

YESOS



YESOS

GIPSOTECA DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA

RECUPERACIÓN DE LA COLECCIÓN DE VACIADOS
ANTIGUA REAL FÁBRICA DE TABACO





Esta exposición no hubiera sido posible sin el apoyo y colaboración desinteresada de instituciones y personas, con un agradecimiento especial a José María Luzón, académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, Museo Nacional del Prado, Patrimonio Nacional, Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, SGI Fototeca-Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, así como a José María Sánchez Sánchez, decano de la Facultad de Bellas Artes, Javier Navarro Luna, decano de la Facultad de Geografía e Historia, Francisco J. González Ponce, decano de la Facultad de Filología, José Miranda Bonilla, vicedecano de Asuntos Económicos, Cursos Concertados y Equipamientos de la Facultad de Geografía e Historia, José Fernández López, director del Departamento de Historia del Arte y miembro del Comité de Patrimonio. Asimismo queremos agradecer la asistencia que nos han brindado Esperanza Navarrete, Alfonso Pleguezuelo, Manuel Rodríguez Cabrera, encargado de Equipo del Servicio de Mantenimiento del Campus Edificio Central, y el Equipo de Carpintería de la Universidad de Sevilla, con Emilio González Muñoz, Rafael Acebedo Márquez, Jorge Sánchez Romero, Francisco Cifuentes Maqueda y Pablo Maiz Soriano.

Pág. ii. Busto de Augusto Prima Porta (n.º inv.: 0466M1-01-61-ESC).

Pág. iv. Escuela de diseño geométrico, Perspectiva y Decoración, Instituto Superior de Arte Adolfo Venturi, Módena, años 30.

Pág. x. Busto de Marco Aurelio (n.º inv.: 2471-ESC).

Pág. 251. Cámara sepulcral con el sarcófago de Seti I, n.º 13 Lincoln's Inn Fields (BRITTON, J., *The Union of Architecture, Sculpture and Painting*, Londres, 1827, lámina 7).

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Rector

Antonio Ramírez de Arellano

Directora del Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla (CICUS)

Concepción Fernández Martínez

Director del Secretariado de Patrimonio Histórico-Artístico y Subdirector del CICUS

Luis Méndez Rodríguez

Comité de Patrimonio

José Fernández López

Miguel Ángel Tabales Rodríguez

Víctor Pérez Escolano

Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz

Vicerrector de Infraestructuras

Carlos León de Mora

Director del

Secretariado de Infraestructuras

Pedro García Vázquez

EXPOSICIÓN

Comisarios

José Beltrán Fortes

Luis Méndez Rodríguez

Documentación

Alfonso Ojeda Barrera

María de la Paz Pérez Gómez

Diseño

Ricardo Alario López

Virginia Navarro Martínez

Coordinación de montaje y diseño gráfico

Ricardo Alario López

Restauración

Judit Gasca Miramón

Ángeles Solís Parra

Silvia Viana Sánchez

Gestión y producción

Antonio Torres

Joaquín Voltes

Y todo el equipo del Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla (CICUS)

Construcción y montaje

Mecánica de Exposiciones

Transporte

Buenaventura Producciones S. L.

Servipaq SVQ. S. L.

PUBLICACIÓN

Coordinación científica

José Beltrán Fortes

Luis Méndez Rodríguez

Estudios

José María Luzón Nogué

Almudena Negrete Plano

José Beltrán Fortes

Luis Méndez Rodríguez

Judit Gasca Miramón

Ángeles Solís Parra

Silvia Viana Sánchez

Documentación y catalogación

Alfonso Ojeda Barrera

María de la Paz Pérez Gómez

Joaquín Voltes

Diseño del catálogo y

Coordinación editorial

Ricardo Alario López

Maquetación

Pedro Mena Vega

Fotografías

Pepe Morón

Edición

Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla (CICUS)

Editorial Universidad de Sevilla

Impresión

Imprenta Sand

Primera edición, mayo de 2015

ISBN: 978-84-472-1772-4

Depósito Legal: SE 745-2015

ANTONIO RAMÍREZ DE ARELLANO LÓPEZ
Rector de la Universidad de Sevilla

La creación de la Gipsoteca de la Universidad de Sevilla se enmarca en el compromiso que nuestra institución, como servicio público, mantiene con la conservación, la promoción y la valorización de nuestro patrimonio, y en la estrategia general de promoción de la cultura. Con esta finalidad se creó en 2012 el Comité de Patrimonio, encargado de asesorar, informar y decidir sobre los procesos de gestión relacionados con los bienes muebles e inmuebles que posee la Universidad. Para apoyar y desarrollar las iniciativas, actividades y proyectos culturales en relación con el patrimonio universitario se ha configurado además un nuevo Secretariado de Patrimonio Histórico Artístico en 2014.

La puesta en marcha de la Gipsoteca en el edificio de la Antigua Real Fábrica de Tabaco representa una ocasión extraordinaria, no sólo para dar a conocer nuestra colección de vaciados en yeso, sino también para profundizar en el protagonismo que tuvieron estas obras en el aprendizaje y formación de los artistas. La ubicación de las esculturas en los patios y en la galería principal permite conciliar el contenido de la exposición con la propia arquitectura universitaria. De este modo, el edificio se ha convertido en el marco idóneo para la contemplación de los vaciados, a la vez que contribuye de manera eficaz a la mejor apreciación de sus valores históricos y artísticos.

El estímulo principal de esta tarea ha sido la recuperación de la colección de yesos, mediante un programa completo que ha atendido el estudio, catalogación, restauración y presentación al público en un espacio acondicionado museísticamente. Unos vaciados que son testimonio de nuestra cultura, y de cuya trascendencia se ha pretendido hacer memoria. Todos ellos fueron fundamentales para el conocimiento con el que se fue trazando una Europa artística en su *ritorno all'antichità*.

Los relieves y esculturas expuestos visualizan una singular muestra, que permite rescatar del olvido este patrimonio y presentarlo como una parte esencial de nuestro legado. Los estudios de la colección y el repertorio de imágenes que ilustran este cuidado volumen, recuperan estas piezas que sirvieron para el conocimiento del arte, la arquitectura y la ciencia a los investigadores de la Universidad de Sevilla desde finales del siglo XVIII. Un reconocimiento a esta colección, única en su categoría, que se fue atesorando durante generaciones y que tras su restauración y catalogación, se presenta como ejemplo del patrimonio histórico-artístico de la Universidad de Sevilla.

CONCEPCIÓN FERNÁNDEZ MARTÍNEZ

Directora del Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla

Presidenta del Comité de Patrimonio

Desde el Comité de Patrimonio de la Universidad de Sevilla se han impulsado distintas actividades para la protección y difusión del patrimonio histórico y artístico, uno de los más importantes conservados en los ámbitos universitarios europeos. Una de las actuaciones prioritarias fue la puesta en marcha en 2014 de un proyecto de investigación sobre nuestra colección de vaciados, un patrimonio poco conocido y no siempre bien valorado, al haber ido perdiendo con el paso del tiempo su función docente y considerarse en no pocas ocasiones meras copias de sus originales.

La Universidad de Sevilla cuenta con una importante colección de vaciados, que se ha ido formando desde distintas procedencias a lo largo del tiempo, y que comprende los principales períodos artísticos, fundamentalmente el mundo clásico, medieval, renacentista, barroco y siglo XIX. Son vaciados que se realizaron con los moldes originales, pudiendo acercarnos tanto al estudio del gusto dominante en las capitales europeas, como a la acción didáctica que estas esculturas tuvieron para mostrar la belleza del mundo antiguo y los cambios que la escultura moderna introdujo.

El proyecto de la Gipsoteca de la Universidad de Sevilla, a modo de exposición permanente en el muy singular edificio de la Antigua Real Fábrica de Tabaco, restituye los valores formativos y artísticos que alentaron, en distintos momentos de la historia, la feliz creación de estas piezas, permitiendo el disfrute y la apreciación de la Antigüedad, y rescatando al mismo tiempo la originaria finalidad de la formación artística. Nuestro proyecto conecta también con las actuaciones que, en los últimos años, prestigiosas universidades europeas como Heidelberg, Roma o Bolonia están llevando a cabo para rescatar sus colecciones de vaciados, en muchas ocasiones descuidadas por el paso del tiempo y los cambios formativos.

Exposición permanente y catálogo científico son el resultado final del compromiso por la salvaguarda de nuestro patrimonio. El estudio documental y el análisis técnico de las diferentes obras que conforman la colección han aportando las claves necesarias para su correcta interpretación, sobre el uso y función de las colecciones de yesos en Sevilla, y de las técnicas de ejecución. Asimismo, las intervenciones para su limpieza y conservación han permitido conocer nuevos datos sobre el proceso creativo de las obras de la propia colección universitaria. La muestra combina el rigor en el plano de los contenidos con la importancia, no menor, del diseño expositivo, enfatizando el poder de evocación de los yesos, huyendo de la idea de que la finalidad de estas colecciones sea puramente decorativa, y dramatizando incluso las visitas con antorchas de luz para evocar el efecto que sintieron los artistas en sus clases de dibujo.

Hay que agradecer finalmente la labor de todas las personas e instituciones que, dentro y fuera de la Universidad de Sevilla, han contribuido a que este proyecto, realizado con tesón, esfuerzo y rigor científico, sea hoy una realidad. Todos se mencionan en las largas listas de créditos, si bien la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando merece una mención especial.

La Gipsoteca nace con el propósito de poner la colección de vaciados al servicio de la comunidad universitaria, para que aprenda a conocerla, valorarla, conservarla y disfrutarla. Y es este compromiso con la investigación el que nos impulsa a seguir trabajando desde el Comité de Patrimonio para proteger, conservar y dar a conocer los valores del patrimonio universitario.



SUMARIO

ESTUDIOS

<i>Las esculturas en la enseñanza académica</i>	3
José María Luzón Nogué	
<i>El uso de los vaciados de escultura desde la Antigüedad hasta la creación de las gipsotecas</i>	15
Almudena Negrete Plano	
<i>Los vaciados de yesos en Sevilla.</i>	39
<i>Un recorrido histórico</i>	
José Beltrán Fortes · Luis Méndez Rodríguez	

CATÁLOGO DE OBRAS

Próximo Oriente	75
Grecia	81
Roma	141
Medievo	169
Renacimiento	177
Barroco a siglo XX	205
Bibliografía	223
Autores	233

RESTAURACIÓN DE LOS VACIADOS

<i>La colección de yesos de la Universidad de Sevilla:</i>	237
<i>El proceso de restauración</i>	
Judit Gasca Miramón · Ángeles Solís Parra · Silvia Viana Sánchez	

ESTUDIOS

Las esculturas en la enseñanza académica

JOSÉ MARÍA LUZÓN NOGUÉ

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

La enseñanza de las artes en España se encuentra estrechamente vinculada a la formación de las galerías de esculturas antiguas, en cuyo dibujo se iniciaba a los alumnos en las academias. El origen de lo que luego fue la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, está íntimamente ligado a la actividad personal de uno de los escultores que vinieron a España para la restauración del Palacio Real. Se trata del genovés Juan Domingo Olivieri, que organizó una academia privada de enseñanza hacia el año 1744¹. Esta iniciativa va a conseguir muy poco tiempo después el respaldo real y la creación de una Junta Preparatoria que pondrá en marcha de forma oficial la nueva Academia de las Tres Nobles Artes a partir del año 1752.

Al principio se comienza de manera muy precaria, utilizando para el dibujo que llamaban «del antiguo», algunos pequeños moldes llegados a Madrid por diferentes vías. Varios de ellos procedían de los que los propios escultores habían traído de Italia y tenían en sus estudios. También se procuró sacar copias en yeso de esculturas que se encontraban en las colecciones reales, o bien se buscaron algunas obras que se habían salvado, más o menos deterioradas, del incendio del Alcázar ocurrido en 1734. El primer conjunto de cierta importancia lo constituyeron aquellas esculturas que estuvieron en el Alcázar y que habían sido adquiridas por Velázquez en su segundo viaje a Italia. De ellas tenemos toda la documentación de la forma en que fueron adquiridas con la asistencia del escultor Finelli y la colaboración de Juan de Córdoba, que hacía las veces de agente de la Corona española en Roma². En los archivos romanos se conservan los contratos notariales en los que se especifican todos los detalles de la fabricación de estos yesos en el siglo XVII, hechos exclusivamente para el rey de España. En ellos se detallan los materiales que deben ser utilizados en cada modelo y la calidad que se exige en todos ellos. Pero quizás lo más interesante, desde el punto de vista del papel que jugaron en la formación artística de la Academia, pueda ser la selección de esculturas que vienen a España. Podemos analizar los criterios y razones por las cuales son escogidos por el pintor de cámara, y la influencia que ejercen en la enseñanza desde su incorporación a la recién nacida Academia. En su traslado e instalación en el Alcázar de Madrid participan un formador romano con su hijo venidos ambos expresamente desde Roma, que estuvieron trabajando en su instalación durante tres años. Se trata de Girolamo Ferreri, del que se especifica que entre 1554 y 1556, juntamente con Domingo de La Ríoja, está empeñado en el

1 TÁRRAGA, 1992.

2 LUZÓN NOGUÉ, 2007.



Fig. 1. *Hércules Farnese*. Vaciado en yeso. Formador: Cesare SEBASTIANI. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

vacío y estuco de algunas estatuas que se dispusieron en la Planta Baja del Alcázar, el Salón Grande, la Escalera de Rubinejo, la Sala del Tigre y la Galería Baja del Cierzo³.

Esos vaciados, que llegaron a la Academia en el estado en que se pudieron salvar de las cenizas del incendio de 1734, tuvieron que ser limpiados y restaurados en un primer momento. Presentaban quemaduras y algunos de ellos estaban faltos de cabezas, manos y otras partes que hacía necesario repararlos para poderlos utilizar como modelos de enseñanza. Se recurre en un primer momento a personas que podían hacer una primera restauración, que llamaríamos de urgencia, para poner a disposición de los alumnos las esculturas imprescindibles para el dibujo y el modelado en el que iban a ser instruidos. Era un momento en que el dibujo de esculturas de la antigüedad se había consolidado como el camino más adecuado para la formación inicial de los artistas. Las dos esculturas más importantes de esta primera serie fueron el *Hércules* y la *Flora* de la colección Farnese, que van a jugar un importante papel durante las próximas décadas y que veremos reproducidas de múltiples formas. Sin embargo, los profesores de la primera etapa de la Academia de las Tres Nobles Artes veían necesaria la adquisición de esculturas en Roma. Para ello Olivieri elabora una lista de las que él considera imprescindibles y que aspira a adquirir para esta institución real. El elevado coste de su fabricación y transporte hace imposible satisfacer unos deseos que parecían muy razonables. Por ello, ante la imposibilidad de hacerse con vaciados de procedencia romana se fija la atención en la elaboración de vaciados a partir de las esculturas más importantes que habían llegado a Madrid con la colección de la reina Cristina de Suecia. Su adquisición había tenido lugar en 1725 y, aunque estaban en La Granja de San Ildefonso, no se habían instalado hasta muy poco antes del fallecimiento de Felipe V en 1745⁴. Son precisamente los que están ocupados en la reparación de las esculturas de la colección quienes realizarán los vaciados de algunas de las obras más admiradas. Los escultores vinculados a este real sitio son Antonio y Huberto Dumandre, quienes reproducen para la Academia el grupo denominado entonces de Cástor y Pólux, que es actualmente conocido como *Grupo de San Ildefonso*⁵. La otra obra que se consideraba joya de la colección y que también se incorpora desde los comienzos a la galería destinada a la enseñanza es el denominado entonces Pastor Griego, que hoy se conserva en el Museo del Prado como el *Fauno del Cabrito*⁶. Estos fueron los primeros yesos de nueva factura que se suman a los muy deteriorados de la serie adquirida por Velázquez.

La necesidad de incorporar diversos modelos de las esculturas que se conservaban en las galerías romanas es objeto de una constante demanda durante los primeros años de la Academia. Un escultor que había permanecido mucho tiempo en Roma, Felipe de Castro, apoya decididamente la iniciativa de Olivieri de promover la enseñanza de las artes. Por ello decide donar a la institución real una serie de modelos, libros, diseños y estampas que tiene en Roma. Era el año 1747, cuando tiene lugar un incidente que impide la llegada de lo que hubiera podido ser una primera colección de esculturas romanas, expresamente destinadas a su utilización en la Academia. El barco que transportaba la colección es capturado por un corsario inglés. Los ocho cajones en los cuales venía la colección de yesos, si bien son recuperados con posterioridad, debieron sufrir en el transporte y los yesos llegaron en muy mal estado. De este modo durante varios años no se dispone de más obras que las recuperadas del Alcázar y las antes mencionadas de la colección de Cristina de Suecia. De este modo, tras la

3 PALOMINO, 1988: vol. III, p. 245.

4 PONZ, 1988: t. III, p. 283.

5 SCHRÖDER, 2004: 367–374.

6 Archivo RABASE, 40.1.2;
BLANCO FREIJEIRO, 1951:
155–159, fig. 1–5.

inauguración oficial de la Academia en el año 1752, una de las primeras pruebas del concurso que se propone a los alumnos para los ejercicios que se llamaban de pensado y de repente son el *Fauno del Cabrito* y la que suponemos debió ser la *Venus del Belvedere*, que formaba parte de la serie velazqueña.

Las posibilidades de elección fueron muy pocas durante los primeros años y Felipe de Castro, ansioso por ver modelos clásicos, realiza yesos a partir de algunas esculturas de bronce que estuvieron también en el Alcázar y habían sido igualmente adquiridas por Velázquez. Se incorporan entonces el *Niño de la Espina*, la *Venus de la Concha*, el *Gladiador de la Rodela*, el que llamaban Jugador de Morra (*Claudio Marcelo*) y el *Hermafrodita echado en un colchón*, que se conservan hoy en el Museo del Prado y en el Palacio Real. Dentro también del escaso repertorio disponible, a los dos años de abrirse la Academia el concurso de pensado propone como modelo para dibujar *la grande estatua del Hércules Farnesio*⁷. Años más tarde la escultura que se pone a los alumnos para las pruebas de repente y pensado es el Gladiador. Se trata del *Gladiador Borghese* que había llegado con muchas fracturas y pérdidas, por lo que tuvo que ser restaurado unos años más tarde por el escultor Juan Pascual de Mena⁸. Viendo, pues, las obras que se tienen que seleccionar para los premios anuales, comprendemos la continua demanda que los profesores hacen para que se adquiriera una colección digna de la Real Academia que se estaba constituyendo. Por ello se van incorporando de manera intermitente algunas obras que se adquieren a los propios artistas y vemos poco a poco cómo ingresa el *Galo Moribundo*, adquirido a Esteban Gricci, los centauros de la Villa Adriana del cardenal Furietti⁹ y algunas otras obras singulares que no alcanzaban a satisfacer las aspiraciones de los profesores.

Las obras principales que dibujaban los alumnos durante los primeros 10 o 15 años de vida de la Academia fueron la Ariadna, el Hércules y la Flora Farnese. Las tres se encontraban en el patio de la Casa de la Panadería en la plaza mayor y contamos con abundante información del esfuerzo que se hacía para protegerlas. Se trataba de evitar los perjuicios del trasiego que se producía en el patio compartido, con la entrada y salida de mercancías llevadas al peso oficial. En fecha 29 abril 1759 la Junta Particular de la Academia acuerda que *las tres esculturas de Hércules, la Flora y la Cleopatra, sin embargo de que en el patio están a cubierto de las aguas, perciben humedad, que las va perjudicando mucho. Es la consideración de los señores directores generales don Conrado Giaquinto y D. Juan Domingo Olivieri que cuiden de prepararlas con los aceites y preservativos que juzguen más a propósito para su conservación*. Son estas tres las obras más apreciadas de la colección y, por ello, las más reproducidas tanto en los dibujos como en los modelos que realizaban los alumnos de escultura. Hoy constituyen verdaderas joyas entre las colecciones de yeso en la Europa del siglo XVIII y se pueden considerar singulares, si no únicas, en las galerías históricas que nos han llegado. Sería prolijo enumerar los escultores y los momentos en los que estas tres obras fueron repasadas para su conservación. En ellas quedan visibles las intervenciones que son testimonio de la multitud de veces que fueron limpiadas, blanqueadas y restituidas en algunas de sus partes durante casi tres siglos. Una de las múltiples restauraciones se realiza en 1761. Aparece mencionado en la Junta Particular del 3 marzo en que se especifica que *el teniente director Mena ha reparado las colosales de Hércules, la Flora, la Cleopatra, y unido y añadido la cabeza y el torso*



Fig. 2. Roberto MICHEL. *Venus de la Concha*. Museo Casa de la Moneda. Madrid.

7 AZCÁRATE et al., 1994: 46.

8 LUZÓN NOGUÉ, 2007.

9 Archivo RABASF 40.1.2.

de Laocoonte, sin querer más remuneración que los honores que la academia quiera concederle. Poco tiempo después, en 1763 la *Ariadna dormida del Belvedere*, que era conocida como Cleopatra, es seleccionado para las pruebas del concurso de tercera clase de pensado, lo que ha dejado en el archivo de la Academia excelentes dibujos de los alumnos de aquel año¹⁰.

La incipiente galería de esculturas que se va formando en Madrid, es la que se comienza a copiar y distribuir por otras academias que estaban naciendo bajo el amparo de la corona. La Junta Preparatoria de la Academia de San Carlos en Valencia, por ejemplo, solicita en 1765 dibujos y yesos. Se mandan numerados, en respuesta a una carta de don Manuel Monfort a don Ignacio de Hermosilla y Sandoval¹¹, y la lista que conservamos coincide con los primeros yesos que la Academia tiene en los primeros años: *El Hermafrodita, La estatua de la Concha, la de la Espina, los medios cuerpos del Cástor y Polux. Las ocho cabezas, la estaua del Pastor, la de la Venus, las cinco que tiene las hembras el señor Baieu*¹². Son, como vemos, las procedentes de las adquiridas por Velázquez un siglo antes y las que se han sacado en La Granja a partir de la colección que había pertenecido a la reina Cristina de Suecia.

En 1769 la escultura que se propone a los alumnos para la prueba de pensado, que debían dibujar en medio pliego de papel de Holanda, es la del *Baco Joven*. Hoy no se conserva, pero la reconocemos en los dibujos premiados, que son el de Francisco Selma¹³ y el de Juan Simón Blasco¹⁴. Este *Baco*, traído por Velázquez, aparece en el cuadro de Andrés de la Calleja en el que José de Carvajal y Lancaster está entregando la medalla anual al niño Mariano Sánchez, quien luego fue pintor de cámara de Carlos III¹⁵.

Consolidada la Academia y con profesores como Felipe de Castro y Mengs, que conocían muy bien las colecciones romanas, estos confeccionan una lista de las mejores esculturas que podían incorporarse a la academia de Madrid. Es particularmente interesante porque en ella están las consideradas entonces como las obras maestras de la escultura de la antigüedad. Obras del Vaticano, de la colección Borghese, la Medici, la Ludovisi, los Museos Capitolinos y la totalidad de lo que podía desear un escultor para su estudio y para la enseñanza, figuran en esta lista que nunca llegó a adquirirse por la limitación de presupuestos con la que se contaba.

Los vaciados que llegaron a Madrid lo hicieron en otras circunstancias y no por esa selección que deseaban los primeros profesores de la Academia. En 1765 se envían a Carlos III desde Nápoles la casi totalidad de las esculturas de la Villa de los Papiros. Es una colección de vaciados que inicialmente estuvo instalada en el Palacio del Buen Retiro, conocida o contemplada por muy pocos. Apenas una década más tarde, cuando ya estuvieron publicadas las esculturas de Herculano, el rey las envía a la Academia con motivo de la visita que había realizado al nuevo edificio de la calle Alcalá¹⁶. Es la primera colección importante de las que vamos a ver poco tiempo más tarde reproducida y repartida por otras reales academias.

Esta década de los 70 fue decisiva para el enriquecimiento de lo que finalmente iba a ser una gran colección de yesos. En 1776 Mengs donará al rey todos los que poseía en Madrid¹⁷. Lo hace a través de Miguel de Muzquiz, conde de Gausa, quien había sido nombrado Secretario de Estado en sustitución de Esquilache¹⁸. Se requiere para el traslado y la restauración de algunos de estos vaciados la participación de un formador italiano con experiencia. Este personaje va a ser figura decisiva en la historia de la colección de la Academia, de su difusión y del papel que la galería va a jugar en la formación de los artistas y del gusto. Se trata de José

10 AZCÁRATE et al., 1994.

11 Archivo RABASF, 33.14.1.

12 Archivo RABASF, 16.43.1.

13 Museo RABASF, inv. núm. 1564/P.

14 Museo RABASF, inv. núm. 1566/P.

15 Museo RABASF, inv. núm. 0722. El cuadro reproduce el momento en que José de Carvajal, ministro de Estado y Protector de la Real Academia, entrega a Mariano Sánchez la medalla del segundo premio de Tercera Clase, obtenida en 1753. El dibujo es del Pastor Griego (Fauno del Cabrito) y se conserva en el museo con el número de inventario 1502/P.

16 Archivo RABASF 40.1.2.

17 Archivo RABASF 33.14.1; Expediente personal de Mengs, Archivo de Palacio, caja 672/24 en NEGRETE, 2001: 24.

18 NEGRETE, 2013: 81 ss.

Panucci (Joseph Pagniucci), quien comienza así lo que va a ser una larga vida dedicada al mantenimiento de la colección que llegó a formarse en la Academia, pero sobre todo a la reproducción de copias que se distribuyeron por otras instituciones. Es interesante que la aceptación por parte del rey, a través del marqués de Grimaldi, se hace con la aprobación de permitir al propio Mengs el diseño de los pedestales y la forma en que las esculturas van a ser instaladas. Se trataba de incorporar a la Academia una colección que marca las pautas del gusto neoclásico y en la que el pintor de Cámara de Carlos III no quería dejar el más mínimo resquicio al gusto barroco que se pretendía eliminar a toda costa¹⁹. También comprobamos que la utilización de vaciados por parte de los artistas condiciona la continua reproducción de todos los que se tenían al alcance. La Academia no ve en los yesos que se le entregan una colección que se debe conservar en condiciones especiales, sino esculturas que permiten sacar moldes para su difusión. Esto lo va a realizar durante años José Panucci, en un acuerdo o consenso que le permite obtener sus propios beneficios, ya que no percibía otra remuneración. Los yesos son impregnados de desmoldeantes, son manipulados en el taller y poco a poco van perdiendo la calidad pristina con que habían llegado. Esto explica que a fines del siglo XVIII un miembro de la Academia manifieste su contrariedad por el estado en que se encuentran los vaciados que con tanto esfuerzo ha ido reuniendo la Academia. No señala de manera expresa a las personas que los tienen a su cargo ni al hecho de que estén siendo continuamente utilizados para sacar de ellos moldes para otras instituciones e incluso para colecciones privadas. Se trata de Isidoro Bosarte, quien lo expresa en 1796 en términos muy claros: *A la cabeza de la Venus de Medicis, y a la del Apolo ya no se le conocen los cabellos. Baco, Mercurio, Zenón, etc. ya no se sabe lo que fueron. En una palabra, han perecido y, se han gastado. Ahora quisiera yo saber: ¿Dentro de pocos años, cuando la Academia acabe de perder lo poco que le queda de moldes, y yesos, a donde recurrirá para proveerse? Los yesos padecen aun sin tocarlos. El aire, las moscas, el vapor de los braseros, el humo de las luces, el polvo, todo les es perjudicial. Así se ven todos estos yesos de las salas, unos manoseados, otros renegridos, parduscos, remendados, etc. Y si el yeso padece, aun sin tocarlo, que será andando entre muchachos?*²⁰. Esta descripción de lo que está padeciendo la galería de esculturas por las causas que describe Bosarte, se refleja en las continuas reparaciones que deben hacer de muchas de las obras. Un expediente de 1776 da cuenta del encargo que se hace al vaciador Manuel Pascual de Monasterio para *unir pies, piernas, dedos, etc. de diferentes estatuas de la Academia*²¹.

La preocupación por el estado de conservación de los yesos y los moldes que habían ingresado o que se habían hecho en la Academia en las últimas décadas del siglo XVIII, aparece constantemente en las actas. En una de las decisiones acordadas en la Junta Particular de 9 marzo 1777 menciona la lista del formador José Panucci en la que enumera los moldes que hay que llenar para que se conserven, y se llenen. También se acordó que por todas las salas de la academia se coloquen las cabezas y Bustos nuevamente adquiridos, sobre repisas, y para esto se ha dispuesto que haga la forma por una repisa muy bella que ha venido a la Academia entre los yesos de Mengs. También que el formador ponga pedestal de yeso a las cabezas que hayan venido sin ellos. También pagar el pedestal de madera que Mengs mandó hacer para el Apolo, con el fin de que sirviese de modelo cuando la academia dispusiese hacer otro, y se le den 100 reales por dicho pedestal. Desde su incorporación a lo que fue el origen del taller de vaciados que siempre



Fig. 3. *Flora Farnese*. Vaciado en yeso. Formador: Cesare SEBASTIANI. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

19 VV. AA., 2013.

20 Archivo RABASF, 1.16.22.

21 Archivos RABASF, 40.1.2.

Fig. 4. Félix RODRÍGUEZ. *Ariadna dormida*. 1763. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



tuvo la Academia, Panucci va a restaurar y reproducir vaciados hasta su muerte en 1809. A partir de esta fecha será su hijo, y heredero de profesión, el que le sustituya. De este modo la saga familiar va a mantenerse vinculada a la Academia desde el último cuarto del siglo XVIII hasta la mitad del siglo siguiente. Son ellos los que sacarán moldes para enviar las colecciones que viajan a la academia de San Carlos en Valencia, a la de Santa Isabel de Hungría en Sevilla, a la Lonja de Barcelona y a otras ciudades que no encuentran forma de proveerse de las esculturas esenciales para la formación de sus alumnos. Una carta de 7 diciembre 1777, mencionada en el informe de Juan Pascual y Colomer, que recogen las actas de la Junta Particular, da cuenta de un envío de yesos a la Sociedad Vascongada. Es el marqués de Peñaflores, director de aquella corporación, quien para *promover en la escuela de dibujo, pedía a la academia sacar vaciados de los moldes de Mengs, [...] llene los moldes y transporte a la Sociedad*. El deseo de promover la creación de otras academias se manifiesta en la disposición que se tiene desde la de San Fernando para que los yesos puedan distribuirse con el menor coste por parte de aquellos a quienes iban destinados. En el caso de la Academia de San Carlos, cuya documentación se conserva, el acuerdo adoptado en la Junta Particular es que ellos se hagan cargo solamente del transporte: *Se acuerda pasar a la de san Carlos vaciados de los de Mengs a Valencia: laocoonte, apolo grande belvedere, apolo chico, antinoo, de la venus, del fauno, del gladiador borghese, y del pastor de la granja. Pedro de Silva propuso que la academia costeara estos vaciados como madre de las demás academias, mas por tener un formador diestro, y que no seria mas de 1600 reales y que encajonarlas y conducir las correria a cuenta de la de san Carlos. La academia aceptó*²². El propósito expresado en una Real Orden era que se fuesen facilitando vaciados a todas las academias que se fundasen en el reino y a los profesores y estudiosos que

22 Archivos RABASF, Junta Particular, 25 de junio de 1777, p. 72.

los quisiesen. De este modo se hacen envíos similares a Barcelona, Murcia, Sevilla, Burgos y se atiende la demanda de un cierto número de artistas que las requieren para sus estudios²³.

Después del primer donativo de esculturas que hace Mengs al rey para la Academia, es en 1778 cuando vuelve a hacer otro donativo de esculturas aún más importante. Ofrece al rey una colección de más de 100 obras de las más importantes de Italia que había reunido en Roma durante varios años. El monarca acepta esta colección para incorporarla a su Academia y poco tiempo después se hace el transporte en un navío real que las trae hasta Alicante y desde allí a Madrid. Desde este momento la Academia de San Fernando tiene la gran galería que aspiraba poseer desde sus orígenes. Ahora puede ofrecer copias a otras academias reales y en 1790 Manuel Tolsá se lleva a México copias de muchas de las obras que formaban esta galería²⁴. Es la colección que va a ser poco tiempo después admirada en la Academia de San Carlos por el naturalista Humboldt y que aún se conserva en gran parte²⁵. En esta colección llega una copia del *Laocoonte*, la *Venus Medici*, el *Fauno de los Plátanos*, el *Apolo del Belvedere*, la *Amazona Medici*, el *Zenón*, la *Puerta del Paraíso* de Ghiberti y muchas otras obras de las más conocidas de Roma y Florencia. Son esculturas que el pintor bávaro había adquirido y que posiblemente constituían la mayor colección en manos de un artista que hubo en su época²⁶. El acuerdo de la Junta Particular de fecha 3 de marzo de 1777²⁷ explica con detalle el interés que pone la Academia en el traslado de la colección que le había sido donada, las personas que intervienen y los cuidados que se toman para que las obras no sufran deterioro: *Quedan en la academia los modelos y moldes que SM le destinó, y le habían sido presentados por Mengs de lo que se dio recibo al brigadier don Francisco Sabatini, como estaba prevenido. Y en cuanto al reconocimiento que debía hacer de algunos moldes Esteban Gricci, en la fábrica de la China establecida en el Retiro, a donde Mengs dejó encargado que se llevase antes, consideró el presidente que sería este un trabajo inútil, arriesgado para los moldes y dispensioso para la Academia, cuyos inconvenientes se podrían evitar si Gricci los reconociese en la casa de Mengs donde aún estaban, o en la de la Academia, a donde se transportarían. Por eso fue del parecer de su exc que Ponz pasase al Retiro a estar con Tomas Bonicelli, academico honorario y director de la fabrica de la china, y que le pidiese en su nombre el facilitar que Gricci reconociese los moldes de la casa de Mengs. Convino en ello, y se efectuó el reconocimiento: como la mayor parte de estos moldes estaban llenos, se pudieron examinar solo las quiebras exteriores, siendo imposible hacerlo interiormente, hasta que los vaciados se saquen. Jose Panucci el formador estuvo presente, para que se enterase de lo que dijese Gricci y para que pueda juntar las piezas en la Academia según corresponden a cada modelo, y rotular cada cosa en adelante, si no difícilmente se sabría lo que es. Para colocar en tablas o repisas muchas de las cabezas que la academia adquirió, que Panucci pusiese pedestales de yeso a las que no tuviesen. Y compusiese lo que se necesitase en los modelos. El expresado formador acompañó a los mozos de cordel en los viajes que hicieron a la academia con esos moldes y modelos, cuidando de que no los rompiesen. Que la junta le pague lo que vea conveniente por esta comisión. Tb que se recompense a Alejandro Citadini, criado de Mengs, en cuya custodia quedaron los moldes y matrices despues de que Mengs se fue, le dan 300 reales por contribuir a encajonarlos con seguridad y disponer algunas maquinas para sacar por las ventanas los que no habían por las puertas. Tb se mando pagar a éste un pedestal de madera,*



Fig. 5. Mariano SÁNCHEZ. *Venus de Médici*. 1751. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

- 23 Archivo RABASF, Informe de Pascual Colomer, 40.1.2.
- 24 La Academia de San Carlos de México fue creada por Real Cédula de 25 de diciembre de 1783 y desde muy pronto se hacen importantes envíos para el inicio de sus actividades.
- 25 BARGELLINI y FUENTES, 1989: 88.
- 26 NEGRETE, 2001.
- 27 Actas de la JP, 3.3.1777, p. 37.



Fig. 6. *Laocoonte*.

que para la estatua del Apolo Pitio, mandó hacer Mengs, con el fin de que sirviese de modelo a los que en adelante quiera hacer la academia para uso de las otras estatuas.

El deseo de poseer vaciados en los palacios madrileños se extiende al mismo tiempo que el de su distribución por los nuevos centros de enseñanza. Encontramos multitud de ellos en los que siguiendo el gusto neoclásico que se había extendido por otros países europeos, se colocan vaciados de esculturas antiguas. El infante don Gabriel, solicita que se le saquen vaciados²⁸. Lo mismo el infante don Luis²⁹ y de esta forma se van distribuyendo multitud de copias que salen siempre de los mismos moldes y los realizan los formadores de la Academia. En cierto modo se había convertido en un negocio del formador, que en algunas ocasiones es censurado por los alumnos. En 1782 un grupo de diecinueve discípulos, encabezados por Julián de San Martín, envía un memorial a la Academia quejándose por los elevados precios que José Panucci cobra por los vaciados que saca de modelos que, según dicen en el escrito, pertenecen a la Academia³⁰. El tema es tratado en la Junta Particular y se acuerda estudiar la situación en que se encuentra la fabricación y distribución de los yesos. En las actas de la Junta Particular de 1 de diciembre de 1782 se recoge en los siguientes términos: *Memorial de varios discípulos que acusan al portero y formador Panucci (el tiene los dos cargos) que cobraba 10 o 20 reales por una cabeza, y que había subido los precios de manos y pies, y otras cosas, no pudiéndolas adquirir así para sus estudios, y frustrando las intenciones de la academia de que se adquirieran para adelanto de la juventud. El formador negó esto, y lo atribuye a que habiendo pedido un muchacho la mascarilla de Laocoonte, estuvo la diferencia en que si eran 6, 4 ó 3 los reales que había de darle, añadiendo que ningún otro había llegado a pedirle nada. Que se estudiará.*

El interés por la galería de esculturas que se había logrado formar en la Academia da lugar a iniciativas de compras y envíos de otros modelos que se van incorporando. Azara contribuye desde Roma, Preciado de la Vega, encargado de los pensionados, decide que se hagan envíos de yesos con sus formas. De este modo en 1784 remiten de Roma a la Academia los pensionados D. Joseph Guerra y D. Jaime Folch formas llenas de cuatro estatuas que habían modelado. Folch el *Meleagro* y el *Fauno* del Museo Capitolino, Guerra el grupo de *Psiquis* y *Cupido* del mismo museo y el *Neptuno* de Villa Negroni³¹. En otro momento Azara se interesa por los dos niños que llamaban de la Villa Pinciana y propone en carta dirigida al conde de Floridablanca que se adquieran para la Academia. Llegan así en yeso, aunque más tarde se envía la copia en mármol que hoy conserva el museo. En la carta de Azara propone la adquisición de estos, realizada por uno de los pensionados: *Hace más de seis meses que Cortés trabajó y acabó de mi orden dos figuras de niños copiados de los antiguos que hay en la Villa Pinciana, uno que llora y otro que ríe por haber hurtado un pájaro al primero, que son obras estimadas de todos los anticuarios por su hermosura y expresión*³².

Coincide el final del siglo con el traslado, reinando ya Carlos IV, de un buen número de esculturas de La Granja al palacio de Aranjuez. Se acuerda que en el lugar de procedencia se coloquen vaciados realizados por el formador de la Academia. Esto da lugar a que se hagan los moldes de 56 esculturas de la colección de Cristina de Suecia en su mayor parte³³. Según recoge Pascual Colomer, en un informe que elabora para explicar el estado en que se encuentra la galería de esculturas y los moldes del taller que había formado Panucci, se menciona que los moldes de la Granja se trasladan en 1796 a la Academia, Sin embargo son muchas las

28 Archivo RABASE, Junta Particular, 5 diciembre, 1779, p. 172.

29 Archivo RABASE, Junta Particular, 4 de abril de 1782, p. 275.

30 Archivo RABASE, Informe de Pascual Colomer, 40.1.2.

31 Archivo RABASE, Informe de Juan Pascual y Colomer, 40.1.2.

32 Archivo Histórico Nacional. Estado. Roma, 1789 /91, Leg. 3.914.

33 AGP, Sección Carlos IV, Casa, legajo 89 en HERRERO, 2005.

críticas y suspicacias que genera el trabajo de quien había sido el primer formador que trabajó en esta colección hasta el punto de que en 1798 la Junta Particular toma el acuerdo de exigir a José Panucci que entregue una relación jurada de los moldes que son de la Academia y tiene en su poder. La entrega en diciembre al secretario D. Isidoro Bosarte. La Junta acuerda que se pase la información para *el inventario que está haciendo el conserje*³⁴. Con ello se ve la necesidad de que se haga un detallado inventario que habrá de tener una gran importancia para la localización e identificación de todas las obras conservadas en la Academia, tanto de pintura como de escultura. A las primeras se las identifica con un gran número pintado en blanco delante de cada una de ellas y a los vaciados se les pone grandes números negros, también en el frente de cada uno de ellos. Este inventario se comienza en 1804 y se mantiene con incorporaciones hasta 1816 en que, repuesto en el trono Fernando VII, la gestión pasa a nuevas manos. Se conservan dos copias con el título de *Inventario de las Alhajas y muebles existentes en la Real Academia de Sn Fernando*³⁵. A partir de este momento se pretende tener bajo estricto control la actividad del formador y el movimiento de moldes que, al parecer, hace continuamente. Se da orden a Panucci de que no saque vaciados de los moldes de la Academia sin autorización. La orden, sin embargo, no se cumple porque el formador José Panucci hace vaciados para Carlos IV y Manuel Godoy y la Academia no puede evitarlo³⁶.

En 1811 se produce otra importante incorporación de vaciados en la galería de la Academia. Ingresan, por traslado desde la fábrica de porcelanas de Buen Retiro, más de un centenar de obras. Consiste en vaciados de obras antiguas junto con obras originales de Roberto Michel, Carlos Gricci, Juan Adán y Esteban de Ágreda³⁷. Este episodio es totalmente omitido en el informe de Pascual Colomer, redactado tres años más tarde. La orden de traslado la da don Manuel Romero, ministro de Justicia en el gobierno de José Bonaparte de 1809 a 1812, y participan en la decisión del traslado en estos años críticos el Marqués de Almenara y Mariano González de Sepúlveda. Recibe los vaciados el conserje Francisco Durán. Pese a los intentos por mantener íntegra la colección e incorporarlas de la que llamaban Fábrica de la China, el inventario de Alhajas recoge con detalle las que se han deteriorado en estos años. En 1814 en el *Inventario de Alhajas* el conserje, al hacerse cargo de la colección, anota la relación de esculturas que se han roto y las circunstancias: *El Barrendero Juan Lopez rompio la cabeza de Meleagro númº 230. El Carpintero Mercado rompio la Cabeza de Caracalla númº 158. Los Discipulos Baus y Burguini, rompieron la cabeza del David de Dn Carlos Gricchi. En la sala que hace frente al terrado cayo un pedazo de vaciado de la columna trajana y rompio la figura del Discobolo numero 129 del premio de segunda clase en 1802: la figurita de yeso señalada C.1., y el Busto C5. Algunas figuras de premios de tercera clase se han maltratado al moverlas por ser de barro mal cocido. Quando el Conserge entro á servir á la Academia á casi todos los Baxos Relieves les faltaban cabezas: en su tiempo han faltado dos en el del númº 100 y tres en el del númº 107 y nada se ha roto en sus manos*. En estas circunstancias se encarga al bibliotecario Pascual Colomer el informe del estado en que se encuentra la colección. Curiosamente no alude en él al traslado de esculturas de la Fábrica de Porcelana ni al ingreso de una serie de vaciados, procedente del taller del escultor Cosme de Acuña, quien había sido enviado a México, pero que murió en trágicas circunstancias³⁸. La preocupación por el estado de la galería de escultura es constante y en un momento posterior el nuevo conserje, José Arnedo,



Fig. 7. *Gladiador combatiendo*.

34 Informe de Juan Pascual y Colomer 40.1.2 en HERAS, 2000: 94–95.

35 Archivo RABASF, 616/3.

36 Archivo RABASF, Informe de Pascual Colomer, ASF, 40.1.2, p. 23.

37 Archivo RABASF, 33.12.21.

38 Archivo RABASF, 40.1.2 en HERAS, 2000: 86 ss., con transcripción del documento de Colomer.

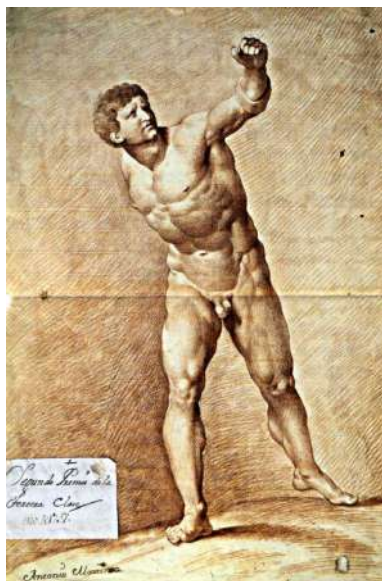


Fig. 8. *Gladiador combatiendo*.

envía un escrito informando del deplorable estado en que se encuentran muchos de los yesos y moldes, guardados en el sótano y afectados por la humedad. Este escrito, firmado en 1823, da lugar a que al año siguiente se acuerde que la colección quede a disposición y custodia de don José Madrazo. La principal iniciativa que toma este pintor y académico, retornado de una prolongada estancia en Roma, fue la de acceder a que los alumnos tengan acceso a las colecciones, puedan copiar las estatuas y sirvan de este modo para su estudio y aprovechamiento. Con motivo de la solicitud del alumno Manuel Gutiérrez, estudiante en el taller del yeso, que pide permiso para acudir a las salas en vacaciones, se concede y José Madrazo lo hace extensible a todos los alumnos que lo soliciten. Se aprueba en Junta Ordinaria de 11 de mayo de 1828. Al mismo tiempo se procura ir reparando y limpiando las obras más deterioradas de la colección, por lo que se encarga a José Evaristo Panucci que resane y haga inventario de los moldes y madreformas que posee la Academia por una asignación diaria de 6 reales³⁹. Pero las relaciones internas debían estar sujetas a tensiones, porque poco después el conserje José Manuel de Arnedo escribe al director, Martín Fernández de Navarrete, quejándose que han pasado 1308 días desde que se nombró a Panucci formador con el sueldo de 6 reales diarios y el encargo de poner orden en los moldes que hay en los sótanos y no ha hecho nada. Se ofrece a hacerlo junto con Esteban de Ágreda⁴⁰.

Durante el siglo XIX se producen nuevas adquisiciones y se incorporan algunas esculturas respondiendo a la nueva tendencia de orientar el interés por lo antiguo hacia los vaciados procedentes de Grecia que están llegando a Europa. Roma o Florencia dejan de ser los lugares de provisión de los modelos. Las excavaciones francesas, alemanas e inglesas en los yacimientos griegos desvían la atención hacia otros modelos. Los mármoles del Partenón, suministrados por el Museo Británico, los encontrados en las excavaciones francesas de Éfeso, las esculturas de Olimpia, se van a convertir en los nuevos referentes. La aspiración de los artistas consiste ahora en que se abra un Museo Helénico, del que se habla durante toda la mitad del siglo XIX, pero que no va a conseguir materializarse hasta 1872, cuando toma la iniciativa de su creación Cánovas del Castillo. Será el Museo de Reproducciones Artísticas, con el que se abre un nuevo capítulo en la formación de los artistas y cuyo primer impulsor y director fue Juan Facundo Riaño, quien había pasado largo tiempo en Londres y sigue muy de cerca el modelo del Museo de Kensington, hoy conocido como Museo Victoria y Alberto.

Entre tanto la Academia queda con sus antiguos modelos, los restaura y mantiene para la formación de los alumnos que todavía siguen formándose en ella. Un pago hecho en 1862 revela el esfuerzo y el método con el que se mantienen los yesos de la galería. Se ocupa de ello un hijo de quien había sido el primer formador que trabajó en la colección: *Pago al Sr. D. José Pagnucci, por la restauración y patinado de las dos estatuas que se hallan colocadas en el portal de dha. Acada. y conocidas con el nombre de Flora y Hércules Farnesio [...]* 600 [reales]. Junio n.º 12 *Pago de una cuenta de D. José Panuchi por el blanqueo de varias Estatuas colocadas en la escalera principal de dha Real Academia [...]* 220. Septiembre n.º 7 *Pago del resto de una cuenta de D. José Panuchi, por la compostura de las estatuas de yeso que decoran las Escaleras y Mesilla de Yd.* Siguiendo la tradición de su padre realiza copias para las escuelas de artes y oficios que se convierten ahora en el lugar de aprendizaje de muchos artistas. De este modo constan envíos nuevamente a Valencia, a Valladolid, a Granada, Córdoba, Zaragoza y en

39 Carta del Conserje José Arnedo, Archivo RABASE, 33.14.1; y Pascual Colomer en HERAS, 2000: 108.

40 Archivo RABASE, 33.14.1.

1862 un importante envío de esculturas para Sevilla. Se envían en este momento entre ellas *el Gladiador Combatiendo, el Fauno de Fidias, el Discóbolo en acción, cabezas de Roma y de Ariadna*. Es el segundo gran encargo que se hace desde la ciudad hispalense, previo a las que se realizan ya a mediados del siglo XX para la nueva universidad en la Antigua Real Fábrica de Tabaco, que fueron realizadas por el excelente formador Alberto Sánchez. Estos envíos periódicos, que se repiten de forma similar en toda Europa, son hoy objeto de estudio y contribuyen a conocer la evolución del gusto, los modelos que ejercieron mayor influencia en los artistas y el intercambio que se desarrolla entre grandes instituciones para suministrar estos modelos a los centros de formación artística y a las universidades.

Bibliografía

AZCÁRATE, I. et al. (1994), *Historia y alegoría: los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753–1808)*, Madrid.

BARGELLINI, C. y FUENTES, E. (1989), *Guía que permite captar lo bello, yesos y dibujos de la academia de San Carlos 1778–1916*, México, p. 88.

BLANCO FREIJEIRO, A. (1951), «El fauno del cabrito» en *Archivo Español de Arqueología*, XXIV, Madrid, pp. 155–159, fig. 1–5.

HERAS, C. (2000), «Juan Pascual y Colomer, memoria y catálogo de las formas del taller de vaciados, 1815» en *Academia* 90, pp. 83–118.

HERRERO, M^a J. (2005), «Los vaciados de la galería baja del palacio de La Granja de San Ildefonso y otros reales sitios» en *Academia* 100–101, pp. 101–130.

LUZÓN NOGUÉ, J. M. (2007), *Velázquez: Esculturas para el Alcázar*, cat. exp., Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

NEGRETE, A. (2001), «La colección de vaciados de Mengs» en *Academia* 92–93, pp. 9–31.

NEGRETE, A. (2013), «La recepción de la antigüedad en la Academia a través de los modelos de Yeso» en *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad* (catálogo), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, p. 81 ss.

PALOMINO, A. (1724), *El museo pictórico y escala óptica III. El parnaso español pintoresco laureado*, edición consultada (1988), Madrid: Aguilar, vol. III, p. 245.

PONZ, A. (1988), *Viage de España [1772–1794]*, Madrid: Aguilar, t. III, p. 283.

SCHRÖDER, S. F. (2004), *Catálogo de la escultura clásica*, Museo Nacional del Prado, pp. 367–374.

TÁRRAGA, M^a L. (1992), *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real de Madrid*, Madrid: Patrimonio Nacional.

VV. AA. (2013), *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad* (catálogo, A. NEGRETE, ed.), Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

El uso de los vaciados de escultura desde la Antigüedad hasta la creación de las gipsotecas

ALMUDENA NEGRETE PLANO

Humboldt Universität zu Berlin

Si en la actualidad un coleccionista se aventurara a la adquisición de la copia de una obra de arte, motivaría cuanto menos incredulidad y estupor en una sociedad para la que esta acción tendría el innegable sabor de la provocación debido al valor absoluto que la autenticidad del objeto artístico asume para nosotros.

La necesidad de determinar una distinción de valores entre producción autónoma y reproducción en serie —para definir las complejas relaciones entre original y copia— se advierte solamente en edad plenamente moderna, ya que realizar réplicas de las obras más famosas fue una práctica muy difundida desde la Antigüedad.

Gracias a dicha praxis contamos con un relevante legado de ejemplares a través de los cuales la Arqueología ha podido comprender el reflejo de pretéritas épocas artísticas y reconstruir la personalidad de los grandes maestros. En las ocasiones en que el original se ha perdido, ha sufrido daños o transformaciones a través de posteriores restauraciones, los vaciados se convierten en el único testimonio del que disponemos para conocer dicha obra o su estado inicial.

Aunque etimológicamente la palabra «calco», del griego *khalkós* (cobre), significara la moneda de menor valor respecto a aquella de oro o plata formada en una matriz, para nosotros un calco o vaciado tiene un valor documental incuestionable como se acaba de señalar. Desde que el hombre primitivo se dio cuenta de que sus pies podían dejar una huella en la arena y se familiarizó con el concepto de «impronta», empezó a servirse de la idea para elaborar y duplicar objetos y obras de arte.

El vaciado en yeso se ha empleado y se emplea con distintas finalidades, entre otras como paso intermedio en algunas técnicas artísticas —como en el proceso de fusión de un bronce o como medio de transcripción del modelo a la obra en piedra—; como objeto de estudio para los artistas al reproducir fielmente el original del que procede; como técnica de reproducción en serie o como obra de arte en sí misma.

El descubrimiento en noviembre de 1912¹ de veintitrés cabezas en yeso en una estancia identificada como el taller del escultor Tutmosis en Tell el-Amarna, la ciudad fundada por Amenofis IV (1353–1335 a. C.), implica el mayor testimonio del particular lenguaje téc-

1 HALL, 1927: 470 ss.



Fig. 1. Comparación de un fragmento en yeso hallado en Baia con un vaciado del Apolo del Belvedere.

nico-artístico que se produjo durante el reinado de este faraón del Imperio Nuevo y el más antiguo de este tipo hallado en el obrador de un artista.

El artífice los destinó al estudio de las facciones de los miembros de la corte para posteriormente traducirlas a formas más abstractas². Las opiniones son diversas en cuanto a si los vaciados fueron tomados directamente del rostro de dichos personajes³ —en Egipto fue larga la tradición de las máscaras funerarias y las volvemos a encontrar ampliamente en otras épocas y lugares— o de las cabezas modeladas en arcilla durante la producción plástica⁴.

La presencia de coronas, peinados, detalles de vestimenta hicieron imaginar a Sergio Donadoni⁵ que se trataba más bien de vaciados procedentes de estatuas. En todo caso podría pensarse que las «máscaras» de Tell el-Amarna todavía no son vaciados directos sobre la cara del personaje a retratar, sino que derivarían de imágenes modeladas en arcilla de las que posteriormente se tomaba la impronta en yeso según la práctica habitual y que servían como modelos de referencia⁶, ya que la talla de piedras duras y granitos no consentía arrepentimientos.

En los amplios programas plásticos de los templos griegos, los prototipos eran indispensables no solo durante la fase de proyección, a modo de maquetas, sino también en la sucesiva de elaboración. Fácilmente podemos imaginar que estaban realizados en escayola, pues por necesidad debían ser maniobrables y ligeros pero sólidos, para posteriormente pasar a ser reproducidos fielmente en el bloque de mármol a través del sistema de la toma de puntos⁷. Como prueba de la adaptación de dicho sistema quedan restos en las esculturas de los frontones de Olimpia, por citar un ejemplo célebre⁸.

Los textos del discípulo de Aristóteles, el filósofo y científico Teofrasto (372–287 a. C.), son los primeros en los que se hace referencia escrita al empleo de vaciados en yeso en el mundo clásico. En *De Lapidibus* (IX, 64–68) enunciaba las propiedades del material y su manipulación, explicando cuáles eran sus características para convertirlo en adecuado, entre otras finalidades, para la construcción, la pintura o la ejecución de calcos.

Como muestran los hallazgos arqueológicos⁹, la utilización de vaciados en yeso como arquetipos en los siglos posteriores fue ganando en difusión y tres centurias después de las observaciones de Teofrasto, Plinio prácticamente lo parafraseaba en la *Historia Natural*¹⁰. Plinio atribuyó al hermano del célebre Lisipo, Lisístrato de Sición, activo principalmente en Beocia entre los años 328–325 a. C., no solo la primacía de realizar retratos realistas tomando la impronta en yeso del rostro para retocarlos posteriormente, sino también la iniciativa de duplicar las estatuas a través de vaciados en yeso, llegando a tener tanto éxito, siempre según Plinio, que no había estatua en bronce o mármol que no tuviera una réplica¹¹.

Evidentemente Lisístrato, en el umbral del Helenismo, perfeccionó técnicamente procedimientos ya conocidos con anterioridad. Posteriormente se atestigua la expansión de las copias escultóricas motivada por la creciente demanda de los compradores romanos, llegando a convertirse en un fenómeno cultural de gran relevancia.

Para satisfacer el deseo de poseer las obras que más gustaban, a las que no se podía tener acceso por resultar muy costosas o encontrarse en lugares lejanos, se creó una verdadera industria que generó todo un repertorio de réplicas que circulaban por el Mediterráneo. Lo más frecuente es que las estatuas elaboradas en Grecia en bronce fueran duplicadas en mármol, a las que había que añadir algún soporte, en forma de árbol, jarrón o delfín entre

2 D'Alessandro et al., 1987: 16.

3 Scharff, 1931: 181.

4 Hall, 1927: 470 ss.

5 Donadoni, 1981: 172.

6 Donati, 1999: 41; Frederiksen, 2010: 15–16.

7 D'Alessandro et al., 1987: 18.

8 Blümel, 1939: 302 ss.

9 Barone, 1994: 4.

10 Plinio el viejo, XXXVI, 59, 182.

11 Ibid., XXXV, 153.

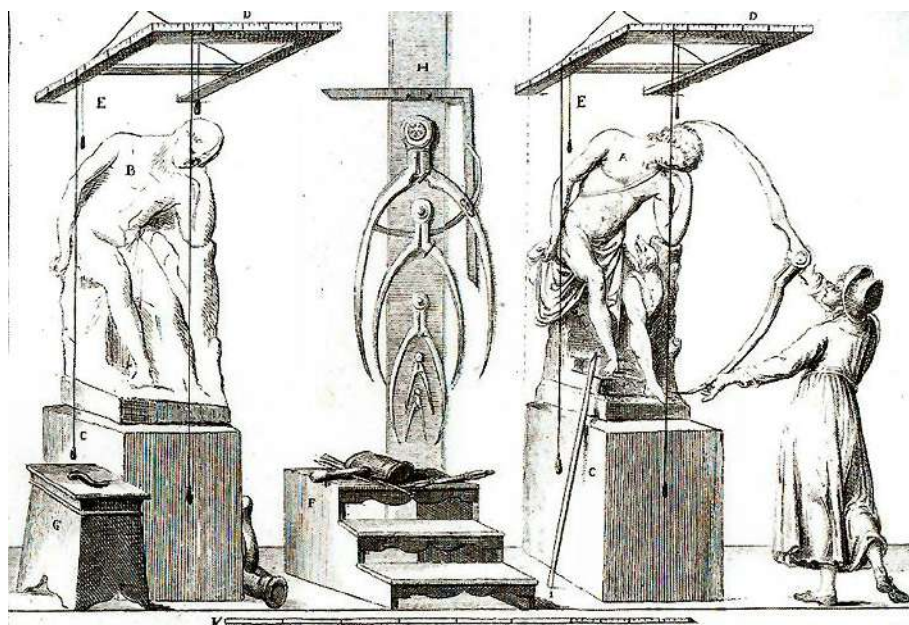


Fig. 2. Copia de una escultura a través del sistema de puntos. Grabado de Carlo LASINIO en *Istruzione Elementare per gli studiosi della Scultura* de Francesco Carradori, Florencia, 1802.

otros, para dar solución a las diferentes características del material seleccionado.

En aquel escenario, el vaciado se convirtió en un medio de divulgación y documentación de un sobresaliente muestrario figurativo. La arqueóloga Gisela Richter¹², basándose en algunas consideraciones de naturaleza práctica, estimaba que la actividad comercial relacionada con las reproducciones en yeso se desarrolló sirviéndose de las matrices, no de los vaciados en sí, ya que los moldes eran más manejables durante el transporte.

Seguramente los vestigios más extraordinarios e interesantes localizados del método de reproducción de la escultura de bulto redondo —tanto para estatuas de grandes dimensiones, incluso colosales, como para otras de tamaño reducido, estatuillas, lucernas, gemas, monedas o detalles decorativos—, fueron los hallados en un antiguo y prestigioso asentamiento termal del golfo de Nápoles, en Baia.

En 1954, Mario Napoli descubrió allí un próspero taller escultórico activo entre el siglo I a. C. y el II d. C., que cumplía las exigencias de una refinada clientela, y en el que se realizaron —utilizando calcos en yeso durante el proceso— réplicas en mármol de los más famosos originales griegos de bronce¹³ (Fig. 1).

El análisis de los fragmentos permitió definir la técnica aplicada. En un primer momento las matrices eran sacadas directamente sobre los originales y se enviaban allá donde hubieran sido solicitadas. En el lugar de destino los moldes eran montados y ensamblados y finalmente con la ayuda de los yesos de ellos extraídos se efectuaban las copias en mármol siguiendo el habitual procedimiento de los puntos (Fig. 2).

12 RICHTER, 1970: 296–297.

13 *Ibíd.*; 296; SCHUCHHARDT, 1974: 631 ss.; LANDWEHR, 1982a; LANDWEHR, 1985b.

La producción llegó a ser tan abundante y relevante que algunos de los copistas se atrevieron a firmar los resultados, como hiciera Sosicles¹⁴ en el tronco del árbol junto a la pierna de la *Amazona Capitolina* o Glicón en la roca bajo la clava del *Heracles Farnese*, por nombrar solo un par de ejemplos. La ejecución de un vaciado requería mucho trabajo, una gran especialización y consecuentemente su adquisición resultaba costosa¹⁵ por lo que los mismos modelos fueron representados numerosas veces. Ello explica el gran número de réplicas de algunos motivos, limitándose algunos copistas a añadir pequeñas notas personales que individualizaban el acabado final.

En cuanto al aprovechamiento del yeso como material definitivo para una obra de arte tenemos escasas referencias que atestigüen su existencia y su carácter excepcional. Podía suceder que a falta de originales o sus copias, los interesados se contentaran con vaciados en yeso destinados a la ornamentación, anticipando un uso que más tarde sería propio de las protomotecas renacentistas, en las que los calcos asumían un valor de productos en sí mismos¹⁶. A finales del siglo I y comienzos del II d. C., Juvenal¹⁷ ironizaba en las *Sátiras* sobre la nueva clase social, de los recientemente enriquecidos, que se estaba abriendo camino en la vida política y que como «ignorantes» que eran pretendían aparentar ofreciendo en sus residencias a la vista de todos, series de bustos de filósofos, como símbolo de estatus aunque fueran realizadas en yeso¹⁸.

Sin connotaciones negativas Horacio aconsejaba en su *Arte Poética*¹⁹ girar entre las manos, noche y día, los modelos de los griegos para estudiarlos e imitarlos. Es de suponer que los mencionados ejemplares debían ser de arcilla o yeso, por su escaso peso, y dicha práctica se convirtió en un ejercicio reiterado en los talleres de los artistas fundamentalmente a partir del Renacimiento. El mismo concepto repetiría Cellini²⁰ en el siglo XV cuando pretendía establecer las diferencias entre escultores y pintores, pues aseguraba que los primeros debían tener entre las manos el modelo para observarlo desde todos los ángulos (Fig. 3).

A grandes rasgos se puede decir que el Imperio Romano, minado por las epidemias y el despoblamiento, se derrumbó debido a las invasiones y las revueltas campesinas. La iglesia cristiana, que se había introducido en los altos cargos de la administración imperial, fue la depositaria de su elevada cultura, de su sistema educativo y de su idioma. La escultura clásica se hallaba sin embargo condenada, pues los cristianos, que concentraban todos sus esfuerzos en la conversión de los invasores y en la evangelización del campo, pensaban que el paganismo se encarnaba en las estatuas, de modo que se dedicaron a destruirlas sistemáticamente. Por otra parte el cristianismo, que exaltaba la superioridad del espíritu sobre la materia, se mostraba profundamente iconoclasta y las pocas muestras que quedaron de los cánones de la escultura antigua tuvieron que replegarse para quedar encerradas donde no las viera el pueblo²¹.

Habría de transcurrir todavía un tiempo para vencer las últimas resistencias y atreverse a colocar al aire libre y talladas en piedra unas composiciones figurativas de grandes proporciones. El salto se produjo en las postrimerías del siglo XI, momento en que las esculturas transportadas al exterior del santuario, quedaban expuestas a las miradas del vulgo, del que ya no se temía que las tomase por representaciones de los antiguos dioses. La imagen iba a tomar gran protagonismo al transformarse en el instrumento pedagógico de mayor eficacia.

14 RAUSA et al., 1999: 80.

15 HEES-LANDWEHR, 1993: 20.

16 DONATI, 1999: 48.

17 JUVENAL I, sat. II, vers. 4.

18 D'ALESSANDRO et al., 1987: 24.

19 HORACIO, vers. 268 ss.

20 DONATI, 1999: 48.

21 DUBY et al., 1991: 9.



Fig. 3. *Alegoría de la escultura*, Jean COUSTOU (1719–1791), sobre-puerta del Musée des Beaux-Arts de Béziers. Inv. 861-3-1.

En cuanto al yeso, a pesar de la utilización de este material por las grandes civilizaciones clásicas, parece que cayó en desuso como medio escultórico después de la caída del Imperio Romano y no volvió a emplearse masivamente hasta el Renacimiento. En el Medievo la falta de fuentes, informaciones técnicas y repertorios, induce a pensar que hubo una fase de disminución de su empleo y de sus formas de aplicación en los procedimientos técnicos y artísticos²², aunque sí hubo una continuidad en la reproducción de pequeños objetos y para la repetición de los módulos arquitectónicos. Parece que la talla directa de la piedra, sin utilizar apenas modelos intermedios, fue más frecuente en la Edad Media.

UN RENOVADO INTERÉS POR LA TRADICIÓN

Si bien a lo largo de la época medieval nunca había desaparecido el conocimiento y la valoración de la Antigüedad clásica²³, fue a partir del siglo XV cuando se tornó en modelo absoluto y fuente de inspiración en todas las manifestaciones artísticas. La Antigüedad comenzó a contemplarse con una conciencia de distancia y con la idea —procedente de la división temporal planteada por los historiadores humanistas al desarrollar una división del tiempo histórico en diversas etapas— de que entre ambas edades había existido una época de tinieblas. Mas la crítica moderna ha superado ya el concepto de una neta separación entre Edad Media y Renacimiento, al compartir ambas etapas puntos de unión como la admiración y el deseo

²² D'ALESSANDRO et. al., 1987: 14.

²³ SETTIS, 1986: 375–486.



Fig. 4. *Apolo del Belvedere*, Hendrick GOLTZIUS (1558–1617), estampa. Amsterdam, Rijksmuseum.

de imitación de lo antiguo. Sí es cierto sin embargo que fue solo a partir del Quattrocento cuando la experiencia clásica se precisó como un hecho moralmente formativo y el estudio sistemático del arte antiguo se convirtió en una práctica habitual²⁴.

En el siglo XV el pasado cultural fue descubierto en toda su dimensión arqueológica y a medida que avanzaba el tiempo el conocimiento de sus vestigios se convirtió en factor hegemónico y referencia obligada de toda creación. Los nexos establecidos entonces con el modelo clásico no se basaron solo en la imitación, sino que recurriendo a términos latinos, fue la *aemulatio*, es decir la nueva creación inspirada en obras anteriores, la que definió tal relación. Se trataba de reencontrarse con lo antiguo, pero creando a la vez algo nuevo.

A lo largo del siglo, las ruinas romanas fueron poco a poco redescubiertas y valoradas y se hizo cada vez más frecuente viajar a Roma para contemplar todas aquellas maravillas que estaban surgiendo en las numerosas excavaciones arqueológicas. La ciudad se transformó a partir de entonces en lugar de peregrinación para artistas, literatos, eruditos y nobles, que deseaban conocer lo que estaba palpitando en el ambiente artístico y en ocasiones comprar, si les era posible, todo aquello que estaba surgiendo de su subsuelo.

Paralelamente al viaje a la capital del Tíber y al comercio de esculturas antiguas, podemos suponer, en base a las evidencias recogidas, que junto a la vía maestra de las estampas también los vaciados habían contribuido, y no de manera secundaria, a la difusión y unificación del conocimiento de las obras más célebres del pasado.

Ya los pintores y escultores medievales habían manejado pautas recopiladas en cuadernos de apuntes y álbumes de estampas que brindaban ejemplos observados desde uno o dos lados, fácilmente representables, pero que debido a su bidimensionalidad se mostraban limitados. Las grandes antigüedades, dibujadas por artistas entre los que destacaron Zuccaro y Martin van Heemskerck entre otros, se convirtieron en tema de numerosos grabados e incluso de listas especializadas, como las antologías de Antonio Lafreri, Giambattista de' Cavalleriis²⁵, Aldrovandi²⁶ o la obra del francés Perrier²⁷ ya en el siglo XVII, que poblaron los talleres de los artesanos como patrones a seguir.

Los artistas buscaban fundamentalmente la gran escultura con objeto de estudiar sus proposiciones, sus expresiones y la forma en que representaba los volúmenes. Las formidables estatuas y los grupos helenísticos, unificados en colecciones sobre todo romanas, conformaban el conjunto de ejemplos más imitados y admirados (Fig. 4). La labor del creador consistía en estudiarlas, analizarlas y comprenderlas mediante la práctica de la copia para culminar el proceso con la elaboración de una pieza propia fiel al espíritu y los caracteres de la Antigüedad.

El cometido de los vaciados durante el Renacimiento y el Barroco tuvo dos vertientes principales que nos servirán como ejes para explicar la expansión de los calcos. Por una parte servían como modelo a imitar por los artistas, formando una parte esencial en la formación y en las recientes academias; y por otra como objeto de colección para todos aquellos que no podían permitirse poseer un original solo al alcance de un reducido número de personalidades.

24 D'Alessandro et. al., 1987: 24.

25 Cavalleriis, 1561.

26 Aldrovandi, 1556.

27 Perrier, 1638.

EL VACIADO EN LA FORMACIÓN DE LOS ARTISTAS Y SU PAPEL PREDOMINANTE EN LAS ACADEMIAS

No puede haber duda de que la manera principal por la que se expandió el conocimiento de la mayoría de las hermosas estatuas de Roma por toda Europa durante el período del primer Renacimiento fue la estampa más que el vaciado. Especialmente a partir de 1500 se hicieron más populares los grabados de tema pagano y el carácter misceláneo de la mayoría de estos libros de dibujos sugiere que eran constituidos por artistas para su propio uso; pero incluso si este era el caso, el libro de dibujos podía ser también de utilidad a otros²⁸.

Ya en 1397, Cennino Cennini en su obra *Libro dell'Arte o trattato della Pittura*, concebida para servir como manual para artistas, en el capítulo CLXIII titulado *Come sia cosa utile l'improntare di naturale*²⁹ hacía referencia a los vaciados extraídos del natural para dibujarlos posteriormente. Cennini exponía en los siguientes capítulos la forma de realizar vaciados del natural de rostros y cuerpos enteros de hombres, mujeres y animales para luego reproducirlos en metal. El texto de Cennini, el primer tratado técnico redactado en lengua vernácula, parece codificar un sistema de normas operantes en los talleres, como en el que él mismo se había adiestrado, conectado directamente con los más antiguos tratados y recetarios medievales³⁰ que permitían entrever una continuidad.

Ya hemos visto como los primeros vestigios encontrados del hábito de «improntar» los rasgos humanos se remontan al antiguo Egipto y como el realizar máscaras funerarias fue una práctica que siguió empleándose con asiduidad incluso hasta la edad contemporánea. Baste recordar las *imagines maiorum*³¹ de los romanos o la predilección de Verrocchio por ejecutar este tipo de trabajo frecuente en la Florencia³² de su tiempo.

Pero el papel principal desempeñado por el vaciado de yeso en el período renacentista, como se ha señalado, fue que se constituyó como medio imprescindible para el análisis de obras de arte antiguas y modernas, sirviendo para difundir, como ya había sucedido en la época antigua, los motivos figurativos más importantes por anatomía y pose³³. El vaciado por razones de economía y espacio podía reducirse a elementos aislados de la escultura, pies, manos, torsos y otras partes del cuerpo que se almacenaban en los *ateliers*, para aprovecharse como cánones y objetos a copiar una y otra vez por los aprendices³⁴ hasta alcanzar la soltura deseada en el dibujo.

Vasari³⁵ acredita reiteradamente su uso y entre los objetos que referían los inventarios de los talleres de artistas durante el Renacimiento se encontraban formas y vaciados³⁶. Estos a la muerte del maestro eran legados en ocasiones a sus alumnos predilectos, como parece hizo Rafael con su discípulo más apreciado Giulio Romano³⁷ o propuestos en subasta³⁸, lo que demuestra el interés que suscitaban.

No debe olvidarse que fue esta la etapa durante la que se produjo un cambio fundamental en el concepto de artista en el sentido moderno de la palabra. Alberti fue uno de los primeros en intentar ennoblecer socialmente el arte —constreñido aún en limitaciones medievales—, estableciéndose una nueva visión del trabajo que se basaba en gran parte en el componente intelectual del artista, no tanto en el manual.

28 HASKELL et al., 1990: 37.

29 CENNINI, 1821: 147.

30 DONATI, 1999: 56.

31 FLOWER, 1996.

32 MACLAGAN, 1923: 303–304.

33 BOBER et al., 1986.

34 BOSELLI, 1978: 12v.

35 VASARI, 1550.

36 D'ALESSANDRO et al.,
1987: 25–26.

37 VASARI, 1550: 639.

38 DONATI, 1999: 59.

La nueva percepción conllevó una renovación en la propia enseñanza señalando el paso del aprendizaje técnico en los talleres al teórico recibido en las academias. En estas instituciones la asimilación de las artes dependientes del dibujo se conseguía según una didáctica que junto a la teoría asumía una importancia decisiva. El estudio de modelos, y en consecuencia de los vaciados de escayola, tomó un protagonismo decisivo.

Las primeras academias comenzaron a constituirse en Italia. El 13 de enero de 1563 fue fundada en Florencia por Cosme de Médicis la Accademia del Disegno, organizada por Giorgio Vasari³⁹. Como las posteriores que la seguirían tenía la doble finalidad de formar a los artistas y modificar la enseñanza del arte centrada en el dibujo. En sus reglamentos, redactados un año antes, se mencionaba la necesidad de un material determinado entre el que se encontraban los vaciados. El estudio del modelo en yeso tenía tres finalidades, el conocimiento de la figura humana, la ciencia del modelado y la representación de luces y sombras.

Pronto comenzaron a nacer diversos centros en la península itálica seguidos por otros en el resto de Europa. Estas instituciones que necesitaban de aquellos instrumentos indispensables para conformar el equipamiento figurativo de base, debían contar con donaciones o legados de personajes vinculados a ellas. Se puede aseverar que en general el éxito y desarrollo de estas academias dependía esencialmente del interés de las cortes, coincidiendo con la afirmación de los gobiernos monárquicos. No será casualidad que la primera academia verdaderamente activa llegue a ser la francesa en el siglo XVII, mientras una progresiva decadencia afectaba a las primeras academias de Roma y Florencia, a las que sustituyeron numerosas escuelas privadas que continuaron con el nombre de academias.

La Academia Francesa en Roma creada en 1666 se enriqueció progresivamente con una famosa colección de vaciados que sirvió como ejemplo a todas sus análogas hasta el Neoclasicismo. Los principios de la enseñanza se fundaban sobre la doble base de las conferencias y los cursos prácticos ante el modelo, dividiéndose en tres etapas graduales: la copia de dibujos de maestros, para lo que eran fundamentales los repertorios de estampas que circulaban por toda Europa; la copia de escultura, a través de los vaciados; y finalmente la copia del modelo vivo. Esa progresión en la imitación parece fue la norma común en casi todas las academias y se mantuvo durante mucho tiempo.

La manera de iniciarse y progresar en la práctica del dibujo suponía una organización desde los elementos más simples a los más complejos, algo sobre lo que ya había teorizado Leonardo⁴⁰ en su tratado de pintura: *Así te digo a ti, que por naturaleza tiendes a este arte, que si pretendes conocer con verdad las formas de las cosas habrás de comenzar por sus partes más simples y no correr a una segunda sin tener antes la primera bien prendida en la memoria y en la práctica. Si obraras de otra suerte perderías el tiempo o harto dilatarías el estudio. Y recuerda que has de adquirir antes diligencia que presteza.*

En 1665 en un discurso pronunciado por Gian Lorenzo Bernini⁴¹ en la Academia de París, el acreditado maestro se había pronunciado sobre la importancia que las obras antiguas tenían para la enseñanza, asegurando que los jóvenes debían instruirse dibujando los bajorrelieves y bustos antiguos para formarse siguiendo la idea de lo bello. Asimismo consideraba que dibujar partiendo del natural era una pérdida de tiempo que solo conducía a la adquisición de vicios y malas maneras, presunción que muchos otros artistas también habían expresado y que fue defendida especialmente durante el Neoclasicismo.

39 PEVSNER, 1982: apéndice 1.

40 DA VINCI, 1452–1519: 355.

41 CHANTELOU, 1885: 134 y 147.

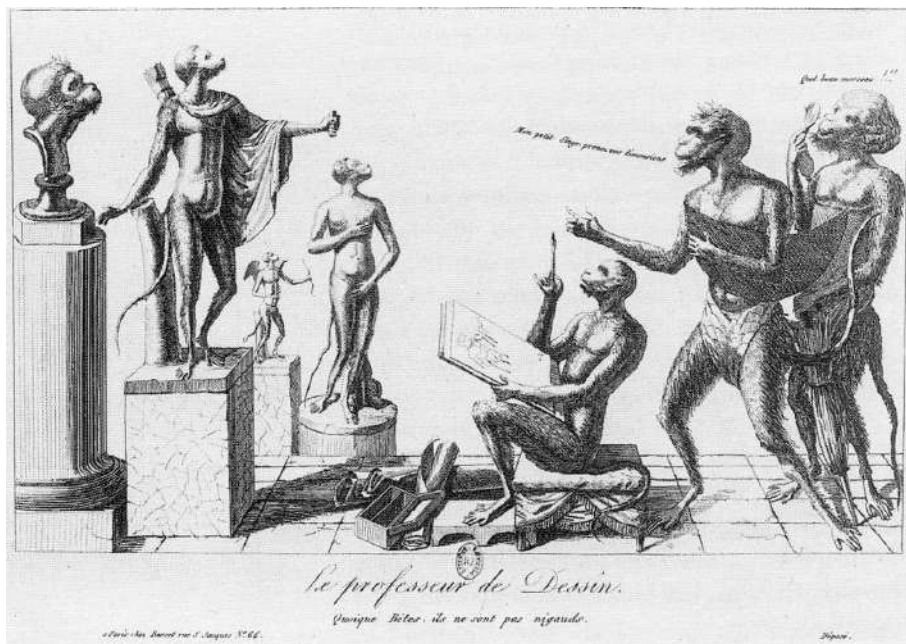


Fig. 5. *El profesor de dibujo*, anónimo francés de finales del siglo XVIII, estampa. París, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, Inv. Kc 164 fol. r. 2.

LOS VACIADOS EN LA EVOLUCIÓN ACADÉMICA

En los siglos XVII y XVIII, cuando se crean nuevas academias, terminó por triunfar enteramente el uso funcional del dibujo como asignatura previa que tenía que dominar el artista y no debía abandonar a lo largo de su carrera. A través de las academias, con claro interés ilustrado, se pretendía mejorar de forma sistemática la producción artística y artesanal además de difundir el buen gusto a un público más amplio por medio de las exposiciones. Detrás de todo esto seguía, por supuesto, el aprecio incondicional por la belleza ideal de las formas clásicas.

El papel que desempeñaron los vaciados en el cambio y establecimiento del gusto neoclásico fue de vital importancia, no solo en el entorno académico sino también en el teórico. El estudio de la escultura clásica a través de estas copias, que en ocasiones permitían un mejor análisis que los propios originales, fue exaltado por los ideólogos durante el siglo XVIII. El escultor francés Étienne Falconet llegó a afirmar, en una ferviente defensa de los vaciados, que no necesitaba observar un original para juzgarlo con propiedad si tenía la posibilidad de examinar una copia en yeso en su desnudez casi ideal, pues al aislar la pieza de su contexto era más fácil captar el valor de la obra en sí misma⁴².

Los eruditos de la época aseveraban que los escultores en la Antigüedad habían logrado entender el proceso de idealización de la naturaleza y debido a ello las esculturas y vaciados adquirían un valor especial, ya que compendaban y facilitaban al artista la asimilación de la naturaleza a través de las más correctas representaciones. En ellas se concentraba todo el saber y superioridad de los antiguos, que debía ser la pauta a seguir por todo espíritu atento y sensible.

42 DOWLEY, 1968: 185–204.

El *Dictionnaire des Arts de peinture, sculpture et gravure*⁴³ —considerado el mejor trabajo de divulgación de los principios teóricos del Neoclasicismo— le dedicaba a la voz *plâtre* un amplísimo espacio, en el que se buscaba proveer al principio del estudio de la Antigüedad, a través del vaciado en yeso, de todos los posibles soportes racionales. Como se señalaba en él con la ayuda de una buena colección de fieles reproducciones se podían hacer en Francia, Inglaterra o Rusia, los mismos estudios que habían dado a Miguel Ángel, Poussin o Rafael, su gran superioridad sobre otros artistas que habían estado privados del análisis del antiguo. Los mármoles del *Apolo del Belvedere*, la *Venus Medici*, el *Hércules Farnese* o el *Laocoonte* permanecían en Roma, pero los vaciados de estas obras habían sido llevadas a Londres, París, San Petersburgo y a otras muchas ciudades en las que se podían estudiar las obras de arte, de una manera incluso más cómoda que en la ciudad en la que se conservaban.

Ya a finales del siglo XVIII comienzan a escucharse ecos que reaccionaban contra la enseñanza académica por la férrea influencia que se ejercía sobre los artistas y que marcaría el principio del fin de estas instituciones. Se convirtieron en sinónimo de instituciones regresivas, coercitivas de la creación artística e instrumento de la regulación oficial del gusto (Fig. 5). En general las academias y las escuelas cumplieron un papel positivo en su momento, aunque la rigidez y monotonía de las enseñanzas y la casi absoluta uniformidad de los modelos y técnicas, hubieron pronto de abrumar a personalidades más libres, provocando reacciones adversas.

En el siglo XIX iban a abrirse ya nuevas sendas al hacerse apología de la inspiración y la imaginación, pues se propugnaba la invención en detrimento de la copia sistemática. Frente a la servil copia de la estatuaría clásica, que encarnaba el ideal inmutable de belleza, se comenzó a defender la reproducción fiel de la naturaleza y el paisaje, algo que había estado relegado durante el Neoclasicismo. Al mismo tiempo, se reaccionaba en contra de la dictadura de la línea, frente al color; o de la primacía del cuerpo humano sobre otros elementos de lo visible⁴⁴. Todos estos cambios tenían forzosamente que repercutir en una institución con una concepción tan monolítica como la que tenían las academias en materia de enseñanza.

Sin embargo, no hay que olvidar que la copia de obras de la Antigüedad es una práctica tradicional en la enseñanza del dibujo, y sorprendentemente puede comprobarse que este método pedagógico, el más clásico de todos, ha sido practicado por artistas cuyas invenciones formales, en las postrimerías del siglo XIX y los comienzos del XX, suponen una ruptura con el arte de las épocas precedentes como Cézanne, Matisse, Picasso... de los que se conservan copias de obras de la Antigüedad, de su época de formación⁴⁵.

LOS VACIADOS COMO SÍMBOLO DE PRESTIGIO.

COLECCIONES REALES Y PRIVADAS DE COPIAS DE LA ANTIGÜEDAD

Fuera de las instituciones académicas muchas cortes europeas y coleccionistas particulares se interesaron por la adquisición de copias que sustituyeran a los famosos originales de la Antigüedad que no podían poseer. La toma de modelos en escayola a partir de un original fue un paso esencial en la expansión de la valoración mundial de las estatuas clásicas más apreciadas y una práctica común ya desde época romana. Sin embargo era un negocio extremadamente caro, que requería no solo habilidades excepcionales, sino además negociaciones complicadas.

43 WATELET et al., 1792.

44 ÚBEDA DE LOS COBOS, 1992: 26.

45 LEYMARIE et al., 1979: 3.

Una campaña importante en la ejecución de vaciados fue la llevada a cabo de 1540 a 1543, por Primaticcio —ayudado por el entonces joven Vignola— que había recibido el encargo de Francisco I de Francia de conseguir copias de las obras más bellas que se encontraban en Italia, para la decoración de su residencia en Fontainebleau. La empresa representaba un momento crucial en la evolución del gusto y de la cultura artística europea. Vasari⁴⁶ recuerda cómo las copias *estaban tan bien realizadas que parecían las mismas antiguas, como se puede ver allí donde fueron puestas, en el jardín de la reina de Fontainebleau, con grandísima satisfacción de aquel rey que hizo dicho lugar como una nueva Roma.*

Tras el cautiverio en Madrid que Francisco I habría sufrido a manos de su rival el emperador Carlos I, el rey francés emprendió la reconstrucción del viejo pabellón de caza de Fontainebleau. Francisco I había heredado de su suegro Luis XII algunos significativos cuadros italianos y durante sus campañas en Italia había demostrado un profundo interés por el arte de aquel país⁴⁷. En 1515, había insistido al Papa para que le regalara la gran escultura del *Laocoonte*, hallada recientemente en una excavación y llevada al Vaticano, donde se la había reconocido como una de las obras más insignes de la Antigüedad ya descrita por Plinio. El papa León X encargó una copia a Baccio Bandinelli, para mitigar los deseos del monarca, pero dicho yeso no llegó nunca a Francia, resultando seguramente el primer vaciado de gran formato de una obra de la estatuaría clásica del que tenemos noticia en época moderna.

No habiendo conseguido el regalo papal encargó años más tarde a Francesco Primaticcio la adquisición de obras en la península itálica⁴⁸. Parece que el artista italiano había persuadido al rey de que le enviara allí a fin de dibujar antigüedades y le aconsejara sobre posibles adquisiciones. Primaticcio llevó a cabo estas dos tareas, pero el resultado más importante de su misión fue muy diferente. En Roma supervisó la toma de moldes de las estatuas de la Antigüedad más famosas que se podían ver en la ciudad y los remitió a Francia⁴⁹.

A su llegada los moldes fueron reparados y a partir de ellos se fundieron copias en bronce por artesanos que trabajaron bajo la dirección de Primaticcio y Vignola. Según Cellini⁵⁰ se celebró una fiesta nocturna en la galería real iluminada por antorchas para la presentación de los bronce montados sobre pedestales. A partir de dicha iniciativa los valores de la Antigüedad iban a utilizarse tanto al norte como al sur de los Alpes como criterio de juicio artístico⁵¹ pues la instalación de aquellas esculturas señaló un hito crucial en la evolución del gusto y la cultura europeos.

Tan grande fue el impacto de las copias de Primaticcio que, unos años después de la muerte de Francisco I, el escultor Leone Leoni convenció a su mecenas, María de Hungría, gobernadora de Flandes y hermana de Carlos V, de que ella también debía mandar hacer vaciados de las antigüedades reproducidas para Fontainebleau⁵². Sabiendo que viajar a Roma para sacar nuevos vaciados resultaría muy caro, decidió emprender el camino hacia París a fin de comprar los moldes que Primaticcio había llevado de Italia. Después de un complicado entramado diplomático consiguió su propósito⁵³ formando el propio Leoni una colección para su uso en el taller que se convirtió en una colección particular de gran preeminencia. Tras su muerte algunas de aquellas piezas pasaron a la academia de arte del cardenal Borromeo en Milán⁵⁴.

Vasari⁵⁵ describía con admiración la casa del escultor Leone Leoni y elogiaba particularmente la colección de yesos: *desde la puerta principal, por un pasillo [...] se entra en un patio*

46 Citado en RAUSA et al., 1999: 71.

47 HASKELL et al., 1990.

48 BAPST, 1888: 1–2;
PRESSOUYRE, 1969: 223–239;
BOUCHER, 1981: 23–26;
WARDROPPER, 1981: 27 ss.

49 JESTAZ, 1963: 439–442.

50 CHASTEL, 1972–1973: XIII–XVIII.

51 HASKELL et al., 1990: 2.

52 Ibíd.: 23.

53 FERRARINO, 1977: 57–62.

54 BOUCHER, 1981: 23–26.

55 VASARI, 1550: 1319.

Fig. 6. Copia del *Galo Moribundo*.
Jardines de Versalles.



donde en el medio sobre cuatro columnas está el caballo de Marco Aurelio, formado en yeso del mismo que está en el Capitolio [...] además del caballo... hay en su bella y comodísima vivienda formadas en yeso cuantas obras de escultura de una vez haya podido haber modernas o antiguas.

Los posteriores dirigentes de Francia, Luis XIV y Napoleón, habían de intentar emular el ejemplo de Francisco I y trasladar a Francia el prestigio de Roma. Con la llegada al trono de Luis XIV en 1661 se decidió convertir el pabellón de caza de su padre en Versalles en un palacio. Esto llevó a emprender los esfuerzos más espectaculares hechos hasta el momento para conseguir los originales o copias de las esculturas de la Antigüedad más famosas de Roma. Además de esto el rey decretó que se estableciera en la ciudad del Tíber una nueva academia de arte, que como se ha mencionado se fundó en 1666. Para llevar a cabo esta iniciativa encargó copias en mármol de todas las estatuas clásicas más famosas de Italia y la provisión de un conjunto completo de vaciados de escayola para la Academia francesa en Roma, no encontrando rival en ningún soberano posterior.

La selección de antigüedades que habían de copiarse quedó en manos del director de la Academia⁵⁶ y la principal atracción del proyecto era que los alumnos enviados a Roma a estudiar escultura pudieran hacer reproducciones en mármol, bronce o vaciados en escayola, de las principales estatuas a fin de adornar los extensos jardines del Palacio de Versalles (Fig. 6). Tanto estos jardines como los locales de la Academia en Roma generaron una extensa admiración e imitadores internacionales. Todos los países querían adquirir sus propias colecciones de vaciados para constituir un fondo destinado principalmente a las academias, pero también para decorar jardines y residencias ilustres.

56 MONTAIGLON, 1887–1912: 117.

Carlos I de Inglaterra también demostró su gusto por la Antigüedad adquiriendo obras que venían de Grecia y el Mediterráneo oriental, donde los agentes ingleses llevaban afanándose algún tiempo en conseguir buenas piezas. Pero el Rey era consciente de que las mejores estatuas solo podían poseerse a través de vaciados y copias por lo que encargó los moldes y modelos de ciertas figuras y antigüedades de Italia para decorar las residencias reales de Saint James y Sommerset⁵⁷.

También Felipe IV envió a Velázquez *para comprar pinturas originales y estatuas antiguas y vaciar algunas de las más celebradas, que en diversos lugares de Roma se hallan, así de artífices romanos, como de griegos*⁵⁸ para la ornamentación del Alcázar real. Se consiguió con ello una excelente selección, vaciada en bronce y yeso, que satisfizo con creces las exigencias del monarca.

También el monarca sueco, gracias a la iniciativa del arquitecto Nicodemus Tessin, pudo contar con los vaciados que este le envió, durante su viaje a París en 1687, aprovechando las mismas matrices que habían adquirido los franceses. En 1698 el propio Tessin envió vaciados a Suecia los cuales casi un siglo después equiparían la revitalizada Academia de las Artes⁵⁹. Al poco tiempo la corte polaca se procuró una colección análoga inspirándose en el proyecto francés y otras muchas siguieron el mismo ejemplo.

En el siglo XVIII y de manera ostentosa Pedro I de Rusia encargó una serie de copias escultóricas realizadas en plomo dorado para decorar los jardines de Peterhof en San Petersburgo⁶⁰. Las muchas copias en plomo fueron sustituidas en torno al 1800 por otras de mármol y de bronce dorado, que en compañía de obras modernas, como ocurría en Versalles, producían un efecto especial sobre las terrazas de la gran cascada⁶¹ que embellecía Peterhof.

En la segunda mitad del siglo XVIII, la venta de imágenes de Roma se convirtió en una actividad económica cada vez más remunerativa para la ciudad y abarcaba desde estampas a vaciados, de reproducciones en bronce a aquellas en *biscuit*, de las copias a los originales o a las falsificaciones, de los fragmentos furtivamente encontrados a las obras auténticas adquiridas en el mercado anticuario. Estudios de artistas, estamperías, fundiciones, fábricas de recuerdos proliferaron sostenidos por una notable circulación de negocios. Ciertamente el mayor impulso lo tenía el mercado anticuario que comenzaba solo entonces a organizarse, incentivado por una demanda siempre creciente y de la presencia en Roma de mercaderes extranjeros. Naturalmente no eran solo los intelectuales en viaje de estudio quienes incrementaban estas provechosas actividades, sino una serie de compradores.

El grupo más consistente de clientes pertenecía a un nuevo sector social y en evolución, cuya suerte estaba ligada a la revolución industrial en curso. Una nueva aristocracia del dinero, nacida fuera de los círculos de familias más ilustres, deseaba colmar rápidamente el vacío de prestigio social que la separaba de la aristocracia de sangre. Una buena colección de obras de arte italianas, antiguas o menos antiguas, representaban la respetabilidad del nuevo estado económico conseguido.

El caso de Inglaterra en pleno desarrollo industrial, representó en estos cincuenta años, una fuente inagotable de demanda para el mercado romano y fueron los ingleses los mercaderes más expertos y emprendedores⁶². En aquel ambiente la copia era considerada como algo que no restaba importancia al original sino que al contrario, citando palabras del inglés Josiah Wedgwood, representaba *la vía más segura de convertir en famosa una pieza exquisita*

57 HASKELL et al., 1990: 48.

58 PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, 1947: 910–918; LUZÓN 2007.

59 HASKELL et al., 1990: 94.

60 *Ibíd.*: 101.

61 *Ibíd.*: 103.

62 ROSSI PINELLI 1978–1979: 28.

Fig. 7. Fases e instrumentos para la realización de un vaciado. Grabado de Carlo LASINIO en *Istruzione Elementare per gli studiosi della Scultura de Francesco Carradori*, Florencia, 1802.



[...] sin disminuir el valor del original; ya que cuantas más copias haya de cualquier obra, como de la *Venus Medici*, por ejemplo, más célebre se hará el original⁶³.

Consecuentemente la petición de copias y vaciados aumentó rápidamente, permitiendo a muchos coleccionistas que visitaban Roma volver a su patria con un *souvenir* del arte antiguo. Estos buscaron cada vez más frecuentemente obtener los permisos para extraer vaciados de los originales, pero los propietarios de las piezas más famosas se mostraban a veces reticentes a conceder estos permisos (Fig. 7). Los originales puntualmente podían sufrir daños, como las manchas provocadas por el aceite, jabón u otros productos similares que se empleaban para separar los *taselli* —o piezas que constituían el molde— del original. La concesión del permiso en ocasiones se acordaba a cambio de que el formador sacara dos copias, una de ellas para el dueño, que normalmente pedía que se ejecutase en otro material diferente al del modelo para completar un ciclo iconográfico concreto o para disponerlos simétricamente en un ambiente arquitectónico o un jardín siguiendo la moda del momento.

Mientras en Italia era raro que copias y vaciados fueran expuestos en las galerías de los palacios nobiliarios —el Palazzo Sacchetti sería el único ejemplo romano donde los vaciados

63 MANKOWITZ, 1953 : 253;
HASKELL et al., 1990: 137.

de estatuas antiguas sustituían a las obras originales—, era habitual que los coleccionistas extranjeros, en particular alemanes e ingleses, las encargaran con gran aprecio. Vaciados en yeso, bronce, plomo o copias en mármol y piedra de famosas esculturas, adquirieron entonces una importancia definitiva en la decoración de las residencias nobles.

Particularmente en Inglaterra esta tendencia se convirtió en moda, probablemente también favorecida por la nueva legislación del Estado Pontificio que, a partir de la mitad del siglo, hacía más difícil la exportación de obras de arte antiguo. La comunidad inglesa era la más proclive a gastar sumas importantes de dinero con tal de conseguir las piezas tan ansiadas, a través de agentes como Jenkins, Hamilton o Nollekens, comenzaron a emigrar obras de arte, y también copias, que se utilizaron corrientemente para animar las siluetas de las grandes casas y para adornar los jardines de las villas importantes.

Entre las figuras de aristócratas, artistas e intelectuales ingleses que en la segunda mitad del siglo XVIII concluyeron en Roma su peregrinaje cultural, merece ser nombrado el arquitecto John Soane, quien estableció el Sir John Soane's Museum de Londres, la más viva expresión de la pasión por el coleccionismo. Este Museo compendia en sí mismo las exigencias didácticas, mejor dicho autodidácticas, con las propias de un coleccionista. Desde 1790, Soane comenzó a recoger en su casa de Lincoln's Inn Fields, una conspicua selección de objetos de arte, dibujos y cuadros junto a vaciados de elementos arquitectónicos.

Los vaciados conservados en el Museo Soane provenían en gran medida de capiteles, frisos y elementos decorativos pertenecientes a templos griegos y romanos que fueron la inspiración primaria para la arquitectura de Soane. Este museo, puede ser considerado en época neoclásica el último ejemplo de un coleccionista que consideraba el vaciado en yeso como un elemento insustituible en el principio estilístico y de adhesión a un modelo formal considerado entonces como un canon estético insuperable.

Intentando sintetizar podríamos decir que si en el ambiente de las academias los vaciados asumieron características específicamente didácticas, por el contrario en las cortes europeas fueron objeto de los intereses estético-comerciales del momento. Serían sin embargo los cambios culturales del siglo XVIII lo que desarrolló el coleccionismo privado, promoviendo una divulgación menos elitista, que desembocaría con el tiempo en el nacimiento de numerosas gipsotecas.

LAS GIPSOTECAS COMO CENTROS DE ESTUDIO

El pintor Anton Raphael Mengs⁶⁴ —propietario de una de las más importantes colecciones de vaciados de su tiempo, que como agradecimiento donó a su patrón Carlos III para la real academia madrileña de la que se propagaron copias al resto de academias provinciales españolas y a las colonias— aconsejó en 1769 al gran duque de Toscana, Pedro Leopoldo, fundar una galería de yesos para la Academia de Bellas Artes de Florencia⁶⁵. Esta sería el germen de una importante gipsoteca que habría de perdurar siglos y durante ese siglo comenzaron a surgir centros de estudios poblados por innumerables yesos.

A finales del siglo XVIII, el interés por la reproducción cambió gradualmente y pasó de una posición de pura valoración estética a ser considerada como medio científico para el estudio y el aprecio de la obra original. Las grandes colecciones de vaciados del siglo XVIII,

⁶⁴ NEGRETE, 2012.

⁶⁵ PUCCINI, 1807: 20–21; GIUSTI, 1990: 15; ROANI VILLANI, 1990: 129–189.

creadas por iniciativa privada, quedaron como un fenómeno circunscrito a la época y la figura del amante del arte, deseoso de poseer copias de antigüedades, fue sustituida por la del arqueólogo que publicaba sus propios descubrimientos y teorías en revistas especializadas.

Ha de tenerse en cuenta que la multiplicación de los yesos en el siglo XVIII y XIX se debe a una actitud ilustrada que buscaba difundir el acceso a las artes y que fue el origen de las modernas gipsotecas. Con ellas se quería acercar el arte al gran público y educar a las clases menos preparadas a través de las grandes obras maestras. Se convirtieron pues en uno de los mejores métodos de difusión del gusto y en una herramienta indispensable para el estudio arqueológico.

La exposición permanente al público de monumentos y objetos arqueológicos fue una exigencia particularmente sentida desde el Neoclasicismo. En la entusiasta actividad museográfica surgen los grandes museos en las capitales europeas como ejes de referencia cultural y didáctica. Las academias y las instituciones similares se unen a los museos, compuestos de originales y de vaciados, en la «Escuela del Desnudo» y lo mismo ocurre con los talleres de los artistas, en una suerte de vital laboratorio artístico-cultural. Nace así un tipo de museo como lugar de comparación y de enumeración visual de un discurso histórico ideológicamente sostenido por las bases enciclopedistas⁶⁶.

Ya desde tiempos de Winckelmann, los vaciados fueron considerados como instrumentos esenciales en el estudio de la Arqueología, pues permitían comparar estilos como exigía la nueva conciencia historicista. Fue a partir del siglo XIX cuando tuvieron un carácter más marcadamente científico advirtiéndose un verdadero auge de las gipsotecas. No obstante a las teorías neoclásicas les sucedieron las románticas y comenzó un lento declinar de la escultura inspirada en la antigua. La formación de los aspirantes a artistas se dirigió más hacia el estudio del natural, resultando por tanto innecesarias las colecciones de las escuelas de bellas artes que a veces fueron destruidas, olvidadas o en el mejor de los casos empleadas en los estudios históricos, no plásticos.

Las universidades habían recogido el testigo de las academias a la vez que se creaban las nuevas cátedras de arqueología. Su profusión fue en respuesta a la necesidad de proporcionar un laboratorio experimental a esta disciplina donde estudiar la evolución artística, como señalaba Charles Newton, el responsable de la colección de antigüedades en el Museo Británico en 1884, pues *enseñar la arqueología sin una gipsoteca es como intentar enseñar química sin un laboratorio o medicina sin un hospital*⁶⁷.

Los centros más importantes fueron los alemanes⁶⁸ por el adelantamiento de aquel país en la ciencia arqueológica. La universidad de Gotinga fue la primera en reunir vaciados para los estudiantes ya desde 1767. La escuela germana, que hasta ese momento era la intérprete más docta del arte clásico, excluía absolutamente que se pudiera estudiar la escultura griega o romana sin observar la estatua directamente, para tomar las medidas sobre las obras mismas y anotar las restauraciones, las reducciones o las falsificaciones. Ante la imposibilidad de hacerlo siempre ante los originales podía recurrirse a las copias de las obras que se quisieran analizar. La fotografía no podía suplir un examen directo, pues la exploración científica de una escultura significa una observación paciente y competente de cada mínimo detalle de la técnica o de la representación.

66 GUALANDI, 1978–1978: 19.

67 BEARD, 1993: 1–29;
DONATI, 1999: 16.

68 WELCKER, 1927; FITTSCHEN,
1990; BAUER, 2002: 117–132.



Fig. 8. Estado actual de la gipsoteca de Múnich.

Esta nueva actitud llegó acompañada de una continuidad en el interés por el papel histórico de las gipsotecas universitarias y de las academias de bellas artes y nació de un mayor reconocimiento de la importancia de los vaciados, que no solo representaban un instrumento útil con fines didácticos y divulgativos, sino que a menudo constituían también un documento precioso para el discernimiento del estado de conservación del original, a veces perdido e inaccesible y más veces restaurado o integrado⁶⁹.

Los vaciados resultan por ello esenciales para la investigación arqueológica. A menudo las reproducciones en yeso constituyen el único testimonio completo e insustituible de los originales y ayudan incluso a recomponer grupos cuyos componentes en el original están separados, como sucede por ejemplo con el grupo de *Atenea y Marsias* en el que la *Atenea* se conserva en Frankfurt y el *Marsias* en las colecciones vaticanas.

Como señalaba Himmelmann⁷⁰ los fragmentos originales transferidos en varias réplicas podían ser solo recompuestos mediante vaciados en yeso. Una obra de arte perdida podía ser reconstruida con la unión de distintas partes contenidas en diversas réplicas. Así por ejemplo se hizo en Múnich el estudio de diversas copias del *Doríforo* de Policleto consiguiéndose una reconstrucción científica virtual de cómo pudo ser el original.

Los primeros museos importantes que se crearon en el siglo XIX, también fueron de iniciativa alemana y en muchas ocasiones servirían de pauta al resto de Europa. En las colec-

⁶⁹ LAURENTI, 1994.

⁷⁰ HIMMELMANN, 1976: 153.

ciones privadas había prevalecido el criterio expositivo de reunir los diferentes vaciados por temas análogos, pero por primera vez se asumió un criterio cronológico en la gliptoteca de Múnich en 1830. Se agudizó así la exigencia de ordenar científicamente las gipsotecas, útiles didácticamente y abiertas a un mayor público.

Welcker organizó un museo de vaciados en 1827 en Bonn, seguido por el de Berlín⁷¹— con más de 1.000 piezas, duplicándose prácticamente entre 1868 y 1885—, el de Dresde⁷², Estrasburgo, Múnich (Fig. 8), Copenhague y muchos otros. La primera gipsoteca italiana fue la de Roma, anexa por motivos de estudio a la cátedra de arqueología de la Universidad de Roma confiada a Loewy.

El propio Welcker profetizaba refiriéndose a la gipsoteca creada por él en la Universidad de Bonn: *esta institución es tan oportuna que probablemente será adoptada por la mayor parte de las otras Universidades*⁷³. La previsión se verificó pues en los decenios siguientes y sobre todo en la segunda mitad del siglo muchas cátedras de arqueología se dotaron de gipsotecas para ilustrar la evolución del arte antiguo.

Cuando en 1840 fue proyectado el Neues Museum de Berlín el arquitecto encargado de su sistemación, August Stüler explicaba la relevancia y el lugar que ocupaban los vaciados en su proyecto al destinar la planta central a los yesos, que para él debían ser observados como el corazón de la colección⁷⁴. Himmelmann señalaba que la importancia de esta colección de vaciados era solo superada por los originales de escultura antigua y de pintura de maestros antiguos recopilados en Berlín en un museo aparte, en el edificio de Schinkel. El peso ideal de la colección de yesos no se fundaba solamente sobre el hecho de reunir obras de arte extraordinarias de las que no era posible tener el original; su dignidad derivaba sobre todo de la conciencia de que era la representación misma de la evolución histórica. A la Arqueología se le confió un papel dominante en la organización del Museo y esto se manifestaba del modo más evidente en el principio de disponer los yesos en orden cronológico⁷⁵.

Un alumno de Loewy, Serafino Ricci⁷⁶, fundador de la gipsoteca de Milán, fue más lejos al proponer que las gipsotecas no se limitaran a tener yesos de arte clásico, pues las asociaciones y comparaciones de ideas, técnicas y otros estilos podía ser una fuente de imitación e inspiración para los artistas modernos. Para el artista era necesario estudiar el desarrollo de la historia del arte y la sucesión de escuelas artísticas, dando como resultado un trabajo de confrontación e imitación constante de aquello que había sido admirado durante siglos y que se mantenía invariable a pesar del gusto o la moda.

Para Ricci⁷⁷, la importancia de una institución de este tipo era mayor cuanto más útil fuera para un mayor número de personas. Para él era necesario instruir a las masas haciéndolas comprender el deleite por lo bello y lo bueno, arrastrándolas al entusiasmo con la contemplación de la perfección ideal por medio de las obras maestras *alzando sus corazones y sus mentes a un horizonte más sereno y tranquilo alejado de las luchas políticas, las bajas pasiones y el egoísmo de la vida cotidiana*⁷⁸, siendo este el carácter benéfico y regenerador del arte.

De la misma idea era Welcker que publicó en 1827 una guía para el Akademisches Kunstmuseum que se había fundado en Bonn poco antes, otorgando también gran trascendencia a los vaciados pues tenían la función de despertar la esencia del arte y revelar a los jóvenes estudiantes las más exquisitas obras de la Antigüedad⁷⁹.

71 FRIEDERICH, 1885; PLATZ-HORSTER, 1979: 93–98; SCHÖDER, 2012.

72 HETTNER, 1881.

73 EHRHARDT, 1982; BRIZZOLARA, 1984.

74 PLAGEMANN, 1967; HIMMELMANN, 1976: 138.

75 HIMMELMANN, 1976: 138.

76 RICCI 1900: 415–427.

77 Ibíd.: 418.

78 Ibíd.: 418.

79 HIMMELMANN, 1976: 139.

Ricci consideraba que la ventaja inestimable de la gipsoteca era que servía para una verdadera educación moral del gran público por ser un lugar en el que se mostraba el sentimiento estético a través de los siglos⁸⁰. Para que esto fuera más accesible a todos, el museo, que resultaba *un catálogo parlante*⁸¹, debía ser gratuito o semigratuito, acercando así el ideal estético a todos, tanto a especialistas como a un público menos instruido. A través de la contemplación de una serie de reproducciones que servirían como guía, se reconstruiría fácilmente la actividad de un artista, el carácter de un período o la historia de los estilos artísticos de un pueblo.

Ya en el siglo XIX los vaciados, principalmente en el ámbito académico como hemos señalado, comenzaron a representar todo aquello contra lo que se quería luchar, las normas rígidas, el academicismo, el férreo control de los Estados en el arte... y cayeron en desuso viéndose postergados por la llegada de la fotografía y los nuevos modos estéticos.

Pero sería sobre todo en el siglo XX cuando los vaciados padecieron mayores daños. Especialmente en los años en torno al 1968, los yesos (modelos y vaciados) fueron rechazados como emblemas del Antiguo Régimen y fueron objeto de episodios de vandalismo o por adhesión a eslóganes vanguardistas⁸² muy en boga en aquellos momentos.

A finales de la centuria al ser desmontadas algunas de las antiguas academias de bellas artes y suplidas por las facultades, muchos vaciados se llevaron a estas y otros fueron descargados y amontonados en almacenes o arrinconados, operación durante la cual fueron fracturados y mutilados en una increíble hecatombe en la que sufrieron también piezas originales o rarísimas de época neoclásica o posterior.

Sin embargo aunque los vaciados fueron desestimados e ignorados durante un tiempo, motivo por el que se perdieron y deterioraron un buen número de ellos, en los últimos años han ido recuperando parte de su resonancia inicial. Un buen número de investigaciones presentadas en publicaciones y congresos internacionales, así como la restauración, recuperación y exposición de distintas colecciones, les han devuelto parte del brillo que tuvieron en algunos periodos de la Historia.

80 RICCI, 1900: 419.

81 *Ibíd.*: 419.

82 GIOVANNELLI, 1983: 197–207.

Bibliografía

ALDROVANDI, U. (1556), *Delle statue antiche, che per tutta la Roma, in diversi luoghi, & case si veggono*, Venecia.

BAPST, G. (1888), «Voyage de Primatice en Italie» en *Nouvelles Archives de l'Art français* IV, pp. 1–2.

BARONE, G. (1994), *Gessi del Museo di Sabratha*, Roma: L'Erma di Bretschneider.

BAUER, J. (2002), «Gipsabgussammlungen an deutschsprachigen Universitäten. Eine Skizze ihrer Geschichte und Bedeutung» en BREDEKAMP, H. et al. (comp.), *Jahrbuch für Universitätsgeschichte* 5, pp. 117–132.

BLÜMEL, C. (1939), «Modelle griechischen Giebelskulpturen» en *Archäologischer Anzeiger* IV, pp. 302–313.

BOBER, P. P. et al. (1986), *Renaissance Artist and antique Sculpture*, Londres/Nueva York: Harvey Miller/Oxford University Press.

- BOSELLI, O. (1657), *Osservazioni della Scoltura Antica dai manuscritti Orsini e Doria e altri scritti*, ed. por DENT WEIL, Ph. (1978), Florencia: S. P. E. S.
- BOUCHER, B. (1981), «Leone Leoni and Primaticcio's Mould of Antique Sculpture» en *The Burlington Magazine* CXXIII, 936, pp. 23–26.
- BRIZZOLARA, A. M. (1984), «La gipsoteca e l'insegnamento dell'archeologia» en MORIGI GOVI, C. (comp.), *Dalla stanza delle Antichità al Museo Civico. Storia della formazione del Museo Civico Archeologico di Bologna*, Bologna: Grafis, pp. 465–475.
- CENNINI, C. (1821), *Trattato della Pittura messo in luce la prima volta con annotazioni dal cavaliere Giuseppe Tambroni*, Roma.
- CHANTELOU, M. (1885), *Journal du voyage du Cavalier Bernin en France*, Paris.
- CHASTEL, A. (ed.) (1972), *L'École de Fontainebleau*, cat. exp., Paris.
- D'ALESSANDRO, L. et al. (1987), *Scoltura e calchi in gesso. Storia, tecnica e conservazione*, Roma: L'Erma di Bretschneider.
- DA VINCI, L. (1452–1519), *Trattato della pittura*, edición consultada, *Tratado de la pintura*, Madrid: Ed. Nacional.
- DONADONI, S. (1981), *L'Egitto*, Turín: UTET.
- DONATI, F. (1999), *La Gipsoteca di arte antica*, Pisa: ETS.
- DOWLEY, F. H. (1968), «Falconet's attitude towards antiquity and his theory of reliefs» en *The Art Quarterly* XXXI, pp. 185–204.
- DUBY, G. et al. (1991), «El testimonio de la Edad Media. Desde el siglo V al XV» en DUBY, G. et al. (comp.), *Historia de un arte. La Escultura*, Barcelona: Skira.
- FERRARINO, L. (1977), *Lettere di artisti italiani ad Antonio Perrenot de Granvelle*, Madrid.
- FITTSCHEN, K. (1990), *Verzeichnis der Gipsabgüsse des archäologische Instituts der Georg-August-Universität Göttingen*, Gotinga.
- FLOWER, H. I. (1996), *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, Oxford: Clarendon Press.
- FREDERIKSEN, R. (2010), «Plaster Casts in Antiquity» en FREDERIKSEN, R. et al. (comp.), *Plaster Cast. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, Berlin: Walter de Gruyter.
- FRIEDERICH, C. (1885), *Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke in historischer Folge erklärt: Bausteine zur Geschichte der griechisch-römischen Plastik*, Berlín: S. Spermann.
- GIOVANNELLI, R. (1983), «Accademie di gesso» en *Labyrinthos*, II, pp. 197–207.
- GIUSTI, A. (1990), *Scolture da conservare. Studi per una tecnologia dei calchi*, Milán: Vallardi.
- GUALANDI, G. (1978–1979), «Neoclassico e antico. Problemi e aspetti dell'archeologia nell'età neoclassica» en *Ricerche di Storia dell'arte* 8, pp. 5–26.

- HALL, H. R. (1927), «A 3000 years old Egyptian portrait Gallery; cast of the living and the dead from “the House of the Sculptor” at Tell el-Amarna» en *The Illustrated London News* 19, 3, pp. 470–471.
- HASKELL, F. et al. (1981), *Taste and the Antique*, Yale University Press, edición consultada, *El gusto y el arte de la Antigüedad* (1990), Madrid: Alianza.
- HEES-LANDWEHR, Ch. von (1993), *Capolavori greci in calchi romani. Il rinvenimento di Baia e la tecnica degli antichi copisti*, Nápoles: Soprintendenza archeologica di Napoli e Caserta.
- HETTNER, H. (1881), *Das Museum der Gipsabgüsse zu Dresden*, Dresde: Blochmann.
- HIMMELMANN, N. (1976), *Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur*, Berlín: Geb. Mann.
- JESTAZ, B. (1963), «L’Exportation des marbres de Rome de 1535 a 1571» en *Mélanges d’Archéologie et d’Histoire* LXXV, pp. 439–442.
- LANDWEHR, Ch. (1982), *Griechische Meisterwerke in Römischen Abgüssen. Der Fund von Baia*, cat. exp., Frankfurt: Liebieghaus-Museum Alter Plastik.
- LANDWEHR, Ch. (1985), *Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae. Griechische Bronzestatuen in Abgüssen römischer Zeit*, Berlín: Mann.
- LAURENTI, M. C. (1994), «Cronache del Museo dell’arte classica» en *Archeologia Classica* 46.
- LEYMARIE, J. et al. (1979), *El dibujo*, Madrid: Carroggio.
- LUZÓN NOGUÉ, J. M. (2007), *Velázquez: Esculturas para el Alcázar*, cat. exp., Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- MACLAGAN, E. (1923), «The use of Death-masks by florentine sculptors» en *The Burlington Magazine* XLIII, CCXLIV–CCXLIX, pp. 303–304.
- MANKOWITZ, W. (1953), *Wedgwood*, Londres: Basford.
- MONTAIGLON, A. de (1887–1912), *Correspondance des directeurs de l’Académie de France à Rome avec les Surintendants des Bâtiments*, París: Charavay.
- NEGRETE, A. (2012), *La colección de vaciados de escultura que Antonio Rafael Mengs donó a Carlos III para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, <http://eprints.ucm.es/17146/1/T31083.pdf>
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. (1724), *El museo pictórico y escala óptica*, edición consultada (1947), Madrid: Aguilar.
- PERRIER, F. (1638), *Segmenta nobilium signorum et statuarum que temporis dentem invidiū evase*, Roma y París.
- PEVSNER, N., *Academies of Arts. Past and Present*, Londres: Cambridge University Press.
- PLAGEMANN, V. (1967), *Das deutsche Kunstmuseum 1790–1870. Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm*, Múnich: Prestel.

- PLATZ-HORSTER, G. (1979), «Zur Geschichte der Sammlung von Gipsabgüssen in Berlin» en ARENHÖVEL, W. et al. (comp.), *Berlin und die Antike*, cat. exp., Berlín: Wasmuth, pp. 93–98.
- PLINIO el Viejo, *Historia Natural*, traducción y notas de Francisco Hernández (1998), Madrid: Gredos.
- PRESSOUYRE, S. (1969), «Les Fontes de Primatice à Fontainebleau» en *Bulletin Monumental* 127, pp. 223–239.
- RAUSA, F. et al. (1999), «L'arte della copia» en *Archeo* XV, 5, 171, pp. 51–83.
- RICCI, S. (1900), «Le gipsoteche d'arte in Italia, loro caratteri e loro importanza per gli studi archeologici ed artistici» en *Rivista di Storia Antica*, junio.
- RICHTER, G. M. A. (1970), «An Aristogeiton from Baiae» en *American Journal of Archaeology* 74, 3, pp. 296–297.
- ROSSI PINELLI, O. (1978–1979), «Carlo Fea e il chirografo del 1802: cronaca, giudiziaria e non, delle prime battaglie per la tutela delle Belle Arti» en *Ricerche di Storia dell'arte* 8, pp. 27–41.
- SCHARFF, A. (1937), «Egyptian Portrait-sculpture» en *Antiquity* XI, p. 181.
- SCHRÖDER, N. et al. (2012), *...von gestern bis morgen... Zur Geschichte der Berliner Gipsabguss-Sammlung* (en), Rahden: Marie Leidorf.
- SCHUCHHARDT, W. H. (1974), «Antike Abgüsse antiker Statuen» en *Archäologischer Anzeiger*, pp. 630–635.
- TEOFRASTO, *De Lapidibus*, traducción y comentarios de D. E. Eichholz (1965), Oxford: Clarendon Press.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, A. (1992), «Las Academias y el artista» en *Historia* 16, 33.
- VASARI, G. (1550), *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, edición consultada (1991), Roma: Newton.
- WARDROPPER, I. (1981), «Le voyage italien du Primatice en 1550» en *BSocHistArtFr.*, pp. 27–31.
- WATELET, C. H. et al. (1792), *Dictionnaire des Arts de peinture, sculpture et gravure*, París, edición consultada (1972), Ginebra: Minkoff.
- WELCKER, F. G. K. (1927), *Das akademische Kunstmuseum zu Bonn*, Bonn: Weber.

Los vaciados de yesos en Sevilla. Un recorrido histórico

JOSÉ BELTRÁN FORTES · LUIS MÉNDEZ RODRÍGUEZ

Universidad de Sevilla

Como recuerdan F. Haskell y N. Penny en su importante libro sobre *El gusto y el arte de la antigüedad*, ya en el siglo XVI el uso de los vaciados en yeso estaba extendido tanto en colecciones particulares cuanto en las escuelas de pintura, recordando —por un lado— la colección formada en Milán por Leone Leoni hacia mediados de la centuria, según la referencia del Vasari¹, en la que sobresalía un vaciado de Marco Aurelio a caballo en el patio de la casa, y —por otro lado— la recomendación a los estudiantes de pintores de G. B. Armenini, en su obra *De' veri precetti della pittura* (Bologna, 1587) del aprendizaje mediante el dibujo de los vaciados en yeso de las esculturas antiguas y relieves existentes en Roma, destacando que *los vaciados eran réplicas de toda confianza, de precio «insignificante», ligeras y fácilmente transportables a todos los países*².

Si ello no es estrictamente cierto para las reproducciones a tamaño natural de las grandes obras escultóricas, condicionado por los medios técnicos y los permisos correspondientes de los propietarios, sí se puede aplicar a las reproducciones de pequeño formato de las obras clásicas, que —en diferentes materiales, no sólo yeso— se difunden efectivamente por Europa, si bien en la mayor parte de las ocasiones eran las estampas y grabados los que servían para documentar aquellos modelos clásicos. Una mentalidad que animó a los principales coleccionistas a coleccionar no sólo originales, sino también copias de éstos. Y ese mismo pensamiento impulsó la creación de las primeras colecciones académicas de yesos con un sentido didáctico, desde el siglo XVII.

SIGLOS XVI Y XVII: EL YESO AUSENTE

En Europa durante los siglos XVI y XVII era frecuente que los artistas dispusieran de reproducciones en yeso de pequeño formato sobre obras antiguas, fundamentalmente copias de originales grecorromanos, que le servían de modelo o inspiración para sus propias obras, complementando la básica función que tenían grabados y dibujos de similar temática. Eran, pues, obras «a la antigua», es decir, que imitaban las obras clásicas, sin tener que reproducir exactamente el modelo grecorromano. En las colecciones de artistas se situaban junto a las propias obras antiguas, que —en su mayor parte— eran pequeñas estatuillas de bronce o mármol.

1 VASARI, VII, 35, pp. 540–541

2 HASKELL y PENNY, 1990: 33.

Fig. 1. J. BRUEGHEL de Melours. y P. RUBENS, *La vista* (detalle), Museo Nacional del Prado, Madrid.



Ello constituía un coleccionismo diverso del más espectacular del coleccionismo arqueológico nobiliario, que se basaba sobre todo en esculturas antiguas de gran formato. Así ocurre en Sevilla, una «nueva Roma»³, como era considerada en el momento, donde tenemos quizá el mejor ejemplo de colección conservada de un noble español renacentista en la de los Duques de Alcalá de los Gazules, en la llamada «Casa de Pilatos». Como es bien sabido se trataba de una casa-palacio que el I Duque de Alcalá, Per Afán de Ribera (1509–1571), virrey en Nápoles entre los años 1558 y 1571, decoró con una importante colección de esculturas transportadas desde Italia, donde las adquirió en Roma y en el propio Nápoles, y que sería asimismo engrandecida por el III Duque, Fernando Afán Enríquez de Ribera (1583–1637), asimismo virrey en Nápoles y quien fue responsable de una famosa tertulia sevillana a la que asistía de manera asidua el anticuario Rodrigo Caro entre otros eruditos, artistas y escritores de la Sevilla de los primeros decenios del XVII⁴. En la colección arqueológica de la «Casa de Pilatos» no hay esculturas en escayola, sino que se trata de originales romanos elaborados en mármol y en menor grado en bronce, tanto esculturas en bulto redondo, con estatuas colosales de divinidades (las dos de Atenea eran consideradas como originales griegos), otras de tamaño natural y una importante serie de bustos de emperadores o personajes ilustres de la Roma antigua, cuanto relieves (entre los cuales los singulares de la batalla de Actium)⁵.

Por el contrario, generalmente los artistas y eruditos en el ámbito de Sevilla tenían en su propiedad esculturillas de pequeño (estatuillas) o, a lo sumo, mediano formato (bustos),

3 LLEÓ CAÑAL, 1979.

4 BELTRÁN FORTES, en prensa.

5 LLEÓ CAÑAL, 1987, 1993 y 1998; TRUNK, 2001, 2002 y 2013; SCHÄFER, 2013.

como ocurriera con la colección de Benito Arias Montano (1527–1598), que había heredado asimismo en 1596 la colección artística, de antigüedades y biblioteca del pintor sevillano Pedro de Villegas (1519–1596)⁶. A partir de lo recogido en el inventario notarial que se realizó en el testamento del propio Arias Montano, en 1597, junto al monetario (unas mil monedas, antiguas y modernas) se indica la presencia de esculturas, que podían ser tanto antiguas como modernas «a la antigua» y de diversos materiales⁷. Así, era poseedor de: *Seys medias estatuas grandes que parescen marmol de rroma y son de adriano Enperador. antino. marco aurelio. faustina. felipe. lucilla. Una cabeça de socrates otra de bruto e otra de vitelio y otra de otro enperador vaciadas del antiguo. Doze cabeças de enperadores de bronce con sus Pethos a la antigua y sus pies de metal...*⁸.

Junto a las *medias estatuas grandes* de mármol (es decir, bustos) y a las doce cabezas de emperadores en bronce (quizá los recogidos en las *Vitae Caesarum* de Suetonio), destacan las *cabezas vaciadas del antiguo*, es decir, en yeso, de Sócrates, Bruto, Vitelio⁹ y otro emperador no identificado.

En el coleccionismo general, fuera del ámbito artístico o erudito, también se constata en Sevilla algunas piezas que eran elaboradas no en metal (bronce) o piedra (mármol), ni tampoco en yeso, sino en barro, que luego era pintado, imitando el bronce máspreciado. Así ocurre, en Sevilla, en la colección de Juan Vicentelo, un comerciante italiano enriquecido que utilizaba su colección a la manera de nobles y eruditos como demostración de ascenso en la posición social y sus intereses cultos. En un inventario de bienes realizado en 1599 se citan estatuillas en diversos materiales, incluyendo barro pintado. En el camarín de la casa de Juan Vicentelo se inventarían: *...dos figuras de marmol blancas... 1 figura de barro con color de bronce que es un muchacho que se saca una espina de un pie... una figura de bronce del tiempo con sus alas en pies y cabeza... dos figuras de alabastro blanco... una figura de barro de pasta de color de bronce con otra figura abrasada consigo... un toro y un caballo de bronce pequeños en dos pedestales de madera... 44 figuras y urnas puestas en sus nichos... son las figuras algunas de barro y otras de madera y otras de bronce y otras de alabastro...*¹⁰. Junto a ello, en otra estancia de la casa se citan *12 cabezas de barro de color bronce con sus pedestales*, que pudieron corresponder quizá a los doce Césares¹¹.

En el ambiente artístico sevillano de los siglos XVI y XVII parece lógico pensar que era determinante —como en otros lugares de Europa— el uso ya mencionado de libros o estampas y grabados sueltos para la copia de composiciones y temas en la escultura o, sobre todo, la pintura, como demuestra su presencia en algunas bibliotecas de artistas¹², pero no tenemos constancia de la presencia de estatuas en yeso que sirviera de modelo a la formación del artista. No obstante, la tratadística recomendaba la copia de la estatuaría antigua. Así, Giovanni Battista Armenini recomendaba a los artistas en 1586 que practicasen el dibujo a partir de vaciados de las estatuas más bellas de Roma: *el Laocoonte, el Apolo, el gran Torso, la Cleopatra, la Venus y el Nilo del Belvedere, junto con el Marco Aurelio de bronce, el Alejandro y el Bucéfalo, el Pasquino, los relieves de los arcos triunfales y de las columnas Trajana y Antonina*. Vasari escribía en la biografía de Leone Leoni, cómo el escultor había reunido en el patio y en el interior de su casa de Milán (la *casa delli Omenoni*) diferentes vaciados de originales romanos.



Fig. 2. F. HOLANDA, *Espinario*.

- 6 MÉNDEZ RODRÍGUEZ, 2005: 282–284.
- 7 SALAZAR, 1959; MÉNDEZ RODRÍGUEZ, 2005: 284–291; LÓPEZ RODRÍGUEZ, 2010: 56–66.
- 8 SALAZAR, 1959: 489.
- 9 RODRÍGUEZ OLIVA, 2013.
- 10 VILA VÍLAR, 1991: 256–257.
- 11 Ibíd.: 258; cf. MÉNDEZ RODRÍGUEZ, 2005: 243–249; BELTRÁN FORTES, c. p.
- 12 MÉNDEZ RODRÍGUEZ, 2005: 84–88 y 221–229.



Fig. 3. Jan BRUEGHEL, Gerad SE-
GHERS, Frans FRANCKEN y colabo-
radores, *La vista y el olfato* (detalle),
Museo Nacional del Prado. Madrid.

Los artistas sevillanos que viajaron a Italia conocieron muchas de estas obras, de las que realizaron estudios que traerían de vuelta a la capital hispalense, caso de Luis de Vargas, del que sabemos agrupó sus dibujos italianos en un libro¹³, resultado de sus dos viajes por Italia en 1527 y entre 1541 y 1550. Este volumen incluiría una recopilación parecida a la del *Libro de' dipinti* de Vasari y, sobre todo, al *Álbum dos Desenhos das Antiquallas* de Francisco de Holanda¹⁴. Vargas debió conocer las colecciones públicas y particulares, comprobando cómo se iniciaba un coleccionismo frenético de estatuas originales, multiplicándose las campañas de excavación, aunque los resultados no fueron tan espectaculares como se esperaban. Tal vez, nuestro artista tuvo acceso a la colección de Julio II, que marcó todo un hito en la historia del coleccionismo¹⁵: el *Tíber* y el *Nilo*, el *Laocoonte*, el *Apolo Belvedere*, el *Cómodo como Hércules*, *Hércules y Anteo*, *Cleopatra* o la *Venus Felix*, entre las que se encontraban varios de los modelos recomendados por Armenini. Si ya la colección era buena, su calidad y número aumentó con la aportación de otros Papas.

Posteriormente, se pudieron admirar otras piezas como el *Torso Belvedere* o el *Antínoo*. El manuscrito de Vargas no fue el único libro que custodió los apuntes de los pintores sevillanos, ya que se mencionan varios libros de dibujos en los inventarios de bienes de los artistas, que posiblemente contenían tan sólo los bocetos y las copias que habían realizado de artistas célebres o de estampas. En este sentido, hay también noticias de un *Libro de dibujos*, realizado por el pintor Pedro de Villegas, del que sólo tenemos referencias a través de su testamento¹⁶. Entre los dibujos y bocetos que éste contenía se encontrarían algunos tomados de esculturas clásicas, piezas que sabemos que el propio Villegas tenía en su colección, como las que dejó en su testamento de 1563: *varias figuras de bronce, tres esculturas grandes de mármol, dos cabezas y un niño de mármol*, donadas a la catedral de Sevilla para que *se aprovechen dellas los maestros e oficiales de la dicha yglesia*¹⁷. No obstante, esos libros en los que el maestro guardaba sus dibujos debieron ser frecuentes en los talleres sevillanos, sobre todo por la práctica que existía de copiar pinturas y esculturas. La copia de esculturas completas o de fragmentos fue una práctica habitual, como ponen de manifiesto las estampas de las cartillas de dibujo, como la de F. Bloemaert del siglo XVI.

Años más tarde, Francisco Pacheco defendía el uso de estatuas como modelos para que los artistas pudiesen copiarlas. En su *Arte de la Pintura* aconsejaba para dominar el dibujo, practicar con esculturas antiguas, acudiendo a las citas de Plinio y de Vasari: *...que se exercite el pintor en imitar figuras de relieve, de piedra, o de mármol, o de yeso, vaciadas del vivo, o de alguna estatua antigua, o que haga modelos de barro, o desnudos o vestidos, porque estas cosas siendo inmóviles, son acomodadas por estar firmes, al que debuxa, lo que no sucede en las cosas vivas, que se mueven*¹⁸.

Rubens recordaba sus años de juventud en Italia y sus estudios de esculturas clásicas de mármol. Dibujarlas era un medio formativo de conocer la anatomía, antes de pasar al modelo vivo, pero también creativo, pues se asumía el legado del clasicismo. Rubens utilizará una hoja para dibujar cada escultura en distintas vistas, algunas en ángulos muy novedosos, utilizando estos ensayos para sus posteriores creaciones pictóricas, llegando a reunir en el jardín de su casa de Amberes una importante colección grecorromana. En algunas notas conservadas del pintor, da a conocer una selección de las más perfectas estatuas de Roma

13 DACOS, 1995.

14 HOLANDA, 1989.

15 HASKELL y PENNY, 1990.

16 A. P. S. IX. 1596, 4, f. 1570r.

17 LÓPEZ MARTÍNEZ, 1929: 205;
SERRERA, 1991: 23.

18 PACHECO, 1644: 411.

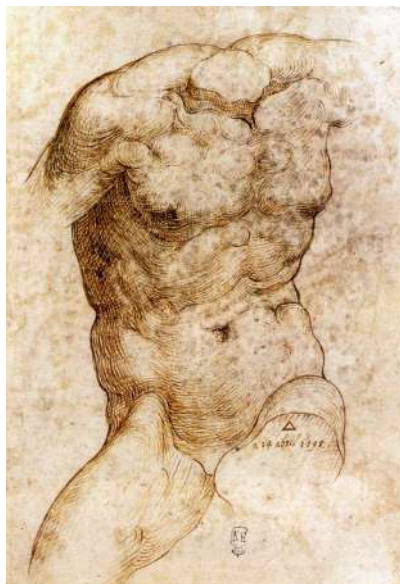


Fig. 4. F. BLOEMAERT, Frontispicio de una cartilla de dibujo, siglo XVI.

Fig. 5. Francisco PACHECO, *Torso de escultura*, 1595. Biblioteca Nacional, Madrid.

por sus contornos y proporciones para que los jóvenes las tomen como modelos: *Hércules Farnese*, *Cómodo*, *Antínoo*, *Apolo Belvedere*, *Laocoonte*, el *Gladiador Borghese* y la *Venus medicea*. En su *De imitatione statuarum* señala las diferencias entre pintura y escultura, señalando que para algunos jóvenes la imitación de las estatuas será provechosa, para otros nociva, enlazando con el propio debate artístico entre la *maniera pittoresca* de Venecia, basada en el color, y la *maniera statuina*, de contornos duros de Florencia. Como vemos, el estudio de la estatuaría clásica fue habitual en Italia, y así lo reseña Josepe Martínez: *...en Italia a muchos, que se han valido y valen de copiar estatuas de las mejores; y copiadas muy al gusto con grande seguridad de contornos y partes, han hecho a su modo su simetría, repartiendo sus tercios, partes y minutos, que han sacado muy bien formadas sus obras, así de altura como de anchura, y les ha quedado con este trabajo más en la memoria lo referido. Para las figuras nobles se valen de la estatua de Apolo y Antínoo, que son las más bellas estatuas para significar la nobleza; la segunda simetría se ha sacado de las estatuas de Marte, figura fuerte y bien formada: la tercera de las de Saturno y del Hércules Farnesio*¹⁹. La polémica volvería con la Academia francesa entre los defensores del color y los partidarios del dibujo, como Poussin, al que acusaron de haber caído en lo pétreo. Las prevenciones venían de la necesidad de asumir un legado antiguo a través de las esculturas, pero como defendía Roger de Piles: *como un libro que se traduce a otra lengua, a la cual basta con traer bien el sentido y el espíritu, sin apagarse servilmente a las palabras del original*.

De este modo, el aprendizaje de un artista durante el siglo XVII debía incluir una formación práctica basada en clases de escultura para después pasar al vivo. Ante la dificultad de conseguir obras originales y vaciados, el conocimiento de la antigüedad se transmitió a tra-

19 MARTÍNEZ, 1988: 75–76.

Fig. 6. Jacob BOS, *Hércules Farnesio*, en Antonio LAFRERY, *Speculum Romanae Magnificentiae*..., Roma, 1575.

Fig. 7. Cornelis CORT, *La Academia de Bellas Artes*, 1578.



vés de repertorios de estampas como el de Boisard, *Antiquitatum romanarum*, cuya portada mostraba a un maestro pintor y su ayudante copiando los fragmentos de las ruinas romanas y los restos de las esculturas clásicas, puesto que el mismo libro incluía un nutrido grupo de estampas de las principales estatuas que se podían contemplar en la ciudad eterna. Por otra parte, la *Academia de Bellas Artes*, que abrió a la estampa Cornelis Cort en 1578, incluía el estudio de esculturas y del natural para el dominio y destreza del artista renacentista. Así, se muestra también en el dibujo de José García Hidalgo de la *Academia de Dibujo* (Biblioteca del Palacio Real, Madrid), abierto a la estampa en 1693, que muestra a los aprendices agrupados en torno a dos mesas en las que los primerizos copian una escultura de Hércules, mientras que los más adelantados han pasado a dibujar un modelo vivo. En la parte superior derecha se observa sobre una estantería los pequeños modelos en barro y yeso que eran también utilizados por los pintores²⁰. Estos vaciados contribuyeron a difundir las piezas, aunque su principal conocimiento vino a través de los grabados que utilizaban tanto para su aprendizaje como para la ejecución de sus obras.

En efecto, con los antecedentes que podía constituir la tertulia artística generada en torno al «taller de pintura y academia literaria» de Francisco Pacheco, donde se formó el joven Velázquez²¹, ya en los inicios del tercer cuarto del siglo XVII se crea en Sevilla la primera academia artística, que desarrolla su actividad entre 1660 y 1674, constituida oficialmente bajo la dirección del pintor Bartolomé Esteban Murillo y junto a otros como Herrera el Mozo y

20 Una situación similar encontramos en un grabado de Pierfrancesco ALBERTI, en el que los aprendices aparecen dibujando del natural y copiando estatuas. CHERRY, 1997: 59.

21 MÉNDEZ RODRÍGUEZ, 2005: 74.

Juan Valdés Leal²². Las clases, que se impartían de noche, se daban en alguna de las grandes naves de la Casa Lonja de Sevilla (actual Archivo de Indias), repartidas en «Arte de la Pintura» y «Arte del Dorado», aunque posteriormente se incorporó también la escultura. Según la documentación conservada, los gastos se reducían a aceite, carbón, algodón, velas y pago al modelo del dibujo al natural²³, pero sin citarse ningún gasto en modelos en yesos, por lo que hemos de pensar que o bien se tenían o no se llevaba a efecto en las clases el dibujo de yesos.

SIGLO XVIII: EL YESO PERDIDO

La vigencia de la academia sevillana vinculada con Murillo, Herrera el Mozo, Valdés Leal y Cornelio Schut parece que se eclipsó con el cambio de siglo, pues no se tienen noticias de escuela o academia en las primeras décadas. Será de nuevo la iniciativa de un pintor, formado en la tradición murillesca, la que contribuya a la creación de una nueva iniciativa en el taller de Domingo Martínez, que estuvo vigente en la primera mitad del siglo XVIII. Ceán Bermúdez nos advierte cómo su taller *parecía una academia. Allí unos estudiaban principios, otros copiaban estampas, aquellos dibuxaban modelos de yeso y el maniquí y estos el natural, que pagaba Martínez a sus expensas*²⁴. Si acudimos al inventario de sus bienes comprobamos la presencia de numerosas estampas, tanto de los principios de la pintura, como los modelos de manos, por ejemplo, con aquellas otras de esculturas clásicas (*Yten otro del mismo tamaño con estatuas romanas*), y, sobre todo para el tema que nos ocupa, de modelos de yesos de temas religiosos —imágenes de Cristo o la Virgen—, así como de fragmentos de esculturas, cabezas, extremidades y esculturas clásicas²⁵. Así, se pueden destacar las 223 piezas de escultura, la mayoría de yeso, y algunas de barro, cera o madera. Despuntan las *siete figuras de yeso de mas de media vara modelos para estudio*, junto con otras que representan cabezas, brazos, manos, piernas y pies, que suman en total 106 piezas. De los temas sobresalen los religiosos, pero hay también algunas de contenido mitológico, como la figura de medio cuerpo de un sátiro desnudo, una Venus y un niño sobre un delfín.

Para hacernos una idea de cómo era la formación de un pintor debemos acudir al lienzo que Domingo Martínez hizo del *Carro de la Tierra*, para la Máscara de la Fábrica de Tabaco en celebración de la exaltación al trono de Fernando VI, entre 1747 y 1751. En el lienzo se incorporó una academia de pintores, centrada en un modelo humano que mientras que el desfile estaba en marcha se cubría con una capa, y cuando paraba se subía a un pedestal y posaba inmóvil repartiendo los útiles de pintor a tres aprendices. Cansino Casafonda en su libro sobre la Máscara describía el conjunto, que iba acompañado además de un maestro que llevaba el tiempo en la cabeza. Un aprendiz iba adornado con los papeles de «principios de dibujar», otro con los carboncillos, un oficial con paños de abanico y otro con modelillos de barro y yeso, y por último, uno vestido de lienzo pintado con gustosa idea.

Sin embargo, Martínez redujo los estudiantes a tres que ilustraban el proceso de aprendizaje descrito por Antonio Palomino en su *Museo pictórico y escala óptica*. La importancia de los primeros pasos del pintor se ponía de manifiesto en el estudio y dibujo de las partes del cuerpo, siguiendo modelos de ojos y orejas, manos, así como de compás y regla para tomar las medidas y proporciones. A continuación se valoraban los modelos de yesos y barro, como se

22 A sus avatares ha dedicado un interesante estudio R. CORZO (2009), a cuyo trabajo remitimos, con bibliografía anterior.

23 En los estatutos generales se recoge que el profesor correspondiente debía *colocar al modelo en actitud* (CORZO, 2009: 88).

24 CEÁN BERMÚDEZ, 1800: 73–76.

25 Cf. ARANDA BERNAL y QUILES GARCÍA, 2000.

Fig. 8. Domingo MARTÍNEZ, *Carro de la Tierra* (detalle), Museo de Bellas Artes, Sevilla.



26 ARANDA, 2004: 87–107.

27 PEVSNER, 1982;
cf. VV. AA., 2003a.

28 AGUILAR PIÑAL, 1963.

29 MATUTE GAVIRIA, 1887: tomo II, 262–263. Parte del texto de Matute lo reproducirá el entonces director de la Real Escuela de Tres Nobles Artes de Sevilla, Joaquín Cortés, en un escrito dirigido el 2 de noviembre de 1812 a las Cortes de Cádiz, como recoge a su vez MURO OREJÓN, 1961: 3–6; cf. ARANDA BERNAL y QUILES GARCÍA, 2000.

30 NEGRETE PLANO, 2012: 85, según RICCIO, 2004: 108.

31 Lo ha estudiado de forma con-

ve en la pintura en forma de cabezas y piernas, que rodean al aprendiz sentado a la derecha, para pasar a ejercitarse finalmente con los modelos al vivo²⁶.

En su inventario de bienes, Domingo Martínez contaba con un gran número de yesos, tanto los modelos antiguos que vimos en el dibujo de García Hidalgo, como otros de tamaño natural. Incluso podemos encontrar un modelo en yeso de una Venus para instruir a los aprendices en el dibujo sobre anatomía femenina, pues el decoro impedía hacerlo con una mujer desnuda y un dibujo al natural. Algunos de los dibujos conservados de Domingo Martínez son academias de desnudo masculino, constituyendo el grupo más numeroso. En algunas obras, aunque se trata de dibujo de modelos del natural, se percibe en ellos una actitud imitativa de ciertas esculturas clásicas, como la que represente a un joven flautista apoyado en un tronco.

Será en los comedios del siglo XVIII cuando se dé un salto cualitativo y ya podremos documentar de manera concreta la presencia de grandes estatuas de yeso en Sevilla, que reproducían estatuas clásicas a escala natural, en el marco de un academicismo más desarrollado. En efecto, esta centuria asiste al fenómeno del desarrollo de las academias artísticas (en paralelo a las históricas), que normalizan el conocimiento sobre el arte antiguo²⁷. Fundada en Sevilla en 1752 la Real Academia de Buenas Letras²⁸, será pocos años después cuando se conforme un primer intento de creación de una academia artística. Así, Justino Matute reco-

ge en sus *Anales eclesiásticos y seculares... de Sevilla* que desde el año 1759 el pintor Juan José Uzeda y el platero Eugenio Sánchez Reciente comenzaron a dar clases, *de noche, con bastante concurrencia* en la casa y taller del segundo, en la Alcaicería de la Seda, que luego se trasladó a la casa del administrador de Tabacos Francisco Ramírez Portocarrero frente al convento de las Dueñas, *donde solían juntarse entre dibujantes, cursantes de Matemáticas, modeladores en barro y pintores hasta doscientas cincuenta personas*, aunque finalmente recalaron en la calle del Puerco, *donde continuaron los estudios, teniendo ya modelo vivo y muchos de yeso que se habían adquirido*²⁹.

Según la cita de Matute existían, pues, ya en el tercer cuarto del siglo XVIII modelos de yeso para la formación del artista en aquella temprana academia sevillana, que —en cierto modo— era continuidad de la del siglo XVII en cuanto al interés por este tipo de estudios, pero no en cuanto a su desarrollo. Por el contrario, no sabemos nada de qué tipos de vaciados en yesos o cuáles eran los que servían para aquella enseñanza.

Podemos unir a este dato otra referencia que parece constatar la pujanza —al menos circunstancial— de este tipo de producciones. Así, sabemos que en los inicios de la década de 1760 estaban en Sevilla —y podemos pensar lógicamente que dedicados a su ocupación de elaboración y venta de vaciados en yeso— los formadores italianos, procedentes de la Toscana, Lorenzo Barsotti y Luca Martini, que era suegro del hermano del primero, Frediano Barsotti³⁰. Éste último —llamado por su hermano Lorenzo para que viniera a España— se asentó por unos años en Madrid, junto a su hijo Vincenzo y otros tres ayudantes, abasteciendo a la Academia de tres Nobles Artes de Madrid, inaugurada oficialmente en 1752, así como a particulares; de hecho, el hijo Vincenzo trabajará especialmente para Rafael Antonio Mengs en la elaboración de moldes y vaciados en yeso de su propia colección³¹. Hacia el año 1768 los Barsotti disponían del pasaporte para regresar a Italia y vemos que el referido Lorenzo Barsotti se establecerá en Roma, con el propósito de crear una academia de yesos de originales antiguos, a la que más tarde se agregó asimismo su sobrino Vincenzo, con notable éxito en Roma³². No sabemos las vicisitudes de la estancia sevillana de Luca Martini, pero es probable que asimismo volviera a Italia junto a Lorenzo Barsotti. En todo caso su presencia en Sevilla por aquellos años debe testimoniar el interés que tenía el mercado de la capital andaluza para la venta de yesos de estatuas clásicas, en los que estaban especializados.

Siguiendo la reseña realizada por Justino Matute, la creación como Escuela de Tres Nobles Artes bajo el patrocinio regio de Carlos III se debió al apoyo de Francisco de Bruna y Ahumada (1719–1807), destacado personaje de la sociedad sevillana del XVIII desde su posición de oidor decano de la Chancillería de Sevilla y Teniente de Alcaide de los Reales Alcázares (desde diciembre de 1765), por lo que era conocido en su época como el «Señor del Gran Poder»³³. Era Bruna *un granadino altivo al mismo tiempo que sensible a las ideas ilustradas*³⁴ que destaca, en lo que nos interesa, por su vocación artística y «arqueológica», que le llevó a conformar la que fue la colección de esculturas, fragmentos arquitectónicos e inscripciones romanas más importante de la Andalucía de fines del siglo XVIII³⁵. Se situaba en dos salas del palacio de los Reales Alcázares, los llamados salón gótico³⁶ y salón bajo, estando éste abierto mediante una galería porticada con columnas al patio llamado de María de Padilla. Aparte tenía en su amplia residencia privada de los Alcázares (en la primera planta al este

creta NEGRETE PLANO, 2012: 85–95, quien resalta el enfrentamiento que posteriormente esta actividad le reportó a Vincenzo Barsetti con el formador contratado por la Academia madrileña el también italiano José Pagniucci.

32 NEGRETE PLANO: 86, que cita a PELLEGRINI, 1917: 6.

33 A la biografía clásica de ROMERO MURUBE, 1965, podemos sumar, por ejemplo, los trabajos posteriores de LUZÓN NOGUÉ, 1999: 41–57; AGUILAR PIÑAL, 1999 y 2002; CANO RIVERO, 2003.

34 guilar Piñal, 2002: 163.

35 A las obras ya referidas, pueden unirse, por ejemplo, BELTRÁN FORTES, 2001: 162–165; LÓPEZ RODRÍGUEZ, 2010: 125–137. En los dos cuartos centrales del siglo destaca asimismo la colección cordobesa de Pedro Leonardo de Villacervillos, asimismo con esculturas y, sobre todo, inscripciones (especialmente romanas, pero con algunas asimismo mozárabes y árabes) (BELTRÁN FORTES, 2001: 158–162; VV. AA., 2003b; LÓPEZ RODRÍGUEZ, 2010: 97–119). De manera más o menos paralela, podemos citar la colección que Guillermo Tyrry, Marqués de la Cañada, conformó en el Puerto de Santa María, asimismo con inscripciones y esculturas romanas, entre las que destacaba un sarcófago de mármol, de época severiana, de taller de Roma, decorado con relieves de la difunta (o difuntas)

y de *thiasos* marino (BELTRÁN FORTES, 2001: 156–158; LÓPEZ RODRÍGUEZ, 2010: 119–122; y BELTRÁN FORTES, 2006: 115–120, n.º 6, para el sarcófago).

36 A éste se refiere posteriormente A. de Laborde como «salón de Embajadores», donde destacaba las preciosas estatuas de mármol, algunas colosales (LABORDE, 1809: tomo II, 47–48).

37 Antonio PONZ (1792: carta V, párrafo 17) indicó que *el copioso gabinete de medallas, piezas grabadas, armas, instrumentos antiguos y otras mil curiosidades que posee dicho caballero... prueba su fino gusto e inteligencia en estas materias*. Su colección fue referida por carta de Fernando Miguel Hurtado a Pedro Cevallos de 13 de mayo de 1807, días después de la muerte de Bruna: *...consiste en una colección de 6 ó 7 mil medallas de oro, plata, grandes y pequeños bronce, consulares, imperiales, colonias, municipios, góticas, árabes y españolas de los tres últimos siglos... una librería como de 3.500 volúmenes... colección de pinturas... en el [año] de 775 se erigió y dotó con el fondo de Alcázares la escuela de Bellas Artes, se destinó el Salón dellos para el estudio de los Profesores, al que agregó el Difunto una porción de estatuas de yeso de las mejores, otras de mármol antiguas; una colección de inscripciones de la Bética y otras preciosidades (con dinero y a costa del rey)... De historia natu-*

del patio de María de Padilla) su colección particular, con la librería, el monetario, camafeos, algunas antigüedades, armas, curiosidades y un gabinete de Historia Natural³⁷, que tenía pensado trasladar a su casa solariega de Lucena, al menos desde 1784, pero que no realizó nunca³⁸.

Auspiciado por el Secretario de Estado marqués de Grimaldi, en una carta-orden de 30 de julio de 1771, se crea la Real Escuela de Tres Nobles Artes de Sevilla y Bruna es convertido en su director y organizador, a la vez que se le dan como modelo los estatutos de la recientemente creada Academia de San Carlos Valencia, estableciendo clases de principios, de modelo de yeso y clase del natural o modelo vivo. Desde enero de 1773 recibía una asignación regia de 2.500 reales de vellón anuales para los gastos, que se elevó a 25.000 por orden de 15 de agosto de 1775 y mediante la que adquiere carácter oficial y público, siendo el director Pedro del Pozo y quedando Bruna como protector³⁹. La Escuela se había asentado en una casa de los Reales Alcázares⁴⁰, a la vez que se alquiló —en 1772— una casa más grande frente al colegio de San Acasio, en la c/ Sierpes, y ocupó lugar también en el salón bajo de los Reales Alcázares, más próximo al patio de María de Padilla y a su vez conectado con el salón gótico, donde ya se situaba la referida colección de antigüedades de la Bética. No sabemos exactamente adonde se llevarían los yesos que por entonces servían para el estudio y formación de los alumnos, aunque es probable que estuvieran en los tres espacios citados. De hecho, según se recoge, en 1775, en un manuscrito conservado en los fondos del Archivo de los Reales Alcázares donde se resume la normativa de los dos salones referidos del Alcázar: *El horario público de apertura de los salones, [es de] dos horas al día: entre el 1 de octubre al 1 de marzo de 6 a 8, y hasta fin de mayo de 7 a 9, que cerrará la escuela por las grandes calores de este país, pero los días de fiesta por la mañana podrán asistir a dibujar en los salones del Alcázar donde están colocadas las pinturas de temporalidades (de las Casas de los jesuitas expulsados) y las estatuas de yeso*⁴¹.

El marco del salón (con las pinturas y esculturas de algunos antiguos colegios jesuitas), junto al contiguo con la colección arqueológica, conformaba un ambiente más apropiado asimismo para las actividades de representación de la Academia, y era allí donde se realizaban generalmente los actos más solemnes, como la distribución de premios o las sesiones y discursos, en muchos casos presididos por Francisco de Bruna. Precisamente éste impartió los discursos correspondientes a los premios de los años 1778 y 1783, que fueron impresos, y en el segundo de ellos, dedicado a la escultura⁴², en relación a las estatuas romanas conservadas en la colección (sobre todo, de Itálica), propone a los alumnos que: *En estos grandiosos originales haveis de fixar todo vuestro estudio, para conseguir que los retóricos labios del bronce, el mármol y el jaspé lleven a los venideros siglos las glorias de Nuestro Soberano Bienhechor Carlos III*⁴³.

También se refiere a los yesos en otro pasaje de la Oración, indicando que los conservados entonces en la Real Escuela de Sevilla los *...recogió don Rafael Mengs y dexó al Rey, se han debido a la piedad de Su Majestad que concedió cien doblones a esta escuela para su formación y transporte, permitiendo que viniese a colocarlos José Panuchi, que estaba con este destino en la Real Academia de San Fernando*⁴⁴. En efecto, ante la solicitud de la Escuela sevillana, Carlos III había ordenado y costado el que se realizaran copias en yeso de algunas de las estatuas que Antonio Rafael Mengs conservaba en Madrid y que, de vuelta en Italia, había donado a la Academia de Madrid en el año 1776 a través del Rey Carlos III y mediante el intermedio del entonces Secretario de Estado Miguel de Múzquiz⁴⁵. Precisamente en una carta que



Fig. 9. Michel-Ange HOUASSE, *Joven dibujando esculturas*, h. 1725. Patrimonio Nacional, Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, Segovia.

Mengs manda a Múzquiz le indica expresamente que: *...se digne hacer presente a S. M. qe habiendo echo venir de Italia diversos Modelos de Yeso, no sólo p^a mi propio uso, mas principalmente a fin qe sirvan à la Jubentud aplicada à las Artes del Dibujo, como à los mismos profesores; y ahora qe debo dejarlos, desearia sirviesen al mismo fin con la mayor ventaja de los súbditos de S. M. ...à fin qe se aprovechasen de dthos vaciados las otras Academias del Reyno como son las de Sevilla, Valencia, Zaragoza y Barzelona, donde no dejará de haver ingenios qe sería deseable vieses en sus principios estos Prototipos de la hermosura del dibujo*⁴⁶.

Como indica J. M. Luzón en otro capítulo de este libro, ya en 1765, la Academia de San Carlos de Valencia había solicitado a la madrileña dibujos y yesos para servir a las clases, y se les envió copias de algunos de los yesos traídos por Velázquez desde Italia en el siglo XVII, así como de la antigua colección de Cristina de Suecia⁴⁷; pero la situación cambia en pocos años con la incorporación de esta primera serie de vaciados de la colección Mengs, que se conservaba en su taller de Madrid, y que incluía piezas destacadas como: *...il Laocoonte, l'Apollon, l'Antinoo, l'Apollino e la Venere di Firenze, e di molti belli busti e teste*⁴⁸.

En 1772 se remitieron dos cajones con una serie de pinturas, dibujos y esculturas de artistas sevillanos a la Corte, entre los que figuraban una figura pintada al óleo de la *estatua griega de mercurio*, pintada por Juan de Espinal, mientras que Vicente Alanís pintaba el *Apo-*

ral, de camafeos y producciones del Asia hay bastantes preciosidades... (Archivo de los Reales Alcázares de Sevilla, caja 153; lo reproduce LÓPEZ RODRÍGUEZ, 2010: 134). El inventario realizado el 2 de septiembre de 1807 de la biblioteca, pinturas, camafeos y antigüedades de su colección fue reproducido por ROMERO MURUBE, 1965: 97–141. El monetario, realmente de unas 10.000 monedas (o medallas, como se denominaban entonces), fue tasado en 194.997 reales de vellón por Domingo Martínez Alonso y Francisco Javier

Delgado, según AGUILAR PIÑAL (2002: 174, nota 17 y 185, nota 40), que indica respectivamente una referencia en los papeles de Gómez Imaz, en la Biblioteca Nacional (ref. R-62847), y un manuscrito de 230 folios en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla (ref. 331-225). La colección y el monetario (que había pasado a la Real Academia de Buenas Letras) se perdieron con la ocupación francesa de Sevilla.

38 LÓPEZ RODRÍGUEZ, 2010: 136–137, según carta fechada en 7 de agosto de 1784.

39 MURO OREJÓN, 1061: 8–9.

40 Según AGUILAR PIÑAL (2002: 175, nota 18) corresponde al n.º 16 de la actual c/ Mariana de Pineda, entonces conocida como c/ Jardín del Príncipe, aunque MATUTE (1887: tomo II, 263) indica que estaba situada en la c/ San Gregorio.

41 Lo reproduce CANO RIVERA, 2003: 27–28. El documento se conserva en el Archivo del Real Alcázar de Sevilla, caja 152, exp. 30. Por otro lado, es posible que el documento sea posterior a 1775, por lo que podría referirse realmente a los vaciados de las estatuas de Mengs, que en efecto se colocaron en aquel salón, como se dirá a continuación.

42 Cf. RECIO MIR, 2007: 135–136.

43 BRUNA, 1783, reproduce el texto AGUILAR PIÑAL, 2002: 176, nota 21. En efecto, la justificación «oficial» de la presencia de aquellas esculturas

lo estatua griega. No sólo eran los pintores, pues escultores como Cristóbal Ramos enviaba una figura de barro *copiada por la estatua griega del Mercurio* y Francisco Jiménez enviaba una aguada de *una figura de la Diosa Ceres*. El escultor Blas Molner remitía dos figuras *copiadas de otras griegas mercurio y Apostolo*⁴⁹.

Cumpliendo la solicitud de la Academia sevillana —conocida por el propio Mengs, como se ha visto— se mandó desde Madrid a Sevilla el formador de la Academia madrileña, José Panucci, junto a un ayudante y las piezas correspondientes para formar en Sevilla una serie de esculturas de la colección Mengs. Así lo recoge el citado Justino Matute, quien indica que: *No se limitó á esto la Real munificencia, que concedió se sacasen en yeso los famosos moldes de las principales estatuas griegas y romanas que había regalado á S. M. D. Rafael Mengs, mandando librar cien doblones para su transporte y el viaje de persona inteligente que viniera á colocarlos*⁵⁰.

Aunque siguiendo esta cita se ha dicho que ello sucedió en el año 1775, hemos de pensar que debió de tener lugar algo después, cuando menos con posterioridad al año 1776, en que ingresan las piezas de Mengs en la Academia de Madrid. Además, oficialmente la plaza de formador de la Academia madrileña se creó en 1779, siendo ocupada por este italiano José Panucci⁵¹, pero él interviene, por ejemplo, en el traslado de los vaciados de Mengs desde su taller madrileño a la Academia de Madrid, por solicitud del Marqués de Grimaldi⁵², y así es probable que viajara a Sevilla con anterioridad a 1779. Debe tenerse en cuenta que fue en 1777 cuando desde la Academia madrileña se envió un lote probablemente similar de estatuas de la serie de Mengs a la Academia de Valencia, como se dirá más adelante.

Precisamente Antonio Ponz recogió en el tomo IX de su *Viage de España*, por tanto en una fecha anterior a 1780, en que se fecha la primera edición, una referencia a la academia artística sevillana y los yesos: *Será, pue, utilísimo para que esta enseñanza florezca brevemente... que desde los primeros principios dibuxen los discípulos cosas escogidas, y sacadas de los mejores originales, que tengan buenas formas, y mucha correccion, tomando de las estatuas mejores antiguas, del bello natural, y de los quadros mas clásicos, pies, manos cabezas, y lo demas en que deben exercitarse los principiantes. En la casa del Excelentísimo Señor Duque de Medinaceli, no obstante lo que se ha transportado a esa Corte, queda lo bastante para sacar estos verdaderos, y sólidos principios del arte; y si el Estudio Sevillano logra, como lo solicita los yesos de las mejores estatuas griegas, tendrá más a mano las fuentes ciertas, y seguras del saber*⁵³. En la nota a pie de página correspondiente se añadía al texto original que: *La Real Academia de S. Fernando ha permitido sacar estos yesos para Sevilla, con el fin de promover en toda España del mismo modo que en la Corte el estudio de las nobles artes, y ya han sido conducidos á dicha ciudad*.

Por otro lado, se ha mantenido en alguna ocasión con base en esta cita que los académicos sevillanos intentaron sin éxito sacar vaciados de yeso de las esculturas clásicas conservadas aún entonces en la «Casa de Pilatos»⁵⁴, pero parece evidente según el sentido del texto que la cita a la colección Medinaceli corresponde simplemente a la posibilidad de encontrar modelos de estatuas originales grecorromanas, mientras que la referencia a los yesos no tiene que ver con ello, sino con la solicitud a la academia madrileña, como se explicita a la nota, que debió ser añadida en fecha poco anterior al año de publicación del tomo en 1780.

En una carta que Bruna envió al entonces director de la Academia madrileña en 1802, Bernardo Iriarte, le invitaba a visitar Sevilla y daba nuevos datos sobre las circunstancias de

la llegada de los yesos a los Alcázares, destacando ...*los dos famosos salones, en que tengo la colección de pinturas, estatuas é inscripciones...* [junto a] *los modelos grandes de yeso del estudio de Mens, que vino Panuci á formarlos, en que gastó dos meses, que lo mantuve con un ayudante, y habiéndome librado el rey 100 doblones, tuve que gastar otros 100 mios...*⁵⁵

Arana de Varflora, en su obra publicada en 1789, indica el lugar en que se colocaron los yesos de Mengs, junto a las estatuas romanas, ya que en el primer salón, al que se accedía desde el patio de María de Padilla, se habían colocado las pinturas (*de autores famosos como Pablo de Céspedes, Herrera el Viejo, Cano y Valdés padre e hijo*)⁵⁶, y en el siguiente *se han colocado las estatuas, y modelos de yeso, que suministró para el estudio de las nobles artes la Real Academia de San Fernando, contribuyendo las expensas del real Erario. Entre las estatuas se han colocado varias inscripciones de la Bética antigua...*⁵⁷.

Por el contrario, no sabemos exactamente cuántas ni cuáles fueron las estatuas que se cedieron a la Escuela sevillana. La única referencia de que disponemos se la debemos a Nicolás de la Cruz y Bahamonde, noble gaditano (Conde de Maule) que editó el diario de un viaje que realizó desde su ciudad a Francia e Italia en los inicios del siglo XIX y que refiere a su paso por Sevilla hacia 1807, muerto ya Bruna, que falleció el 27 de abril de ese año (*en los mismos días de mi llegada acabó de vivir, dice el Conde*)⁵⁸. En el diario describe lo siguiente: *En el mismo salon* [de las esculturas romanas] *tiene la Academia modelos del Laocoonte, del Apolo, del gladiador moribundo, y de otras varias piezas de las celebres romanas en yeso para su estudio*⁵⁹.

Así, tenemos constancia de que en la serie de yesos de grandes estatuas en la colección sevillana se encontraban los yesos del grupo del *Laocoonte* junto al *Apolo*, también conservado en el Belvedere Vaticano, y el *Gladiador Borghese*, hoy día en El Louvre, aunque lamentablemente no refiere el viajero gaditano el resto de las piezas. En efecto, esas tres piezas formaban parte del lote de vaciados de grandes estatuas romanas (entonces consideradas como griegas) donado por Mengs a la Academia madrileña en 1776. Como ha recogido A. Negrete la relación de piezas es conocida, refiriéndose tanto los vaciados de yeso como los moldes:

Estatuas grandes

El Grupo del Laocoonte con sus dos Hijos

El Apolo Pithio de Belbeder

El Antinoo de Belbeder

El Zenon de Campidolio

El Gladiador de Borghese

Una Musa sentada. El Camilo

La Lucha de Florencia

Una Venus cuyo original está en Inglaterra

El Germanico de Fontinebló

El Apolino de Medizzis

Una Anatomía de un Cavallo

Un Fauno grande, Joben

Una Venus chica con paño, vaciada del Antiguo.

Otras dibersas Figuras enteras, vaciadas aqui.

en la colección del Alcázar era que sirvieran de modelo a los profesores y estudiantes de la Escuela, como incluso argumenta el propio Bruna cuando en 1788 se quisieron llevar las mejores piezas estatuarias a Madrid, infructuosamente (BELTRÁN FORTES, 2001: 164–165).

44 La cita la reproduce RECIO MIR, 2007: 137.

45 NEGRETE PLANO, 2012; VV. AA, 2013.

46 AGP, expediente personal de Mengs, Caja 673/24, según recoge NEGRETE PLANO, 2012: 610 (documento anexo n.º 57).

47 Remitimos al trabajo de LUZÓN en este mismo volumen. Identifica las siguientes estatuas: *el Gladiador Combatiendo, el Fauno de Fidias, el Discóbolo en acción, cabezas de Roma y de Ariadna*.

48 NEGRETE PLANO, 2012: 77 y 611 (documento anexo n.º 58). La relación completa de estatuas vaciadas y moldes se encuentra recogida en este mismo trabajo en los documentos anexos n.ºs 59 y 60 (Ibíd.: 611–613), y a ella nos referiremos a continuación.

49 30-XII-1732. El Rey destinó 2,50 reales anuales de la renta de los Reales Alcázares desde el 1 de enero de 1773. Marqués de Grimaldi; cf. ARANDA y QUILES, 2000: 136.

50 MATUTE GAVIRIA, 1887: tomo II, 264. También lo reproducen MURO OREJÓN, 1961: 6, y BELTRÁN FORTES, 2003: 62.

51 AZCUE BREA, 1991.

- 52 NEGRETE PLANO, 2005: 174.
- 53 PONZ, 1780: carta última, párrafo 13.
- 54 Por ejemplo, CANO RIVERO, 2003: 28.
- 55 Copias de la carta se conservan en la Biblioteca Nacional (R. 62753) y en la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla (papeles de J. Gestoso, tomo VIII, fol. 4); cf. BELTRÁN FORTES, 2003: 62.
- 56 ARANA DE VARFLORA, 1789: 79.
- 57 *Ibid.*: 79–80; cf. LÓPEZ RODRÍGUEZ, 2010: 132–133.
- 58 CRUZ Y BAHAMONDE, 1810–1813: 240.
- 59 *Ibid.*: 342–343.
- 60 NEGRETE PLANO, 2012: 612–613. La misma relación se recoge en sendas cartas de Francisco Sabatini (de 24 de septiembre de 1776) y del Marqués de Grimaldi (de 19 de Octubre de 1776).
- 61 MURO OREJÓN, 1961: 13.
- 62 CANO RIVERO, 2003: 31.
- 63 Archivo del Alcázar de Sevilla, caja 600, exp. 8 (según FERRÍN PARAMIO, 2009: 221).
- 64 Archivo del Alcázar de Sevilla, caja 600, exp. 34 (según FERRÍN PARAMIO, 2009: 227). En efecto, no aparece ninguna mención a los yesos en el inventario de 25 de julio de 1855 en que se entrega la colección del Alcázar al Museo de Pinturas de Sevilla para nutrir la sección de antigüedades, en virtud de la real orden de 20 de octubre de 1854; cf. SAN MARTÍN MONTILLA,

*Unos veinte Bustos, y Cabezas benidas de Roma mas qe otras tantas vaciadas aquí.
Muchas figuras chicas y grandes en pedazos.
Dibersos vajos relieves benidos de Roma.
Manos, pies y otras cosas utiles p^a el estudio de un Artífize.*

Moldes

Del Grupo del Laocoonte

Del Apolo de Belbeder

Del Antinoo de Belbeder

De la Venus de Medizzis

Del Apolino de Medizzis

Del Gladiator de Borghese

De un Fauno Grande

Del Zenon

*De unos veinte Bustos y Cavezas, y de dibersos pies*⁶⁰.

De las tres testimoniadas se conservaban, pues, en la Academia madrileña también como donación de Mengs los moldes correspondientes, junto a las estatuas vaciadas. Para intentar hipotetizar cuáles eran las otras estatuas representadas tenemos que avanzar de nuevo a los inicios del siglo XIX. Así, sólo dos días después de la muerte de Bruna, el 29 de abril de 1807, el entonces secretario de la Escuela, el pintor Francisco Cabral Bejarano, solicitó al teniente de alcaide interino, Miguel Hurtado, los bienes pertenecientes a esa institución, para evitar que fueran consideradas de propiedad de Bruna o del Alcázar; se llevó a cabo un inventario que, por duplicado, se guardó en la secretaría de la Academia y en la contaduría del Alcázar, pero que no ha llegado hasta nosotros⁶¹. Además, la Academia a fines de ese año decidió abandonar el Alcázar y trasladar sus bienes a la casa de c/ Serpes⁶², pero los acontecimientos políticos lo impidieron en el marco de la guerra contra los franceses. Hay que esperar al año 1813 para que de nuevo, pasado ya el período de permanencia en Sevilla del monarca José I y del mariscal Soult, se hagan nuevos inventarios para la devolución de obras de arte. Así, en uno fechado el 28 de julio de 1823 y titulado «Inventario de las pinturas, muebles y efectos existentes en el Alcázar y que se recogieron de los Conventos y Hospitales en tiempos del Gobierno Intruso» se citan: *Ocho estatuas grandes de Yeso algunas rotas correspondientes a la Academia de Bellas Artes de esta ciudad*⁶³.

En un segundo inventario fechado en junio de 1842, bajo el título «Noticia de las Pinturas y otros efectos que resulta haberse devuelto a las Parroquias, Conventos, Hospitales, Hermandades y otras personas, de las que estuvieron depositadas en este Real Alcázar en tiempo del Gobierno Intruso», se citan de nuevo más escuetamente las ocho estatuas, pero se aporta otro dato de interés: *De la misma Academia. Ocho estatuas de Yeso grandes.... Las recogio el señor director de la Academia Joaquín Cortes, el 21 de Noviembre de 1813, entregado por el Señor Yntendente*⁶⁴. En efecto, interesan ambas referencias, pues, aparte del hecho de que —desde 1813— las grandes estatuas de yeso —algunas de ellas rotas— pasaron al nuevo local de la Academia sevillana, más espacioso, localizado en el sitio del antiguo colegio



Fig. 10. *Apolo Belvedere*, Museos Vaticanos, Roma. SGI, Fototeca-Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla.

Fig. 11. *Apolo Belvedere* (detalle), Museos Vaticanos, Roma. SGI, Fototeca-Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla.

agustino de San Acasio, en c/ Sierpes (que más adelante incluirá asimismo la antigua iglesia del colegio), sabemos también que el número era de ocho estatuas, que podemos pensar que corresponderían a las formadas por Panucci de las de la colección de Mengs.

Precisamente, como recoge J. M. Luzón en su trabajo de este mismo volumen, en las actas de la Junta Particular de 25 de junio de 1777 de la Academia de Madrid se citan cuáles son las ocho estatuas que se ceden a la Academia de San Carlos de Valencia por las mismas fechas que a la Academia de Sevilla: vaciados del *laocoonte*, *apolo grande belvedere*, *apolo chico*, *antínoo*, *de la venus*, *del fauno*, *del gladiador borghese*, y *del pastor de la granja*⁶⁵. Las tres conocidas en el caso sevillano se identifican en esta relación, como es el caso del *Laocoonte*, el *Apolo del Belvedere* («apolo grande belvedere») y el *Gladiador Borghese*⁶⁶, por lo que es probable que asimismo coincidieran las otras cuatro. Como ha indicado A. Negrete, el «apolo chico» corresponde al *Apollino* o *Apolo de Médicis*, actualmente en la Galleria de los Uffizi, el «antínoo» al *Hermes del Belvedere* Vaticano y el «pastor de la granja» al *Fauno del cabrito* del Museo del Prado, que —procedente de la antigua colección de Cristina de Suecia— se encontraba entonces en el palacio de San Ildefonso en La Granja⁶⁷; por el contrario, no identifica esta autora el «fauno», mientras que la «venus» pudo tanto corresponder a la *Afrodita Jenkins*, de la que Mengs donó en 1776 la estatua sin el molde, cuanto de la *Venus Médicis*, de la que donó el molde pero no la estatua⁶⁸, como se ha visto en la relación anterior.

Cabe hacer una salvedad con respecto al fauno. Indicaba A. Muro Orejón que entre las piezas del museo de la academia sevillana en el siglo XIX se encontraban *los mármoles romanos italicenses del Fauno de los platillos y Niove madre*⁶⁹, pero parece claro que se trata de un error y que pudieran corresponder mejor a reproducciones en yeso de estas dos conocidas esculturas clásicas, que nada tienen que ver con Itálica. El fauno con címbalos o platillos

2012: 108 y figs. 2–3.

65 LUZÓN NOGUÉ, en este mismo volumen: nota 21.

66 NEGRETE PLANO, 2012: 134–135, N1 (*Laocoonte*), 135–138, N2 (*Apolo Belvedere*) y 140–142, N5 (*Gladiador Borghese*), respectivamente.

67 Ibíd.: 150–151, N11 (*Apolo*), 138–139, N3 (*Hermes*) y 154–155, N15 (*Fauno*). Especialmente para éste último véase el extenso estudio en Ibíd.: 343–371. Se ha indicado que actualmente en el taller de vaciados de la Academia se conserva sólo un molde parcial de las piernas de esta escultura del «Fauno del cabrito» (HERAS CASAS, 2005: 81), aunque realmente desconocemos si se trata del vaciado de Mengs o de otro realizado con posterioridad, dado que la



Fig. 12. *Fauno danzante*, SGI, Fototeca-Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla.

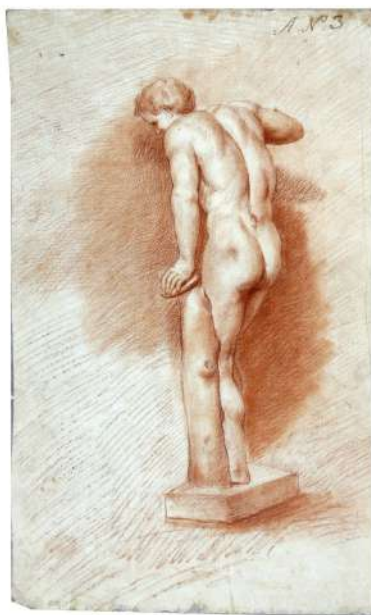


Fig. 13. Dibujo del modelo en yeso del *Fauno danzando con platillos*, h. 1820-1840.



Fig. 14. Ramón José GONZÁLEZ, dibujo del modelo en yeso del *Fauno danzando con platillos*, 1822.

estatua se encontraba disponible en las colecciones regias y, desde 1828, en el Museo del Prado. El Museo Nacional de Reproducciones Artísticas adquirió un vaciado de la escultura en 1887 del formador Trilles, seguramente de la Academia (Ibíd.: 370). En general, HERRERO SANZ, 2005.

68 NEGRETE PLANO, 2012: 152, N13 («Fauno grande, joben»),

corresponde a una estatua romana de *Fauno danzante*, conservado actualmente en la Galería de los Uffizi, del que sabemos que Mengs solicitó y obtuvo el permiso para hacer un vaciado en yeso en 1770⁷⁰; el segundo corresponde a una de las figuras del grupo de las *Niobides* aparecido en Roma y conservada actualmente en Brocklesby Park, del que precisamente Mengs tenía un busto en yeso que se encontraba dentro del lote cedido a la Academia de Madrid en 1776⁷¹. La presencia de estas dos piezas en la Academia sevillana, que existían en la colección de Mengs en Madrid antes de 1776, plantea la posibilidad de que realmente a este fauno danzante correspondiera la referencia de «Fauno grande, joben», completando la serie de ocho grandes estatuas, a las que podría quizá agregarse incluso el busto de la *Niobe*.

No obstante, hay constancia de que asimismo se adquirieron otras estatuas en yesos para la Escuela de Sevilla aparte de las de Mengs. Así, en 1801, Joaquín Cabral Bejarano, teniente de la sección de Pintura, se refiere a *...una estatua del Bacante del natural que se a vendido por mi mano para la Real Escuela de Nobles Artes de esta ciudad*⁷², para la que el carpintero Gabriel Rodríguez realizó *...una repisa con rueda para la figura de yeso del Bacanal*, y cinco años después, en 1806, se refieren tres *pedestales con garruchas en los pies para su movimiento, para las figuras de yeso*⁷³, lo que indica el sistema de mover las esculturas para su función didáctica de formación de artistas.

La incorporación de estas esculturas era fundamental para la imitación de la antigüedad y para la formación de los artistas, constituyendo uno de los acervos más valiosos de cual-

quier academia, de ahí que las peticiones de éstas a la Real Academia de San Fernando fuesen constantes para engrosar sus colecciones. Desde México se solicitaba un material didáctico en 1778, pero sólo llegaron cuatro o cinco cabezas por las dificultades que significaba un transporte por tierra y mar hasta Cádiz, Veracruz y México. En 1782 Gerónimo Antonio Gil indicaba nuevamente que era necesario para el inicio de las clases *vaciados de todas aquellas estatuas más célebres que tiene la Real Academia de San Fernando, de los griegos, y romanos, las que pueden venir vaciadas en trozos y macizas para que acá se unan y será bueno que vengan las hembras de los vaciados referidos; así mismo los vajos relieves, y una colección de cabezas, manos, y pies y también siendo asequible la serie, que los ingleses han juntado de todas las preciosidades griegas y romanas, que estas las venden al publico vaciadas de una pasta de suma consistencia*⁷⁴. En 1785 prosiguieron los trámites, especificando las obras solicitadas: *Un vaciado del Apolo grande que está en la Academia, otro del Apolino, otro de la Venus de Médicis, otro del Laoconte, otro del Castor y Polus, otro del Gladiador, otro del Hércules, otro de la Hermafrodita, otro del Saturno, otro de Mercurio, [más] las mejores estatuas grandes y chicas que tiene dicha Academia [y] una serie de las mejores cabezas, pies, manos y bajos relieves*⁷⁵.

Estas piezas se convirtieron bajo la supervisión de la Academia de San Fernando en los referentes para el aprendizaje de las generaciones más jóvenes. La enseñanza artística que se ofrecía en las Escuelas, luego convertidas en Academias, seguía a imitación de la parisina, un aprendizaje progresivo basado en el boceto de las distintas partes del cuerpo copiando dibujos. En la Escuela de Nobles Artes, los aprendices debían completar tres niveles, asistiendo a unas clases que, por lo general, comenzaban en noviembre y finalizaban en abril. El primer paso en la educación de un joven artista lo constituía la denominada «sala de principios», en la que el alumno copiaba elementos simples del cuerpo humano como primer paso para el aprendizaje de cualquiera de las artes.

La Universidad de Sevilla cuenta con un valioso fondo de dibujos académicos, procediendo los más antiguos de la actividad que los estudiantes de la Real Academia de San Fernando, realizaban en la clase de Dibujo de Principios, Cabezas y Figuras, y en la de la sala del Yeso. En 1760 el joven Manuel de Craso realizó el dibujo de perfil de la cabeza de un hombre barbado, que en la época se tenía por una representación del famoso escultor italiano Algardi. Pero también conocemos que dibujaron otras obras, como un fragmento de cabeza, que tiene algunas similitudes con la del *Arrotino*, que puede fecharse en 1775; la cabeza de un posible *Julio César* de 1775 o el dibujo de la cabeza de *Alejandro Magno como Helios*, que hizo Francisco Pardo ese mismo año.

Una vez instruido comenzaba el estudio de los modelos anatómicos en «la sala de yeso», donde se dibujaban las estatuas clásicas. Algunos de los dibujos académicos que realizaron los alumnos madrileños se han conservado en el patrimonio de la Universidad de Sevilla. El más antiguo es el dibujo ejecutado con lápiz negro sobre papel claro verjurado, que realizó Pedro Gálvez Ladrón de Guevara en 1760. Representa una escultura de un hombre maduro, vestido con una toga que sujeta con su mano izquierda, mientras que con la derecha porta un rollo (n.º inv. 161). Ésta fue una de las esculturas que formó parte de la colección de vaciados y fue una de las elegidas por los aprendices, pues se conserva un dibujo similar, aunque tomando otro ángulo de composición (n.º inv. 122). Los dibujos que se conservan en la



Fig. 15. Dibujo de la cabeza de *Arrotino*, 1775.

146–148, N9 (*Afrodita Jenkins*) y 172–173, N38 (*Venus Médicis*).

69 MURO OREJÓN, 1961: 63.

70 NEGRETE PLANO, 2012: 259–261, N107.

71 Ibíd.: 159–160, N18.

72 Archivo del Real Alcázar de Sevilla: caja 151, expt. 2, sin foliar, según RECIO MIR, 2007: 137 y nota 15.

73 Para las dos últimas referencias, Archivo del Real Alcázar de Sevilla: caja 151, expt. 2, sin foliar, según RECIO MIR, 2007: 137 y nota 16.

74 Documento fechado en 1782 remitido por Gerónimo Antonio Gil a la Academia de San Fernando, en Madrid. Archivo General de Indias, Sevilla. Publicado en



Fig. 16. Francisco PARDO, dibujo del modelo en yeso del *Fauno del cabrito*, 1773.

ANGULO, 1935: 91. Para el estudio de los yesos de la Academia mexicana véase BARGELLINI y FUENTES, 1989: 24–28.

75 BARGELLINI y FUENTES, 1989: 24–28.

76 MURO OREJÓN, 1961.

77 *Ibíd.*: 67–69.

78 MÉNDEZ, 2012.

Universidad de Sevilla incluyen diferentes estudios de los alumnos de la Real Academia de San Fernando, que representaban por ejemplo la escultura del *Fauno del cabrito*, que dibujaron el pintor Agustín Esteve en 1771 y el escultor Francisco Pardo en 1773; la escultura del *Apollino*, representado como un joven desnudo de pie, una posible copia de un original de Praxíteles, dibujado por Francisco Pardo en 1773 tomando dos ángulos diferentes, frontal y de lado. La existencia de similares dibujos anónimos nos señala una cierta homogeneización al representar la figura, pues presentan todos una misma composición.

Y, finalmente, el último nivel y el más avanzado era «la sala del natural o del modelo vivo», donde contaba con cincuenta minutos para pintar el cuerpo desnudo, variando el modelo tres veces de posición. Para su acceso era necesario un pase cuya licencia debía otorgarla el profesor de la sala que dejaba. Al reorganizarse la Academia de San Fernando en 1844, de las diez enseñanzas que integraban la carrera, tres se centraban en el estudio del cuerpo humano: Dibujo de Figura, Anatomía Artística y Simetría y Proporciones.

SIGLOS XIX Y XX: NUEVAS COLECCIONES DE YESOS

Lamentablemente poco sabemos de las vicisitudes de aquellas esculturas de yesos tras la muerte de Bruna (en 1807), en el marco del desarrollo de la Real Escuela de Nobles Artes de Sevilla, que se convertirá en Real Academia de Nobles Artes de Santa Isabel oficialmente desde 1827 hasta 1849. Para ese período tenemos pocos datos, que fueron extraídos por Antonio Muro Orejón de la documentación de la Academia de Bellas Artes en su trabajo histórico de la institución⁷⁶.

Desarrollará su actividad docente a lo largo de esa primera mitad del siglo XIX, con la existencia de una sala del dibujo del yeso, que estuvo a cargo del profesor Joaquín Cortés, así como un museo ubicados en la sede del antiguo colegio de San Acasio, en la c/ Sierpes, cuyo local ya hemos dicho que se ocupa en el siglo XVIII y al que se le agregó también el antiguo edificio de la iglesia. Por Real Decreto de 31 de octubre de 1849 se reorganizaron las Academias de Bellas Artes ya existentes, como la sevillana (considerada como de primera clase, junto a las de Barcelona, Valencia y Valladolid), ordenando que a cargo de cada Academia, hubiese una Escuela Especial de Bellas Artes, como ocurre en Sevilla⁷⁷.

Joaquín Cortés fue alumno de la propia Escuela y a los siete años de ingreso en dicho centro, consiguió una beca para ampliar estudios del natural en la Real Academia de San Fernando en 1792, donde debió asistir a sus clases, donde haría muchos progresos, copiando las pinturas de Mengs y Batoni. Allí, realizó el dibujo de una escultura de Mercurio, que fue premiado (n.º 0009-01-DEC-DIB).

Regresó a Sevilla en 1802 convertido en profesor de pintura con la autoridad y el prestigio de ser elegido para realizar las copias de las pinturas de Murillo de la iglesia del Hospital de la Caridad⁷⁸. A los pocos meses, Bruna le nombra director de pintura de la Real Escuela de Nobles Artes. Entre 1803 y 1804 realizó los dibujos del natural que se conservan en el patrimonio de la Universidad de Sevilla. También de su paso por Madrid, debió hacerse con algunos dibujos de cabezas clásicas que poseía en su colección, lo que explicaría posiblemente la llegada de otros dibujos académicos del siglo XVIII. Se trata de dos estudios académicos

del siglo XVIII, realizados por Francisco Bayeu, que representan la cabeza de Apolo y una cabeza de diosa mitológica (Universidad de Sevilla).

En la Academia sevillana durante la primera mitad del siglo XIX, el pintor Joaquín Cortés se mantuvo al frente de la sala del dibujo del yeso. No sabemos cómo se distribuía esta habitación, pero quizás estuviese pintada con colores claros, como estaba la de San Fernando a raíz de que en 1815 Pedro Franco recomendase para la madrileña que tanto la Sala del Yeso como la del Natural debían pintarse *dando un color claro a las paredes con sus molduras [...] para que resalten más las preciosas estatuas y bustos del antiguo que hay en ellas*, debiendo limpiarse al final de cada curso pues se ennegrecían con el humo que desprendían las lámparas⁷⁹. Estas enseñanzas del yeso y del natural, también llamadas Estudios Mayores, se impartían (junto a las de arquitectura), a lo largo de todo el curso académico, en horas de tarde-noche, por lo que también recibían el nombre de Estudios de Noche. Las salas se iluminaban con lámparas de aceite o con candilones, y en febrero de 1820 se instaló un quinqué. Con el tiempo, y principalmente a requerimiento de los alumnos, se permitió seguirlos también durante los meses de vacaciones de verano, y de día, argumentando que la luz natural era más propicia para tales estudios. El encargado de velar por las salas de estudio de la Escuela de las Tres Nobles Artes era el conserje Andrés Cortés, hermano de Joaquín Cortés, entre cuyos cometidos se encontraba tener *limpias y abiertas las salas de los estudios todos los días y horas que según la variedad de las estaciones acordare con la Junta ordinaria, y en las de la noche hará disponer y preparar las luces para los estudios. Cuidará de que los discípulos se distribuyan en las salas a donde deben y que en ellas ocupen los lugares correspondientes [...]. Tendrá especial cuidado de observar la asistencia de los discípulos, cuales se aplican y adelantan más a fin de poder dar a la Junta los informes que se le pidieren. En las horas de estudio estará pronto para lo que pudiese ocurrir cuidando que se observe el silencio y modestia que corresponde*⁸⁰.

En la sala de yesos, los aprendices sevillanos debían adiestrarse en el dibujo de figuras, estudiando las proporciones y la simetría de cada una de las partes del cuerpo humano, dibujando la anatomía del cuerpo entero a través de los modelos clásicos de la antigüedad que poseía la academia. Al principio se instruía en las figuras aisladas para pasar luego a la copia de esculturas en grupo. El tiempo que pasaban en la sala dependía de los progresos que iba haciendo el alumno, tanto pintor como escultor, instruyéndose en el dibujo y el modelado, así como a maestros y profesores que quisieran seguir asistiendo. Se trataba de clases eminentemente prácticas, donde en el siglo XVIII el profesor que las dirigía no aplicaba un método común. Así, en 1803 el marqués de Espeja comentaba acerca de la Academia de San Fernando que en la sala del yeso no se enseñaba a distinguir un estilo artístico de otro, y que a la del Natural no asistía casi nadie⁸¹. La comisión del plan de estudios acordó entonces que en la del Yeso el aprendizaje de las partes del cuerpo humano se hiciera progresivamente, a fin de que los alumnos fueran tomando al tiempo conciencia de su belleza, y que una vez estudiadas las estatuas pasaran a la Sala del Natural, en donde se debía hacer hincapié en la captación de la expresión y de la belleza de las formas.

El estudio de las proporciones del cuerpo humano se hizo sobre la propia figura y las estatuas griegas indistintamente. Y así se desarrolló en la Escuela de Nobles Artes, donde los



Fig. 17. Joaquín María CORTÉS, dibujo de un vaciado en yeso de Mercurio, 1800.

79 2 de agosto de 1815. NAVARRETE, 1999: 205–213.

80 Archivo de los Reales Alcázares de Sevilla. Legajos de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes; cf. QUESADA, 2001: 34–35.

81 NAVARRETE, 1999: 205–213.





P. ant.: Fig. 18. Alonso MARTÍNEZ, Profesores y alumnos de la Real Academia de San Fernando retratados en el estudio de Alonso Martínez y hno. h. 1858, Biblioteca Nacional Madrid.

Fig. 19. José María ESCACENA Y DAZA, dibujo del vaciado en yeso de la *Flora Farnesio*, 30/04/1827.

Fig. 20. Juan Antonio de CASTAÑEDA, dibujo de la cabeza del *Apolo Belvedere*, 1836.

artistas sevillanos copiaron los modelos clásicos en la sala del yeso. Siendo alumno José María Escacena ejecutó un bello dibujo de la Flora Farnesio, fechado en 1827 y que fue premiado ese mismo año.

La enseñanza académica impulsó el uso de estampas. En este repertorio, el estudiante aprendía las proporciones del cuerpo humano a través de las esculturas griegas y romanas. Uno de los tratados que mayor difusión alcanzó fue el de Girard Audran, titulado *Las proporciones del cuerpo humano medidas por las más bellas estatuas de la antigüedad*. Esta edición, de la que la Universidad de Sevilla cuenta con un ejemplar, fue traducida y grabada del original francés por Jerónimo Antonio Gil en 1780 en Madrid⁸². Las distintas academias programaron concursos con premios y exposiciones artísticas que solían celebrarse anualmente. Precisamente, el regalo de este volumen era uno de los galardones que la academia sevillana entregaba a los mejores alumnos del dibujo en la sala de yesos⁸³. A través de los libros que se entregaban como premios de estos certámenes a los alumnos, podemos saber cuáles eran las obras de referencia para cada asignatura. En la adjudicación de los premios que celebró la Escuela en 1830 aparecen los siguientes libros: el *Tratado de pintura* por Leonardo Viney, para la Sala del Natural, premio que ganó José M^a Escacena con accésit de José Bécquer; el *Tratado de medidas* de Juan de Arfe se entrega a los alumnos de la sala de principios en su variante de figuras (premio a Luis de León, accésit a José Oliveros) y de cabezas (premio a Juan Ángel de la Herrán, accésit a Joaquín Bécquer) y trozos (accésit Guillermo Williams). En la sala de perspectiva se entrega la *Aritmética de dibujos* de Fudan (premio a Manuel M^a Morales y accésit a Manuel M^a Esquivel). En las clases de escultura el *Diccionario de las Bellas Artes* de Ceán, en la del yeso las *Proporciones del Cuerpo Humano* por Audran, en las clases de geometría, aritmética y álgebra se entregó un libro sobre tratados de pintura y aritmética. En arquitectura, el premio consistía en un volumen de los *Cinco Órdenes* de Vignola⁸⁴.

82 AUDRAN, 1780.

83 MÉNDEZ, 2000: 18–19.

84 Junta de Adjudicación de Premios. 30 de abril de 1830. Libro de Actas, pp. 74–75. A. R. A. S. I. H. S. MÉNDEZ, 2000: 18–19.

Entre 1829 y 1830 ingresó en la Escuela Andrés Cortés Aguilar, aunque en 1831 se suspendieron las clases por falta de recursos económicos. De ese año, 1829, se conservan varios dibujos de la clase de yeso, entre los que podemos destacar la escultura del *Galo moribundo*, representada de frente y de espaldas. Se trata de los dibujos de Joaquín Zuloaga y Manuel Macías. Resueltos los problemas de la Escuela, comenzaron las clases de nuevo en 1835, asistiendo Cortés a las clases de dibujo del Yeso y en Cabezas. Precisamente, en la clase de Yeso coincidirá con otros jóvenes aprendices, Joaquín Domínguez Bécquer y Manuel Barrón, mientras que en la de Principios coincide con Manuel Cabral Bejarano. Hacia 1836 se han conservado varios dibujos de alumnos de la Escuela, destacando los dos dibujos de José Casado de un pie de una escultura para la clase de Principios, y del mismo autor de la *Venus de Médicis*, que fue premiado. Ese mismo año Juan Antonio de Castañeda dibuja con gran calidad de perfil la cabeza del *Apolo Belvedere* para la clase de Principios.

Por otra parte, Andrés Cortés volverá a cursar los estudios en la clase del Yeso durante el curso 1837 y 1838, finalizando su aprendizaje académico con veintiséis años. Durante este curso, coincidió en la Escuela con su hermano Antonio, menor que él, quien asistió hasta 1844, asistiendo a la clase de Principios, a la clase de Trozos y, por último, al dibujo de Figuras. Entre 1842 y 1843 se dibujaron las esculturas de la *Venus de Médicis* por Ignacio Verdeja y la cabeza del *Apolino* por Miguel Aguado. Otra de las imágenes que fueron dibujadas fue el *Hércules Farnese*, pues se han conservado hasta cinco dibujos, realizados entre otros por José María Castellote, realizado a lápiz negro, o José Páez con lápiz de sanguina (1843). También se hicieron dibujos del *Galo moribundo*, como el que ejecutó José Castro, dibujado en diagonal con un gran control de los contraluces, o Manuel Quesada, en 1843, y visto de frente. La *Venus de Médici* fue otra de las piezas cuyos dibujos se han conservado de esta década. Podríamos señalar por ejemplo el dibujo de Ángel Romero, que la representa de tres cuartos.

Muro Orejón recoge este interesante dato de aquellos años previos a mediados del siglo XIX: *En 26 de octubre de 1843 y 16 de junio de 1844, los académicos [sevillanos] acceden a las solicitudes de la Escuela de Bellas Artes de Cádiz, y del Instituto sevillano, para obtener vaciados de aquellas esculturas. Fueron realizados por Andrés Mazzoni, modelador de la institución gaditana, y un vaciado de cada una de las tallas quedó en nuestra Academia de modelo para los estudiantes*⁸⁵. Las esculturas corresponden al *Fauno de los platillos* y la *Niove madre*⁸⁶, de las que ya hemos argumentado antes que estas piezas no corresponderían a *mármoles romanos italicenses*, sino seguramente a las propias reproducciones en yeso existentes en la Academia sevillana, quizás del lote de esculturas originario de la colección Mengs. No obstante, la indicación es confusa, pues se cita que se dejan copias de vaciados en yeso en la propia Academia sevillana, que quizás eran los mismos originales. También en acta de 12 de abril de 1848 se constata que el escultor Gabriel Astorga habría donado al Museo de la Academia un grupo en yeso, pero sin indicar el tema⁸⁷.

Uno de los profesores que destacó en la Escuela de Nobles Artes fue Manuel Barrón, quien después de formarse en la institución, ejerció también la docencia, ocupando desde 1841 un puesto de profesor ayudante. Su quehacer docente fue sobresaliente en las asignaturas de dibujo del Yeso, Perspectiva y Paisaje, formando a muchos alumnos. A partir de 1843 la antigua institución se convirtió en Academia de Santa Isabel de Hungría. De este período

85 Ibid.: 63.

86 Antonio PONZ (1794: tomo XVIII, carta I, párrafo 32) indicaba con respecto a la escuela gaditana: *Se halla ya provista la escuela de una competente porción de yesos que se han conducido de Roma, y fueron a elección del excelentísimo señor don José Nicolás de Azara, embajador de su majestad en aquella corte.*

87 MURO OREJÓN, 1961: 136.

conservamos los primeros dibujos que los aprendices hicieron del Grupo de San Ildefonso, consiguiendo Rafael Olavide de Villaseñor, secretario interino, un segundo premio por su dibujo del yeso realizado con un lápiz negro graso. De 1847 se han conservado dos dibujos desde nuevos ángulos de este grupo. El primero es obra de Agustín Mora, y representa de frente a los jóvenes varones desnudos *Hypnos* y *Thanatos*. Este autor fue discípulo de Manuel Barrón y recibió el primer premio de dibujo del modelo de yeso. El segundo fue dibujado en ese mismo año por José Ortega, quien cambió la visión frontal con un leve escorzo desde la izquierda. Su calidad fue recompensada con el segundo premio.

La Real Academia sevillana fue uno de los centros más importantes de educación artística y a ella llegaron artistas de localidades próximas, como Ángel María Cortellini, quien se matriculó, asesorado por Joaquín Domínguez Bécquer, en las clases de Yeso y Natural. De su paso por la sala del yeso, se ha conservado un bello dibujo tomado al natural de la *Venus de Médicis*, pintado posiblemente hacia 1847.

Un papel importante guarda Francisca Molins de Casajús, quien fue una de las pocas alumnas que conocemos de este período en la Academia. Su etapa como alumna se fecha entre 1846 y 1848, destacando por la calidad de los trabajos que presentó. En la clase del Yeso fue galardonada con el primer premio en 1848 con el dibujo que hizo del vaciado del Fauno danzando con platillos, que se encuentra en los Uffizi (Florence).

Finalmente, con motivo de la reorganización de 1849, hecha efectiva al año siguiente, la Academia se traslada desde la sede del excolegio e iglesia de San Acasio al exconvento de la Merced, donde se creó el Museo Provincial, ocupándose la nueva sede el 26 de febrero de 1850 y desalojándose el primero de los edificios el 11 de septiembre del mismo año⁸⁸.

Entre los gastos generados por la Academia en 1849 hay que destacar la adquisición de dos bustos realizados por el formador Giorgio Piretti, destinados al estudio de los alumnos de la Academia de Santa Isabel de Hungría. Así, se citan *dos vaciados de yeso de la cabeza de Alejandro Magno para estudios según recibo del vaciador Giorgio Piretti, fch. Id. Con el n° 5. 40 reales*⁸⁹.

En 1850 se convocaron varias plazas en la Academia de Bellas Artes de Sevilla. Eran las primeras cátedras en propiedad que se iban a adjudicar en academias provinciales. Para estas plazas se presentaron los siguientes individuos: para el Dibujo de Antiguo y Natural, Antonio Cabral Bejarano, Joaquín Domínguez Bécquer y José Escacena y Daza, que también lo hacían para Colorido y Composición. Para ayudantes se presentan Manuel Rodríguez de Guzmán y José Roldán⁹⁰. Por Real Orden de 13 de octubre de 1858 se estableció que las Escuelas de Bellas Artes de las provincias dejaran de depender de las Academias Provinciales de Bellas Artes y organizaran los estudios de pintura, escultura y grabado, con el nombramiento de un director que tendría a su cargo la administración de la institución bajo dependencia directa del Rector de la Universidad correspondiente. No obstante, Muro Orejón indica que en el caso de Sevilla ello sólo se producirá por aplicación del Real Decreto de 8 de julio de 1892 y que, sólo en 1933, se trasladó la Escuela de Bellas Artes del edificio del Museo⁹¹.

En relación a noticias sobre yesos, durante la segunda mitad del siglo XIX, tenemos la siguiente referencia expresada por Muro Orejón: *Recojo la noticia de la compra en París de un maniquí articulado para el aprendizaje del dibujo (sesión de 14 de diciembre de 1854), Y en*



Fig. 21. Rafael OLAVIDE, dibujo del vaciado en yeso del Grupo de San Ildefonso, 1844.

88 Ibid.: 96 y nota 1.

89 Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla (AHUS), 674-6

90 Archivos de la Real Academia de BB. AA. de San Fernando. Leg. 2-36/9.

91 MURO OREJÓN, 1961: 100 y nota 1.

1855, *adquiere de la Academia Gaditana una copia de la escultura semi colosal de un sacerdote de Apolo y Baco para la enseñanza del dibujo antiguo*⁹².

La Academia muestra su preocupación y manifiesta que *es imprescindible que se contrate un Profesor y un Ayudante en la Clase de Dibujo de Figuras*⁹³. Durante este año se suceden sustituciones y en 1854 José Roldán, profesor de dibujo de figuras, quiere que se le nombre como tal *tras cuatro años de estar de interino* en esta asignatura, nombramiento que se produce el 3 de junio de 1854. En relación con esta clase, se indicó el día siete de enero de 1854 que había llegado una carta de Eduardo Cano que era académico supernumerario en París con respecto a los *maniqués de hombre y de mujer* que deseaba comprar el director, aprobándose una carta de crédito de 8.000 reales para su adquisición. Parece que sólo se compró uno de ellos y que debió llegar a finalizar el año, puesto que el día 14 de diciembre hay un oficio del director para construir un estante que *custodiase el maniquí*, adquirido gracias a la acción de Eduardo Cano⁹⁴.

Con fecha de 31 de mayo de 1867, se informa del presupuesto detallado para la adquisición de un material educativo para la Escuela de Bellas Artes, formado en virtud de orden del Excmo. Señor Director General de instrucción pública. En este documento se indican el coste de la adquisición de un conjunto representativo de obras, así como de la preparación de su transporte y embalaje preciso. Entre estas podemos citar:

Una estatua. Venus de Milo, 70 escudos.
Embalaje y conducción. 35 escudos.
Otro id. Gladiador combatiendo. 60 escudos.
Embalaje y conducción. 35 escudos.
Otro id. El fauno de Fidias. 50 escudos.
Embalaje y conducción. 30 escudos.
Otro id. El Discóbolo en acción. 50 escudos.
Embalaje y conducción. 30 escudos.
*Cuatro cabezas del Antiguo con embalaje y conducción. 40 escudos*⁹⁵.

Asimismo, se indica un dato muy interesante, puesto que se destinan doscientos escudos para poder vaciar algunas de las esculturas cristianas de los monumentos sevillanos. En 1867 se hace inventario en la Universidad Literaria de los objetos pertenecientes a las suprimidas Escuelas de Bellas Artes y Maestros de Obras de Sevilla formado en cumplimiento de lo dispuesto en el decreto de 30 de junio último para la entrega que el Director de las mismas debe hacer a don Blas Jiménez comisionado para este objeto por el Señor Rector de la Universidad.

Bellas Artes.
Antiguo:
13 estatuas tamaño natural grandioso
1 grupo Laoconte id.
9 estatuas mitad natural.
1 grupo, Cástor y Pólux.

92 Ibid.: 99. La Escuela sevillana contaba ya con maniquí articulado para sus clases en el siglo XVIII (RECIO MIR, 2007: 138).

93 Libro de Actas de la Academia de BB. AA. de Santa Isabel de Hungría. Años 1853–1860. Junta General del 3 de noviembre de 1852, p. 21. A. R. A. S. I. H. S.

94 Libro de Actas de la Academia de BB. AA. de Santa Isabel de Hungría. Años 1853–1860, pp. 21, 29. A. R. A. S. I. H. S. En la Real Academia de San Fernando estaba unida a principios del siglo XIX a la copia del modelo de yeso, el estudio de los paños por un maniquí. Desde 1802 se acordó colocarlo en la Sala del Yeso, junto a la estatua, con el fin de hacer los estudios de paños una vez concluido el del desnudo. A comienzos de 1814 Esteban de Ágreda, como director de mes de la Sala del Natural (por indisposición de Juan Adán), propuso colocar una estatua en dicha Sala *para que los discípulos puedan rectificar en los casos necesarios el modelo vivo por el antiguo.* NAVARRETE, op. cit.

95 AHUS 649-5.

59 cabezas de diferentes tamaños
 5 torsos tamaño natural.
 10 piernas id.
 5 brazos id.
 32 trozos (pies y manos)
 19 figuras tamaño natural academia próximamente.
 12 entre niños y grupos pequeños.
 13 bajorelieves entre grandes y chicos.
 14 repisas.
 19 pedestales de distintas alturas para estatua.
 El mayor número de estatuas y cabezas son pertenecientes a la antigua Academia⁹⁶.

También en acta de 27 de junio de 1874 se refiere que la misma Academia de Cádiz había regalado a la de Sevilla un vaciado en yeso de la cabeza del *Hércules Farnese*, obra del vaciador Andrés Díaz, de la que conservaba la institución gaditana una copia asimismo en yeso de fines del siglo XVIII⁹⁷. Finalmente, en acta de 28 de junio de 1886, se recoge la donación por parte de Enrique de la Cuadra de los vaciados del friso del Partenón, procedentes del Museo Británico⁹⁸.

Por Real Decreto de 1900 se crearon las Escuelas de Artes e Industrias, reorganizando y fundiendo las anteriores Escuelas de Artes y Oficios y las Provinciales de Bellas Artes, manteniendo siempre la diferencia entre las Secciones Técnica y Artística (que ya existía en el plan de 1895), pasando a llamarse entonces Escuelas de Artes e Industrias y Bellas Artes; posteriormente, serán llamadas Escuelas de Artes Industriales (1907) y, después, otra vez como Escuelas de Artes y Oficios, separadas de las Escuelas Industriales (1910), y de nuevo separadas a su vez en dos ramas, técnica y artística, en una nueva reforma de 1919. En todo ese proceso se distancian las antiguas Escuelas de Bellas Artes tanto de las Academias como de las universidades en el siglo XX. Es por ello que la antigua colección de yesos de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla se conserva ahora en los fondos de la Escuela de Artes de Sevilla, donde, por ejemplo, hemos podido reconocer la cabeza de *Hércules Farnesio*⁹⁹ y los vaciados del friso del Partenón antes referidos.

Tras la guerra civil española, por decreto de 30 de julio de 1940, se creó la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, bajo la organización de José Hernández Díaz y Joaquín Romero Murube, estando situada la sede en la antigua casa del pintor Gonzalo Bilbao, y convertida en 1970 en Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, cuyas colecciones de yeso con finalidad docente se irán ampliando de manera progresiva.

Representativo de este nuevo proceso se conserva un grupo de dibujos de los modelos en yeso, como los realizados por A. Calvo entre 1940 y 1941, de las esculturas del *Diadúmeno*, del *Hermes de Andros* y del *Atleta del Disco*. La primera escultura fue dibujada por varios alumnos, como Juan Antonio Rodríguez en 1940 o C. Lanard, que constituyó la prueba práctica para su ingreso el 30 de junio de 1940. Nuevas esculturas fueron objeto de estudio, como el *Hipnos* que fue el tema principal de Josefa Sánchez Díaz en 1940.

La Universidad Literaria de Sevilla ocupaba desde 1772 como sede la antigua Casa-Pro-fesa Jesuita, sita en c/ Laraña, tras la expulsión de España de los jesuitas poco tiempo antes.



Fig. 22. Josefa SÁNCHEZ DÍAZ, dibujo del vaciado en yeso del *Hipnos*, h. 1950.

96 AHUS 649-6 (01)

97 Libro de Actas de la Academia de BB. AA. de Santa Isabel de Hungría. Años 1853–1860, pp. 21, 29.

98 *Ibíd.*

99 BELTRÁN FORTES y FERNÁNDEZ LACOMBA, 2008.

100 Hernández Díaz, 1963: VIII–IX.

101 Almagro Gorbea, 1984: 11–18.
En algún momento coinciden en el Casón del Buen Retiro los fondos de vaciados de ambas instituciones *llegándose también a la confusión con los pertenecientes al Museo de Reproducciones Artísticas, que se conservaban también en dicho lugar* (NEGRETE PLANO, 2012: 113).

102 En concreto, fue maestro formador del taller de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1932 a 1968, donde *confeccionó un catálogo de los vaciados que se vendían en la Academia indicando su precio* (NEGRETE PLANO, 2012: 12). También fue director de vaciado de taller de la Escuela de Bellas Artes en Madrid.

103 ALMAGRO GORBEA, 1984: 11.

104 Como se dijo, la Escuela de Sevilla contaba con los vaciados del friso del Partenón desde 1886, elaborados en el mismo Museo Británico, como fruto de una donación particular (MURO OREJÓN, 1961: 136).

A mediados del siglo XX se vio la necesidad del cambio de sede, como fruto del aumento de las enseñanzas universitarias, y se eligió la Antigua Real Fábrica de Tabaco, construida en el siglo XVIII bajo el reinado de Fernando VI. Tras la reforma arquitectónica conveniente para su adecuación a las diversas funciones docentes la nueva sede universitaria comienza su nueva andadura en 1954, y se realizan en aquellos años importantes compras de estatuas de yesos, antiguas, medievales y modernas. Según indicara el que fuera Rector de la Universidad de Sevilla José Hernández Díaz: *La serie de vaciados de esculturas antiguas y modernas sucesivamente se enriquece... constituyen destacado conjunto formativo al par que enojan despachos y dependencias universitarias*¹⁰⁰. Esta segunda función fue aún más evidente a partir de 1970, año en que la Facultad de Bellas Artes se situó en el antiguo edificio universitario de c/ Laraña, con una remodelación arquitectónica que alteró profundamente la estructura antigua y al que se trasladó asimismo la rica colección de yesos de esa Facultad y antigua Escuela Superior.

Las compras de nuevos yesos para la Real Fábrica de Tabaco se hicieron a Madrid, con adquisiciones al taller de reproducción y vaciado de la Real Academia de San Fernando, así como del Museo de Reproducciones Artísticas, cuyo taller había sido creado en 1920 y que, desde entonces, había ido incrementando sus colecciones de yesos para la venta¹⁰¹. En los talleres de ambas instituciones por aquellos años trabajó como formador Alberto Sánchez Aspe¹⁰². El Museo había sido creado oficialmente por Real Orden de 1877, *con el fin de reunir las obras artísticas más famosas de la antigüedad, de España y de otros países, para enseñanza y disfrute del arte*¹⁰³, comenzando con la colección de vaciados de las esculturas griegas del Partenón adquiridas al Museo Británico (156 piezas)¹⁰⁴, inaugurándose el Museo en el año 1881, situado en el Casón del Buen Retiro. La colección de yesos fue ampliándose progresivamente con piezas romanas, griegas y orientales, especialmente mediante compra a los diversos talleres de vaciados de museos e instituciones de Inglaterra (Museo Británico), Francia (Louvre) e Italia (Museos Capitolinos, Museos Vaticanos, Museo Arqueológico de Nápoles), realizados por diestros formadores, como los Brucciani, Hoffmann, Arrondelle, Trilles, etc. Ése es el elenco de piezas de referencia que compone la colección de más de un centenar de vaciados de yesos de la Universidad de Sevilla conservados actualmente en la Antigua Real Fábrica de Tabaco de esta misma ciudad. En el conjunto de piezas destacan las numerosas obras grecorromanas, aunque también contamos con un nutrido grupo de piezas medievales, renacentistas, barrocas y contemporáneas, integrando un heterogéneo conjunto de esculturas, relieves, ánforas y algunas reducciones de obras originales, ejecutadas en su mayor parte entre los siglos XIX y XX.

Se puede precisar que muchos de los vaciados proceden de la matriz de la Academia de San Fernando, caso por ejemplo del *Espinario*, siendo uno de los ejemplos más antiguos de la colección. Sigue la técnica antigua de los taselos múltiples y se encuentran marcas sobre la superficie de los mismos, siendo ejecutada con un yeso muy fino. Otras son reducciones de esculturas, como el *Sileno con Baco niño*, del que se conservan dos ejemplares en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El primero fue traído por Diego Velázquez, mientras que el segundo fue donado por Antón Rafael Mengs. De esta obra se utilizó como modelo en 1778 para la prueba de pensado, concurso en el que ganó el primer premio Esteban de Ágreda, con la reducción en barro cocido que se conserva en la Academia. Otra pieza que es

una reducción es el *Fauno danzando*, que se trata de un vaciado realizado en yeso de coloración blanca, muy tamizado, casi sin impurezas. También procede de la Academia de San Fernando, que aunque ha perdido su obra original, sí conserva el molde del que se vació esta pieza.

Hay que destacar que algunas obras han perdido las costuras del molde con el que fueron ejecutadas, pues fueron repasadas para eliminarlas, como sucede con el *Diadúmeno* o el *Ares Borghese*. Sin embargo, en otras son visibles estas costuras que nos indican la procedencia de los moldes originales de la Academia de San Fernando, como se puede apreciar en la cabeza del *Hércules Farnese*, vaciada por Panucci. Se trata de un vaciado realizado en yeso, mediante la técnica antigua de los taselos múltiples de yeso. En la superficie se observan las marcas de estos. El yeso de la obra es de muy buena calidad, tamizado y presenta pocas impurezas. La obra procede de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de un antiguo molde que realizó el vaciador José Panucci, que en el momento de realizar el vaciado estaba «vivo». Aunque el uso continuado de un molde provoca que pierda calidad la copia, esta obra presenta un buen estado, apreciándose todos los detalles de la obra original, lo que nos lleva a fechar el vaciado de la Universidad de Sevilla en el siglo XIX.

Las obras de mayor tamaño se realizaban en varias piezas independientes que luego se ensamblaban con posterioridad, reforzando con arpillera las bases. La estructura interna consistía en múltiples vástagos de cañas cruzados y en las más modernas se emplearon varillas de hierro. Alberto Sánchez fue el formador de la Academia en la mitad del siglo XX y fue, por ejemplo, el autor del vaciado de la escultura del *Hypnos*. En la superficie de esta escultura son visibles los taselos rígidos de yeso con los que se realizó el molde. La escultura estaba formada por piezas y se ensambló mediante pernos metálicos. En piezas más reducidas como son las cabezas, los formadores utilizaron arpilleras al carecer en muchas ocasiones de estructura interna, como hizo José Ordóñez en la obra de *San Fulgencio*.

La incorporación a las colecciones universitarias data de, al menos, el siglo XIX. Hay que destacar las piezas que se hicieron en Sevilla, vinculadas a José Ordóñez, quien realizó la cabeza de *San Fulgencio* y los retratos de *Don Alonso Pérez de Guzmán* y *Doña María Alonso Coronel*, ejecutados con la técnica de los taselos múltiples y el refuerzo de una arpillera. Otra de las obras ejecutadas en Sevilla fue la escultura de *Alfonso X el Sabio*, obra de Enrique Pérez Comendador. Es un vaciado sacado de un molde perdido y que presenta la interesante característica de ser visible el sacado de puntos que se hizo del vaciado y de algunas correcciones para la escultura en piedra, una de las cuatro que decora el basamento del monumento a San Fernando, situado en la plaza Nueva. Por último, también se puede vincular con una producción hispalense el vaciado del *Torso de Itálica*. Un vaciado realizado en yeso, de alta calidad de color blanco, que presenta marcas de taselos rígidos de yeso, efectuada en dos volteos como se distingue al contemplar los perfiles de la obra. Aunque es una obra de factura moderna, mediados del siglo XX, las marcas sobre la superficie ponen de manifiesto que el formador empleó un molde antiguo.

A principios del siglo XX se fueron incorporando nuevos vaciados a la Universidad Literaria, situada en el antiguo edificio de la Casa Profesa de los Jesuitas. Por ejemplo, tenemos constancia de que en 1921 el decano y el bedel donaron vaciados de yeso al Museo, aunque no se citan las piezas¹⁰⁵. El 28 de septiembre de 1925 cuando la propia Universidad está

105 AHUS Legajo 1230, vol. III. De 9 de septiembre de 1921 a 14 de noviembre de 1931, p. 1.

inmersa en los preparativos de la Exposición Iberoamericana Hazañas regaló al Museo *...un vaciado en yeso de uno de los rosetones del crucero de la catedral de Sevilla*, que se expone en esta exposición (n.º inv. 1159-12)¹⁰⁶. El 16 de julio de 1930 se acordó solicitar al Sr. Cañal, Comisario Regio de la Exposición Ibero-Americana, algunos objetos que habían estado expuestos en la sección del libro. Entre las piezas se encontraban quince vaciados de plomo, bronce y lápidas de diversas épocas¹⁰⁷.

Otras obras proceden de las compras realizadas en 1955, cuando la Universidad se instaló en la Antigua Real Fábrica de Tabaco. Con motivo de este traslado se adquirieron nuevas piezas que decoraron estancias significativas y lugares de ornato como las hornacinas de las escaleras de la Facultad de Filología, integradas en el conjunto con un sentido decorativo. Los distintos conjuntos de esculturas conservados fueron utilizados frecuentemente para la docencia universitaria, aunque como hemos visto, fueron perdiendo con el tiempo su sentido de instrucción y pasaron a convertirse en una pieza ornamental. Los distintos usos que han tenido, la manipulación, los factores ambientales y también otros de carácter antrópico, derivados de su situación, han condicionado su estado de conservación. Suciedad por contaminación ambiental, fisuras, fracturas, pérdidas que afectaban a la integridad de la obra, grafitis realizados con lápiz, bolígrafo, sellos o carmín, depósitos de suciedad, manchas de pintura, restos de adhesivos e, incluso, nidos de avispas... han sido en líneas generales los principales daños que presentaban las obras de la colección de los yesos.

La recuperación de los vaciados ha implicado la catalogación, restauración y presentación en nuevos espacios, adecuados con una museografía acorde a la calidad y valor de las esculturas y relieves. La investigación desarrollada ha permitido rescatar los valores intrínsecos a esta colección histórica de la Antigua Real Fábrica de Tabaco con la creación de una Gipsoteca, que atienda a su protección, conservación y difusión, acorde a las tendencias que las universidades europeas y las instituciones culturales están llevando a cabo con sus colecciones de yesos.

Un proyecto que contribuye a la restitución de los valores formativos y artísticos que estas obras han tenido a lo largo del tiempo en la conformación del espíritu universitario. Y que plasmó sabiamente Rafael Alberti en su poema *1917*, cuando supo captar la esencia de estas viejas obras, claridades corpóreas jamás imaginadas y que permitieron conocer el espíritu del arte, de latitudes y geografías imposibles de recorrer, acercando lo lejano al conocimiento del presente.

106 AHUS Legajo 1230, p. 139.

107 AHUS Legajo 1230, p. 357.

*Y las estatuas. En mi sueño
de adolescente se enarbola
una Afrodita de escayola
desnuda al ala del diseño.*

*¡Inusitada maravilla!
Mi mano y Venus frente a frente
Con mi ilusión de adolescente:
Un papel y una carbonilla.*

*Ante la forma, era mi estado
De pura gracia y de blancura
Peregrinante a la ventura,
Libre, dichoso y maniatado.*

*Incontenible, aunque indecisa,
La línea en curva se dispara
Como si un pájaro jugara
Con el contorno de la brisa.*

*Cautivo al fin que lo promueve
Y al negro albor que lo sombrea,
El claroscuro redondea
La cima exacta del relieve.*

*Y el azabache submarino
Ciñe a la hija de la espuma,
Fingida en yeso, luz y bruma
De carbón, goma y disfumino.*

*Nada sabía del poema
Que ya en mi lápiz apuntaba,
Venus tan sólo dibujada
Mi sueño prístino, suprema.*

*Feliz imagen que en mi vida
Dio su más bella luminaria
A esta academia necesaria,
Que abre su flor cuando se olvida.*

Bibliografía

- AGUILAR PIÑAL, F. (1966), *La Real Academia Sevillana de Buenas Letras en el siglo XVIII*, Madrid.
- AGUILAR PIÑAL, F. (1999), «Prólogo» en LÓPEZ-VIDRIERO, M. L., *Los libros de F. de Bruna en el Palacio del Rey*, Sevilla, pp. 11–46.
- AGUILAR PIÑAL, F. (2002), «El Señor del Gran Poder (Un granadino, dueño de Sevilla)» en *Temas Sevillanos (tercera serie)*, Sevilla, pp. 163–192.
- ALMAGRO GORBEA, M. J. (1984), *Museo Nacional de Reproducciones Artísticas. Catálogo del Arte Clásico*, Madrid.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D. (1935), «Todo lo demás se hizo pedazos en el camino» en *La Academia de Bellas Artes de México y sus pinturas españolas*, Sevilla.
- ARANA DE VARFLORA, F. (1789), *Compendio histórico descriptivo de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla metropoli de Andalucía*, s/l.
- ARANDA BERNAL, A. y QUILES GARCÍA, F. (2000), «Las Academias de Pinturas en Sevilla» en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 90.
- ARANDA BERNAL, A. (2004), «La Academia de pintura de Domingo Martínez» en *Cat. Exp. Domingo Martínez en la estela de Murillo*, Sevilla.
- AUDRAN, G. (1780), *Las proporciones del cuerpo humano, medidas por las mas bellas estatuas de la antigüedad que ha copiado de las que publicó Gerardo Audran Don Geronimo Antonio Gil*, Madrid, texto impreso por don Joachin Ibarra.
- AZCUE BREA, L. (1991), «Los vaciados de la real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La dinastía Pagniucci» en *Academia* 73, pp. 399–427.
- BARGELLINI, C. y FUENTES, E. (1989), *Guía que permite captar lo bello. Yesos y dibujos de la Academia de San Carlos 1778–1916*, México, UNAM.
- BELTRÁN FORTES, J. (2001), «La escultura clásica en el coleccionismo erudito de Andalucía (siglos XVII–XVIII)» en *El coleccionismo de escultura clásica en España*, Madrid, pp. 143–172.
- BELTRÁN FORTES, J. (2003), «La antigüedad romana como referente para la erudición española del siglo XVIII» en *Illuminismo e Ilustración. Le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo* (BELTRÁN, J., CACCIOTTI, B., DUPRÉ, X. y PALMA, B. eds.), Roma, pp. 47–64.
- BELTRÁN FORTES, J. (2006), «Fragmentos del frente de la caja de un sarcófago con *thiasos* marino» en *Los sarcófagos romanos de Andalucía*, CSIR-España, I, 3, Murcia, pp. 115–120.
- BELTRÁN FORTES, J., «Las antigüedades en los círculos artísticos y anticuarios de la Sevilla de Juan de Arguijo» en *Juan de Arguijo* (PEÑALVER, E. y LOZA, M. L. eds.), Sevilla, en prensa.

- BELTRÁN FORTES, J. y FERNÁNDEZ LACOMBA, J. (2008), «Vaciado en yeso de la cabeza del Hércules Farnesio» en *El rescate de la Antigüedad clásica en Andalucía*, Sevilla/Madrid, pp. 264–265.
- CANO RIVERO, I. (2003), «Ver para aprender. La primera galería pública en el Alcázar (1770–1807). Aires ilustrados en Sevilla» en *MusA* 1, pp. 25–31.
- CHERRY, P. (1997), «La formación de los pintores en los talleres sevillanos» en *Zurbarán ante su centenario (1598–1998)*, Valladolid, pp. 49–70.
- DACOS, N. (1995), *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Roma.
- DE LA CRUZ Y BAHAMONDE, N., Conde de Maule (1810–1813), *Viage de España, Francia e Italia*, Cádiz.
- FERRÍN PARAMIO, R. (2009), *El Alcázar de Sevilla en la Guerra de la Independencia. El Museo napoleónico*, Sevilla, con un estudio preliminar de MORENO ALONSO, M.
- HASKELL, F. y PENNY, N. (1990), *El gusto y el arte de la antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500–1900)*, Madrid.
- HERAS CASAS, C. (2005), «Los vaciados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: Su catalogación» en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 100–101, pp. 65–100.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1963), *Memoria de las actividades universitarias durante los cursos 1955–56 y 1961–62*, Sevilla.
- HERRERO SANZ, M. J. (2005), «Los vaciados de la Galería Baja del Palacio de la Granja de San Ildefonso y otros Reales Sitios» en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 100–101, pp. 101–130.
- HOLANDA, F. (1989), *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*, Lisboa: Livros Horizonte.
- LABORDE, A. de (1809), *Itinéraire descriptif de l'Espagne*, Paris.
- LLEÓ CAÑAL, V. (1979), *Nueva Roma: Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla.
- LLEÓ CAÑAL, V. (1998), *La Casa de Pilatos*, Madrid.
- LLEÓ CAÑAL, V. (1995), «Origen y función de las primeras colecciones renacentistas de antigüedades en Andalucía» en *La antigüedad como argumento II. Historiografía de arqueología e historia antigua en Andalucía* (GASCÓ, F. y BELTRÁN, J. eds.), Sevilla, pp. 57–74.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, J. R. (2010), *Historia de los museos de Andalucía. 1500–2000*, Sevilla.
- LUZÓN NOGUÉ, J. M. (1999), *Sevilla la Vieja. Un paseo histórico por las ruinas de Itálica*, Sevilla.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, C. (1929), *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla.
- MARTÍNEZ, J. (1988), *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ed. de Julián Gállego, Madrid.

- MATUTE Y GAVIRIA, J. (1887), *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de Andalucía que contienen las mas principales memorias desde al año 1701, en que empezó a reinar el rey D. Felipe V, hasta el del 1800, que concluyó con una horrorosa epidemia*, Sevilla.
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L. (2000), *Manuel Rodríguez de Guzmán*, Sevilla.
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L. (2005), *Velázquez y la cultura sevillana*, Sevilla.
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L. (2012), «Coleccionismo y mercado artístico en Sevilla» en *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Universidad de Barcelona.
- MURO OREJÓN, A. (1961), *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla.
- NAVARRETE, E. (1999), *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del Siglo XIX*, Fundación Universitaria Española Alcalá, 93, Madrid.
- NEGRETE PLANO, A. (2005), «La donación de los vaciados de Mengs a la Academia» en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 100–101, pp. 169–184.
- NEGRETE PLANO, A. (2012), *La colección de vaciados de escultura que Antonio Rafael Mengs donó a Carlos III para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, tesis doctoral, <http://eprints.ucm.es/17146>.
- PACHECO, F. (1990), *El arte de la pintura*, BASSEGODA, B. ed., Madrid.
- PELLEGRINI, F. M. (1917), *Ricordo di Vincenzo Barsotti da Tereglio formatore del sec. XVIII (dalle carte di famiglia)*, Borgo a Mozzano.
- PEVSNER, N. (1982), *Las academias de arte: pasado y presente*, Madrid.
- PONZ, A., *Viage de España*, tomo IX (1780); tomo XVII (1792); tomo XVIII (1794), Madrid.
- RECIO MIR, A. (2007), «La escultura sevillana, la Academia de San Fernando y el ocaso de la escuela» en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 104–105, pp. 133–156.
- RICCIO, B. (2004), «Vincenzo Barsotti da Tereglio (1747–1798) formatore di Mengs» en *Il primato della scultura: fortuna dell'antico, fortuna di Canova*, Atti della II Settimana di studi canoviani, Bassano del Grappa, pp. 107–115.
- ROMERO MURUBE, J. (1965), *Francisco de Bruna y Abumada*, Sevilla.
- RODRÍGUEZ OLIVA, P. (2013), «Un busto en bronce del “Pseudo-Vitelio” de la antigua colección de El Retiro de Churriana (Málaga)» en *Baetica* 35, pp. 168–207.
- SALAZAR, A. (1959), «Arias Montano y Pedro de Valencia» en *Revista de Estudios Extremeños* XV, III, pp. 475–493.
- SAN MARTÍN MONTILLA, C. (2012), «La colección “Demetrio de los Ríos” en el Archivo del Museo Arqueológico de Sevilla» en *Itálica 1912–2012. Centenario de la Declaración como Monumento Nacional* (AMORES, F. y BELTRÁN, J. eds.), Sevilla, pp. 107–115.

SCHÄFER, T. (2013), «Ciclo di rilievi Medinaceli» en *Augusto*, catálogo de exposición, Milán, pp. 320–322.

SERRERA, J. M. (1991), *Pedro de Villegas Marmolejo*, Sevilla.

TRUNK, M. (2001), «La colección de esculturas antiguas del primer duque de Alcalá de la Casa de Pilatos en Sevilla» en *El coleccionismo de escultura clásica en España*, Madrid, pp. 89–100.

TRUNK, M. (2002), *Die 'Casa de Pilatos' in Sevilla. Studien zu Sammlung, Aufstellung und Rezeption antiker Skulpturen im Spanien des 16. Jhs.*, Maguncia.

TRUNK, M. (2013), «Novedades de la Colección de los duques de Alcalá y Medinaceli» en *Escultura Romana en Hispania, VII*, Santiago de Compostela, pp. 89–100.

VASARI, G. (1550), *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, ed. Giuntina (1568).

VILA VILAR, E. (1991), *Los Corzo y los Mañara: tipos y arquetipos del mercader de Indias*, Sevilla.

VV. AA. (2003a), *El mundo de las Academias: del ayer al hoy* (REYES, R. y VILA, E. eds.), Sevilla.

VV. AA. (2003b), *El museo cordobés de Pedro Leonardo de Villacevallos. Coleccionismo arqueológico en la Andalucía del siglo XVIII*, Málaga/Madrid.

VV. AA. (2013), *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad* (catálogo, A. NEGRETE, ed.), Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

CATÁLOGO DE OBRAS

Verlag Dr. Franz Stiedner, Berlin NW 7
Wissenschaftliche Projektion und Stereoskopie

IN

148



8907 Hibon et Milière, Grab
Ramses X.

Tumba de Ramsés X.

Biblioteca Histórica de la Universidad
Complutense de Madrid. Sign.: AfLF245.

PRÓXIMO ORIENTE

Leona herida	77
Figurilla femenina egipcia	79

Leona herida

1



N.º inv.: 2477-ESC

Vaciado en yeso

86 x 45 x 3,5 cm

668-626 a. C.

Original en el Museo Británico,
Londres

Este hermoso relieve forma parte de un friso de mayor tamaño, en el que se representaba al rey Asurbanipal cazando en un carro tirado por caballos a galope, mientras a su alrededor aparecen los animales heridos por las flechas del monarca.

Es el caso del relieve que nos ocupa, donde el artista optó por retratar el momento en el que una leona, herida por tres flechas, se arrastra por el suelo con el único apoyo de las patas anteriores pues las flechas le han inmovilizado el resto de cuerpo, en un gesto de profundo dolor como refleja la cabeza levantada del animal con las fauces entreabiertas.

Se trata de una de las más destacadas escenas que se conservan del arte asirio. Sobresale de esta obra la precisión técnica y el naturalismo con el que se representan las garras y la musculatura del cuerpo del animal, en especial en las patas delanteras que sostienen todo el peso. Pero sin duda es fundamental la interpretación de la expresión dramática del rostro de la leona a punto de sucumbir. Estos aspectos son fundamentales en la interpretación simbólica de la obra, puesto que a pesar de la fiera de los animales heridos el rey Asurbanipal se impone como vencedor.

AOB-MPPG



Figurilla femenina egipcia

El original que reproduce este modelo sevillano corresponde a un fragmento de escultura egipcia, que representa a una mujer envuelta en un manto blanco, llevando en su mano derecha una flor de loto que aprieta contra su pecho. Originalmente debió formar parte de un conjunto representando una pareja en posición sedente. En este modelo escultórico del arte egipcio, el marido aparece casi invariablemente ocupando la posición derecha, y la mujer se representaba a su izquierda, normalmente con la mano diestra abrazando al esposo por la cintura o por el hombro. Hay que destacar el primoroso trabajo del artista en el tratamiento de la peluca, con una talla que representa el pelo cayendo en zigzag a ambos lados de la cara y terminando en unas breves trenzas de remate; la peluca, para los antiguos egipcios, era un componente de la vestimenta que podía contener un significado de tipo religioso, político o, como en este caso, erótico-sexual, como corresponde a la esposa de un alto personaje. La flor de loto es un símbolo de inmortalidad o, mejor aún, del renacimiento que se espera tras la muerte; el comportamiento de esta planta acuática, que por las noches se oculta, cerrándose sobre sí misma, y de día reabre sus flores ante la luz del sol, se convirtió para los egipcios en uno de los mejores y más elocuentes símbolos de la esperanza en una resurrección, asociada a deidades como Ra u Osiris. Hay que señalar que este tipo de esculturas tiene una finalidad eminentemente funeraria, destinadas a ser depositadas en la propia tumba, normalmente en la cámara más interna, la auténtica capilla de culto al difunto, o en un templo o santuario, donde se suponía que el difunto permanecería eternamente asociado a la divinidad del templo.

Por los datos que poseemos, esta pieza, que en la actualidad se conserva en el Museo Nacional de Arte Egipcio de El Cairo, procede de Sheik Abd el-Gournah, una de las zonas más ricas y densamente pobladas de tumbas y vestigios arqueológicos de la necrópolis de Tebas, la capital meridional del Egipto del Imperio Nuevo. Por el estilo y el tratamiento de la imagen, especialmente la peluca, el perfil almendrado de los ojos y los labios rectos, podríamos datar la pieza hacia la segunda mitad de la XVIII Dinastía, quizás en el reinado de Tutmosis IV – Amenhotep III (hacia 1400–1352 a. C.).

JMSD

N.º inv.: 1120-12-DEC-ESC

Estatua egipcia que representa un retrato funerario femenino

Terracota

23 x 13 x 11 cm

Mediano formato, fragmentada, h. 1400-1352 a. C.

Original en el Museo Nacional de Arte Egipcio, El Cairo



Vista del lado sur del Partenón
en la Acrópolis de Atenas.

Biblioteca Histórica de la Universidad
Complutense de Madrid. Sign.: AfLF2096.

GRECIA

Efebo rubio	83	Diana de Gabies	113
Atenea	85	Cabeza masculina	114
Trono Ludovisi	87	Sátiro tocando la flauta	115
Discóbolo	89	Apoxiómeno	117
Doríforo	91	Cabeza del Hércules Farnese	119
Atenea Cassel	93	Marsias	121
Cabeza de Atenea	95	Fauno danzante	123
Iris	97	Ninfa de la concha	124
Cabeza de caballo del carro de Selene	99	Afrodita Púdica	125
Relieves del friso del Partenón	101	Venus de Milo	127
Diadúmeno	103	Sileno con Baco niño en brazos	129
Ares Borghese	105	Retrato de filósofo	130
Discóbolo en reposo	107	Isis	131
Afrodita de Fréjus	108	Hipnos	133
Eros de Centocelle	109	Venus del Esquilino	135
Relieve de Niké alada	110	Torso del Belvedere	137
Relieve de Ménade danzante	111	Espinario	139

Efebo rubio

El nombre atribuido al original se debe al tono amarillento del cabello, resto de una policromía que el vaciado no reproduce. La cabeza corresponde a una figura completa tipo *kúros*¹, de la que también se conserva deteriorada la zona de las caderas. Su altura total alcanzaría tres cuartas partes del natural, 25 cm la cabeza. Ambas partes se conservan en el Museo de la Acrópolis de Atenas (la cabeza, n.º 689).

La escultura se fecha hacia 490–480 a. C. El arcaísmo aún visible en su peinado, un casquete de mechones paralelos rematados en dos hileras de rizos sobre la frente y una larga trenza enroscada a la parte trasera para desaparecer oculta bajo el flequillo, contrasta con la dulzura del rostro y el movimiento de caderas, propios del primer clasicismo: para Richter² esta y otras figuras similares anticipan ya el canon de Policeto.

Contrastan la juventud del rostro y la musculatura adulta del cuerpo, por lo que Boardman³ resalta el carácter ecléctico de esta imagen de transición entre estilos, que relaciona con la *kórē* de Eutidico atribuyendo hipotéticamente a ambos un mismo autor de origen peloponesio. Fuchs⁴ incluye, en cambio, al *Efebo rubio* en los cánones del estilo severo, como obra de un maestro ático, e interpreta su concentrada seriedad como una autoafirmación personal que también reconoce en más piezas contemporáneas, como otra cabeza en bronce, algo posterior, del mismo museo ateniense (n.º 6590)⁵.

MOS

N.º inv.: 2473-ESC

Cabeza de *kúros*, denominada *Efebo rubio*

Vaciado en yeso

36 x 16 x 19 cm

Escultura griega de época protoclásica, h. 490–480 a. C.

Original en el Museo de la Acrópolis de Atenas

¹RICHTER, 1960

²Íd., 1960: 148

³BOARDMAN, 1985 [1978]: 85

⁴FUCHS, 1982: 488

⁵Íd., 1982: 488, fig. 654





Atenea

La pieza es copia en yeso de la Atenea que formaba parte de la decoración del frontón occidental del templo de Afaya en Egina, cuyo original, realizado en mármol a inicios del siglo V a. C., se encuentra conservado en la Gliptoteca de Múnich^{1 2}.

El templo, dórico, hexástilo y períptero, mostraba dos frontones en los que se reproducían las hazañas de los héroes de Egina durante las Guerras de Troya. Ambos frontones se organizaban con base en una pretendida simetría cuyo eje central lo ocupaba la diosa Atenea², contorneada a un lado y otro por diferentes escenas de luchadores. La diferencia de estilo entre ambos frontones es evidente siendo mucho más evolucionado el frontón oriental, construido hacia 480 a. C., mientras que el occidental, llevado a cabo hacia el 490 a. C., denota un notorio arcaísmo. Junto a este último se había realizado un primer frontón oriental que fue sustituido por el más moderno. Los escasos diez años de diferencia entre uno y otro son una muestra clara de la rápida evolución que el arte griego estaba sufriendo en esos momentos y la irrupción del nuevo estilo severo que se impondrá claramente sobre el periodo arcaico tardío. Muestra de ello es la pieza que nos ocupa, en la que la diosa aparece representada en posición frontal vestida con peplo y portando la égida gorgónea sobre su pecho.

La estatua muestra el brazo derecho inclinado hacia adelante para sostener la lanza y romper la frontalidad que envuelve a la pieza. Con el brazo izquierdo, también adelantado hacia el frente, sostiene el escudo, tal y como puede verse en el original de la Gliptoteca de Múnich. Se establece aquí una notoria diferencia con nuestro vaciado que se encuentra desprovisto del brazo izquierdo, por rotura.

Como afirma Pilar León, los resabios de la herencia arcaica están patentes en la esquematización lineal del pelo, el tratamiento de los ojos y el gesto convencional de la boca, aunque el modelado más unitario y la tendencia a fundir mejor los planos, por ejemplo entre pómulos y mejillas, demuestra una evolución, de ahí que se pueda hablar de transición del bajo arcaísmo a la alta época clásica.

La herencia arcaica también se documenta en los guerreros que acompañaban a la diosa en el respectivo frontón, cuyos movimientos y posturas carecen de la tensión y expresividad que les aportará pasado el tiempo el periodo clásico de la escultura griega.

svv



N.º inv.: 1079-12-EECC-ESC

Estatua de Atenea del templo de Afaya en Egina

Vaciado en yeso

176 x 53 x 45 cm

Figura central del frontón occidental, de 490 a. C.

Original en la Gliptoteca de Múnich

¹WÜNSCHE, 2007

²INVERNIZZI, 1965



N.º inv.: 1098-12-EECC-ESC
90 x 132 x 77 cm (incompleto)

Trono Ludovisi



Las piezas son copias en yeso (una de ellas incompleta) del *Trono Ludovisi*, original realizado en mármol hacia el 450 a. C. y conservado en el Museo Nacional Romano, en su sede del Palazzo Altemps, Roma¹. Este original, encontrado en la zona de los antiguos *Horti Sallustiani* de Roma², muestra decoración en bajorrelieve en tres de sus caras. La teoría más extendida defiende que en la cara principal se representa el instante del nacimiento de Afrodita, concretamente la Afrodita Urania, diosa del amor puro que surge de las aguas asistida por las Horas (Ὥραι), quienes delicadamente tiran de un manto para cubrir la escena divina. La diosa, que emerge vestida con un chitón muy ceñido al cuerpo que deja entrever su pura desnudez, gira la cara hacia la izquierda para romper la frontalidad de su figura; las Horas lamentablemente no conservan sus cabezas. Otras teorías plantean la posibilidad de que la imagen recree la salida de Perséfone del inframundo.

Junto a esta escena principal, en los laterales de la pieza aparecen representadas dos figuras femeninas sentadas sobre un cómodo almohadón: una joven completamente desnuda y con las piernas cruzadas que toca plácidamente la doble flauta y una sacerdotisa vestida con chitón y manto que cubre en parte su cabeza y que introduce algún tipo de esencia, posiblemente granos de incienso, en un quema perfumes o *thymiatérion* que dispone justo delante.

Aunque la pieza original queda enmarcada estilísticamente en el estilo severo, que deja entrever ya las particularidades del estilo clásico, las figuras, principalmente la de la diosa, denotan algunos síntomas del periodo arcaico anterior, que se manifiesta principalmente en la representación frontal de su figura y en el giro, un tanto forzado, de la cabeza.

De interés para el estudio del *Trono Ludovisi* es el *Trono de Boston*, encontrado en una zona no muy lejana del lugar donde se descubrió el primero, aunque su autenticidad no ha estado exenta de polémica por parte de los investigadores^{2 3}. Es muy probable que el *Trono Ludovisi* formara parte de la decoración del Templo de Venus Ericina⁴.

N.º inv.: 2486-ESC [izquierdo]

N.º inv.: 2475-ESC [central]

N.º inv.: 2479-ESC [derecho]

Tres placas con relieves que representan el nacimiento de Afrodita

Vaciados en yeso

88 x 70 x 9 cm [izquierdo]

142 x 91 x 14 cm [central]

88 x 70 x 9 cm [derecho]

470-460 a. C.

Original en el Museo Nacional Romano, Palazzo Altemps, Roma

¹DE ANGELIS, 2002

²TALAMO, 1998

³DE MIRO, 1997

⁴LA ROCCA, 1997

SVV



Discóbolo

El modelo del que deriva este ejemplar de discóbolo pertenece a la colección de yesos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que a su vez es copia del original en mármol de época romana que se conserva en los Museos Vaticanos. Este discóbolo de los Museos Vaticanos constituye una réplica más de la célebre obra elaborada hacia el 450 a. C. por Mirón¹, uno de los escultores y bronceístas más destacados de la Grecia antigua, en cuyas producciones queda patente el paso del estilo severo a la plena época clásica, y en las que se aprecia un mayor conocimiento e interés por la anatomía, el movimiento y la simetría, cualidades todas ellas fácilmente apreciables en sus creaciones.

El *Discóbolo*, pieza que representa un atleta en el efímero instante de lanzar el disco, se caracteriza por la composición y la posición girada, que la aleja de la frontalidad característica del periodo anterior. Como afirma Blanco Freijeiro, refiriéndose a la obra, *tiene su expresión más feliz en la caída de toda la estatua hacia su espalda; vista así, como plano inclinado, la figura cobra una extraordinaria movilidad*².

Del original en bronce que realizara Mirón nos han llegado varias réplicas en mármol procedentes del mundo romano^{1 2}, de las que la más completa y conocida es sin duda alguna el *Discóbolo Lancelotti*, conservado en el Museo del Palazzo Massimo alle Terme, Roma. Junto a ésta, una obra de una calidad extraordinaria, y posiblemente la más acertada, es el discóbolo Castelporziano, acéfala y más fragmentada que la anterior, pero que representa una copia dotada de una gran maestría y perfección. A ellas hay que sumar, entre otras, el ejemplar conservado en el British Museum procedente de Villa Adriana y cuya particularidad, al compararla con el *Discóbolo Lancelotti*, es la posición de la cabeza, completamente girada y mirando en sentido contrario al disco, circunstancia que provoca una imagen forzada y extraña con respecto a la que debió de poseer el original. Esta anomalía responde a una restauración moderna en la que se le ajustó una cabeza que con seguridad no pertenecía a la pieza.

Circunstancia parecida encontramos en el *Discóbolo* del Vaticano, del que deriva el vaciado de la Universidad de Sevilla. En este caso a la pieza, descubierta acéfala como la de Castelporziano, le fue colocada una cabeza en época moderna, girada de nuevo con respecto al original.

SVV



N.º inv.: 1077-12-EECC-ESC

Vaciado en yeso

108 x 65 x 30 cm

Réplica romana de un modelo griego de h. 450 a. C. de MIRÓN

Original en los Museos Vaticanos

¹SCHRÖDER, 1913

²BLANCO, 2011



Doríforo

El Doríforo de Policeto de Argos, que reproduce este ejemplar, es una de las obras emblemáticas de la estatuaría griega, sobre la que prácticamente todo se ha dicho: su correspondencia con el canon propuesto por su autor como forma perfecta de la figura humana, su revolucionario equilibrio y su armonía compositiva, en contraste con el arcaísmo que aún denotan su peinado compacto y su musculatura plana con pliegues lineales profundamente marcados, la identificación del joven desnudo que avanza portando una lanza o jabalina con el héroe Aquiles como personificación del carácter griego¹.

De la alta consideración del desaparecido original de bronce creado hacia 440 a. C. son buena prueba las más de treinta copias y versiones antiguas conservadas, desde las más o menos literales hasta adaptaciones tan famosas como el Augusto de Prima Porta (véase ficha correspondiente). La de la Universidad de Sevilla reproduce el ejemplar completo del Museo Nacional de Nápoles (n.º 6011), pieza romana marmórea de 2,12 m de altura fechada en el siglo I a. C., que se encontraba frente a la entrada de la Palestra Samnita de Pompeya, como atestigua su base en tufo. Esta situación se justificaría por el deseo de recordar a los jóvenes aristócratas ciudadanos que allí se ejercitaban su vínculo con la tradición heroica.

También da testimonio de su popularidad el hecho de aparecer ya en los más antiguos tratados acerca del arte clásico, en particular la obra decisiva de Winckelmann² quien lo califica de una de las obras «más nobles y más hábiles» de su autor, y el volumen y calidad de los estudios a él dedicados por los especialistas en arte griego^{3 4 5 6}. Acostumbrados al elogio sobre la perfección física de la figura y la maestría del escultor de Argos, puede resultarnos desconcertante que un crítico posmoderno califique al Doríforo de bello autómatas sin alma⁷, lo cual sin embargo resulta compatible con su carácter de canon ejemplar, del que los romanos admiraban sobre todo sus proporciones matemáticas⁸. De hecho, esa es la razón por la que siglos después continúa reproduciéndose en las colecciones didácticas. Curiosamente, ninguna de las copias romanas conservadas parece ajustarse a un canon matemático.

MOS

N.º inv.: 1066-09-EECC-ESC

Vaciado en yeso

217 x 76,5 x 82 cm

Réplica romana del siglo I a. C. de un modelo griego de POLICLETO de h. 440 a. C.

Original en el Museo Nacional de Arqueología, Nápoles

¹FUCHS, 1982: 77, fig. 79

²WINCKELMANN, 1764 [1955: 831]

³BIANCHI-BANDINELLI, 1938

⁴ARIAS, 1964

⁵ZANKER, 1974

⁶KREIKENBOM, 1990

⁷MACH, 2012: 189

⁸SPIVEY, 1996: 40-41



Atenea Cassel

Este calco conservado en la colección universitaria deriva del realizado por el formador Hoffman de las dos esculturas que se hayan depositadas en el Museo de Cassel¹. Presenta la particularidad de que la escultura antigua copiada (*Atenea Lemnia*) había sido restaurada y completada con otra cabeza de la misma colección alemana de otra Atenea de un tipo diferente, tipo Giustiniani, que estudiaremos a continuación ya que existe un segundo calco en yeso en Sevilla. En efecto, torso y cabeza eran copias de dos prototipos diferentes, aunque ambos representaban a la diosa griega Atenea. En la actualidad, la estatua ha sido liberada de la restauración y aparece sin cabeza. No obstante, el ejemplar en yeso del Museo Nacional de Reproducciones, que reproduce el yeso de Sevilla, fue adquirido en 1888 por compra al Museo de Cassel, por lo que perpetúa la errónea restauración llevada a cabo².

Algunos años después, ya Furtwängler relacionó un torso romano del Museo Albertinum de Dresde con otra cabeza conservada en el Museo Civico de Bolonia (sin casco, sólo con el pelo recogido con una cinta) y con las fuentes escritas que documentaban una ofrenda de una Atenea en bronce, obra de Fidias, entre 450–440 a. C., dedicada por los habitantes de la isla de Lemnos, y que, según Pausanias³, se debió situar en los Propileos de la Acrópolis de Atenas⁴. La *Atenea Lemnia*, llamada así, pues, por el origen de sus oferentes, fue conocida en la antigüedad por el epíteto de «la hermosa» y es probable que a ella se refiera también Plinio cuando aclama una escultura de Atenea de Fidias, realizada en bronce⁵.

Tal como la representa la réplica de época romana de Cassel se trata de una Atenea joven, de pie, apoyada sobre la pierna derecha y con la izquierda exonerada, vestida con el peplo, sobre el que se sitúa la égida, una coraza de piel de cabra decorada con el rostro de Medusa. El brazo izquierdo debió sustentar una lanza, mientras que con el brazo derecho sostendría su propio casco (mejor que otros intentos anteriores de situar en su mano derecha una corona o una lechuza), en actitud pensativa, según se ha reconstruido en el mismo Museo de Cassel, restituyendo el modelo original en bronce y siguiendo el tipo Dresde–Bolonia⁶.

El torso del Museo de Cassel que copia este yeso de la colección universitaria debió elaborarse en época antoniniana avanzada, hacia el 160–170 d. C., y fue adquirido en el siglo XVIII en Roma⁷.

N.º inv.: 1068-09-EECC-ESC

Estatua de la Atenea Lemnia, completada con la cabeza de la Atenea Giustiniani

Vaciado en yeso

240 x 98 x 79 cm

Réplica romana de 160–170 d. C. del cuerpo de la Atenea Lemnia de FIDIAS, de 450–440 a. C., coronada erróneamente con una cabeza tipo Atenea Giustiniani (que se estudia en la ficha siguiente)

Ambos originales, cuerpo y cabeza, en el Museo de Cassel

¹GERCKE, 2007a

²ALMAGRO, 1984: 72, n.º 62

³PAUSANIAS, I, 28, 2

⁴FURTWÄNGLER, 1893: 4 ss. (crítica en HARTSWICK, 1983 y 1992)

⁵PLINIO, 34, 54

⁶GERCKE, 1991: 39–46

⁷GERCKE, 2007a: 51

MLLA



Cabeza de Atenea

En la colección de yesos de la Universidad de Sevilla se conserva asimismo una cabeza de Atenea que es similar a la que corona erróneamente en cuerpo de la *Atenea Lemnia*, mediante la restauración realizada en el Museo de Cassel (según se ha visto en la ficha anterior). En este caso el yeso sevillano se ha situado sobre un pedestal cilíndrico. En efecto, en el Museo de Cassel se conserva el original mármreo de esta pieza, que debió coronar una Atenea tipo Giustiniani, según la réplica que da nombre al tipo, aparecida en Roma en el templo de Minerva Médica y conservada hasta el siglo XIX en la antigua colección Giustiniani.

La diosa se ha representado como una mujer joven, ataviada con un casco corintio, que se encuentra sobre la frente y ligeramente desplazado hacia la parte posterior de la cabeza, dejando al descubierto el rostro. El casco está adornado a cada lado de la cara, en las carrilleras, con cabezas de machos cabríos de grandes cuernos. La cara, de forma alargada, presenta una expresión serena en la que sobresalen los ojos que miran hacia el frente, con párpados resaltados, y la boca con labios gruesos, que está ligeramente entreabierta. Bajo el casco se puede ver una abundante melena, peinada hacia atrás sobre las sienes, enmarcando el semblante y cayendo a lo largo del cuello, ocultando la nuca para recogerse en la parte posterior un moño. Se han conservado más de una docena de copias romanas de esta cabeza y tres esculturas completas en Roma (Museos Vaticanos, Villa Albani y Museo Torlonia)

Esta escultura se ha fechado en el siglo II, entre el 130 y 140 d. C., que copiaría un original griego, hoy perdido, de fines del siglo V a. C., de ambiente ateniense¹.

MLLA

N.º inv.: 1152-12-21-ESC

Cabeza de la diosa griega Atenea, según el tipo Giustiniani

Vaciado en yeso

58 x 22 x 34 cm

Réplica romana de h. 130-140 d. C. de una cabeza del tipo Atenea Giustiniani que sigue un modelo griego de fines del siglo V a. C.

Original en el Museo de Cassel

¹GERCKE, 2007b: 81-82, n.º 14



La designación es convencional, pues existen dudas sobre la posible identificación. El original de mármol pentélico se conserva en el Museo del Louvre (MA 740) y se relaciona con el frontón occidental del Partenón (438–432 a. C.). La altura de la cabeza es 0,40 m. La nariz, los labios y el mentón están restaurados en el original, tal como muestra la reproducción en yeso¹. Aun así la reproducción es válida para introducir al espectador en la rica problemática de las esculturas del Partenón, siempre atractiva para la Arqueología y para la Historia del Arte².

Es ésta una de las piezas que mejor ilustran las vicisitudes por las que ha pasado el Partenón a lo largo de los siglos, su prodigiosa resistencia a pesar de ellas y las muchas dificultades que todo ello impone a la investigación arqueológica. Todavía en el siglo XVII los frontones se encontraban en buen estado de conservación, casi intacto el occidental, según dan a entender los dibujos realizados por Jacques Carrey en 1674. El destrozo y el expolio que siguieron al enfrentamiento de turcos y venecianos llevaron la cabeza desde la Acrópolis de Atenas a Venecia, donde en 1823 fue adquirida por el arqueólogo alemán D. Weber, a quien luego se la compró el arqueólogo francés L. Laborde, hasta que finalmente en 1928 la obtuvo el Museo del Louvre.

El estilo y las dimensiones fundamentan la relación con el Partenón y de hecho el paralelo con cabezas del friso y con la de Dioniso del frontón oriental demuestra afinidades en la estructura, la forma y el tratamiento de los detalles. La frente alta, el óvalo del rostro alargado, la masa de rizos flojos y esponjosos son rasgos característicos propios del «estilo Partenón». Sin embargo, por pertenecer dichos rasgos al ideal de belleza generalizado en época clásica y por la difusión amplia del estilo creado en el Partenón, no se los puede considerar definitivos, de donde las dudas generadas por la cabeza.

La identificación frecuente con Iris ofrece igualmente dudas y se considera cuestión abierta. Resulta así explicable la cautela de expertos como Marianne Hamiaux en el catálogo de la escultura griega del Museo del Louvre y como el gran especialista John Boardman, quien no pasa de hablar de procedencia probable de un frontón del Partenón³.

PL



N.º inv.: 1145-12-EECC-ESC

Cabeza de escultura que probablemente personifica a Iris. Escultura del frontón occidental del Partenón de Atenas

FIDIAS

Vaciado en yeso

57 x 35 x 41 cm

438–432 a. C.

Original en el Museo del Louvre, París

¹HAMIAUX, 1992

²BROMMER, 1963

³BOARDMAN, 1985



Cabeza de caballo del carro de Selene

Es un hito de referencia en las salas del Partenón del Museo Británico¹². Merece serlo, porque es una escultura portentosa. La fuerza escultórica es tal, que el carácter ético palpitante en toda la obra escultórica del Partenón, impregna también a las figuras animales. La cabeza del carro de Selene del frontón oriental es prueba irrefutable.

El frontón oriental representaba el mito del nacimiento de Atenea y en los extremos del mismo se veían grupos escultóricos alusivos al momento en que ocurría ese acontecimiento³⁴. Selene (la Luna) se precipita con su carro en la profundidad del Océano y sus caballos jadean exhaustos, exteriorizan el cansancio del final del día y parecen anhelar el reposo que traerá la noche. Este es el mensaje que captaba el espectador antiguo, al contemplar el grupo de figuras situadas en el extremo derecho (a la diestra del espectador) del frontón oriental del Partenón. Como en el extremo opuesto del frontón emergían pujantes y frescos los caballos del carro de Helios (el Sol), al inicio del recorrido que los llevará a cruzar el cielo, se comprende que el momento representado es el amanecer. Se trata de una metáfora maravillosa concebida por Fidias para representar el nacimiento de Atenea como un acontecimiento cósmico⁵.

La destreza, la evolución estilística y la valentía del trabajo del mármol llevan a pensar que los frontones constituyen la última de las series escultóricas del Partenón y que su cronología se ha de fijar al final del proceso de los trabajos de ornamentación plástica (438–432 a. C.).

PL



N.º inv.: 1163-12-EECC-ESC

Cabeza de caballo del carro de Selene. Escultura del Frontón oriental del Partenón de Atenas

FIDIAS

Vaciado en yeso

52 x 85 x 29 cm

438-432 a. C.

Original en el Museo Británico, Londres

¹COOK, 1984

²JENKINS, 1994

³BOARDMAN, 1985

⁴BROMMER, 1963

⁵HIMMELMANN, 1982



Las cuatro reproducciones que aquí vemos corresponden a diferentes placas relivarias de los lados N y O del friso jónico. El protagonismo concedido a los jinetes demuestra el rango principal de la caballería en la sociedad ateniense¹².

Para valorar adecuadamente la categoría artística de la ejecución técnica, conviene tener en cuenta que el relieve con unos 5–6 cm de fondo es más bien plano. La colocación a gran altura y la poca iluminación que recibía el friso obligaron a cortar y a colocar los bloques con inclinación hacia delante por la parte superior, para así paliar la falta de luz y recoger mejor la que llegaba desde abajo. La pintura y el color contribuían igualmente a aumentar el efecto de viveza y luminosidad³⁴.

La composición estuvo muy cuidada en todos los aspectos y estas placas demuestran hasta qué punto lo fue en cuanto a sentido rítmico; de hecho el cortejo avanza unas veces pausado, otras apresurado; las figuras aparecen en quietud o en movimiento; unos caballos llevan paso sosegado, ordenado, mientras otros se agitan y encabritan. La impresión de naturalidad es clave en todo en el friso, por lo que el espectador antiguo reconocía fácilmente y se identificaba con lo que veía.

Respecto al conjunto del friso el relieve del lado N es más plano, los contornos de las figuras están delicadamente trazados, el plegado de los paños es fino, las cabezas matizadas, todo lo cual hace pensar en una cronología más avanzada dentro del proceso de elaboración (438–432 a. C.). Así lo muestra la placa que aquí vemos, en la que un grupo de figuras se preparan para la cabalgata (n.º 13).

Puesto que los yesos reproducen varias placas del lado O merece la pena observar la libertad de tratamiento e incluso la falta de unidad compositiva que hay en ellas (n.ºs 14–16). Hubo naturalmente un planteamiento general, pero en unos sectores más que en otros se apreciaba la ejecución del trabajo a la manera de cada escultor. Pieza extraordinaria es la que

Relieves del friso del Partenón

13 14 15 16



representa a un jinete a pie en actitud de sujetar a un caballo levantado de manos, lo que le supone tal esfuerzo, que se le suelta la túnica y el manto vuela a su espalda (n.º 14). Composición y labra magistrales hacen pensar en uno de los grandes maestros presentes en el friso⁵.

PL

N.º inv.: 1015-07-BIBL-ESC [13]

N.º inv.: 1014-07-BIBL-ESC [14]

N.º inv.: 1016-07-BIBL-ESC [15]

N.º inv.: 1013-07-BIBL-ESC [16]

Cuatro placas del friso de las Panateneas del Partenón de Atenas

FIDIAS

Vaciados en yeso

102 x 165 x 8 cm [13]

103 x 150 x 11 cm [14]

104 x 144 x 11 cm [15]

103 x 141 x 11 cm [16]

Originales en el Museo Británico, Londres [13]

y Museo de la Acrópolis, Atenas [14, 15, 16]

¹BOARDMAN, 1985

²BROMMER, 1977

³COOK, 1984

⁴JENKINS, 1994

⁵HIMMELMANN, 1982



N.º inv.: 1065-09-EECC-ESC

102 YESOS

Son dos los ejemplares de la colección de yesos de la Universidad de Sevilla que reproducen otro popular bronce desaparecido de Policleto, el Diadúmeno o joven que se ata a la cabeza la cinta de los vencedores. Ambos siguen estrechamente, incluso en la errónea posición del brazo derecho restaurado en el siglo XVIII, la copia romana de mediados del siglo II d. C. llegada al Museo del Prado (n.º 88-E) tras pasar por las colecciones de Cristina de Suecia, Livio Odescalchi y el Palacio Real de San Ildefonso¹.

Schröder² considera el ejemplar de Madrid y otros semejantes como especialmente cercanos al original. Este sería una obra tardía (hacia 420 a. C.) del escultor de Argos, por lo que representa un progreso respecto al *Doríforo* —que para Boardman³ solo era «algo anterior», mientras Schröder los separa treinta años— en su movimiento y riqueza de detalles, aunque comparte su esquema básico con él. Fuchs por su parte⁴ resalta cómo las partes del cuerpo se encuentran mejor articuladas, menos compartimentadas. Los brazos alzados sujetando la cinta acompañan el contraposto del torso y añaden movimiento a la figura. No es segura la identificación del personaje, que ya desde la Antigüedad unos copistas lo interpretaron como un atleta humano y otros como un personaje mitológico, tal como prueba el carcaj, atributo propio de Apolo, de la copia de Delos conservada en el Museo Nacional de Atenas, esta sí con ambos brazos en la actitud correcta.

La especialidad de Policleto como escultor serían supuestamente los jóvenes atletas vencedores⁵ representados según los dictados de la belleza «canónica», expresión del ideal clásico del *kalòs kagathòs* (bello y bueno) que se manifiesta en los gimnasios ciudadanos y en los juegos: un tipo de hombre joven, desnudo, de proporciones perfectas, encarnación de la excelencia deportiva, el atractivo sexual, las virtudes cívicas y la integridad moral, que puede representar tanto a dioses como a héroes, así como a guerreros y atletas mortales pero dignos de la inmortalidad⁶. Desde esa óptica la desnudez podría considerarse la «vestimenta» del hombre que aspira a trascender⁷, mientras que la cinta no es tanto un premio deportivo, como un reconocimiento de carácter más general.

MOS



N.º inv.: 1094-12-ESCC-ESC

Vaciado en yeso

198 x 98 x 78 cm

Réplica romana de mediados del siglo II d. C. de un modelo griego de POLICLETO de h. 420 a. C.

Original en el Museo Nacional del Prado, Madrid

¹SCHRÖDER, 2004: 67-73, n.º 104, con referencias anteriores

²Íd., 2004: 73

³BOARDMAN, 1999 [1985]: 205

⁴FUCHS, 1982: 77

⁵Sobre la evolución de su imagen, RAUSA, 1994

⁶SPIVEY, 1996: 38-39

⁷Íd., 1996: 112



N.º inv.: 1075-12-EECC-ESC

Estatua de Ares de la antigua colección Borghese (Roma)

Vaciado en yeso

211 x 90 x 70 cm

Réplica romana de época altoimperial de un modelo griego de fines del siglo V a. C. atribuido a ALCAMENES

El original en el Museo del Louvre, París

¹FURTWÄGLER 1893: 121-122

²PAUSANIAS I, 8, 4

³Por ejemplo, HARTSWICK, 1990; TODISCO, 1993: lám. 4

⁴BLANCO, 2011: 293-294

Ares Borghese

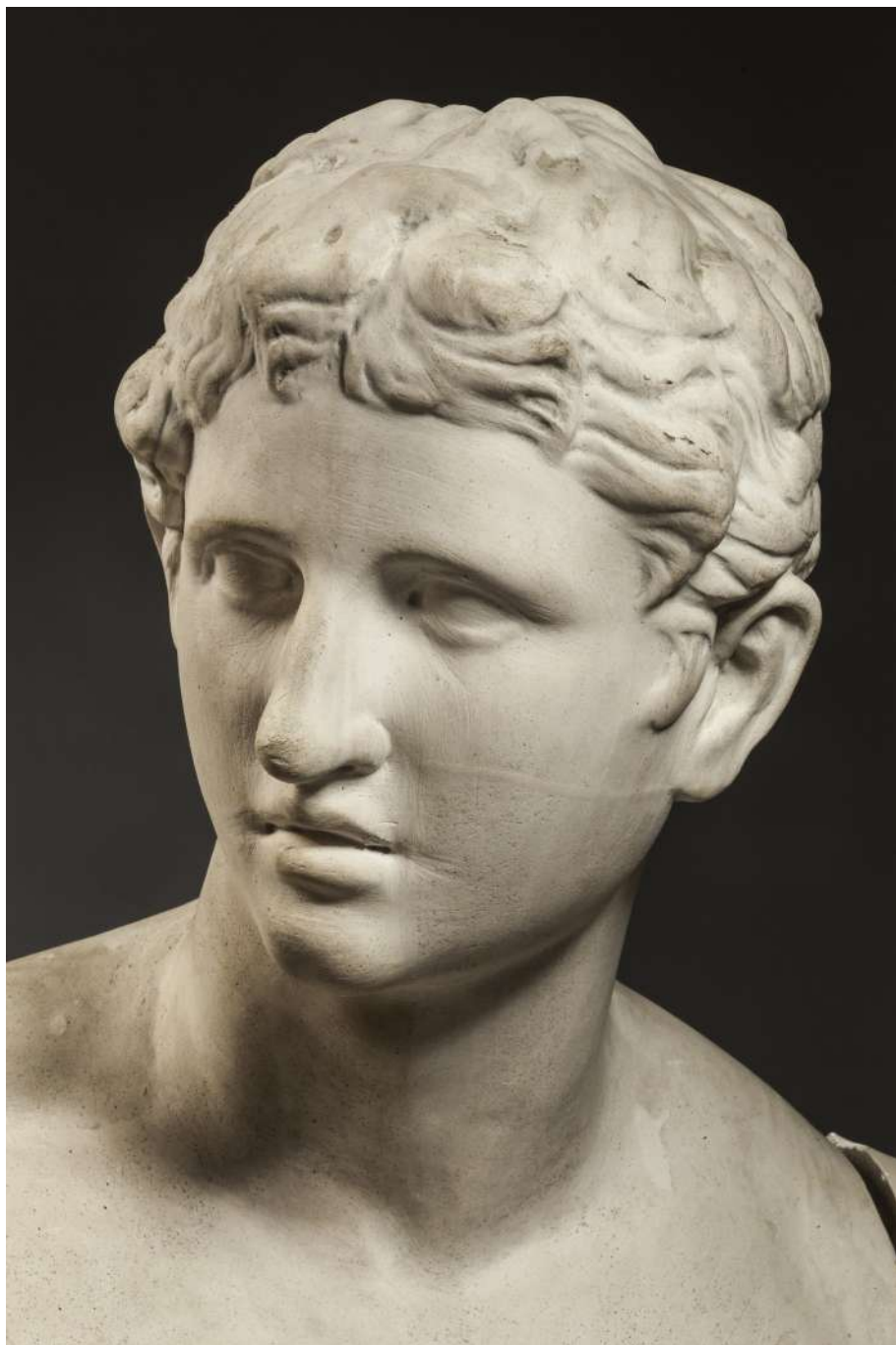
La estatua en mármol que reproduce este yeso estuvo hasta los inicios del siglo XIX en la colección de la Galería Borghese, en Roma, de la que deriva su nombre. Al igual que otras esculturas (alguna de las cuales aparecen asimismo copiadas en yeso en la colección universitaria, como la *Diana de Gabies*), la pieza fue adquirida en 1807 por Napoleón Bonaparte a su cuñado Camillo Borghese y trasladada a París, incorporándose algunos años después al Museo del Louvre.

La escultura representa a Ares, dios la guerra en el mundo griego, que aparece desnudo, con un casco ático decorado con perros y grifos en bajorrelieve y una tobillera en el pie derecho que recordaría su relación adúltera con Afrodita, diosa del amor. Llevaría una lanza sostenida con su mano izquierda. Apoya el cuerpo sobre la pierna izquierda mientras que adelanta la derecha, determinando el avance de esa parte del cuerpo, mientras que el brazo cae hacia abajo. Acorde con la disposición del cuerpo el rostro mira hacia abajo, con una expresión plena de clasicismo. Asimismo la recia y ordenada musculatura del cuerpo apunta como referente a un bronce griego de fines del siglo V a. C., aunque —según los autores— la obra que reproduce la estatua del Louvre se trataría de una réplica romana de aquél de época altoimperial; o más bien, para otros autores, correspondería a una creación clasicista original de época de Augusto.

Según la primera interpretación, que recoge ya Furtwängler¹, el modelo griego sería una obra del escultor ateniense Alcámenes, cuya producción principal se sitúa en Atenas en los últimos decenios del siglo V a. C., en el contexto de la guerra del Peloponeso. En concreto se identificaría con la estatua de este dios que estaba situada en su templo en el Ágora de Atenas, referida en el siglo II d. C. por Pausanias²: *...está un templo dedicado a Ares, donde hay dos estatuas de Afrodita, y una del dios, que la hizo Alcámenes*. Según la segunda interpretación, la estatua de culto del dios del templo, que fue trasladado a Atenas en época de Augusto desde Acarnas (en el Ática, a unos 9,5 km al norte de aquélla), no se representaba desnuda, sino con vestimenta militar³. En todo caso, sigue siendo válida la consideración de Blanco⁴, al afirmar que *El Ares Borghese es, ciertamente, la más noble representación de este dios que se conoce en el arte clásico, y su actitud es todo lo nueva y valiente que podría esperarse de una obra de Alcámenes; pero aparte de esto, la investigación no ha podido encontrar un argumento lo bastante sólido para atribuírsela*.



JBF



Discóbolo en reposo

En el arte griego tiene una posición sobresaliente la representación del atleta. Ello era consecuencia de la importancia que el deporte y las competiciones atléticas tenían en la vida griega, pero no —como en la actualidad— sólo como una actividad lúdica o de competición deportiva, sino con una faceta fundamental religiosa, en cuanto se insertaban originalmente en las competiciones de los juegos de los santuarios, destacando, por ejemplo, los de los santuarios panhelénicos, como los de Olimpia o Delfos. Además, en el marco del gimnasio, las actividades atléticas suponían una faceta fundamental en la formación de los jóvenes de familias destacadas de la sociedad.

Por todo ello en ámbitos como la pintura —en concreto de los vasos cerámicos— y la estatuaría se representaban atletas¹, en diferentes competiciones y actitudes, entre los cuales el lanzador del disco. En concreto, en la estatuaría griega de época clásica son dos los modelos principales: el lanzador en acción, que representa especialmente el *Discóbolo* de Mirón (véase la ficha correspondiente); y el lanzador en reposo, como este ejemplar que analizamos ahora. El modelo principal para este segundo tipo se vinculó de manera tradicional a una escultura referida por Plinio² que sería realizada a comienzos del siglo IV a. C. por el escultor de Argos Naucides, seguidor de Policleto. Posteriormente se vinculó el modelo a la producción del escultor ateniense Calímaco, datándose a fines del siglo V a. C., por su afinidad formal con el *Ares Borghese* en la disposición de la figura, asentando el cuerpo sobre la pierna izquierda y adelantando la derecha, a la vez que apoya ambos pies sobre el suelo. No obstante, las dudas que plantea esta última adscripción (véase la ficha correspondiente al vaciado en yeso del *Ares Borghese*) hace que para otros autores el tipo no pueda vincularse a un escultor griego concreto. La escultura de la que se tomó el vaciado procede de Roma y sería elaborada en el siglo I d. C. Otra réplica escultórica de época romana del prototipo original se conserva en los Museos Vaticanos, aunque con variantes con respecto al que copia el yeso sevillano, como se observa en la cabeza.

La escultura se encontraba en el siglo XVIII en Villa Montalto (Roma), siendo restaurada en el taller de Cavaceppi (allí se le agregó el brazo derecho); posteriormente fue adquirida por el inglés William Lock y pasó finalmente a Inglaterra, a la colección de Lord Faversham (Kent)³. La copia del Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid fue adquirida en 1889, y deriva de un vaciado del formador Miguel Ángel Trilles⁴.

JBF



N.º inv.: 1071-12-EECC-ESC

Vaciado en yeso

177 x 84 x 50 cm

Réplica romana de época altoimperial de un modelo griego de fines del siglo V a. C. o inicios del IV a. C.

Original en la Colección Faversham (Kent, Reino Unido)

¹RAUSA, 1994

²PLINIO, 34, 19, 3 Y 9

³VISCONTI, 1806: 34-35

⁴ALMAGRO, 1984: 89, n.º 90

**N.º inv.: 1078-12-EECC-ESC**

Estatua de Afrodita tipo Fréjus

Vaciado en yeso

176 x 76 x 45 cm

Réplica romana de fines del siglo I
– inicios del II d. C., de un modelo
griego del siglo V a. C.

Original en el Museo del Louvre, París

¹FUCHS, 1982: 181; el principal estudio
de conjunto en BRINKE, 1991

²FURTWÄNGLER, 1893: 117

³Resumen de las propuestas con
sus referencias en BAENA, 2012:
227–228, 231–232

⁴APARICIO, 2011

⁵BAENA, 2012: 235 ss., recogiendo
en detalle la polémica, que consi-
dera «irresoluble»

⁶DELIVORRIAS et al., 1984: tipo A7

⁷BRINKE, 1991: Catálogo

⁸LA ROCCA, 1975, en BAENA, 2012: 234

Conocida como tipo Louvre–Nápoles por los museos que conservan los principales ejemplares del modelo aquí reproducido (El nombre de Fréjus atribuido a la copia del Louvre es erróneo, la pieza proviene de Nápoles¹), esta imagen de Afrodita ha despertado muchas controversias en cuanto a su identificación precisa. Furtwängler² consideró el original obra de un discípulo de Fidias, Alcámenes, identificándola con la *Afrodita de los Jardines* mencionada por diversos autores antiguos. De hecho es frecuente encontrar esta imagen asociada a ese nombre.

La atribución más aceptada la refiere a otro artista del mismo círculo, Calímaco, aunque no ha sido la única³. La imagen de Afrodita vestida, que desvela el seno izquierdo mientras muestra en la mano de ese lado la manzana otorgada por Paris a la más bella de las diosas, se ha considerado también la fuente de inspiración del escultor Arcesilao, a quien César encargó la imagen de *Venus Genetrix* para su templo de Roma. Así se ha aceptado generalmente y se repite en los manuales más populares de escultura griega, remitiendo a este modelo numerosas imágenes oficiales de damas romanas, emperatrices incluidas. Sin embargo, también han surgido propuestas que lo descartan, relacionando la advocación romana con otra iconografía de connotaciones militares presente en algunos denarios de César⁴, o con variantes que mostrarían el pecho cubierto, o incluso una iconografía diferente, original de Arcesilao y meramente inspirada en la obra de Calímaco⁵.

Se trata en cualquier caso de una imagen muy popular en el mundo romano, donde se realizan numerosas copias y variantes^{6,7} como la del Louvre que repite nuestro vaciado, de fines del siglo I – inicios del II d. C. Destaca la sensualidad de la figura, cuyo cuerpo apenas descubierto es, sin embargo, revelado con claridad a través de los pliegues del fino ropaje, que en su delicadeza y preciosismo «mitiga» la solidez de un cuerpo de concepción policlética. La actitud de la diosa se ha relacionado con la protección del matrimonio⁸.

MOS

Eros de Centocelle

El vaciado de la Gipsoteca de la Universidad de Sevilla representa a Eros, el dios del amor. El torso original ejecutado en mármol de Paros muestra al hijo de Afrodita, simbolizado muchas veces como un niño, aunque aquí la escultura se inclina por mostrarlo como a un adolescente desnudo con el rostro inclinado a la derecha, destacando la morbidez del cuerpo y la curvatura que éste traza, lo que denota su carácter praxiteliano, identificándolo algunos autores con una copia del *Eros*, una gran escultura de bronce, que Praxiteles hizo para la ciudad de Tespias a inicios del siglo IV a. C. Plinio nos dice que estaba en Roma durante el tiempo en que él estaba escribiendo en el siglo I, desapareciendo poco después. Emulando el arte griego, su presencia en la ciudad italiana favoreció que se realizasen numerosas copias de la escultura, tanto bustos como torsos, de la que esta obra es un magnífico ejemplo. Muchas esculturas de Eros, Baco o Ganímedes decoraron los interiores de villas y baños romanos.

Los brazos se han perdido, aunque debió tenerlos caídos, posiblemente con un arco. La figura está representada hasta el inicio de las piernas, mientras que en la espalda conserva restos del arranque de las alas. Sobresale el tratamiento realizado en el cabello, creando efectos de claroscuro. Su nombre deriva del lugar donde fue encontrado, Centocelle, en los alrededores de Roma, por el pintor escocés Gavin Hamilton a finales del siglo XVIII, siendo adquirido por el papa Clemente XIV y expuesto en los Museos Vaticanos. Durante el siglo XIX su figura se difundió por toda Europa a través de vaciados en yeso, como el que posee la Universidad de Sevilla.

LMR

N.º inv.: 1095-12-EECC-ESC

Vaciado en yeso

107 x 44 x 35 cm

Réplica romana basada en un modelo griego de inicios del siglo IV a. C. atribuido a PRAXÍTELES

Original en los Museos Vaticanos



**N.º inv.: 2476-ESC**

Niké (Victoria) que se ata o desabrocha la sandalia

Vaciado en yeso

96,5 x 54,5 x 15 cm

Relieve de la balastrada del templo de Atenea Niké en la Acrópolis de Atenas, de 408-407 a. C.

Original en el Museo de la Acrópolis de Atenas

¹CASSON, 2014 [1921]

²ROBERTSON, 1991

³SCHRÖDER, 2008

⁴BLANCO, 2011

La pieza original, de la que es copia el yeso de la colección de la Universidad de Sevilla, formaba parte de la decoración de la balastrada del templo dedicado a la diosa Atenea Niké o victoriosa^{1 2 3}, también conocida como Niké Ápteros o Victoria sin alas. Construido en la Acrópolis de Atenas, es uno de los ejemplares de templo jónico más significativos de la Grecia clásica. Fue proyectado por Calícrates en el año 449 a. C. para conmemorar la victoria de los griegos sobre los persas, acontecida en 480 a. C. en la batalla de Salamina y para celebrar la paz de Calias, establecida entre griegos y persas en torno al 449 a. C. El proyecto, que permanecerá detenido durante veintidós años, no será terminado hasta el 427-424 a. C.

Hacia el año 421 a. C. se elabora el friso decorado con una asamblea de dioses y con diferentes escenas que representan luchas de griegos contra persas y griegos contra griegos. La base del templo, en cambio, se rodea con un pretil o balastrada que se lleva a cabo hacia el 408-407 a. C., decorándose con relieves en los que se representa a la diosa Atenea sentada en una roca y rodeada de numerosas *Nikái* atareadas en diferentes funciones. Tanto el friso como la balastrada son obra de un escultor instruido e influenciado tal vez por Calímaco.

Entre las *Nikái* presentes en la balastrada del templo se encuentra la nuestra, una representación conocida como *Sandalbinder*, que recoge el efímero instante en el que la Victoria se detiene para atar o desatar su sandalia, en un gesto natural. La escena, dotada de gran naturalismo, muestra a la diosa en una actitud relajada, que alza la pierna para ajustarse, con su mano izquierda, el calzado, mientras permanece atenta a otra cosa, lo cual queda patente por la posición de la cabeza, en gran parte perdida, pero que aun así permite entrever que dirige su mirada al frente, sin prestar la menor atención al calzado.

La escena desarrollada en altorrelieve se encuentra modelada con gran refinamiento, ajustándose a la técnica llamada de paños mojados, que permite entrever claramente la anatomía delicada de la diosa, si bien, y como afirmaba A. Blanco Freijeiro, es notoria la incapacidad del escultor para diferenciar los tejidos de la túnica y el manto que viste la Niké⁴.

SVV

Relieve de Ménade danzante

Ménade danzante de época romana, de hacia el 120–140 d. C., que se inspira en un original griego de fines del siglo V a. C., hacia el 400, atribuido al escultor griego Calímaco¹. El original se conserva en el Museo de Prado junto con tres piezas más pertenecientes al mismo ciclo decorativo, en las que también se representan ménades danzantes^{2,3}.

Las ménades son personajes íntimamente relacionados con el dios griego Dioniso (el Baco romano), que a menudo fueron representadas inmersas en el furor orgiástico provocado en las fiestas dionisiacas; danzan y se contorsionan poseídas por el éxtasis y la locura desenfrenada que desencadena el culto y la adoración al dios.

Este relieve representa a una ménade vestida con chitón y manto; porta atributos asociados a Dioniso y que la relacionan con la embriaguez³, como la corona de pámpanos o hiedra y el *thyrsos* que sostiene en su mano derecha, que prácticamente le sirve de apoyo. Con la mano derecha sujeta, en un gesto delicado, el manto. La cabeza va coronada de pámpanos con el pelo largo recogido y agitado en su parte final al ritmo del movimiento del cuerpo.

La actitud en la que es representada la ménade permite intuir que se encuentra inmersa en un éxtasis profundo que le hace danzar de manera pausada y casi automática, cabizbaja y con la expresión perdida o poseída por la enajenación provocada por el culto orgiástico al dios. Destacan además la serenidad de la escena y del personaje, cuyos movimientos, dotados de una gran elegancia y refinamiento, son secundados por el delicado vaivén del manto y la transparencia del chitón, que deja entrever la delicada anatomía del cuerpo, conseguida gracias a la técnica de los paños mojados, de la que uno de sus mayores exponentes fue sin duda alguna Calímaco.

Con respecto al grupo de ménades del Prado que forman el ciclo decorativo^{1,2,3}, dos de ellas, entre las que se encuentra la nuestra, danzan de manera más pausada contrastando con el frenesí que se advierte en las otras dos compañeras.



N.º inv.: 2376-ESC

Vaciado en yeso

142 x 80 x 15 cm

Réplica romana de estilo neoático de 120–140 d. C. según modelo griego de h. 400 a. C., atribuido a CALÍMACO

Original en el Museo Nacional del Prado, Madrid

¹SCHRÖDER, 2004

²BLANCO, 1957

³GRASSINGER, 2008

SVV



Diana de Gabies

El vaciado de la colección universitaria es copia de una famosa escultura de Diana, diosa de la caza, encontrada en las excavaciones llevadas a cabo por G. Hamilton en 1792, en la propiedad Borghese en Gabii, en el Lacio. Su excelente conservación y exquisita composición hicieron que se incluyera en la colección de Villa Borghese, siendo una de las más admiradas¹. A comienzos del siglo XIX Napoleón Bonaparte la compró a su cuñado Camillo Borghese y la trasladó a París, estando expuesta ya en 1820 en el Museo del Louvre.

La figura de la diosa se sitúa de pie, pero, en vez de la más habitual actitud cazadora, armada con el arco y las flechas, aparece vistiéndose con un doble vestido, colocándose una túnica sobre el chitón corto. Esa circunstancia hizo relacionarla con la *Ártemis Brauronia*, protectora de las mujeres y a la que se le dedicaban vestidos, ya que —como indica Bieber²: *La colocación temporal de dos vestidos da a entender cómo la diosa acepta y usa las prendas de vestir que le ofrecen los devotos*. Así, se vinculó con la producción de Praxíteles, considerándola trasunto romano del original bronceado creado por el escultor ateniense para el templo de Ártemis Brauronia, situado en la Acrópolis de Atenas, y que refiere Pausanias³, datándose ese modelo griego hacia el 350–330 a. C., mientras que la estatua de la *Diana de Gabies* sería una excelente réplica romana (de inicios del siglo I d. C.), elaborada en mármol pario.

Aunque es cierto que no hay un dato definitivo de que el original deba considerarse obra del mismo Praxíteles, en todo caso sí estaría vinculado a su círculo y es plenamente acorde con su producción y la de sus seguidores, en el nuevo carácter que en muchos casos aportan a las representaciones de diosas. Asimismo se ha dicho que pudo corresponder a una estatua de culto de Praxíteles del propio santuario de Ártemis en Braurón, y que incluso posteriormente fuera trasladada al santuario de la Acrópolis de Atenas, pero ello es sólo especulativo⁴.

En el Museo de Reproducciones Artísticas hay una copia adquirida por compra en 1884, siendo el formador Arrondelle⁵.



JBF

N.º inv.: 1060-09-EECC-ESC

Vaciado en yeso

171 x 54 x 45 cm

Réplica romana de inicios del siglo I d. C. de un modelo griego de 450–430 a. C. atribuido a PRAXÍTELES (*Ártemis Brauronia*).

Original en el Museo del Louvre, París

¹HASKELL y PENNY, 1990: 215–216, n.º 29

²BIEBER, 1961: 21, según traducción en HASKELL y PENNY, 1990: 216

³PAUSANIAS, I, 23, 7

⁴KAHIL, 1984: 640–641, n.º 190

⁵ALMAGRO, 1984: 102, n.º 110



N.º inv.: 1194-12-21-ESC

Vaciado en yeso

56 x 31 x 25 cm

Siglo IV a. C.

Original en el Museo Nacional de Arqueología, Nápoles

Hay circunstancias que se repiten una vez tras otra, pues las funciones son las que las marcan, y estas, aunque durante algunos periodos de su existencia queden latentes, vuelven a resurgir cuando menos se esperan. Algo así le ocurre al magnífico vaciado que ahora se comenta. La verdadera «copia original», de la que el busto juvenil de preocupado rostro procede, ya cumplió, como él, sus funciones de modelo. La necesidad de contar con referentes de yesos clásicos para la docencia hizo que Carlos III decidiera donar su colección de vaciados de la en aquel momento recién excavada Herculano, a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando cuando esta, en 1776, apenas llevaba unos años en su sede actual.

El busto del joven de cabello rizado debió servir para el aprendizaje de numerosas generaciones, por eso cuando esa misma necesidad, la de tener modelos para la creación plástica, se hizo patente entre docentes y aprendices de artista sevillanos, esta magnífica pieza, cuyo «verdadero original» se fechaba en el siglo IV a. C., fue una de las elegidas. Procedente de la conocida como Villa de los Papiros de Nápoles, probablemente adornó el peristilo de la misma, donde esos «originales», copias a su vez de «originales helenísticos», ilustraban los más sutiles programas iconográficos. Allí representaron a sus dioses y a sus mitos, a quienes el vaciado sevillano, en su perenne anonimato, permitió recrear y servir de referencia para los que pacientemente aprendieron a dibujar mirándolo, o quizás, a los más sabios a mirar dibujándolo.

LMM

Sátiro tocando la flauta

El original que reproduce el vaciado sevillano corresponde a una estatua de *Sátiro tocando la flauta*, que es réplica de época romana de un modelo griego del siglo IV a. C. que se conserva en el Museo del Louvre. La figura representa a un personaje masculino en estado de reposo y relajación, dotado de una marcada sensualidad que se manifiesta en la pose y en el propio cruce de las piernas, siguiendo las pautas formales del *Sátiro Anapauómeneo* de Praxíteles¹.

El joven, apoyado sobre una pilastra, es representado completamente desnudo y sólo la piel de felino que porta cubre la parte superior del pecho, al pasar del hombro derecho al brazo izquierdo, del que cuelga cubriendo en parte el elemento de apoyo. Los brazos inclinados y en posición para tocar la flauta, junto con la piel de felino, son atributos claves para identificarlo con Pan o, más bien, con el Sátiro. Personajes estos últimos que junto con ménades y bacantes se encuentran íntimamente relacionados con el cortejo de Dioniso, y que suelen protagonizar las fiestas y rituales vinculados con el culto al dios.

En este caso concreto el estado de reposo, vinculado al ideal de vida despreocupada, contrasta con aquellas representaciones en las que, enajenados por las fiestas orgiásticas propias del culto dionisiaco, se muestran en apariencias mucho más agitadas, frenéticas en incluso lascivas.

Cabe la posibilidad de que la copia de la Universidad de Sevilla, acéfala, fuera realizada a partir del original del Louvre, cuando éste aún se encontraba privado de cabeza. Al igual que ésta, es posible que también la mano derecha y parte del brazo sean añadidos modernos.

SVV

N.º inv.: 1088-12-EECC-ESC

Vaciado en yeso

114 x 52 x 36 cm

Réplica romana de un modelo griego de fines del siglo IV a. C.

Original en el Museo del Louvre, París

¹PASQUIER y MARTINEZ, 2007



28

N.º inv.: 1064-09-EECC-ESC

Vaciado en yeso

200 x 77 x 80 cm

Réplica romana basada en un modelo bronceo griego de LISIPO de h. 320 a. C.

Original en los Museos Vaticanos

GARDNER, 1905: 234-259

STEWART, 1983: 323-332

SERWINT, 1996: 852-854



Apoxiómeno

29

La estatua es una copia romana, en mármol y de bulto redondo, de un original en bronce realizado por Lisipo hacia el año 320 a. C. Este escultor natural de Sición (Peloponeso), nacido hacia el 370 a. C. y fallecido hacia 310 a. C., fue un artista aúlico de la corte de Alejandro Magno, a quien retrató en varias ocasiones. Fue muy prolífico, teniéndose noticias de que realizó 1.500 esculturas en bronce, muchas de ellas de atletas vencedores en la Olimpiadas de esa ciudad. Todas sus obras de deportistas son altas y esbeltas; suelen ser una síntesis de la *kháris* (gracia) de Praxíteles y del *páthos* (sentimiento/pasión) de Scopas. De ellas no queda ningún original, solo copias helenísticas o romanas. Del *Apoxiómeno* se tienen referencias por Plinio el Viejo en su *Historia Natural*, escrita poco antes del año 77, obra dedicada al emperador Tito.

Representa a un atleta desnudo en posición de contraposto, que extiende su mano derecha para limpiarse el polvo y el sudor con el *strigilis* (rascador). El original mide 2,05 m, y su canon de proporciones se halla en el módulo de 8 cabezas. Sin embargo la cabeza del atleta, ojos y boca parecen pequeños. Según Plinio se encontraba la estatua en las termas de Agripa, en donde había otra obra del escultor, un león yacente. La imagen del luchador fue hallada en 1849 en el barrio del Trastevere. Poco después, el arqueólogo alemán August Braun la identificó como una copia del original en bronce de Lisipo. En la actualidad se encuentra en los Museos Vaticanos (Museo Pío-Clementino). Su mano izquierda es de talla moderna.

TF



N.º inv.: 1091-12-EECC-ESC

Vaciado en yeso

205 x 76 x 108,5 cm



Cabeza del Hércules Farnese

La cabeza recuerda, sin llegar a suplirla, la enorme fuerza interior del llamado *Hércules Farnese*, una de las más populares representaciones del héroe mitológico griego, objeto de numerosas reproducciones desde la Antigüedad¹ hasta la época contemporánea².

Del original creado hacia la mitad del siglo IV a. C. por Lisipo, del que existen diversas variantes³, la copia más monumental en todos los sentidos es la del Museo Nacional de Nápoles, conocida por el nombre de quienes fueron sus propietarios hasta mediados del siglo XVIII y que denomina, junto con otra pieza del florentino Palacio Pitti, uno de los tres tipos principales. Se trata de una pieza de 3,17 m de altura, con una poderosa musculatura correspondiente a un hombre ya maduro y una expresión intensamente reconcentrada, que evidencia el agotamiento del héroe al final de sus trabajos. En efecto, la iconografía representada es la de Heracles en reposo, pesadamente apoyado sobre la clava que sujeta bajo la axila izquierda, portando a modo de resumen del ciclo completo los despojos del primero y el último de sus Doce Trabajos: la piel del León de Nemea y, en la mano que esconde a la espalda, los frutos de oro de las Hespérides. Esta imagen humanizada del héroe maduro y cansado hubiera sido impensable en el clasicismo pleno del siglo V a. C., pero en cambio ejemplifica bien el cambio de mentalidad en la sociedad griega del siglo IV, cuando una larga época de guerras seguida por el sometimiento a una monarquía «absoluta» y de origen bárbaro, ha evidenciado de sobra la fragilidad de las antes orgullosas *póleis*. Nada de esto puede apreciarse en el vaciado de la cabeza, que tan solo refleja el rostro inclinado, lleno de expresividad, e insinúa los fuertes músculos del cuello.

El ejemplar de Nápoles está firmado por el escultor Glicón, quien lo realizaría en el siglo III d. C. con destino a las Termas de Caracalla, donde se encontró junto con otra pieza muy similar. Las termas son precisamente de los ambientes donde es más frecuente encontrar como decoración imágenes de Heracles, ya que su figura heroica y atlética encaja bien en un lugar dedicado al cuidado del cuerpo⁴.

MOS



N.º inv.: 1092-12-EECC-ESC

Cabeza de la estatua de Hércules en reposo de la antigua colección Farnese

Vaciado en yeso

86 x 45 x 46 cm

Réplica romana del siglo III d. C. del escultor GLICÓN, de un modelo griego de LISIPO elaborado hacia mediados del siglo IV a. C.

Original en el Museo Nacional de Arqueología, Nápoles

¹ENSOLI, 1995: 352-361

²BARBERINI, 1995

³Exhaustivamente estudiadas por MORENO, 1982, versión resumida en MORENO, 1987: 163-185

⁴MANDERSCHIED, 1981



N.º inv.: 1102-12-EECC-ESC

Vaciado en yeso

129 x 39 x 29 cm

Réplica romana de h. 50 d. C., inspirada en un modelo helenístico de fines del siglo II a. C. - inicios del I a. C.

Original en el Museo del Louvre, París

¹ALMAGRO, 1984: 183, n.º 171

²WEIS, 1992

³OVIDIO, vv. 386-391

⁴MEYER, 1987

⁵WEIS, 1982: 60-61

⁶Íd., 1982: 374 ss.

⁷HASKELL y PENNY, 1990: 173-176

⁸JONES ROCCOS, 2002: 289-293

El modelo de este yeso de la colección universitaria sevillana fue adquirido por compra del entonces Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid al Museo del Louvre, realizado por el formador E. D. Arrondelle¹. No es una copia completa, sino que el formador ha omitido parte del original y no ha copiado el árbol sobre el que se encontraba atado el sátiro, ni de éste los antebrazos y manos, parte inferior de los muslos, piernas y pies, así como la piel del macho cabrío. La escultura romana original, de mármol pentélico, sería elaborada hacia mediados del siglo I d. C. y se encontró en las Termas de Diocleciano en Roma. Formó parte de la colección de Villa Borghese, antes de su traslado a París.

Esta copia nos muestra un tipo escultórico que debió ser muy popular en la antigüedad por el gran número de copias conservadas, cerca de sesenta², en el que se muestra el castigo del sátiro frigio Marsias, que había retado a Apolo a un concurso musical y, con la derrota, sufrió el castigo del dios, consistente en ser desollado vivo por un escita. Ésta es la escena que refleja el grupo original, propio del helenismo, en que se representa a Marsias colgado de un árbol y el escita agachado, afilando el cuchillo, esperando la orden del dios para iniciar su tarea. Así, recordaba Ovidio en el libro VI de la *Metamorfosis*³ que *...le fue arrancada la piel por la superficie de sus miembros, y nada era sino una herida; por todas partes mana la sangre y los tendones sin protección quedan al descubierto y las estremecidas venas laten sin piel alguna; se podrían contar las vísceras palpitantes y las entrañas que se transparentaban en su pecho*.

Entre las múltiples réplicas romanas se diferencian dos tipos, en función del tipo de material usado: el denominado *Marsias rojo*, de mármoles rojos (en concreto de Frigia, *pavonazzetto*, por ser asimismo el lugar de origen del sátiro); y el *Marsias blanco*, de mármoles blancos, como el ejemplar del Louvre. Se indica para el primero una cronología más antigua, considerado como una creación de escultores del período helenístico hacia finales del siglo II a. C. o principios del siglo I a. C., y para el segundo una reelaboración de época romana, en torno al 50 d. C.⁴⁵. Junto a ello, se evidencia un mayor *páthos* y una mayor crueldad en la ejecución del castigo en el *Marsias rojo*, que está encadenado al tronco del árbol con las muñecas entrecruzadas, frente al *blanco*, en el que ambas manos se encadenan de forma independiente⁶.

La figura del escita que acompañaba este grupo se identificó con el llamado *Arrotino*, conocido desde el siglo XVI por una estatua de Roma que luego pasó a la Galería de los Uffizi, en Florencia⁷. Se ha hallado un grupo completo de Marsias y el escita en el peristilo de la *villa* de los *Voconii*⁸.

MLLA





Fauno danzante

El vaciado en yeso es copia de un original realizado en bronce, encontrado en 1830 en Pompeya, que da nombre a una de las casas más lujosas de la ciudad, la Casa del Fauno, una residencia que con sus tres mil metros cuadrados ocupa una manzana entera y se erige como la de mayor dimensión de la antigua Pompeya¹.

La obra, de pequeño formato y expuesta actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles², formaba parte de la decoración del *impluvium* localizado en el atrio toscano de la casa¹. Representa una figura masculina completamente desnuda y en actitud danzante, bigote y barba espesa y poco cuidada y una pequeña cola, pelo alborotado, corona de bellotas y dos pequeños cuernos de macho cabrío que nacen de su frente, cola y orejas puntiagudas, atributos que lo identifican en gran medida con un Fauno, tal vez Pan, divinidad protectora de los pastores y de los griegos, pero también con un sátiro, personaje clave en el cortejo que suele acompañar al dios Baco. En este último supuesto, el personaje podría encontrarse envuelto en un estado de éxtasis fruto de la embriaguez provocada por el vino, que lo sumerge, en cambio, en un baile cadencioso.

El Fauno danzante de Pompeya se encuentra desarrollado con gran destreza y muestra una enorme maestría en el modelado, logrando formas suaves que confieren a la pieza un enorme realismo. Al mismo tiempo el conocimiento y el desarrollo de la anatomía presenta una gran corrección, destacando igualmente un notorio control de las formas y de las proporciones, lo que posibilita que la pieza en general, y el movimiento en el que se encuentra sumergido el personaje en particular, denoten un enorme realismo. Los pies de puntillas, la posición de las piernas (adelanta una con respecto a la otra), los brazos elevados y la cabeza con un ligero y delicado giro hacia arriba, resuelta a proyectar la mirada hacia el cielo, proporcionan a la figura un dinamismo elegante y bien resuelto que sugiere una actitud danzante, exótica, meditada y acompasada, que lo aleja del frenesí y los movimientos alocados que en ocasiones presentan este tipo de representaciones.



svv

N.º inv.: 1212-12-21-ESC

Vaciado en yeso

80 x 29 x 29,5 cm

Época temprano helenística

Original en el Museo Nacional de Arqueología, Nápoles

¹GUZZO y D'AMBROSIO, 2010

²CAPELLI y LO MONACO, 2009



N.º inv.: 1099-12-EECC-ESC

Vaciado en yeso

64 x 63 x 61 cm

Siglo II a. C.

Original en el Museo del Louvre, París

La *Ninfa de la Concha* es un vaciado en yeso realizado a partir de la escultura helenística del siglo II a. C. cuyo original en mármol, procedente de la Villa Borghese, custodia en la actualidad el Museo del Louvre. La pieza también ha sido identificada, entre otras, como Latona, Tetis, la Venus de la Concha e incluso la Venus Marina. La joven ninfa aparece sentada sobre el suelo, extendiendo sus piernas hacia su derecha, mientras que apoya su peso sobre el brazo izquierdo extendido hacia abajo.

La fisonomía de la ninfa responde a una belleza ideal que la emparenta con otras piezas del periodo helenístico, como la *Niña de la Taba* del Antikensammlung del Staatliche Museen de Berlín, aunque siendo ésta más naturalista en su interpretación. La delicadeza de la ejecución se aprecia sobre todo en la factura de la túnica, muy fina y pegada al cuerpo de la joven, que permite apreciar la suavidad de la anatomía de la ninfa.

El vaciado de la Universidad de Sevilla no conserva el brazo derecho, que sí se aprecia en otras versiones (tanto en la original como en la escultura realizada en 1683 por Antoine Coysevox siguiendo el modelo helenístico, también en el Louvre), que incluye en la mano una concha que es una adición moderna y modificaría el tipo original de la joven jugando a las tabas del museo berlinés.

AJE

Afrodita púdica

Del vaciado de la estatua del Museo del Prado sólo se conserva la parte inferior, incluyendo las piernas cubiertas con el manto. El original, de mármol blanco, es de procedencia exacta desconocida y responde al tipo de la llamada Afrodita o Venus púdica¹. En el siglo XVI la escultura se encontraba en Cataluña o Valencia, aunque no procede de Sagunto, como tradicionalmente se dijo, a partir de un dibujo de 1563 hecho por Anton van den Wyngaerde²; después se incluiría en las colecciones reales (Alcázar o Palacio Real, en Madrid) y actualmente se conserva en el Museo del Prado. En la parte inferior de la escultura (fragmento que se conserva en nuestra colección) hay dos inscripciones que delatan una restauración a comienzos del siglo XVI: B. ROVIRA. I. V. DE. EREXIT. 1533 y PRAXITELIS OPVS. No se sabe quién fue el escultor/restaurador B. Rovira, pero debía conocer las estatuas del Quirinal (una de las cuales se designa también como *opus Praxitelis*) y el texto de Plinio, ya que en éste se menciona a Praxíteles como autor de la famosa *Afrodita Cnidia*, con la que debió asimilar la obra que restauró. En ese proceso se reelaboró el nudo original del manto que se situaría sobre el pubis (siguiendo el tipo habitual) y se esculpió una pequeña concha, por la que se situó una salida de agua, ya que como estatua-fuente formaría parte de la decoración de una fontana. Originalmente correspondía, pues, al tipo de la Afrodita púdica, que cubre parcialmente el cuerpo desnudo con el manto sobre las piernas y el pubis, según un modelo de época tardohelenística (175–150 a. C.). La réplica romana debe situarse entre los años 130–140 d. C. o ya a fines de ese siglo II d. C., en los inicios de la dinastía Severa.

En el fragmento conservado en nuestra colección sólo se advierte el manto que cubre las piernas y forma un amplio pliegue entre ellas, dejando a la vista el extremo de los pies desnudos. Copia en yeso de esta pieza se conserva en el entonces Museo de Reproducciones Artísticas por donación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, según copia formada por Alberto Sánchez Aspe en 1940³.

JBF



N.º inv.: 1182-12-20-ESC

Fragmento inferior de una estatua de Afrodita púdica

Vaciado en yeso

80 x 50 x 45 cm

Réplica romana de 130–140 d. C., o fines del siglo II d. C., de un modelo griego helenístico de h. 175–150 a. C.

Original en el Museo Nacional del Prado, Madrid

¹Es básico el estudio de SCHRÖDER, 2004: 167–171, n.º 128

²SCHRÖDER, 1990: 101–106

³ALMAGRO, 1984: 328–329, n.º 490



Venus de Milo

Esta pieza es una imagen de referencia del mundo clásico helenístico, así como una de las esculturas más bellas de la Antigüedad. La pieza fue hallada enterrada en la tierra en Melos o Milo, una isla griega del mar Egeo perteneciente al archipiélago de las Cícladas, en 1820, y comprada por Jules Dumont d'Urville, oficial naval francés, quien la adquirió para el Museo del Louvre con la ayuda del Marqués de Rivière, embajador de Francia en Estambul. La obra salió de Grecia el 1 de marzo de 1821, unos días antes de que se declarara independiente del imperio otomano.

La *Afrodita de Milo* es probablemente una versión de un original del siglo IV a. C. de estilo praxiteliano. Sus facciones clasicistas la han hecho enmarcar dentro del academicismo libre o estilo retrospectivo que imperó en algunos reinos helenísticos en la segunda mitad del siglo II a. C., como en la ciudad de Pérgamo. La capital del reino de los Atálidas fue ennoblecida como una nueva Atenas, especialmente durante la época del rey Eumenes II. Esta corriente propició el gusto helenístico en dicha etapa por obras que recordasen las pasadas glorias artísticas de los siglos V y IV, de Fidias a Praxíteles. El estilo neoático dará pie a prósperos talleres de copias y versiones desde Atenas a Roma. El término es decimonónico pero en él se acuñan muy bien un sentido compositivo sinuoso en lo corporal con la serenidad clásica de la Afrodita de Milo. Este estilo fue el que practicó su anónimo autor, un buen intérprete de anatomías de formas contundentes a la manera barroco helenística pero con rostros y detalles que evocan la más rotunda clasicidad. Se ha atribuido con serias dudas a un artista de Antioquía llamado Agesandros o Aleixandos por una inscripción del pedestal que se creyó perteneciente a esta obra.

Esta imagen de Venus ha inspirado a numerosos poetas, músicos y directores cinematográficos por su belleza, historia y la enigmática disposición que pudieron tener sus brazos. Su modelo iconográfico, joven y radiante Afrodita, corresponde con las llamadas *Afroditas púdicas* helenísticas. Su referente más cercano es la *Afrodita de Capua*, cuyo prototipo más bello es el del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

N.º inv.: 2469-ESC

Vaciado en yeso

214 x 60 x 47 cm

h. 130-100 a. C.

Original en el Museo del Louvre,
París

JFL



Sileno con Baco niño en brazos

El *Sileno con Baco niño en brazos* del Museo del Louvre de París es una obra romana fechada entre el 170–190 d. C. Conservada en el Museo del Louvre, formó parte de la rica Colección Borghese, antes de ser comprada por Napoleón en 1807¹.

La obra representa a un hombre maduro, barbado y con la cabeza coronada de pámpanos, cuerpo escultórico y definido, que ha sido identificado con Sileno. Representación que contrasta con aquellas otras en las que el viejo sátiro se muestra como un anciano gordo y descuidado, y casi siempre sumergido en la embriaguez provocada por el vino. El personaje sostiene en sus brazos a Dioniso niño, Baco en el mundo romano, que también va coronado con pámpanos, en una actitud cercana y protectora, dejando reposar delicadamente el peso de su cuerpo sobre un tronco en el que trepa una vid. De su brazo izquierdo cuelga la piel de un felino, elemento, junto con los pámpanos y la vid, característico e inequívoco de las representaciones dionisiacas.

A Sileno confió Zeus la educación y crianza del hijo fruto de sus amores adúlteros con la mortal Sémele, para así evitar la rabia de la esposa desechada. Dioniso, el hijo nacido de la pierna de Zeus, donde fue acogido por el padre de los dioses tras ser extraído del vientre de su madre justo antes de que aquella muriera, resultado de la impresión de ver al dios en todo su esplendor. Así Sileno, aquel viejo sabio, se convierte en preceptor y cuidador del hijo de Zeus, y, con posterioridad, en su mejor seguidor. Esta estrecha relación entre el dios del vino y su viejo cuidador encuentra en esta obra uno de sus mayores exponentes, que se refleja en la delicadeza con la que el sátiro trata y dirige la mirada sobre el dios niño.

Las características de la obra, sobre todo el parecido de Sileno con el *Heracles Farnese*, han permitido relacionar la copia romana con un original atribuido a Lisipo², *por su semejanza con éste puede atribuirse también a Lisipo el Sileno con el niño Diónyos en brazos (Louvre), humanizado el primero como una figura de pedagogo, y tratado el segundo con un conocimiento del cuerpo y del carácter infantil, que apenas se concibe tanto naturalismo en una obra contemporánea del Hermes de Praxiteles*³. Una teoría muy debatida por los especialistas.

SVV



N.º inv.: 1211-12-21-ESC

Vaciado en yeso

63 x 25 x 23 cm

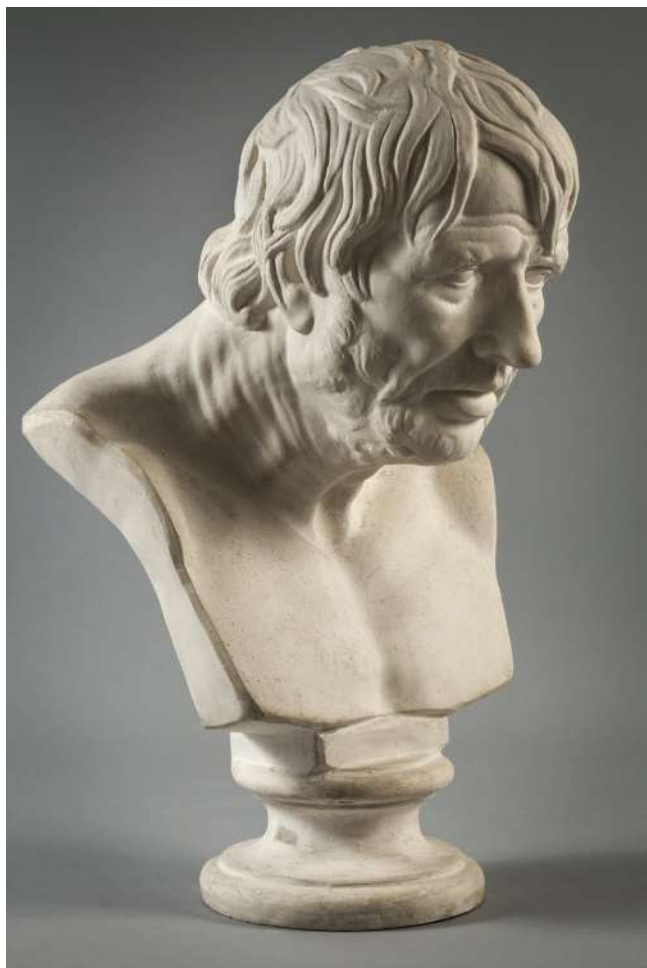
Réplica romana de 170–190 d. C. basada en un modelo griego de 290–280 a. C.

Original en el Museo del Louvre, París

¹MORENO y STEFANI, 2000

²BLANCO, 2011; HASKELL y PENNY, 1990; ROBERTSON, 1975

³BLANCO, 2011



N.º inv.: 1150-12-21-ESC

Vaciado en yeso

55 x 37 x 32 cm

Réplica romana de finales del siglo I a. C. basada en un modelo griego de principios del II a. C.

Original en el Museo Nacional de Arqueología, Nápoles

Se trata esta pieza de una copia del vaciado realizado por José Pannucci de las réplicas escultóricas del Palacio de la Granja de San Ildefonso por encargo de la Corona. El rey Carlos IV donó el vaciado a la Real Academia de San Fernando entre 1791 y 1796, de donde procede.

Este busto de filósofo, conocido de antiguo como el *Pseudo Séneca*, sigue un bronce romano de finales del siglo I a. C. hoy en Nápoles que es la mejor de las muchas versiones que de esta obra helenística se conservan. Por sus características artísticas, el original debe tratarse de una pieza de principios del siglo II a. C.

El *Pseudo Séneca*, o la efigie inventada de Hesíodo o Aristófanes, fue uno de los retratos más copiados de la antigüedad. Por su expresividad y el descarnado naturalismo con que se representa al anciano personaje, sus características encajan en la corriente barroco helenística y la escuela de Pérgamo. Se ha pensado incluso que originariamente esta pieza fuera una de las realizadas para la Biblioteca de la ciudad en época de Eumenes II. La imagen que se representa en este busto, su estoica aunque apócrifa presencia, ha sido fuente de inspiración para muchos creadores. Por ejemplo para el escultor zamorano Eduardo Barrón, quien copiando el rostro del pretendido filósofo realizó su obra *La educación de Nerón* o *Nerón y Séneca*, con la que obtuvo primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes del año 1904 y que se conserva en depósito en el Ayuntamiento de Córdoba.

JFL

Descartada una identificación con la diosa griega de la juventud, Hebe, la figura representa a la diosa Isis o, en todo caso, a una sacerdotisa suya, según iconografía creada en el Egipto helenístico y extendida en el mundo romano desde el siglo I a. C.

La reproducida aquí es una escultura de la colección del Museo del Prado, pieza de época antonina muy fragmentada y recompuesta con diversos añadidos, entre ellos la cabeza¹. El vaciado carece del antebrazo derecho (restaurado en el original mediante un añadido que enlaza con la mano, esta sí antigua) y gran parte del izquierdo con la mano y el asa de la sítula, fragmentos estos últimos restaurados en la pieza del Prado. La mujer muestra la cabeza descubierta, vestida con una fina túnica que cae sobre los pies, a la que se superpone un amplio manto cuyos bordes se cruzan en aspa sobre el pecho y se recogen en un nudo entre los senos, conocido precisamente como «nudo isiaco». Sobre hombros y espalda se superpone, a modo de esclavina, otra capa corta de aspecto pesado, rematada con gruesos flecos. Extiende la mano derecha con una pátera para libaciones y en la izquierda sostiene a la altura del muslo una sítula. El objeto de la mano derecha puede sustituirse por un sistro, instrumento musical característico del ceremonial de la diosa egipcia helenizada. Es difícil determinar con precisión si se representa a la misma Isis o a una servidora suya, ya que la vestimenta es la misma en ambos casos.

En opinión de Schröder la diferencia está en la forma de anudar el manto, solo con la parte derecha de la tela en la diosa y con los dos extremos en las sacerdotisas. También afirma que estas últimas llevan bajo el manto un vestido de mangas largas y siempre la cabeza descubierta, con pocas excepciones estatuarías, pero esto no es así en ejemplares tan conocidos como la estatua de Palermo³, muy semejante a la de Madrid y con los brazos al aire, o el relieve funerario flavio, hallado en la necrópolis de la Vía Ostiense, de la sacerdotisa romana Cantinea Procla⁴, velada aunque sin el característico nudo del manto.

MOS



N.º inv.: 1096-12-EECC-ESC

Vaciado en yeso

143 x 50 x 37 cm

Réplica romana del 170-190 d. C. de un modelo grecohelenístico de fines del siglo II a. C.

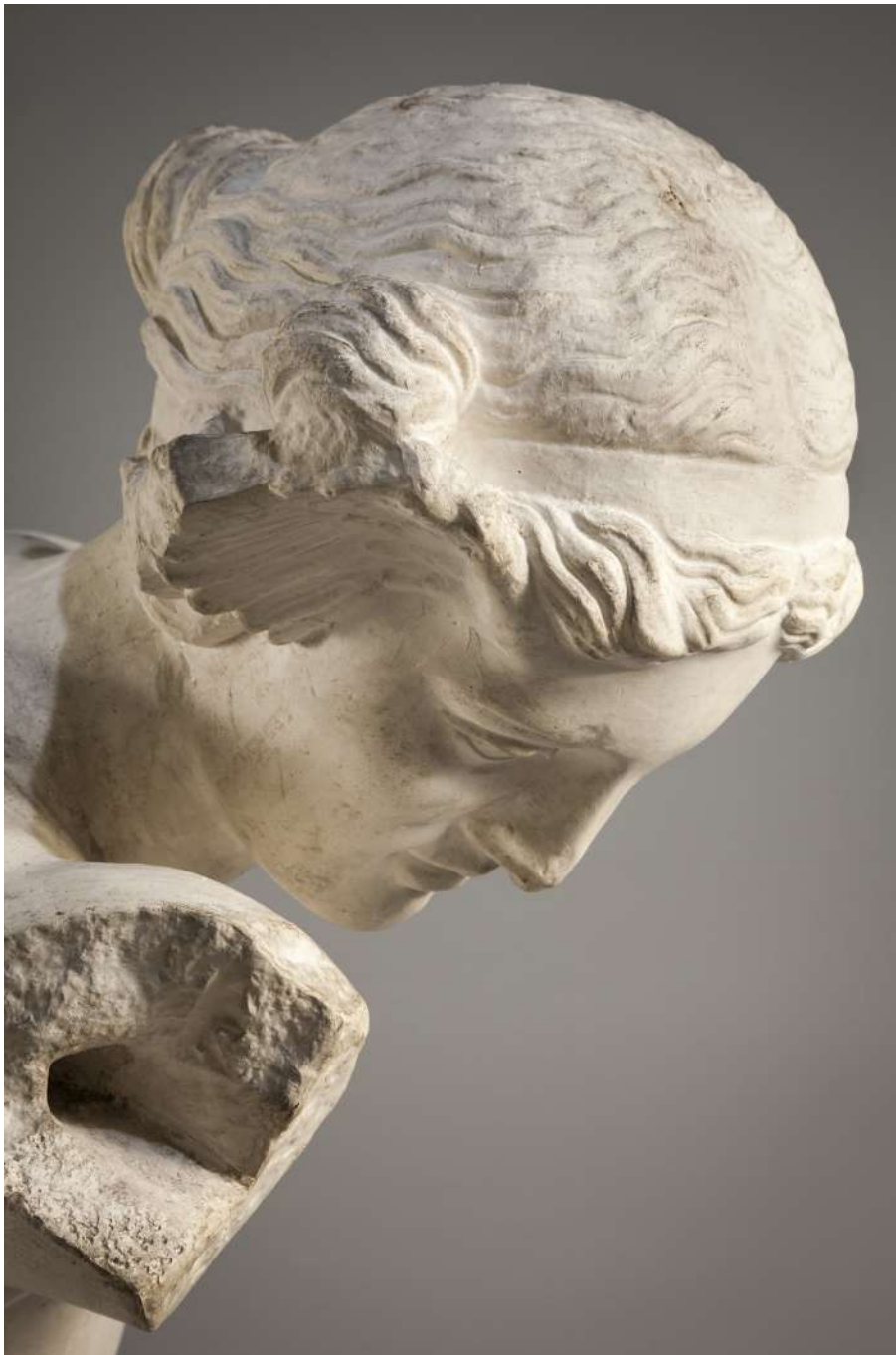
Original en el Museo Nacional del Prado, Madrid

¹SCHRÖDER, 2004: 264-266, n.º 152

²EINGARTNER, 1991

³SFAMENI GASPARRO, 1973: 225, n.º 195, fig. 44

⁴EINGARTNER, 1991: 160-16, n.º 132, lám. LXXXI



39

N.º inv.: 1072M2-12-EECC-ESC

Estatuas de *Hypnos* o *Somnus*,
dios del sueño

Vaciado en yeso

152 x 45 x 96 cm

Réplica romana de 120-130 d. C.
inspirada en un modelo tardohe-
lénico de 150-125 a. C.

Original en el Museo Nacional del
Prado, Madrid

¹SCHRÖDER, 2004: 231-236

²VAQUERIZO y NOGUERA, 1997: 152

³AZCUE, 1992: 260-290; Íd., 1994:

439-440; HERAS, 2005, n.º 100

⁴ALMAGRO, 1984: 115-116, n.º 131

Hipnos

Se trata de una copia de la escultura del dios *Hypnos*, el latino *Somnus*, que se conserva en el Museo del Prado, realizada en mármol blanco. Se ubicaba en el Palacio Real de Madrid en época de Carlos III y seguramente formó parte anteriormente de la colección del Duque de Frías, en Valladolid, aunque sin conocerse el origen exacto de la pieza. Su excelente factura hizo que en alguna ocasión se considerara original griego, pero realmente se trata de una réplica romana de época adrianea, creada hacia el 120–130 d. C. e inspirada en un original helenístico que debió situarse entre los años 150–125 a. C.¹. Otros paralelos conservados asimismo de época romana fueron realizados en bronce: una se conserva en el Museo Británico y procede de Civitella d'Arno, en Perugia, mientras que las otras dos estatuas —de menor tamaño— son de solar hispano, una de Jumilla, hoy depositada en la Antikensammlung de Berlín, y otra de la villa de El Ruedo (Almedinilla)².

En estas representaciones el dios se caracteriza por dos grandes alas que se sitúan en la cabeza surgiendo desde las sienes, uno de sus atributos más particulares, que facilitaron su identificación iconográfica. En la pieza del Museo del Prado es representado como un adolescente, cercano a la pubertad, que ha perdido ya las formas más redondeas de la niñez. Avanza hacia adelante con el brazo derecho alzado y adelantado, aunque no se conserva en el original (llevaría un cuerno, en el que se contendría la semilla de la adormidera que iría esparciendo a su paso para provocar el sueño), mientras que el brazo izquierdo —también fracturado en la estatua en mármol— se quedaría rezagado, asiendo con su mano una ramita. El tronco de árbol, recorrido por una lagartija, sirve de apoyo para la escultura y equilibra la composición. La fecha de creación del modelo en el que debieron inspirarse estas réplicas romanas ha sido motivo de controversia. Así, ha sido atribuido por un lado a los escultores de época clásica, como el propio Praxíteles o su escuela, Escopas o Leocares, pero otros autores —con más acierto— buscan el modelo en una reelaboración del helenismo avanzado, del tercer cuarto del siglo II a. C.

En la Academia de Bellas Artes de San Fernando se conoce una copia ejecutada por el formador José Trilles y Badenes hacia 1890³, así como esta institución donó otra copia, en 1940, al Museo de Reproducciones Artísticas, obra de Sánchez Aspe⁴.

MLLA



N.º inv.: 1072M-22-EECC-ESC

Vaciado en yeso

152 x 45 x 95 cm



N.º inv.: 0534M6-01-61-ESC

Vaciado en yeso

143 x 51 x 38 cm

Réplica romana altoimperial de un modelo del siglo I a. C.

Original en los Museos Capitolinos, Roma

¹Para los tipos de Afrodita-Venus, DELIVORRIAS et al., 1984

²FUCHS, 1982: 213

³DELLA SETA, 1930

⁴En particular MORENO, 1994; ANDREAE, 2001; STRANO, 2008, con todas las referencias anteriores)

La *Venus del Esquilino* se halló en la *villa* de los *Horti Lamiani*, situada en esta colina romana, y se expone actualmente en la Centrale Montemartini (Museos Capitolinos). Representa una mujer desnuda calzada con sandalias, que se recoge el cabello en un moño con una ancha banda de tela, inclinándose hacia su derecha donde se sitúa su ropaje sobre una vasija estrecha y alta. De los brazos solo conserva los arranques y los dedos de la mano izquierda sobre el moño. La actitud corresponde en líneas generales al tema de la Venus Anadiomena, la diosa que nace del mar y se seca y acicala en la orilla, interpretado por diversos artistas clásicos entre los que sobresale Praxíteles con la *Afrodita de Cnido*.

El tema alcanza gran éxito en épocas helenística y romana, reelaborándose en distintas versiones que bien acentúan la faceta frívola de lo que puede interpretarse como una escena de tocador, bien introducen un componente «púdico» cuando la diosa cubre parcialmente su cuerpo con las manos o un ropaje¹. No es el caso de la *Venus Esquilina* que muestra abiertamente un cuerpo musculoso de senos pequeños —Fuchs² lo considera «casi masculino»— del que parece despreocuparse con su expresión ausente. La figura es ecléctica en su concepción formal, una iconografía tardoclásica en un cuerpo con reminiscencias del estilo severo.

Pero lo más interesante son los rasgos egíptizantes de esta imagen, destacados desde antiguo³: la serpiente y las hojas de papiro en torno a la vasija, la diadema propia de las reinas helenísticas de Egipto sobre un peinado poco habitual para Venus, la anatomía andrógina y a la vez robusta. Si las primeras interpretaciones en esa línea apuntaban a una asimilación Isis–Afrodita, varios estudios⁴ confirman que se trata en realidad de una imagen de Cleopatra VII, divinizada como la citada diosa pero con un rostro y tocado reconocibles frente a otros retratos de la reina egipcia. Un escultor griego en la órbita romana, quizás Stefanos, realizaría el original, la escultura áurea encargada por César para su templo de Venus, correspondiendo la copia en mármol a un Iseo ubicado precisamente junto a los *Horti Lamiani*.

MOS





N.º inv.: 1093-12-EECC-ESC

Firmada en caracteres griegos con la inscripción APOLONIO, HIJO DE NÉSTOR, EL ATENIENSE

Vaciado en yeso

150 x 80 x 90 cm

Siglo I a. C. La copia en yeso fue realizada en 1930 por el taller de Benito BARTOLOZZI, de Madrid

Original en los Museos Vaticanos

DE ROSSI y MAFFEI, 1704, Lámina IX: «Il torso di Belvedere negli orti Vaticani mostrato in due vedvte»

WINCKELMANN 1767, II, Cap. X: 141-142

BOBER y RUBINSTEIN, 1986: 166-168

HASKELL y PENNY, 1990: 342-346

WÜNSCHE, 1998: 60-87

Torso del Belvedere

Apolonio de Atenas fue un artista neoático, de estilo ecléctico y técnica virtuosa, que ha pasado a la historia del arte helenístico por rejuvenecer los modelos de Lisipo y firmar sus obras. Lo hizo en el *Pugilista sentado* y en el *Torso del Belvedere*.

El *Torso* es el fragmento de un personaje desnudo y entre las múltiples identidades que se han propuesto del protagonista parece cobrar fuerza la que le asocia con el legendario héroe griego de la Guerra de Troya, Áyax el Grande. La *Iliada* lo retrata como un guerrero de enorme estatura y fuerza desproporcionada, que enloqueció y se suicidó tras haber sido premiado Ulises con la armadura de Aquiles en los juegos funerarios celebrados a la muerte de este.

Desde el *Quattrocento* está considerado como una obra maestra de la antigüedad clásica. En 1435 Ciriaco de Ancona cita el *Torso* en la colección que poseía la familia Colonna, en el Quirinal. En 1500 figura en el domicilio del escultor Andrea Bregno, donde el *Prospettivo Milanese* la catalogaba como *un cuerpo desnudo sin brazos ni cuello, mejor que el cual nunca he visto obra en piedra*. Finalmente, en torno a 1530 ingresa en el Vaticano, situándose en el patio de las estatuas del Belvedere, que le prestará el nombre. Antes y después sedujo a Miguel Ángel, reforzándole la idea del «non finito» e inspirándole el *Adán* de la Capilla Sixtina y la figura del *Día* de la Capilla Medicea.

Se abría el catálogo de grandes artistas que dibujan y celebran su belleza. La exposición «Il torso del Belvedere. Da Aiace a Rodin» ha exhumado sus nombres: Rubens, Turner, Goya, Canova y Picasso. Por su parte, las ilustraciones de Domenico de Rossi pusieron en circulación su imagen en Europa, dándola a conocer mediante la estampa a quienes no tuvieron la fortuna de peregrinar a Roma para verle y rendirle homenaje de admiración.

JPP

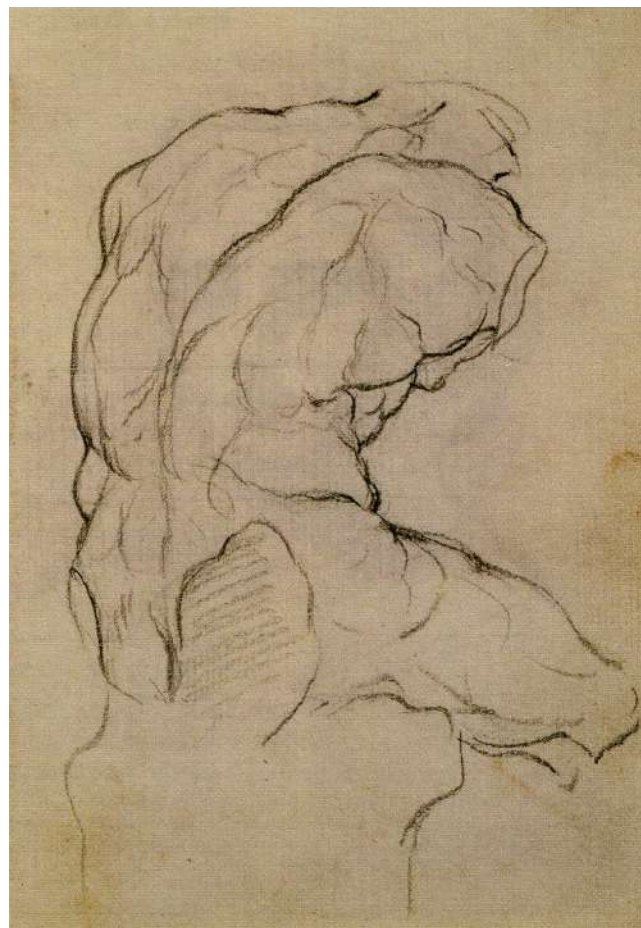


Fig. 1.: Francisco de GOYA,
Torso del Belvedere, h. 1775-1780,
Museo Nacional del Prado, Madrid



Espinario

El *Espinario* o *Niño de la espina* de la Universidad de Sevilla es copia de un original en bronce del siglo I a. C. La obra, conocida también como *Il Fedele*, se encuentra ya documentada en el Palacio de Letrán de Roma entre los años 1165 y 1167, pasando al Campidoglio en 1471 al ser donada al pueblo de Roma, junto con el resto de bronce lateranenses, por el Papa Sixto IV. En 1797 es cedida a los franceses a través del Tratado de Tolentino, y en 1815 es devuelta a Roma, regresando al Palazzo dei Conservatori en 1816¹. Actualmente se encuentra conservado y expuesto en la Sala de los Triunfos de los Museos Capitolinos de Roma².

La representación se encuentra envuelta en un intenso naturalismo de corte helenístico, que llega a contrastar con el clasicismo griego que impera en la ejecución de la cabeza del personaje, en la que domina una mirada atenta y profunda y unos rasgos suaves y refinados muy idealizados. A todo ello se une el peinado, bien ordenado y desarrollado en potentes líneas ondulantes que parten desde la coronilla y rematan en delicados tirabuzones, no acusando la caída natural que debería provocar la inclinación de la cabeza.

La obra, marcada por la cotidianeidad del acto, capta el sutil instante en el que un niño, completamente desnudo, se sienta en una roca para intentar extraer la espina que lleva clavada en su pie izquierdo. Una representación cargada de fragilidad e inocencia, desarrollada de manera magistral para ofrecer diferentes puntos de vista desde los que poder ser contemplada para deleitarse con una inocente escena cargada de simbolismo.

En época del Renacimiento el *Espinario* adquiere gran protagonismo y reconocimiento a causa de su popularidad y belleza, siendo junto con el *Marco Aurelio* una de las primeras estatuas antiguas en ser copiadas¹. Es posible que en esa misma época se creara la leyenda que cuenta la historia del pastor Cneo Marcio, joven encargado de entregar un importante mensaje y que cumplió su recado corriendo con una espina clavada en el pie, parándose para extraerla sólo cuando hubo cumplido su recado. Todo lo cual determinó que la obra fuera copiada y reproducida en repetidas ocasiones, como se ha dicho.

SVV



N.º inv.: 1155-12-EECC-ESC

Vaciado en yeso

82 x 50 x 66 cm

Escultura tardohelenística de
hacia el siglo I a. C.

Original en el Palazzo dei Conser-
vatori, Museos Capitolinos, Roma

¹HASKELL y PENNY, 1990

²SOMMELLA, 2007

Verlag Dr. Franz Stœdtner, Berlin NW 7
Wissenschaftliche Projektion und Stereoskopie

558



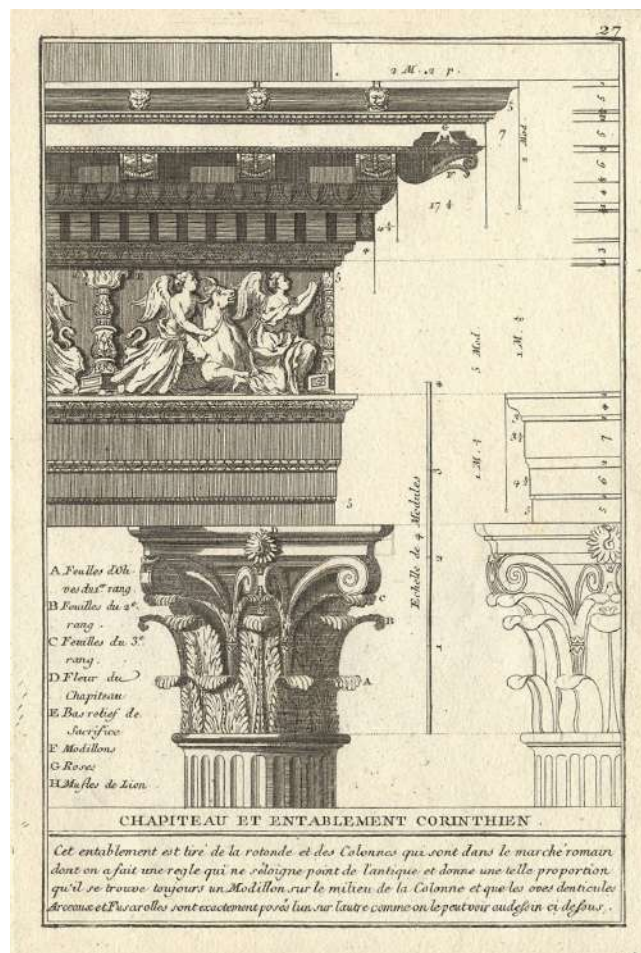
5581 Pompeii, Haus der Vettier
Peristyl.

Peristilo de la Casa de los Vettii, Pompeya.

Biblioteca Histórica de la Universidad
Complutense de Madrid. Sign.: AfLF387.

ROMA

Capitel romano	143
Relieve báquico	145
Relieve de filósofo	147
Cráteras neoáticas	149
Retrato romano «Escipión el Africano»	150
Retrato romano «Vitelio»	151
Busto de Augusto Prima Porta	153
Pequeña herculanense	155
Servilia	157
Busto de Marco Aurelio	159
Retrato romano	160
Retrato de joven romano	161
Busto de Antínoo	162
Torso de Itálica	163
Sarcófago ático	165
Sarcófago cristiano de Écija	167



Jacopo Barozzi da VIGNOLA,
*Le Nouveau Vignole ou
 Règles des Cinq Ordres d'Architecture*,
 Paris: Chereau, 1755 [1562].

Capitel romano

El vaciado que analizamos muestra la copia de un capitel romano corintio, de período imperial, modelo empleado por multitud de templos y edificios emblemáticos como el Panteón y el Anfiteatro Flavio. Puede tratarse de una pieza con doble finalidad, decorativa y didáctica. El orden corintio, con su vistoso capitel compuesto por doble hilera de hojas de acanto, pronunciados caulículos, ábaco de lados curvos y rosa central, tuvo su mayor apogeo con la civilización romana, tanto en época republicana como imperial. Vitruvio lo categorizó como un orden dotado de su propia normativa ornamental y proporcional, asimilándolo antropométricamente a la idea de una estilizada figura femenina y aportando la conocida leyenda de su creación por Calímaco, célebre escultor, orfebre y pintor griego del siglo V a. C., después de resultar impresionado por la inflorescencia de acanto que enraizó en la tumba de una doncella de Corinto. Precisamente, en la segunda mitad de este siglo, se documenta por primera vez la aparición del capitel corintio en la arquitectura templaria griega, en una columna del templo de Apolo Epicurio en Bassai (Arcadia), para adquirir especial relevancia y difusión en el período helenístico. Vitruvio en su clasificación simbólica y decorosa de los órdenes señaló su idoneidad para incluirlo en templos dedicados a Venus, Flora, Proserpina y las Ninfas, *porque a estas divinidades parece que le corresponden obras delicadas y adornadas con flores, hojas y volutas*. Queda así acuñada la idea de esbeltez, delicadeza y máximo refinamiento del orden corintio.

En el Renacimiento cobra nuevo impulso este capitel, resultado del afán imitativo de la arquitectura romana, en cuyas ruinas predominaba. De acuerdo a la teoría vitruviana, continúa la percepción de este orden como el de mayor riqueza ornamental y elegancia compositiva. A partir de Bramante asistimos a una nueva jerarquización simbólica de los órdenes clásicos, asimilados ahora a la praxis cristiana. Coincidiendo con el uso intenso que del corintio hizo Miguel Ángel, Serlio alude al mismo como alegoría del decoro asociado a la castidad y pureza, por ello lo entiende idóneo para los templos de la Virgen, santos y santas practicantes de la castidad, así como para los conventos de monjas. Posteriormente Scamozzi desarrollaría aún más esta apreciación del corintio, considerándolo símbolo de *la sinceridad de ánimo que se debe a la Majestad del Sumo Hacedor*.

FJHG



N.º inv.: 1158-12-EECC-ESC

Vaciado en yeso

30,5 x 35 x 35 cm

Época altoimperial



Relieve báquico

La representación es copia de un original fechado entre el 50 y el 30 a. C., conservado en el Museo del Prado^{1,2,3}, al que pasó tras formar parte de la Colección Real (Colección Felipe V).

El relieve muestra una escena típica del tíaso dionisiaco en la que sátiros y ménades danzan y tocan instrumentos en honor al dios del vino³. En ella, dos personajes danzan al son de la música, inmersos en el éxtasis típico que deriva de las fiestas dionisiacas. El personaje masculino representa a un sátiro que porta una piel de felino sobre el hombro izquierdo sin alterar su desnudez. Dotado de una marcada musculatura exhibe los atributos más notorios de este tipo de personajes, cola y orejas puntiagudas que le proporcionan cierta relación con el mundo animal. Lleva una cinta que ciñe su cabello desordenado y toca la doble flauta o *aulói* representada con todos sus detalles y atada o sostenida con un cabestro, cuyos cordones en torno a la nuca se unen por debajo de sus orejas. Los pies descalzos y de puntillas insinúan un cierto movimiento rítmico.

Delante del sátiro va una ménade en danza frenética, cuyo estado de enajenación provoca que el chitón se desate parcialmente para dejar desnudo gran parte de su cuerpo. Sostiene un gran pandero que toca con la mano derecha y con el que marca el ritmo de la música, al tiempo que se sumerge en un baile orgiástico y desenfrenado que queda patente en la brusca inclinación hacia atrás de la cabeza, dirigiendo la mirada perdida hacia el cielo. Su pelo rizado, desatado y ligeramente despeinado marca, en parte, el carácter lujurioso del baile y de este tipo de personajes.

Justo delante de la ménade aparece representado en diagonal el tirso, unos de los símbolos o atributos inequívocos del tíaso báquico, que en este caso aparece decorado con un lazo o cinta en relieve finamente trabajado³.

N.º inv.: 0453M3-01-61-ESC

Relieve con una ménade y un sátiro danzantes

Vaciado en yeso

75 x 60 x 0,5 cm

Escena báquica de un relieve romano del 50-30 a. C.

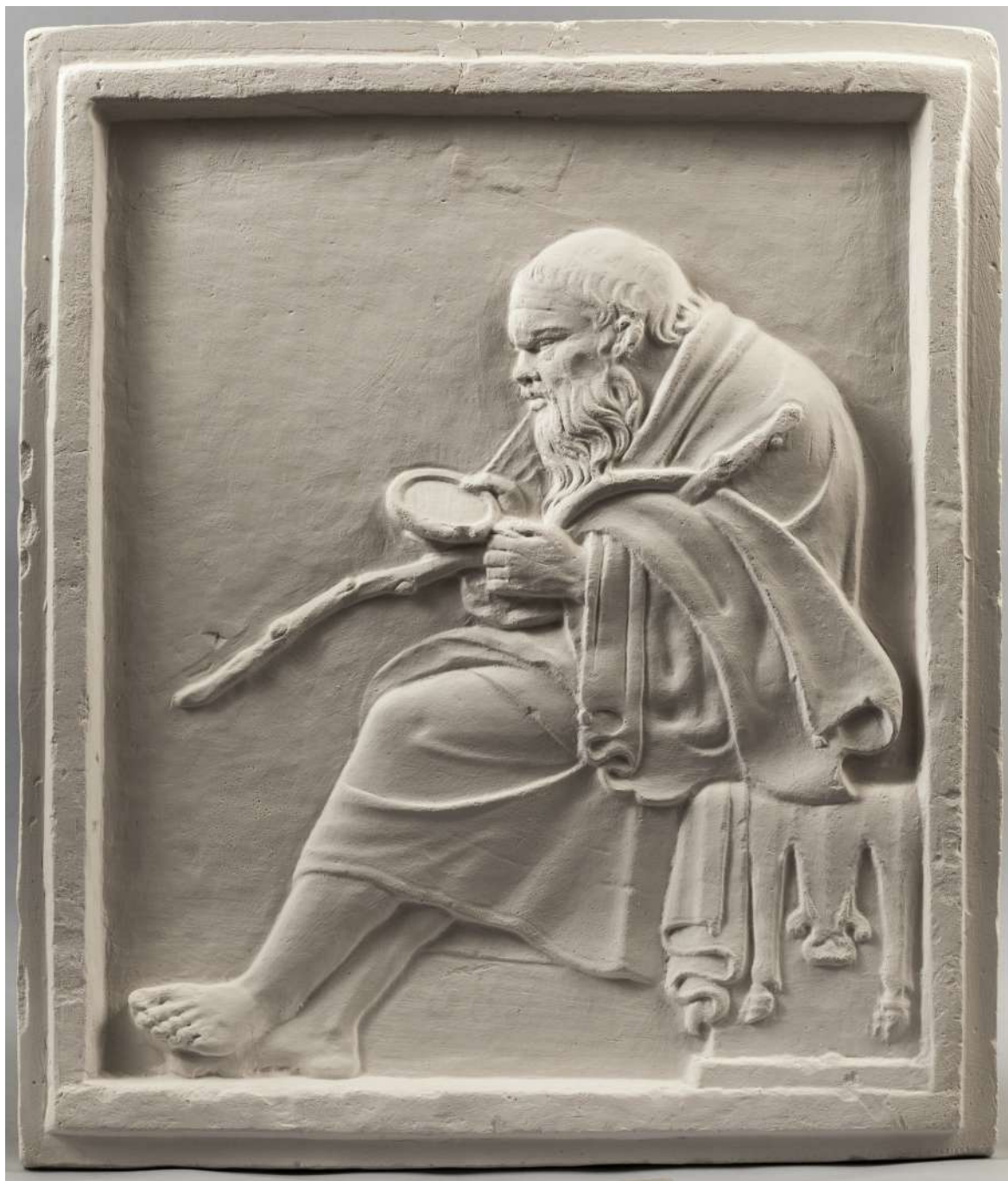
Museo Nacional del Prado, Madrid

¹BLANCO, 1957

²SCHRÖDER, 2004

³SCHRÖDER, 2008

SVV



Relieve de filósofo

No sólo se vaciaron las esculturas más conocidas de la antigüedad, sino que también fueron objeto de atención los relieves. Muchos de ellos fueron localizados a raíz del descubrimiento de Herculano y se vinculan con el gusto neoático, que fue particularmente apreciado desde la época tardía republicana. Cicerón señalaba cómo se fueron convirtiendo en objetos de coleccionismo para unos ciudadanos que hacían ostentación del arte que coleccionaban con un sentido refinado. Desde el siglo II a. C. los gobernadores y generales romanos volvieron de Grecia y Asia no sólo con obras de arte, sino también con rollos de papiro que conservaban la memoria del mundo. De ese ambiente son testimonio los escritos rescatados de la villa de los Papiros, donde por ejemplo se localizó un tratado de ética epicúrea.

En este sentido, no faltarán villas en el entorno de Herculano donde sus propietarios atesoren esculturas y relieves como exponente no sólo de la *nobilitas* romana, sino también para reflejar la impresión culta de su poseedor. La aristocracia senatorial cultivaba en sus villas campestres un ocio que tendía al escapismo del presente y de los negocios de estado. Y para ello se buscaba que la atmósfera de estas villas fuese lo más acorde a la circunstancia espiritual, coincidiendo inquietudes librescas y gustos artísticos. De ahí el coleccionismo de esculturas que animaban sus salas.

La existencia de una mayor clientela romana hizo que muchos talleres áticos produjesen obras en serie que podían concluirse y retocarse en Roma en función del gusto del cliente. Partiendo de los modelos se hicieron réplicas más o menos fieles de esculturas, copias de detalles de éstas como ornato, así como relieves y todo tipo de creaciones que tenían un marcado carácter decorativo. La presencia de relieves de mármol en casas de Herculano como la Casa del Relieve de Telefo o la de los Amorcillos Dorados en Pompeya se insertaba en la decoración pintada de los diferentes espacios.

N.º inv.: 2480-ESC

Vaciado en yeso

41 x 35 x 4 cm

Original en el Museo Nacional de Arqueología, Nápoles

LMR



47

N.º inv.: 1076-12-EECC-ESC

Cráteras de volutas de carácter neoático con decoración en relieve

Vaciado en yeso

96 x 52 x 44 cm

Mediados del s. I a. C.

Original en el Museo Nacional de Arqueología, Nápoles

¹FUCHS, 1959

²GRASSINGER, 1991

Cráteras neoáticas

Existen dos copias de esta crátera neoática en la colección de yesos de la Universidad de Sevilla, que se diferencian sólo en la colocación de la peana moderna. El original procede de Estabia y se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

En el período final del helenismo, durante los siglos II–I a. C., la Roma tardorrepública, a la vez que va conquistando de manera paulatina los antiguos reinos grecohelenísticos en el episodio de expansión por el Mediterráneo oriental, protagoniza un importante proceso de helenización de las clases nobiliarias, que tendrá su eclosión en época de Augusto. Ello trae como consecuencia que Roma se convierte en el principal centro helenístico del Mediterráneo, como mercado de productos de carácter griego clasicista, que se realizaban tanto en los talleres de las ahora provincias orientales, de tradición ateniense, cuanto en talleres ya ubicados en la propia Roma, aunque los artesanos sean generalmente griegos u orientales. Esas producciones son denominadas neoáticas y se sitúa especialmente su producción — como se ha dicho — durante el siglo I a. C., continuando en los dos primeros siglos del imperio¹.

Dentro de esa producción artesanal de piezas ornamentales de carácter neoático sobresalen las cráteras de mármol de grandes dimensiones, que ocasionalmente servían como surtidores de verdaderas fuentes o en todo caso como elementos decorativos de ambientes públicos y privados, incluyendo también el de los jardines². Dentro de esa serie podemos incluir la pieza reproducida en estos dos ejemplares de la colección. Se trata en este caso de una crátera de volutas, que sigue modelos metálicos griegos de vasijas en bronce, con las asas terminadas en cabezas de palmípedos, fondo agallonado, tallos de hiedra en el cuello y con una rica decoración figurada en el cuerpo de la vasija. Como es habitual se trata de un argumento báquico, en línea con el tema fundamental de los relieves neoáticos de época tardohelenística, como se testimonia en otros tipos de soportes decorados con relieves¹. En este caso se disponen diversos personajes del tíaso dionisiaco, que confluyen en la escena central, formada por tres ménades junto a un Pan cubiertas con mantos.

Paralelo más cercano de este ejemplar del Museo de Nápoles y de similar cronología es la también crátera de volutas de Sosibios, hoy expuesta en el Museo del Louvre, y —algo más estilizada en su forma— la de la antigua colección Townley, hoy en el Museo Británico. Ambas presentan asimismo temas báquicos en la decoración de los respectivos cuerpos de las vasijas. Son producciones del siglo I a. C., seguramente elaboradas en talleres orientales, atenienses, como denota el empleo de mármoles como el pentélico. Dentro de esta producción son más abundantes las cráteras en forma de cáliz, asimismo con decoraciones dionisiacas². Por el contrario, son menos frecuentes las que tienen forma de *kántharos*, como una monumental conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Roma (Palazzo Massimo) decorada con centauros y ninfas, que tuvo función de fontana.



N.º inv.: 0507M1-01-EECC-ESC

Vaciado en yeso

96 x 52 x 44 cm

JBF



N.º inv.: 2472-ESC

Vaciado en yeso

50 x 22,5 x 19,5 cm

Siglo I a. C.

Original en el Museo Nacional de Arqueología, Nápoles

GARCÍA Y BELLIDO: 1990, 90-110; LEÓN, 2009: 160-183

Antonio García y Bellido consideró tres valores fundamentales en el origen y desarrollo del retrato romano en época republicana: la tradición retratística realista etrusca; la ascendencia del retrato fisiognómico griego, explicada por Aristóteles como el estudio de los rasgos o signos permanentes por los que puede conocerse el carácter o la personalidad; y la tradición romana de las *imagines maiorum* o efigies de los antepasados, de las que tenemos referencias por fuentes directas como Polibio y Plinio.

La identificación del retrato con Escipión el Africano presenta ciertas dificultades, sobre todo por el escaso parecido con las representaciones de éste en las monedas. El extraordinario realismo y, con éste, el modo de marcar los rasgos con pómulos prominentes, propio de los rasgos tanatológicos revividos a posteriori por el artista, remiten a las características generales de la escultura romana republicana tardía, cuya recepción en Hispania hay que situar a finales del siglo I a. C.

El análisis pormenorizado de los detalles del rostro, la estereometría de los volúmenes, el modelado enérgico y la contundencia de los trazos, se complementan con la carga expresiva aportada por la mirada perdida en consonancia con el leve giro del cuello. La contundencia de la estructura ósea del casco craneal y la práctica ausencia de pelo, son propios de las representaciones de varones de cierta o avanzada edad. La síntesis de valores y la relativa moderación de los rasgos realistas muestran caracteres propios de la transición hacia nuevos modos de representación.

ALT

Desde el Renacimiento y durante mucho tiempo vino siendo considerado erróneamente como el retrato del emperador Vitelio, y hoy se denomina como Pseudo-Vitelio ya que no es correcta esa atribución. La cabeza marmórea original, en forma de busto, se encontró en Roma, hacia 1505, en la zona del Quirinal, pasando a formar parte de la colección del cardenal Domenico Grimani, quien hacia 1525 la trasladó a su ciudad de origen, Venecia. Con el tiempo las esculturas Grimani ingresaron en las colecciones públicas y actualmente se expone en el Museo Arqueológico de Venecia, junto a un vaciado en bronce¹.

El retrato Grimani es obra de gran expresividad que representa un hombre viejo con cara rellena y flácidas mejillas, ancho cuello, gran papada y pronunciado mentón, con un típico peinado que sigue precedentes de época flavia y trajanea. No obstante, por cuestiones formales y estilísticas debe clasificarse como el retrato de un particular de Roma de la época del emperador Adriano. Por el contrario, como se ha dicho, fue asimilado prácticamente desde su descubrimiento con un retrato del emperador Vitelio, que reinó efímeramente en el año 69 d. C. y del que Suetonio en sus *Vitae Caesarum* indica que era especialmente glotón, por lo que se identificó en este retrato de personaje orondo y se incluyó en la serie de retratos escultóricos de los «Doce Césares» desde el Renacimiento, con copias constantes en mármol, bronce o escayola^{2 3 4}. Así, procedentes de las colecciones reales españolas se conservan en el Museo del Prado hasta cuatro copias de esta obra elaboradas en los siglos XVI y XVII, siendo uno de ellos de la colección del granadino Diego Hurtado de Mendoza, que donó al rey Felipe II en los momentos finales de su vida⁵. En la misma Sevilla podemos mencionar también la existencia de un Pseudo-Vitelio en la colección de esculturas de los Duques de Alcalá en la «Casa de Pilatos», conformada en los siglos XVI y XVII con piezas traídas desde Italia: así, en uno de los tondos que decoran las galerías del patio grande del palacio sevillano se ha colocado sobre un busto moderno una réplica asimismo moderna del retrato de Venecia, aunque —fruto del error en la colocación— no identificándose como Vitelio, sino como Cicerón⁶.

Hacia mediados del siglo XVIII se constata la existencia de un Vitelio en yeso en una relación de piezas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁷, como es lógico por la trascendencia artística del retrato antiguo, y quizás de esa procedencia sea la copia del yeso conservado actualmente en la colección universitaria sevillana.

JBF



N.º inv.: 1143-12EECC-ESC

Vaciado en yeso

58 x 27 x 31 cm

Época adrianea

Original en el Museo Arqueológico de Venecia

¹TRAVERSARI, 1968, 63-64, n.º 43

²BAILEY, 1977 y 1980

³FITTSCHEN, 1985, 404-405

⁴RODRÍGUEZ, 2013

⁵BARRÓN, 1908: n.ºs 158, 331, 353 y 361

⁶TRUNK, 2002: 260-262, n.º 64

⁷NEGRETE, 2012: 67, nota 229



51

N.º inv.: 1100-12-EECC-ESC

Vaciado en yeso

77 x 48 x 37 cm

Copia de la parte superior de una estatua de Augusto con vestimenta militar de inicios del siglo I d. C., que sigue un modelo broncíneo algo posterior a 20 a. C.

Original en los Museos Vaticanos

¹CALCI y MESSINEO, 1984

²ALMAGRO, 1984: 289-290, n.º 309

³LIVERANI, 2004

⁴FITTSCHEN, 1976; HÖLSCHER, 1988

⁵ZANKER, 1992: 225-230

⁶Ibíd.; BOSCHUNG, 1993

Busto de Augusto Prima Porta

La colección de la Universidad de Sevilla conserva dos ejemplares de un busto que reproduce la cabeza y torso, sin brazos, de la conocida estatua del Augusto de Prima Porta, descubierta en el año 1863 en la *Villa ad Gallinas Albas* o villa de Livia en Prima Porta, a las afueras de Roma¹ y se conserva en los Museos Vaticanos. El Museo de Reproducciones Artísticas adquirió un vaciado en 1881, del formador Malpieri².

La escultura fue realizada en los inicios del siglo I d. C., en mármol pario, aunque originalmente iba policroma³. Sería réplica de una estatua original de bronce erigida algunos decenios años, en conmemoración de la «victoria» sobre los partos en el año 20 a. C., lo que justifica que el *princeps* aparezca representado con vestimenta militar (*thoracatus*)⁴. Es posible, incluso, que fueran añadidos en la réplica de mármol nuevos detalles iconográficos, como la desnudez de los pies y la presencia del erote sobre el delfín, alusiones al carácter divino del *princeps* y a la vinculación de la *gens Iulia* con Venus.

En realidad todo fue consecuencia de una negociación diplomática para obtener la devolución de las enseñas legionarias que los partos habían capturado a los romanos en el año 53 a. C. No obstante, el acontecimiento se vivió como una gran victoria y las enseñas serían custodiadas en un templo circular dedicado a *Mars Ultor*, Marte vengador. Los partos constituían el gran enemigo de Roma en Oriente y Augusto no se decidió a llevar a cabo una campaña militar, sino a mantener una situación diplomática que sólo algo más de un siglo después rompería el emperador Trajano con sus campañas orientales.

El programa iconográfico de la coraza de la estatua reproduce el momento de la devolución de las enseñas militares por parte del rey parto a un general romano, o quizás el propio Marte vengador, junto con otros motivos alegóricos, que representan el cielo y la tierra⁵. En los bustos de la colección universitaria sólo aparecen las figuras superiores, que simbolizan el cielo: a la izquierda el Sol empieza a recorrer el horizonte en su carro, mientras lo cubre *Caelus*, con el firmamento; mientras que a la derecha se sitúa la Luna, que sale de escena llevada por una Victoria alada.

La escultura es plenamente clásica, ya que el cuerpo sigue el modelo del *Doríforo* de Policleto (véase la ficha correspondiente), sólo que vestido con la coraza, y el retrato se incluye dentro del tipo clasicista, creado en relación a la concesión del título de Augusto en el año 27 a. C., y sigue asimismo las formas clásicas de Policleto, como el rostro del propio *Doríforo*⁶.

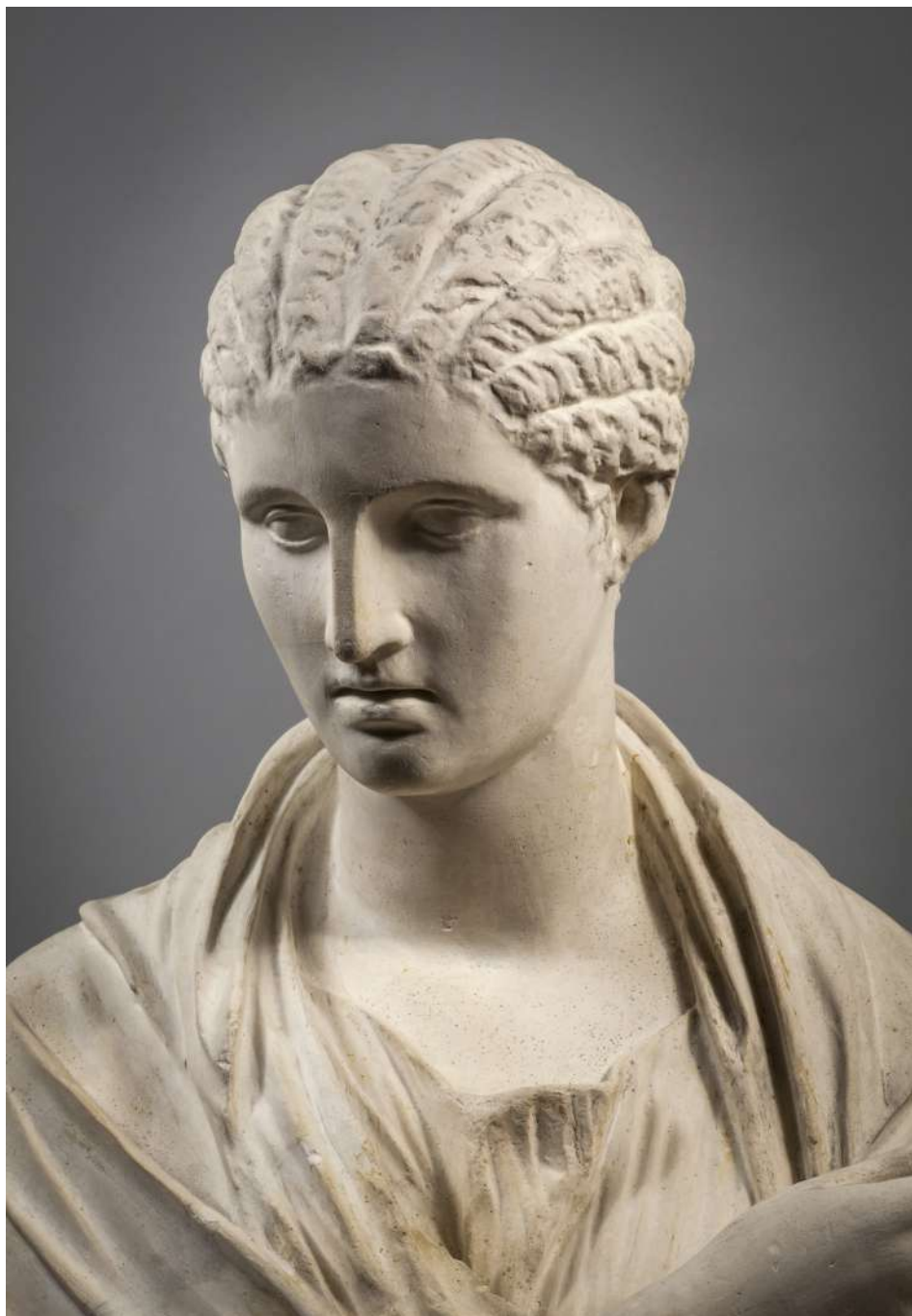
JBF



N.º inv.: 0466M1-01-61-ESC

Vaciado en yeso

77 x 47 x 39 cm



N.º inv.: 1005-07-DEC-ESC [53]

N.º inv.: 1061-09-EECC-ESC [54]

N.º inv.: 1073-12-EECC-ESC [55]

Vaciados en yeso

180 x 67 x 54 cm [53]

180 x 68 x 55 cm [54]

176 x 68 x 55 cm [55]

Réplica romana del último cuarto del siglo I a. C. que sigue un modelo griego del 325-300 a. C.

Original en el Museo Albertinum de Dresde

¹VORSTER, 2008: 251-255

²DILLON, 2010: 85-88

³VORSTER, 2007: 118-119

⁴ALEXANDRINIS, 2004

⁵TRIMBLE, 2011: 42-43

⁶BRINKMANN, 2010: 178-179

⁷ALMAGRO, 1984: 237, n.º 259

N.º inv.: 1005-07-DEC-ESC

Pequeña herculanense

53 54 55

La colección universitaria conserva tres reproducciones en yeso de esta conocida estatua romana recuperada en la *scaenae frons* del teatro de Herculano, entre 1710–1711, y cuyo original se conserva en el Museo de Dresde, desde 1736, tras haber sido regalada al príncipe Eugenio de Saboya en Viena en 1713¹. Su ejecución se data en época de Augusto, en el último cuarto del siglo I a. C. Apareció junto a otra estatua femenina, de iconografía muy semejante, pero mayor tamaño, siendo ambos réplicas de tipos muy difundidos durante el imperio romano para la representación de damas romanas que tienen un importante papel social y que, a imitación de los personajes masculinos, comienzan a ser representadas en unos tipos iconográficos repetidos y de éxito, con ropajes exquisitos². Por ello ambos tipos se han denominado como la *Pequeña herculanense* (que reproduce nuestro yeso) y la *Gran herculanense* (que sigue el yeso de la estatua de Servilia, de Carmona, asimismo de nuestra colección).

En nuestro caso, el modelo griego en que se inspira debe corresponder a los inicios de época helenística, en torno al 325–300 a. C., con ejemplos durante el helenismo³. En definitiva, estamos ante el desarrollo en época romana de unos determinados tipos estatuarios creados en el período clásico tardío o temprano helenístico que comenzarán a proliferar desde la segunda mitad del siglo I a. C., sobre todo, desde el reinado de Augusto, en conexión con una nueva ideología de la pública feminidad (siguiendo el modelo de las mujeres de la *Domus Augusta*), con un importante desarrollo de los retratos femeninos tanto públicos como privados. De la propia Herculano procede otra representación de *Pequeña herculanense* con el retrato escultórico de la denominada *Hija de Balbo*, que se conserva en el Museo Nacional de Arqueología de Nápoles y debe datarse un poco posterior, en momentos tardo-augusteos y primeros momentos del reinado de Tiberio.

A partir de este momento, este tipo va a ser usado para representar tanto a las emperatrices romanas, desde Livia hasta Julia Domna⁴, como a las matronas romanas⁵. La distribución geográfica de los tipos de la *Pequeña herculanense* está documentada a lo largo de todo el imperio tanto en contextos honorarios como en contextos funerarios. No obstante, a esta nívea apariencia que presenta la pieza de Herculano se oponen los restos de policromía que conservan algunas de las esculturas halladas de este tipo, como, por ejemplo, otra réplica de la *Casa A* del Lago de Delos que conservaba aún restos de su policromía original en el momento de su hallazgo, completándose forma y color para mostrar los ricos y exquisitos trajes y ornamentos con los que se vestían las damas romanas⁶.

El vaciado en yeso se documentaba en el entonces Museo de Reproducciones Artísticas desde 1888, mediante compra al Albertinum de Dresde, siendo el formador Kaeserberg⁷.

MLLA



N.º inv.: 1061-09-EECC-ESC



Servilia

El retrato acéfalo de la matrona Servilia, suponemos que joven puesto que aún vivía su madre, responsable de la dedicación, es uno de los raros y afortunados casos en que una escultura aparece asociada a su pedestal inscrito en su contexto original¹. En este caso era la tumba familiar en la necrópolis occidental de Carmo (Carmona), un complejo monumental de amplias dimensiones, ricamente decorado con pinturas murales², en una de cuyas cámaras se disponía la pieza, del primer cuarto del siglo I d. C.

La estatua (en este caso su reproducción) corresponde a un modelo habitual en los retratos públicos y privados de las damas romanas, envueltas de pies a cabeza en un amplio y ceñido ropaje que les confiere un aire a la vez digno y discreto, acorde con una de las principales virtudes a ostentar por la perfecta matrona, la *pudicitia*. Reproduce en concreto el tipo conocido como *Gran herculanense*, considerado por diversos autores una creación de fines del siglo IV a. C., aunque no de Lisipo, como proponía la ficha dedicada a Servilia por A. García y Bellido³, según el elenco de obras que P. Moreno⁴ atribuye a este autor.

De este modelo existen numerosas reproducciones tanto en época helenística como romana; tantas, que en su estudio dedicado a este tipo como ejemplo de los estereotipos femeninos romanos, J. Trimble⁵ se pregunta si no se prefabricarían ya en las canteras, preparadas para recibir el retrato individual de su destinataria. Sobre esta idea, la autora desarrolla su argumentación acerca de la construcción genérica de una identidad femenina, en concreto la de la dama de élite, a medio camino entre la figura individual y la representación colectiva⁶. Servilia, descabezada, encarna aún el prototipo matronal. El derecho a la imagen pública es en el mundo romano un privilegio reservado a los sectores dirigentes y está estrictamente regulado en relación con el derecho a venerar a los antepasados y poseer retratos suyos. Nuestra protagonista encaja en este ambiente, como miembro de una de las más destacadas familias carmonenses, aunque lo cierto es que mujeres de toda condición encontraron en sus tumbas, ámbito estrictamente privado, la ocasión de mostrar un aspecto acorde con el ideal social.

MOS

N.º inv.: 888-00-REC-ESC

Vaciado en yeso

160 x 55,5 x 47 cm

Época tardoaugustea

Original en el Museo del Conjunto Arqueológico de Carmona

¹GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, II.3, n.º 870; STYLOW, 2001: 103

²ABAD y BENDALA, 1975

³GARCÍA Y BELLIDO, 1949:199-200, n.º 238

⁴MORENO, 1987

⁵TRIMBLE, 2011: 92 ss.

⁶Íd., 2011: 153 ss.



Busto de Marco Aurelio

El vaciado de la Universidad de Sevilla reproduce un busto del emperador Marco Aurelio, actualmente conservado en el Museo del Prado (E00919), llegado al mismo por donación en el año 2000 y anteriormente en el mercado anticuario¹.

Corresponde al tercero de los tipos reconocidos en los retratos de este emperador², creado para conmemorar su ascenso al trono junto con Lucio Vero en el año 161 d. C., cuando contaba cuarenta años. Los ojos hundidos bajo los gruesos párpados que forman bolsas —un rasgo personal del emperador según Schröder³— y los surcos nasogenianos marcados así como la barba espesa son adecuados a esta edad, en contraste con el rostro despejado de sus retratos como heredero. La barba había estado ausente de los retratos romanos hasta que fue incorporada a la iconografía oficial por el emperador Adriano, quien mostraba así su afinidad personal con los filósofos griegos.

La emulación privada de los retratos oficiales, fenómeno social perfectamente conocido y estudiado⁴, la pone de moda de forma generalizada junto con la espesa cabellera rizada, aunque en el caso de Marco Aurelio, el «emperador filósofo», pesaría de nuevo las connotaciones culturales. La dirección de las pupilas marcadas acentúa la expresión pensativa. El emperador viste el *paludamentum*, la capa militar vinculada a la que fue su actividad más recurrente como gobernante, sujeta con una fíbula sobre el hombro derecho y rematada por flecos apenas visibles a ese lado. La coraza no es visible. En efecto, pese a sus inclinaciones personales, el gobierno de Marco Aurelio (161–180 d. C., asociado con Lucio Vero hasta la muerte de este en 169 d. C.) se vio marcado por continuas campañas bélicas en las fronteras norte y este del Imperio. Por primera vez las guerras de Roma no eran expansivas sino defensivas, incrementando los gastos de un Imperio ya debilitado por una crisis económica cada vez más evidente, como reflejan las continuas devaluaciones de moneda⁵. Marco Aurelio sin embargo dejó a la posteridad una buena fama como gobernante y un abundante número de retratos de los que este, uno de los menos conocidos, es buena muestra. El famosísimo ecuestre del Campidoglio romano, en bronce dorado, sería su expresión más completa.

MOS

N.º inv.: 2471-ESC

Vaciado en yeso

92 x 61 x 31 cm

h. 161

Original en el Museo Nacional del Prado, Madrid

¹SCHRÖDER, 2015

²ALBERTSON, 1981

³SCHRÖDER, 1993: 238, relativo a otra pieza similar del Museo del Prado

⁴Recientemente, FEJFER, 2008: 268 ss. sobre expansión de los peinados

⁵Síntesis en CHIC, 2014: 589–596



N.º inv.: 2474-ESC

Vaciado en yeso

47,5 x 21,5 x 23 cm

h. 100-120

Original en el Museo Nacional del Prado, Madrid

BLANCO y LORENTE, 1981; SCHRÖDER, 1993; BELTRÁN, 2008

La evolución retratística romana se desarrolló partiendo del realismo practicado desde la época republicana hacia un idealismo que, implantado con la llegada del Imperio, se vería sustituido por periodos más realistas, conviviendo ambas tendencias hasta la caída de Roma. El retrato de este hombre de rasgos semitas mantiene las características de peinado que se impuso en la retratística romana a partir de la dinastía Julio-Claudia, como se aprecia en los modelos de Tiberio o Claudio conservados en los Museos Vaticanos, los del Museo del Prado o el Romano de Mérida. El modelo se mantendrá durante la dinastía Flavia, cambiando la tendencia con Adriano y no volviéndose a recuperar hasta el periodo de la anarquía militar. Las características de la tipología realista que se aprecian en este retrato definen los rasgos específicos del rostro que quedan expuestos al espectador que lo contempla. El incipiente uso del trépano, evidente en el cabello que enmarca el rostro y cubre ligeramente la barba, preconiza el auge que tendrá el uso de esta técnica en la época inmediatamente posterior cuando el modelo adrianeo se imponga como ejemplo diferenciador de lo que se había mantenido desde Augusto. Como rasgos a tomar en consideración merece ser notada la relación existente entre el cabello y la cabeza por un lado y el contorno interior del peinado y el rostro por otro. El esmerado cuidado de las facciones se aprecia en los grandes ojos con el párpado inferior en acusada curva, en el perfil de las marcadas cejas, en el abultado diseño de los labios, la nariz de caballete y la forma triangular del rostro.

FH

Retrato de joven romano

Las características del retrato de este joven nos remiten a la última evolución del idealismo que coincide con la época de los Antoninos. La suavidad y tersura de la piel contrasta con la riqueza plástica de los claros y oscuros del tratamiento del cabello que se revuelve y se enrosca de forma descuidada. Esta moda, impuesta tras el reinado de Adriano, se mantuvo hasta los Severos con distintas variantes respecto a la largura del cabello. El tratamiento del pelo evidencia la labor de trépano que se manifiesta en el casquete de rizos, ondas y mechones desordenados que caen sobre sus hombros. La forma de tratar los rizos del cabello nos remiten a imágenes como la del *Aión*, símbolo de la eternidad, que aparece en el pedestal de la columna de Antonino Pío. Mantiene el tipo de peinado de mechones abultados y largos repartidos en dos direcciones por una horquilla central abierta en el incipiente flequillo. De los rasgos del joven destacamos sus ojos hundidos en cuencas profundas, la finura de sus párpados, la acusada barbilla, su prolongada nariz y sus labios gruesos y abultados. Sus facciones melancólicas están acentuadas por la técnica del modelado que nos remite a prototipos clásicos.

FH



N.º inv.: 1147M2-12-EECC-ESC

Vaciado en yeso

57 x 35 x 41 cm

170-180

Original en el Museo Nacional del Prado, Madrid

BLANCO y LORENTE, 1981; SCHRÖDER, 1993; BELTRÁN, 2008

**N.º inv.: 2470-ESC**

Vaciado en yeso

97 x 74 x 40 cm

131-132

Original en el Museo Nacional del Prado, Madrid

¹BLANCO, 1957²SCHRÖDER, 1993³MEYER, 1991

Retrato de Antínoo cuyo original, fechado entre el 131-132 d. C., se encuentra conservado en el Museo del Prado, en Madrid^{1 2}, tras pertenecer a la colección de Felipe V e Isabel de Farnesio, quienes compraron la colección Odescalchi a la que perteneció con anterioridad. Previamente formó parte de la colección de Cristina de Suecia.

La pieza representa el busto del Antínoo, joven apuesto perteneciente al séquito de Adriano, que acompañara al emperador en sus viajes hasta el día de su propia muerte llegando a convertirse en su preferido. Hasta tal punto fue querido y respetado por el emperador que tras su muerte Adriano hizo todo lo posible por honrarlo y divinizarlo.

Oriundo de Bitinio-Claudiópolis, ciudad localizada en la región de Bitinia, en el noroeste de Turquía, Antínoo nació entre los años 110 y 115 d. C.². Tras conocer al emperador Adriano permanecerá a su lado hasta que se produzca su trágica muerte, acontecida en torno al mes de octubre del año 130, cuando el joven cae al Nilo cerca de la ciudad de Besa, muriendo ahogado en circunstancias llenas de misterio ya desde la antigüedad; accidente, homicidio o suicidio, una situación que nunca quedó clara.

El dolor del emperador fue tan grande que inmediatamente después de la muerte del joven inició todo un proceso de enaltecimiento y conversión en héroe o divinidad, que encuentra inmediata respuesta y difusión principalmente en las provincias orientales. El culto al joven se establece y se lleva a cabo especialmente en los años que van desde su fallecimiento hasta la muerte de Adriano, acaecida en el 138 d. C.

Es tanta la adoración del emperador por el joven que llega incluso a fundar en su recuerdo una ciudad a orillas del Nilo, Antinoópolis o Antínoe. Las representaciones del joven lo llegan a identificar con Dioniso, Osiris, Apolo, Aristeo, etc., y se fundan templos en su honor; uno de ellos se pudo excavar no hace muchos años en la propia Villa Adriana en Tívoli, Roma. Se acuñaron monedas con la representación del joven Antínoo y se construyeron estatuas, de las que un importante número de ellas han llegado hasta nuestros días^{2 3}. Un total de ocho bustos de Antínoo se han conservado, uno de ellos el que nos ocupa, que resume bien las características claras del retrato en época de Adriano, donde el joven es representado de manera ideal aunque con ciertos matices naturalistas que permiten intuir sus verdaderos rasgos faciales. En la mayoría de las representaciones destaca la mirada melancólica y pensativa del personaje, acompañada de un rostro cargado de gran serenidad.

SVV

Torso de Itálica

61

Pedro Rodríguez Oliva lo consideró el torso acéfalo de un posible atleta, procedente de Itálica, copia o versión de un original de Mirón posiblemente fundido en bronce, quizás Anadúmeno o algún otro vencedor olímpico, como Timantes, vencedor en los juegos de Olimpia en el año 456 a. C.

El organicismo del tratamiento anatómico y la veracidad de la interpretación esencialista, tendentes a la factura naturalista sobria y directa, dotada con un elevado virtuosismo y a la vez ajena a los alardes, señalan un alto grado de fidelidad al original. La mutilación de la cabeza y las cuatro extremidades no impide apreciar el movimiento y la acción, propia de un ejercicio atlético. El *puntelli* conservado sobre el pectoral izquierdo de la estatua indica la dirección de ese brazo, y los restos de la correa que se aprecian sobre el hombro derecho indican que se anudaba en la cabeza con objeto de proteger las orejas, circunstancia propia del pancracio, especialidad de lucha en la que se permitía toda clase de golpes.

Lo anteriormente expuesto lo relaciona con otras esculturas neoáticas como el *Efebo de Antequera*, éste relacionado con los modelos de Policleto en lo que refiere al cuerpo, y de Fidias o algún discípulo muy directo, como Alcámenes o Aristocles el Joven, a la cabeza. La sutilidad técnica y la veracidad anatómica consiguiente lo relacionan con otras esculturas de Itálica, como el *Torso de Meleagro* conservado en el Museo Arqueológico de Sevilla, procedente de la zona de los palacios, considerado por Antonio García y Bellido como una posible interpretación de Hermes, a su vez relacionado con las representaciones de *Meleagro* en la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague, Museo del Vaticano y Pergamonmuseum de Berlín.

La réplica de originales griegos o tal ascendencia fueron habituales en un gran taller activo en Itálica en época de Adriano o, si no hubiese existido éste, común a una serie de talleres activos en dicha época. Tales pautas en las acciones y los movimientos y el fino organicismo velado bajo los efectos epidérmicos, muy superiores a los de la mayoría de talleres activos en Hispania, puede apreciarse en una impresionante serie derivada, en la que destacan obras como el acreditado *Hermes Dionisóforo*, y el *Torso juvenil* de un probable Hermes.

ALT



N.º inv.: 1097-12-EECC-ESC

Vaciado en yeso

106 x 61 x 34 cm

Siglo II

Original en el Museo Arqueológico de Sevilla

GARCÍA Y BELLIDO, 1949: 432

LEÓN, 2009: 68-69

RODRÍGUEZ OLIVA, 2009: 68-69



N.º inv.: 1085-12-EECC-ESC

87 x 86 x 20 cm

164 YESOS

Sarcófago ático

Como indica S. Schröder¹, seguramente este sarcófago procede del entorno del golfo de Nápoles y sería adquirido por Carlos III en su período como rey en Nápoles, trasladándolo posteriormente a Madrid (colecciones reales) y pasando, en el siglo XIX, al Museo del Prado. Quizás para facilitar el traslado, o su exposición, la caja sarcofágica fue cortada, conservándose el frente de la pieza (en dos fragmentos) y los dos laterales, que son los que se han reproducido en las dos piezas de la colección universitaria sevillana, pero sin el zócalo, que se situaría debajo del friso inferior de denticulados. También falta la cubierta, que sería del tipo *kliné*, con los difuntos recostados, como es habitual. No obstante, un fragmento de la parte posterior de la caja que casa con el lateral derecho se conserva en el Museo del Louvre, y formó parte de la antigua colección del Conde d'Orsay, que debió adquirirlo en Nápoles hacia 1776, habiéndose grabado en la parte posterior la copia moderna de un epígrafe romano (CIL X, n.º 1576)².

El sarcófago original pertenece al tipo oriental, y sería elaborado en un taller ático hacia mediados del siglo III d. C., siendo el tema representado inusual: escenas del mito de Aquiles y Políxena. Se trata de un episodio que relata el compromiso entre el héroe griego y la troyana Políxena, hija de Príamo, tras la muerte de Héctor (en el centro de la caja se disponen los preparativos de la boda); la muerte de Aquiles por Paris impide el hecho y, tras la caída de Troya, la princesa será sacrificada por Neoptólemo sobre la tumba de aquél. En el lateral derecho de la caja (nº 63) se representa la herida mortal de Aquiles (el personaje de la derecha), frente a Paris (con gorro frigio y arco). La escena representada en el lateral izquierdo (nº 62) no es —como identifican algunos— la boda de Aquiles y la doncella (lo que es incongruente con el relato), sino seguramente los preparativos del sacrificio de Políxena.

Teniendo en cuenta el período de elaboración de la pieza, en la llamada Anarquía Militar, y que las escenas relatadas no reproducen episodios de enfrentamiento, sino *una ofrenda para conseguir la paz* —si bien inútil en el contexto del mito—, no sería equivocado ver en esto una expresión de añoranza del patrono anónimo por la concordia y la paz³.

JBF



N.º inv.: 1086-12-EECC-ESC

Dos fragmentos de un sarcófago romano con escenas del mito de Aquiles y Políxena

Vaciados en yeso

88 x 81 x 14 cm

Laterales de la caja de un sarcófago romano de taller ático, datado a mediados del siglo III

Original en el Museo Nacional del Prado, Madrid

¹SCHRÖDER, 2004: 499

²Ibíd.: 500 y fig. 106

³Ibíd.: 503



Sarcófago cristiano de Écija

El vaciado reproduce el frente de una caja de sarcófago paleocristiano, que se elaboraría en un taller surhispano en el segundo cuarto del siglo V d. C.¹. Fue descubierto en el año 1886 en el interior de un sepulcro cuando se construía una capilla en la iglesia de Santa Cruz, en Écija, la romana *Astigi*². Por lo indicado el sarcófago había sido expoliado y se encontraba sin la tapa y sin restos en su interior; quedó en ese mismo templo y actualmente se usa como soporte del altar mayor de la iglesia. Que se trata de una obra de un taller surhispano se corrobora por el uso de una caliza local y porque corresponde a una producción típica de sarcófagos béticos durante el siglo V d. C. (por ejemplo, piezas de La Chimorra, Alcaudete o *Singilia Barba*), que efectivamente usan materiales pétreos locales no marmóreos³, y cuyo centro se propuso situar en Córdoba⁴, aunque no hay pruebas determinantes. De todas formas este sarcófago es excepcional, porque acompaña las figuras de las escenas figuradas con cartelas que tienen inscripciones en griego identificando los personajes representados.

La decoración se circunscribe sólo al frontal de la caja, que es la reproducida en el yeso, y ofrece unas escenas de temática judeocristiana separadas entre sí por amplios espacios libres al no existir ningún elemento divisorio entre ellas⁵. Se trata de escenas del Antiguo Testamento: en el extremo derecho —desde el punto de vista del espectador— aparece la escena del profeta Daniel en el foso de los leones, con la iconografía típica paleocristiana en que aparece el profeta como un personaje joven, con túnica corta y manto, flanqueado por dos leones sentados sobre las patas traseras. En la escena central se dispone la figura del Buen Pastor, con un carnero sobre los hombros, a la vez que sostiene el cayado (*pedum*) y el zurrón y otras dos ovejas lo flanquean mientras ramonean a su alrededor. Finalmente, en la escena izquierda, se trata el tema del sacrificio interrumpido del niño Isaac por parte de su padre Abraham, que lleva el cuchillo en su mano derecha; entre ambos se sitúa el altar de sacrificio, humeante, y por detrás una oveja atada a un árbol. Junto a la presencia de las cartelas con inscripciones en griego, asimismo el estilo de la representación presenta un influjo oriental, que seguramente llegaría a través de corrientes norteafricanas.

Desconocemos en qué momento se hizo este vaciado en yeso, pero en el Museo Arqueológico de Sevilla existe asimismo otra copia, documentada al menos a inicios del XX, aunque es lógico pensar que —dado el interés que despertó el descubrimiento en su momento^{6,7}— se hiciera poco después de su aparición, para suplir el hecho de que no se llevara la pieza al museo sevillano, sino que quedara en Écija.

N.º inv.: 1156-12-EECC-ESC

Frente de la caja de un sarcófago paleocristiano

Vaciado en yeso

76 x 225 x 3,5 cm

Segundo cuarto del siglo V

Original en la Iglesia de Santa Cruz, Écija, apoyo del altar mayor

¹RODRÍGUEZ, 2007; ²GARCÍA-DILS, 2012

³SCHLUNK, 1962; ⁴BLANCO, 1982: 681

⁵RODRÍGUEZ, 2007: 195

⁶SALES, 1887: 153 ss; ⁷FITA, 1887: 267 ss.

JBF



Iglesia de San Saturnino, Toulouse.

Biblioteca Histórica de la Universidad
Complutense de Madrid. Sign.: AfLF444.

MEDIEVO

Capiteles de Silos	167
La incredulidad de Santo Tomás	168
Columna de la catedral de Santiago	169
Clave polar	171

Capiteles de Silos

65 66



N.º inv.: 1188-12-21-ESC [65]

N.º inv.: 1193M2-12-21-ESC [66]

Vaciados en yeso

29,5 x 28 x 29,5 cm [65]

37,5 x 29,5 x 31,5 cm [66]

Siglos XI-XII

Originales en el Claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos, Burgos

Los dos capiteles pertenecen al claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos), aunque difieren en su cronología y ejecución artística.

De la base del primer capitel emergen varias ramas que se distribuyen por todo el espacio formando una red entrelazada con diferentes animales colocados en tres franjas. Éstas repiten la misma estructura, parejas de animales enfrentados luchan por liberarse de la vegetación que los envuelve; mientras que en las franjas inferior y superior se representan a leones, en la central son dos parejas de águilas de mayor tamaño las que estiran sus cuellos para picotear el tallo que parece estar a punto de asfixiarlas. Este capitel podría haber sido realizado por el primer maestro escultor de Silos en el siglo XI en la galería occidental. La talla de este capitel es muy depurada y minuciosa en los detalles, convirtiéndose en uno de los mejores ejemplos de la obra del primer escultor de Silos.

En el segundo capitel todo el espacio lo ocupan parejas de aves de pechos abombados que entrecruzan sus cabezas de forma violenta, y unen sus largos picos en las volutas superiores del capitel. Esta pieza fue realizada por el segundo maestro de Silos en la galería sur, por lo que se retrasaría cronológicamente hasta el siglo XII. A pesar de que en este caso los motivos representados aumentan su tamaño, el artista demuestra un gran dominio de la talla en la perfección del entrelazado de las aves para conformar la escena.

AOB-MPPG



N.º inv.: 1057-09-49-ESC

Vaciado en yeso

98 x 112 x 12 cm

Siglos XI-XII

Original en el Claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos, Burgos

Este relieve representa la escena de la Incredulidad de Santo Tomás que decora la esquina noroeste del Claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos, y forma pareja con el relieve de la aparición de Cristo en el camino de Emaús. Ambas escenas fueron realizadas por el segundo maestro de Silos, en el primer cuarto del siglo XII, mostrando un avance compositivo y técnico con respecto a las escenas del ángulo sureste. Desgraciadamente solo conservamos la mitad inferior del relieve en la colección de vaciados de la Universidad de Sevilla.

En esta representación el artista creó una composición asimétrica que rompiera la monotonía de la escena, por ello colocó en la zona izquierda del panel a Cristo levantando el brazo para que Santo Tomás pueda meter su mano en la llaga del pecho. Alrededor de esta escena, y muy atentos a lo que ocurre, se disponen la parte derecha grupos de tres apóstoles escalonados en altura, mientras que en la parte izquierda sólo se coloca un apóstol en cada nivel, lo que crea el efecto de perspectiva jerárquica que resalta la figura de Cristo en el primer plano.

El artista demuestra en ésta un claro avance artístico con respecto a otros relieves del claustro, como demuestra la progresiva independencia de las figuras (a pesar de seguir la adaptación al marco) o el tratamiento detallista de los plegados de las vestiduras y el incipiente movimiento de los cuerpos.

AOB—MPPG

Columna de la catedral de Santiago

68



N.º inv.: 1196-12-21-ESC

Columna del altar de la iglesia de San Paio de Antealtares, Santiago de Compostela

Vaciado en yeso

Ø 30 x 118 cm

Segundo cuarto del siglo XII

Original en el Museo Arqueológico Nacional, Madrid

La presente obra es una copia de una pieza cilíndrica con las imágenes de tres apóstoles tallados, Bartolomé, Mateo y Santiago el Menor; es de caliza gris y fechable en torno al segundo cuarto del siglo XII. Las figuras siguen, todas ellas, idéntico modelo iconográfico marcado por las pautas del románico: hieratismo en los rostros, rigidez en el cuerpo y adaptación al marco, que, en este caso, es la columna y sus perfiles redondeados. Esto provoca que ciertas partes de sus cuerpos (los pies y brazos) tengan que situarse en posturas antinaturales.

Los discípulos de Cristo aparecen peinados con flequillo, o raya en medio, y media melena. Asimismo llevan barba y bigote y sujetan un libro, una cartela y una cruz. Visten túnicas en las que sus pliegues se ciñen a sus cuerpos, y portan un nimbo de santidad tras las cabezas en el que se halla escrito su nombre en estilo arcaizante. La transcripción de los epígrafes sería la siguiente: BARTOLOMEUS, Bartolomé; IACOBUS FR(ATER) D(OMI)NI, Santiago; MATEUS, Mateo.

Estilísticamente las podemos relacionar con obras de Tolosa y Silos y, especialmente, con una corriente bearnesa que se adentró por los pirineos y llegó hasta Segovia, sin olvidarnos de un claro y próximo antecedente: la Puerta de las Platerías de la catedral de Santiago, realizada por el Maestro Esteban. La obra constituía el soporte de la mesa de altar mayor de la iglesia del monasterio de San Paio de Antealtares en la misma ciudad. Cuatro eran las que la sustentaban, de las cuales se conservan dos en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid y una tercera que se encuentra en el Fogg Museum de Harvard, Cambridge, Massachusetts.

JAD



Clave polar

Este yeso de gran pureza, recientemente restaurado, reproduce la clave polar que preside la bóveda del crucero de la catedral de Sevilla, contigua al cimborrio por el lado norte. Se trata de una de las cuatro grandes bóvedas erigidas por Juan Gil de Hontañón entre 1514 y 1517, tras el derrumbamiento producido en el crucero en 1511.

Seis arcos trilobulados articulan la superficie circular de la pieza, alojando en su seno hojas de higuera que —radialmente— parten de una roseta central. La composición se completa con la presencia de motivos vegetales que penden de los arquillos pinjantes y se despliegan en sus enjutas.

La ejecución del yeso debió producirse entre 1882 y 1885, cuando Adolfo Fernández Casanova encimbró la bóveda para reconstruirla por el mal estado de su fábrica². En su tarea sustituyó las piezas dañadas por otras que en algunos casos reproducían los originales y en otros pudieron ser recreados con cierta libertad. Probablemente, nos hallamos ante esto último. Aunque algunos de los elementos vegetales nos remiten a las trazas de Juan Gil, la composición general y la factura de las hojas de higuera apuntan a una obra neogótica; una posibilidad que toma carta de naturaleza si consideramos que en el dibujo realizado por Fernández Casanova de la bóveda antes de desmontarse, la clave polar acoge un jarrón de azucenas³.

Poco podemos aportar sobre la entrada de esta pieza en la colección de la Universidad. El único documento relacionable con ella registra en 1925 la donación al Museo por parte de Joaquín Hazañas de *un vaciado en yeso de uno de los rosetones del crucero de la catedral de Sevilla*⁴.

JCRE

N.º inv.: 1159-12-EECC-ESC

Yeso de la clave polar de la bóveda del Evangelio, adyacente al cimborrio, en el crucero de la catedral de Sevilla

Adolfo FERNÁNDEZ CASANOVA

Vaciado en yeso

Ø76 x 14 cm

1882-1885

Original en la catedral de Sevilla

¹SOLÍS, 2014

²GONZÁLEZ-VARAS, 1994: 128-134

³JIMÉNEZ y GÓMEZ DE TERREROS, 1999: 41-60/168

⁴Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla (AHUS), Leg. 1230, vol. III, p. 139



Loggetta de San Marcos
y Biblioteca Marciana, Venecia.

Biblioteca Histórica de la Universidad
Complutense de Madrid. Sign.: AfLF2028.

RENACIMIENTO

Tondo de la Virgen con el niño	179
San Jorge	181
Cantoría de Florencia	183
Dolientes de la Tumba de Juan sin Miedo	185
Busto de Ippolita Maria Sforza	186
Busto de Leonor de Aragón	187
Busto de San Fulgencio	189
Joven con coraza	190
Busto de dama	191
Cabeza de Nicolás de Uzzano	192
Virgen de Brujas	193
Cabeza de esclavo moribundo	195
Relieves del coro de la catedral de Florencia	197
Relieve de ángel músico	198
Adonis	199
Carlos V	201
Relieve de la Caridad	203

Tondo de la Virgen con el niño

El admirable tondo de la Virgen con el niño corona el sepulcro de Diego de Avellaneda, obispo de Tuy, procedente del monasterio jerónimo de San Juan Bautista y Santa Catalina de Espeja, en Soria. Este conjunto iba acompañado de un retablo gemelo que albergaba la efigie del padre del obispo Avellaneda. Ambas obras fueron encargadas a Felipe Bigarny en 1536 comprometiéndose éste a finalizarla en dos años; sin embargo el retraso en la finalización de la misma hizo que Bigarny subcontratara en 1539 a Enrique de Maestrique para realizar las figuras de bulto redondo de los sepulcros, aunque finalmente la obra fue terminada en 1542 por el escultor Juan de Gómez. A pesar de que no lograra finalizar la obra, Bigarny diseñó uno de los modelos más repetidos en la escultura funeraria española del siglo XVI.

El sepulcro, realizado en alabastro y jaspe, se distribuye en tres cuerpos marcadamente diferenciados. La base del monumento se organiza en bandas horizontales en las que se incluyen símbolos funerarios y bajorrelieves de las virtudes del obispo. El cuerpo central se basa en un potente arco escarzano, con decoración de casetones y enmarcado por columnas abalaustradas, en el que se disponen la figura de bulto redondo del obispo Avellaneda acompañado de un acólito y de los santos titulares San Juan y Santa Catalina. La parte superior que remata el sepulcro incluye una pareja de querubines que sostienen una cartela, ángeles sosteniendo las armas heráldicas del prelado y el tondo con la Virgen y el niño. Este sepulcro fue acompañado por otro conjunto gemelo en el que se representaba al padre de don Diego de Avellaneda.

La pieza que se conserva en la Gipsoteca de la Universidad de Sevilla representa únicamente el medallón en altorrelieve que remata el conjunto funerario. La orla está rodeada por una guirnalda de frutos, en cuyo centro se encuentra la Virgen, sosteniendo con la mano derecha una naranja y con la izquierda un libro que representa las Sagradas Escrituras, y el Niño que acaricia delicadamente el rostro de la madre. La escultura del *Cinquecento* italiano ejerció una notable influencia en esta obra que se deja ver tanto en el tratamiento elaborado de los paños como en los rostros y en las actitudes de los dos modelos representados. Los rasgos de su escultura se extendieron por el ámbito de la escultura burgalesa y castellana del primer tercio del siglo XVI y persistieron durante el segundo tercio de este mismo siglo.

AOB-MPPG



N.º inv.: 1082-12-EECC-ESC

Felipe BIGARNY

Vaciado en yeso

110 x 129 x 27 cm

1536-1538

Original en el Museo Nacional de Escultura, Valladolid



71

N.º inv.: 1080-12-EECC-ESC

DONATELLO

Vaciado en yeso

225 x 70 x 50 cm

1417

Original en el Museo Nacional del
Bargello, Florencia

¹VASARI, 2002: 282

San Jorge

La escultura original de San Jorge fue encargada en 1417 por el gremio de fabricantes de corazas y espadas de Florencia para colocarlo en un nicho de la Iglesia de Orsanmichele. Esta iglesia convertida en centro de culto mariano, fue destinada a albergar en los arcos de su fachada exterior esculturas de los santos patrones de algunos de los gremios más destacados de la ciudad italiana.

Florentino de nacimiento, Donatello entrará en contacto con la escultura en el taller de Ghiberti entre 1404 y 1407. Su relación con otros artistas de la talla de Masaccio, de quién adquirió el interés por la perspectiva, así como del estudio de grandes escritos como *De Pictura* de Alberti, de donde extrajo el gusto por la composición, le convirtieron en uno de los grandes artistas del Renacimiento.

La temática de su obra será fundamentalmente religiosa, prestando especial atención a la figura del hombre como su centro de su interés. Plasmará la evolución del ser humano en todas sus edades, buscando siempre una adecuada interrelación entre anatomía y expresión, armonía y belleza.

En esta escultura se nos muestra un San Jorge representado como un joven guerrero, imberbe, de gran naturalismo y aplomo, que mira al horizonte probablemente a la espera de su lucha con el dragón. En ella, el artista consigue abandonar definitivamente los preceptos anteriores para ajustarse al canon idealizado que propone el primer Renacimiento italiano.

La figura se representa ataviada con capa, coraza y escudo cuartelado en cruz, como muestra de la victoria del Cristianismo. El santo se sitúa frente al espectador con el pie izquierdo adelantado y el derecho en reposo, mientras gira la cabeza en dirección opuesta al torso, aportándole gran dinamismo a la obra. Ya en el siglo XVI Vasari se refiere a esta obra como una escultura donde *el ánimo y el valor con las armas, una vivacidad gallardamente terrible y un maravilloso gesto de movimiento dentro de la propia piedra*¹.

En la base del tabernáculo Donatello pone en práctica el relieve *schacciato*, una de las técnicas que mayor desarrollo tuvo a lo largo de su carrera. Basándose en la *Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine, el escultor se centra en la escena de San Jorge salvando a la princesa antes de caer en las fauces del dragón.

AOB-MPPG



N.º inv.: 1069-09-EECC-ESC

Vaciado en yeso

221 x 74 x 44 cm



N.º inv.: 1083-12-EECC-ESC

104 x 66,5 x 32,5 cm

182 YESOS

Cantoría de Florencia

Nos encontramos ante una de las obras escultóricas más bellas de todo el *Quattrocento* Italiano. Esta cantoría de la catedral de Florencia será realizada entre 1431 y 1437 de la mano de Luca della Robbia, con la difícil tarea de igualar en destreza al gran escultor del momento, Donatello, a quien le habían encargado otra cantoría de similares características para colocarla en frente de la misma. En ambas obras se aprecian el gusto del momento, la fascinación por el arte clásico. Se trata de dos obras de similares características pero cada una muestra el estilo de su autor, siendo por tanto, verdaderas obras maestras y a la vez muy diferentes en cuanto a su desarrollo formal.

Descendiente de escultores y ceramistas, Luca della Robbia destacará por su capacidad de imbricación de la influencia de la escultura grecorromana con la simetría de Ghiberti y la dulzura de las formas de Donatello. Su carácter de innovador le llevará a investigar sobre nuevas técnicas y materias primas, descubriendo en la terracota vidriada su material por excelencia. Nadie como él sabrá combinar la delicadeza que proporciona la cerámica con el brillo del color vidriado.

En el caso que nos ocupa se trata de una obra de juventud, siendo la primera gran escultura de su trayectoria profesional. En este caso usa el mármol para la elaboración de una cantoría que aparece configurada a modo de balconada, reposando sobre cinco ménsulas y con un repertorio de escenas que se articulan mediante pilastras pareadas. Entre estas historias se nos muestran niños de diferentes edades que aparecen representados en actitud de rezo, jugando, danzando y cantando. La iconografía de la pieza gira en torno a la entrega a Dios de estos niños y como contexto, el autor inserta entre sus relieves el Salmo 150 de David titulado *Laudate Dominum*, que suplementa el carácter adoctrinador del arte.

Della Robbia combina perfectamente en esta obra la simetría de las formas arquitectónicas, que articulan el desarrollo del programa decorativo, con el movimiento que proporciona a los pequeños protagonistas de cada una de las escenas. En suma, se trata de una obra maestra del autor donde retrata magistralmente la sociedad infantil del momento.

AOB-MPPG



N.º inv.: 1084-12-EECC-ESC

Luca DELLA ROBIA

Vaciados en yeso

103 x 96 x 15 cm

1431

Originales en el Museo dell'Opera del Duomo, Florencia



75

N.º inv.: 1161-12-EECC-ESC

C. DE WERVE,
J. DE LA HUERTA y
A. LE MOITURIER

Vaciado en yeso

45,5 x 19,5 x 13,5 cm

1443-1470

Original en el Museo de Dijon

La tumba de Juan I de Borgoña, conocido como Juan sin Miedo, es una obra de mediados del siglo XV de autoría compartida. El diseño original debió corresponderle al escultor holandés de estilo gótico Claus de Werve. Su muerte en 1439 le llevó a dejar la tumba inacabada, siendo el aragonés Juan de la Huerta, afincado en ese momento en la ciudad de Dijon, el encargado de proseguir el trabajo en 1443. Posiblemente fuera este escultor el encargado de realizar todo el cortejo funerario que discurre en la base de la tumba, siendo dos copias de estos dolientes los que forman parte de la Gipsoteca de la Universidad de Sevilla. Pese a ello, la obra quedó sin acabar, siendo Antoine Le Moiturier el encargado de terminarla en torno a 1470.

Apreciamos claras influencias en la obra del estilo del artista Claus Sluter, autor de la tumba de Felipe II de Borgoña. Más allá de la estructura de fuertes reminiscencias góticas, las pequeñas esculturas que componen el discurso funerario nos acercan hacia la entrada de un nuevo estilo. Aparecen personajes ataviados con ampulosos trajes, de anchos pliegues, que con multitud de posturas nos muestran un rico programa de diferentes expresiones de dolor.

AOB-MPPG



N.º inv.: 1141-12-BIBL-ESC

Vaciado en yeso

46 x 20 x 14 cm



N.º inv.: 1195-12-21-ESC

Francesco LAURANA

Vaciado en yeso

45 x 43 x 22,5 cm

h. 1472

Original destruido, antes en el Museo Bode, Berlín

Fig. 1. Busto de Ippolita Maria Sforza, Museo Bode, Berlín



El escultor dalmata Francesco Laurana realizó este retrato para Ippolita Maria Sforza, esposa del futuro Alfonso II de Nápoles. Forma parte de los nueve bustos femeninos atribuidos a Laurana por su parecido con sus esculturas de *La Virgen y el Niño* documentadas en Sicilia.

El busto original en mármol apareció en la ciudad de Berlín, conservando todavía algunos restos de policromía dorada, así como una serie de motivos vegetales grabados en la parte superior del vestido. Desgraciadamente, esta pieza fue destruida en el año 1945, siendo la copia en yeso conservada en la Gipsoteca de la Universidad de Sevilla una fuente de gran valor para su estudio.

Estilísticamente vemos cómo el autor recurre a la utilización de la forma ovalada para el rostro, aunque presta una mayor atención al despliegue de detalles en las mangas y el torso del vestido.

AOB-MPPG

Busto de Leonor de Aragón

78



De similares características al anterior es este retrato, posiblemente la mejor obra de Francesco Laurana. No son muchos los datos que poseemos de éste; hay constancia de su participación en el arco triunfal de Castel Nuovo para Alfonso V de Aragón, y también de que desarrolló su obra en Francia de la mano de Renato de Anjou, para quien realizó algunos medallones representativos.

Será a partir de 1466 cuando vuelva a Sicilia y, entre otras obras, se le encargue este retrato de Leonor de Aragón conservado en el Palazzo Abatellis en Palermo. El busto nos muestra un gusto muy refinado del autor, donde las formas curvas se convierten en protagonistas. Se nos representa a la reina con pequeña toca ajustada a la cara, conformada nuevamente por un óvalo donde se insertan la delicada nariz, una boca pequeña y ojos medio cerrados.

AOB-MPPG

N.º inv.: 1144-12-EECC-ESC

Francesco LAURANA

Vaciado en yeso

47 x 44 x 24 cm

1471

Original en la Galería Nacional de Sicilia, Palermo

Fig. 1. Busto de Leonor de Aragón, Museo del Louvre, París, MR 2597



Busto de San Fulgencio

El busto reproduce la pieza superior de la escultura en barro cocido de San Fulgencio, original gótico de Lorenzo Mercadante de Bretaña (1464–1467) situado en la jamba central izquierda de la Puerta del Baptisterio de la catedral de Sevilla. El vaciado está atribuido a José Ordóñez Rodríguez quien lo llevaría a cabo en el transcurso de las restauraciones de las portadas de la catedral, dirigidas por el arquitecto Joaquín de la Concha Alcaide y sufragadas por don Tomás de Ibarra y González entre 1912 y 1914¹.

El vaciado fue realizado a partir de moldes matrices rígidos de yeso (taselos) en dos volteos de yeso de igual calidad, perceptibles en el perfil inferior, y está reforzada internamente con una arpillera. La elaboración de los moldes implicó el desmontaje total o parcial de la figura de San Fulgencio y recogió las huellas del modelado gótico de la espalda. Con éstos se confeccionaron los tres vaciados en yeso que conserva la Universidad de Sevilla y otra fundida en bronce catalogada como San Isidoro de la Fábrica de Artillería, cuyas medidas presentan mínimas oscilaciones^{2,3}.

El escultor José Ordóñez Rodríguez inició su aprendizaje artístico en la escuela de Artes e Industrias y de Bellas Artes instalada en el Museo Provincial de Sevilla y amplió estudios en París durante tres años cuando tomó contacto con las corrientes modernistas europeas, gracias a la beca otorgada por don Tomás de Ibarra a cuya familia estuvo vinculado durante décadas. Desde su vuelta desarrolló profesionalmente la imaginería devocional y procesional, la restauración y los trabajos de carácter ornamental con estética ecléctica. Profesor de modelado y vaciado en la Escuela Superior de Artes e Industrias y de Bellas Artes de Sevilla (1905–1934), formó a numerosos escultores y fueron sus discípulos Antonio Bidón Villar y José Tova Villalba. Entre sus trabajos destacan su participación y premios en varias exposiciones nacionales, sus intensas colaboraciones con Joaquín Bilbao, la continuación de la ornamentación plateresca de la fachada del Ayuntamiento sevillano a partir de 1914 y algunas figuras del jardín delantero del Pabellón Real en la Plaza de América (1916), recibió encargos para llevar a cabo la canastilla de la Hermandad del Silencio (1902) o la imagen de la Virgen del Carmen de San Gil y, entre otras, las maquetas de las puertas históricas de la ciudad de Sevilla para la exposición Iberoamericana de 1929. En la catedral desarrolló trabajos escultóricos en barro cocido, talla en piedra, madera dorada y policromada en las restauraciones dirigidas por Adolfo Fernández Casanova, Joaquín Fernández Ayarragaray, Joaquín de la Concha y Francisco Javier de Luque: las cajas de los órganos y la sillería de coro, las portadas, retablo mayor, Virgen de la Sede y Virgen de los Reyes entre más significativas⁴.

TLP



N.º inv.: 1149-12-EECC-ESC

Vaciado en yeso de José ORDÓÑEZ RODRÍGUEZ (1867–1935)

48 x 43 x 28 cm

h. 1912–1913, de la escultura gótica en barro cocido de LORENZO MERCADANTE DE BRETaña de h. 1464–1467

Original en la Portada del Bautismo de la catedral de Sevilla

¹LAGUNA 2002

²Íd., 2002: 96–97

³VIANA 2014: n.º 6

⁴GARCÍA HERNÁNDEZ 1996



Nos encontramos ante una de las obras más desconocidas de la trayectoria de Verrocchio. Se trata de un joven guerrero realizado en terracota cuya cronología se centra en torno a 1470. Nos presenta un rostro de rasgos marcados que mira al frente con un cierto hieratismo en su mirada.

La riqueza decorativa aparece plasmada en la coraza a modo de relieve. En ella el artista dispone un retrato de perfil a modo de medallón central que aparece flanqueado por unas líneas curvas que rematan en un motivo vegetal. A los lados, dos guerreros luchan contra un dragón y una serpiente, mostrando la gran destreza del artista en la ejecución de la anatomía humana.

AOB-MPPG

N.º inv.: 1160M2-12-EECC-ESC

Andrea del VERROCCHIO

Vaciado en yeso

50 x 33 x 23 cm

1470

Original en el Museo Nacional del Bargello, Florencia

Busto de dama

Dentro del retrato escultórico del Renacimiento esta pieza constituye una obra singular. Verrocchio destacó en el *Quattrocento* italiano tanto como pintor y escultor como orfebre. Hijo de un fabricante de azulejos y tejas, desarrolló su trabajo fundamentalmente en la corte de Lorenzo de Médicis en Florencia, formando a grandes artistas del momento de la talla de Leonardo da Vinci, Perugino, Ghirlandaio y Sandro Botticelli.

Centrado en el más puro estilo clásico del primer renacimiento, Verrocchio hace uso en esta obra del típico formato de retrato pictórico donde se representa todo el torso del protagonista. Esto le permite mostrarnos a una dama joven que entre sus delicadas manos sostiene un ramillete de violetas que aprieta con su pecho. Este detalle proporciona a la obra un cierto toque de humanidad y realismo que sumerge al espectador en una historia de amor.

Son varias las hipótesis que giran en torno a la persona retratada. Algunos investigadores consideran que se trata de Ginevra dei Benci, cuyo rostro también fue retratado por Leonardo da Vinci, sin embargo, la mayoría de los especialistas se inclinan por que se trate de Lucrezia Donati, una de las amantes de Lorenzo el Magnífico. Era conocida en su época por la belleza de sus manos y de ahí que se haya querido ver la intención de Verrocchio de ampliar el tamaño del busto para poder incluir sus manos en la composición de la pieza. La destreza que plasmará el autor en sus esculturas le llevará a ser fuente de inspiración de multitud de artistas contemporáneos.

AOB-MPPG



N.º inv.: 1206-12-21-ESC

Andrea del VERROCCHIO

Vaciado en yeso

63 x 50 x 31 cm

1475-1480

Original en el Museo Nacional del Bargello, Florencia

Cabeza de Nicolás de Uzzano



N.º inv.: 1142M2-12-EECC-ESC

Vaciado en yeso

46 x 20 x 29 cm

1432

Original en el Museo Nacional del Bargello, Florencia

El busto de Nicolás de Uzzano es considerado uno de los más antiguos del Renacimiento florentino. El original fue realizado en terracota policromada, siguiendo el modelo de la Antigüedad Clásica de busto togado. La obra nos muestra la destreza del artista en el tratamiento del rostro, no sólo por su plasticidad sino por la capacidad de captar la individualidad del personaje retratado.

La copia en yeso de la Gipsoteca de la Universidad de Sevilla reproduce la obra original centrándose exclusivamente en el rostro y parte del cuello. El político florentino se retrata con un semblante serio, de mirada perdida y de rasgos muy marcados. Unas cejas arqueadas, una nariz prominente y unos finos labios, potencian la personalidad de la figura.

La pieza se ha atribuido tradicionalmente a Donatello, pero no sin controversias que han suscitado otros posibles autores como Desiderio da Settignano o Piero Torrigiani.

AOB-MPPG

Virgen de Brujas

83

La fascinación que ejerció Miguel Ángel sobre sus contemporáneos llega a la veneración absoluta. Si Rafael es idolatrado como «el divino», Miguel Ángel alcanza el grado de «divinísimo» y es el único artista del siglo XVI a quien se dedican en vida tres biografías. Fue arquitecto, urbanista e ingeniero, poeta y pintor, sobresaliendo con maestría inigualable en todos estos campos, pero el artista se consideraba fundamentalmente escultor.

En la primavera o quizás en el verano de 1501 talló este grupo en mármol de Carrara, que cinco años después vendió por 4000 florines a los mercaderes textiles Jan y Alexander Mouscron a fin de presidir su enterramiento. El 31 de enero de 1506 las negociaciones debían de estar avanzadas pues indicaba por carta a su padre, residente en Florencia, que custodiara la imagen en *casa y no la dejaras ver a nadie*. Ocho meses y medio después la venta ya se había producido, pues barajaba el mejor modo de enviarla a Brujas. El impacto que causó a la sociedad flamenca solo es comparable al ejercido por la *Madonna* de Pietro Torrigiano en Sevilla.

Encarna el prototipo de la imagen devota que postula el arte cristiano. Vasari explica que la belleza juvenil de María se debe a que es símbolo de la pureza inmaculada, no corrompida por la falta original. En cambio su aspecto concentrado alude a la premonición sobre la pasión del Niño, que ajeno al drama del Calvario, se resbala entre las faldas para dar los primeros pasos. El rostro ovalado y los pliegues del velo derivan de la *Piedad* del Vaticano, mientras que el dinamismo del Niño anticipa el vibrante movimiento que tendrá en el *Tondo Taddei*.

En dos ocasiones ha sido expoliada. La primera, en 1794, cuando en el curso de las guerras napoleónicas los ciudadanos de Brujas fueron obligados a enviarla a París, de donde regresó tras la derrota de Waterloo. La última, en septiembre de 1944, durante la invasión alemana de Bélgica, para integrar el frustrado Führermuseum, siendo rescatada por los Aliados en la mina austriaca de Altaussee.



JPP

N.º inv.: 1220-12-21-ESC

MIGUEL ÁNGEL

Vaciado en yeso

128 x 62 x 74 cm

h. 1501

Original en la Iglesia de Nuestra Señora de Brujas



Cabeza de esclavo moribundo

El *Esclavo moribundo* fue una de las piezas creadas por Miguel Ángel para ser colocada en la parte inferior del sepulcro del papa Julio II según el proyecto original.

La copia que se conserva en la Gipsoteca de la Universidad de Sevilla representa únicamente el rostro del esclavo, aunque el artista retrató al personaje desnudo de cuerpo completo en el momento en el que parece rendirse en su lucha contra la muerte. Miguel Ángel dotó a la escultura de un notable dinamismo al representar el brazo izquierdo del esclavo sujetándose la cabeza, el derecho doblado sobre el pecho y la pierna izquierda en contraposto equilibrando la escena. El artista consigue transmitir a través del cuerpo del esclavo el dramatismo de la lucha que había mantenido éste por sobrevivir momentos antes; sin embargo elige centrarse en la relajación posterior, a través de un rostro de cánones clásicos y actitud serena, que se resigna a su suerte.

En este momento Miguel Ángel se encuentra en su madurez escultórica como refleja la perfecta representación de la anatomía humana, la contorsión y el movimiento del cuerpo así como la expresividad del rostro. En este caso el dramatismo juega un papel fundamental que entronca directamente con la influencia que ejerce la escultura griega del período helenístico en el artista, en concreto el grupo escultórico del *Laocoonte y sus hijos* a cuyo descubrimiento asistió.

El encargo del sepulcro del papa Julio II, uno de sus mecenas más importantes, tuvo una historia dilatada debido a numerosos contratiempos. Fue encargado en 1505 para ser colocado debajo de la cúpula de San Pedro del Vaticano, sin embargo no fue hasta 1542 cuando Miguel Ángel pudo realizarlo finalmente como un retablo con únicamente siete esculturas para ser instalado en la iglesia de San Pietro in Vincoli. *Moisés* fue la gran figura del conjunto, colocada en la parte central del cuerpo inferior, y la única de las ideadas en el proyecto original del fastuoso sepulcro. La figura colosal, flanqueada por las representaciones de *Raquel* y *Lía*, muestra la *terribilità* en la mirada del profeta y un dinamismo extremo.

Para el primer proyecto del sepulcro, Miguel Ángel concibió, además del *Esclavo moribundo*, el *Esclavo rebelde* como alegoría de la victoria de la Fe verdadera, el Cristianismo, sobre los pueblos paganos. En la década de 1520 esculpió otros cuatro *Esclavos* que no llegó a finalizar, y que hoy se conservan en la Galería de la Academia de Florencia.

AOB-MPPG



N.º inv.: 1221-12-21-ESC

MIGUEL ÁNGEL

Vaciado en yeso

37,5 x 35 x 20 cm

1513-1514

Original en el Museo del Louvre,
París

85 86 87



N.º inv.: 0463M5-01-61-ESC
Originales en el Museo dell'Opera
del Duomo, Florencia



N.º inv.: 0460M18-01-61-ESC



N.º inv.: 0462M2-01-61-ESC

Filippo Brunelleschi ganó en 1434 el concurso del coro de la catedral de Florencia. Se construyó en madera en el crucero de la basílica, bajo la cúpula diseñada por él mismo, repitiendo la planta octogonal de ésta pero con la mitad de su diámetro. Después de varias renovaciones, su deterioro hizo que a mediados del siglo XVI el duque Cosme I de Médicis patrocinara la construcción de un nuevo coro en mármol. El trabajo lo comenzó en 1547 Baccio Bandinelli, escultor de su confianza, quien contó con la colaboración del arquitecto Giuliano di Baccio d'Agnolo. Las nuevas trazas respetaron la estructura octogonal concebida por Brunelleschi, aunque enriquecida suntuosamente con columnas de orden jónico y arcos de medio punto.

El programa iconográfico de Bandinelli resultó muy ambicioso en escala y concepto. Se ha sugerido que su propósito fue emular, e incluso superar, las grandes empresas de Miguel Ángel. Pero el proyecto, que Vasari describió con pormenor en las *Vidas*, no se llegó a ejecutar en toda su extensión. El antepecho no albergó las escenas del Antiguo Testamento previstas y sólo se adornó con bajorrelieves de personajes bíblicos.

La identificación de estos individuos, tratados con el estilo grandilocuente y heroico característico de Bandinelli por influencia miguelangelesca, no resulta clara, habiéndose propuesto la presencia de filósofos y personificaciones junto a figuras propias de la tradición cristiana. No obstante, Bandinelli, en cartas a Cosme de Médici en 1553 y 1554, afirmó que los representados eran *profeti et sancti del Nuovo et Vecchio Testamento* y *Profeti et Apostoli*, como correspondía al ámbito sagrado en el que se emplazaban. De esta manera, los dos personajes vestidos y barbados serían profetas, apóstoles o santos, y la figura desnuda que en actitud pensativa se apoya sobre el tronco de un árbol podría tratarse de Adán compungido después de cometer el pecado original, resultando más difícil hacer una propuesta sobre la personalidad del desnudo que porta la máscara.

La ornamentación escultórica estaba inconclusa a la muerte de Bandinelli en 1560, siendo continuada por su discípulo Giovanni Bandini hasta su terminación en 1572. Entre 1838 y 1842, el arquitecto Gaetano Baccani dirigió la restauración del interior de la catedral, desmontando buena parte del coro. Veinticuatro de los relieves del antepecho fueron almacenados y, en 1891, trasladados al Museo dell'Opera del Duomo.

FSRG



CINELLI, 2001: 325-344; CORAZZI, 2001: 707-728; FIRPO, 2014: 244-261; FERRETTI, 1992: 53-69; GIABBANI, 1998: 159; HEIKAMP, 1964: 32-42; LAVIN, 2001: 408-414; PETRUCCI, 2014: 316-318; SMITH, 1997: 55-68; VERDON, 2001: 689-697; VOSSILLA, 1996: 36-67; WALDMAN, 1997: 37-68; WALDMAN, 2004: 514 y 566

N.º inv.: 0461M16-01-61-ESC

Baccio BANDINELLI y
Giovanni BANDINI
Vaciados en yeso
49 x 37 x 7,5 cm
1547-1572



N.º inv.: 1485-12-21-ESC

Vaciado en yeso

58,5 x 22,5 x 10 cm

1446-1448

Original en el Altar de la Iglesia de
San Antonio de Padua

¹WIRTZ, 1998, 80-81

²BUSIGNANI, 1965

El presente relieve corresponde a un vaciado en yeso realizado a partir del original en bronce, trabajado por Donatello durante su estancia en Padua, concretamente entre 1446 y 1448, que integra el Altar del Santo en la Basílica de San Antonio de Padua, situado en el presbiterio del templo. Desmembrado en 1579 ó 1591, fue reconstruido por Camillo Boito en 1895, modificando su apariencia original¹. El ángel del relieve que conserva la Universidad de Sevilla se corresponde con uno de los ángeles músicos de la predela del altar, que flanqueaban a la escena que representaba a Cristo muerto sostenido por dos ángeles, y que se situaban bajo las magistrales escenas en relieve de los milagros del santo titular del templo. La figura del joven ángel está impregnada de una vitalidad que, en palabras de Busignani, *anima las lisas y saltadoras superficies del bronce*². Junto con los otros relieves de ángeles —doce en total, de formato vertical—, presenta un nutrido grupo de músicos que tañen instrumentos de viento, cuerda y percusión (como en este caso y otros dos más, uno de los cuales se mueve ejecutando una viva danza), mientras que otros dos relieves muestran parejas de ángeles cantores sosteniendo un libro coral. El conjunto hace gala de una gran variedad de posibilidades en los pliegues de las túnicas que visten, así como de gestos y movimientos, que sobrepasan los límites del marco rectangular.

AJE

De la rica colección de vaciados con la que cuenta la Universidad Hispalense desde hace seis décadas y ahora felizmente recuperada y puesta en valor, destacamos ésta réplica de su versión original del Museo del Prado, que se conserva íntegra aunque con algunas reconstrucciones en las piernas y el brazo derecho.

Representa un Adonis o Ganimedes de ascendencia griega realizado según versión del Renacimiento italiano por un escultor de la escuela de Tullio Lombardo (Padua, 1455/60 – Venecia, 1532). El artista anónimo supo llevar a cabo de manera algo ecléctica la figura de un joven un tanto indolente y envanecido como una suerte de mancebo del tipo de Antínoo por el amaneramiento que le confiere su leve contraposto y apoyatura en un tronco de árbol.

Es un prototipo ideal de modelo clásico del «estilo griego severo avanzado» de mediados del siglo V —según las más acertadas interpretaciones de estudiosos como el profesor Blanco Freijeiro¹ y otros— al que, sin embargo, hay que reprocharle la falta de concordancia estética de su cabeza con el resto del cuerpo, aquella con un peinado formado por cabellos que le caen en ondas a ambos lados.

R. Coppel (1998) la vinculó en primicias al taller del citado maestro véneto especializado en la recreación de modelos de la Antigüedad clásica, y la puso en relación con la escultura de *Adán* (hoy en el Museo Metropolitano de Nueva York) que formó parte del monumento funerario del dux de Venecia Andrea Vendramin en las postrimerías del *Quattrocento*.

Diremos, finalmente, que la obra estuvo en la colección de la reina Cristina de Suecia en la que aparecía en 1689 como un *Giove in tutto nudo*. Después, figuró como *Antínoo*, entre otras, en la colección de Livio Odiscalchi (1652–1713), duque de Bracciano y sobrino de Inocencio XI.

GPC



N.º inv.: 1090-12-EECC-ESC

Taller de TULLIO LOMBARDO

Vaciado en yeso

137 x 52 x 36 cm

h. 1500

Original en el Museo Nacional del Prado, Madrid

¹BLANCO, 1957



Este vaciado en yeso de la Gipsoteca de la Universidad de Sevilla es copia de una de las esculturas de Carlos V que se conservan en el Museo del Prado. La obra original, realizada en mármol, fue encargada a Leone Leoni en el año 1549, dos años después de la victoria imperial en la batalla de Mühlberg.

Los orígenes del retrato son bastante conocidos. Del matrimonio entre Felipe el Hermoso y Juana la Loca, nacerá el futuro heredero de la Corona en la ciudad de Gante en el año 1500. Tras la muerte de su abuelo Fernando el Católico en 1516, ocupó la corona española como Carlos I y en 1520 fue nombrado emperador de Alemania. En 1556 abdicó a favor de su hijo Felipe II, retirándose al Monasterio de Yuste, donde murió dos años más tarde.

En concreto, parece ser que esta escultura es obra colectiva de Leone Leoni y su hijo Pompeo. Esta familia de escultores, originarios de la ciudad de Arezzo, se estableció en España a partir de 1556 para desarrollar los encargos escultóricos de la corte española. Ya en la segunda mitad del siglo XVI Pompeo Leoni realizará obras en colaboración con su padre, dedicándose en solitario tras su muerte en el año de 1590. De todas sus obras, destaca principalmente el grupo escultórico de estatuas orantes de Carlos I y su familia que ejecutaron para la Iglesia del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

En este caso, el Emperador aparece ataviado con media armadura y banda, la cual vemos representada de la misma forma en la escultura de *Carlos V y el Furor*, obra de la misma autoría, y manto. Con una mirada al contraposto italiano, la figura aparece representada de pie, con la pierna izquierda como punto de apoyo y la derecha reposa sobre un casco con motivos fantásticos, muestra de su victoria ante la Liga de Esmalcalda. A su espalda, el águila imperial que acompañará todas sus representaciones y que formara parte de su heráldica fundamentalmente a partir de 1520.

Nos encontramos pues ante una de las esculturas más interesantes de la familia Leoni, donde el emperador aparece representado al más puro estilo romano *all'antica*, buscando la plasmación de un paralelismo entre el poder de Carlos V y el César de Roma.

AOB-MPPG



N.º inv.: 1067-09-EECC-ESC

Pompeo y Leone LEONI

Vaciado en yeso

197 x 79 x 44 cm

1553

Original en el Museo Nacional del Prado, Madrid



Relieve de la Caridad

El original de mármol de Génova que este yeso reproduce constituye uno de los ápices de la obra escultórica de Juan Bautista Vázquez el Viejo (h. 1525–1586). El fiel seguimiento de los modelos del pleno Renacimiento italiano, que su autor pudo conocer in situ en un viaje a aquel país, se muestra, además de en su materialidad, en la forma de tondo del original, transformado en octógono en la reproducción; en su iconografía, como matrona rodeada de niños; en el idealizado tipo femenino empleado y en su composición, que cabe calificar de «manierista» al ser una interpretación de los tondos Taddei y Pitti de Miguel Ángel y aun de otras obras de Buonarroti. La imagen original es flanqueada por las virtudes teologales de la *Fe* y la *Esperanza*, que Vázquez contrató en 1563 y concluyó el año siguiente, para el sobrearco de la portada que Hernán Ruiz II levantó en la iglesia del sevillano Hospital de las Cinco Llagas.

Vázquez supuso la implantación del modelo clásico en la escuela escultórica sevillana, que desde su fundación por Lorenzo Mercadante de Breña a mediados del siglo XV había estado fundamentalmente apegada a la tradición realista nórdica de raíz gótica. La polifacética, idealista, elegante y clásica obra de Vázquez no quedó reducida a la escultura, ya que también fue grabador, pintor y arquitecto. Tampoco se encasilló en el ámbito local, ya que a una primera fase de formación y desarrollo laboral castellano, particularmente en Ávila y Toledo, sumó que en 1561 se asentó en Sevilla, donde lideró durante un cuarto de siglo su pujante escuela escultórica y se proyectó en América, como prueban sus obras en la capilla de los Mancipe de la catedral de Tunja.

La significación de este yeso como modelo de clasicismo la puso en evidencia el ilustrado Francisco de Bruna en la *Oración* que pronunció en la Escuela de las tres nobles artes de Sevilla en 1782, donde entre otros ejemplos a seguir señaló *las tres virtudes de la puerta de la iglesia del Hospital de la Sangre*. Ello prueba la función de este tipo de yeso en el aprendizaje de los futuros escultores académicos que con su copia, primero dibujándola y luego modelándola, asumirían el clasicismo.

N.º inv.: 1157-12-EECC-ESC

JUAN BAUTISTA VÁZQUEZ EL VIEJO

Vaciado en yeso

127 x 115 x 23 cm

h. 1564

Original en la Portada de la Iglesia del Hospital de las Cinco Llagas, Sevilla

ARM

DR. FRANZ STOEDTNER
BERLIN C 2, Kaiser-Wilhelm-Str. 55



1690 Münchener
Theatinerkirche.

Iglesia de los Teatinos, Múnich.

Biblioteca Histórica de la Universidad
Complutense de Madrid. Sign.: AfLF133.

BARROCO A SIGLO XX

Cabeza de san Juan Bautista	207
Busto de don Alonso Pérez de Guzmán	209
Busto de doña María Alonso Coronel	211
Cabeza de Algardi	212
San Francisco de Asís	213
Vestal Tuccia	214
Busto de María Antonieta	215
Ménsula	217
Busto de Dante	219
Alfonso X el Sabio	221

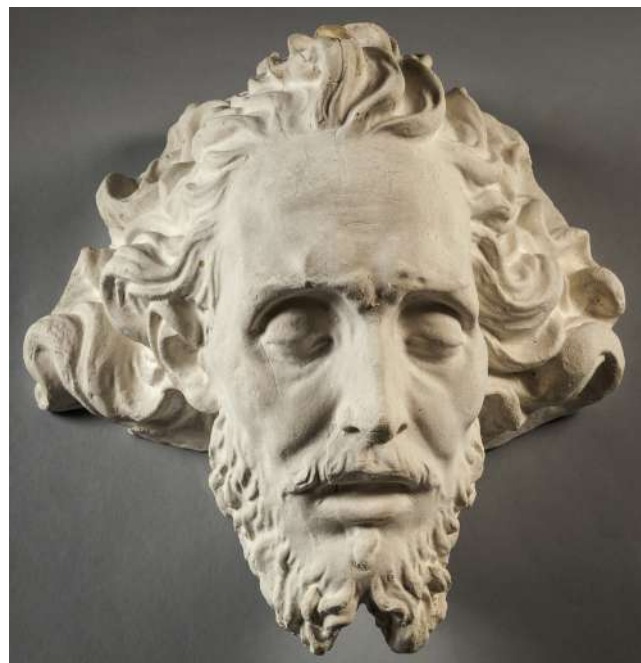
Cabeza de san Juan Bautista

Parcial vaciado en yeso de la *Cabeza de san Juan Bautista* que se conserva en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, una talla en madera en madera policromada certeramente atribuida al granadino Torcuato Ruiz del Peral (1708–1773) por el profesor Martín González¹, dados los múltiples paralelismos que presenta con otra imagen del mismo tema, existente en la catedral de Granada, firmada por el artista. Debe señalarse la utilidad pedagógica desempeñada por el original, pues además de la pieza que nos ocupa, se localizan otros dos vaciados del mismo material en la colección Cerralbo y en el Museo Nacional d'Art de Catalunya, lo que indudablemente pone de manifiesto unas indudables cualidades plásticas y expresivas adjudicadas al modelo.

El yeso que obra en el patrimonio artístico de la Universidad de Sevilla se ha centrado exclusivamente en la reproducción de la cabeza del Bautista esculpida por Ruiz del Peral, prescindiendo de la bandeja sobre la que está colocada y del ampuloso paño que la deja semioculta a los ojos del espectador, en el museo vallisoletano. La historiografía artística ha venido resaltando el superlativo componente expresionista de esta sobrecogedora testa degollada, que no hace sino reproducir una exitosa iconografía frecuentemente interpretada por los pintores y escultores del barroco español, apareciendo a veces emparejada con la cabeza de san Pablo.

Con intención verista, Torcuato Ruiz del Peral nos aproxima a la visión de uno de los momentos culminantes, y sin duda el más dramático, de la biografía del santo precursor, como lo fue su martirio por decapitación. Se nos propone la contemplación en clave realista del exánime rostro del Bautista, demacrado y mortecino, definido por una caracterización fisonómica detallista, pero en la que el escultor de Exfiliana ha sabido poner el acento en los matices emocionales y en la fuerza conceptual que emana de tan poderoso semblante.

JRP



N.º inv.: 1164-12-EECC-ESC

Torcuato RUIZ DEL PERAL

Vaciado en yeso

39 x 36 x 23 cm

Mediados del siglo XVIII

Original en el Museo Nacional de Escultura, Valladolid

¹MARTÍN GONZÁLEZ, 1957: 210

ARIAS MARTÍNEZ, 2005: 144–146



Busto de don Alonso Pérez de Guzmán

En los primeros años del siglo XVII, los frailes jerónimos del monasterio de San Isidoro del Campo deciden transformar la cabecera de su primitiva iglesia para adaptarla al nuevo espacio litúrgico impuesto por las normativas del Concilio de Trento. Debido a ello, se tenían que eliminar los sepulcros exentos de los fundadores del cenobio, don Alonso Pérez de Guzmán y su esposa doña María Alonso Coronel, situados a los pies del primitivo altar mayor. Para su nueva ubicación se abren dos arcosolios en las paredes laterales del presbiterio. El nuevo recinto quedó presidido por el retablo mayor, contratado con Juan Martínez Montañés el 16 de noviembre de 1609. En el mismo se incluía la realización de *dos bultos de los fundadores de rodillas y mayores que el natural y unos sitiales delante*, que se colocarían sobre las tumbas en los arcosolios.

El busto de yeso reproduce fielmente la cabeza y cuello de la imagen orante de don Alonso Pérez de Guzmán, siendo visibles el cuello de la casaca y por debajo el de la camisa, de pliegues fruncidos. La escultura original responde a las características estilísticas de Montañés, en su afán por la perfección formal y el riguroso acabado de sus obras. El rostro está lleno de pequeños detalles en los que se muestra un amplio conocimiento del cuerpo humano, a través del estudio de modelos reales, que son estilizados e individualizados por las líneas y planos que configuran las distintas facciones del semblante. Ese anhelo perfeccionista le lleva incluso a inmiscuirse en las labores de los policromadores, creándole enfrentamientos con algunos pintores, como Francisco Pacheco. Ejemplo de ello, es la inserción de la cláusula en el contrato del retablo de la Purificación de Huelva, de 1606, donde se recomienda que los pintores han de trabajar *con mucho cuidado de que no se cubran ni borre ningún filete ni otra cosa de lo que pareciere labrado en la madera*.

JCHN



N.º inv.: 2398-ESC

Juan MARTÍNEZ MONTAÑÉS

Vaciado en yeso atribuido a José ORDÓÑEZ RODRÍGUEZ

34 x 23 x 21 cm

1609-1613

Original en la Iglesia del monasterio de San Isidoro del Campo, Santiponce

Fig. 1. Don Alonso Pérez de Guzmán, SGI. Fototeca-Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, 1969.



Doña María Alonso Coronel

Este vaciado en yeso reproduce el busto de doña María Alonso Coronel, perteneciente a una escultura en madera policromada tallada por Juan Martínez Montañés (1568–1649) para su arcosolio sepulcral en el lado de la epístola del presbiterio de la iglesia del monasterio de San Isidoro del Campo, en la localidad sevillana de Santiponce. En el original (1,48 m), la noble dama ha sido representada de cuerpo completo, arrodillada sobre un cojín detrás de un reclinatorio cubierto por una rica tela, con las manos unidas en actitud oracional y orientando su mirada hacia el altar mayor, como lo hace también la efigie de su esposo, el héroe de Tarifa don Alonso Pérez de Guzmán, que se localiza en el muro frontero. Ambas esculturas, junto a la ejecución del retablo mayor y otras piezas menores de ensambladura e imaginería, responden a un encargo que recibió el genial maestro alcalaíno el 16 de noviembre de 1609 —cuyo documento contractual publicó Bago y Quintanilla en 1928¹— por parte del prior y frailes jerónimos de este cenobio, otorgándose su finiquito el 17 de octubre de 1613.

Se encontraba por aquellos años Martínez Montañés en la cima de su carrera artística, afrontando, con su habitual virtuosismo técnico, la realización de esta pareja de esposos que en pleno siglo XIV fundaron y fueron patronos del monasterio de San Isidoro del Campo, tratándose de una de sus muy escasas incursiones en el género profano, en este caso de índole funeraria. El yeso de la colección universitaria hispalense —donde también se conserva otro con la cabeza de don Alonso Pérez de Guzmán— se restringe, como se ha dicho, a captar el busto de la figura orante de doña María Alonso Coronel. Su rostro respira serenidad y nobleza clásicas, haciendo gala de una armoniosa belleza que no impide la posibilidad de haberse utilizado un modelo real, dado el tono individualizado que exhiben sus rasgos faciales, perfectamente remarcados al quedar el óvalo de su rostro circunscrito por el velo y redecilla que enclaustran los cabellos.

La obra es de manufactura sevillana, como lo pone de manifiesto la naturaleza y composición de sus materiales: un yeso de color grisáceo provisto de algunas impurezas, que implican la utilización de arcillas extraídas de la isla de la Cartuja y del Aljarafe, según la autorizada opinión manifestada por el profesor Alfonso Pleguezuelo a la restauradora de la pieza, Silvia Viana, que así lo expuso en su informe de diciembre de 2014, donde también se apunta su posible atribución al escultor José Ordóñez Rodríguez (1867–1945).

JRP



N.º inv.: 2399-ESC

Vaciado en yeso atribuido a José ORDÓÑEZ RODRÍGUEZ

33 x 19 x 16 cm

1609-1613

Original en la Iglesia del monasterio de San Isidoro del Campo, Santiponce

¹BAGO Y QUINTANILLA, 1928: 50-57

PROSKE, 1967: 71

HERNÁNDEZ DÍAZ, 1976: 75-78

GÓMEZ PIÑOL, 2007: 300-301

Fig. 1. Doña María Alonso Coronel, SGI. Fototeca-Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, 1969.



N.º inv.: 1189-12-21-ESC

Vaciado en yeso

85,5 x 27,5 x 32,5 cm

Primera mitad del siglo XVII

BOUCHER, 1999

WITTKOWER, 2007

Alessandro Algardi (Bologna, 1598 – Roma, 1654), representa la corriente clasicista de la escultura barroca italiana. Formado en el entorno de la Academia boloñesa de los Carracci, llegó a Roma en 1625 y, aunque admirador de Bernini, quien influiría en determinadas ocasiones en su obra, se alejó definitivamente de la plástica barroca para apostar por unos modelos «clásicos». Formó parte del círculo de los pintores Poussin y Sacchi, y del escultor Francesco Duquesnoy, representantes junto al mismo Algardi del llamado «Clasicismo del alto Barroco», de los años treinta. Al igual que otros muchos artistas trabajó en la restauración de esculturas clásicas como las de la colección de antigüedades del cardenal Ludovico Ludovisi, lo que le permitió conocer directamente la escultura clásica.

El realismo académico y el carácter clasicista que imprime a todas sus obras se refleja principalmente en sus retratos, en donde alcanzó merecida fama. Muy abundantes y de una admirada sobriedad, representa a los modelos de forma analítica, con una cuidada visión de los detalles y definición de las formas, verdaderos estudios psicológicos reforzados por un pulimentado tratamiento del mármol. El número de bustos es considerable, la mayoría de ellos realizados en los primeros años de su llegada a Roma, donde su fama le propició numerosos encargos. No obstante, se aprecia una evolución en su producción retratística, pues irá apartándose del realismo que caracteriza sus primeras obras para apostar en su última etapa por un clasicismo más marcado.

Su obra no representa una continuación directa del clasicismo boloñés, sino una versión revisada y de transición entre el grandioso estilo de Bernini y la sobriedad de un nuevo clasicismo más heroico, de ahí que sus retratos fueran elegidos como modelo por las Academias para realizar los estudios de cabezas. Después de la de Bernini su reputación no tuvo parangón, con numerosos y extensos encargos hasta su muerte.

MFM

San Francisco de Asís

97

La escultura original de esta copia de la Gipsoteca de la Universidad de Sevilla se encuentra en la sacristía de la catedral de Toledo. Con tan sólo 83 cm de altura se conforma como una de las obras de imaginería más importantes de Pedro de Mena.

Este escultor del barroco español, formado en el taller de su padre, Alonso de Mena, junto a Pedro Roldán, centró su carrera fundamentalmente en la realización de imaginería religiosa. Su trayectoria vital girará en torno a las ciudades de Granada y Málaga, entrando en contacto con algunos de los más ilustres escultores del momento como Alonso Cano. Junto a él dirigirá el taller del padre de Mena tras su muerte, convirtiéndose éste en una de sus principales fuentes de inspiración. Llegado el año 1662 se trasladó a Madrid y Toledo, bajo consejo de Cano, con el objetivo de darse a conocer en la corte. Será en este periodo en el que le encarguen esta escultura de San Francisco de Asís, cuya calidad artística le valió para alcanzar el puesto de maestro mayor de escultura en la catedral primada de Toledo en mayo de 1663 por iniciativa del cardenal Baltasar Moscoso y Sandoval.

Desarrollará un estilo basado en el realismo de sus encarnaduras y en rostros alargados de suaves rasgos. En el caso de la escultura de San Francisco de Asís se nos representa al santo de pie, cubierto con un hábito con capucha, mostrando exclusivamente parte del pie derecho con la llaga y la cara. Con un leve giro del rostro el santo mira al cielo en actitud contemplativa mientras oculta sus manos en el interior de las anchas mangas del hábito.

El santo aparece representado según la descripción que hizo de él Nicolás V cuando acudió a la basílica inferior de San Francisco de Asís para contemplar su tumba en 1449. Esta iconografía se expandirá por España fundamentalmente a partir del siglo XVII y serán muchos los autores que la plasmen en sus obras, tales como Zurbarán, Gregorio Fernández o el propio Alonso Cano.

A lo largo de su vida desarrollará la misma temática en varias ocasiones, siendo las obras conservadas en el Museo Municipal de Antequera y en la iglesia de San Martín de Segovia, algunos de los ejemplos más representativos.

AOB-MPPG



N.º inv.: 1190-12-21-ESC

Pedro DE MENA

Vaciado en yeso

89 x 28 x 24,5 cm

1663

Original en la catedral de Toledo



Vestal Tuccia

Nos encontramos ante una copia en yeso, conservada en los fondos de la Gipsoteca de la Universidad de Sevilla, de un busto original en mármol que se conserva en el Museo del Prado de Madrid.

De autor desconocido, durante mucho tiempo se ha creído ver en esta obra una copia de un original clásico del Museo Arqueológico de Nápoles. Sin embargo, varios especialistas de los siglos XIX y XX la han situado más bien como una obra de corte moderno. Basándose en el estudio de los rasgos del rostro, ojos, cabello y especialmente sus vestiduras, llevan a datarla en torno a finales del siglo XVII o en el XVIII.

Según nos cuenta Plinio en su *Historia Natural*, Tuccia fue una de las vírgenes del templo de Vesta, diosa del fuego, que tras ser acusada de adulterio demostró su inocencia trasladando agua en un colador sin que soltara ni una sola gota¹.

AOB-MPPG

N.º inv.: 1162-12-EECC-ESC

Vaciado en yeso

57 x 31 x 28 cm

Siglos XVII-XVIII

Original en el Museo Nacional del Prado, Madrid.

Copia a su vez la obra romana del Museo Nacional de Arqueología, Nápoles

¹PLINIO, 28, 12

Busto de María Antonieta

Esta copia del busto de María Antonieta de Austria es una de las muchas representaciones que se hicieron de la reina de Francia. Autores como Franz Xaver Wagenschön o Jean-Baptiste Gauthier-Dagoty pintaron sus retratos, así como escultores de la talla de Louis Boizot plasmaron su rostro en mármol, yeso o porcelana.

Hija de Francisco I y María Teresa, emperadores de Austria, se casará en 1770 con el delfín de Francia, Luis, quien cuatro años más tarde subirá al trono con el nombre de Luis XVI. Su fuerte carácter hará que su marido se rinda a sus pies en varias ocasiones en materia de estado. Mujer de ricos gustos y poco afecto por el pueblo, llegará a convertirse en uno de los principales motivos de protesta de la Revolución Francesa de 1789. Tanto fue así que sería condenada a muerte en la guillotina en el año 1793 por el Tribunal Revolucionario.

El busto representa un retrato idealizado de la reina de Francia. El autor incorpora un leve giro de la cabeza hacia la derecha que le aporta cierto dinamismo al rostro. Coronada con una diadema de flores, medallón con perfil masculino al pecho y delicado traje que deja ver el hombro izquierdo, son algunos de los detalles más exquisitos de esta obra.

Conocemos una copia de similares características a esta realizada en *biscuit* de estilo Sèvres con monturas en bronce dorado, cuya autoría debió correr a cargo de Félix Lecomte según una inscripción que posee el busto en la parte posterior. En el caso de la copia que poseemos en la Gipsoteca de la Universidad de Sevilla habría que decir que se trata del mismo busto del escultor Lecomte pero en su inscripción se lee Jacquemin, con lo que debió ser una escultura bastante copiada por multitud de escultores de fines del siglo XVIII y en el XIX.

AOB-MPPG



N.º inv.: 1153-12-EECC-ESC

Vaciado en yeso por JACQUEMIN
de un busto de Félix LECOMTE

73 x 42 x 23 cm

Fines del siglo XVIII

El original en París



La formación en el ámbito clasicista del XVIII y el control del gusto que se fue desarrollando a medida que corría el siglo deparó en la codificación de un aprendizaje basado en la antigüedad. La cultura artística y arquitectónica fijó su horizonte en Italia y se inició un coleccionismo de vaciados de réplicas de las principales obras consagradas, junto con aquellas nuevas que se estaban descubriendo en el reino de Nápoles a raíz de nuevas las primeras excavaciones arqueológicas. En este sentido, a finales del siglo XVIII se incorporaron un conjunto significativo de vaciados a la Real Academia de Bellas Artes cuando en 1776 el rey Carlos III regaló esculturas de Pompeya y Herculano del Palacio del Buen Retiro, que hacía poco más de diez años le habían mandado desde Nápoles. También se sumaron los excelentes vaciados que Anton Raphael Mengs había ido reuniendo desde su paso por Italia.

Junto a las obras escultóricas, se hicieron también en yeso vaciados arquitectónicos de elementos sustentantes y ornamentales que nos acercaban al conocimiento de los edificios grecorromanos, como esta ménsula. El gusto por los paisajes con ruinas, donde los elementos arquitectónicos se dispersan por un espacio ideal, son testimonio de una percepción de la antigüedad, como se observa en los cuadros de Michel-Ange Houasse, con ánimo de que el espectador descubriese los elementos históricos en la naturaleza: el mundo clásico y la ruinas con los personajes vivos y la campiña romana. En estos cuadros suele aparece un joven pintor que dibuja el pasado, a través de las esculturas que diseminan el paisaje o los restos arquitectónicos caídos. Desde la segunda mitad del siglo XVIII este encuentro con el pasado está caracterizado también por el aprendizaje al desarrollarse el viaje de jóvenes europeos a Italia, a la vez que nos habla también del coleccionismo vinculado con el fenómeno cultural del Grand Tour, puesto que estas citas de un puzzle ahistórico fueron las que animaron el desarrollo de colecciones como la de John Soane. En su mansión londinense se fueron entremezclando pinturas, grabados, réplicas de obras y vaciados de elementos arquitectónicos procedentes de edificios grecorromanos y considerados como obras insustituibles en su colección de una manera muy singular. De hecho, la organización de su colección responde tanto a la pulsión del coleccionista como al conocimiento y belleza del mundo clásico, entendiéndolo con una función propiamente didáctica.

La irrupción del romanticismo y el cambio de actitud hacia el mundo medieval hará que otros monumentos se conviertan en el centro de atención, prodigándose las maquetas arquitectónicas en yeso de edificios como la Alhambra, cuyos modelos serán difundidos por Rafael Contreras.

N.º inv.: 2478-ESC

Vaciado en yeso

42 x 26,5 x 27 cm

LMR



Busto de Dante

101

El busto, frontal y cortado a la altura de las clavículas, presenta la efigie del poeta florentino Dante Alighieri (1265–1321). La recrea en base a sus retratos contemporáneos más conocidos, los de Giotto en la Capilla del Bargello (1337), Andrea del Castagno en su *Galería de Personajes ilustres* para la Villa Carducci en Legnaia (1449–1450), Domenico di Michelino, en su fresco *La Divina Comedia de Dante*, en la cúpula de Santa María del Fiore en Florencia (1465) y Sandro Botticelli en su *Retrato de Dante* (h. 1495); si bien todos ellos debieron partir de su primer biógrafo y discípulo Giovanni Bocaccio, quien lo describía en su *Trattatello in laude di Dante* como *de mediocre estatura, tenía la cara alargada y la nariz aguileña, las mandíbulas grandes y el labio inferior tan saliente que poco del superior sobresalía*.

Se configura así, desde el mismo Renacimiento, una iconografía idealizada del personaje, que lo muestra enjuto, de rostro alargado y con una gran nariz aguileña y recta, vestido con un abrigo rojo cerrado hasta el cuello y cubierto con una cofia masculina de color blanco y encima una capucha de color rojo. Este modelo, por su proximidad histórica al personaje y sus magistrales recreaciones en manos de genios de la pintura —en especial la de Botticelli— fue el referente de los artistas decimonónicos en su afán de fidelidad histórica. No obstante, la circunstancia de que se conservara la mascarilla funeraria del poeta —actualmente se muestra en el museo del Palazzo Vecchio de Florencia— les ofreció, en busca de la máxima veracidad y fidelidad histórica, la fuente más fidedigna. Algunos escultores pudieron hacerle copias y a partir de ellas, con el añadido de los ya señalados atributos iconográficos, elaboraron bustos como el que estudiamos y que fueron muy populares en Europa a finales del siglo XIX, debido a su reproducción seriada en mármol, en bronce y en terracota, como los de la *Manifattura di Signa* (Florencia). De fácil hallazgo en las tiendas de antigüedades, la versión que nos ocupa presenta dos variantes, una más realista, descriptiva y pictórica —como es el caso de la conservada en el Museo Sorolla (n.º inv. 20250)—, y otra más modernista, de modelado más estilizado y blando, como es la aquí reseñada.

JMAC



N.º inv.: 1146-12-EECC-ESC

Vaciado en yeso

34 x 45 x 25 cm

Fines del siglo XIX o principios del XX

De un busto basado en la mascarilla mortuoria de Dante conservada en el Palazzo Vecchio, Florencia



La larga historia del Monumento a San Fernando se inicia en 1848, cuando el alcalde de Sevilla, Francisco Javier Cavestany, presenta el proyecto de levantar una fuente monumental coronada por la estatua ecuestre del conquistador de Sevilla en la plaza abierta tras la demolición del Convento Casa Grande de San Francisco. La visita a Sevilla de Isabel II en 1862, que apoyó la idea del monumento, dio pie a que se sacara a concurso su construcción. Lo ganó en 1863 el proyecto del arquitecto Demetrio de los Ríos, donde se insistía de nuevo en la idea de la fuente rematada por la estatua ecuestre del soberano. Sin embargo, la falta de recursos y los trámites administrativos retrasaron *sine die* su construcción. Ni siquiera consiguió darle aliento la colocación de su primera piedra por Alfonso XII, el 27 de marzo de 1877. Aún así, en 1884 se propuso un nuevo proyecto monumental diseñado en 1880 por el historiador y periodista Joaquín Guichot, consistente en un templete, para cuya edificación se usarían tres columnas del templo romano de la calle Mármoles, sobre cuya cúspide iría la estatua de San Fernando, acompañada en sus intercolumnios por las de Hércules, Julio Cesar y Alfonso X, y en sus gradas por leones.

El monumento a San Fernando recibió su impulso definitivo en el contexto de los preparativos de la Exposición Iberoamericana. El Consistorio encargó en 1917 al escultor Joaquín Bilbao y al arquitecto Aníbal González un nuevo proyecto para el mismo. Ante la elusión del segundo, ocupó su lugar Pablo Gutiérrez, estando terminado el proyecto en 1918. Aún así, en 1919 se incorpora al mismo el arquitecto municipal Juan Talavera y Heredia, quien lo redefine totalmente, al punto que su versión definitiva la firmarán él y Joaquín Bilbao en 1922. De todas formas, la ejecución de sus estatuas se repartió entre los más destacados escultores del panorama sevillano: Joaquín Bilbao realizó la estatua ecuestre de *San Fernando*, Enrique Pérez Comendador la de *Alfonso X*, Agustín Sánchez Cid la de *Garci Pérez de Vargas*, Adolfo López la del *Obispo don Remondo* y José Lafita Díaz la del *Almirante Ramón Bonifaz*. Finalmente, el 15 de agosto de 1924 el monumento quedó inaugurado en mitad de la por aquel entonces llamada Plaza de San Fernando.

En la estatua de Alfonso X, Enrique Pérez Comendador (1900–1981) dio muestras de su talento escultórico que por aquellos años avanzaba en la senda de una renovación plástica heredera de los planteamientos formulados por el clasicismo mediterraneísta de José Clara y el realismo castellano de Julio Antonio.

JMAC



N.º inv.: 1081-12-EECC-ESC

Enrique PÉREZ COMENDADOR

Vaciado en yeso

235 x 90 x 61 cm

1924

Original tallado en piedra en el pedestal del Monumento a San Fernando, Sevilla



Niños explorando la colección de vaciados
del Metropolitan Museum of Art,
Nueva York, 1931.

BIBLIOGRAFÍA

ABAD CASAL, L. y BENDALA GALÁN, M. (1975), «La Tumba de Servilia de la necrópolis romana de Carmona: su decoración pictórica» en *Habis* 6, pp. 295–325.

ALBERTSON, F. C. (1982), *The sculptured portraits of Lucius Verus and Marcus Aurelius*, Ann Arbor.

ALEXANDRIDIS, A. (2004), *Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Julia Domma*, Maguncia.

ALMAGRO GORBEA, M. J. (1984), *Museo de Reproducciones Artísticas. Catálogo del Arte Clásico*, Madrid.

ALONSO, B. (2005), «El cimborrio de la “magna hispalense” y Juan Gil de Hontañón» en *Actas del IV Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Cádiz, 27–29 de enero de 2005. Madrid: Instituto Juan de Herrera/Colegio Oficial de Arquitectos de Cádiz, pp. 21–33.

ÁLVAREZ CRUZ, J. M. (2008), «La Escultura sevillana durante el primer tercio del siglo XX» en *Escultores Sevillanos del Siglo XX*, Huelva: Fundación Caja Rural del Sur, pp. 12–92.

ANDREAE, B. (2001), *Die Skulptur des Hellenismus*, Múnich.

APARICIO RESCO, P. (2011), «Los primeros pasos de la propaganda política de Augusto: Julio César, Venus Genetrix y el Sidus Iulium» en *Propaganda y persuasión en el mundo romano*, Madrid/Salamanca, pp. 459–471.

ARIAS, P. E. (1964), *Policleto*, Milán.

ARIAS MARTÍNEZ, M. (2005), «Cabeza de San Juan Bautista» en *Tesoros del Museo Nacional de Escultura*, Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 144–146.

AZCUE BREA, L. (1992), *El Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: la escultura y la Academia*, Madrid.

AZCUE BREA, L. (1994), *La Escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Catálogo y Estudio)*, Madrid.

BAENA DEL ALCÁZAR, L. (2012), «Esculturas romanas del tipo Afrodita Louvre–Nápoles en el Museo Arqueológico y Etnográfico de Córdoba» en *Romula* 11, pp. 223–247.

BAGO Y QUINTANILLA, M. de (1928), «Aportaciones documentales» en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, vol. II, Sevilla: Laboratorio de Arte, pp. 5–104.

BAILEY, S. (1977), «Metamorphoses of the Grimani Vitellius» en *The J. Paul Getty Museum Journal* 5, pp. 105–22.

- BAILEY, S. (1980), «Metamorphoses of the Grimani Vitellius. Addenda and Corrigenda» en *The J. Paul Getty Museum Journal* 8, pp. 207–8.
- BARBERINI, M. G. (1995), «Riflessioni sulla fortuna dell'Ercole Farnese nella scultura dal XVI al XIX secolo» en MORENO, P. (dir.), *Lisippo: L'arte e la fortuna*, Roma, pp. 440–455.
- BARRÓN, E. (1908), *Museo Nacional de Pintura y Escultura. Catálogo de la Escultura*, Madrid.
- BELTRÁN Y FORTES, J. (2008), «Entre dioses y hombres. Esculturas clásicas del Albertinum de Dresde y el Museo del Prado» en SCHRÖDER, S. F. (coord.), *Imágenes del poder. Retratos romanos al final del Imperio*, Madrid: El Viso.
- BIANCHI-BANDINELLI, R. (1938), *Policleto*, Florencia.
- BIEBER, M. (1961), *The Sculpture of the Hellenistic Age*, Nueva York.
- BLANCO FREIJEIRO, A. (1957), *Museo del Prado. Catálogo de la Escultura*, Madrid.
- BLANCO FREIJEIRO, A. y LORENTE, M. (1981), *Catálogo de la Escultura. Museo del Prado*, Madrid: Patronato Nacional de Museos.
- BLANCO FREIJEIRO, A. (1982), «Arte de la Hispania Romana» en *Historia de España. II.2 España Romana*, Madrid.
- BLANCO FREIJEIRO, A. (2011), *Arte Griego*, Madrid, 3ª ed. con estudio preliminar de P. LEÓN.
- BLÁZQUEZ SÁNCHEZ, F. (1989), *La escultura sevillana en la época de la Exposición Iberoamericana (1900–1930)*, Ávila.
- BOARDMAN, J. (1978), *Greek Sculpture: The Archaic Period*, Londres, ed. consultada (1985), ibíd.
- BOARDMAN, J. (1985), *Greek Sculpture. The Classical Period*, Londres, ed. consultada (1999) *Escultura griega. El periodo clásico*, Barcelona.
- BOBER, Ph. P. y RUBINSTEIN, R. (1986), *Renaissance artist and Antique sculpture. A Handbook of Sources*, Londres: Harvey Miller Publishers, pp. 166–168.
- BOSCHUNG, D. (1993), *Die Bildnisse des Augustus*, Berlín.
- BOUCHER, B. (1999), *La Escultura barroca en Italia*, Barcelona: Destino.
- BRINKE, M. (1991), *Kopienkritische und typologische Untersuchungen zur statuarischen Überlieferung der Aphrodite Typus Louvre–Neapel*, Hamburgo.
- BRINKMANN, V. (2010), «Los ojos azules de los persas. La escultura en color en época de Alejandro y el helenismo» en BRINKMANN, V. y BENDALA, M. (eds.), *El color de los dioses. El colorido de la estatuaria antigua*, Madrid, pp. 168–181.
- BROMMER, F. (1963), *Die Skulpturen der Parthenon-Giebel*, Maguncia.
- BROMMER, F. (1977), *Der Parthenon-Fries*, Maguncia.
- BUSIGNANI, A. (1965), *Donatello en Padua*, Granada: Albaicín/Sadea.
- CALCI, C. y MESSINEO, G. (1984), *La villa di Livia a Prima Porta*, Roma.

- CAPELLI, R. y LO MONACO, A. (2009), *Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Guida*, Nápoles.
- CASSON, S. (2014), *Catalogue of the Acropolis Museum, I. Sculpture and Architectural Fragments*, Nueva York, ed. original (1921), ibid.
- CHIC GARCÍA, G. (2014), «Los siglos I y II d. C.» en CHIC, G. (dir.), *Historia de Europa (ss. X a. C. – V d. C.)*, Sevilla, pp. 477–612.
- CINELLI, C. y VOSSILLA, F., «I lavori di Baccio Bandinelli e di Giovanni Bandini per il coro della cattedrale: note d'archivio» en VERDON, T. e INNOCENTI, A. (eds.), *Atti del VII Centenario del Duomo di Firenze. La cattedrale come spazio sacro: saggi sul Duomo di Firenze*, Florencia, vol. II, pp. 325–344.
- CORAZZI, R. (2001), «Il rilievo e la restituzione fotogrammetrica grafica ed analitica del coro di Baccio Bandinelli in Santa Maria del Fiore a Firenze» en VERDON, T. e INNOCENTI, A. (eds.), *Atti del VII Centenario del Duomo di Firenze. La cattedrale come spazio sacro: saggi sul Duomo di Firenze*, Florencia, vol. II, pp. 707–728.
- COOK, B. F. (1984), *The Elgin Marbles*, Londres.
- DE ANGELIS, M. (2002), *Scultura antica in Palazzo Altemps*, Venecia.
- DE MIRO, E. (1997), «Considerazioni sul Trono Ludovisi e sul Trono di Boston» en BE-RAUDO DI PRALORMO, M. (ed.), *Il Trono Ludovisi e il Trono di Boston*, Venecia, pp. 77–82.
- DE ROSSI, D. y MAFFEI, P. A. (1704), *Raccolta Di Statue Antiche e Moderne Data In Luce Sotto I Gloriosi Auspici Della Santità Di N. S. Papa Clemente XI Illustrata Colle sposizioni a ciascheduna immagine Di Pávolo Alessandro Maffei Patrizio Volterrano E Cav. Dell'Ordine Di S. Stefano E Della Guardia Pontificia*, Roma: Stamperia alla Pace.
- DELIVORRIAS, A., BERGER-DOER, G. y KOSSATZ-DEISSMANN, A. (1984), «Aphrodite» en LIMC II, Zürich/Múnich, vol 1, pp. 2–154, y vol. 2, pp. 6–151.
- DELLA SETA, A. (1930), *Il nudo nell'arte, I. Arte antica*, Milán/Roma.
- DILLON, S. (2010), *The Female Portrait Statue in the Greek World*, Cambridge.
- EINGARTNER, J. (1991), *Isis und ihre Dienerinnen in der Kunst der römischen Kaiserzeit*, Leiden/Nueva York.
- ENSOLI, S. (1995), «Lisippo a Roma» en MORENO, P. (dir.), *Lisippo: L'arte e la fortuna, Roma*, pp. 299–309 y 352–361.
- ESPIAU, M. (1993), *El monumento público en Sevilla*, Sevilla: Ayuntamiento.
- FALCÓN, T. (1998), *La catedral de Sevilla (Estudio arquitectónico)*, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla/Diputación Provincial de Sevilla.
- FEJFER, J. (2008), *Roman portraits in context*, Berlín.
- FERRETTI, M. (1992), «Giovanni Bandini, due modelli per il coro di Santa Maria del Fiore» en FERRETTI, M. (ed.), *Per la storia della scultura: materiali inediti e poco noti*, Turín, pp. 53–69.

- FIRPO, M. (2014), «Il coro del duomo fiorentino» en PAOLOZZI STROZZI, B. y HEIKAMP, D. (eds.), *Baccio Bandinelli, scultore e maestro*, Florencia, pp. 244–261.
- FITA, F. (1887), «Sarcófago cristiano de Écija» en *Boletín de la Real Academia de la Historia* 10, pp. 267–273.
- FITTSCHEN, K. (1976), «Zur Datierung der Panzerstatue von Prima Porta» en *Jdl* 91, pp. 203–208.
- FITTSCHEN, K. (1985), «Sul ruolo del ritratto antico nell'arte italiana» en SETTIS, S. (ed.), *Memoria dell'Antico nell'arte italiana*, II, Turín.
- FUCHS, W. (1959), *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs*, Berlín.
- FUCHS, W. (1982), *Storia della scultura greca*, Milán, ed. original (1980) en Múnich.
- FURTWÄNGLER, A. (1893), *Meisterwerke der griechischen Plastik*, Leipzig/Berlín.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, J. A. (1996), «El escultor José Ordoñez Rodríguez (1867–1975)» en *Atrio* 8–9, pp. 187–196.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1949), *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1955, 1971, 1990), *Arte Romano*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GARCÍA-DILS, S. (2012), «Colonia Augusta Firma Astigi (Écija, Sevilla)» en BELTRÁN, J. y RODRÍGUEZ, O. (eds.), *Hispaniae urbes. Investigaciones arqueológicas en ciudades históricas*, Sevilla, pp. 723–762.
- GARDNER, P. (1905), «The Apoxyomenos of Lysippus» en *JHS* 25, pp. 234–259.
- GERCKE, P. (1991), *Apollon und Athena. Klassische Götterstatuen in Abgüssen und Rekonstruktionen. Ausstellung Kassel*, Kassel.
- GERCKE, P. (2007a), «Athena 'Lemnia' Typ Dresden–Kassel Statuentorso» en GERCKE, P. y ZIMMERMANN-ELSEIFY, N., *Antike Steinskulpturen und Neuzeitliche Nachbildungen in Kassel. Bestandskatalog*, Mainz, pp. 51–55.
- GERCKE, P. (2007b), «Athena Typ Giustiniani» en GERCKE, P. y ZIMMERMANN-ELSEIFY, N., *Antike Steinskulpturen und Neuzeitliche Nachbildungen in Kassel. Bestandskatalog*, Mainz, pp. 81–82.
- GIABBANI, S. (1998), «Giovanni Bandini» en VALERI, S., *Scultori del Cinquecento*, Roma, pp. 157–168.
- GÓMEZ, J. (1998), *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*, Valladolid: Universidad de Valladolid.
- GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, M^a V. (1996), «Obras de Joaquín de la Concha Alcaide en la catedral de Sevilla» en *Laboratorio de Arte* 9, pp. 216–218.

- GÓMEZ PIÑOL, E. (2007), «Juan Martínez Montañés. Retrato de don Alonso Pérez de Guzmán y su esposa doña María Alonso Coronel, c. 1609–1613» en *Teatro de Grandezas*, Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 300–301.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, J. (1991–1996), *Corpus de Inscripciones Latinas de Andalucía. II. Sevilla*, Sevilla.
- GONZÁLEZ-VARAS, I. (1994), *La catedral de Sevilla (1881–1900). El debate sobre la restauración monumental*, Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- GRASSINGER, D. (1991), *Römische Marmorkratere*, Maguncia.
- GRASSINGER, D. (2008), «Visiones de la divinidad» en SCHRÖDER, S. F. (ed.), *Entre dioses y hombres. Esculturas clásicas del Albertinum de Dresde y el Museo del Prado*, Madrid.
- GUZZO, P. G. y D'AMBROSIO, A. (2010), *Pompei: guida agli scavi*, Nápoles.
- HAMIAUX, M. (1992), *Les sculptures grecques I. Des origines à la fin du IV siècle avant J.-C.*, París.
- HARTSWICK, K. J. (1983), «The Athena Lemnia reconsidered» en *AJA* 87, pp. 335–346.
- HARTSWICK, K. J. (1990), «The Ares Borghese reconsidered» en *RA* 2/1990, pp. 227–283.
- HARTSWICK, K. J. (1992), «The Athena Lemnia: a response» en HARTSWICK, K. J. y STURGEON, M. C. (1998, eds.), *Stephanos: Studies in honor of Brunilda Sismondo Ridway*, Filadelfia, pp. 105–114.
- HASKELL, F. y PENNY, N. (1990), *El gusto y el arte de la antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500–1900)*, Madrid, ed. original (1981) en Yale.
- HEIKAMP, D. (1964), «BaccioBandinellinelDuomo di Firenze» en *Paragone* 175, pp. 32–42.
- HERAS CASAS, C. (2005), «Los vaciados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: su catalogación» en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 100, pp. 65–100.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1976), *Juan Martínez Montañés, el Lisipo andaluz (1568–1649)*, Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- HIMMELMANN, N. (1982), «Phidias und die Parthenon-Skulpturen» en *Festschrift J. Straub*, Berlín/Nueva York.
- HÖLSCHER, T. (1988), «Augustusstatue von Prima Porta» en HOFER, M. y HEILMEYER, W. D. (eds.), *Kaiser Augustus und die verlorene Republik. Eine Ausstellung im Martin-Gropius-Bau*, Berlín, pp. 386–387.
- INVERNIZZI, A. (1965), *I frontoni del Tempio di Aphaia ad Egina*, Turín.
- JENKINS, I. (1994), *The Parthenon Frieze*, Austin.
- JIMÉNEZ, A. y PÉREZ, I. (1997), *Cartografía de la montaña hueca*, Sevilla: Cabildo Metropolitano de la catedral de Sevilla.

- JIMÉNEZ, A. y GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, M^a V. (1999), *El espíritu de las Antiguas Fábricas. Escritos de Adolfo Fernández Casanova sobre la catedral de Sevilla (1888–1901)*, Sevilla: FIDAS.
- JONES ROCCOS, L. (2002), «The Apollo Citharode in villa contexts: a Roman theme with variations» en GAZDA, E. K. (ed.), *The Ancient Art of Emulation: Studies in Artistic Originality and Tradition*, Michigan.
- KAHIL, L. (1984), «Artemis» en *LIMC*, II, Zürich, pp. 618–753.
- KREIKENBOM, D. (1990), *Bildwerke nach Polyklet*, Berlín.
- LA ROCCA, E. (1975), «Una testa femminile nel Museo Nuovo dei Conservatori e l'Afroditte Louvre–Napoli» en *ASAtene*, L–LI, pp. 419–450.
- LA ROCCA, E. (1997), «I troni degli horti Sallustiani e il santuario di Venere Erycina: proposte di lettura» en BERAUDO DI PRALORMO, M. (ed.), *Il Trono Ludovisi e il Trono di Boston*, Venecia, pp. 35–47.
- LAGUNA PAÚL, T. (2002), «Las portadas del Bautismo y del Nacimiento de la catedral de Sevilla» en *Bienes Culturales* 1, pp. 83–99.
- LAVIN, I. (2001), «The Problem of the Choir of Florence Cathedral» en VERDON, T. e INNOCENTI, A. (eds.), *Atti del VII CentenariodelDuomo di Firenze. La cattedrale come spazio sacro: saggi sul Duomo di Firenze*, Florencia, vol. II, pp. 396–420.
- LEÓN, P. (2009), *Arte romano en la Bética. Escultura* (coord.), Sevilla: Fundación Focus-Abengoa.
- LIVERANI, P. (2004), «L'Augusto di Prima Porta» en BANKEL, H. y LIVERANI, P. (eds.), *I colori del bianco: Policromia nella scultura antica*, Roma, pp. 235–242.
- MANDERSCHIED, H. (1981), *Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen*, Berlín.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1957), «Cabezas de santos degollados en la escultura barroca española» en *Goya* 56, pp. 210–213.
- MEYER, H. (1987), *Der weiße und der rote Marsyas. Eine kopienkritische Untersuchung*, Múnich.
- MEYER, H. (1991), *Antinoos: Die archaologischen Denkmaler unter Einbeziehung des numismatischen und epigraphischen Materials sowie der literarischen Nachrichten*, Múnich.
- MORENO, P. (1982), «Il Farnese ritrovato ed altri tipi di Eracle in riposo» en *MEFRA* 94.1, pp. 379–526.
- MORENO, P. (1987), *Vita e arte di Lisippo*, Milán.
- MORENO, P. (1994), *Scultura ellenistica*, Roma.
- MORENO, P. y STEFANI, C. (2000), *Galleria Borghese*, Milán.
- NEGRETE PLANO, A. (2012), *La colección de vaciados de escultura que Antonio Rafael Mengs donó a Carlos III para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 2012, tesis doctoral, <http://eprints.ucm.es/17146>

OVIDIO, P., *Las Metamorfosis*.

PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*.

PETRUCCI, F. (2014), «Baccio Bandinelli e Giovanni Bandini (1540 circa – 1599), Otto rilievi con figure di profeti e santital recinto del coro, 1553–1572» en PAOLOZZI STROZZI, B. y HEIKAMP, D. (eds.), *Baccio Bandinelli, scultore e maestro*, Florencia, pp. 316–318.

PLINIO el Viejo, *Historia Natural*.

PROSKE, B. G. (1967), *Juan Martínez Montañés: sevillian sculptor*, New York: The Hispanic Society of America.

RAUSA, F. (1994), *L'immagine del vincitore. L'atleta nella statuaria greca dall'età arcaica all'ellenismo*, Treviso.

ROBERTSON, M. (1975), *A History of Greek Art*, Cambridge.

ROBERTSON, M. (1991), *A Shorter History of Greek Art*, Nueva York.

RODRÍGUEZ, J. C. (1998), *Los canteros de la catedral de Sevilla. Del Gótico al Renacimiento*, Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

RODRÍGUEZ OLIVA, P. (2007), «Caja de tipo arca con escenas del antiguo testamento» en *Los sarcófagos romanos de Andalucía*, Murcia, pp. 194–197.

RODRÍGUEZ OLIVA, P. (2009), «La escultura ideal. Las estatuas de culto y las de lugares públicos» en *Arte romano en la Bética. Escultura*, Sevilla: Fundación Focus-Abengoa.

RODRÍGUEZ OLIVA, P. (2013), «Un busto en bronce del “Pseudo-Vitelio” de la antigua colección de El Retiro de Churriana (Málaga)» en *Baetica* 35, pp. 167–208.

RICHTER, G. M. A. (1960), *Kouroi. Archaic Greek Youths*, Londres.

SALES Y FERRÉ, M. (1887), *Estudios arqueológicos e históricos*, Madrid.

SCHLUNK, H. (1962), «Die Sarkophage von Écija und Alcaudete» en *Madriider Mitteilungen* 3, pp. 119–151.

SCHRÖDER, B. (1913), *Zum Diskobol des Myron, Eine untersuchung*, Estrasburgo.

SCHRÖDER, S. F. (1990), «Esculturas documentadas a través de dibujos de A. van den Wyngaerde» en ARANEGUI, C. (ed.), *Espai públic i espai privat. Les escultures romanes del Museu de Sagunt*, Sagunto, pp. 101–106.

SCHRÖDER, S. F. (1993), *Museo del Prado. Catálogo de la escultura clásica. I. Los retratos*, Madrid.

SCHRÖDER, S. F. (2004), «Hipnos, 150–125 a. C. Réplica romana, 120–130 d. C.» en *Museo del Prado. Catálogo de la Escultura Clásica. II. Escultura mitológica*, Madrid, pp. 231–236.

SCHRÖDER, S. F. (2008), «Goce estético y entendimiento de las obras de arte» en SCHRÖDER, S. F. (ed.), *Entre dioses y hombres. Esculturas clásicas del Albertinum de Dresde y el Museo del Prado*, Madrid, pp. 20–27.

- SCHRÖDER, S. F. (2015), Ficha en *Museo del Prado, Galería online*, publicación online, <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/bus-to-del-emperador-marco-aurelio>, consultado el 30 de abril de 2015.
- SERWINT, N. (1996), «Lysippos» en *The Dictionary of Art*, vol. 19, pp. 852–854.
- SFAMENI GASPARRO, G. (1973), *I culti orientali in Sicilia*, Leiden.
- SMITH, Ch., LEBLANC, J. y LIAROPOULOS-LEGENDRE, G. (1997), *Retrospection: Baccio Bandinelli and the Choir of Florence Cathedral*, Cambridge.
- SOLÍS, A. (2014), *Informe de restauración. Clave arquitectónica* (Colección de Esculturas de la Universidad de Sevilla, n.º inv. 1159-12-EECC-ESC).
- SOMMELLA, A. M. (2007), *Nuova guida ai Musei Capitolini*, Roma.
- SPIVEY, N. (1996), *Understanding Greek sculpture. Ancient meanings, modern readings*, Londres.
- STEWART, A.F. (1983) «Lysippos and Hellenistic Sculpture» en *AJA* 87, pp. 323–332.
- STRANO, S. (2008), «Nuevas consideraciones en torno a la Cleopatra del Esquilino de la Centrale Montemartini de Roma» en *Observar* 2008.2, pp. 62–95, publicación online, www.odas.es/site/magazine.php, consultado el 30 de abril de 2015.
- STYLOW, A. U. (2001), «Una aproximación a la Carmo romana a través de su epigrafía. Nuevas aportaciones y revisión crítica» en CABALLOS RUFINO, A. (ed.), *Carmona romana*, Sevilla, pp. 95–105.
- TALAMO, E. (1998), «Gli Horti di Sallustio a Porta Collina» en CIMA, M. y LA ROCCA, E. (eds.), *Horti Romani*, Roma, pp. 113–170.
- TODISCO, L. (1993), *Scultura greca del IV secolo. Maestri e scuole di statuaria tra classicità ed ellenismo*, Milán.
- TOLNAY, C. (1951), Michel-Ange, París: Pierre Tisne.
- TRAVERSARI, G. (1968), *Museo Archeologico di Venezia. I ritratti*, Roma.
- TRIMBLE, J. (2011), *Women and Visual Replication in Roman Imperial Art and Culture*, Cambridge.
- TRUNK, M. (2002), *Die 'Casa de Pilatos' in Sevilla. Studien zu Sammlung, Aufstellung und Rezeption antiker Skulpturen im Spanien des 16. Jhs.*, Maguncia.
- VAQUERIZO GIL, D. y NOGUERA CELDRÁN, J. M. (1997), *La Villa Romana de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba). Decoración escultórica e interpretación*, Murcia.
- VASARI, G. (2002), *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid: Cátedra, ed. original (1550, 1568).
- VERDON, T. (2001), «Sotto il cielo della cupola: il ridisegno del coro del Duomo» en VERDON, T. e INNOCENTI, A. (eds.), *Atti del VII Centenario del Duomo di Firenze. La cattedrale come spazio sacro: saggi sul Duomo di Firenze*, Florencia, vol. II, pp. 689–697.
- VIANA SÁNCHEZ, S. (2014), *Informe de la restauración de la colección de escultura de la Universidad de Sevilla*, Sevilla.

VISCONTI, E. Q. (1806), *Dissertazioni epistolari di G. B. Visconti e Filippo Waquier De La Barthe sopra la statua del Discobolo scoperta nella Villa Palombara*, Roma.

VITRUVIO, M., *Los Diez Libros de Architectura*.

VORSTER, Ch. (2007), «The Large and Small Herculaneum Woman Sculptures: Analysis, Chronology, Function» en DAEHNER, J. (ed.), *The Herculaneum Women: History, Context, Identities*, Los Ángeles, pp. 59–84.

VORSTER, Ch. (2008), «Estatua femenina, conocida como Pequeña Herculanesa» en SCHRÖDER, S. F. (ed.), *Entre dioses y hombres. Esculturas clásicas del Albertinum de Dresde y el Museo del Prado*, Madrid, pp. 251–255.

VOSSILLA, F. (1996), «L'altar maggiore di Santa Maria del Fiore di Baccio Bandinelli» en DE BENEDICTIS, C., *Altari e committenza. Episodi a Firenze nell'età della Controriforma*, Florencia, pp. 36–67.

WALDMAN, L. A. (1997), «From the Middle Ages to the Counter-Reformation: The Choirs of Santa Maria del Fiore» en VERDON, T., *Sotto il cielo della cupola: il coro di Santa Maria del Fiore dal Rinascimento al 2000*, Milán, pp. 37–68.

WALDMAN, L. A. (2004), *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court: A Corpus of Early Modern Sources*, Philadelphia.

WEIS, A. (1992), *The Hanging Marsyas and Its Copies. Roman innovation in a Hellenistic Sculptural tradition*, Roma.

WINCKELMANN, J. J. (1764), *Historia del Arte en la Antigüedad*, trad. de M. Tamayo Benito (1955), Madrid, ed. original en Dresde.

WIRTZ, R. C. (1998), *Donatello: 1386–1466*, Köln: Könemann.

WITTKOWER, R. (2007), *Arte y Arquitectura en Italia 1600/1750*, Madrid: Cátedra.

WÜNSCHE, R. (1998), *Il Torso del Belvedere. Da Aiace a Rodin. Catalogo della Mostra*, Ciudad del Vaticano: Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie, pp. 60–87.

WÜNSCHE, R. (2007), *Glyptothek, München*, Múnich.

ZANKER, P. (1974), *Klassizistische Statuen*, Maguncia.

ZANKER, P. (1992), *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, ed. original (1987) en Múnich.



Gipsoteca Florentina, h. 1930-1950.

AUTORES

AJE	Ángel Justo Estebaranz
ALT	Andrés Luque Teruel
AOB	Alfonso Ojeda Barrera
ARM	Álvaro Recio Mir
FH	Fátima Halcón Álvarez-Ossorio
FJHG	Francisco Javier Herrera García
FSRG	Francisco Sabas Ros González
GPC	Gerardo Pérez Calero
JAD	Jesús Aguilar Díaz
JBFB	José Beltrán Fortes
JCHN	Juan Carlos Hernández Núñez
JCRE	Juan Clemente Rodríguez Estévez
JFL	José Fernández López
JMAC	Joaquín Manuel Álvarez Cruz
JMSD	José Miguel Serrano Delgado
JPP	Jesús Palomero Páramo
JRP	José Roda Peña
LMM	Luis Martínez Montiel
LMR	Luis Méndez Rodríguez
MFM	Mercedes Fernández Martín
MLLA	María Luisa Loza Azuaga
MOS	Mercedes Oria Segura
MPPG	María de la Paz Pérez Gómez
PL	Pilar León-Castro Alonso
SVV	Sebastián Vargas Vázquez
TF	Teodoro Falcón Márquez
TLP	Teresa Laguna Paúl

RESTAURACIÓN DE LOS VACIADOS

La colección de yesos de la Universidad de Sevilla: El proceso de restauración

JUDIT GASCA · ÁNGELES SOLÍS · SILVIA VIANA

La colección de vaciados que hoy posee la Universidad de Sevilla se remonta al siglo XVIII cuando, según el relato de Antonio Ponz, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando envía una selección para promover el estudio de las Nobles Artes¹. La presencia de duplicados de ejemplares de la colección de Mengs se instaló inicialmente en los Reales Alcázares por iniciativa de Francisco de Bruna². De este modo se obtuvieron algunas esculturas en yeso, que entonces poseían muy pocas instituciones y cuya ejecución se debe inicialmente al formador José Panucci, radicado entonces en Madrid. Posteriormente fueron adquiriéndose en Sevilla otros vaciados de esculturas griegas y romanas, que se difundieron ampliamente durante el siglo XIX desde las colecciones inglesas, alemanas y francesas. Así se pudieron estudiar los mármoles del Partenón, los recientes hallazgos de Olimpia y obras como la *Afro-dita de Milo*, que difundió por toda Europa la École Supérieure des Beaux Arts de París.

Todo ello constituye un fondo histórico que posee la Universidad Hispalense, al que se incorpora a mediados del pasado siglo un gran número de vaciados, procedentes en su mayor parte del taller de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y del Museo de Reproducciones Artísticas, ubicado por aquellas fechas en el Casón del Buen Retiro en Madrid. Esta última colección, destinada a la ornamentación del edificio que se había habilitado para trasladar la Universidad a la Antigua Real Fábrica de Tabaco, consta de un variadísimo repertorio de modelos griegos y romanos en su mayor parte, que forman el conjunto de nuestra intervención. Se tiene noticia de un importante envío hecho en 1955, entre las cuales se encuentran las seis obras monumentales que se ubican en las hornacinas de la escalera, que se han restaurado y limpiado en enero de 2015.

Se trata de piezas que en su día fueron seleccionadas con un criterio ornamental, apartado de los criterios estéticos o de difusión del gusto por la antigüedad, que habían inspirado la adquisición de yesos para la enseñanza y el estudio en épocas anteriores. Durante varias décadas estos yesos han estado repartidos por distintos edificios de la Universidad de Sevilla: Facultades de Bellas Artes, Geografía e Historia, Filología, Ciencias de la Educación y Químicas; Escuela Superior de Arquitectura, Escuela Técnica de Arquitectura; Rectorado, Vicerrectorado y Colegio Mayor Hernando Colón³. La presencia más destacada de ejemplares se localiza en la Antigua Real Fábrica de Tabaco, ubicados bajo las bóvedas y escaleras del

1 PONZ, 1786: 277.

2 BELTRÁN y LÓPEZ, 2012: 99.

3 REGUERA, 2012: 924.



Fig. 1 y 2. Campañas de restauración.
Rectorado.

P. sig.: Fig. 3 y 4. Detalle del estado de
conservación de algunas de las obras.
Suciedad superficial, pintadas, etc.
Suciedad por contaminación, pinta-
das, etc.

imponente edificio del siglo XVIII, formando un conjunto perfectamente armónico entre la arquitectura monumental y la decoración con esculturas antiguas.

Las primeras intervenciones de conservación y restauración de la Colección de Vaciados de la Universidad de Sevilla se llevaron a cabo con el objetivo de recuperarla para la docencia y al mismo tiempo proceder a su musealización. Se trata de un nuevo concepto del servicio que presta la colección en un centro universitario, siguiendo el modelo de galería didáctica que se mantiene en otros países. Para ello ha sido necesaria la consolidación y limpieza de un considerable número de obras, en diferente estado de conservación que se ha realizado en diferentes fases, realizadas las primeras en torno a las colocadas actualmente en la Sala de Juntas del Rectorado y Facultad de Bellas Artes (2009–2010). Posteriormente, entre los meses de noviembre de 2014 a mayo de 2015 se ha restaurado un amplio conjunto de esculturas instaladas en la Antigua Real Fábrica de Tabaco de la Universidad de Sevilla (Fig. 1 y 2).

El estado de conservación de las obras que forman esta gipsoteca es el que cabe esperar en un centro frecuentado por gran cantidad de alumnos que, en ocasiones, han producido importantes lesiones en algunas de ellas. Los golpes ocasionales, las partes pintadas, incluso con grafitos a lápiz y con tinta, son los que frecuentemente se encuentran en otros repertorios didácticos (Fig. 3). Tradicionalmente ante la falta de conocimiento para el tratamiento del soporte de yeso, se optaba a menudo por repintar las piezas para enmascarar los deterioros estéticos⁴. Estos repintes, por lo general muy gruesos, aparecen en la mayoría de los casos aplicados en varias capas que impiden visualizar las superficies originales, ocultando la textura de la epidermis original. Bajo estas capas encontramos, una vez que se han eliminado, multitud de pintadas, inscripciones realizadas con todo tipo de tintas e incluso incisas (Fig. 4). También es muy habitual constatar la presencia de huellas de desmoldeantes oleosos que nos indican que la pieza en cuestión se utilizó para obtener un nuevo molde. El inconveniente de la realización de réplicas es que los desmoldeantes tinte las superficies de forma irreversible. Son ejemplo de ello los vaciados de los relieves de Baccio Bandinelli del coro de la catedral de Florencia, expuestos en la Sala de Juntas del Rectorado. Los dos centrales (n.º inv. 0462M2-01-61-ESC y n.º inv. 0461M5-01-61-ESC) muestran una coloración propia de los desmoldeantes, mientras que los que los flanquean a izquierda (n.º inv. 0460M18-01-61-ESC) y derecha (n.º inv. 0463M16-01-61-ESC) tienen la tonalidad habitual de los yesos. Lo mismo sucede con el busto de *Demetrio Poliorcetes* (n.º inv. 0430M12-01-61-ESC) o la cabeza del *Esclavo moribundo* de la tumba de Julio II (n.º inv. 0433M3-01-61-ESC), ambos en la Facultad de Bellas Artes⁵. En dicha Facultad se conservan bastantes réplicas, ya que la duplicación de obras por rotura o deterioro del yeso original es algo muy frecuente en este tipo de colecciones dedicadas a la docencia. En este sentido no hay que olvidar la alta siniestralidad a la que están sometidas y que está determinada tanto por la fragilidad de los materiales como su empleo para la enseñanza.

En cuanto a los daños estructurales se aprecian fracturas y pérdidas volumétricas provocadas por manipulaciones incorrectas (Fig. 5). En la mayoría de las colecciones estos deterioros se producen por el empleo de personal que desconoce las peculiaridades de las esculturas vaciadas en yeso. En cuanto a las demás lesiones, se pueden atribuir a factores ambientales entre los que destacan la humedad, la temperatura y la contaminación ambiental. En resu-



- 4 En La Granja de San Ildefonso se pintaron desde comienzos del siglo XIX. También en la Academia de San Fernando fue una práctica habitual iniciada por José Evaristo Panucci, hijo del primer formador que trabajó en la colección.
- 5 Consta en la base de datos del Patrimonio Artístico de la Universidad de Sevilla la existencia de múltiples modelos muy



Fig. 5. Estado de conservación de una de las obras: Daños estructurales. Fracturas y pérdidas volumétricas.

men, los problemas que se aprecian en esta galería de yesos son los que cabe esperar en un lugar muy frecuentado y sin especiales medidas de protección durante muchas décadas.

Durante los procesos de restauración llevados a cabo, pudimos documentar una serie de aspectos técnicos que permiten diferenciar las esculturas procedentes del Taller de Vaciados de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de aquellas otras que son de manufactura sevillana. A medida que se han ido conociendo las diferencias, se ha podido determinar la fabricación de réplicas locales y distinguirlas de las adquiridas en Madrid.

De esta forma, en el proceso de eliminación de las capas superpuestas a las superficies originales, que denominamos repintes, observamos que un cierto número de las obras estaban impregnadas de una sustancia grisácea hidrosoluble utilizada como desmoldeante. En noviembre de 2014 el Prof. Alfonso Pleguezuelo nos informa del uso local de una arcilla denominada «Antilla» o «barro azul» (extraído de la Isla de la Cartuja) y del que llaman «barro alagartao» de un tono que oscila entre el amarillo y el ocre verdoso (extraído en los yacimientos de Aljarafe)⁶. Estas arcillas son precisamente las que encontrábamos en la superficie de algunas obras, lo que nos permitía reconocer la huella de los formadores sevillanos. Se aplicaban con dos finalidades: por un lado sellar las lesiones que afectan a la superficie antes de repintarla para enmascarar grietas, arañazos, pequeñas pérdidas y microfracturas. Por otro lado, en algunas esculturas, se empleaba también como sustancia desmoldeante. Este es el caso de varias obras duplicadas de gran calidad, vaciadas en los talleres locales. Se da además la circunstancia de que el escultor José Ordóñez Rodríguez era también profesor de vaciado y modelado en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla y a él se le atribuyen dos de los vaciados que pertenecen a la colección Hispalense, como veremos a continuación⁷.

Así en la primera fase del proyecto de restauración de la Colección de Esculturas del Rectorado de la Universidad de Sevilla, se detectan cuatro obras que sin lugar a dudas se realizaron en Sevilla, lo que nos permitió unificar el tratamiento posterior:

probablemente obtenidos de los vaciados citados.

6 Queremos agradecer al Prof. Alfonso Pleguezuelo el habernos proporcionado estos y otros datos que han sido sumamente útiles para nuestro trabajo.

7 GARCÍA, 1996: 191.

8 BAZÁN, 2010: 197.

9 LAGUNA, 2002: 99.

10 GARCÍA, 1996: 187–197.

11 BLANCO, 1981:141;

LIPPOLD, 1950, 138, n.º 4;

LEÓN, 1995:116–117, n.º 37.

- Estatua de *Alfonso X el Sabio* (n.º inv. 1081-12-EECC-ESC) de Enrique Pérez Comendador (1924), obra matriz de la escultura ubicada en Plaza Nueva⁸.
- Busto de *San Fulgencio* de la portada del Bautismo de la catedral de Sevilla (n.º inv. 1149-12-EECC-ESC). Vaciado presumiblemente realizado por el escultor José Ordóñez Rodríguez, en el periodo comprendido entre 1912–1916, periodo de actividad del escultor como restaurador en obras de la catedral de Sevilla (Fig. 6)⁹.
- Mascarilla de la estatua orante de *Doña María Alonso Coronel* de San Isidoro del Campo (n.º inv. 2399). Las similitudes en la técnica constructiva de esta obra hacen pensar en la autoría también del vaciado del escultor José Ordóñez Rodríguez (Fig. 7)¹⁰.
- Torso masculino desnudo encontrado en Itálica (n.º inv. 0464M1-01-61-ESC) cuyo original, identificado hoy como una copia del *Anadúmeno* de Mirón, se conserva en el Museo Arqueológico de Sevilla¹¹.



Fig. 6. Busto de San Fulgencio de la portada del Bautismo de la catedral de Sevilla.



Fig. 7. Mascarilla de la estatua orante de doña María Alonso Coronel en San Isidoro del Campo.

INTERVENCIÓN Y CONSOLIDACIÓN ESTRUCTURAL

La mayoría de los vaciados que hemos restaurado presentaban importantes deterioros estructurales. Las principales lesiones que se observan son fracturas, fisuras con movimiento de los fragmentos, pérdidas volumétricas y lesiones de formación como coqueras.

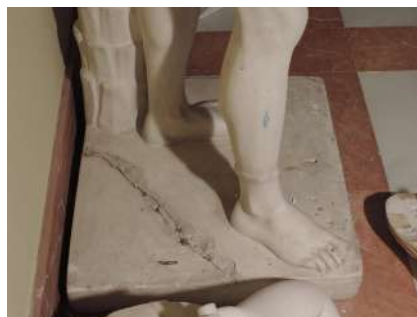
Las fracturas se localizaban principalmente en brazos, tobillos y peana, ya que son las zonas frágiles que sufren más durante los traslados. Este es el caso de la importante fractura que sufría la peana del *Ares Borghese* (n.º inv. 1075-12-EECC-ESC) (Fig. 8). En este yeso, el daño no provocaba inestabilidad total a la pieza de forma inmediata, pero indudablemente sucedería con el tiempo. Esta rotura presentaba movimiento y había provocado pérdidas volumétricas en toda la zona perimetral, dejando a la vista parte de la tela de arpillera que se había usado como refuerzo interno en dicha zona. La intervención que se llevó a cabo fue, en primer lugar, consolidar toda la zona afectada inyectando resina acrílica Paraloid B72¹². A continuación, en toda la fisura provocada por la fractura se inyectó resina epoxy (Araldite[®] A+B) y se cosió mediante una varilla de aluminio anodizado de 8 mm¹². Por último, la fisura se rellenó con yeso Hebdur especial dental tipo III, aplicando en la parte más superficial estuco sintético blanco Modostuc[®] (Fig. 9).

Otro ejemplo es el del *Tondo de la Virgen con el Niño* (n.º inv. 1082-12-EECC-ESC) y la gran fractura con pérdida volumétrica que sufría la base de apoyo (Fig. 10). En este ejemplo sí que provocaba inestabilidad en la pieza por lo que fue necesario intervenir. Para ello primero se limpió toda la zona, eliminando restos de yeso sueltos y fragmentos de arpillera. Una vez saneada esta parte, se consolidó con resina acrílica Paraloid B72¹². Finalmente se realizó

- 12 El anodizado es un proceso electrolítico que permite obtener de manera artificial películas de óxido de mucho más espesor y con mejores características de protección que las capas naturales.

Fig. 8 y 9. *Ares Borghese*.
Detalle de la fractura de la peana.
Detalle de los refuerzos realizados en la peana para evitar movimientos y estucado de la zona.

Fig. 10 y 11. *Tondo de la Virgen con el Niño*.
Estado de la fractura de la base del relieve.
Reintegración volumétrica de la pérdida.



una reintegración volumétrica de toda la zona perdida con yeso Hebodur especial dental tipo III (Fig. 11). De esta manera se recuperó la estabilidad de la pieza.

Existen otros motivos de deterioro frecuente que encontramos en vaciados de gran tamaño que están provistos de partes desmontables: brazos, antebrazos, manos, torsos, piernas, etc. Aquí los problemas afectan fundamentalmente a los sistemas de fijación entre piezas más conocidos como machos¹³ y tetones¹⁴. Tanto el peso de los yesos como el desmontaje de los distintos elementos para facilitar los traslados, van deteriorando estos sistemas de fijación. Este es el caso del *Apoxiómeno* (n.º inv. 1091-12-EECC-ESC) con la pérdida del macho del antebrazo derecho (Fig. 12-13). La solución por la que se optó fue rellenar el hueco del brazo con yeso Hebodur para crear una zona resistente que soportara al antebrazo. A este se le colocaron dos refuerzos de varilla de aluminio anodizado de 8 mm (Fig. 14) usando como adhesivo resina epoxy de dos componentes. De esta manera se recuperaba la finalidad del antebrazo como pieza independiente desmontable para futuros traslados.

Un problema similar se repetía en los brazos desmontables tanto del *Ares Borghese* (n.º inv. 1075-12-EECC-ESC) como del *Diadúmeno* (1094-12-EECC-ESC). La existencia de

13 Pieza que se introduce en el hueco que tiene la otra.

14 Pequeño saliente de una pieza para facilitar su fijación.



fisuras con movimiento de los machos representaban un riesgo de que finalmente sufrieran una fractura y pudieran incluso perderse, como pasó con el *Apoxiómeno*. En estos casos se inyectó resina acrílica más o menos concentrada en función del grosor de la fisura; cuando era bastante gruesa se inyectó resina epoxy. El cosido con varilla de aluminio o de fibra de vidrio fue imposible ya que los espesores del yeso en esas zonas eran muy finos.

ALTERACIÓN DE LOS REFUERZOS METÁLICOS

Finalmente otro de los problemas es el provocado por los refuerzos internos. Se han encontrado distintos materiales: pernos de hierro, alambre, caña y tela de arpillera. El material más problemático ha sido los pernos de hierro, ya que al sufrir corrosión y dilataciones han provocado roturas en la zona perimetral de este. En otros casos ha creado tinciones irreversibles en el yeso. La arpillera es otro tipo de refuerzo que crea con los golpes micro-fracturas en el yeso muchas veces irre recuperables.

El *Vaso Neoático* (n.º inv. 1076-12-EECC-ESC) es una de las piezas que se ven perjudicadas por un perno de hierro entre el vaso y la peana (Fig. 15). Esta pieza de fijación produjo movimientos en la zona provocando pérdidas volumétricas del yeso, por lo cual cada vez se incrementaba más la movilidad, poniendo en peligro el conjunto por el peso tan grande que tenía el vaso respecto de la base.

Una vez resueltos los problemas estructurales y de consolidación del tipo que hemos explicado, nos enfrentamos al reto de la alteración de la superficie de las obras. Por un lado encontramos daños químicos provocados por materiales ajenos. Por otro, la necesaria recuperación del cromatismo original, oculto bajo una capa de depósito de materiales que forman concreciones. También era necesaria su eliminación para recuperar lo más fielmente posible el tono original.

Fig. 12, 13 y 14. *Apoxiómeno*.

Estado de la pieza antes de la intervención.

Detalle del estado del antebrazo con la pérdida y deterioro de las piezas de fijación.

Detalle de la colocación de los refuerzos metálicos en el antebrazo para su montaje al brazo.



Fig. 15. Vaso Neoático. Detalle del estado de la unión con perno de hierro.

EL USO DE ANJUSIL® EN LA LIMPIEZA DE LOS YESOS

La forma habitual de limpiar un yeso ha sido objeto de experimentos diversos a lo largo del tiempo tal y como se recoge en la bibliografía especializada. Hay ocasiones en las que se usan detergentes catiónicos (tipo DESOGEN) y aniónicos (laurilsulfato de sodio, laurato de sodio). Este procedimiento suele repetirse hasta que la extracción deja de dar resultados y como proceso final se procede a la neutralización con etanol.

Cuando la superficie del yeso está simplemente contaminada por una capa de carbón procedente de la contaminación atmosférica o de polvo, se procede a la limpieza en seco mediante el empleo de gomas de borrar blandas, que sirven para retirar suavemente esta fina capa grisácea. El procedimiento es, no obstante, muy laborioso y no todas las calidades de goma producen los mismos resultados. Incluso utilizando siempre el mismo tipo, se obtiene un efecto muy desigual en superficies amplias, en las que es difícil dejar un blanco homogéneo. Para resolver los problemas derivados de la utilización de las técnicas tradicionales de limpieza del yeso, la experiencia de varios años trabajando en el mismo material y con una problemática que se repite en muchas de las obras intervenidas, nos ha permitido desarrollar una técnica mucho menos agresiva que ha dado resultados excelentes. Está basada en la depuración progresiva de un producto, denominado Anjusil®, que permite modificar su composición en función del resultado de los análisis previos. Se trata de un compuesto a base de látex, un material filmógeno proteínico de origen natural, activado con los disolventes adecuados en cada caso¹⁵. De esta forma, una vez determinada la naturaleza de las capas o depósitos que se desean extraer, se activa con los disolventes idóneos en función de las necesidades concretas que se determinen. Aunque es líquido no penetra de manera irreversible en los poros de la superficie del yeso, como ocurre con otros productos que disuelven e incrustan la suciedad en el interior, ya que se trata de un poliisopropeno (C_5H_8)_n, con macromoléculas que facilitan su aplicación sin consecuencias negativas¹⁶.

Se caracteriza por ser una suspensión blanca, pegajosa, acuosa, de un polímero de hidrocarburo, compuesta por glóbulos de hidrocarburo de caucho revestidos de proteínas. Las partículas son de forma irregular con un diámetro que oscila entre 0,5 y 3 micrones. Está compuesto por un 60% de H_2O , 35% de hidrocarburo, 2% de proteínas y un bajo contenido en azúcares y sales inorgánicas. De forma artificial se aditiva NH_3 como preservador. El proceso de disolución del Anjusil® es un proceso físico-químico (determinado por unos análisis de composición de las sustancias a eliminar) del que hay que conocer perfectamente el mecanismo de reacción y las sustancias que se generan, para poder controlar su acción.

El compuesto de macro glóbulos de látex se deposita en la superficie de la obra sin penetrar en su estructura. Es el vehículo que favorece la penetración del agua, del pequeño porcentaje de hidróxido de amonio de la composición, así como de los disolventes adecuados a cada pieza, dependiendo de la naturaleza de las capas a eliminar. El amoniaco disuelve las partículas grasas que tapan los poros en superficie y el agua permite el movimiento de las moléculas ajenas a la obra depositadas en los poros. La evaporación hacia la superficie de esta agua y la coagulación del látex se produce en un tiempo determinado previamente y perfectamente controlado para conseguir el efecto deseado. Las sustancias ajenas a la obra quedan atrapadas en la estructura del látex coagulado en la superficie.

15 Sobre la idoneidad de este método y su utilización en las colecciones de la Universidad de Sevilla en los años 2009–2010 véase FRANCO, 2012: 839.

16 El látex, también llamado *rubber natura* o *caucho*, se produce por extracción del árbol tropical *Hevea Braziliensis* en Indonesia, Malasia y Brasil.

La utilización de disolventes en la limpieza debe entenderse como una acción de reblandecimiento de los materiales a eliminar. Su aplicación del disolvente, empleando en este caso un polímero como vehículo, sirve para transformar estos materiales en unas gelatinas que después se eliminarán mecánicamente, atrapadas en el polímero coagulado.

Una disolución completa de los disolventes en otro tipo de sustancia, como es el caso de determinadas *papettas*, podría provocar la penetración de las sustancias que se desea eliminar en el interior del yeso, como hemos visto, es un material de alta porosidad. La operación de limpieza debe, por esto, realizarse únicamente en superficie y cubrir exclusivamente la parte deseada.

Por otro lado, cada disolvente y cada tipo de suciedad requiere un tiempo de actuación distinto, controlado tanto por la temperatura, por la adicción o no de coagulantes o anti-coagulantes, por el grosor de la capa aplicada que determina la superficie mayor o menor de exposición al aire y de la naturaleza de la superficie, más o menos porosa (hay diferencias incluso entre los yesos en cuanto a porosidad y pulimento de la superficie). La velocidad de evaporación también depende del disolvente con el que se mezcla el polímero, acelerando o retardando la evaporación y, por tanto, la coagulación.

Para que sea posible realizar la limpieza es preciso que el disolvente este en contacto durante un tiempo determinado con los materiales a disolver. Sin embargo, también es necesario que la evaporación sea lo suficientemente rápida como para que no llegue a afectar al yeso. Esta operación se repite varias veces hasta la eliminación de los materiales ajenos a la obra, no siempre total, dependiendo del estado en que se encuentre (Fig. 16 y 17). Una vez finalizado este proceso, la limpieza pasa a nuevas fases de tratamiento para corregir otro tipo de alteraciones.

La aplicación de este látex activado se puede utilizar en diferentes fases de la limpieza o en distintos casos, según el estado en que se presente el yeso. Cuando solamente se trata de eliminar la capa gris negruzca de la contaminación, el Anjusil® da excelentes resultados sin la utilización de ningún otro procedimiento. En vaciados de yeso del siglo XIX es muy frecuente encontrar que simplemente están sucios. Cuando las obras han sido tratadas y presentan barbotina o pinturas, el Anjusil® es efectivo para eliminación de los residuos blandos, y muy a menudo, para limpiar de la manera más segura la epidermis final.



Fig. 16 y 17. Proceso de limpieza de la superficie mediante Anjusil®.



Fig. 18. Estatua de Alfonso X el Sabio de Enrique PÉREZ COMENDADOR (1924), obra matriz de la escultura ubicada en Plaza Nueva.

EJEMPLO DE UNA INTERVENCIÓN:

LA ESTATUA DE ALFONSO X EL SABIO DE PÉREZ COMENDADOR

<i>Informe de restauración</i>	n.º 47/14
<i>N.º inv.</i>	1081-12-EECC-ESC
<i>Denominación</i>	Estatua de Alfonso X el Sabio (Fig. 18)
<i>Autor</i>	Enrique PÉREZ COMENDADOR
<i>Ubicación</i>	Facultad de Geografía e Historia, Vestíbulo de entrada al Departamento de Historia
<i>Medidas</i>	235 x 90 x 61 cm
<i>Material</i>	Yeso

Descripción de la obra/ Técnica constructiva

El vaciado de Alfonso X el Sabio realizado en yeso es la obra resultante de un molde perdido. Por tanto, a partir del análisis confirmamos que es la obra que sirvió de base para realizar la escultura que está ubicada en la Plaza Nueva (Sevilla). Durante los procesos de restauración, se observa que la obra, principalmente en la parte posterior, presenta multitud de pequeños círculos realizados con mina de carbón. Estas marcas se realizan con la intención de servir de medidas de referencia para sacar de puntos el original, por tanto, se trata de la obra matriz.

El análisis de la superficie determina, la modificación de algunos elementos, antes de realizar la obra de la Plaza Nueva. Por ejemplo, se aprecian rebajes con herramientas para desbastar algunos planos y sobre ellas las marcas circulares de lápiz, también recrecidos realizados en yeso. Presumiblemente el autor realizó la obra en barro (de coloración grisácea, no se encuentran restos de otro color), para pasar la obra con la técnica del molde perdido a yeso y más tarde realizar sobre el yeso las correcciones que se observan. En cuanto a la estructura interna está formada por múltiples vástagos de caña cruzados (Fig. 19). En el cuello y la clavícula derecha se observa un corte que separa las piezas, presumiblemente para facilitar el trabajo con la obra debido a sus grandes dimensiones.

La tonalidad de la materia es blanca y el color con que aparece ligeramente teñida es gris verdoso, debido a la impregnación de arcilla (con este mismo color). Este es uno de los vaciados que sirven como patrones para determinar los procedimientos de trabajo en Sevilla en las primeras décadas del siglo XX (Fig. 20).

Datos históricos

Como hemos explicado anteriormente, quedaron depositados en la Universidad los modelos de algunas esculturas pertenecientes al emblemático monumento de Fernando III el Santo, que constituye un símbolo para la ciudad.

Tras la demolición del Convento de San Francisco se diseñó en el solar vacante la denominada Plaza Nueva. En 1848 el Ayuntamiento de la ciudad aprobó un proyecto presentado por Francisco Javier Cavestany para construir un gran fuente en la plaza, coronada por una estatua del rey Fernando III el Santo. El proyecto quedó relegado hasta que fue rescatado en 1861, aunque pretendiendo dedicar la plaza y la estatua Isabel II. La reina, sin embargo, se

inclinó a favor de la idea original. Fue su hijo, Alfonso XII, quién puso la primera piedra el 27 de marzo de 1877, aunque pasaron cuarenta y siete años hasta su inauguración el día 15 de agosto de 1924 con una procesión extraordinaria de la Virgen de los Reyes.

El autor del proyecto fue Juan Talavera y Heredia y presenta un basamento que incluye las estatuas de cuatro destacados personajes de la conquista de Sevilla. La estatua ecuestre del *Rey San Fernando*, realizada por Joaquín Bilbao Rodríguez; *Alfonso X de Castilla* por Enrique Pérez Comendador; el *Almirante Ramón de Bonifaz* por José Lafita Díaz; el *Obispo don Remondo* por Alfonso López Rodríguez y, por último, el *Caballero Garci Pérez de Vargas* es obra de Joaquín Sánchez Cid.

Análisis

Materiales: Bronce, caliza.

Técnicas: Técnica de fundición, Tallado.

Estado de conservación

Muy deteriorada.

Presenta suciedad por contaminación ambiental.

Colonias de líquenes. Se detecta que esta infección se produce por la ubicación de la obra, las colonias se localizan en las zonas colocadas en la cara norte del vaciado.

Manchas provocadas por hongos.

Manchas de pintura plástica.

Impregnación de cera, aplicada en caliente en el tercio inferior de la obra.

Restos accidentales de cemento, adheridos a la superficie.

Golpes, arañazos, pequeñas pérdidas puntuales.

Lesiones provocadas por la manipulación incorrecta de la obra.

Restos en superficie de materiales ajenos a la obra.

Estructura

Estable.

Coqueras de grandes dimensiones.

Compuesto por dos grandes fragmentos, unidos por encima de la rodilla.

Pérdidas volumétricas en la zona perimetral de la unión de las dos piezas que forman la obra, lesiones con pérdidas en la base, rostro, corona, manos y algunos pliegues.

Pequeñas pérdidas volumétricas.

Capa superficial

Muy deteriorada.

Presenta suciedad por contaminación ambiental.

Colonias de líquenes. Se detecta que esta infección se produce por la ubicación de la obra, las colonias se localizan en las zonas colocadas en el norte del vaciado.

Manchas provocadas por hongos.

Manchas de pintura plástica.



Fig. 19. Estructura interna de la escultura de Alfonso X de Pérez Comendador.



Fig. 20. Detalle del estado de conservación de Alfonso X.

Impregnación de cera, aplicada en caliente en el tercio inferior de la obra.
 Restos accidentales de cemento, adheridos a la superficie.
 Golpes, arañazos, pequeñas pérdidas puntuales.
 Lesiones provocadas por la manipulación incorrecta de la obra.
 Restos en superficie de materiales ajenos a la obra.

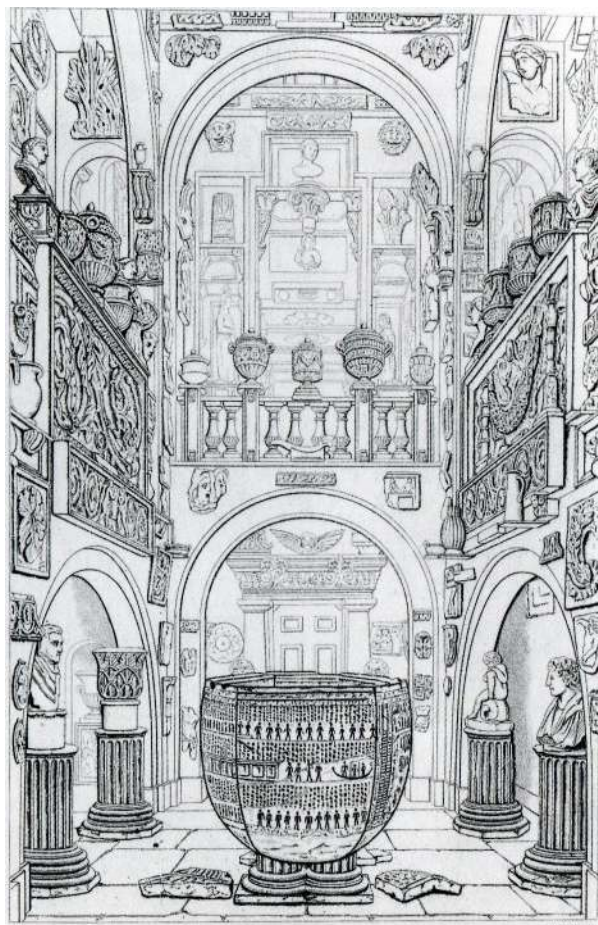
Tratamiento

Documentación fotográfica.
 Análisis organolépticos.
 Análisis de capas superficiales.
 Eliminación química/mecánica de materiales de contaminación ambiental.
 Eliminación de restos de arcilla.
 Eliminación de manchas accidentales de pintura.
 Eliminación de restos de cemento.
 Eliminación de cera del tercio inferior.
 Tratamiento preventivo para evitar la proliferación de líquenes y hongos.
 Estucado.
 Consolidación estructural.

Bibliografía

BAZÁN DE HUERTA, M. (2010), «La escultura monumental de Enrique Pérez Comendador» en *Norba-Arte*, vol. XXX, pp.197–226.
 BELTRÁN, J. y LÓPEZ, J. R. (2012), «Historia de las colecciones del Museo Arqueológico de Sevilla (España)» en *Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica*, Roma, vol. II, n.º 1, pp. 95–125.

- BLANCO FREIJEIRO, A. (1981), *Historia del Arte Hispánico I. 2. La Antigüedad*.
- FRANCO RUFINO, M. P. (2012), «La restauración de la colección de esculturas vaciadas en yeso de la Universidad de Sevilla» en el Primer Congreso Internacional «el Patrimonio Natural y Cultural como factor de desarrollo, investigación e innovación», M^a. A. Peinado Herreros (coord.), Sevilla, pp. 830–840.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, J. A. (1996) «El escultor sevillano José Ordóñez Rodríguez» en *Atrio* 8/9, 1996, pp. 187–197.
- GASCA, J., SOLÍS, A. y VIANA, S. (2010), «The Restoration of Two Plaster Casts Acquired by Velázquez in the XVIIth» en *Plaster Casts, Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, Berlín, pp. 385–401.
- GASCA, J., SOLÍS, A. y VIANA, S. (2007), «La restauración de los vaciados en yeso de la colección Velázquez» en *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*, Madrid, pp. 243–303.
- GASCA, J., SOLÍS, A. y VIANA, S. (2007), «La restauración de los vaciados en yeso de la colección» y (2006), «La recuperación de la Colección de yesos antiguos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando» en *Rdm Revista de Museología* 35.
- GASCA, J., SOLÍS, A. y VIANA, S. (2007), «La restauración de los vaciados en yeso de la colección la Real Academia de San Fernando» en *Boletín de la Real Academia de San Fernando* 100–101, pp. 185–196.
- LAGUNA PAÚL, T. (2002), «Las Portadas del Bautismo y del Nacimiento de la catedral de Sevilla» en *Bienes culturales: revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español* 2002, 1, pp. 83–100.
- LEÓN ALONSO, P. (1995), *Esculturas de Itálica*, Sevilla.
- LIPPOLD, G. (1950), *Die griechische Plastik*, Handbuch der Archäologie III 1, München.
- LUZÓN, J. M^a, GASCA, J., SOLÍS, A. y VIANA, S. (2007), «La restauración de los vaciados en yeso de la colección» y (2009), «Velázquez, esculturas para el Alcázar» en *Restauro Revista internacional del Patrimonio Histórico* 3, pp. 101–106.
- LUZÓN, J. M^a, GASCA, J., SOLÍS, A. y VIANA, S. (2005), «Dos vaciados de Girolamo Ferreri traídos por Velázquez a España y restaurados por Juan de Mena» en *Boletín de la Real Academia de San Fernando* 100–101, pp. 131–168.
- PONZ, A. (1786), *Viage de España, Tomo IX, Trata de Sevilla*, Madrid.
- REGUERA VÁZQUEZ, M^a P. (2012), «Estudio sobre la colección histórica de Esculturas en yeso de la Universidad de Sevilla» en el Primer Congreso Internacional «el Patrimonio Natural y Cultural como factor de desarrollo, investigación e innovación», M^a. A. Peinado Herreros (coord.), Sevilla, pp. 923–926.



Esta primera edición de
YESOS
GIPSOTECA DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA
se terminó de imprimir el 29 de mayo de 2015
con motivo de la nueva instalación de la colección
restaurada de vaciados en las galerías de la
Antigua Real Fábrica de Tabaco

