

MARTA CARRASCO
FERRER

Las personificaciones esculpidas que adornan la fachada principal del Museo del Prado

El 11 de noviembre de 1819 se abrió al público por primera vez el Museo del Prado. Sin embargo, aún quedaba mucho camino por recorrer: los cuadros se apilaban en almacenes provisionales, sin paredes donde colgarlos, las salas carecían de techo, el edificio continuaba ampliándose, y el personal, todavía escaso, se iba organizando con la ayuda de arquitectos, escultores y pintores que, por encargo real, trabajaban en la configuración definitiva del proyecto.

Dentro de este contexto, las colecciones de escultura, en el momento de su llegada al edificio de Villanueva, se hallaban en un estado lamentable. El duque de Híjar, por entonces Director del Museo del Prado (1826-1838), envía al rey una importante propuesta¹, en la que considera que «es de absoluta necesidad proceder a la restauración de todas ellas, pues el estado tan deteriorado en que se encuentran exige imperiosamente su pronto remedio, no sólo para librarlas de su total ruína, sino también para conseguir que estas preciosidades se conserven, y no se pierdan los gastos dedicados a su traslación, colocación y demás que puedan hacerse». Para ello, sugiere «nombrar a Salvatierra Escultor de Cámara con la dotación de once mil reales anuales, con la obligación de dirigir dicha restauración».

Dado que esta propuesta fue aceptada por el Rey, y Valeriano Salvatierra obtuvo el puesto que en ella se solicitaba —lo que explica a su vez el encargo de las esculturas que en este estudio nos interesan—, cabe exponer brevemente la trayectoria artística de este escultor hasta la fecha de su nombramiento.

Según Pardo Canalís², nació en Toledo, hacia 1789, siendo hijo del escultor de la Catedral Primada. Aparece matriculado en las clases de la Academia de San Fernando a fines de noviembre de 1807, poco antes de mar-

char a Roma, donde fue discípulo de Canova y Thorwaldsen, y donde obtuvo, en la Academia de San Lucas, varios premios. De vuelta a Madrid en 1814, y tras habersele concedido la Cruz de Prisionero Civil por su lealtad a la Corona, es rechazada su solicitud a la plaza vacante de primer Escultor de Cámara, pero en 1817 ingresa como individuo de mérito en la Academia de San Fernando y en 1819 obtiene el título de Escultor de Cámara Honorario.

En 1824 hace un segundo viaje a Roma, para labrar allí la que es su obra más conocida y relevante: el sepulcro del cardenal D. Luis de Borbón y Vallabriga, destinado a la sacristía de la Catedral de Toledo. En efecto, esta obra destaca mucho sobre el conjunto de esculturas de santos que realiza por estos años para distintas iglesias madrileñas.

Al morir José Álvarez Cubero, en 1827, Salvatierra solicitó de nuevo la plaza de primer Escultor de Cámara, que una vez más le fue negada, pero inmediatamente el duque de Híjar escribió la carta antes transcrita, que abriría al escultor las puertas del Museo del Prado. Sería algo más tarde cuando, en 1830 y en 1831, Salvatierra accedería sucesivamente a los puestos de segundo y primer Escultor de Cámara, aunque sin perder ya su actividad como Restaurador de Escultura en el museo.

Su función de Restaurador de Escultura se diversificó en dos campos: la restauración propiamente dicha de las obras antiguas, y la contribución a la decoración de la fachada principal del edificio, cuya construcción estaba concluyéndose por aquellas fechas. Poco sabemos de la primera de estas dos facetas, aunque, según E. Barrón³, «levantó en varias obras las restauraciones que ya tenían, por conceptuarlas faltas de gusto y propiedad, y algunas de cuyas obras volvió a restaurar según su criterio». Es una lástima que no se haya investigado aún en detalle este campo de las restauraciones de escultura en el Prado, pero en este estudio nos limitaremos a la segunda de las funciones reseñadas.

Valeriano Salvatierra recibió, en 1830, el encargo de realizar 16 estatuas para decorar el primer cuerpo de la fachada principal del Real Museo. Según se deduce combinando los datos proporcionados por Pardo Canalís y los que aporta María Dolores Egea Marcos⁴, este proyecto sufrió ciertos cambios que pueden interpretarse como indicamos a continuación.

Cuando ya se habían sacado los moldes y vaciados de las 16 figuras, en febrero de 1831, se valoró el coste en 6.200 reales y se encargó al cantero Antonio Cánovas extraer los bloques de caliza o piedra blanca de Colmenar y traerlos a Madrid para su talla. Sabemos por dos documentos conservados en el archivo del Museo del Prado⁵ que en ese mismo año Salvatierra solicitó la contratación de dos ayudantes, Juan Posse y Sabino Medina, y que el 28 de octubre se estaban desbastando las estatuas.

Sin embargo, pronto se recorta el proyecto, reduciéndolo a 14 figuras, y una Real Orden⁶ nos señala el tema de cada una de ellas y el objeto del programa decorativo:

Antes que los artistas ejecutores, están los soberanos que promueven la ejecución, la emprenden, restauran y terminan; por tanto, en las alegorías de un monumento artístico debe atenderse antes al homenaje de los reyes bajo cuyos auspicios se ejecutó, que al genio que lo inventó y dirigió, sin que por esto se entienda que debe olvidársele, pues es doble la gloria de aquellos príncipes que supieron hacer una acertada elección de él: por esta causa, en las estatuas que han de ocupar los vanos rectangulares del cuerpo bajo de las galerías exteriores del R. Museo del Prado de Madrid, deben alegorizarse primero las virtudes y circunstancias capaces de promover la erección de tan magnífico edificio, que no pudiendo menos de constar en la historia de los reinados en que se erigió y restauró, tampoco dejará de tributarse a éstos el respeto que las alegorías significan, y que tácitamente dirán «éstas fueron de Carlos y Fernando». Así que la primera estatua debe expresar *El Poder Español*, circunstancia eminente del reinado en que se erigió el edificio, seguido de la *Paz*, que ambos reyes consiguieron en las épocas de su erección y restauración, acompañadas de la *Fertilidad* y *Magnificencia*, consecuencia de ambas anteriores y del espíritu de los soberanos, apoyadas de la *Constancia*, virtud de los reyes que emprenden tan vastas y costosas obras, y a continuación *La Inmortalidad*, que por tales medios adquieren, máxime cuando hacen que *El Genio de la Arquitectura* despliegue *La Novedad* que hay en este edificio, es decir, novedad porque es uno de los primeros ejecutados con el gusto griego antiguo más puro y correcto, y en el que están perfectamente cumplidas las máximas de Vitruvio de *Simetría* y *Euritmia*, estando además profusamente esparcidas *La Riqueza* y *La Gracia* artísticas, disfrutando también por su posición de la *Amenidad*, a cuyas alegorías debe poner fin la *Admiración*, que por convencimiento del tiempo pasado y presente está asegurada en el monumento, y nadie puede dudar que lo estará en el futuro, aun en sus propias ruinas.

Es evidente que este programa estaba más relacionado con la conclusión del edificio, fechada en 1831, que con el conjunto de obras allí atesorado. Por lo demás, en una fecha indeterminada sabemos que las figuras de *Poder Español* y *Amenidad* serán rebautizadas como *Fortaleza* y *Victoria*, y que se renunciará a esculpir las personificaciones de *Riqueza* y *Gracia*, quedando reducido el conjunto a las 12 esculturas que hoy conocemos.

En mayo de 1836 muere Salvatierra, siendo sustituido dos meses después por Francisco Elías como primer Escultor de Cámara y por José de Tomás como Restaurador de Escultura del Museo. Será este último quien

describa el 6 de abril de 1840 el estado del proyecto en esa fecha, y que Egea resume de la forma siguiente: «Estatuas en piedra concluidas: el *Poder Español*, la *Constancia*, la *Paz* y la *Fertilidad*. Próximas a concluir: la *Magnificencia* y la *Victoria*. Sacadas de puntos: la *Inmortalidad*, la *Fama* y la *Admiración*. Comenzada a sacar de puntos: la *Simetría*». Se notará por este catálogo que no se mencionan en absoluto la *Arquitectura* y la *Euritmia*, lo que hace pensar que aún no habían sido comenzadas.

Sabemos que en 1842 se colocaron en su sitio las dos primeras estatuas, *Paz* y *Fertilidad*, y podemos suponer, aunque no existe ningún dato al respecto, que poco después se colocarían las otras dos estatuas concluidas: *Constancia* y *Fortaleza*.

En efecto, cuando, en 1847, Piquer, recién nombrado restaurador del Museo en sustitución de Tomás, hace una relación del estado en que se hallan las esculturas en el taller, no menciona ninguna obra acabada, sino tan sólo seis que se encuentran en distintos grados de ejecución: según su relato, hay una adelantada, cuatro sacadas de puntos y una empezada a sacar de puntos. Si pensamos que entonces sólo había cuatro esculturas colocadas en la fachada, habría que pensar, aunque esto supone una cierta diferencia de criterios con su antecesor, que la adelantada sería *Magnificencia* o *Victoria*, las cuatro sacadas de puntos *Victoria* o *Magnificencia*, *Inmortalidad*, *Fama* y *Admiración*, y la empezada a sacar de puntos *Simetría*. Sea como fuere, el inventario de 1849 cita juntas estas seis obras, dando a entender que se encontraban en un mismo lugar, acaso aún en el taller. Hemos de suponer que *Arquitectura* y *Euritmia* aún no habían sido comenzadas por esa fecha, pero su ejecución tardaría poco en llegar: cuando Charles Clifford fotografió el Museo del Prado entre 1852 y 1863, todas las obras estaban ya colocadas en sus vanos.

A la vista de estos datos, cabría plantearse, como más tarde haremos, hasta qué punto Salvatierra puede ser considerado el autor de todas las obras o sus proyectos —opinión que mantienen Pardo Canalís y Egea—, o sí, por el contrario, pudo haber cambios de proyectos en las obras que, a la muerte de Salvatierra, se encontraban en sus inicios o no habían comenzado a ser talladas.

Antes de proseguir por ese camino circunstancial, nos centraremos sin embargo en lo que es nuestro objetivo esencial en el presente artículo: el estudio pormenorizado de cada una de las esculturas desde el punto de vista de su relación o dependencia de la estatuaria clásica grecorromana. Nuestro interés se centrará en el análisis de las actitudes y vestimentas de las figuras, y su objetivo consiste en conocer hasta qué punto nuestros escultores neoclásicos más relevantes conocían en profundidad las esculturas y costum-



Victoria.

bres antiguas que constituían la parte más vistosa y aparente de su educación académica.

Para la realización de este estudio, vamos a utilizar como obra de referencia constante un gran corpus de estatuaria clásica publicado por los mismos años en que trabajaba Salvatierra: el compuesto por las dos obras del conde de Clarac, el *Musée de Sculpture* y el *Clarac de poche*. Estas obras, que fueron editadas en varios volúmenes a lo largo de las primeras décadas del siglo XIX, fueron reproducidas, concentradas en un solo volumen, por S. Reinach en su tomo I del *Répertoire de la Statuaire grecque et romaine* (París, 1897). Todas las referencias a páginas que ofreceremos procederán de este último volumen.

No queremos decir, desde luego, que Salvatierra y sus seguidores conociesen necesariamente el conjunto de las obras de Clarac; pero la referencia tiene la utilidad fundamental de darnos el conjunto de las esculturas clásicas conocidas en la primera mitad del siglo XIX. En cuanto a los títulos e identificaciones que ofrecemos, hemos preferido mantener casi siempre los que da Clarac, porque los nombres que ofrece, hoy a veces discutibles, podían acaso servir de guía para iconografías de nuevas estatuas.

Para facilitar el estudio correlativo de las obras, las comentaremos una a una de izquierda a derecha según se pueden contemplar en la fachada del Museo.

VICTORIA

Figura frontal, con leve *contrapposto*. Levanta su brazo izquierdo y baja el derecho, con el que sostiene una palma como atributo. Viste un peplo, con largo *apoptygma* hasta los muslos, que se sujeta mediante un broche sobre un solo hombro, de forma que queda al descubierto el pecho izquierdo. Lleva una correa en bandolera sobre el hombro izquierdo.

La postura de esta estatua, que veremos repetirse en otras obras de nuestro conjunto, no es ajena a la Antigüedad, sino que parece una versión envarada de algunas obras, como la *Venus Genetrix* —de la que existen copias en distintos museos (p. 172, etc.), entre ellos el Prado— o una *Juno* de Roma (p. 199)⁷, casi siempre en posición invertida; esta postura se repite además, también invertida, en diversas *Dianas* que cogen una flecha de su carcaj (pp. 308-309, etc.).

Mucho más difícil, e incluso imposible, es hallar paralelos exactos de la vestimenta. Para el peplo y sus pliegues, hay paralelismo claro con la *Ceres* de la Gliptoteca de Munich (p. 221), la *Abundancia* de la Colección Torlo-

nia (p. 222), y la *Minerva Pacífica* de la Colección Vescovati de Roma (p. 236). Sin embargo, el escultor no necesitaba ir tan lejos para inspirarse, pues pudo tomar como modelo una de las *Fortunas* del Prado (p. 196). De cualquier modo, ninguna de las obras que acabamos de reseñar lleva un pecho descubierto.

En efecto, el detalle del pecho descubierto sólo se utiliza en la estatuaria antigua para iconografías de Amazonas (p. 9, etc.) o de Ménades (p. 22, etc.) —sólo raras veces en alguna Victoria (pp. 111, 351)—, y en estas imágenes la prenda figurada es siempre una túnica, a menudo con cinturón, nunca un peplo. Esta última prenda, en el arte antiguo, sólo se concibe abrochada sobre los dos hombros, salvo en el caso de mujeres heridas o muertas.

Por lo que se refiere a la correa en bandolera, la hallamos en diversas obras, como la *Zingarella* del Louvre (p. 145) o, de nuevo, la citada *Fortuna* del Prado, pero, tanto en estos casos como en las numerosísimas Dianas que la portan (p. 144, etc.), el punto de apoyo es el hombro derecho: la razón evidente es que, en casi todas las ocasiones, la bandolera sirve para sostener un carcaj, y éste tiene que estar cerca de la mano derecha.

Sorprende en nuestra estatua la ausencia de alas, elemento tradicional de la Victoria. Sin embargo, no faltan ciertas *Victorias Apteras* —o identificadas como tales a principios del siglo XIX (pp. 349-350)—, y alguna de ellas viste con peplo⁸.

En síntesis, podemos decir que nuestra obra se basó fundamentalmente en la *Fortuna* del Prado, utilizando algunos de los elementos alegóricos comunes de la Victoria antigua y acogiendo a algunas de las iconografías menos usuales; pero el escultor ignoraba normas de la vestimenta griega tan elementales como la sujeción del peplo y la correa en bandolera.

ARQUITECTURA

Figura en *contrapposto* con marcada torsión de la parte superior del cuerpo hacia la derecha y de la cabeza hacia la izquierda. Resalta el torso, sobre el que pasa, en diagonal, el brazo izquierdo, sosteniendo un rötulo de pergamino que se despliega sobre la parte derecha del vestido. El brazo derecho, que sostiene un compás sobre el rötulo, resalta con su flexión la profundidad de la figura, que viste una túnica larga con dos *kolpoi* o pliegues sobre el torso, y por encima un manto terciado que se anuda, al parecer, sobre el hombro izquierdo.

La posición girada de la figura es, en principio, muy poco clásica, de modo que sólo podemos rastrear actitudes parecidas en ciertas obras helenís-



Arquitectura.



Fama.

ticas, dentro de la tradición de Lisipo. Como ejemplos más o menos equiparables, podemos señalar una Minerva en un sarcófago del Louvre (p. 106), o la *Higía* del Louvre (p. 155), aunque mirando en sentido contrario⁹. También nos recuerda esta torsión a la célebre *Fanciulla d'Anzio*, pero esta famosa obra helenística no había sido encontrada cuando se realizó nuestra escultura.

Lo menos clásico en la actitud de nuestra obra es su mirada ajena a lo que está realizando con sus manos; sin embargo, esta postura, adoptada para indicar inspiración, puede verse en algunas Musas, incluso en algunas de las sedentes que se conservan en el propio Prado.

La vestimenta tiene ciertas incongruencias: la túnica con dos *kolpoi* es privativa de Diana, y el objetivo de los dos *colpoi* es siempre el de permitir acortar la túnica hasta la rodilla, siendo por tanto impensable en la Antigüedad la combinación de dos *kolpoi* y una túnica hasta los pies. También es rarísimo el manto anudado sobre un hombro: sólo conocemos un paralelo aducible, el de la *Higía* de Florencia (p. 292), aunque el nudo se halle sobre el otro hombro.

Es evidente el carácter creativo de esta estatua con respecto a la plástica antigua, de la que sólo toma el carácter general de las vestimentas, las proporciones y las facciones; además, como en el caso anterior, cabe señalar una escasa fidelidad a las costumbres de los griegos en el campo de la vestimenta.

FAMA

Figura frontal, con ligero *contrapposto*, que extiende su brazo derecho hacia abajo, con la mano plegada en actitud de llevar un atributo hoy perdido, y que reposa su brazo izquierdo sobre un herma. Viste túnica larga, anudada bajo el pecho y sujeta sobre los hombros con sendos broches, y un manto terciado sobre su hombro izquierdo.

Como estructura general para el cuerpo, podría aducirse, además de los paralelos citados para la *Victoria*, la *Julia Pía* de la Colección Blundell (p. 593); pero resulta mucho más inmediata la *Ceres* del Prado (p. 195).

En cuanto a la vestimenta, resulta bastante común en la iconografía clásica, aunque con ciertas salvedades: en efecto, es muy difícil hallar paralelos para los pliegues diagonales del manto sobre el vientre¹⁰, y rompe con la tradición antigua la sujeción de la túnica con un broche en cada hombro, pues lo correcto hubieran sido series de botones.

Acaso el autor se inspirase para este broche en el que lleva a menudo Apolo para sostener su manto sobre los hombros, y la idea le vendría de la

actitud de la mano derecha, que recuerda a la de Apolo en las iconografías en que empuña una flecha o un arco. En ese sentido, la actitud de nuestra estatua recuerda a la del *Apolo Pitio* del Louvre (p. 135).

El utilizar un herma como adorno o punto de apoyo no es raro en las esculturas antiguas (pp. 323, 347, etc.). En el caso de nuestra estatua, es evidente que se copia una obra concreta del Prado, procedente de la colección de Azara, la que S. Schröder llama *Retrato de un romano, 140-160 d. C.* 11.

De nuevo hallamos, por tanto, una clara inspiración en obras del Prado, y, una vez más, el autor demuestra su escaso conocimiento de la indumentaria antigua.

INMORTALIDAD

Figura en actitud frontal, con muy poco *contrapposto*, que lleva en la mano derecha una herramienta irreconocible, probablemente rota, y un ramillete de siemprevivas en la mano izquierda. El elemento más vistoso de su peinado son sus «rizos líbicos». Tiene junto a su costado derecho un tronco de palmera, sobre el que descansa su codo. En cuanto a su vestimenta, lleva una túnica anudada sólo sobre su lado derecho, que deja al descubierto su pecho izquierdo, y un manto en torno a las caderas.

La postura general de esta estatua, convencional y envarada, es muy semejante a la de la *Victoria*, con la que comparte además el detalle del pecho descubierto. Por tanto, enviamos al interesado al estudio de esta obra, donde encontrará los paralelos pertinentes, encabezados por la *Venus Genetrix*. Añadamos, sin embargo, una escultura de la Colección Mattei de Roma (p. 221), que añade a los paralelismos citados el hecho de llevar como atributo unas flores.

La colocación del manto en torno a las caderas tiene en la Antigüedad usos muy precisos: es la forma de desvestirse las mujeres cuando se sientan, o la vestimenta momentánea que pueden usar para secarse después de un baño; en este último caso, se usa para la iconografía de Venus surgiendo de las aguas¹². Fuera de estos contextos, es muy raro hallar esta colocación del manto, aunque existan casos aislados, como el de la *Flora* de la Colección Torlonia de Roma (p. 216), que lo usan por encima de la túnica, como en nuestra obra.

Sin embargo, para los pliegues del manto, aunque sujeto éste sobre el hombro, hay precedentes claros, entre los que destaca sin duda una *Venus* del Museo del Prado (p. 344), con una actitud general del cuerpo no muy distinta de la obra que nos ocupa. Más lejanos serían los ejemplos de la *Ve-*



Inmortalidad.



Admiración.



Constancia.

nus Marina del Museo de Nápoles (p. 323) y de la *Venus* de la Colección Cavaceppi (p. 321), aunque esta última muestre el paralelismo suplementario de un tronco de palmera.

El detalle del tronco de palmera como punto de apoyo no es raro en obras antiguas (p. 133, etc.), como tampoco es raro el uso de los rizos líbicos, que empiezan a difundirse en la plástica griega desde el siglo III a. C. y que se usan, sobre todo, en la iconografía de Isis y de sus adeptas.

ADMIRACIÓN

Figura en *contrapposto* marcado, que dirige su mirada hacia la derecha y hacia abajo, donde se halla un capitel jónico sobre un pedestal, que está desvelando al levantar con la mano derecha el paño que lo cubría. En la mano izquierda porta una barra troncopiramidal de ocho lados. Lleva una túnica larga y un manto convencionales; éste cae por delante, desde el hombro izquierdo.

De nuevo la colocación general de la figura se relaciona con los tipos de *Venus Genetrix*, en posición invertida en esta ocasión, pero no hallamos, como en otras figuras comentadas, un envaramiento del modelo sino, por el contrario, una versión dinámica. En este sentido, la postura general, aunque con el manto a distinta altura, se parece a la *Juno* del Museo Británico (p. 202), y la actitud de cuerpo y brazos, pero con distinta colocación de piernas y pliegues, remite a la *Juno* del Louvre (p. 159).

En líneas generales, se parece en la postura —salvo los brazos—, el traje, la caída del manto, etc., a la *Venus de la Ruffinella* de Venecia (p. 341). Y también, en postura y vestido, salvo que no baja la cabeza y tiene alas, a un «Genio» del Louvre en terracota (p. 444).

Resalta, por tanto, en esta obra su carácter creativo, casi sin paralelos en el Museo del Prado, y puede decirse que respeta con toda corrección las costumbres de la indumentaria antigua.

CONSTANCIA

Escultura frontal, con escaso *contrapposto*. Sostiene con la mano derecha un martillo sobre una vasija con pedestal alto, de donde sale una llama. Lleva una túnica larga, que sostiene sobre los hombros, y, por encima, un manto —con flecos en la parte baja— que pasa sobre el hombro y la envuelve por completo, tras velar su cabeza.

En cuanto a la postura general, volvemos a enmarcar a la figura de *Victoria*, muy emparentada en este aspecto con la presente obra. Los pliegues del pecho son parecidos a los de las *Ceres* de la Colección Guattani de Roma (p. 208) y de la Colección Mattei de Roma (p. 210)¹³.

La forma de colocar el manto, como velo, descubriendo el brazo derecho y pasando sobre el torso, se parece —aunque sin ser igual— a la *Ceres o Agripina* de la Colección Coke de Inglaterra (p. 211) o a la *Juno Velada* del Museo Pío Clementino de Roma (p. 200). En cuanto a los flecos, como adorno en los mantos, aparecen en iconografías clásicas muy concretas, como en las de la diosa Isis o los bárbaros dacios (p. 517)¹⁴.

Por lo que se refiere a la vasija que hay sobre el pedestal, hemos de apreciar un posible paralelismo con los jarrones de pódrido rojo que hay en el Museo del Prado.

MAGNIFICENCIA

Escultura frontal, con escaso *contrapposto*. Lleva en la mano derecha un objeto cilíndrico —acaso un cetro— del que sólo queda el arranque del mango, y en la mano izquierda porta un cofre del que salen joyas, medallas y monedas. Viste una túnica larga con mangas largas, y, por encima, una especie de peplo sin *apoptygma* o túnica fina hasta los tobillos, sostenida por broches en los hombros y con flecos en la parte baja. Además, lleva un manto que le sirve de velo y le cuelga por detrás hasta los pies. El «peplo» lleva una greca de palmetas y el manto un dibujo de eslabones ajeno al repertorio decorativo grecorromano. Como tocado lleva una diadema.

La postura general recuerda, como otras de las obras mencionadas, a los prototipos mencionados al hablar de la *Victoria*; si añadimos la peculiar parte superior de nuestra figura, cabría pensar en un recuerdo de la *Fortuna* de la Colección Guattani de Roma (p. 225). También cabe aducir un gran parecido con la *Cibeles* del Prado, aunque ésta esté sentada. En cuanto a los adornos de la parte superior —diadema, velo, etc.— se parecen a los que llevan la *Livia* del Louvre (p. 159) y la *Juno* también del Louvre (p. 201). En lo referente a los flecos, véase la figura de la *Constancia* para encontrar los paralelos iconográficos.

Pese a todos los paralelos que acabamos de aducir, esta figura carece de referencias clásicas para la superposición de varias prendas, para el curioso «peplo» hasta los tobillos, y, como hemos dicho, para algún bordado. La vestimenta en su conjunto parece más propia de una figura bizantina o paleocristiana, y en ese sentido recuerda más bien a la figura de la *Religión*



Magnificencia.

con que Antonio Canova adornó su *Monumento Funerario de Clemente XIII* (1783-1792). Recordemos que, al fin y al cabo, Salvatierra fue discípulo del gran maestro italiano.

SIMETRÍA

Mujer reclinada sobre un pilar de apoyo, con marcada curva praxitélica. Lleva en la mano derecha un compás y en la izquierda un tablón o regla. Vestida con peplo de *apoptygyma* corto y *kolpos* sobresaliendo tras él, y con un manto en torno a las caderas y sujeto sobre el brazo derecho.

La colocación general del cuerpo, con un cruce de piernas marcado, es propia de las figuras de Musas que aparecen en relieves¹⁵ y en figuras exentas, como la *Euterpe* del Louvre (p. 149), la *Euterpe* de Nápoles (p. 258) o una *Talía* publicada por Mellan (p. 269). Pero también se usa para otras iconografías¹⁶.

Muy difícil es hallar la combinación de peplo y manto en el arte antiguo. Un tipo peculiar de peplo finísimo, sin *kolpos* a la vista bajo el *apoptygyma*, aparece combinado con manto en la *Livia* del Louvre (p. 159) y otras obras¹⁷, pero es un peplo muy peculiar, que apenas merece tal nombre, pues lleva mangas largas como la túnica. El peplo de nuestra figura es, por el contrario, perfectamente canónico y fechable, por su modelo, hacia 400 a. C., con paralelos evidentes en las *Cariátides* del Erecteo y en el grupo de *Irene y Pluto*. Con un peplo de este tipo, no hallamos el complemento del manto en ninguna de las esculturas recogidas por Clarac.

Esta figura presenta la peculiaridad, por lo demás, de tener la cabeza tallada independientemente del cuerpo, curiosidad a la que haremos referencia más tarde.

FERTILIDAD

Figura en *contrapposto*, con el brazo derecho apoyado sobre un estípite del que cuelgan unas herramientas de labranza —una criba o cedazo, una hoz y una azada—, y portando una cornucopia llena de hojas, flores, frutos y espigas en la mano izquierda. Aparece vestida con una especie de peplo largo de tela muy fina, o bien con dos túnicas largas superpuestas y sostenidas a los hombros por sendos broches. Su tocado es una corona de espigas y flores.

En líneas generales, y sobre todo en aspectos como el peinado y los pliegues de la parte anterior, parece una versión invertida y libre de la *Flora* del



Simetría



Fertilidad

Museo Capitolino de Roma (p. 216), obra muy celebrada en el siglo XVIII y de la que hay una copia en yeso en la fachada de la Casa del Labrador de Aranjuez.

En cuanto a la actitud y al aspecto más externo del traje, se parece, invertida, a la *Ceres* de la Colección Blundell en Inglaterra (p. 206). Sin embargo, el tipo de peplo, o el juego de doble túnica larga que lleva nuestra figura, no sigue en realidad ningún modelo antiguo ni responde a ninguna costumbre de la vestimenta griega.

PAZ

Figura frontal, con ligero *contrapposto*. Tocada con corona de olivo, lleva en la mano derecha una rama de laurel y una espada, aunque de esta última hoy únicamente queda el mango y el arranque de la hoja; con la mano izquierda agarra un rollo plegado, quizá en alusión a un tratado de paz. Pisa con el pie derecho una antorcha encendida, símbolo del fuego de la guerra. Viste un peplo fino con *apoptygma* hasta los muslos, o bien una túnica larga y, por encima, otra túnica corta, sostenidas a los hombros por broches y a la cintura por un ceñidor. Además, se ve un manto sobre su hombro derecho.

Aunque la sequedad de la actitud recuerda a la de la *Victoria* y otras figuras similares, si la combinamos con la vestimenta —interpretada como superposición de dos túnicas—, es muy claro el precedente de algún *Apolo Citaredo*. Entre los paralelos más claros, se pueden citar: el *Apolo* de la Gliptoteca de Munich (p. 254), el del Museo Pío Clementino, de Roma (p. 271) —acaso éste demasiado girado— y, sobre todo el *Apolo* del Museo del Prado, sin duda el verdadero punto de partida para Salvatierra.

Sin el detalle del manto, hay paralelos en ciertas *Dianas*, como la del Museo Chiaramonti en Roma (p. 307) o la de Villa Pamphilij, también en Roma (p. 306), y en algunas *Victorias*, como la de Villa Pamphilij (p. 350).

EURITMIA

Figura en *contrapposto* marcado, que mira hacia abajo y adelanta la pierna izquierda para ponerla en un plano ligeramente superior. Su codo izquierdo está sobre un tronco y sus dos manos, colocadas ante el pecho, ponen en contacto dos pequeñas antorchas encendidas. Aparece vestida con túnica larga que deja descubierto el pecho izquierdo, y lleva sobre el hom-



Paz.



Euritmia.



Fortaleza.

bro derecho un manto que cae por la espalda y que cubre la rodilla izquierda.

Aunque el detalle de la pierna hacia delante cubierta con un manto puede verse en las diversas copias de la *Leda* de Timoteo, una de ellas en el Museo del Prado (p. 195)¹⁸, si lo combinamos con la actitud general de la figura, nos recuerda, aunque invertida, a la *Clío* de Florencia (p. 261) o, aún con mayor exactitud por la actitud de los brazos, una *Terpsícore* del Museo de Itálica (p. 270). No son comunes, sin embargo, las figuras antiguas que colocan sus brazos hacia delante; aun así, cabe recordar varias figuras de Higía que empuñan serpientes (pp. 290 ss.). En cuanto al detalle del pecho decubierto, hemos de acudir, una vez más, al paralelo de la *Venus Genetrix*.

FORTALEZA

Figura frontal con leve *contrapposto*, que coloca su mano derecha junto a la cintura, empuñando un arma —posiblemente una espada— hoy perdida; su mano izquierda cae rígida apoyándose sobre una clava. A sus pies aparece una esfera cubierta por una *leonté*, obvia alusión, como la clava, a Heracles. Viste la figura una túnica larga, cubierta en el pecho por una coraza. En torno al cuerpo cuelga un manto sostenido por un broche sobre el hombro izquierdo. La cabeza aparece protegida por un casco con cimera.

El punto de partida iconográfico de esta escultura se halla en la iconografía de Atenea o Minerva. De ella —y no de Roma o de las Amazonas— procede la túnica larga. Sin embargo, en este detalle y en otros menores¹⁹ se cifra todo el parentesco. Ha desaparecido la indispensable égida de la diosa —aunque no el *gorgoneion*, tan común en las corazas antiguas, por lo demás—, y la coraza es totalmente ajena a las tradiciones antiguas por el recorte de los pechos. También es raro el remate inferior de la coraza, en línea recta y con una fila de diminutos *pteryges*: en las ocasiones en que el remate es recto, por ejemplo en un *General* de Nápoles (p. 572), o en el *Alejandro Ecuestre* en bronce, también de Nápoles (p. 508), hay dos o tres filas de *pteryges* largos. El casco puede estar inspirado, por ejemplo, en el que lleva el *Aquiles* del Louvre (p. 133).

En cuanto a la actitud general de la figura, podría inspirarse en la del *Hércules Farnesio* (pág. 465), o en la del *Pirro* de los Museos Capitolinos de Roma (p. 508), aunque dándole al esquema una cierta rigidez; sin embargo, una vez más, tenemos en el Museo del Prado prototipos muy próximos: el *Hércules* (101-E) y el *Retrato de un romano como Hércules* (432-E) reprodu-

cen el mismo esquema invertido, un tanto rígido, y con la clava en la misma colocación que nuestra estatua.

De nuevo vemos, por tanto, la repetida combinación de elementos tomados del Museo del Prado con detalles vestimentarios inspirados libremente en el mundo clásico.

Conclusiones

Aun a riesgo de repetir varias observaciones realizadas en los estudios particulares de cada estatua, cabe señalar el uso generalizado que se aprecia en ellas de modelos tomados de los fondos del propio Museo del Prado. Es evidente, por lo demás, el influjo de esculturas famosas en toda Europa, conocidas a través de grabados o de réplicas en escayola fáciles de copiar en la Academia de San Fernando.

Pero ese conocimiento de la plástica antigua parece reducirse a la mera copia de modelos y a una libre fantasía a la hora de vestir y adornar las figuras. Para el o los autores de nuestras esculturas, la indumentaria debía tener pliegues clásicos, pero no era necesario que se sujetase a las verdaderas costumbres de los griegos. Es muy probable, incluso, que la enseñanza académica descuidase estos aspectos de lo que entonces se llamaba «anticuariado e instituciones».

Sin embargo, y aun dejando claro que estos principios son aplicables a todas las esculturas en mayor o menor grado, el estudio de sus actitudes nos lleva a plantear un problema soslayado hasta hoy por la crítica, y al que ya hemos ido haciendo referencias puntuales: ¿es posible mantener, como hasta ahora se ha hecho, que las doce esculturas fueron realizadas, o por lo menos proyectadas, por Valeriano Salvatierra?

En principio, nada impediría pensar que este autor concluyera las cuatro estatuas que Tomás menciona como acabadas en 1840 (*Paz, Fertilidad, Fortaleza y Constancia*), que dejase a punto de terminar *Victoria* y *Magnificencia*, y que de todas las demás obras, tanto las ya sacadas de puntos como las aún no comenzadas, dejase modelos en yeso con formas muy concretas. Sin embargo, creemos que un análisis estilístico detallado apunta a otros derroteros.

En efecto, es evidente que, por la estructura general de las obras, pueden formarse tres grupos independientes:

- Por un lado se hallan las ocho figuras frontales con escaso *contraposto* (*Paz, Fertilidad, Magnificencia, Inmortalidad, Fortaleza, Cons-*

tancia, Fama y Victoria), que son además las que citan más detalles de esculturas antiguas del Museo del Prado. Es a estas obras a las que mejor se aplica la crítica de Enrique Pardo Canalís: «no hubo gran inspiración, ciertamente, en el modelado de esas matronas alegóricas, especie de musas sin ilusión y de sacerdotisas sin esperanza».

- Por otra parte, tenemos el grupo formado por *Admiración y Euritmia*, que comparten aspectos compositivos, gusto por la profundidad, cabezas inclinadas, peinados de tipo romántico y ojos almendrados con una talla muy peculiar. El hecho de que *Euritmia* presente una terminación muy precipitada hace suponer que fue posiblemente la última figura esculpida de todo el conjunto.
- Finalmente, queda un tercer grupo, el formado por *Arquitectura y Simetría*, que sobresale por su calidad y por la fuerza de sus estructuras y vestimentas, pobladas de diagonales y de contrastes de claro-curo. Como en el grupo anterior, el estilo revela una concepción original, no un mero acabado de un proyecto previo.

En consecuencia, podemos emitir, como hipótesis, la idea de que sólo las ocho figuras que componen el primer grupo fueron proyectadas, y en parte concluidas, por Salvatierra. De ellas hay dos, sin embargo, que muestran en su acabado —sobre todo en las facciones de la cara y en el peinado— un estilo peculiar, propio de algún ayudante o seguidor concreto, que podría ser Elías: nos referimos a *Victoria* y *Fama*.

Los otros dos grupos han de tener autores diferentes, acaso Piquer y Pérez Valle. Éstos cambiaron las ideas y proyectos de Salvatierra y, en algún caso, debieron hacerlo sobre obras ya esbozadas. Así podríamos explicar el caso curioso, ya aludido, de que *Simetría* presente una cabeza tallada en un bloque independiente: sin duda su autor hubo de enfrentarse con un bloque comenzado a tallar, teniendo, además, que añadir piezas para cubrir puntos ya sacados.

- 1 Esta carta se encuentra entre los Expedientes Personales, Leg. S-14, del Archivo de Palacio, y fue publicada por E. PARDO CANALÍS, *Esculturas del siglo XIX*, Madrid, 1951, pp. 264-267. Ofrecemos unos fragmentos con ortografía actualizada.
- 2 PARDO CANALÍS, *op. cit.* (nota 1), pp. 96-105, y *Escultura neoclásica española*, Madrid, 1958, pp. 23-24.
- 3 E. BARRÓN, *Catálogo de la escultura*, Madrid, 1908, p.11.
- 4 M.D. EGEA MARCOS, «Las esculturas alegóricas de la fachada del Museo del Prado», *Goya*, 174 (1982), pp. 356-359.
- 5 Ambos se hallan en Leg. 11.201, exp. 12.
- 6 Real Orden conservada en el archivador 47 del Archivo del Museo del Prado.
- 7 Véanse también una *Ceres* del Museo Pío Clementino (p. 204), la *Melpómene* de la Colección Borghese (p. 269) o la *Erato* del Museo Chiaramonti (p. 273).
- 8 Por ejemplo, la de Villa Pamphilij en Roma (p. 350).
- 9 Parecido es el *Actor* en terracota del Museo de Nápoles (p. 534).
- 10 Véase sin embargo la *Urania* del Museo de Nápoles (p. 258).
- 11 S. SCHRÖDER, *Catálogo de la escultura del Museo del Prado*, I, núm. 60, Inv. 79-E.
- 12 Véanse, por ejemplo, la *Venus de Milo* (p. 172), la *Venus de Arlés* (p. 173) o la *Venus de Capua*.
- 13 Semejantes son las figuras de *Euterpe* en el Museo de Viena (p. 263) y en el Vaticano (p. 265).
- 14 También pueden aparecer en alguna obra de índole «no exótica» muy aislada, como la *Julia Pia* del Museo Capitolino (p. 593).
- 15 Véase el Sarcófago del Louvre (p. 93), donde hay hasta cuatro Musas con esta actitud general.
- 16 Entre otras, podemos citar una *Afrodita* desnuda, en terracota, de la Colección Durand de París (p. 323) y otra semidesnuda de la Colección Ingenheim (p. 341), una *Bacante* de la Colección Giustiniani en Roma (p. 394), un *Romano sacrificando a Priapo* de Dresde (p. 421) y una *Mujer* vestida, en terracota, de nuevo en la Colección Durand de París (p. 601).
- 17 Citemos, entre otras obras, la *Abundancia* del Palacio Altamps de Roma (p. 196) o la *Juno Reina* de la Colección Vescovati de Roma (p. 201).
- 18 También puede verse en diversas *Venus*, como la de Venecia (p. 326) o la de Capua en Nápoles (p. 320).
- 19 El manto, por ejemplo, se parece al de la *Minerva* de la Biblioteca Real de París (p. 227).