceite de nueces. Es una pintura del siglo XVIII o posterior. A menudo aparece aplicada en dos fases, que corresponden a dos intervenciones en tiempos similares.

PINTURA 2: Contiene blanco de plomo, yeso y sulfato de bario como componentes principales y luego trazas de calcita y cuarzo. En una de las muestras incorpora algunos granos aislados de azul ultramar artificial. El aglutinante es aceite de linaza. Es una pintura de la segunda mitad del siglo XIX o posterior.

PINTURA 3: Es similar a la anterior, pero incorpora blanco de zinc en cantidades importantes. El aglutinante es aceite de linaza. Es una pintura de la segunda mitad del siglo XIX o posterior, y más moderna que la 2, pues a veces la cubre.

PINTURA 4: Contiene esencialmente blanco de zinc, con pequeñas cantidades de blanco de plomo, sulfato de bario, trazas de calcita y cuarzo. El aglutinante es caseína acuosa, esto es, se trata de un temple o una emulsión acuosa moderna, ya que también aparece en algunos análisis aceite de linaza en su análisis.

PINTURA 5: Hay un 5º tipo de pintura que afecta a algunas de estas esculturas. Es una pintura rica en titanio y calcio, lo que indica que contiene blanco de titanio y calcita como componentes principales. De esta pintura aparecen diferentes colores, siempre en tonos claros, como el amarillo, el blanco y el rosado. Está aglutinada con aceite secante y resina de conífera.

Ninguna de estas capas es original.

BARNICES

Aunque con esta mezcla de materiales de las capas inferiores es difícil cuál corresponde exactamente a qué capa, parece claro que la presencia de cera de parafina en alguna de las muestras corresponde a un tratamiento superficial relativamente moderno.

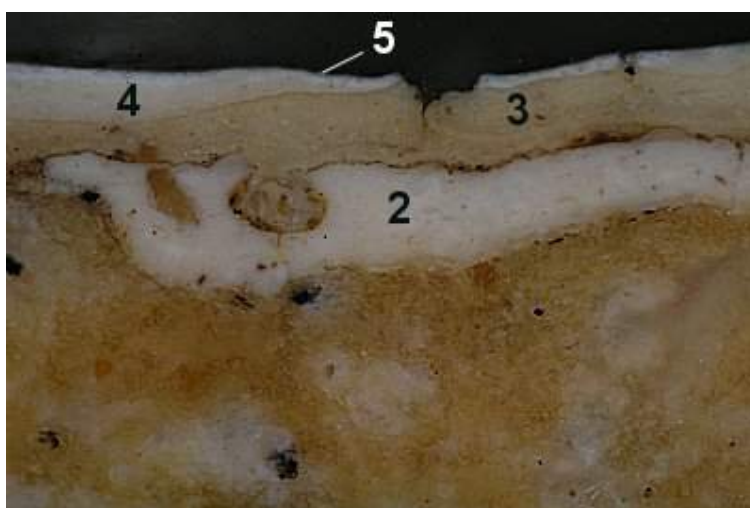
Las conclusiones a partir de este análisis completo de todas las capas, nos indicaba que el vaciado había sufrido al menos 5 intervenciones en las cuales se le había aplicado una mano de pintura. Los motivos por los cuales se llevó a cabo esta práctica fueron por un lado por el desconocimiento en la limpieza del yeso, para disimular pequeños repasos y reintegraciones realizadas en cera y yeso en el vaciado y segundo por la realización de un molde a partir del vaciado para llevar a cabo futuras reproducciones. Esta última provocaba que quedaran restos de desmoldeante de tipo arcilloso y oleoso tiñendo el yeso de una tonalidad anaranjada por lo que tenían que disimularlo aplicando una capa de pintura. Sabemos que la Ariadna realizada en plomo que existe en los jardines de la Granja fue realizada a partir del molde de la Real Academia de Bellas Artes, al igual que existen documentos de que en 1790 se mandó una reproducción de la cabeza de Ariadna a la Real Academia de San Carlos en Méjico.

A continuación, las muestras analizadas explican las distintas intervenciones que tuvo la pieza y en concreto la reintegración volumétrica más amplia que correspondía a un añadido moderno de toda la parte trasera, parte inferior delantera de los pliegues y la imitación de roca en la parte inferior de los pies. También se analizaron los yesos para conseguir datarlos y poder demostrar que estos añadidos antes descritos no existían en el vaciado tal y como lo trajo Velásquez de Italia.

Muestra ARI-1: Tomada de la parte inferior de la roca

Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	pardo	3 mm	YESO 1	cola animal, aceite de linaza, resina de conífera
2	blanco	0-35	PINTURA 1	aceite de nueces
3	Blanco amarillento	- 45	PINTURA 1	aceite secante
4	blanco	10-30	PINTURA 2	aceite de linaza
5	blanco	5-10	PINTURA 3	aceite de linaza

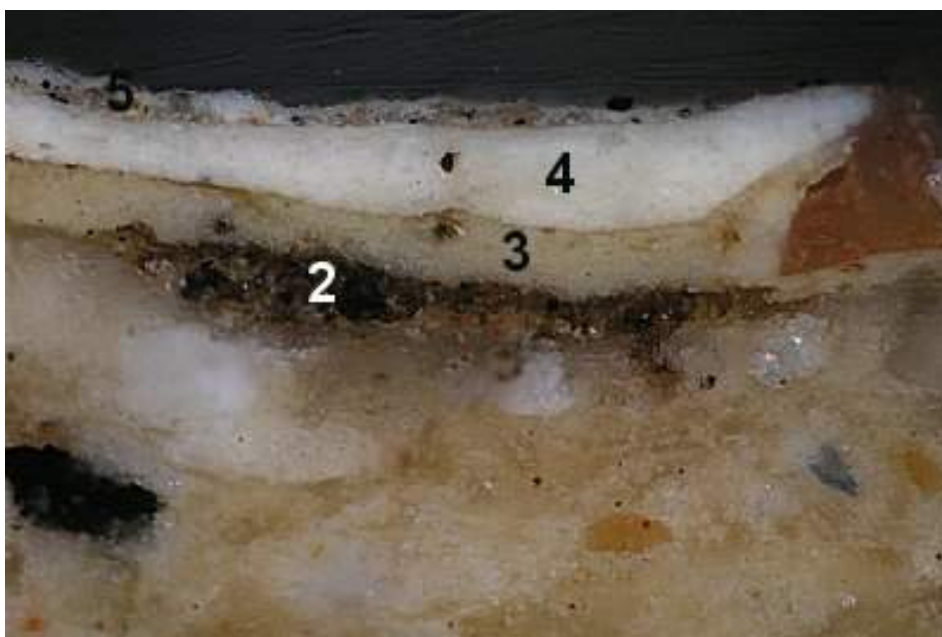
El yeso es el original y está cubierto por cuatro capas de pintura, de las cuales las dos inferiores sólo contienen plomo. De las dos, la superior es distinta de las de tipo 1 que hemos visto hasta ahora. A medida que ascendemos van apareciendo el bario y el zinc. El hecho de que se incluya el aceite de linaza en esta capa de yeso hace referencia a la impregnación o barniz óleo – resinoso superficial detectado. No forma parte de la composición original de la escayola del vaciado. La composición original sólo contiene el llamado YESO 1 y la cola animal.



Muestra ARI-2: Tomada de la roca inferior, debajo del pie derecho

Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	pardo	2 mm	YESO 1	cola animal, aceite de linaza, resina de conífera
2	Pardo oscuro – negro	0-10	arcilla, negro carbón, calcita	aceite secante
3	blanco – amarillento	20	PINTURA 1	aceite secante
4	blanco	20	PINTURA 2	aceite de linaza
5	blanco	5-10	PINTURA 3 + negro carbón, tierras	aceite de linaza

La muestra es muy similar a la anterior, pero la capa superior tiene pigmentos (tierras y negro carbón). Sobre el yeso hay un resto de arcilla, empleada seguramente como desmoldeante. La presencia de aceite secante en esta capa es consecuencia de la absorción del aglutinante de la capa de pintura superior aplicada sobre la arcilla



Muestra ARI-3: Tomada de los pliegues tapados con yeso moderno en la parte trasera

Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	blanco	300	yeso, calcita (tr.)	cola animal, aceite de linaza, resina de conífera
2	negro	5	arcillas, calcita, negro carbón	-
3	blanco – pardo	5-60	PINTURA 2	aceite de linaza
4	blanco	5-20	PINTURA 3 + negro carbón, tierras	aceite de linaza

En este caso no está claro que el yeso sea el original, aunque la presencia de desmoldeante de arcilla indica que el yeso es anterior a la obtención de la reproducción. Los puntos de color negro presentes en el yeso son esporas de hongos producidos por alguna humedad sufrida por la pieza en esta zona.



Muestra ARI-4: Yeso tomado de la parte trasera, correspondiente al yeso descubierto al eliminar la capa de pintura 5, que es la más moderna, por lo que se trata de una reintegración volumétrica muy moderna, del siglo XX.

Es un yeso muy puro y de grano fino, como el yeso tipo 2, pero contiene trazas de arcillas ricas en hematites, como el yeso tipo 1, tal y como puede apreciarse en la microfotografía. Podría tratarse de un yeso distinto de ambos.



Muestra ARI-5: Escayola tomada del interior del vaciado.

Este yeso no es tan puro y posee algo de calcita en el espectro de IR. En el corte en sección se ve negro carbón, aunque su grano es fino. También se aprecian los granos de arcilla ricos en hematites. Parece tratarse de yeso tipo 1 (esto es, yeso original).



Muestra ARI-6: Tomada de la parte trasera, lado inferior derecho a 5 cm. de la madera.

Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	blanco	1200	YESO 1	cola animal
2	gris	15	yeso, negro carbón, tierras	-
3	blanco	2000	YESO 2	cola animal
4	rosado – anaranjado	10	tierra roja, yeso	cola animal?
5	blanco	10	PINTURA 5	aceite de nueces, , resina de conífera, cera de parafina
6	amarillo pálido	5	PINTURA 5 + amarillo de cromo (tr.), tierra amarilla	aceite de nueces, resina de conífera, cera de parafina

En esta muestra se ven los dos yesos que somos capaces de diferenciar. Sobre el yeso moderno, una imprimación de arcilla probablemente al temple y la pintura posterior a 1919 en superficie (PINTURA 5). La presencia de cera de parafina parece ir asociada a este tipo de pintura, por lo que se ha incluido en la descripción de la capa como aglutinante y no como barniz o protección superficial.



Muestra ARI-7: Tomada del lateral izquierdo, en la zona de la roca donde está apoyada.

Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	pardo	6 mm	YESO 1	cola animal, aceite de linaza, resina de conífera
2	pardo oscuro	10-90	tierra ocre, calcita, yeso	aceite de linaza
3	blanco	10	PINTURA 1	aceite de nueces
4	blanco– amarillento	10	PINTURA 1	aceite secante
5	blanco	10	PINTURA 3	aceite de linaza

Esta muestra es similar a la n° 1, pero le falta una de las capas intermedias de repinte blanco y tiene un grueso estrato de desmoldeante arcilloso que aquella no tenía. El yeso ha de ser de tipo 1 (o sea, el original), pero como vemos en la microfotografía tiene menos arcilla y negro carbón que en muestras precedentes. No obstante, la heterogeneidad de grano y la fuerte impregnación superficial parecen delatarle.



Muestra ARI-8: Sobre la muestra nº ARI-1 (añadido moderno de la parte inferior de la roca)

Capa Nº	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	blanco	4 mm	YESO 2 (dos capas)	cola animal
2	pardo anaranjado	30	yeso, hematites, tierra roja	cola animal
3	amarillo	10	PINTURA 5 + amarillo de cromo	aceite de nueces, cera de parafina

Esta muestra es muy similar a la nº 6 en sus capas superficiales y a la nº 10. Se trata de un añadido en yeso y posteriormente pintado.



Muestra ARI-9: Tomada de los pies

Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	blanco – pardo	700	YESO 1	cola animal, aceite de linaza, resina de conífera
2	pardo oscuro	5	-	aceite de linaza, resina de conífera, cera de abeja? (tr.)
3	pardo claro	15	PINTURA 1 + tierras	aceite de linaza
4	blanco	10	PINTURA 2	aceite de linaza
5	gris	5	PINTURA 3 + negro carbón	aceite de linaza

En esta muestra quedan restos del barniz primitivo (que no original) en el que podría haber una pequeñísima cantidad de cera de abeja, aunque lo mayoritario es el aceite de linaza. El yeso es original y sobre él está dicho barniz y tres repintes blancos. Por lo demás recuerda mucho a la muestra ARI-2



Muestra ARI-10: Tomada del yeso añadido con pintura amarilla en la parte trasera (foto 5)

Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	blanco	160	YESO 2 (dos capas)	cola animal
2	pardo anaranjado	5	yeso, hematites, tierra roja	cola animal
3	amarillo	10	PINTURA 5 + tierras, amarillo de cromo	aceite de nueces, cera de parafina

Es muy similar a la muestra n° 8 y a las capas superiores de la muestra n° 6. Con estas tres muestras (ARI-6, ARI-8 Y ARI-9) podemos demostrar que en estas zonas se llevó a cabo ciertos añadidos que no correspondían con el vaciado tal y como lo trajo Velásquez. Son de factura muy moderna y se llevaron a cabo sin criterio ninguno.

Las conclusiones a partir de estos análisis muy concretos del vaciado fueron:

Respecto al soporte se trata de yesos muy puros, como ya se ha dicho con anterioridad, que contienen impurezas en proporciones muy bajas y variables de calcita, negro carbón, arcillas con hematites, anhidrita y basanita (estos dos últimos son el sulfato de calcio anhidro y el hemihidratado respectivamente, de los que no hablaremos por ser indistinguibles en el corte microscópico y prácticamente indetectables en el análisis químico por su baja proporción). Se distinguen en esta secuencia concreta de muestras al menos dos tipos claramente distintos de yeso por textura y presencia de impurezas en mayor medida, no estando algunas de las muestras claras por tener características intermedias. Estos dos yesos claramente distintos son:

YESO 1: Es el yeso original y se distingue por poseer, respecto al otro yeso (yeso 2) claramente visibles granos de arcillas ricos en hematites y muy pocos granos de negro carbón, pero de tamaño grande. En el espectro de IR se distinguen (algunos de ellos) por la presencia de mayor proporción de calcita que el resto de las muestras. Este yeso muestra una textura rugosa, debido a la mayor heterogeneidad del grano que posee. Otro indicio de la presencia de este yeso original puede ser la fuerte impregnación (barnizado) de la superficie con aceite de linaza y resina de conífera, ya que siempre está presente en forma de coloración amarillenta en una sección de unas 50 – 200 μ desde el borde superior del

yeso. Esta tonalidad se debe a los aceites y preservantes que se le dieron a mediados del S-XVIII.

YESO 2: Es el yeso del añadido a los pies de la figura, que posee como característica fundamental su extremada pureza (en el IR no se detecta otra cosa que yeso) y la ausencia de granos grandes o pequeños de arcillas y de negro carbón. Es claramente un yeso industrial blanco similar a los que se usan hoy en día para enlucidos en la construcción y por tanto un yeso de tiempos relativamente recientes (siglo XX). Además cuando aparece pintado, la pintura siempre lleva titanio en superficie (pintura 5, lo que corrobora la cronología que se indica líneas arriba.

Hay luego otros yesos intermedios en características entre estos dos extremos que podrían ser de otras intervenciones distintas o bien de alguna de estas dos intervenciones mencionadas, pero que por haberse ensuciado o proceder de partidas más limpias del yeso original, no se pueden diferenciar con claridad. En particular son las escayolas de las muestras ARI-4 y ARI-5.



Los resultados de los análisis estratigráficos respecto del soporte original nos indicaron que se trataba de un yeso muy puro con algo de anhidrita y trazas de calcita y arcillas. Presenta una textura granulosa con granos gruesos del orden de 30 μ (micras). Sobre la superficie hay una fuerte impregnación de cola animal, algo de aceite de linaza, cera de abeja y resina de coníferas. Estos tres últimos elementos corresponden a compuestos que fueron aplicados sobre el yeso antes de aplicar la primera capa de pintura. Sabemos por los archivos de la academia que, al vaciado de Ariadna, durante su estancia en la Casa de la Panadería, le fueron aplicados ceras y aceites para protegerlos contra la humedad ya que esta pieza estaba colocada en el patio de dicho edificio. Pero incluso antes, en 1744 hay un documento en el que Felipe V ordena intervenir en ciertas piezas antes de ser llevadas al estudio de Giovanni Domenico Olivieri. Éstas estaban almacenadas en Palacio debido al incendio y procedían de la colección de Felipe IV: “...es preciso componerlas por estar bastante maltratadas...”. Entre ellas estarían las traídas por Velásquez.

(Junta ordinaria de la Real Academia, de 29 de Abril de 1759)

“...Hice presente que las tres estatuas de Hércules, la Flora y Cleopatra, sin embargo de que en el patio están a cubierto de las aguas, perciben humedad, que las va perjudicando mucho. En cuya consideración los señores directores generales Don Conrado Giaquinto y Don Juan Domingo Olivieri cuiden de prepararlas con los aceite y preservativos que juzguen más a propósito para su conservación; cuyo cargo admitieron los señores “.

(Acta de la Junta particular del 25 de Febrero de 1760)

“ El Señor Viceprotector dio cuenta de que el Teniente director Don Juan de Mena, había acabado de reparar quatro de las grandes estatuas de yeso de la academia, que son el Gladiador, un Mercurio, un Pan y un Jugador de Morra. La Junta en atención a que en todas ellas logró el mismo acierto y desempeño que en la del Saturno, pues son la admiración de quantos las ven...”

Le mandan reparar del Patio de la Casa de la Panadería, las esculturas de Hércules y la Flora de la Colección Farnese y la Ariadna también llamada Cleopatra. Al compartirse la sede de la Academia con la Junta de Abastos y al pasar por allí mucha gente se estaban deteriorando.

En lo que corresponde al estudio de las diferentes capas de pintura los análisis dieron los siguientes resultados:

Con respecto a las capas de pintura que aparecen, de los cinco tipos que vienen detectándose en el conjunto de vaciados de la colección Velázquez, se han encontrado en estas muestras las denominadas pinturas 1, 2, 3, 4 y 5, todas ellas no originales. La primera es una intervención de los siglos XVII o XVIII. Las demás pertenecen a cronologías del siglo XIX o XX. En particular, la pintura nº 5, que define la cronología de los añadidos de escayola de las muestras nº 8 y nº 10, es de 1920 o posterior, ya que en esa fecha se patenta el blanco de titanio como pigmento artístico el blanco de titanio.

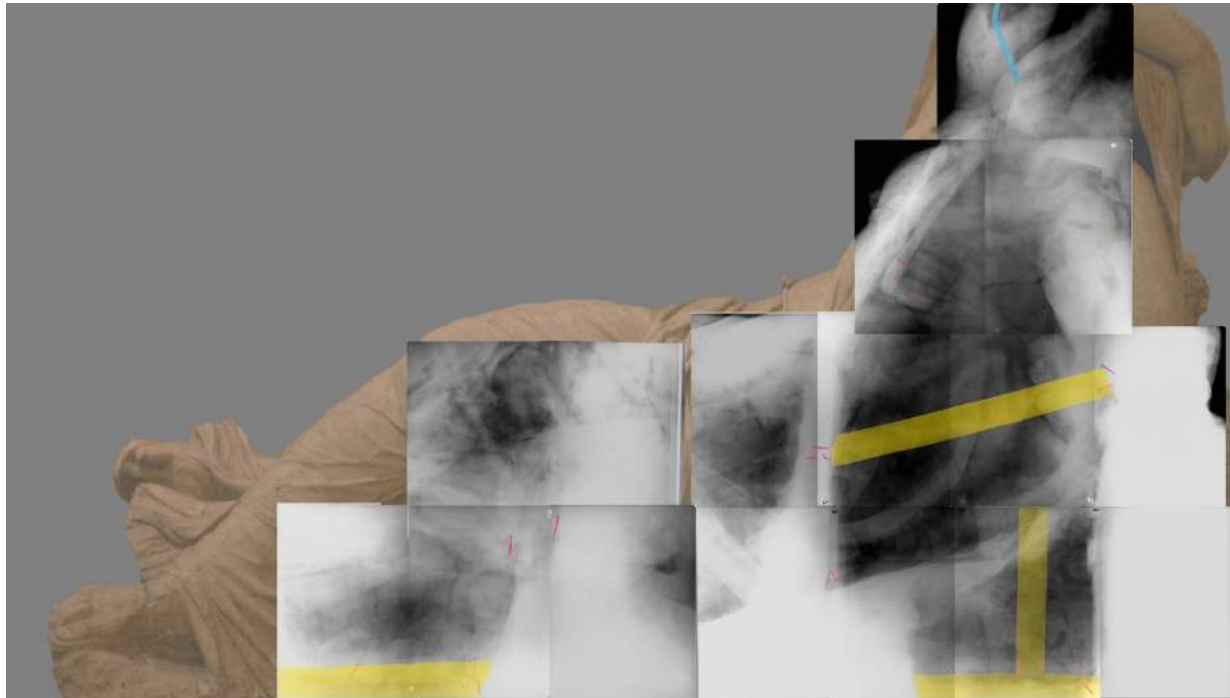
Por otro lado, y gracias al análisis aislado de esta pintura en las muestras nº 8, nº 6 y nº 10, se ha podido conocer su aglutinante de forma inequívoca, siendo esta una mezcla de aceite de linaza, resina de conífera y cera de parafina. Esta composición, por otro lado, es característica de pinturas industriales contemporáneas.

Esto nos indica que los volúmenes dudosos (parte trasera, recrecido de los pliegues inferiores e imitación roca bajo los pies), se corresponden con una intervención muy moderna que se llevó a cabo para tapar el hueco trasero del vaciado y bajo los pies y los pliegues para tapar los listones de madera que seguramente fueron colocados después del retorno de la pieza desde el Hospital San Carlos (hoy Museo Reina Sofía) a la Academia una vez finalizada la rehabilitación del edificio. Hablamos por tanto de una intervención hecha en la segunda mitad del siglo XX.

A todas estas conclusiones hay que sumar los resultados del análisis gammagráfico del vaciado. El brazo derecho de manufactura moderno está anclado por medio de una barra metálica de hierro. El brazo fue sacado a partir del vaciado de la Ariadna que posee el Museo de Reproducciones artísticas de Madrid. Este vaciado no corresponde con la Ariadna del Vaticano, sino que se trata de la Ariadna de la colección Medici. Por eso hubo que adaptarlo al vaciado de la Academia y por eso la diferencia en la posición respecto del mármol.

Se detecta en la zona inferior una estructura de madera exenta de anclajes. Esta madera corresponde con el montaje realizado en la 2ª mitad del siglo XX. En la zona superior se detectan listones de madera anclados con clavos metálicos. Estos se tratarían del montaje original de la pieza una vez llegado a España desde Italia. También se pueden

apreciar coqueras, fracturas y micro-fracturas. Coincidiendo con el perímetro inferior, desde la zona de los pies hasta el final de la roca, se observa una densidad superior, diferente al resto y que indica un fuerte engrosamiento del material compositivo. Esta parte coincide con el añadido moderno de la roca debajo de los pies y a la prolongación de los pliegues para tapar los listones de madera de la parte inferior.



-  Listones de madera
-  Perno de hierro
-  Clavos de diferentes tamaños

En la fotografía se ha marcado en rojo lo que corresponde a la presencia de clavos, en color amarillo con las huellas de vetas que corresponde a la presencia de tabloncillos de madera dentro de la estructura del vaciado. En color azul el hierro de manufactura moderna, se trata de un hierro industrial por la limpieza del contorno del perno. Las zonas más oscuras nos informan de la existencia de grandes huecos y las zonas más blancas nos avisan de grandes grosores de yeso.

Una vez recopilada la información a partir de los análisis físico y químicos, se llevó a cabo la lectura y estudio de toda la documentación que llegó a nuestras manos sobre la Ariadna del Vaticano, sobre sus intervenciones, sus diferentes traslados dentro del Museo del Vaticano y dibujos y grabados que se comprendieran entre los años en que Velázquez

mando realizar la copia. De esta manera conoceríamos el estado del mármol en el momento que se reprodujo.

Dándonos un breve paseo por la historia de la Ariadna del Vaticano entre los años 1512 hasta 1771, momento en el que la escultura es trasladada al Museo Clementino al final de la Galería de Estatuas después de una larga estancia en el Patio del Belvedere, podemos presenciar por los documentos anteriores a esta fecha como nos muestran una Ariadna con ciertas variaciones respecto de la que hoy día conocemos. Para poder entender el vaciado hay que retroceder a los años en que Velázquez contrató la realización del yeso (1649-51) y a cómo y dónde se encontraba el mármol en ese momento.

Hasta febrero de 1512, la Ariadna estuvo en Roma, en el Palazzo Maffei. Las fechas importantes para entender el vaciado son entre 1512 y 1771. Entre 1512 y 1550 fue trasladada al Museo Vaticano y se colocó sobre un sarcófago sobre las hazañas de Trajano en el Patio del Belvedere, en el patio octogonal en un nicho del ángulo nororiental. El fondo del nicho estaba pintado imitando una gruta y se continuaba con la Ariadna sobre una roca realizada en estuco. De esta roca manaba la fuente que iba al sarcófago sujeto por dos delfines y una concha en el medio. De este intervalo de tiempo es el grabado de Francisco D'Ollande ilustrado en su libro "*Os Desenhos das Antiquallas que vio*" editado en 1540.



Este montaje se dismanteló y sabemos que entre 1550 y 1771, la escultura estuvo en el Museo Vaticano en la sala de la Cleopatra, al final del pasillo oriental de Bramante. Siendo Papa Julio III, este decidió proyectar una fuente al final del pasillo del Belvedere, donde colocar a la Ariadna sobre la roca de estuco. En dicho proyecto participó Miguel Ángel Buonarrotti, aunque finalmente se decidió por la idea de Vasari, de colocar la escultura a modo de fuente dentro de una zona rocosa como si fuera una gruta, esta se llevaría a cabo con estuco. Dicho proyecto duró aproximadamente cinco años (1550-55) y se sabe que en lo correspondiente a la imitación de la gruta en

estuco fue realizada por Daniele da Volterra, escultor apoyado por Miguel Ángel.

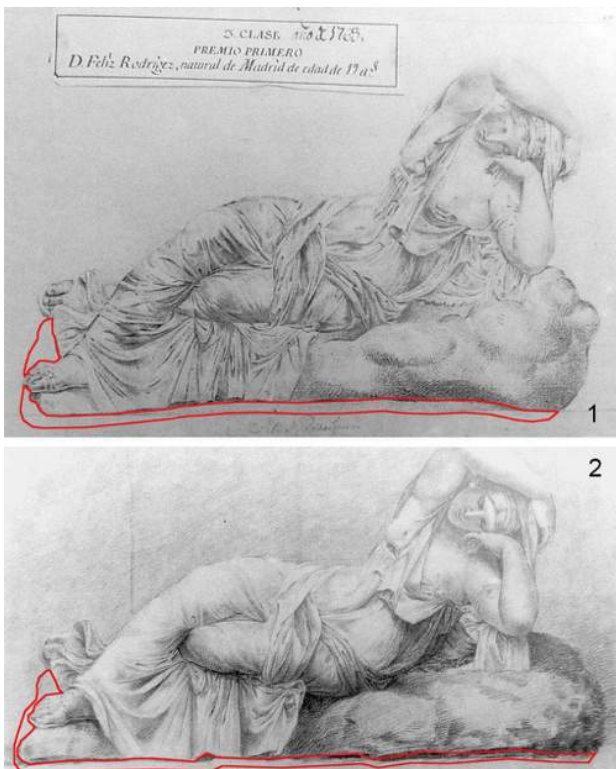
En el grabado realizado por Giovanni Battista Cavallieri en 1561-84 en su *“Antiquarum Statuarum Urbis Romae Primus et Secundus liber”*, reconocemos a una Ariadna más parecida al vaciado que posee la Academia. Por otro lado tenemos como documento el grabado realizado por François Perrier en 1638 para su libro *“Segmenta nobilium signorum et statuarum”*, fecha más cercana a la visita de Velázquez. Fue en este intervalo de tiempo cuando mandó realizar la copia en yeso y es por este motivo que el vaciado de la Ariadna se apoya sobre una roca, elemento que el mármol no posee actualmente ya que a partir de 1771 sufrió un nuevo traslado pasando a exponerse al Museo Pío Clementino. Durante este nuevo desmantelamiento se eliminó la roca en estuco realizada por Daniele Volterra y fue sustituida por otro tipo de base rocosa realizada por Gaspare Sibilla, además de cambiar el ángulo de inclinación de la pieza.



Restauración entre 1520-1538. Autor Anónimo. Reintegración de la mano derecha.
En 1819 hay noticias de que se volvió a restaurar la mano derecha ya que en un grabado de 1809 del “Musée Français” editado entre 1804 y 1809, la Ariadna aparece de nuevo sin la mano.

Restauración realizada por Gaspare Sibilla entre 1771-1784.

Pero a toda esta información sobre la pieza original en mármol, tenemos que añadir toda la documentación encontrada en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sobre este vaciado. No hay que olvidar que una vez fuera de Palacio el vaciado pasa de ser una obra decorativa a una herramienta de trabajo, ya que durante su estancia en la Casa de la Panadería se utilizó como modelo para el concurso de 1763. Se conservan actualmente en la Academia dos dibujos de 1763, uno de Félix Rodríguez que ganó el primer premio de 3ª clase (nº inv. 1550/P) y un segundo dibujo de José Brunete con el que ganó el segundo premio (nº inv. 1551/P). Y por otro lado tenemos los cuadernos de dibujos realizados por López Enguñanos en 1794 para describir los vaciados que poseía la Academia, una vez llegados a la actual sede o los calcos de Ponzano realizados a partir de los de López de Enguñanos en 1871. Al observar estos dibujos y el grabado podemos observar que el añadido de la parte inferior del vaciado y el volumen que sale por debajo de los pies, no existían en el siglo XVIII ni en el XIX.



Contornos añadidos en la 2ª mitad del S-XX

1.- Dibujo de 1763 realizado por Félix Rodríguez

2.- Dibujo de 1763 realizado por José Brunete

3.- Grabado de 1794 realizado por López Enguñanos

Una vez llevado a cabo el estudio de la documentación histórica existente sobre la pieza y realizados los estudios físico y químicos, se comienza la intervención de la pieza a partir de unos criterios a seguir:

- Eliminar todas las capas de pintura hasta llegar al yeso, para recuperar la obra tal y como la trajo Velázquez, Durante este proceso se observaría cualquier información existente entre las distintas capas de pintura por si pudiera aportar algún dato interesante a la documentación del vaciado.
- Se decidió eliminar todos los añadidos realizados en la 2ª mitad del siglo XX porque ocultaban gran parte del yeso original y aportaban confusión a la obra.
- Respecto al brazo derecho, actualmente se conserva la reproducción realizada a partir de la Ariadna de la colección Medici que posee el Museo de reproducciones artísticas. Pero no se descarta la idea de conseguir la reproducción del brazo que realmente le correspondería.

A partir de aquí y una vez empezado el proceso de eliminación de las distintas capas de pintura para recuperar el yeso tal y como lo trajo Velázquez, empiezan a aparecer las distintas intervenciones que ha sufrido el vaciado reflejado en los repintes que pasan de 5 a una capa dependiendo de la época en que se realizó la intervención. También nos aparecen debajo de dichas capas repasos realizados con distintos tipos de yeso dependiendo del momento para tapar daños accidentales que provocaron en su momento fisuras, fracturas y fragmentaciones en el yeso, o para llevar a cabo la reintegración de pérdidas volumétrica. Este es el caso de la reintegración que se llevó a cabo del brazo derecho. A continuación de estas reparaciones se le aplicaba una mano de pintura para tapar los daños. La intervención mayor se corresponde con:

- el añadido a modo de roca por debajo de los pies con el modelado de algún pliegue inexistente en el mármol,
- el recrecido de todos los pliegues inferiores incluido ambos lados de la roca
- y el añadido de la cubierta trasera con modelado de pliegues inexistentes en el original en mármol.
- Finalmente la reintegración volumétrica del brazo derecho desde la mitad del antebrazo hasta la altura de la axila, esta intervención se debió a la pérdida de éste. Toda esta intervención se ha podido datar, gracias a los análisis estratigráficos, siendo realizadas en el siglo XX (1920 en adelante por los pigmentos). Pero

podemos asegurar que estos añadidos se llevaron a cabo en la 2ª mitad del siglo XX, ya que además de los datos científicos anteriormente explicados, aparecieron debajo de los añadidos materiales de deshecho en escayola con una etiqueta perteneciente a los años 80.



Reintegración de la 2ª mitad del S-XX. Brazo vaciado a partir de la reproducción que se conserva de la Ariadna de la colección Medici en el Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid.



Añadidos incorporados en la 2ª mitad del S-XX.

Tratamiento realizado:

La eliminación de las diferentes capas de pintura se llevó a cabo con emplastos realizados con papel tisú y Cloruro de Metileno, finalmente enjuagado con alcohol para no dejar restos. Este método iba reblandeciendo los diferentes estratos que posteriormente se eliminaban mecánicamente mediante bisturí. La capa que más complicaciones dio para su eliminación fue la última por su contenido en blanco de plomo. Esta capa con el paso de los años lleva a cabo un proceso químico que la convierte en un estrato difícilmente soluble a los disolventes. Durante esta intervención fueron apareciendo diferentes intervenciones antiguas como repastos y pequeñas reintegraciones que se fueron eliminando por su baja calidad y por presentar debajo otros estratos de pintura.

El siguiente proceso fue la eliminación del añadido en yeso realizado en la 2ª mitad del siglo XX. Este yeso de tipo industrial, como ya hemos explicado con anterioridad, se continuaba por encima del original, entrando en él hasta 5 cm. en algunas zonas. La búsqueda de la unión entre los dos yeso (original y moderno) se realizó de forma mecánica ayudándonos de bisturí y formones. Gracias a que este yeso se encontraba encima de un yeso original aun con 3 y 4 capas de pintura, resultó más fácil su separación.

Al eliminar todos los añadidos, nos encontramos con una estructura de listones de maderas, con cortes de factura industrial, en la parte inferior de del vaciado. Estos listones presentaban un claveteado para facilitar el enganche de la nueva escayola de relleno. Había varios tipos de clavos, pero en su mayoría de tipo industrial. También apareció debajo de esta estructura de madera, una especie de plantilla realizada con papel de estraza, que dibujaba el nuevo contorno de la pieza en todo su perímetro inferior.

El vaciado en los años 60 junto con otras piezas, fueron trasladados al Hospital de San Carlos para ser almacenados durante las obras de rehabilitación del edificio de la Academia. Con toda probabilidad, es posible que a su vuelta se llevara a cabo todo este nuevo montaje.

En un fragmento sacado del añadido a modo de roca de debajo de los pies, pudimos comprobar que se habían utilizado como relleno, materiales de deshecho en yeso pertenecientes al taller de reproducciones y además nos encontramos con la sorpresa de encontrar un fragmento con una etiqueta moderna pegada en su interior y con un número de inventario. Este tipo de etiquetas correspondía a una época determinada y a un inventario realizado por Matilla durante su cargo como director de una escuela taller que trabajo entre los años 80 y 90 en la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Todos estos elementos, corroboraban los resultados de los análisis físicos y químicos.

Para finalizar la intervención, dada la tinción del anaranjada provocada por los aceites que había ido absorbiendo el yeso a partir de las pintura al óleo que se le habían aplicado encima, así como de restos de barbotinas usadas como desmoldeantes para la realización de algún molde, se llevó a cabo la aplicación de un producto llamado Anjusil®³. Este por una reacción química iba absorbiendo estos restos de compuestos, aclarando la tonalidad el yeso. Difícilmente sería posible dejarlo como en el siglo XVII, dado que el yeso al ser tan higroscópico la absorción es muy profunda.

Fueron necesarias unas 8 aplicaciones de este producto hasta que observamos que el tono no bajaba más.

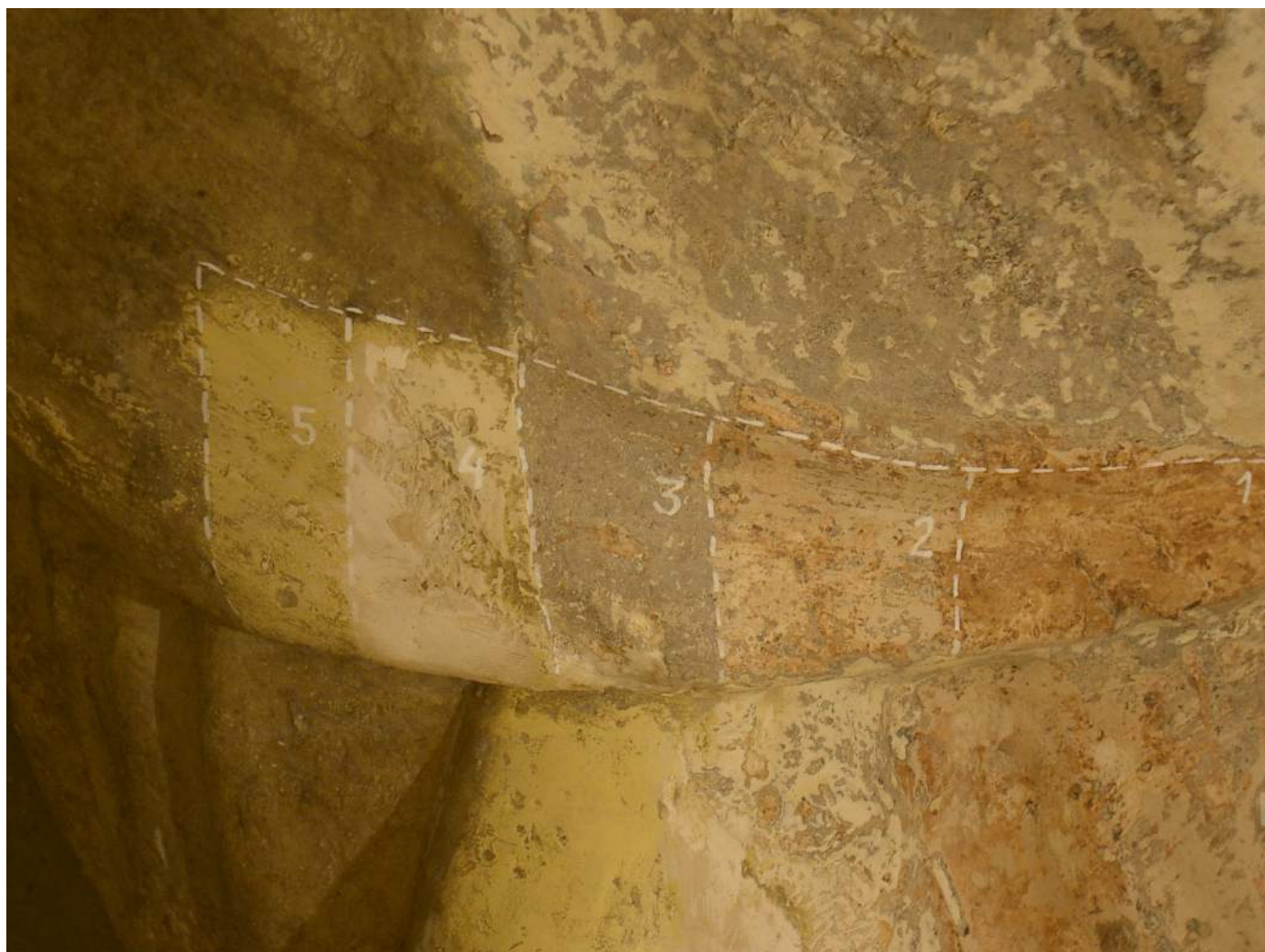
A continuación, se llevaron a cabo pequeñas reintegraciones volumétrica así como el relleno de algunas grietas mediante un estuco sintético (Modostuc®) y finalmente se entonó mediante acrílicos con una tinta neutra.

Conclusiones:

Se ha conseguido mediante esta intervención la recuperación del vaciado tal y como llegó al Alcázar de manos de Velázquez, desde el punto de vista de los volúmenes. Estamos ante un vaciado de gran valor histórico ya que se nos presenta como un reflejo de cómo estaba la Ariadna del Vaticano a mediados de X-XVIII, un vaciado muy diferente al que actualmente podemos contemplar en Roma.



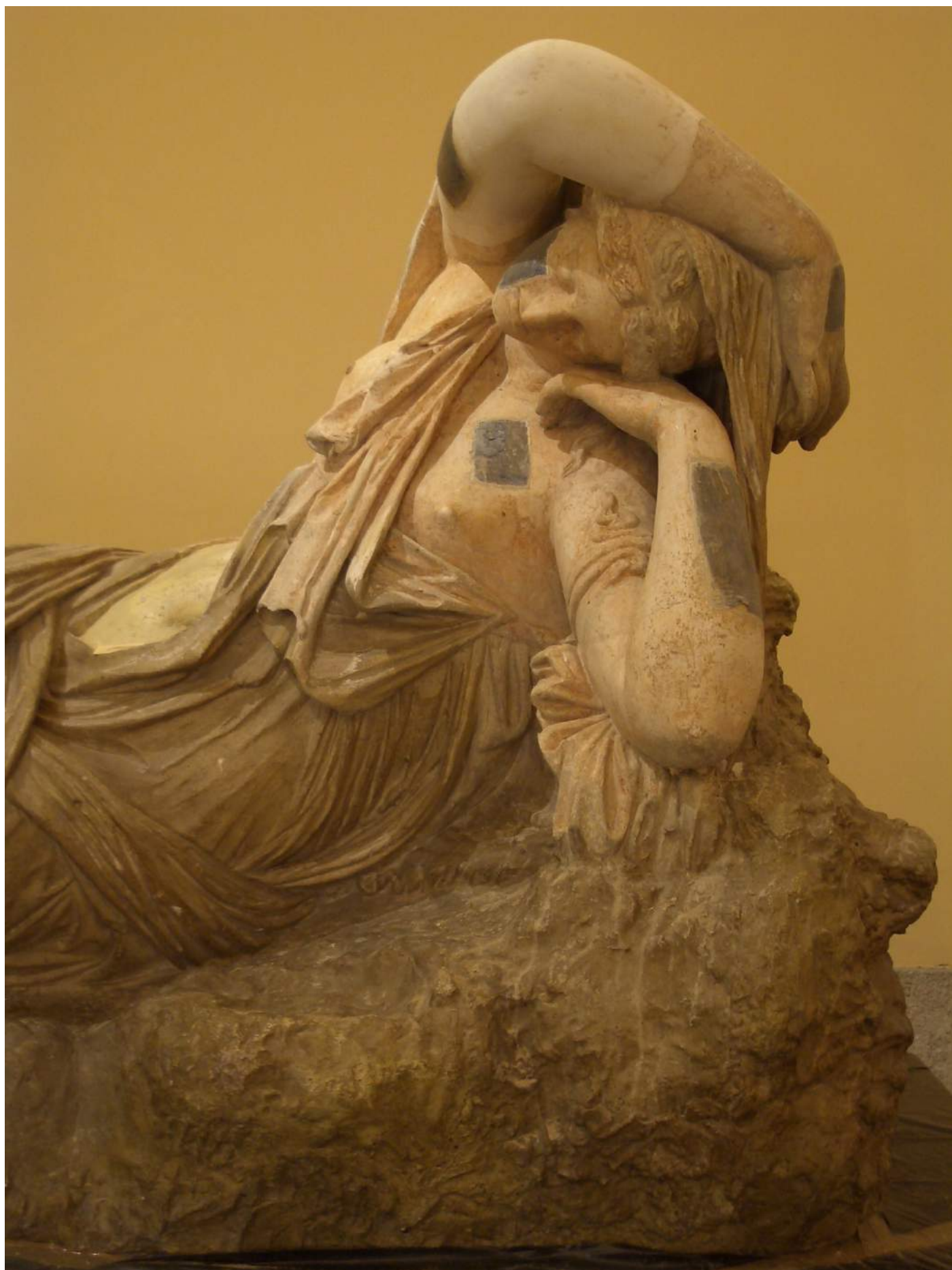




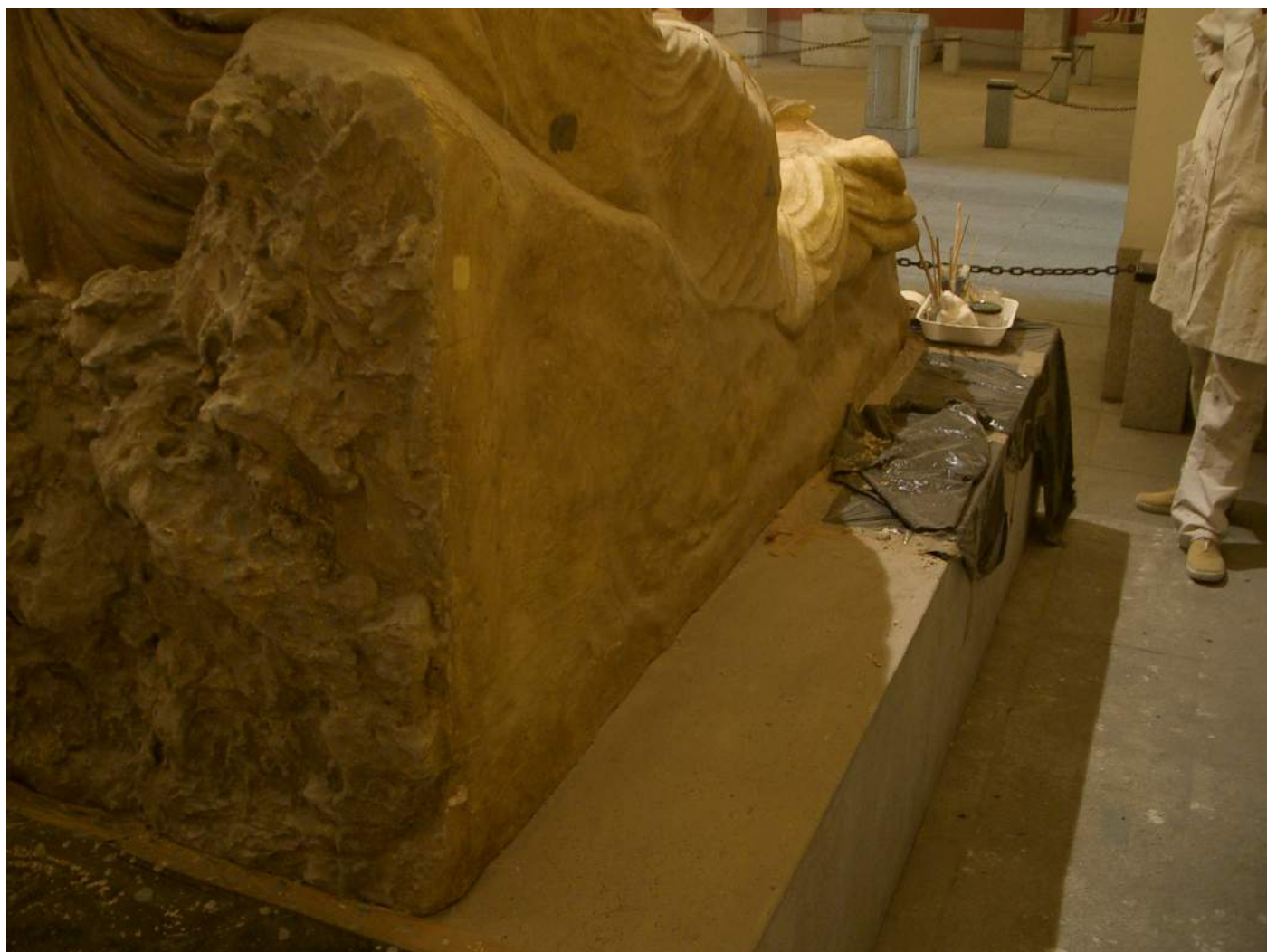














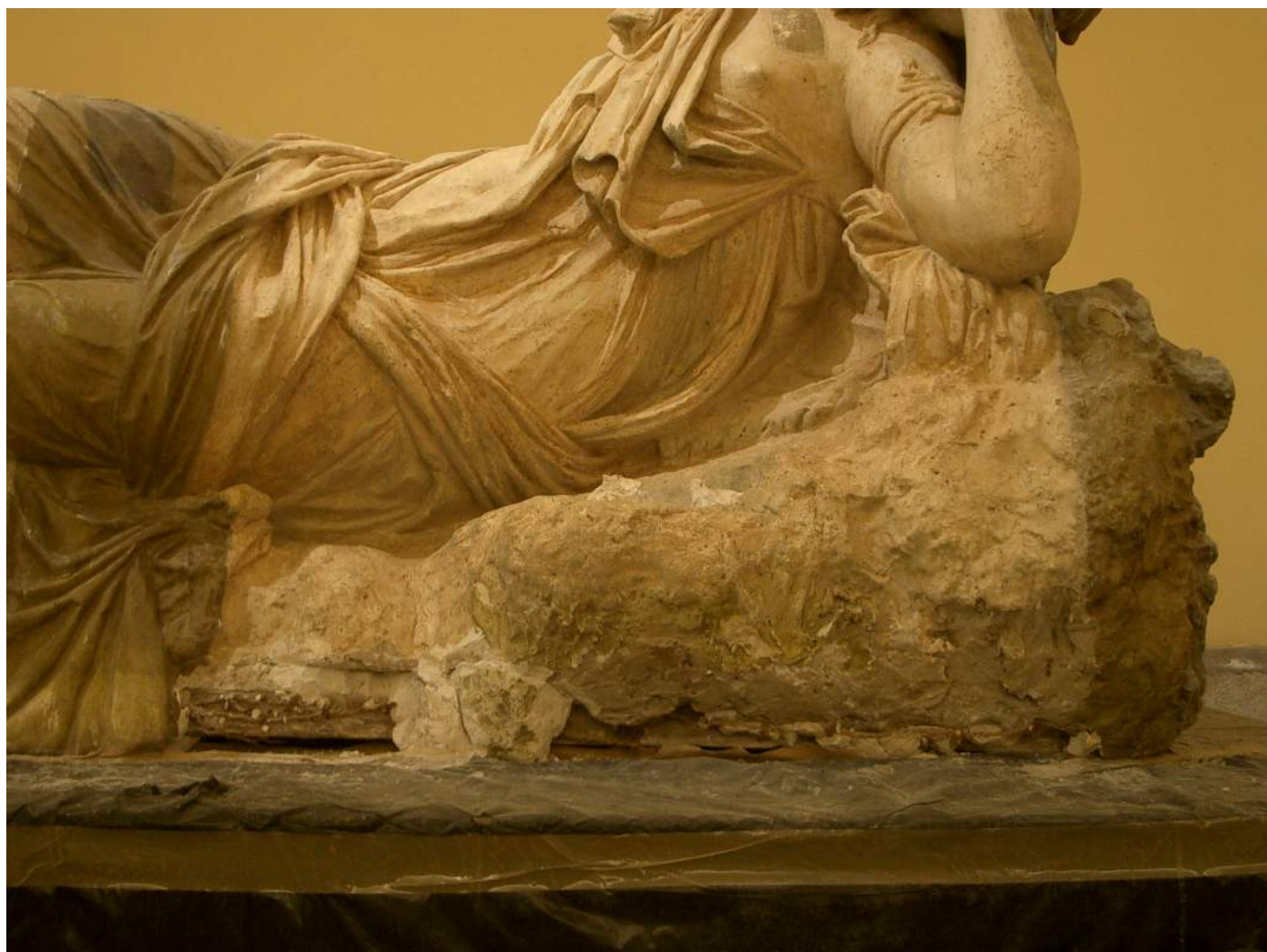






















- ASF, 1/CF-1. Inventario de las Alhajas de la Real Academia de Sn. Fernando (1758),
ASF, 616/3. Inventario de las Alhajas y muebles existentes en la Real Academia de San Fernando (1804),
ASF, 620/3. Inventario general de 1824.
- FERNÁNDEZ BAYTON, Gloria. "Inventarios Reales Testamentaria del Rey Carlos II (1701-1703)", Patronato Nacional de Museos, Museo del Prado, Madrid 1975.
- PALOMINO, Antonio, "El Parnaso Español", Madrid, 1724. Ed. M. Aguilar, Madrid, 1947.
- MATTEINI, Mauro y MOLES, Arcanuelo "La química en la restauración" Editorial Nerea, 2001 Guipúzcoa, p. 53.
- FATÁS, G. y BORRÁS M. G. "Diccionario de términos de arte y arqueología", 4ª Edición, 1980, Guara Editorial.
- Junta ordinaria de la Real Academia, de 29 de Abril de 1759.** *"...Hice presente que las tres estatuas de Hércules, la Flora y Cleopatra, sin embargo de que en el patio están a cubierto de las aguas, perciben humedad, que las va perjudicando mucho. En cuya consideración los señores directores generales Don Conrado Giaquinto y Don Juan Domingo Olivieri cuiden de prepararlas con los aceite y preservativos que juzguen más a propósito para su conservación; cuyo cargo admitieron los señores".*
- Acta de la Junta particular del 25 de Febrero de 1760.** *"El Señor Viceprotector dio cuenta de que el Teniente director Don Juan de Mena, había acabado de reparar quatro de las grandes estatuas de yeso de la academia, que son el Gladiador, un Mercurio, un Pan y un Jugador de Morra. La Junta en atención a que en todas ellas logró el mismo acierto y desempeño que en la del Saturno, pues son la admiración de quantos las ven..."*.
- Junta Particular del 3 de Marzo de 1761.** ASF 12173, fol. 111 v.º
- ESCONTRIA, Alfredo, "Breve estudio de la obra y personalidad del escultor y arquitecto Don Manuel Tolsá", Empresa editorial de ingeniería y arquitectura S.A., México 1929, p.
- BARGELLINI, Clara y FUENTES, Elizabeth "Guía que permite captar lo bello Yesos y dibujos de la Academia de San Carlos 1778-1916", UNAM, 1989 México.
- ASF, 136-4/5. "...Yesos que trajo a Madrid Dn. Diego Velásquez de Silba segun las noticias que me ha suministrado Dn. Jose Pagniuchi estaban tan deteriorados y restaurados y sucios que se tubieron que pintar a oleo cuando se colocaron en la casa de la Rl academia de la calle de Alcalá al lado de otros mas limpios: se conocen y distinguen de los de la coleccion de Dn Antonio Rafael Mengs por esa pintura a oleo..."

HERAS CASAS, Carmen, "Nuevas noticias sobre Damián Campeny", Boletín de la Real Academia, 98,99, Madrid 2004, p.98, nota 17. ASF, 297/3, Libro de cuentas 1859-1868. En las cuentas de junio de 1862 se le hace un abono por el "*blanqueo de varias estatuas colocadas en la escalera...*".

HERAS CASAS, Carmen, "Modelos en yeso de esculturas antiguas que Velázquez trajo de Italia en 1651". Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1999, p. 92 (nota 30). "*En 1989 se creo una escuela taller coordinada por el Taller de Vaciados de la Academia en colaboración con el INEM, se prolongó cinco años. El objetivo era la formación de jóvenes en la especialidad del vaciado y restauración de figuras clásicas*".

HERAS CASAS, Carmen. "Modelos en yeso de esculturas antiguas que Velázquez trajo de Italia en 1651". Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1999, p. 86.

Catálogo "Velázquez. Esculturas para el Alcázar", Madrid 2007

Plaster Casts, Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present, Ed. De Gruyter, 2007

Boletín de la Real Academia de San Fernando, Nº 100-101, 2005

Los datos de atribución, fecha y otros aspectos técnicos de la obra, que puedan haber sido modificados en el curso de la continua investigación de las colecciones, son los que figuraban en los archivos de la Academia en el momento de la intervención, cuya fecha aparece en el informe. Las eventuales discrepancias entre los registros publicados y los informes de restauración se deben a la incorporación continua de nuevos datos como resultado de sucesivos estudios.



Real Academia
de Bellas Artes
de San Fernando
rabasf.com