

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
PRIMER Y SEGUNDO SEMESTRE DE 2005 - NÚMERO 100-101



REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

ÍNDICE

- 9 NOTICIA HISTÓRICA DEL BOLETÍN
María del Carmen Utande Ramiro
- 23 INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DE LOS VACIADOS
José María Luzón
- 25 VACIADOS DEL SIGLO XVIII DE LA VILLA DE LOS PAPIROS DE HERCULANO
EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
María del Carmen Alonso Rodríguez
- 65 LOS VACIADOS EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO:
SU CATALOGACIÓN
Carmen Heras Casas
- 101 LOS VACIADOS DE LA GALERÍA BAJA DEL PALACIO DE LA GRANJA DE
SAN ILDEFONSO Y OTROS REALES SITIOS
María Jesús Herrero Sanz
- 131 DOS VACIADOS DE GIROLAMO FERRERI TRAÍDOS POR VELÁZQUEZ A ESPAÑA
Y RESTAURADOS POR JUAN DE MENA
José María Luzón, Judit Gasca, Ángeles Solís y Silvia Viana
- 169 LA DONACIÓN DE LOS VACIADOS DE MENGES A LA ACADEMIA
Almudena Negrete Plano
- 185 TÉCNICAS DE LIMPIEZA Y RESTAURACIÓN DE YESOS ANTIGUOS EN LA
REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO
Ángeles Solís, Silvia Viana y Judit Gasca
- 197 IL “MUSEO DEI GESSI” DI ROMA E L’ARCHEOLOGIA CLASSICA IN ITALIA
TRA OTTOCENTO E NOVECENTO
Marcello Barbanera
- 217 CALCHI STORICI DI RICOSTRUZIONE.
ESEMPLARI DELLA GIPSOTECA DELL’UNIVERSITÀ DI PISA
Fulvia Donati
- 239 LOS VACIADOS DE MENGES EN DRESDE
Moritz Kiderlen
- 263 LA RIPRODUZIONE DELLE ANTICHITÀ:
I GESSI DI CARLO E I BISCUIT DI FERDINANDO DI BORBONE
Vega de Martini

DOS VACIADOS DE GIROLAMO FERRERI TRAÍDOS POR VELÁZQUEZ A ESPAÑA Y RESTAURADOS POR JUAN DE MENA

*José María Luzón Nogué
Judith Gasca Miramón
Ángeles Solís Parra
Silvia Viana Sánchez*

RESUMEN: Durante la reciente restauración de dos vaciados de yeso conservados en la Real Academia desde su origen en el siglo XVIII, ha surgido una considerable cantidad de nueva información. Un viejo Sileno con el niño Dionysos en sus brazos y un Gladiador que estaban en los jardines Borghese en el siglo XVII fueron encargados por Velázquez al escultor Girolamo Ferreri en 1650. Casi un siglo más tarde, fueron transferidos a la Academia de San Fernando recién inaugurada y restaurados por el escultor de Cámara Juan de Mena. Estudios recientes y detallados análisis de ambos vaciados de yeso han permitido descubrir nuevos datos de su historia a lo largo de trescientos cincuenta años.

PALABRAS CLAVE: Vaciados de yeso, Villa Borghese, Diego Velázquez, Girolamo Ferreri, Juan de Mena.

TWO PLASTER CASTS OF GIROLAMO FERRERI BROUGHT TO SPAIN BY VELAZQUEZ AND RESTORED BY JUAN DE MENA

ABSTRACT: In the course of the recent restoration of two plaster casts kept in the Academy since its origin in the 18th century a considerable amount of new information has arisen. An old Silen with the child Dionysos in his arms and a Gladiator, both in the Borghese gardens in the 17th century, were committed by Velázquez to the sculptor and former Girolamo Ferreri in 1650. Almost one century later were transferred to the newly created Academy of San Fernando and restored by the chamber sculptor Juan de Mena. Recent studies and accurate analysis of both plaster casts allowed us to trace new details of its history along three hundred and fifty years.

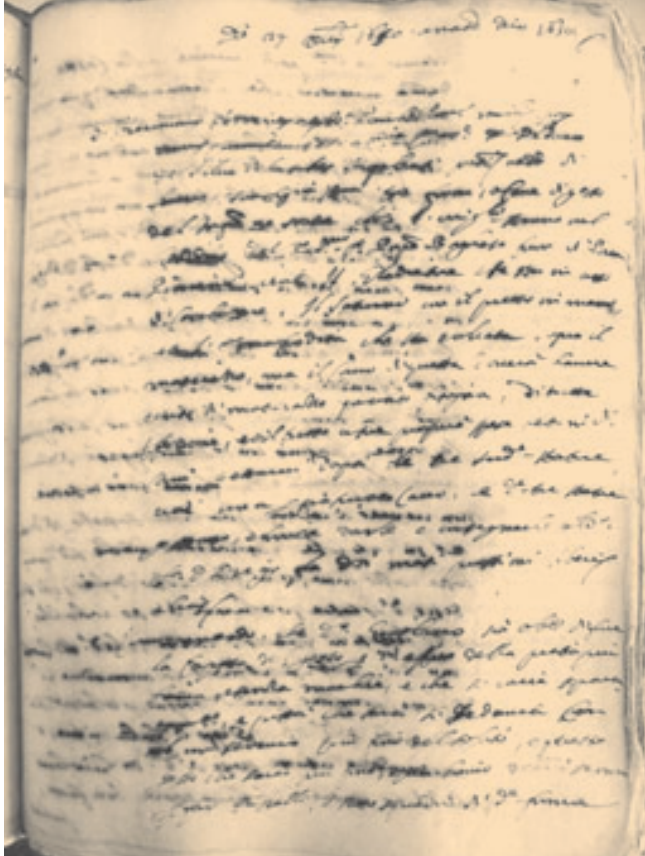
KEY WORDS: Plaster casts, Villa Borghese, Diego Velázquez, Girolamo Ferreri, Juan de Mena.

La existencia de un cierto número de vaciados en yeso y en bronce, encargados por el pintor Diego Velázquez a diferentes talleres romanos durante su segundo viaje a Italia, es un tema conocido y tratado en la bibliografía especializada en numerosas ocasiones¹. No obstante, son muchas las imprecisiones que aún persisten en el estudio de este conjunto de esculturas, que vino a Madrid para decorar algunas salas del antiguo Alcázar. A veces se han confundido las obras originales a partir de las cuales Velázquez encargó sus copias, como por ejemplo la Ariadna Dormida

del Belvedere, que se ha identificado erróneamente con la de Florencia². Otro tanto ocurre con el Discóbolo en reposo, del que hay varias versiones, pero ninguna de las propuestas responde a la que se utilizó como modelo para la que vino a Madrid. En otras ocasiones se ha estudiado cada obra a partir de los originales y del estado de conservación en que se encuentran actualmente, sin tener en cuenta las modificaciones de que fueron objeto algunas de ellas en las restauraciones del siglo XVIII en adelante. Este es el caso de la Flora Farnesio, hoy en el Museo Nacional de Nápoles, que sufrió una importante transformación al ser restaurada por Carlo Albacini en la última década del setecientos, poco antes de su traslado desde Roma.

El principal problema que han tenido quienes con anterioridad han estudiado los vaciados de Velázquez ha sido el de no disponer de una identificación segura de los mismos en las colecciones de la Academia. Y bien es verdad que algunas esculturas se encuentran repetidas en los fondos antiguos, por lo que es a veces prácticamente imposible discernir, sin un estudio pormenorizado, si vinieron del Palacio Real, si se trata de alguno de los vaciados que donó Mengs a Carlos III en 1779³, o si por el contrario son copias del siglo XIX, de las tantas que se hacían en una época en que el intercambio y venta de este tipo de obras fue muy intenso. Tan sólo en el caso del Hércules⁴ y la Flora Farnese⁵, que se encuentran instalados en el zaguán, en dos grandes pedestales de granito desde la apertura de la actual sede de la Academia en 1773, y la Ariadna Dormida⁶ que está hoy en uno de los patios, la identificación se hace sin problemas. Por el contrario, cuando se trata de obras de las que hay, o hubo en algún momento, otras copias, tropezamos con la dificultad de que muchas de ellas han sido pintadas varias veces desde el siglo XIX, e incluso en época reciente. De este modo quedaron ocultos los elementos de mayor antigüedad que nos permiten diferenciar un vaciado del XVII de uno más reciente del XVIII. Así, existen dudas a la hora de atribuir a la colección de Felipe IV el Apolo y el Antinoo del Belvedere, el Fauno Medici y algunas otras, en tanto no se sometan a un detallado proceso de limpieza y análisis⁷.

El estudio de los vaciados más antiguos y los elementos que nos permiten diferenciarlos son muy variados. En su conjunto, se está obteniendo en el proceso actual de restauración una información de gran valor para reconocer las técnicas empleadas en cada momento y en los diferentes talleres. También a veces contamos con la valiosa aportación del archivo de la propia Academia, en el que hay descripciones muy precisas de las intervenciones que se hicieron en algunas de las esculturas de la galería o nos aportan datos a través de los inventarios. Finalmente, las gammagrafías de sus estructuras, los análisis del yeso empleado y los de las capas de pintura que lo cubren, permiten reconstruir de manera bastante precisa la historia de cada vaciado de la colección. Esto se ha hecho con el Gladiador



Contrato, compromiso de ejecución de los yesos.
Archivo di Stato, Roma.

combatiente⁸ y el Sileno con el niño Dionisos en brazos⁹, ambos de la colección Borghese¹⁰. En la reciente restauración de las copias que posee la Academia tenemos dos ejemplos de la forma en que se puede reconstruir la historia de los vaciados traídos por Velázquez en su segundo viaje a Italia. Para ello son de gran utilidad los inventarios en que aparecen, el estado de conservación con que se las describe en cada momento y las intervenciones que se hicieron en ellas.

Las dos obras mencionadas forman parte de un encargo de tres esculturas que se encontraban en los jardines del Palacio Borghese en el Pincio. El contrato lo firma el pintor de cámara ante notario el 29 de diciembre de 1650¹¹ con el compromiso de que deben estar terminadas en el plazo de dos meses, es decir, que la ejecución de nuestros yesos puede fecharse con precisión en los meses de enero y febrero de 1651. La persona a quien se hace el encargo es el formador Girolamo Ferreri, a quien se harán posteriormente otros encargos, como el de dorar los leones de bronce



Sileno con Dionisos niño. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

mandados hacer a Matteo Bonarelli y el de venir un tiempo a Madrid, con el fin de repasar las esculturas para su colocación definitiva en el Alcázar. Se trata de un tipo de contrato que Velázquez repite con escasas modificaciones y en el que incluye una serie de cláusulas de gran interés para comprender cuáles eran sus deseos y la razón de sus condiciones. En primer lugar establece el número de esculturas de las que debe hacer el molde y el vaciado, que son “il Gladiatore che stà in atto di combattere, il Saturno con il putto in mano, et l’Ermafrodita”¹². A continuación especifica algo que veremos posteriormente al hacer el análisis químico y microscópico de los yesos, determinando que sea de gran calidad y finura. Este yeso se debe emplear en la fabricación de las piezas o taseles del molde y en la epidermis de las esculturas vaciadas, lo que supone la utilización de dos calidades de yeso, una para la forma y la primera capa y otra para darle el grosor definitivo a cada pieza: “Convenendo che d(ett)o Girolamo sia obbl(igat)o di fare la capata del gesso¹³ per d(ett)o effetto della pietra piu bianca e senza machie, e che si cocia separatam(en)te, e pesta che sarà si sedaccia con un sedaccio piu fino del solito, e questo gesso che sarà piu fino, e piu bianco debba servire per far taselli, o sotto squadri di d(ett)e forme et anco le p(r)ime pelle vicine alle forme”. Añade a continuación unas instrucciones sobre la manera en que deben hacerse los *taselli*, para que no haya escalones entre ellos, lo que desvirtuaría la superficie original de la obra¹⁴: “acio pel gettare poi le statue, non venghino le statue con una parte più alta, o più bassa”. Se especifica también que el conjunto de piezas o taseles que constituyen el molde debe quedar dentro de una madreforma reforzada con alambre, para que no se muevan las piezas interiormente: “e che le forme li suoi tasselli o sotto squadri siano collocati dentro la forma grande con maglie di fili di ferro, e sbuigate le forme, possino con lo spago legate di fuori, accio che quando dette forme siano insieme non venerà a cadere, qualche tassello per di dentro”. Una vez concluidas las tres esculturas mencionadas en el contrato, deberán ser revisadas por personas expertas. Si no se corresponden exactamente a los originales no serán recibidas, lo que hace suponer que Velázquez cuenta en Roma con el asesoramiento de otras personas: “che d(ett)e tre statue debbiano essere ben fatte pulite et adattate in tutto e per tutto conforme siano li d(ett)i tre originali, conforme sarà dichiarato da persone esperte in simili cose altrimenti non sia oblig(at)o d(ett)o S(igno)r D(on) Diego a riceverle ma d(ett)o S(igno)r Girolamo sia obl(igat)o rifarle una e piu volte sin che siano conforme alli originali”. Incluye generalmente una cláusula en todos los contratos que hace para el encargo de estatuas en Roma - y en éste también - que tiene por objeto evitar la más mínima demora por parte de los talleres. A tal fin, si el trabajo no estuviese concluido en la fecha prevista, se podrá recurrir a otro formador con cargo al mencionado Girolamo Ferreri, incluso a mayor precio del acordado: “che mancando d(ett)o S(igno)r Girolamo in fare e conseg(na)re d(ett)e tre statue nel tempo, modo e forma soprad(ett)a oltre la precisa osservanza del fatto ad quod, sia lecito al detto S(igno)r

D(on) Diego di farle rifare, o fare d'altre persone a maggior prezzo del infra(scritt)o tutti i danni e spese di d(ett)o Sig(nor) Girolamo”. Otra condición que se incluye en el contrato es la de que los moldes que se hagan serán propiedad exclusiva del que los encarga y no del formador, a quien no se autoriza vaciar ninguna estatua ni partes de ellas con dichos moldes. Esta cláusula de exclusividad sin duda da un mayor valor a los vaciados y se encuentra muy a menudo en los documentos y autorizaciones que otorgan los propietarios de las obras originales: “convengano che d(ett)o S(igno)r Girolamo in d(ett)e forme, o cavi non potra gettare altro che le d(ett)e tre statue per d(ett)o S(igno)r D(on). Diego, ne meno alcun pezzo di esse, quali cavi, e forme, siano e debbano essere libere, e li beni di d(ett)o S(ino)r D(on). Diego, et in quelli detto S(igno)r Girolamo non ci possa pretendere cos'alcuna”¹⁵. Sin duda debe ser una de las condiciones que se acordaban con los propietarios de las esculturas que se iban a vaciar, quienes autorizaban la extracción de moldes en ocasiones muy limitadas y, en este caso, por tratarse de un favor al rey de España. El permiso no se concede a los talleres o a los formadores, sino directamente al comisionado en Roma por Felipe IV, quien debió emplear una buena parte de su tiempo en las gestiones previas y en la obtención de las oportunas licencias. Corresponde, por tanto a Velázquez “procurare la licenza di d(ett)o S(igno)r Pr(inci)pe per andare e stare in d(ett)o Giardino per d(ett)o eff(ett)o”. Finalmente se especifica el precio de sesenta escudos por cada uno de los moldes con su correspondiente estatua vaciada, lo que totaliza la cantidad de ciento ochenta escudos, que se pagarían de manera fraccionada con una entrega inicial de cuarenta escudos y el resto al finalizar el encargo: “che il prezzo di d(ett)e statue, setacci, cavi, fatture, ogni altro sia, e debbia essere in tutto, e per tutto di scudi cento ottanta m(one)ta cosi d'accordo, e cosi a rag(gion)e di scudi sessanta l'una, cioè un cavo, et una statua da pagarsi cioè al presente scudi quaranta m(one)ta et il resto di mano in mano, che verrà laborando, talm(en)te che finito, e consegnato il lavoro detto s(igno)r Girolamo habbia di avere hauto di compim(en)to di d(ett)i s(cud)i 180 come detto D(on) Diego promette...”.

Las condiciones que hemos visto, son las mismas o parecidas en otros contratos que hace Velázquez con Cesare Sebastiani y Orazio Albrizio, a quienes encarga vaciados en grupos de tres y limitando también el tiempo de ejecución de manera rigurosa. La intención es disponer del mayor número de copias en el tiempo más breve posible. Pero faltan en este encargo que hace a Girolamo Ferreri algunos detalles, que dan unas características específicas a las esculturas que se están haciendo para el Alcázar de Madrid. Los vaciados en yeso o en bronce van a ir colocados en pedestales de madera, pero también se encarga a los formadores que le añadan un zócalo de entre ocho y diez dedos de altura que no tienen las obras originales. En este pie añadido es donde los fundidores Pietro del Duca y Cesare Sebastiani inscriben su nombre. En el contrato firmado con ellos se dice que este suplemento

deberá ser proporcionado al tamaño de las estatuas y de acuerdo con el criterio de Velázquez o de su colaborador Juan de Córdoba, sin que lleguen a sobrepasar la altura de diez dedos: “che a ciascuna di d[ett]e statue debbano d[ett]i Compagni come promettono fare un zoccolo riquadrato pure di bronzo d’altezza di otto in dieci dita più o meno secondo comporterà l’altezza della statua ad arbitrio di d(ett)i S(igno)r D(on). Diego, o D(on). Gio(vanni), o d’alcun di loro, purché non siano più alti di dieci dite per ciascuno”¹⁶. Este mismo deseo de que los vaciados estuviesen realzados sobre un zócalo reducido, que habría de asentar en los pedestales, se incluye igualmente en las estipulaciones firmadas con Orazio Albricio para la ejecución de tres esculturas que había en el jardín del Belvedere. Se trata del Nilo (cuyo vaciado está hoy perdido), el Apolo y el Antinoo, de las que se dice en la primera cláusula del contrato firmado en abril de 1650, que debe hacerse de cada una de ellas un vaciado y en el mismo molde el referido zócalo o realce, que en este caso se le llama *rilievo*. Así, leemos en el documento en que se les hace el encargo que este debe consistir en: “formare tre statue che sono di marmo nel giardino del Belvedere cioe il Nilo, l’Apollo, et l’Antinoo, con far per ciascuna di esse un cavo di gesso et anco un rilievo per ciascuno di gesso dentro alli medesmi cavi”¹⁷. Es en detalles de este tipo donde tenemos que ver el gusto que impone Velázquez en sus encargos, aunque también hay aspectos que analizaremos en algún momento, cuando nos ocupemos de otras estatuas de la colección que se están restaurando e identificando en el marco de este mismo proyecto¹⁸. Le interesa elevarlas con un zócalo que guarde proporción con el tamaño de las figuras, pero se reserva decidirlo él mismo, lo que significa una intervención directa en cómo quiere que sean vaciadas las esculturas que encarga en Roma.

El 20 de mayo de 1653, estando ya Velázquez en España, Juan de Córdoba firma con el vaciador Cesare Sebastiani el finiquito (*quitanza*) de varias estatuas, entre las cuales una aparece mencionada como el “Gladiador Borghese”, cuya ejecución se taba en sesenta escudos¹⁹. Evidentemente, no es la que nosotros denominamos en la actualidad con este nombre, que en el contrato con Ferreri se describe “in atto di combattere”. Esta otra es la que conocemos como “Ares Borghese”, que también fue de las seleccionadas por Velázquez y figura entre las mencionadas por Palomino en el Alcázar: “Trajo también una estatua de Marte desnudo, sólo con el yelmo en la cabeza, está de pie, y con la espada en la mano”²⁰. En su trabajo sobre el segundo viaje de Velázquez a Roma, Salort especula sobre el tema sin hacer esta distinción y supone que se repite el mismo encargo a otro formador, bien porque no gustara o porque se rompiera el vaciado de Ferreri²¹.

Una vez en Madrid sabemos que estas esculturas vaciadas en yeso decoraron estancias del Alcázar. Allí las ve y las describe Palomino²² sin aportar datos de especial significado, excepto la mera constatación de que estaban dispuestas posiblemente

de la forma en que las había distribuido Velázquez. El grupo del Sileno con Dionisos niño en brazos, que había llegado identificado como Saturno en el momento en que se dispone a devorar a uno de sus hijos, lo menciona como “un fauno viejo, dios de las selvas, y de los bosques, con un niño en los brazos”²³. También describe “un gladiador en pie, con feroz y fortísimo movimiento, del que dice que es obra de griegos, como lo demuestra la inscripción griega, que tiene esculpida en un tronco marmóreo, que quiere decir en nuestro idioma, que Agasias Dositeo lo hizo colocar”²⁴. Es decir, se trata del Gladiador Borghese, que Velázquez agrupó con otras que también se creían gladiadores, como son el llamado Ares Ludovisi y el Ares Borghese.

Los yesos que estaban en el antiguo Alcázar y que había traído Velázquez de Italia un siglo antes, eran prácticamente las únicas obras de que se disponía para la enseñanza en la nueva Academia. Por ello se emplean a veces algunas esculturas parcialmente mutiladas para los concursos, como ocurre en el del año 1756 en que se propone el Hermes Loghios de la colección Ludovisi, sin el brazo que más adelante le será añadido por Juan Pascual de Mena²⁵. Lo mismo se tiene que hacer con otras que habían llegado a la Casa de la Panadería en muy malas condiciones²⁶. La primera que se restaura en 1759 es precisamente el Sileno con Dionisos niño en brazos, que en los documentos e inventarios aparece mencionado como Saturno. Esta intervención, que ahora podemos conocer con detalle, se aprecia con toda nitidez en el vaciado que posee la Academia. El estado en que se encontraba en 1758, lo vemos en la somera descripción del primer inventario de las “alhajas” de las cuales se hace el conserje Juan Moreno y Sánchez. Faltaban las piernas del Sileno y las del niño, así como otros pequeños detalles que coinciden con las reparaciones que se le aprecian actualmente: “una estatua vaciada de yeso del tamaño natural de un Saturno con el Niño. Falto de ambas piernas, de los dedos de una mano y narizes; y el niño falto también de ambas piernas desde pantorrillas abajo, y un dedo de la mano derecha”²⁷. Juan Pascual de Mena esculpe las partes que le faltan, es decir, no recurre a vaciar otros modelos, como suelen hacer los formadores en estos casos. Para ello es posible que se valga de estampas, puesto que no introduce nada que pudiéramos decir de su invención. Pero tanto en esta como en otras intervenciones que hace, se aprecia claramente la mano del escultor y las diferencias de detalle que presentan los vaciados con respecto a los originales. De todas formas, era la única posibilidad que tenía la Academia en los primeros momentos de utilizar esculturas para la enseñanza, puesto que los intentos de comprar en Roma se habían descartado por considerarlos excesivamente costosos: “Sobre restauración de los yesos [venidos de Palacio], juzga el director general que por ser todos de lo mejor y muy precisos para los estudios, están sin uso por las muchas partes principales que les faltan, y porque si manda la academia hacer formas por los originales, para sustituirse de otros enteros, gastaría inmensas sumas”²⁸. Por esta razón se acuerda en la Junta Particular de 2 de septiembre de 1759



Sileno, detalle del ensamblaje de las dos partes de la escultura. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

que se encomiende a Juan de Mena la reparación de las esculturas atendiendo al excelente trabajo que ha hecho con el Saturno, al que no se le aprecian las partes antiguas de las restauradas. Se le había pagado por este trabajo la cantidad de cuatro mil reales, pero las restantes se acordarían una por una, según el estado en que se encontrasen: “La junta esta en obligacion de 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, despues 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. Que dado que unas estatuas están mas estropeadas que otras, la gratificación se fijara por estatua”²⁹. Estamos, por consiguiente, ante un vaciado del que sabemos con certeza que fue hecho por Girolamo Ferreri entre enero y febrero de 1651 y restaurado por Mena en la Casa de la Panadería en los meses de verano de 1759³⁰.

Siendo ésta la primera restauración que hace Juan Pascual de Mena, merece que nos fijemos con cierto detalle en los pormenores que permiten ver su forma de trabajar, así como los criterios y la manera en que afronta algunas de las dificultades. Es evidente que parte de una clara limitación, al no disponer de un modelo que co-



Sileno, detalle de las marcas de herramienta de Juan Pascual de Mena en la reconstrucción de la base. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

piar del natural, pero se ve también que el criterio seguido es el de obtener un trabajo lo más fiel que le fuese posible.

En el proyecto actual de recuperación de la galería de esculturas de la Academia, la restauración de este vaciado se realizó entre junio y septiembre de 2003, aunque a principios de 2005 se tuvo que intervenir nuevamente para añadirle el pie izquierdo, que apareció guardado con una serie de fragmentos de otras piezas.

Esta escultura se encuentra repetida en la colección en un vaciado que, por sus características técnicas y materiales empleados, es claramente posterior, por lo que se optó por restaurar la que parecía más antigua y deteriorada, sin que en un primer momento tuviésemos certeza de que se trataba de la adquirida por Velázquez.

Estaba dividida en dos partes de las cuales la inferior, que comprende desde los pies hasta la cintura, descansa en una plataforma antigua de madera. La mitad superior encaja en un vástago trapezoidal, de ejecución moderna, de cuya fecha



Sileno, detalle de uno de los tobillos.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Sileno, detalle de la colocación de la pierna de Dionisos.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Sileno, detalle de la ventana de fijación en la mejilla izquierda de Dionisos.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

no se conserva noticia. Para este ensamblaje se hizo necesario rellenar de yeso una buena porción de cada una de las dos partes, creando un plano de asentamiento para acoplarlas.

La superficie presentaba un color gris intenso debido en parte a la acumulación de suciedad con el paso del tiempo. A diferencia de otros vaciados de los adquiridos por Velázquez, este no se pintó nunca de blanco para limpiarlo, pero si aparecían en la superficie las trazas y la tonalidad anaranjada de la oxidación de un desmoldeante, que se le dio en algún momento para reproducirla. Sobre esta capa la acumulación de polvo y carbón procedente de combustiones próximas y del carboncillo empleado en las aulas de dibujo, creó un depósito que le daba el aspecto intensamente negruzco que tenía antes de la limpieza³¹. Otras manchas ocasionales en la superficie eran de barro y de óxido por el empleo de hierro en la restauración del XVIII. En los entranques y pequeños huecos rellenos quedaban restos de cera. Esta se había utilizado para tapar puntos en los que pudiera enganchar el molde, lo que se hacía a menudo para facilitar el trabajo de los vaciadores, aunque ello restase calidad a la copia, que debía ser posteriormente repasada a mano³².

En general aparecía muy erosionada, con rozaduras, golpes y arañazos, así como pequeñas pérdidas volumétricas repartidas por toda la obra y, sobre todo, por las partes más salientes. Algunas fracturas muy visibles se debían al empleo de hierro para reforzar la estructura interior.

A medida que se fue limpiando, mediante el empleo de Anjusil, fueron apareciendo detalles de la restauración, que quedaban ocultos bajo la suciedad superficial que hemos descrito. De este modo se pudo identificar el estado de conservación, que coincide con el descrito en el inventario de 1758, lo que hace posible identificar este yeso como el encargado por Velázquez a Girolamo Ferreri en 1650 y restaurado por Juan Pascual de Mena en 1759. En él podemos analizar con detalle la forma en que se vació, el estado de conservación que tenía cuando fue trasladado a la primera sede de la Academia y la intervención de Mena.

Los yesos empleados en el vaciado son de dos calidades, como se especifica en el contrato notarial hecho en Roma para las tres esculturas del príncipe Borghese. La superficie tiene una capa más fina y de gran calidad, formada en el primer volteo del molde. Debajo hay otro yeso menos cernido para la capa interior y las partes sólidas.

La intervención de Juan Pascual de Mena consistió en añadirle las partes que faltaban, esculpiéndolas de nuevo al no disponer de un modelo del que hacer el vaciado. Para ello lo primero que añade es gran parte de la base cuadrada, en cuya superficie deja muy visibles las estrías de la herramienta que emplea. Esta es una característica constante en su trabajo de escultor más que de vaciador.

En la base cuadrada, que hace casi totalmente nueva, apoya la figura con el refuerzo de unos vástagos de hierro torsionado, que lleva a lo largo de las piernas y



Sileno, detalle de las herramientas de Juan Pascual de Mena. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

del tronco de árbol en que descansa el codo izquierdo. Este material interno de refuerzo difiere del empleado en los talleres italianos, que conocen los problemas que plantea su oxidación, por lo que se recurre frecuentemente a piezas de hueso o incluso de madera. A causa de la introducción de estas varillas metálicas, se quebró la escayola a la altura de los tobillos y en el pie izquierdo llegó a desprenderse la mitad delantera, que le fue reintegrada posteriormente. Estos refuerzos de hierro fueron limpiados mecánicamente y tratados con ácido tánico para detener el proceso de corrosión.

Las piernas están añadidas en esta primera restauración desde la altura de los muslos, lo que coincide con la descripción del estado en que se encontraba en el momento de redactar el *Inventario de Alhajas* de 1758. También en la mano izquierda le pone un dedo del que estaba faltar y hace una intervención mayor en la figura del niño. Juan de Mena se guía probablemente en esta escultura, como en el *Gladiador*

Borghese, del grabado de Perrier³³, por lo que desconoce la posición en que está la pierna izquierda de Dionisos. En la lámina la vista no es frontal, quedando oculta esta pierna. En la obra original está apoyada sobre la otra rodilla, para darle mayor solidez. Juan Pascual de Mena, sin embargo, la coloca al aire y levantada casi hasta la altura del hombro del Sileno, con la ayuda de una varilla de hierro. Este refuerzo interno también se ha oxidado, quebrando la pierna del niño a la altura de la rodilla y en la parte del talón, dejando al descubierto el refuerzo de metal. La pierna derecha está añadida desde la rodilla y coincide la misma rotura con la de la mano que la sostiene. Por lo que respecta a la cabeza del niño, fue fijada mediante un vástago sujeto con escayola a través de una pequeña ventana de 5x3 cm. en la mejilla izquierda.

El brazo derecho del Sileno aparece unido a la altura del hombro, con una reintegración en yeso algo más blanco, para adaptarlo. También esta restauración es ligeramente incorrecta con respecto a la obra original, puesto que deja el codo algo más bajo y retrasado. La consolidación de la parte superior de la escultura se hace desde la espalda, donde Mena abre una ventana de 28x18 cm. que le permite tener acceso tanto al brazo como a la colocación de la cabeza. Esta presenta una ligera variante con respecto al modelo original, ya que mira a Dionisos, pero en un ángulo diferente. Los retoques de la cabeza se limitaron por lo que sabemos, y lo que se aprecia después de la limpieza, a la nariz que le fue añadida.

La importante intervención de Juan de Mena le obliga a repasar toda la superficie de la obra, en la que se ven numerosas trazas de limadura y empleo de herramientas para igualarla. Este fue el estado en que mereció los elogios de Corrado Giaquinto y la Junta Particular, asegurándole la restauración de las restantes esculturas de la colección. Posteriormente fue objeto de una manipulación de la que ignoramos la fecha, pero que emplea una técnica de unión que encontramos en las esculturas que han sido retocadas en las últimas décadas. Está cortada, como se ha dicho más arriba, en dos partes al nivel de la cintura y sujeta mediante la colocación de un vástago piramidal, de manera muy similar a la otra copia que posee la Academia. También se le ha añadido el dedo meñique del pie derecho y un fragmento perdido en la parte delantera del pedestal, ocultando con seguridad el número del *Inventario* de 1804³⁴, donde se identifica correctamente como Sileno con un niño en brazos. En este caso debía ser el número 22 o el 77, correspondiendo uno de ellos a este adquirido por Velázquez y el otro el de la colección donada por Mengs. La segunda copia que posee la Academia no ha sido aún restaurada. Tiene paños de arpillera como material de consolidación de la basa, lo que nos lleva a una fecha de mediados del XIX en adelante, pero puede tratarse de una intervención más moderna³⁵.

En el mes de septiembre de 1759 ya estaba terminado a satisfacción de la Academia el llamado Saturno y en el mes de octubre Mena está dedicado a la restauración



Gladiator Borghese. Eliminación de repintes. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

del Gladiador Borghese. Se alude a ello en las actas de la Junta Particular en la que se da cuenta de las gestiones que están haciendo Preciado de la Vega y el embajador Roda para comprar algunos vaciados en Roma. Entre ellos contaban con la posibilidad de comprar un gladiador, que sin duda es el de la colección Borghese, porque la decisión de no adquirirlo se debe a que Juan Pascual de Mena está restaurando con acierto el que posee la Academia, que no es otro que el que había venido de Palacio: “Roda sobre que Preciado con un perito ha reconocido las formas de Gutiérrez, hay gran diferencia entre los precios expresados por Gutiérrez y las del perito. Además del coste de la conducción, del peligro de que se rompa el yeso y de que muchos están ya rotos, insinúa que no se compren. Y carta t(am)bien de Preciado de 13 se(p)t(iembre) en que dice que el gladiador se podría comprar por 60 escudos romanos, q(u)e esta bien condicionada, y en estado de poderse remitir. Se acuerda que no se compren los yesos de Gutiérrez, que se le avise a su dueño que disponga de ellos a su arbitrio, y que tampoco se compre el gladiador, respecto a que Juan de Mena esta reparando con acierto un yeso de esta estatua”³⁶.



Gammagrafía de la estructura interna. Applus D. Viana.

En las restauraciones que hace el escultor Juan Pascual de Mena, se ve asistido por el formador Blas de Madrid, del que sabemos que hace en algunas ocasiones vaciados de las esculturas que la Academia poseía en aquellos primeros momentos. Esto se ve reflejado en las actas de la Junta Particular de 8 de noviembre de 1759, lo que significa que ha intervenido como colaborador en el Sileno con Dionisio niño en brazos y en el Gladiador Borghese. En esta ocasión se alude a “un memorial de los gastos hechos en el vaciado de varias esculturas que ha hecho en la Academia, en que piden se le abonen 1195 reales y 6 m(a)r(avedi)s y t(am)b(ién) los salarios del tiempo que ha asistido a Juan de Mena en la reparación de las estatuas de la Academia”³⁷. De ello se deduce que a Mena le tasaban las restauraciones en función del estado de deterioro en que se encontraba cada

una de las esculturas y al formador se le pagan salarios fijos por los días que participa en estos trabajos.

Las primeras estatuas de la colección trasladada del Alcázar a la Academia estaban terminadas en febrero de 1760. Son el Gladiador Borghese, el Hermes Loghios (Mercurio), una de Pan, y el Claudio Marcelo heroizado, también llamado Germánico, que en los inventarios solía ser citado como el Jugador de Morra: “Que Juan de Mena acaba de reparar el Gladiador, Mercurio, Pan y un jugador de Morra. Son la admiración de quien las ve, 9000 reales le pagan y previene que tenga listas las demás para el día que el rey venga a la casa de la Academia con motivo de su jurra”³⁸. Al Mercurio le introduce unas varillas metálicas de refuerzo en las piernas y le añade el brazo derecho, la mano izquierda y detalles del *petasos*; la de Pan puede ser un sátiro en reposo que aún no está identificado y del que se denomina Jugador de Morra se conservan tres copias pintadas de las cuales cabe la posibilidad de que una sea la mencionada.

De acuerdo con las noticias que se registran en el archivo de la Academia algunos de los vaciados de Velázquez se comenzaron a pintar en torno a 1773, al ser trasladados a la sede actual de la calle Alcalá. Fue el primer formador que se ocupó de la colección, Joseph Pagniucci, quien tomó esta decisión de pintar los yesos con la única finalidad de limpiarlos, cosa que sus predecesores no habían hecho en más de siglo y medio: *Los “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”*³⁹. Es cierto que las esculturas más antiguas debían contrastar con las recién llegadas de la colección donada por Mengs y las de la Villa de los Papiros en Herculano, ingresadas en 1776⁴⁰, pero a la luz de los datos que aportan las actuales restauraciones y análisis de las esculturas, se comprueba que no es una afirmación totalmente exacta. De una parte nos encontramos con esculturas de las traídas por Velázquez que nunca se pintaron al óleo, como ocurre con el Sileno con niño en brazos que estamos comentando, y por otra encontramos numerosas esculturas de la colección de Mengs que llegaron en perfecto estado, pero fueron utilizadas para hacer copias y posteriormente pintadas de blanco, para eliminar las trazas de desmoldeante que las teñía de un color ocre anaranjado⁴¹. Esta circunstancia hace a veces difícil distinguir unas de otras, por lo que solamente la diferencia en las estructuras, las reparaciones y un cuidadoso análisis estratigráfico, nos permiten separar las de Velázquez y las de Mengs, sobre todo cuando estamos ante dos vaciados de una misma estatua.

La anterior práctica de pintar las esculturas se vuelve a repetir en el siglo XIX y es su nieto José Pagnucci uno de los que aparece citado en la documentación de la

Academia ocupándose de hacerlo. En las cuentas de junio de 1862 se le hace un abono por el “blanqueo de varias estatuas colocadas en la escalera”⁴².

También el Gladiador Borghese fue restaurado en fecha reciente, además de haber sido cubierto con varias capas de pintura, de las que la última le daba un aspecto oscuro similar al bronce. De este modo se ocultaban todas las huellas de la restauración de Juan de Mena, el número 54 del Inventario de 1804, que tenía en el frente de la base, y la buena calidad de la superficie en la que, como había contratado Velázquez en Roma, el yeso debía ser más fino de lo normal. La eliminación de las capas de pintura ha permitido verificar los pormenores de la restauración de 1759, que coincide básicamente con la descripción de su estado en el primer inventario de bienes que se había hecho en la Academia un año antes: “una estatua vaciada de yeso del tamaño natural de un Gladiator peleando; el que está falto de Cabeza, de todo el brazo siniestro, de la mitad de la pierna siniestra, y mitad del pie derecho”⁴³. De este modo había llegado mutilada, pero es posible que algún fragmento viniese también de Palacio en el envío que se hizo en noviembre de 1744 a la academia de Olivieri⁴⁴.

La limpieza y restauración de esta escultura se ha llevado a cabo a lo largo de cinco meses desde noviembre de 2005 hasta marzo de 2006. Para ello se realizaron una serie de análisis previos, catas estratigráficas y la gammagrafía de la parte media de la figura, donde se aprecia la fijación del tronco a la cadera del gladiador, así como el pie derecho, que fue retocado en la restauración del XVIII por Juan Pascual de Mena.

Los análisis realizados dan como resultado, la superposición de capas de pintura, muy gruesas, que ocultan diferentes lesiones. En el caso de esta obra tapan reintegraciones volumétricas, arañazos y pérdidas de la epidermis, así como manchas originadas por la oxidación de los elementos que componen la pintura. La acumulación sobre la superficie de productos de contaminación atmosférica vemos que se soluciona en distintos momentos recurriendo a sucesivos repintes.

Las muestras para el estudio de las capas superficiales se tomaron en diferentes partes de la obra, antes de iniciar el proceso de limpieza. Los análisis fueron realizados en el laboratorio *Larco* por el Dr. Enrique Parra y la numeración de las muestras es la que damos a continuación, indicando entre paréntesis el número de inventario de la escultura y a continuación la referencia de cada análisis:

- (V - 023)ECV-1 Torso
- (V - 023)ECV-2 Tronco
- (V - 023)ECV-3 Cabeza
- (V - 023)ECV-4 Brazo derecho

(V - 023)ECV-1, Torso

CAPA Nº	COLOR	ESPESOR (µ)	PIGMENTOS	AGLUTINANTES
1	marrón	220	yeso, anhidrita, calcita (tr.), arcilla (tr.), dolomita (tr.)?	cola animal, aceite de linaza, resina de conífera (tr.)
2	rosado claro	80	albayalde, calcita (tr.), hematites (tr.), negro carbón (tr.) (PINTURA 1)	aceite de linaza
3	pardo translúcido	<5	-	aceite de linaza
4	blanco	25	albayalde, cuarzo, calcita (tr.) (PINTURA 1B)	aceite de linaza
5	gris translúcido irregular	0-15	negro carbón (tr.)	aceite de linaza
6	gris	65	calcita, blanco de titanio, tierras, negro carbón, dolomita (tr.) (PINTURA 5)	aceite de nueces, resina de conífera (tr.), cera de parafina

(V - 023)ECV-2

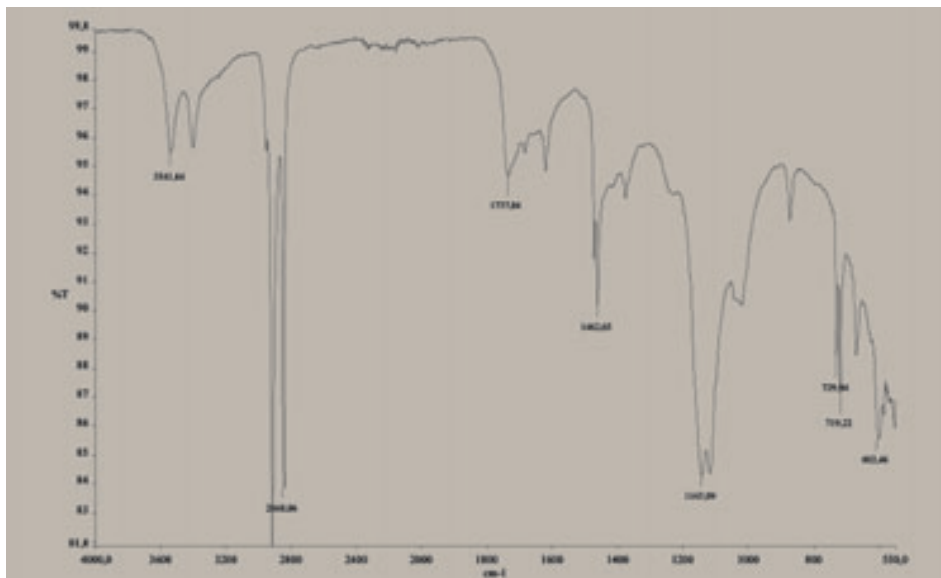
CAPA Nº	COLOR	ESPESOR (µ)	PIGMENTOS	AGLUTINANTES
1	pardo claro	330	yeso, anhidrita, calcita (tr.), arcilla (tr.), dolomita (tr.)?	cola animal, aceite de linaza, resina de conífera (tr.)
2	blanco - pardo (dos capas)	85	PINTURA 1	aceite de linaza
3	negro	10	negro carbón	aceite de linaza
4	gris	15	PINTURA 5	aceite de nueces, resina de conífera (tr.), cera de parafina

(V - 023)ECV-3

CAPA Nº	COLOR	ESPESOR (µ)	PIGMENTOS	AGLUTINANTES
1	marrón	20	yeso, anhidrita, calcita (tr.), arcilla (tr.), dolomita (tr.)?	cola animal, aceite de linaza, resina de conífera (tr.)
2	rosado claro	55	albayaalde, calcita (tr.), hematites (tr.), negro carbón (tr.) (PINTURA 1)	aceite de linaza
3	pardo translúcido	5-10	-	aceite de linaza
4	blanco	60	albayaalde, cuarzo, calcita (tr.) (PINTURA 1B)	aceite de linaza
5	gris translúcido irregular	15	negro carbón (tr.)	aceite de linaza
6	gris	55	calcita, blanco de titanio, tierras, negro carbón, dolomita (tr.), verde de cromo (tr.)? (PINTURA 5)	aceite de nueces, resina de conífera (tr.), cera de parafina
	pardo oscuro translúcido	0-15	pardo orgánico	aceite de linaza
	gris claro	50-75	calcita, blanco de titanio, tierras, negro carbón, dolomita (tr.) (PINTURA 5B)	emulsión acrílica

(V - 023)ECV-4

CAPA Nº	COLOR	ESPESOR (µ)	PIGMENTOS	AGLUTINANTES
1	marrón	620	yeso, anhidrita, calcita (tr.), arcilla (tr.), dolomita (tr.)?	cola animal, aceite de linaza, resina de conífera (tr.)
2	rosado claro	60	albayaalde, calcita (tr.), hematites (tr.), negro carbón (tr.) (PINTURA 1)	aceite de linaza
3	pardo translúcido	<5	-	aceite de linaza
4	blanco	60	albayaalde, cuarzo, calcita (tr.) (PINTURA 1B)	aceite de linaza
5	gris translúcido irregular	5	negro carbón (tr.)	aceite de linaza
6	gris	75	calcita, blanco de titanio, tierras, negro carbón, dolomita (tr.) (PINTURA 5)	aceite de nueces, resina de conífera (tr.), cera de parafina



Espectroscopia por IR de la muestra (V-023) ECV-1.

Inicialmente el resultado de los análisis de la superficie permitió distinguir hasta ocho capas de diferente composición, correspondientes a momentos en los que se utilizaron desmoldeantes para reproducirla, o bien fue barnizada y pintada por razones estéticas. Como veremos, la primera aplicación que se hizo en la superficie original del yeso se puede definir casi como un barniz o capa de protección, consistente en una mezcla de cola animal, aceite de linaza y resina de conífera. Este tratamiento se hizo con posterioridad a 1759, puesto que afecta a la totalidad de la obra, incluyendo las partes restauradas por Juan Pascual de Mena en este momento, cuando la escultura se encontraba en la primera sede de la Academia en la Casa de la Panadería.

Sobre la superficie del yeso, pero cubiertas por esta primera impregnación, aparecieron en el tronco las letras [...] G. B. pintadas con tinta oscura metaloácida. Estas iniciales pudieron haberse puesto durante el tiempo que estuvo almacenada en el Palacio Real y no más tarde de la segunda mitad del siglo XVIII, dado que se encuentran debajo de la primera mano de barniz o desmoldeante que se dio a la escultura.

La siguiente capa que se detecta en los análisis de la superficie contiene albayalde, trazas de calcita, trazas de hematites y trazas de negro carbón, empleando como aglutinante aceite de linaza. Es decir, en un momento dado se opta por pintarla de blanco para cubrir la suciedad acumulada o quizás también debido al color oscuro por oxidación que había tomado la capa anterior⁴⁵. Esto podemos fecharlo con pos-

terioridad a 1824 por la comprobación de que el número 54 que le fue pintado en negro en el frente del pedestal en 1804, se tapa con esta primera pintura blanca. Entendemos que se oculta porque ya había cambiado el número, lo cual ocurre en el inventario realizado bajo la dirección de Ceán Bermúdez⁴⁶. Coincide con la afirmación recogida en estas primeras décadas del siglo XIX de que las esculturas de Velázquez se reconocían de las otras por la mano de pintura blanca al óleo que se les había dado para limpiarlas⁴⁷.

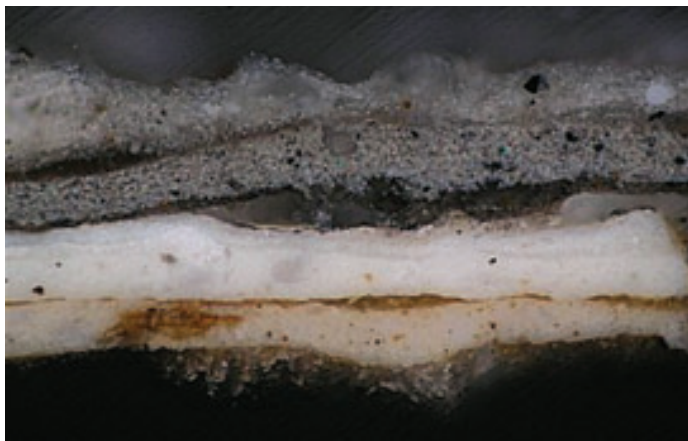
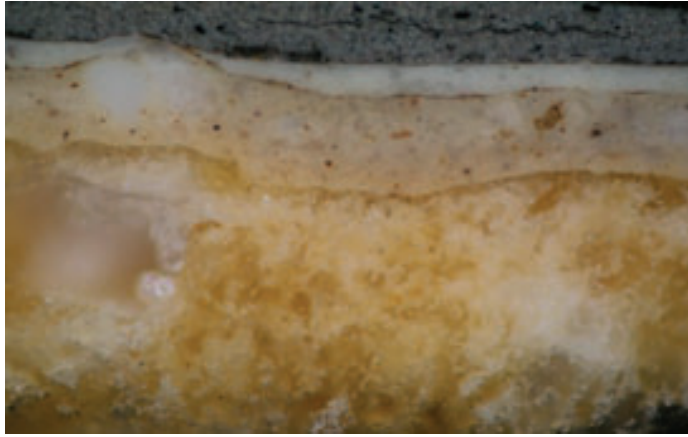
La capa tercera es un aceite de linaza que se aplica sobre la superficie pintada de blanco. Esto hay que interpretarlo simplemente como una mano de barniz traslúcido que con el tiempo ha envejecido. Constatamos con ello un importante cambio estético en el que predominan las superficies brillantes, que se aparta considerablemente del blanco intenso, pero opaco, de la escayola que se preservaba de manera escrupulosa en los yesos durante el siglo XVIII y que era tan elogiado por los teóricos del Arte y los estudiosos de la Antigüedad.

El cuarto estrato vuelve a ser una pintura blanca en la que nuevamente se distingue el albayalde en su composición, con trazas de cuarzo y de calcita, empleándose como aglutinante aceite de linaza. Es simplemente una pintura al óleo con blanco de plomo en su composición, lo que nos orienta cronológicamente a pensar que fue nuevamente pintada en una fecha anterior a las primeras décadas del siglo XX. También esta segunda vez que se pinta con blanco de plomo la figura del Gladiador Borghese, se hace necesario darle una mano de barniz protector que en el análisis aparece como aceite de linaza. Este barniz correspondería al quinto estrato, sobre el cual se da nuevamente una mano de pintura moderna.

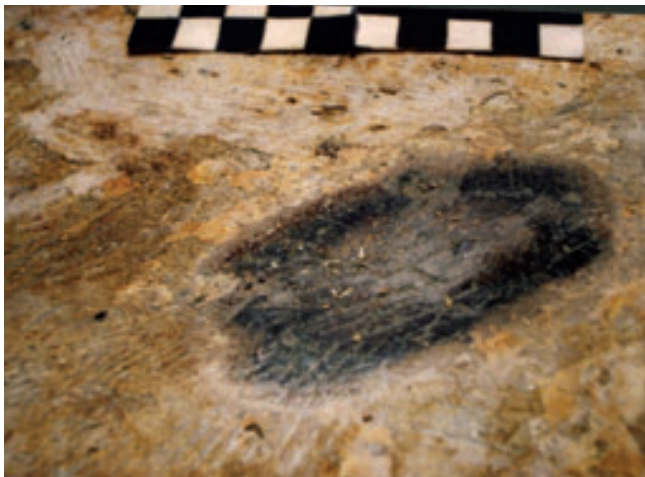
Si bien las muestras coinciden en los cuatro puntos seleccionados, hay que resaltar el hecho de que la sexta capa presenta un craquelado en la zona de la cabeza, que interpretamos como resultante de la acción mecánica ejercida por una silicona, posiblemente para sacar un molde.

A comienzos de la década de los noventa se hizo un vaciado del brazo derecho para restaurar la copia que guarda el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas. En esta sexta capa se aprecia la presencia de elementos muy modernos como es el empleo del blanco de titanio y el verde de cromo⁴⁸, al tiempo que el aglutinante, que en estratos inferiores era de aceite de linaza, ahora es un acrílico⁴⁹. Estos últimos elementos corresponden a una intervención documentada en 1994⁵⁰.

En la cabeza se hizo en algún momento una reparación de la superficie, después de haber sacado el molde, para lo que se dio una fina mano de aceite de linaza con un pigmento pardo orgánico y una última mano de pigmento compuesto por blanco de titanio, tierras, negro carbón y trazas de dolomita en una emulsión acrílica. Este estrato superficial es el que daba a la escultura el aspecto bronceíneo que ofrecía en el momento en que se inició la restauración.



Análisis estratigráficos.
Larco Química y Arte.
E. Parra.



*Detalle de inscripción [...] G.B.,
tinta metaloácida.
Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando, Madrid.*



Detalle del número de inventario de 1804. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Bajo las manos de cera, pintura, aceites y capas acumuladas de suciedad se ocultaba un vaciado del siglo XVII, en cuya superficie original pueden ahora reconocerse las diversas intervenciones que encontramos registradas en los documentos de archivo.

Esta escultura es un vaciado complejo, que estuvo en su origen realizado mediante molde rígido de taseles de yeso, compuesto por veintiuna piezas, ensambladas con elementos metálicos y adheridas con yeso. Los elementos que lo forman son: cabeza y cuello, hombros, torso, brazos, manos, tronco desde la cintura a la parte media de los muslos, parte inferior de los muslos y rodillas, pantorrillas y tobillos, pies, tronco de apoyo en dos partes y peana o base de apoyo de la figura. De todo ello se conservaba en el Alcázar, cuando esta escultura fue trasladada a la primera sede de la Academia, solamente el torso sin cabeza y muy deterioradas la base y parte inferior de las piernas⁵¹. Así estuvo hasta octubre de 1759 en que, como hemos visto más arriba, fue restaurada por Juan Pascual de Mena. El reconocimiento de estas restauraciones puestas al descubierto es lo que nos permite ahora saber que estamos ante el vaciado encargado en Roma por Velázquez a Girolamo Ferreri.

La base de apoyo y la mitad delantera de ambos pies fueron esculpidas para suplir la falta que tenían. Esto se hace sin un modelo delante, por lo que los pies son



Gladiator Borghese. Fotografía final después de la última restauración. E. Saenz de San Pedro.



Hermes Longhios. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



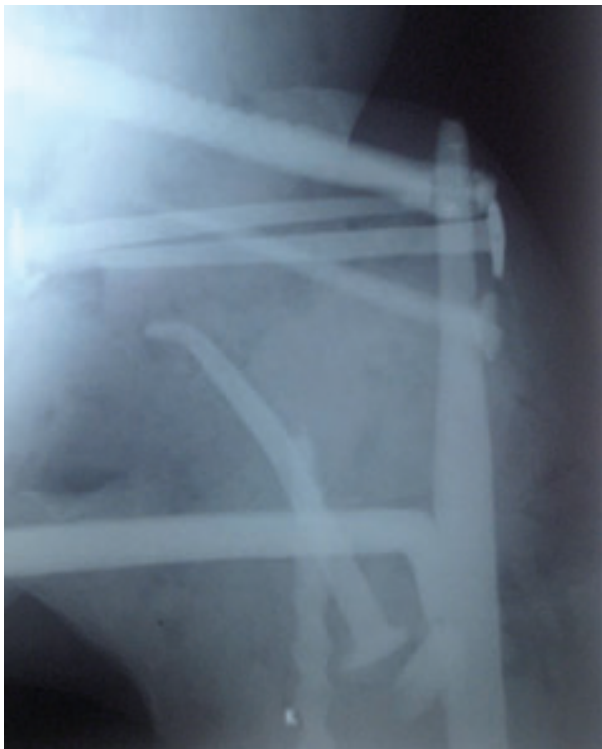
Gladiador Borghese.
Piezas que forman el vaciado.
Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando, Madrid.

invención del escultor y muy diferentes de los que tiene la obra original. A nuestro juicio fue la serie de cuatro grabados publicados por Perrier⁵² lo que induce a este tipo de base, puesto que en ellas se representa sobre un terreno irregular al aire libre, en el que hay incluso alguna pequeña piedra suelta y arbustos en el fondo.

También el tronco del árbol está claramente retocado y se le han suplido algunos fragmentos. La función de apoyo que tiene esta pieza para el conjunto de la estatua la aprovecha Juan de Mena para introducir fijaciones de hierro en forma de grandes clavos, que se aprecian con nitidez en la gammagrafía. Es interesante resaltar que se conserva en buen estado la parte del tronco de apoyo en que está escrito el nombre del escultor. En la calidad de la impronta de las letras se aprecia el excelente molde que hizo Ferreri y el cuidado que se tuvo en no repasar las líneas de las costuras. Por otra parte, la unión de las piernas a la base la hizo Juan Pascual de Mena utilizando unas varillas macizas de hierro torsionado, que provo-



*Torso del Gladiador Borghese de la Real Fábrica de Porcelanas.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.*



Gammagrafía de la cadera.
Applus D. Viana.

caron, con la oxidación, la rotura de los tobillos, de la misma forma que hemos visto anteriormente en el Sileno con el niño Dionisos en brazos. Este es uno de los puntos débiles en las restauraciones de Mena, que se repite también en el Hermes Loghios de la Colección Ludovisi, que estudiaremos en otro momento.

Lo que es el torso desde la mitad de los muslos hasta el cuello se conserva en muy buen estado, aunque se le aprecian pequeños repasos en la superficie, emplasteciendo con yeso de otra calidad las pequeñas oquedades y desperfectos que tenía. Solamente en la mitad del muslo derecho se ha suplido una parte perdida que coincide con el borde de uno de los moldes de despiece. Quizás no sea casualidad que el Gladiador Borghese que había en la Galería de Escultura de la Real Fábrica de Porcelana de Buen Retiro coincidiera con este torso antes de su restauración. De igual modo, algunos escultores tenían en sus estudios este cuerpo mutilado, que solamente completan cuando llega a Madrid el que regala Mengs al rey con su colección de vaciados⁵³.

Los brazos y la cabeza fueron también restaurados en el siglo XVIII por Juan Pascual de Mena. Para unirlos empleó, como había hecho con la cabeza de Dio-



Detalle de las ventanas de la espalda del Gladiador Borghese.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Detalle de la cabeza del Gladiador Borghese.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

nisos niño, unas pequeñas aberturas cuadradas, que quedan perfectamente disimuladas en la parte superior de los hombros y que se ven ahora con claridad, al serle eliminadas las capas de pintura que las cubrían. El brazo derecho se conserva, pero el izquierdo, que va levantado hacia el frente, le fue restituido en una restauración que se hizo en 1994⁵⁴. Para unirlo mediante una larga espiga trapezoidal, fue necesario reconstruir parcialmente el hombro de este lado haciéndole una caja cuadrada con llaves en el borde a fin de recibir la pieza que se trajo del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas. En este momento se le restauraron también algunos dedos del pie derecho.

Un problema singular lo presenta la cabeza que hoy tiene esta escultura. Sabemos que vino sin ella del Alcázar, puesto que así aparece mencionada en la segunda lista de yesos trasladados en los orígenes de la Academia. Juan de Mena lo resuelve colocando una cabeza nueva y diferente de la que tiene el original. No coinciden ni los rizos del pelo, ni los rasgos de la cara, pero consigue un efecto parecido al que conoce por los grabados de Perrier o por la documentación gráfica de la que se valió. Asimismo la manera de estar ensamblada le plantea algunas dificultades, que resuelve prolongando de manera un tanto forzada el cuello. También la postura de la cabeza difiere del modelo original, ya que aparece mirando hacia el frente, mientras que su posición correcta sería con la vista dirigida hacia la mano levantada.

En lo que queda del vaciado traído de Roma por Velázquez se comprueba que la escultura está hecha de acuerdo con los términos contratados. Hay un yeso de mayor calidad en la superficie y otro menos refinado en la parte interior. Esto significa que se ha vaciado realizando dos volteos con el molde. En el primero se impregna la superficie y el segundo tiene por objeto reforzar y dar mayor consistencia al vaciado. En los análisis se aprecia la presencia de alumbre y sulfato de magnesio en la capa exterior más depurada, cuyo fin es el de endurecer la epidermis del yeso⁵⁵. Por otra parte parece que las costuras fueron eliminadas una vez que se hubo comprobado la correcta colocación de los taseles y la ausencia de escalones o desniveles entre ellos. Solamente en la zona indicada del epígrafe con el nombre de Agasias de Éfeso, se dejaron estas pequeñas marcas en la superficie.

Estas dos esculturas en yeso, que pertenecieron inicialmente a Felipe IV, formaron parte de una singular colección adquirida por Velázquez en su segundo viaje a Italia para decorar el Alcázar de Madrid. Los avatares por los que pasaron, los traslados y las restauraciones de que fueron objeto afectaron a otros vaciados venidos al mismo tiempo de Roma. En la actualidad se están restaurando y documentando, por tratarse también de los yesos que durante las primeras décadas de historia de la Academia sirvieron para la enseñanza. De cada una de ellas se puede trazar una larga historia, pero de momento presentamos la información que nos ha suministrado el proceso de restauración de estas dos y los datos que nos permiten identificarlas con seguridad.

NOTAS

1. HARRIS, Enriqueta, "La misión de Velázquez en Italia", *Archivo Español de Arte*, 1960, p. 109 ss.; Jennifer Montagú, *Roman Baroque Sculpture, The industry of Art*, Londres, 1989, pp. 225-226 y p. 226 nota 1; SALORT, Salvador, "La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia: 1649 - 1653", *Archivo Español de Arte*, 1999, p. 415 ss.; HERAS CASAS, Carmen, "Modelos en yeso de esculturas antiguas que Velázquez trajo de Italia en 1651", *Academia*, 88, 1999; MORÁN TURINA, Miguel, "Las copias de Velázquez", *El coleccionismo de Escultura clásica en España*, Madrid, 2001, p. 217 ss.
2. HARRIS, Enriqueta, "Velázquez and the Villa Medici", *The Burlington Magazine*, sept. 1981, p. 537, nota 4, argumenta erróneamente que en 1650 la Ariadna dormida ya no estaba en el Belvedere y por consiguiente la que llevó Velázquez a Madrid debió ser la de Florencia, que había estado anteriormente en la Villa Medici. También SALORT, Salvador, art. cit. p. 439 comete el mismo error.
3. Sobre la serie de vaciados que entra en la Academia donada por Mengs cfr. NEGRETE PLANO, Almudena, "La colección de Vaciados de Mengs", *Academia*, 92 - 93, 2001, p. 9 ss. En la lista de obras que vienen de Roma en 1779 se incluyen "El Gladiador combatiente de Vila Borghese" y "El Sileno en piè con Baco niño en los brazos de Vila Borghese". ASF, 40 - 1- 2.
4. ASF, Inv. V- 1.
5. ASF, Inv. V- 2.
6. ASF, Inv. V - 11.
7. Este es el verdadero escollo que ha planteado hasta ahora la localización de los yesos que vinieron a la Academia en la primera época. SALORT, Salvador, art. cit. nota 111 supone que estos yesos estarían en los sótanos de la Academia donde dice que "ha intentado individualizarlas entre el bosque impenetrable de estatuas que supone el almacén citado", sin reparar que muchas de las que buscaba estaban expuestas en los patios y en las escaleras. Por otra parte HERAS CASAS, Carmen, art. cit. pp. 88-89, da una fotografía del Gladiador Borghese y se ocupa de este vaciado (ASF, Inv. V-23), del que afirma no estar "en condiciones de asegurar que éste sea el Gladiador que entró de la colección traída por Velázquez".
8. ASF, Inv. V- 23.
9. ASF, Inv. V- 24.
10. El llamado Gladiador Borghese fue encontrado en Anzio en 1609 y adquirido por el cardenal Scipione Borghese. En 1807 fue vendido a Napoleón por Paulina Bonaparte, casada con el príncipe Camillo Borghese, junto con el resto de la colección de escultura, por lo que hoy se guarda en el Museo del Louvre. Sobre el lugar que ocupan estas dos obras en el conjunto de la producción de escultores helenísticos, véase MORENO, Paolo, *Scultura ellenistica*, Roma 1994, pp. 6, 35 y 683, con abundante bibliografía en pp. 768, nota 41 y 823, nota 1080.
11. En el encabezamiento del documento se lee claramente la fecha de 1650, aunque una corrección sobreesrita ha inducido a MONTAGÚ, Jennifer, op. cit., p. 226, nota 1, la lectura de 1649. El mismo error lo mantiene SALORT, Salvador, art. cit., p. 424, nota 43 y p. 451.

12. Archivio di Stato, Roma, 30, Notai Capitolini, Ufficio 32. Volumen 144, folios 6-7, 28-29. Este y otros documentos de los contratos de Velázquez en Roma para la elaboración de vaciados fueron citados por MONTAGÚ, Jennifer, op.cit. pp. 225-226 y p. 226 nota 1, donde se transcribe íntegramente un contrato con Pietro del Duca y se enumeran los restantes documentos notariales con otros escultores o formadores. Recientemente ha publicado una transcripción SALORT, Salvador, "La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia: 1649 – 1653", *Archivo Español de Arte*, 1999, pp. 415 – 468, aunque este trabajo, en el que se hacen reiteradas descalificaciones del trabajo de Montagú, no es utilizable por el gran número de errores de transcripción que contiene. En el caso concreto de estas tres estatuas la lectura que ofrece es: "il Gladiatore che stà atto di combattere, il Saturno pretto in mano et li hermafrodita". Con las propias palabras de Salort en la nota 2, página 416 del mencionado artículo, diremos que este historiador comete algunos fallos de transcripción que alteran el significado de los documentos.
13. *La capata del gesso* = la selección del yeso.
14. En los vaciados del XVIII, como ocurre con muchos de los que posee la Academia procedentes de la colección de Mengs, se dejan sin repasar las costuras o líneas de unión de los taseles como garantía de que están colocados al mismo nivel y para comprobar el grado de desgaste del molde.
15. Este celo por cuidar que de los moldes no se saquen vaciados de manera indiscriminada, aparece reflejado en un documento elaborado conjuntamente por Mengs y Felipe de Castro en octubre de 1768. Es una larga lista de todo lo que debe adquirirse en Roma y las colecciones en las que se puede obtener licencia para sacar moldes, porque hay ocasiones en que se resisten los propietarios: "El Principe Ludovisi, Duq^e de Soia, también negó la lizenzia de baziar sus estatuas, pero mando hazer moldes á sus expensas, dió un baziado al Pontífice para su Academia de Bolonia y hizo romper los Moldes; y tambien reusó al presente este favor á la emperatriz de las Rusias", ASF, 5-CF-2.
16. MONTAGÚ, Jennifer, op. cit., p. 226; SALORT, Salvador, art. cit., p. 451.
17. SALORT, Salvador, art. cit., p. 430, nota 68, hace una lectura equivocada de esta parte del documento y en concreto del término "rilievo", lo que le lleva a pensar que, además de las tres esculturas del Vaticano, Velázquez encargó tres relieves que, obviamente, no encuentra en los inventarios.
18. En el momento de redactar estas líneas se está iniciando la restauración del Hércules Farnese y la Flora Farnese, de los que se ha hecho previamente un amplio estudio documental, así como varios análisis del yeso y cortes estratigráficos de la superficie.
19. Archivio di Stato, Roma, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 157, fol. 712. Se trata de una liquidación en la que Cesare Sebastiani declara haber recibido a cuenta 702 escudos de manera fraccionada por la ejecución de varias estatuas y Juan de Córdoba le entrega los 65 escudos restantes. El que aquí se denomina Gladiador Borghese (Ares Borghese) aparece también tasado en 60 escudos, lo que puede haber contribuido a la confusión.

20. PALOMINO, Antonio, *El Parnaso Español*, Madrid, 1724. Ed. M. Aguilar, Madrid, 1947, p. 916.
21. SALORT, Salvador, art. cit., p. 438.
22. PALOMINO, Antonio, op. cit., pp. 913 – 918.
23. PALOMINO, Antonio, op. cit., p. 915.
24. PALOMINO, Antonio, op. cit., p. 916.
25. La Academia conserva un dibujo con número de inventario 1526/P, firmado por Santiago Fernández, que fue premiado en 1756, en el que se comprueba la falta del brazo derecho con el caduceo y la mano izquierda con el *marsupium*. AZCÁRATE, Isabel, DURÁ, Victoria, FERNÁNDEZ, M^a Pilar, RIVERA, Elena y SÁNCHEZ DE LEÓN, M^a Ángeles, *Historia y Alegoría: Los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753 - 1808)*, Madrid, 1994, fig. 45. En la actualidad se está concluyendo la restauración de esta escultura, que también publicaremos en breve con la abundante información que ha suministrado, similar a la que incluimos en estas páginas.
26. Felipe de Castro y Antón Rafael Mengs fueron comisionados por la Junta Particular para elaborar una lista de las esculturas que a su juicio se debían encargar en Roma para la Academia (cfr. nota 15), ya que las únicas disponibles eran las que habían venido del Alcázar y se encontraban en evidente estado de deterioro. Así lo expresan en una carta dirigida por ambos a D. José de Hermosilla y Sandoval en 1768: “No ~~emos~~ hemos contado con las estatuas q^e al presente existen en la Academia por no allarse estas en su primer estado y por consecuencia cuasi inútiles al fin que se desea”, ASF, 5-CF-2.
27. *Inventario de las Alajas de la Real Academia de Sⁿ. Fernando (1758)*, ASF, 1/CF-1.
28. ASF, Junta Particular, 2 septiembre 1759, pp. 69 y 70.
29. ASF, Junta Particular, 2 septiembre 1759, pp. 69 y 70.
30. Agradecemos a María Luisa Tárraga, investigadora del CSIC, las sugerencias que dieron pie a la identificación de este yeso a partir de los datos de archivo y los de la reciente restauración.
31. En el Inventario de 1824, se mencionan “dos fuelles de mano para quitar el polvo a las estatuas” (ASF, 620/3, p. 10).
32. ASF, 5-CF-2, Felipe de Castro y Antón Rafael Mengs dan en 1768 instrucciones de la forma en que quieren que se hagan los vaciados que desean encargar a Roma, para formar una galería al nivel de las mejores de Europa: “q^e los moldes de las figuras se hagan sin thaselos o pedazos echos de zera (bizio demasiado introducido q^e haze q^e los moldes sean de poca duracion) y en caso q^e en alguna ocasión no pudiese salir el Baziado á perfección sin este medio, será mejor de tal pedazo molde duplicado, uno con zera, y otro sin ella, tapando en este ultimo las sotoesquadradas q^e no puedan salir”.
33. PERRIER, F., op. cit. lám 6: *Faunus puerum amplectem, opus egregius, in Hortis Burghesianus*.
34. *Inventario de las Alhajas y muebles existentes en la Real Academia de San Fernando (1804)*, ASF, 616/3.
35. HERAS CASAS, Carmen, art. cit., p. 90, incluye erróneamente una fotografía de este, que no es el adquirido por Velázquez.

36. ASF, Junta Particular de 18 de octubre de 1759, p. 73.
37. ASF, Junta Particular de 8 de noviembre de 1759, p. 79.
38. ASF, Junta Particular, 25 de febrero de 1760, pp. 89, 90.
39. ASF, 136-4/5.
40. ALONSO, María del Carmen, "Vaciados del siglo XVIII de la Villa de los Papiros de Herculano en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", en este mismo número.
41. Las esculturas de la colección Mengs que presentan este color anaranjado muy difícil de eliminar coinciden con las que se envían, por ejemplo, a la Academia de San Carlos en Méjico. Cfr. BARGELLINI, Clara y FUENTES, Elizabeth, *Guía que permite captar lo bello. Yesos y dibujos de las Academia de San Carlos, 1778-1916*, UNAM, Méjico 1989.
42. HERAS CASAS, Carmen, "Nuevas noticias sobre Damián Campeny", *Academia*, 98,99, 2004, p. 98, nota 17. ASF, 297/3, *Libro de cuentas 1859-1868*.
43. ASF, 1/CF-1, *Inventario de las Alajas de la Real Academia de San Fernando*, elaborado en 1758 de las obras que se hace cargo el conserje Juan Moreno y Sánchez. Se había formado "este Inventario en virtud de los acuerdos de la Junta particular de 23 de Octubre de 1757, 5 de Abril, y 28 de Setiembre de 1758. Interviniendo los S^{tes} D^{ns}. Agustin de Montiano y Luyando Cosillario, Dⁿ. Ignacio de Hermosilla y de Sandoval Secretario, y Dⁿ. Juan Domingo de Olivieri Director de la expresada Real Academia". Transcripción de la parte correspondiente a las esculturas en HERAS CASAS, Carmen, art. cit. anexo II, p. 97.
44. HERAS CASAS, Carmen, art. cit., p. 81 cree que las cabezas de algunas coinciden con las que llegaron mutiladas, entre las que figura "un Gladiador de medio cuerpo". No obstante, hay que advertir que en la restauración de 1759 se le puso una que no le pertenecía.
45. El albayalde es hidroxidocarbonato de plomo que inicialmente es blanco, pero el metal de su composición es inestable a factores como la humedad y la luz. Por ello tiende a oscurecerse, adquiriendo una tonalidad gris en diferentes tonos y a veces azulada. Esta es una de las razones por las que cuando se han pintado una vez, se tiene que recurrir a pintarlas en más ocasiones.
46. En 1824 la Academia encomienda al consiliario Agustín Ceán Bermúdez la elaboración de un catálogo razonado en el que se registrase la nueva colocación que habían tenido las obras. Participan Esteban de Agreda, Zacarías Velázquez, Juan Gálvez, Pedro Hermoso y José Madrazo, asistidos por el Viceprotector Pedro Franco. En realidad es un inventario en el que se hacen anotaciones durante varios años y del que se conserva una copia fechada en 1842 (*Inventario General de los Cuadros, ó Pinturas, Estatuas, bajos relieves y otras obras de Escultura, Medallas, Muebles y demás útiles que existen en la Real Academia de San Fernando formado en el año de 1824*, ASF, 620/3). En una nota en la p. 121r. se dice que "es el mejor catálogo de todos los que se habían hecho hasta aquella época". En este inventario se cambia la numeración de las obras que se había pintado, en negro sobre las esculturas y en blanco sobre los cuadros, apenas veinte años antes, por ello no hay reparo en dejarlo oculto tras una mano de pintura.
47. ASF, 136-4/5.

48. El verde óxido de cromo, es de origen industrial y su empleo comienza a partir de 1850, aunque el uso extendido para teñir una amplia superficie, como ocurre con esta escultura, hay que datarlo en una fecha avanzada del siglo XX. Cfr. GÓMEZ GONZÁLEZ, M.L., *Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*, Madrid, 1994, p. 175.
49. El informe técnico del laboratorio expresa la singularidad de este estrato más reciente en los siguientes términos: “El análisis de la superficie mediante espectroscopía IR indica que junto a los componentes céreos y óleo resinosos de la capa número 6 aparece una nueva banda a 1200 cm⁻¹ que corresponde a un adhesivo o aglutinante acrílico”.
50. HERAS CASAS, Carmen, art. cit., p. 89 y nota 30.
51. En Palacio fueron halladas ocho cabezas y tres figuras de yeso en un cuarto del Picadero y se llevaron en noviembre de 1744 a la academia que había creado Juan Domingo Olivieri. En el inventario que se hizo para el traslado se describe “un Gladiador de medio cuerpo”. ASF, 63-10/5. HERAS CASAS, Carmen, art. cit., p. 81.
52. PERRIER, F., *Segmenta nobilium signorum et statuarum*, Roma, 1638, láms. 26-29: *Gladiator ictum intentans simul et repelens... In Aedibus Burghesianis*.
53. ASF, Junta Particular de 4 de Mayo de 1777: “El teniente director de Escultura D^ñ. Francisco Gutiérrez pidió con oficio al S^{or}. Secretario Ponz que se le permitiese vaciar las piernas y brazos del Gladiador para tener en su estudio esta figura entera. La Junta se lo concedió, como á S^{or}. Maella. Siendo estos gastos de, cuenta de los Maestros Profesores (sic)”.
54. HERAS CASAS, Carmen, art. cit., p. 89.
55. Estas sustancias forman sales poco solubles, que colmatan los poros, lo que impermeabiliza y confiere dureza al yeso de la superficie. Su empleo no está generalizado en todas las obras de la colección, por lo que es un indicio útil para distinguir la técnica de los diferentes talleres.