

A marble bust of a woman, likely a personification of a virtue or deity, wearing a crown of grapevines and clusters of grapes. The sculpture is shown from the chest up, with the figure's right arm resting on her hip and her left hand holding a bunch of grapes. The background is black.

Almudena Negrete Plano

Anton
Raphael
Mengs y
la Antigüedad

Madrid 2013

Sileno Piloso

Fecha de ejecución sin determinar

Taller de Bartolomeo Cavaceppi

La escultura original del *Sileno Piloso* se encuentra actualmente en la colección del Major Rowland Winn en Nostel Priory, cerca de Wakefield, Yorkshire. Aunque no está verificada la procedencia de esta estatua en Nostel Priory, a juzgar por una información del Archivo di Stato en Roma, el *Sileno*, junto con una escultura de *Artemis*, fue enviado a Inglaterra por Cavaceppi el 27 de agosto de 1751: “*una statua di un Fauno vecchio ristorato di mano ordinaria - un altro torso che si può ridurre a Diana [...]*”.

La cabeza y el cuello fueron reintegrados por Cavaceppi, aunque posiblemente pertenecieran al cuerpo del *Sileno*, ya que la rotura está ensamblada de una manera muy natural. La testa fue completamente reelaborada, por lo que no subsisten muchos elementos antiguos, y los brazos, la parte inferior de las piernas y el plinto están íntegramente restaurados en el estilo característico de Cavaceppi. La superficie de la obra recibió, además, un intenso pulido.

Es probable que la escultura formara parte de una fuente, ya que en la parte posterior tiene incorporada una conducción que originariamente podría haber estado unida con el recipiente que sostiene en la mano derecha, del que fluiría el agua. Por ende, se podría suponer que sirvió como decoración en el ninfeo de una casa privada.

No es posible una datación fija de la pieza a causa de la insegura tradición del modelo, pero Amelung proponía el primer Helenismo, basándose en la posición similar de algunas figuras de Lisipo, y Andraea estaba de acuerdo en que la tipología podría encuadrarse en esas fechas. Se deduciría, pues, que es copia romana de edad adrianea de un original helenístico.

Cavaceppi fue contratado para intervenir en algunas de las más importantes esculturas romanas, procedentes de las colecciones papales, así como de las regias y nobiliarias de toda Europa. Sus clientelas más destacadas fueron la alemana y especialmente la británica, lo que motivó que Mengs pudiera conseguir copias en yeso de muchas de las esculturas que como *souvenirs* estaban saliendo de Roma, es decir, desapareciendo del panorama artístico de la ciudad, tema que preocupaba en extremo al primer pintor de cámara de Carlos III. Como comentaba en una carta a su discípulo Raimondo Ghelli, para conservar su memoria deseaba adquirir vaciados de todo aquello que estuviera a su alcance y que en algún momento hubiera estado en la Ciudad Eterna, ya que de otro modo sería imposible volver a contemplarlo [véase doc. 10].

Roma se había transformado en un gran comercio muy bien organizado, donde podía adquirirse prácticamente cualquier objeto a través del contacto con los marchantes, anticuarios y artistas que se dedicaban a satisfacer los deseos de los viajeros. Por ese motivo, unida a los descubrimientos arqueológicos, había aumentado considerablemente la práctica de la restauración de esculturas mutiladas.

Bartolomeo Cavaceppi hizo de la restauración su modo de vida, moviéndose con soltura por los círculos artísticos de su época y dirigiendo un taller frecuentado incluso por pontífices y reyes. El escultor emergió como una figura central en la exclusiva sociedad de artistas, patronos, agentes, *amateurs* y literatos, responsable de un ferviente gusto por lo antiguo que dominaría gran parte del siglo XVIII, y que como fenómeno ayudaría a establecer el Neoclasicismo en Europa. —ANP—

Vaciado en yeso, 160 x 77 x 46 cm

Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando, Museo, V-050

BIBLIOGRAFÍA

Cavaceppi 1769, vol. II, n. 16; Amelung 1903-1908, vol. I, n. 672; Howard 1982, pp. 51- 52; Andraea 1998, vol. I, il. 660; Boschung y von Hesberg 2007, pp. 130-132, il. 103, 1-3 y 104, 1,3,4; Negrete Plano 2012, N 92, pp. 239-240.

