

LA BLANCURA DE LA ESCULTURA PROFANA EN EL SIGLO XVIII EN ESPAÑA

The Whiteness of Profane Sculpture in 18th-Century Spain

MARÍA TERESA CRUZ YÁBAR

Universidad Complutense de Madrid

mtcruz@ucm.es

ORCID: 0000-0001-9423-0672

Recibido: 23/06/2025

Aceptado: 05/08/2025

DOI: 10.51743/cai.618

RESUMEN

En este artículo se analiza la cuestión en el contexto español, reflexionando primero sobre el concepto de blancura y su aplicación a la escultura profana y después sobre su relación con las ideas estéticas y la cultura visual de los artífices autores de las obras estudiadas o coetáneos a ellas. Concluiremos con la evidencia de que la mayoría de las piezas que cumplen el requisito de la blancura fueron realizadas principalmente en la segunda mitad del siglo XVIII en Madrid, coincidiendo con la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la publicación de los tratados y manuales de Winckelmann sobre la estatuaria griega y romana. Examinaremos aquellos aspectos con los que comulga el pensamiento ilustrado en España acorde a estas ideas y su influencia en el ámbito académico y cortesano madrileño, constatando que los principios defendidos por el sabio alemán fueron

ABSTRACT

This article examines the issue within the Spanish context, beginning with a reflection on the concept of whiteness and how it applies to profane sculpture, and then exploring its connection to the aesthetic ideas and visual culture of the creators or contemporaries of the works in question. The study concludes that most sculptures meeting the whiteness requirement were produced primarily in the latter half of the 18th century in Madrid. This period coincided with the creation of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando and the publication of Winckelmann's treatises and manuals on classical Greek and Roman statuary. The article explores how Enlightenment thought in Spain adopted these ideals and how they shaped the academic and courtly environment in Madrid. It also reveals that some Academy professors not only embraced the principles promoted by the

desarrollados por algunos profesores académicos en sus obras y enseñanza, superándolos incluso con algunos experimentos.

PALABRAS CLAVE: Ilustración, segunda mitad del siglo XVIII, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Palacio Real, Johann Joachim Winckelmann.

German scholar but went further, developing and even expanding upon them through their own artistic and pedagogical experiments.

KEYWORDS: Enlightenment, second half of the 18th Century, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Royal Palace, Johann Joachim Winckelmann.

En relación con la estética de los colores en diversos ámbitos de la Historia del Arte escribimos aquí sobre un asunto que entra dentro de nuestra línea de investigación¹. La índole de la cuestión planteada no es simple, pues requiere definir términos como «blancura» o «profano» y adentrarnos en un periodo histórico tan largo y plural como el siglo XVIII.

El propio enunciado del título es conflictivo, pues equivale a afirmar que «la escultura profana en el siglo XVIII es blanca». Un historiador del arte español, si fuera interrogado sobre su opinión al respecto, probablemente respondería que es así, porque son blancos la mayoría de los ejemplos escultóricos del siglo de las luces que le vienen a la memoria. Nuestros recuerdos se orientan de modo inmediato e impremeditado a la estatuaria monumental, cuya presencia se extiende a medida que avanza el siglo por los lugares públicos frente a su raquítico desarrollo en el siglo XVII. La ornamentación escultórica, antes localizada en espacios privados —palacios y jardines del rey y grandes nobles— sale a las calles. Si, además, volvemos los ojos a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF), que llevaba la batuta del gusto artístico en España en esa segunda mitad del siglo XVIII y lo hará en el medio siglo siguiente, nos vendrán a la memoria las obras escultóricas que adquirió o que produjo, la mayor parte de ellas en mármol y yeso. Es la manifestación más visible y cuantiosa de la escultura profana, y, en efecto, parece blanca. Sin embargo, este color, preponderante en la representación de asuntos laicos, aunque no exclusiva de estos, merece una reflexión que parte de la pregunta: ¿cuál es la razón por la que ese siglo y ese ámbito iconográfico en la producción escultórica contemplaron un fervor por la blancura antes desconocido en España?

La blancura nos incita a pensar en la luminosidad y en el color blanco puro, pero no todo lo que parece blanco lo es ni todo reluce con la misma intensidad. Veremos en qué

¹ Este trabajo es fruto de la investigación realizada en el marco del proyecto I+D del Plan Nacional PGC2018-094432-B-I00: *El artista en el ámbito académico madrileño (1759-1833): su formación, producción artística y clientela* (financiado por MCIN/AEI/FEDER, UE) del Grupo de Investigación UCM 970866 «Patrimonio cultural y sociología artística, artífices, obras y clientes en los territorios de la Monarquía hispánica (1516-1898)» <https://www.ucm.es/patrimonio-cultural-y-sociologia-artistica>.

radica la diferencia y las consecuencias en la labor del escultor y en su aprecio por el material y por el trabajo de labra, así como su opinión en correspondencia con las teorías más novedosas de su época. Por tanto, siendo un hecho constatado, nuestra labor no se limitará aquí a citar ejemplos de blancura, sino que se ocupará también de explicar las causas y entender el marco ideológico, estético y cultural en que se dan estas manifestaciones en el arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVIII español.

Ante tal perspectiva y con la limitada capacidad que nos concede el espacio editorial, enfocamos este trabajo como una miscelánea de preguntas en que trataremos de dejar planteados algunos problemas derivados de la cuestión abordada. Nos permitimos algunas digresiones, procurando situar la cuestión en un ámbito académico y madrileño, a la búsqueda de un contexto que nos permita alguna aportación.

1. LA BLANCURA. CALIDAD Y VALOR DEL MATERIAL PÉTREO

¿Qué significa «blancura»? Según el Diccionario de la Real Academia Española, es la cualidad de blanco, que, a su vez, «es el color de la luz solar, no descompuesta en los varios colores del espectro». Rechaza, por tanto, que se trate de un «no color» —como han defendido algunos teóricos— y recurre para identificarlo a algunos ejemplos, como la nieve o la leche. La ejemplificación a partir de los materiales blancos que son soportes de la escultura nos parece un buen camino para determinar y acotar el asunto del que tenemos que ocuparnos.

Así, hablaremos en primer lugar del prototipo de soporte escultórico blanco, el mármol de Carrara o de canteras equivalentes; y, ya con calidades menos apreciadas, aunque también blancos: el alabastro, ciertas piedras que mencionaremos, el yeso o la escayola, el estuco y la porcelana². Pero si volvemos sobre la tipología antes planteada, los monumentos públicos, nos hallamos ante una primera paradoja: los prototipos de escultura profana del siglo XVIII, al menos en España, no son siempre blancos, sino que la mayoría son grisáceos o ahuesados, porque su soporte no es el mármol, sino diferentes tipos de piedra.

Para el escultor, la disyuntiva entre mármol blanco y piedra blanquecina no se limita a la belleza del color por la pureza del material. El mármol actúa con ventaja respecto a la piedra en la limpieza de las aristas y la profundidad de las sombras y con ello ayuda a lograr la textura deseada para las superficies, la mejor expresión de los sentimientos, la

² En el apartado 3 explicamos su diferente origen y composición, aclaraciones que agradezco a Joan Rosell Riba.

sensación de realidad o la nitidez de los contornos. Su solidez y el ser más resistente a la erosión es garantía de que la estatua será perenne, deseo lógico del artista. Son muchas las razones para que el mármol blanco sea el material escultórico por excelencia.

Hay que tener en cuenta que, para que un mármol sea perfectamente blanco, la roca caliza originaria, antes de sufrir el proceso metamórfico bajo enormes presiones y temperaturas, debe de ser muy pura, recristalizando la calcita sin mezcla de silicatos, arcillas u otros componentes. Este proceso determinará la homogeneidad de este mármol, aspecto especialmente importante para su labra, pues el peligro de que surjan fisuras al golpear con el cincel aumenta si no reúne la solidez necesaria. La conjunción de estos factores es poco habitual en la naturaleza y en España apenas se encuentra mármol blanco puro. De ahí el gran aprecio de los escultores españoles por el material de algunas canteras que reunían la doble calidad de blancura y homogeneidad, como podían ser Carrara, en Italia³, o, en España, las de la localidad almeriense de Macael⁴.

Solo los mejores escultores podían aspirar a labrarlo. Su alto precio, así como la dificultad de trabajar en él, que requería gran habilidad en el uso del cincel para que no se desgraciara el bloque, eran obstáculos que establecían una selección natural entre los escultores, de la que resultaban unos pocos aptos y una mayoría que no lo eran. El hecho de haber trabajado con mármol de alguna de esas canteras era ya en sí mismo un timbre de gloria para el escultor hispano. Uno de los más insignes escultores del momento, Manuel Álvarez, que llegó a ser director general de la RABASF a fines del siglo XVIII, no olvidó reseñar en su memoria de obras redactada poco antes de su muerte en 1797, aquellas obras suyas que estaban hechas en mármol blanco:

³ El mármol de Carrara o «mármol lunense» es muy estimado por su blancura, ser sus vetas casi inapreciables y su textura semejarse a la harina por tener el grano muy fino. «Los etruscos tenían las canteras de mármol de su país cerca de Luna (hoy Carrara) que era una de sus doce capitales. Pero los samnitas, volscos y campanios no hallaron cerca mármol blanco; de ahí que hicieran la mayoría de sus obras de barro cocido o de bronce. Las primeras se rompieron y las segundas fueron fundidas, y esta es la causa de la rareza de las obras artísticas de estos pueblos», Winckelmann, 1764, p. 126. Para la transcripción de los fragmentos citados en este artículo, salvo otra indicación o traducción propia, utilizaremos la versión traducida al castellano Winckelmann, 2011, aquí, p. 116.

⁴ Comentaba Sigüenza, 1605, p. 130 de dónde provenía el mármol peninsular utilizado para abaratar los costes de las obras sustituyendo al italiano: «En las sierras de Filabres se sacaba mármol blanco, y en estas de las Navas y en Estremoz y en las riberas del Genil, junto a Granada». Por los comentarios que hace de los diferentes mármoles y otras piedras blancas de las canteras españolas, es muy interesante también: Cook, 1834, capítulo XVIII.

Hizo y concluyó por orden del señor Infante Don Luis la fuente de Boadilla que principió su Maestro Don Felipe de Castro, de mármol de Macael o Granada. De mármol de Carrara tiene hecha en Toledo la Medalla que representa a la Virgen poniendo la Casulla a San Ildefonso, la que está en la Capilla de Canónigos de su Catedral⁵.

Como el resto de sus compañeros escultores, Álvarez tenía una larguísima lista de obras, muchas en madera, pero también en piedra. Esa mínima presencia de obras mármoreas en un escultor tan excelente nos sitúa ante una evidencia: la escasez en España de obras en mármol. Además de la falta de canteras, existen otras causas: una, de naturaleza económica, la ausencia de grandes mecenas; pero también las preferencias sociales, que conducían a la desproporción entre obras profanas y religiosas, habitualmente hechas en madera y policromadas, pues respondían a unos objetivos vigentes desde la Contrarreforma —transmitir y sensibilizar al fiel a través del naturalismo de los elementos y del verismo de las emociones—, bien distintos a los que se buscaba alcanzar en las obras profanas realizadas en piedra blanca.

Álvarez había labrado —siendo aún joven— tres de los relieves circulares de la vida de la Virgen en mármol de Carrara que adornaban el interior de la Santa Capilla del Pilar y, aún antes, una de las medallas de las cuarenta y seis proyectadas que iban a adornar las sobrepuertas de la galería principal del Palacio Real de Madrid, aunque luego no fueron colocadas: la que representaba *El Consejo de Guerra* (Museo Nacional del Prado, E458). Acabada en 1759, fue la que mereció la tasación más alta por su exquisita y perfecta labor, tanto técnica como compositiva. Se hizo, como así consta en los documentos de la época, en mármol de Badajoz —probablemente de las canteras pacenses de Alconera—, pero de tan buena calidad y blancura (cálida, ligeramente ahuesada pero brillante), que en los inventarios del Museo del Prado en 1857 se cataloga, junto a las otras treinta medallas provenientes de palacio, como labrada en mármol de Carrara (fig. 1)⁶.

Las dificultades que entrañaba la utilización de un material de esa categoría y el coste tan elevado que tenía el traer buenos mármoles de Italia lo refleja bien la historia de la llegada al Pilar de los bloques de mármol. La fábrica de la basílica envió a Génova en 1758 al cantero flamenco Juan Bautista Pirlet con las plantillas correspondientes para que cuidara de su extracción y conducción a Zaragoza, y así se retrasó hasta 1762 el comienzo de la obra de los escultores⁷. También fue complicado y caro conseguir el mármol de Carrara

⁵ Cruz Yábar, 2004, vol. 2, pp. 126-129.

⁶ Inv. Real Museo, Sección Escultura, 1857. n.º 738. 86 x 130 x 28 cm. y pesa 313,2 kg. Véase Cruz Yábar, 2004, vol. 1, pp. 204-218; Arias Martínez, 2024; Gage, 2006; Bartolomé García, 2006.

⁷ Cruz Yábar, 2004, vol. 1, pp. 241-269.



Fig. 1. Manuel Álvarez de la Peña, *Consejo de Guerra*, 1753-1759, mármol de Badajoz. Madrid, Museo Nacional del Prado, E458.

para la medalla de la capilla de San Ildefonso de la catedral de Toledo. En 1777, el cardenal de Toledo Lorenzana escribía al cónsul español en Génova, muy preocupado porque el cantero encargado de la saca y conducción de los bloques de mármol desde Massa Carrara hasta Alicante no daba señales de vida⁸.

Para ejemplificar la rareza del mármol blanco en España podemos recurrir al examen del retablo mayor de San Antonio de los Alemanes, diseñado por el arquitecto real Miguel Fernández a finales de 1761, donde se aprovecharon muchos restos de la obra del Real Palacio Nuevo. Las canteras de Espejón en Soria proporcionaron un mármol pajizo con vetas rojo púrpura, las de Saceda de Trasierra en Cuenca uno de tono melocotón. El mármol negro venía de Mañaria o de San Pablo de los Montes en Toledo mientras el blanquecino con vetas azuladas o amarronadas procedía de Lanjarón, por no señalar sino las

⁸ *Id.*, pp. 351-363. El 15 de septiembre de 1777 se avisó a Ventura Rodríguez de que los mármoles de Massa Carrara para la medalla y demás esculturas habían embarcado en Livorno. Tras numerosas gestiones para saber de su paradero, llegaron a la Corte el 3 de abril de 1778, siendo entregados a los escultores. El tesorero de la catedral abonó 35.478 reales y 15 maravedís por la saca y portes hasta Alicante y conducción hasta Madrid de las ocho piezas que constituían la expedición, según la cuenta que presentó Ventura Rodríguez. Finalmente cobró 203.387 reales.

canteras más importantes, porque aún podríamos mencionar media docena más que dieron materiales para este templo. Pero el poquísimos mármol blanco que hubo a disposición provenía de una estatua rota dada por un noble⁹.

Esta penuria lleva a su sustitución por un sucedáneo al alcance de los escultores madrileños, la piedra blanca de Colmenar de Oreja, cuya blancura emulaba la del mármol. En ella se labraron, por ejemplo, las noventa y cuatro esculturas de reyes y reinas de unos 2,5 m destinados a adornar el Palacio Real, pero también muchos otros adornos de monumentos públicos madrileños. La lista sería muy larga aún sin enumerar las religiosas. El mencionado Manuel Álvarez citaba en un memorial de 1757 que en piedra de Colmenar había hecho las estatuas de *Witerico* (Pamplona, Paseo de Sarasate) y *Égica* (Madrid, Plaza de Oriente), en 1750-1751 y más tarde, en 1775, una de las esfinges para el palacio de Liria —las otras cinco son de Alfonso Bergaz, Antonio Primo y probablemente Francisco Gutiérrez— (fig. 2)¹⁰. Roberto Michel y Francisco Gutiérrez realizaron los adornos figurativos de escultura de la Puerta de Alcalá en piedra de Colmenar de Oreja¹¹, aunque para los del edificio de la Real Aduana, se prefirió el mármol de Borba (Portugal), cerca de Badajoz¹² (fig. 3). Más tardíamente, José Guerra escribía en un memorial haber hecho en mármol de Génova el escudo de la fachada de la Casa de los Gremios en la calle de Atocha (destruido)¹³, mientras era de piedra de Colmenar el que se conserva en la Fábrica de Aguardientes y Resolis.

Otras piedras de canteras cercanas a Madrid no gozaban del mismo favor. No hay sino que escuchar a Manuel Álvarez quejarse de la decisión del Ayuntamiento madrileño de que «se sacasen las cuatro piedras que habían de servir para los Tiempos del Año para la *Fuente de Apolo* de las canteras que se tenían aviertas de cuenta de Madrid en las villas de Redueña y Venturada...»¹⁴. Su indignación era lógica puesto que este encargo que le hicieron en 1780, una de las obras públicas más relevantes para Madrid, iba a verse perjudicado por un innoble material (fig. 4). Así expresaba Álvarez su contrariedad:

...se seguirá precisamente el notable defecto de salir remendadas las estatuas, por ser forzoso que lleben piezas..., y añadido a este defecto el de ser la piedra ordinaria, vendrá a

⁹ Cruz Yábar, 2023.

¹⁰ Cruz Yábar, 2004, vol. 1, pp. 112-115 y vol. 2, pp. 128 y 134.

¹¹ Tárraga Baldó, pp. 267-298.

¹² Buades Torrent, 1988, pp. 63-72. Utilizó casi 11 kg. Su trabajo finalizado en 1769 se valoró en 49000 reales, 27000 en el escudo real de Carlos III sostenido por famas.

¹³ Destruído, solo tenemos antiguas fotografías donde apenas se ve y el dibujo de José de la Ballina en el expediente de solicitud de licencia de obras. Archivo de la Villa de Madrid (AVM), leg. 1-50-105.

¹⁴ Cruz Yábar, 2004, vol. 2, p. 173: AVM, Secretaría, 1-117-53: Información de la Junta de Propios y sugerencia para que se pida parecer a Álvarez sobre el asunto de las piedras, 28-3-1786.



Fig. 2. Francisco Gutiérrez, *Esfinge*, 1775, mármol de Badajoz. Madrid, Palacio de Liria.



Fig. 3. Roberto Michel, *Famas con el escudo real de Carlos III*, 1768-1769, mármol de Borba (Portugal). Madrid, Fachada de la Real Aduana.

quedar la obra poco decente para un lugar tan principal y frecuentado como es en el que se debe colocar. Y...representaría a Vuestra Señoría Ylustrísima con el mayor respeto, las sólidas razones que deberían mover para que en unas obras tan costosas como éstas, y en que los profesores, por su propio honor y conciencia, han de poner el mayor esmero, se prefiriese el mármol de Macael cerca de Granada, que es el que en España a suplido hasta ahora, con aprobación de personas de gusto e inteligencia, por el de Génova, como lo acreditan los jarrones y estatuas del Real Sitio de San Yldefonso, y a la excelente Fuente mandada hacer por el Serenísimo Ynfante Don Luis para su sitio de Boadilla...¹⁵.



Fig. 4. Manuel Álvarez de la Peña, *Fuente de Apolo y las cuatro Estaciones*, 1783-1797, Alfonso Bergaz (parte del *Apolo*, 1802), piedra de Redueña (Madrid). Madrid, Paseo del Prado.

El escultor recordaba la hoy conocida como *Fuente de las Conchas* para el palacio de Boadilla (ahora en el Campo del Moro), en que colaboró con su maestro Felipe de Castro a partir del segundo semestre de 1773 cuando llegaron las cinco piedras grandes de mármol de la cantera de Filabres en el término de la villa de Macael¹⁶ y que hubo de

¹⁵ Cruz Yábar, 2004, vol. 1, p. 440, nota 12.

¹⁶ *Ib.*, p. 116, nota 305.



Fig. 5. Juan Adán, *Venus*, 1792-1795, mármol de Carrara. Col. Bauer, actualmente col. Alicia Koplowitz, Madrid, septiembre de 1948. Archivo fotográfico Ruiz Vernacci, VN-15013, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte.¹⁹

terminar tras la muerte del gallego dos años después. Tanto más cuanto que las figuras de las *Fuentes de Cibeles* y *Neptuno* se hicieron con piedra de Montesclaros en Toledo¹⁷, según indicó Ventura Rodríguez en el dibujo que hizo de la primera de ellas, después de haber descartado la piedra de Redueña¹⁸. En la *Fuente de Apolo*, solo el bloque para el dios fue adecuado, no así los correspondientes a las Cuatro Estaciones cuyas figuras hubo de hacer de menores proporciones a las previstas y añadiendo trozos.

Otro gran escultor, amigo muy cercano de Álvarez, tuvo también la fortuna de recibir grandes encargos en mármol. El 4 de abril de 1795, tan solo un mes después de haber sido nombrado escultor de cámara de Carlos IV, recibía: «la comision de executar una sunptuosa fuente â mi idea, para colocarla en los Jardines del R¹ Sitio de Aranjuez, y los Bustos retratos de SS. MM. esculpidos en Marmol de Carrara, y la enunciada fuente en Mármoles de Málaga»²⁰, refiriéndose a la Fuente de Hércules y Anteo destinada originariamente para el Jardín del Príncipe detrás la Casita del Labrador y hoy en el del Parterre. También realizó la

Venus en mármol de Carrara (col. Alicia Koplowitz) para el Jardín del Capricho de la

¹⁷ Pérez de Domingo, 2006, pp. 319-320, transcribe la intención de Ventura Rodríguez de que «...todas las Estatuas... deben hacerse del mármol blanco estatuario de Massa Carrara...» (Ventura Rodríguez a López de la Huerta. Madrid, 27 de agosto de 1777, en AHN, Consejos, Leg. 1612, pieza 6) y de que hubo de resignarse a utilizar el mármol blanco de Montesclaros, sin ver terminada las de la *Fuente de Apolo* y las *cuatro Estaciones*, que, finalmente, se hizo en piedra de Redueña, contraviniendo su deseo.

¹⁸ Ventura Rodríguez, *Diseño de la Fuente de Cibeles*, 1777. Lápiz, tinta china y aguada gris y blanca sobre papel verjurado, 97,5 x 59,8 cm. Madrid, Museo de Historia, Inv. 1503; inscripción a tinta: «Fuente de Cibeles para el Paseo del Prado, ... / La Estatua: El Carro: Los Leones: y las Yervas del Terrazo serán del Marmol de Montes Claros. / El Terrazo de la Piedra de Redueña».

¹⁹ Fotografía realizada en septiembre de 1948 cuando se trasladó a la casa de los Bauer en C/ Claudio Coello 67 de Madrid.

²⁰ Martínez Leiva y Jordán de Urríes y de la Colina, 2018.

condesa-duquesa de Benavente y duquesa de Osuna cuando José Guerra abandonó lo que llevaba trabajado en 1791 ²¹ (fig. 5).

Menos relevantes, pero también en mármol, aunque no consta su origen, son dos obras de Alfonso Bergaz, que decía haber labrado:

En la Casa del Excmo. Sr. Conde de Altamira en la Obra nueva de su Casa, unos grifos de mármol en los baciados de unos pedestales que sostienen unas hermosas columnas a la entrada de una magnífica alcoba.

Un niño de mármol que representa a Baco echado sobre un pellejo con una copa en la mano pisando una cuba, el qual lo tiene Don Francisco Alonso, artífice platero de esta Corte, quien lo mandó hacer. ²²

Otro tanto podría decirse de la cantera de donde se extrajo la piedra para la escultura «colosal de *la Justicia* para la nueva Cárcel de esta ciudad [de Cádiz] y la estatua pedestre del Señor Don *Carlos tercero* que de gloria goze para la Havana por encargo del Sr. Gobernador de aquella Plaza» ²³, que hizo Cosme Velázquez, se conserva y es de mármol blanco.

Estas consideraciones nos llevan a determinar que, si queremos establecer conclusiones acerca de la blancura de la producción escultórica profana del siglo XVIII español a partir de unos números estadísticos, caeremos en errores. A menos que, para España, el concepto de lo blanco incluya los blanquecinos agrisados o ahuesados de la piedra. Con esta condición, la afirmación del título de este trabajo sería exacta.

2. LA BLANCURA. MEMORIA Y ETERNIDAD

Abordamos en este apartado el género del retrato, por lo general de busto y realizado en mármol de muy buena calidad, aunque veremos que también nos quedan vaciados en yeso, en cuyo caso analizaremos su utilidad. Su destino era, por lo general, el monumento sepulcral o funerario, pero también se hizo costumbre pedirlo como sustituto del retrato pictórico en otros espacios privados o de representación.

²¹ Solo el mármol costó 5.000 reales y Juan Adán cobró 40.000 entre 1796 y 1797 (Archivo Histórico de la Nobleza, Osuna, CT 393, D.36). Añón y Luengo, 2003, pp. 124-127. Respecto al clasicismo de la estatua y modelos de la antigüedad, Pardo Canalís, 1971. Cruz Yábar, 2025b, pp. 94-95, 97.

²² Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), 5-173-1: Méritos alegados por Bergaz, 28-3-1786.

²³ Archivo General de Palacio (AGP), Carlos IV, Cámara, leg. 15: Memorial de Cosme Velázquez, Cádiz, 27-1-1797.

La blancura del mármol o del estuco responde aquí a varias razones. Por un lado, el modelo que se tenía para la realización de estos bustos o estatuas de cuerpo entero era el retrato romano, incluso su versión del Renacimiento. A pesar del paso del tiempo, estas obras de la Antigüedad llegadas a nosotros habían perpetuado los rostros de los representados permitiendo su conocimiento, lo que indicaba la importancia del material pétreo, y este era caro, por lo que solo los más pudientes podían permitírselo. Además, los efigiados, en la dimensión tridimensional del busto, parecían hacer acto de presencia física, a la vez que el blanco los dotaba de una espiritualidad y transcendencia atemporal, convirtiéndolos en eternos para la memoria colectiva. Estas ideas están en cierta manera en las escasísimas figuras de mármol que encontramos de períodos anteriores en España; en el caso de los espacios religiosos las conocemos sobre sepulcros como yacentes o bien como orantes perpetuos mirando al altar; en ámbitos laicos, con expresión hierática en un material que se asociaba al prestigio y la riqueza. Ahora se retoma el retrato antiguo con toda su fuerza como modelo formal y sus connotaciones, pero matizado por una estética que recoge las lecciones de Bernini en su etapa temprana más clasicista y da lugar a un nuevo estilo que entronca con la revalorización de la Antigüedad por la Real Academia de Bellas Artes.

De los retratos de nuestro período, el primero que hemos de mostrar es el *Mausoleo de Felipe V y su segunda esposa Isabel Farnesio* en el relicario de la colegiata del Real Sitio de la Granja de San Ildefonso, cuyo diseño debemos al arquitecto Sempronio Subisati, ayudado por Pietro Sermini²⁴. Fue ejecutado entre octubre de 1756 y junio de 1758 en mármol de colores, reservándose el blanco para todos los elementos figurativos como señal de eternidad triunfante y de vínculo con lo divino: ante el sepulcro se disponen la corona, cetro y manto reales sobre un almohadón y delante de la pirámide los retratos de busto en relieve y de perfil de Felipe V e Isabel Farnesio en sendos óvalos, obra de Lebasseau, y sobre ellos una alegoría de la Fama que toca la trompeta. A los lados del sepulcro se sitúan dos grupos escultóricos también de mármol blanco: las alegorías de la Caridad y de España llorando, de Hubert Dumandré y Pierre Pitué, respectivamente.

A continuación, fueron realizados, independientes pero dispuestos pared con pared, los monumentos sepulcrales de *Fernando VI* y el de su esposa *Bárbara de Braganza* en la iglesia del convento de la Visitación de Nuestra Señora (Salesas Reales) de Madrid (1761-1765). En ambos, los monarcas aparecen también retratados en busto dentro de un medallón ovalado.

Carlos III encomendó a Francisco Sabatini el diseño del monumento sepulcral de su hermanastro *Fernando VI*, encargándose la parte arquitectónica de su ejecución en mármoles policromos y las figuras escultóricas en mármoles blancos. De ella se ocupó Francisco

²⁴ Sugranyes Foletti, p. 91.

Gutiérrez mientras que en el de Bárbara de Braganza, el escultor fue Juan de León. Se impuso el blanco para el relieve del sepulcro con la escena de Fernando VI protegiendo las Bellas Artes: para los elementos simbólicos alusivos a España (los dos globos terráqueos), las figuras de los efigiados, así como de las alegorías de la Fama, el Tiempo, la Justicia y la Abundancia y los ángeles niños y cartelas con leyendas de los difuntos, señal de perdurabilidad y eternidad del espíritu gracias a las virtudes que caracterizaron a los fallecidos, con inspiración, sin duda en las monumentos funerarios italianos donde el simbolismo cromático inaugurado por Bernini se seguía aplicando.

Por último, enumeraremos una serie de bustos en bulto redondo realizados en mármol blanco de Carrara. Especialmente importantes son los de *Fernando VI y su esposa Bárbara de Braganza* de Felipe de Castro de 1746 para el convento de las Salesas Reales y los dos prácticamente idénticos de *Carlos III* de Juan Pascual de Mena realizados entre 1759 y 1764, el primero en mármol de Carrara (RABASF, E-270)²⁵ —con un bloque ofrecido por Olivieri— que le encargó la Academia colocándolo bajo el dosel de su Sala de Juntas (fig. 6) y el segundo en mármol amarroado (Boadilla del Monte, Fundación Banco Santander), el del mismo monarca por Roberto Michel (Museo de Bellas Artes de Álava, inv. n.º 3099) de 1785 por encargo de la Sociedad Bascongada de los Amigos del País y los de *Carlos IV* de Juan Adán que fueron encargo del propio monarca: el primero (1794-1797, RABASF, E-269) y el segundo (1797, Palacio Real de Madrid, 10002969) a juego con el de su consorte *María Luisa de Parma* (1799, inv. 10002968).



Fig. 6. Juan Pascual de Mena, *Carlos III*, 1759-1764, mármol de Carrara. Madrid, RABASF, E-270.

²⁵ Para las obras de la RABASF que citamos en el texto, véase detalles, bibliografía y documentación en Azcue Brea, 1994, pp. 103, 105, 108, 112-119 (Felipe de Castro); pp. 171-173 (Roberto Michel); pp. 208-216 Juan Pascual de Mena); pp. 238-246 (Juan Adán); y RABASF, *Catálogo online de las colecciones*. Véase también para los bustos de Juan Pascual de Mena: Pérez de Domingo, 2006, pp. 296-297.



Fig. 7. Juan Adán, *Godoy a la romana*, mármol. Madrid, RABASF, E-160. Fot. de Pepe Baztán.

De *Manuel Godoy* también hizo Juan Adán dos diferentes, aunque en ambos casos se destruyeron los vaciados de escayola: uno con el tratamiento del ropaje y los aditamentos de joyas alusivos a los títulos semejante a los de los monarcas, de paradero ignorado²⁶, y el segundo, fruto de los bienes secuestrados a Godoy y depositados en la Real Academia, vestido a la romana (RABASF, E-160) (fig. 7), imitando el tipo de los emperadores con armadura como el de Marco Aurelio en los Museos Capitolinos (MC0448), y en la línea clásica del *Felipe V ecuestre* (RABASF, E-149) de 1778-1779 para el concurso que convocó Carlos IV (como eco del ecuestre de Marco Aurelio, MC3247) o el *Carlos III toracato* como

general romano, aunque de cuerpo entero, modelo de Roberto Michel (Museo Casa de la Moneda, R/184404) por encargo de Carlos IV y que sirvió para el esculpido en mármol por Pedro Michel en 1803, destinado al zaguán de la escalera principal del Palacio Real.

Felipe de Castro y Roberto Michel, escultores reales, van a ser los mejores retratistas en mármol de ese momento. El éxito del modelo del retrato real con la parte inferior, incluidos los brazos, envueltos en el manto, lo utilizó Roberto Michel en las efigies póstumas de *Jean Bonaventure Thiéry du Mont* (1682-1753), conde de Gages, en la iglesia de los Capuchinos de Pamplona (1767), hoy en el claustro de la catedral de esta ciudad; de *Juan Martín Cermeño* (1700-1773) en 1780 (Toledo, Museo del Ejército, inv. n.º 208821); y de *Antonio Ponce de León*, XI duque de Arcos (1726-1780), en 1783 (RABASF, E-598) (fig. 8a) para su monumento sepulcral en la iglesia de San Salvador de Madrid. Este último sirvió también de tumba a su esposa María del Pilar de Silva Bazán (1739-1784), electa académica de la de San Fernando, cuyo retrato de perfil y en bajorrelieve labró Pedro Michel para

²⁶ Se conoce por fotografía: Alamy, n.º P6DKC1. <https://bit.ly/46aXtf5> Es posible que fuera uno de los dos que cita Adán en su Memorial de 21 de marzo de 1797 para optar a la plaza de Director de Escultura que dejó vacante Manuel Álvarez: «El busto del Sr. Protector, cuyo vaciado en yeso está en la Academia [1794-1795]. - Otro busto de su Excelencia para el Colegio de Medicina» (ARABASF, 5-173-1).

el frente del sepulcro. Conocemos su aspecto antes de esta última intervención por el dibujo preparatorio conservado en el Museo de la Casa de la Moneda (inv. n.º 601) y su aspecto definitivo tras ella gracias a la fotografía del modelo en yeso del mausoleo que se conservó en la antigua sede de Casa de la Moneda en la plaza de Colón (fig. 8b). Como en el caso del conde de Gages, también nos muestra en las figuras blancas de los dos niños dolientes flanqueando la urna (uno con antorcha hacia abajo, otro con el cuerno de la abundancia volcado) y las guirnaldas una inspiración iconográfica en los monumentos sepulcrales romanos de piedra.



Fig. 8a (izqda.). Roberto Michel, *Antonio Ponce de León, XI duque de Arcos*, 1783-1784, mármol blanco. Madrid, RABASF, E-598. Fig. 8b (dcha.). Roberto Michel y Pedro Michel, *Modelo del monumento sepulcral de Antonio Ponce de León, XI duque de Arcos*, 1783, yeso. Casa de la Moneda en la plaza de Colón. Madrid, Archivo fotográfico Moreno, 06022_B, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte.

Observamos aquí cómo el retrato imperial romano con el manto recogido en el hombro y el busto prolongado por debajo del pecho ha servido de modelo con variantes y ligeras diferencias entre los encargados por los reyes y el resto; solo la peluca a la moda y las condecoraciones nos indican la época, siendo el juego de ropaje más abullonado y hasta casi la cintura una derivación del modelo antiguo para dar más volumen y verismo al retratado.

Nos referiremos ahora con más detalle a varios de los retratos realizados por Felipe de Castro que se conservan en la Real Academia y de los que quedan la versión en mármol

y en estuco o solo el yeso. Por un lado, el vaciado en yeso o escayola²⁷ servía de modelo que se sometía a aprobación del cliente al ser similar al mármol por su color blanco, lo que contribuía a hacerse una idea mejor del aspecto de la obra definitiva, y, por otro lado, se depositaba para la admiración y estudio de los artífices escultores, de sus alumnos y de todos los académicos. La blancura del propio material servía para estudiar los recursos técnicos de la labra y para conseguir el efecto de las diferentes texturas y la sensación de viveza y naturalismo sin ayuda de la policromía, lo que suponía un reto para el escultor.

Sabemos que los primeros bustos que realizó en España fueron los de los reyes reinantes *Fernando VI* y *Bárbara de Braganza* por encargo del propio soberano en octubre de 1746, cuando fue nombrado escultor de su Real Persona. A principios de 1747 ya había terminado los modelos para poder comenzar a labrarlos en piedra (RABASF, E-581 y E-582). Su ejecución en mármol de Carrara está documentada en 1761, durante el reinado del hermanastro del monarca, Carlos III. En agosto de ese año, Castro presentó ambos bustos de mármol a la Junta Directiva de la Academia, donde fueron muy elogiados²⁸.

Cuando se supo que estaban destinados a la sala capitular de las Salesas, se decidió por unanimidad «pedir al rey que se conservaran los bustos originales y se colocaran en las salas de la Academia para que los discípulos también tuvieran modelos a imitar», y que el talento y esfuerzo del escultor Felipe de Castro no quedara sepultado «en el fondo de un claustro». Cuando el rey respondió negativamente, Castro entregó a la Academia los vaciados de yeso de los modelos originales. A ellos y al talento de su autor se refiere, en noviembre de ese año, José de Carvajal y Lancáster, ministro de Estado y a la sazón protector de la Junta Preparatoria desde el 3 de diciembre de 1746, cuando escribe al duque de Huéscar, embajador en París: «Acuérdame lo del retrato quando esté en Madrid y haré que te haga alguno mejor que Vanlau que no retrata bien. Busto suyo y de la Reina tengo yo de yesso, admirables, de un célebre escultor gallego»²⁹.

Tárraga destaca un detalle muy importante que distingue el busto de la reina realizado en mármol de su modelo en escayola, y es que cubre su escote con una blusa rematada con bordados hasta el inicio del cuello debido a la necesidad de una representación más recatada, ya que su destino era un convento de clausura; va también en línea con la nueva moda que marcaría el modesto Carlos III, que reinaría a partir de 1759, lo que confirma la noticia de su ejecución en mármol después de la llegada del nuevo rey a Madrid. Respecto al monarca, Castro busca expresar a través de la morbidez del rostro y la suavidad de los

²⁷ En el apartado 3 explicamos el origen y composición de ambos. Aquí utilizaremos yeso para referirnos indistintamente al yeso y la escayola.

²⁸ Las noticias sobre estos bustos en Tárraga Baldó, 1980. Azcue Brea, 1994 (véase nota 25).

²⁹ Ozanam, 1975, p. 247, citado en Tárraga Baldó, 1980, p. 476.

plegados, la serenidad del retratado, su espíritu sosegado y seguro de sí mismo, pero también veraz y cercano en su majestad heroica, como se advierte en Fernando VI representado como emperador laureado.

Junto a estos bustos, Castro también presentó moldes de yeso de otros originales realizados por él: de *José de Carvajal y Lancaster* (1698-1754), primer ministro y protector de la Academia (RABASF, E-583) siguiendo el tipo clásico visto hasta ahora con un manto recogido y abullonado (fig. 9); otro de *Alfonso Clemente de Aróstegui* (1698-1774), ministro plenipotenciario y consejero de Estado, viceprotector de la institución real (RABASF, yeso E-584, mármol E-16) vestido como auditor de Rota; y el boceto en estuco del famoso marino *Jorge Juan Santacilia* (1713-1773), cuya pobreza determinó que fueran sus amigos quienes costearan su sepultura en la bóveda de San Martín, hecha según traza de Ventura Rodríguez y el retrato de medio relieve en un medallón sobre la lápida de mármol de Macael que labró Felipe de Castro por un precio casi simbólico³⁰. Su cabeza en yeso fue donada a la Academia en 1778 por Isidro de Granja, oficial mayor de la secretaría del Despacho de Marina y su amigo³¹ (RABASF, E-468).

También sabemos que hizo el retrato como fraile benedictino de *Martín Sarmiento* (1695-1772), miembro de la Real Academia de la Historia (RAH) que ideó el programa iconográfico de escultura del Palacio Real y cuyo retrato definitivo sobre el modelo en yeso (RABASF, E-98) esculpió Manuel Álvarez en mármol destinado a su monumento sepulcral en la capilla del Santo Cristo de la iglesia de San Martín pagado por suscripción popular, pero que se conservó desde 1778 en la RAH, de la que fue miembro (RAH, inv. n.º 61)³².



Fig. 9. Felipe de Castro, *José de Carvajal y Lancaster*, primer ministro y protector de la Academia, h. 1746, yeso (RABASF, E-583). Madrid, Archivo fotográfico Moreno, 01133_B, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte.

³⁰ Ponz, 1776, pp. 222-223. Die Maculet y Alberola Roma, 2000, pp. 122-123.

³¹ Juan Ferragut, 2013, pp. 385-386.

³² Ponz, 1776, 223-224. De los bustos de Jorge Juan (relieve de perfil) y de Martín Sarmiento escribe García Samaniego, 1780 p. 76. Referencia en: Bédar, 1970, p. 35.

Otros escultores, siguiendo la costumbre adquirida por Felipe de Castro, dejaron un vaciado de yeso de aquellas efigies en piedra que no eran accesibles para su estudio por encontrarse en espacios privados. Así demostraron su destreza y su capacidad para reflejar con absoluta fidelidad los rasgos y la personalidad de los retratados. Gracias a ellos sabemos el aspecto original de las obras en mármol perdidas en paradero desconocido.

Dos excelentes ejemplos son las cabezas de yeso de *Manuel Ventura Figueroa* (1708-1783) y de *Miguel de Múzquiz* (1719-1785), modelos sobre los que desarrollaría, prolongados en busto, los retratos definitivos en mármol para su panteón, que se destruyeron. Su autor fue José Rodríguez Díaz, protegido por Campomanes, presidente del Consejo de Castilla de 1781 a 1785. Estos vaciados se conservan en la RABASF³³.

El retrato de Ventura Figueroa (1708-1783), anterior presidente del Consejo, formaba parte de su monumento sepulcral que constaba del busto de mármol, sobre el mo-



Fig. 10. José Rodríguez Díaz, *Miguel de Múzquiz, I conde de Gausa y secretario de Estado*, h. 1785. Madrid, RABASF, E469.

delo en yeso (RABASF, E-399) acabado en agosto de 1783, que estaría encima de la urna sepulcral flanqueada por dos figuras alegóricas de niños y el letrado con los títulos del difunto en el pedestal. Fue encargada por sus testamentarios y se ubicó en la iglesia del monasterio y parroquia de San Martín en la capilla de Nuestra Señora de Valvanera³⁴.

El sepulcro de Miguel de Múzquiz (1719-1785), I conde de Gausa y secretario de Estado y del Despacho Universal de Hacienda (fig. 10), lo terminó José Rodríguez seguramente en mayo de 1787, casi dos años después de haberle sido comisionado por sus albaceas. Se destinó al ornato de su tumba en la capilla de Nuestra Señora del Rosario en la iglesia de Santo Tomás en Madrid; se realizó en diferentes mármoles (blanco de Granada, color pajizo morado de Cuenca) con sus bronce dorados y estaba

³³ Cruz Yábar, 2002, pp. 172-173 y 182-186.

³⁴ *Elogio fúnebre del [...] Señor D. Manuel Ventura de Figueroa [...]*, 1783, pp. 27-29 y Ponz, 1793, 213-214. Cruz Yábar, 2015, p. 39.

arrimado a una pirámide de estuco³⁵ de 5 metros imitando jaspe que le separaba de la pared. Tenía tres cuerpos, el último con la urna sepulcral con el retrato de busto de mármol blanco de Génova que portaba el collar y la gran cruz de la real Orden de Carlos III, también en bronce dorado, como los atributos de los dos genios que a sus lados representaban el Honor y el Celo, en mármol de igual color y procedencia³⁶. El modelo en yeso (RABASF, E-469), como el caso anterior, solo desarrollaba la cabeza y parte del cuello hasta el pecho, pero sin elaborar los hombros que, en cambio, hubo de tener el definitivo, tal y como se deduce de las descripciones de las joyas que mostraba y la superficie que ocupaban en otros retratos que hemos visto.

José Rodríguez Díaz (1746-1817) fue prolijo en los retratos. El mármol y los vaciados en yeso conservados muestran solo la cabeza y el comienzo de los hombros, siguiendo el tipo romano sencillo. Sabemos por el propio escultor los que realizó y que quedan por localizar. Todos tuvieron que ser de mármol blanco de mucha calidad, pues los clientes eran personajes de gran relevancia y miembros de la nobleza. Cita así que hizo:

...los bustos al natural, retratos de los excelentísimos señores duque de Liria, duque de Aliaga, duque de Yjar, don Josef de Silva, que todos existen en casa de dicho señor; Conde de Campomanes, existe en su casa; conde de Tormentosa, en su casa, conde de Lerena, existe en poder de sus herederos; conde de Floridablanca, en casa de don Gerónimo de Mendinueta [...] ³⁷.

El único en mármol que sabemos con certeza que existe es el del *Conde de Floridablanca* de José Moñino realizado en 1791 y firmado (Museo Nacional del Prado, E451). Del resto, solo podemos apuntar que hasta 1902 pudo estar en propiedad del duque de Valencia la versión en mármol del de Pedro Rodríguez de Campomanes cuyo modelo estuvo también en la Academia³⁸. Otro escultor, Antonio Primo, cita también en un memorial que realizó un busto de mármol del *Marqués de Santa Cruz* «que tiene en su casa»³⁹.

Por último, incluimos aquí, por ser completamente blancos, los retratos de *Pedro Pablo Abarca de Bolea*, *X conde de Aranda*, patrocinador de la Real Fábrica de Loza Fina y

³⁵ Véase apartado 3 donde explicamos la diferencia del estuco respecto al yeso y la escayola.

³⁶ Rebollar Antúnez, 2012, pp. 75-76. Cruz Yábar, 2015, pp. 39.

³⁷ RAE, RM caja 6/10, fol. 24: Autobiografías y biografías de escultores españoles del siglo XVIII, José Rodríguez Díaz, Madrid, 4 de septiembre de 1796 (Manuscrito de Ceán Bermúdez). Estas obras, pero no su ubicación en tiempos del escultor, se recogen también en Albarrán Martín, 2005, p. 404. donde transcribe el manuscrito de Ceán Bermúdez con la voz definitiva que preparó para el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (BNE, Mss. 21.455, hoja 136).

³⁸ Cruz Yábar, 2002, pp. 169-188, 173 y 186-188.

³⁹ ARABASF, 5-173-1: Memorial de Antonio Primo, 1785.



Fig. 11. Joaquín Ferrer Miñana, *Pedro Pablo Abarca de Bolea, X Conde de Aranda*, 1790, loza de Alcora. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 59178.

porcelana de Alcora que había fundado su padre en 1727. Había conocido, siendo embajador en París, los retratos en busto que elaboraba la fábrica de Sèvres, decidiendo que se imitaran en la de Alcora. La fábrica utilizaba la llamada tierra de pipa, más cercana a la loza que a la porcelana. En esta nueva línea de producción, se comenzó por el retrato de su protector. Existe un busto considerado matriz previa a la realización del molde en cerámica bizcochada y que sigue el tipo utilizado por Roberto Michel para los nobles mencionados anteriormente (Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, CE26440) y varios más de cerámica vidriada con barniz estannífero blanco sin decoración pintada (Valencia, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, CE1/01242; Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 59178 (fig. 11); Banco de España, E-60; Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, CE04796)⁴⁰.

Encontramos que uno de los objetivos principales del retrato en busto —en relieve o en bulto redondo—, era preservar la imagen del representado, presidir las tumbas e identificarlas como el lugar del descanso final de los restos del difunto y formar parte esencial de los monumentos sepulcrales que habían de servir de recuerdo del efigiado en lugares públicos, especialmente recintos religiosos accesibles en menor o menor medida a todos. Por supuesto, también era el sustituto del retrato pictórico en espacios privados o institucionales públicos; familiares y amigos o autoridades encargaban o adquirían por encargo la imagen de aquél a quien querían mantener en la memoria. El busto permitía la tridimensionalidad del recuerdo; su blancura, la eternidad del espíritu que no muere, sino que vence al tiempo incorruptible, como las efigies de mármol de los emperadores romanos.

⁴⁰ Véanse los extensos comentarios y bibliografía en las fichas de catálogo de los citados museos buscando por la referencia del número de inventario en la Red Digital de Colecciones de Museos de España CERES.

3. LA BLANCURA: MITO, ALEGORÍA Y PERFECCIÓN CLÁSICA

Al mármol y la piedra, considerados en el punto anterior, debemos añadirles otro material blanco: el yeso. Químicamente, es un mineral formado por sulfato de calcio dihidratado, de color blanco a transparente en su forma cristalina. También es una roca evaporítica sedimentaria que se forma por la precipitación en zonas lacustres de salmueras ricas en calcio y sulfato. Su posterior enterramiento, litificación y deshidratación forma la anhidrita, sulfato de calcio sin agua. Este mineral puede volver a aflorar en superficie, donde las aguas meteóricas lo rehidratan, formando los afloramientos de yeso, más o menos blanco según las impurezas que contenga. El yeso como producto industrial (es decir, elaborado por el ser humano a partir del yeso natural) y la escayola —que es de más alta calidad por tener el grano muy fino—, se utilizan para los vaciados⁴¹, y son yeso hemihidratado⁴². Por su parte, el estuco, una vez pulido o con tratamientos como el barnizado, se asimila al mármol y se suele utilizar en decoraciones parietales y techos.

El yeso es barato, con resultados muy satisfactorios por su color blanco y sentido de ligereza y perfección y, sobre todo, por su procedimiento de elaboración mucho más cómodo y seguro que el mármol, que había de ser labrado con el riesgo de rotura. Tenía, además, la ventaja de que podían hacerse cuantos vaciados se quisiera de un modelo previo en barro o cera sobre el que se elaboraba el molde y hacer así cuantas copias se deseara con muy poco esfuerzo. Este material adquirió en el XVIII un esplendor no conocido en siglos anteriores, pues daba plena satisfacción a los comitentes admiradores de la blancura.

Era precisamente útil en la reproducción de estatuas clásicas, en la decoración de techos palaciegos con asuntos profanos y en la ornamentación de fachadas en celebraciones públicas.

En primer lugar, el deseo de las instituciones académicas de poseer copias de los mejores ejemplares de la Antigüedad en que pudieran aprender los discípulos motivó una producción muy numerosa de ejemplares en yeso en sus almacenes. A partir de sus moldes, se elaboraron nuevas copias encargadas por ricos burgueses para adornar sus casas y jardines. La Real Academia madrileña disponía de copias de las esculturas clásicas de las colecciones reales que habían ido depositando los reyes a solicitud de esta.

⁴¹ Aquí utilizaremos yeso para referirnos indistintamente al yeso y la escayola siguiendo el criterio del catálogo online de las Colecciones de la Real Academia.

⁴² Palache, Berman y Frondel, 1951, pp. 482-486; y «Yeso» en Museo de Ciencias Naturales de Barcelona. El yeso (también conocido como *aljez*) tiene la fórmula química: $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ (con 2 moléculas de agua). La anhidrita, solo sulfato de calcio: CaSO_4 . El yeso industrial: $\text{CaSO}_4 \cdot \frac{1}{2}\text{H}_2\text{O}$ (con media molécula de agua tras el calentamiento del yeso natural). El alabastro es una variedad de yeso de grano fino, muy compacta y apreciada por ser translúcida y de fácil trabajo.

A los encargos de la institución se añadieron los regalos que hacían los profesores académicos de los modelos de sus propias obras que habían ido reuniendo en sus obradores. Es bien sabido que los escultores, antes de abordar el comienzo de una obra en mármol para cumplir un encargo, elaboraban un proyecto o varios —para que pudiera elegir el comitente— en pequeño tamaño, en barro o cera (los *modellinos*), que luego vaciaban en yeso, especialmente útil si había que transportarlo para no perder el original, o si la obra definitiva iba a ser en mármol blanco para ver su efecto. Una vez seleccionado el preferido, se hacía el modelo final en yeso en el tamaño real, por el que se guiaba el escultor para la talla.

Centrándonos en las obras profanas, principalmente de asunto mitológico, hemos de señalar una obra de yeso de Roberto Michel de su invención y que fue entregada en agosto de 1759 a la Real Academia como estaban obligados. Era claramente un homenaje a la estatuaría clásica que debía de servir de ejemplo de los postulados de la institución y la formación que se daba a los alumnos: *El genio de la Escultura* (RABASF, E-299) para cuya composición se inspiró en las obras de mármol del *Hércules Farnesio* y del *Grupo de San Ildefonso* —para el Genio—, y el *Torso del Belvedere*, que reprodujo en detalle. Cuatro años antes, en 1755 Hubert Dumandré había regalado a la Real Academia el bajorrelieve en mármol blanco de *La fábula de Pigmalión* (RABASF, E-256) labrado el año anterior. Por último, y como ejemplo de los envíos de los pensionados en Italia, encontramos el relieve en yeso de *Prometeo* de Juan Adán en 1771 (RABASF, E-315).

Un curioso ejemplo de uso del yeso que muestra lo inestable y quebradizo del material que hace impropio su uso en lugares sometidos a la intemperie fue el vaciado de la estatua de Apolo Pitio que coronó desde finales de 1780 y durante años la fuente central del paseo del Prado de Madrid, diseñada en 1777 por Ventura Rodríguez, a la espera de que Manuel Álvarez entregara la estatua definitiva en piedra, para no dejar vacío el monumento central del hipódromo del Prado⁴³. Sirva de testimonio la estampa de Alonso García Sanz y José Gómez de Navia fechada hacia 1790 (Madrid, Museo de Historia, inv. 2451)⁴⁴.

Otro de los usos más prácticos y de mejor resultado del trabajo en yeso y estuco en blanco fue aquél que llenó cúpulas y techos de las residencias reales. Los motivos, que se doraban o pintaban en siglos anteriores, se dejan ahora en blanco, en vivo contraste con las *quadrature* doradas y los frescos de una rica policromía. La sensación de ingravidez se intensificaba con las blancas figuras de niños, seres mitológicos y alegorías que se distribuían con absoluta ligereza por los frisos que sostenían las cubiertas y cúpulas de las estancias. Roberto Michel, desde su puesto de escultor de Cámara, trabajaría en muchas de ellas en los palacios reales de Aranjuez, la Granja o el Pardo. Hemos de destacar la aparición de una especialidad escultórica centrada en el estuco

⁴³ Cruz Yábar, 2004, vol. 2, pp. 161. Aún en 1795 seguía en pie pero deteriorada por el granizo.

⁴⁴ Véase: Memoria de Madrid. *Fuente de Apolo*: <https://www.memoriademadrid.es/view/465833>

en las que destacó la familia italiana de los Andreoli, cuya actividad en la corte y la Academia los llevó a realizar todo tipo de tareas, desde las copias a la restauración o la decoración de paredes.

Por último, nos detendremos rápidamente en los trabajos de escultura efímera en yeso imitando el mármol blanco para decorar las fachadas de los palacios y calles con motivo de celebraciones especialmente importantes, como la entrada de Carlos III en julio de 1760. De este acontecimiento festivo sirven de testimonio en color los cuadros encargados a Lorenzo Quirós que reflejan el aspecto de las arquitecturas que se erigieron.

La blancura de las decoraciones efímeras de 1789, con motivo de la exaltación al trono del rey Carlos IV y de María Luisa de Parma, se incrementó por la inspiración netamente clásica de las arquitecturas. La descripción del bibliógrafo Sempere y Guarinos da fe de ello⁴⁵. Los ornatos en yeso blanco, así como los alegóricos y mitológicos, remiten al mundo clásico y buscan evocar las grandes construcciones de la Antigüedad.

Por los grabados que acompañan a la publicación, observamos que todos muestran una armonía y un equilibrio preludio del gusto neoclásico. Especialmente representativo es el ornato de la «Real Casa de la Academia de las Tres Nobles Artes»⁴⁶ con la estatua de la Inmortalidad en el centro de la fachada. Sobre las otras seis ventanas principales había grupos de dos niños: con los símbolos de las Artes y de la Historia Natural, y los centrales que abrazaban dos medallas con cintas y colgantes con los lemas de la Academia y del Gabinete; en el zócalo que coronaba la fachada estaba el escudo de armas de la familia real junto a otro grandioso grupo escultórico: La Justicia, que representaba todas las virtudes y Minerva distribuyendo los premios. Con una profusión asombrosa de estatuas alegóricas en intercolumnios y la balaustrada y relieves con emblemas y otros elementos destacaba la fachada de la «Casa del Exc.^{mo} S.^{or} marqués de Cogolludo en la calle Atocha» (fig. 12) y el «arco del Exc.^{mo} S.^{or} duque de Híjar en la carrera de S. Gerónimo»⁴⁷, dedicado a la Victoria del Amor.

Otro tipo de material que sigue técnicas semejantes a las del yeso es la porcelana o la loza fina, ya mencionados al citar los bustos del X conde de Aranda. Su implantación en Europa dependió del descubrimiento de yacimientos de caolín en 1713, dando comienzo la producción de porcelana en Meissen con decoraciones y pequeñas estatuas o grupos escultóricos que Winckelmann despreciaba. Las tendencias estéticas del momento favorecieron la evolución hacia modelos en que predominaba el blanco⁴⁸. La Real Fábrica de Loza Fina y porcelana de Alcora también tuvo una producción figurando seres mitológicos, alegorías o famosos personajes de la Historia Antigua como el *Grupo escultórico con Alejandro Magno sobre Bucefalo* y *La Justicia* (Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 2004/74/1 y 57676).

⁴⁵ Sempere y Guarinos, 1789.

⁴⁶ *Id.*, 1789, pp. 7-13. El escultor principal fue Alfonso Bergaz y colaboró José Piquer.

⁴⁷ *Id.*, 1789, pp. 29-32 y 46-49, respectivamente.

⁴⁸ Véase Batchelor, 2000.

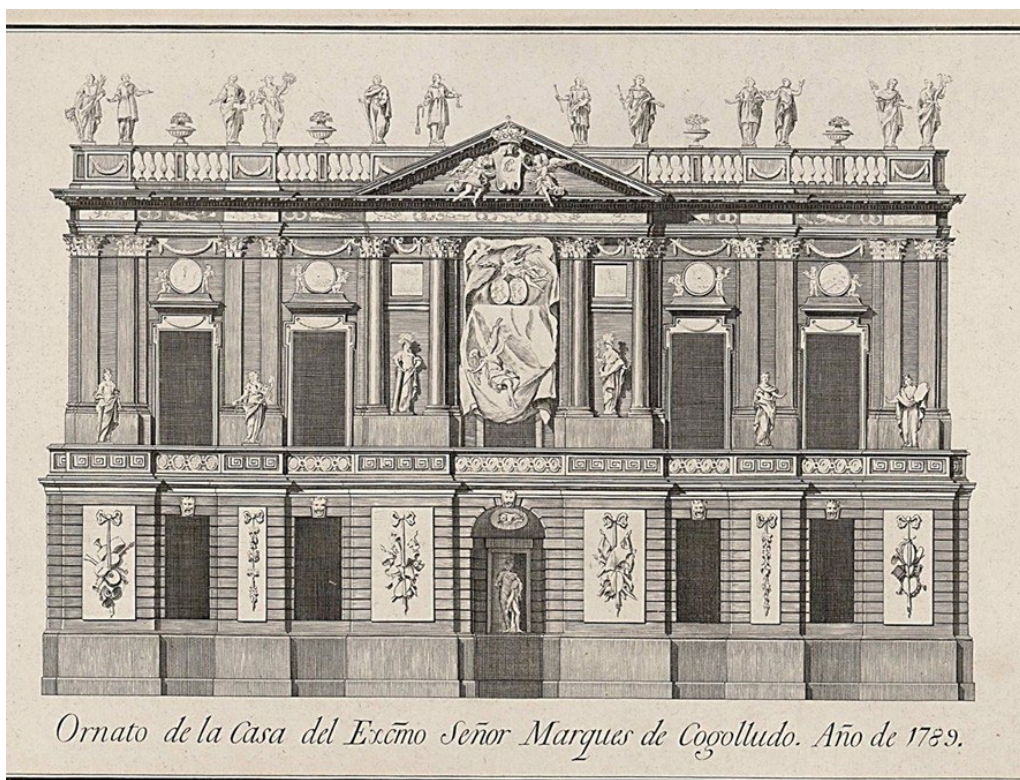


Fig. 12. F. Fontana y J. Giraldo, *Ornato de la Casa del Marqués de Cogolludo*, 1789. Estampa en Sempere y Guarinos, Juan (1789). *Descripcion de los ornatos públicos...*, pp. 26-29.

En cuanto a la Real Fábrica del Buen Retiro, establecida por Carlos III a partir de los operarios traídos de Capodimonte, tuvo una producción en bizcocho de figuras alegóricas muy abundante a fines de siglo. Un ejemplo es *La Paz coronando a la Victoria o Apolo* (Madrid, Museo de Historia, 00003.434 y 00003.4602006/20/3). Lo más famoso de esta producción es el conjunto denominado *Parnaso español* (fig. 13), ya de la tercera época, recién comenzado el siglo XIX (1803-1809). Fue diseñado por el arquitecto Isidro González Velázquez y modelado por el escultor Esteban Ágreda. El conjunto tenía un monte, el Parnaso, del que brotaban los ríos Ebro, Tajo, Guadiana y Guadalquivir, y en la cima, el Templo de la Fama, que haría el laboratorio de piedras duras. Alrededor, Apolo y ocho Musas, calzadas con sandalias y vestidas con largas túnicas, diversos literatos españoles y el arquitecto Juan de Herrera hasta llegar a 63 figuras. El museo Arqueológico Nacional conserva las figuras de Apolo, las ocho musas y un río. Solo tres de las figuras están recubiertas de esmalte, y la pasta con las que fueron elaboradas, exceptuando a Miguel de Cervantes, es de porcelana dura.



Fig. 13. Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro (bajo la dirección de Bartolomé Sureda), *El Parnaso Español*, 1803-1808, pasta tierna en bizcocho. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

4. LA BLANCURA, INSTRUMENTO DE LA BELLEZA

Tras el anterior muestrario de ejemplos que avalan la afirmación contenida en el título, pasamos a explorar las posibles causas o tendencias filosóficas que favorecieron tal abundancia de lo blanco en el siglo de las luces.

En la civilización occidental, la semiótica indica que lo blanco se asocia generalmente con la luz, compuesta de todos los colores. La luz es instrumento de la belleza, pues nada bello existe en la Naturaleza que podamos percibir sin ella. Los filósofos de la Estética de mediados del siglo XVIII dieron un paso decisivo, transformando ese elemento físico que es la luz, imprescindible para conocer lo naturalmente bello, en un instrumento intelectual de la belleza artística. Johan Joachim Winckelmann (1717-1768), filósofo por excelencia del arte neoclásico, lo explica de este modo:

El color contribuye a la belleza, pero no es la belleza misma, sino que la resalta, a ella y a sus formas. Pero como el color blanco es el que más rayos de luz devuelve y, por tanto, se hace sensible, un cuerpo bello será tanto más bello cuanto más blanco sea, y hasta desnudo parecerá más grande de lo que es en realidad, y esto lo comprobamos en todas las figuras copiadas en escayola, que parecerán más grandes que las estatuas de las que son copia...⁴⁹.

⁴⁹ Winckelmann, 1764, pp. 147-148; Winckelmann, 2011, p. 132.

Este pensamiento merece ser analizado. La belleza no reside en el color blanco, aunque el blanco acentúa la presencia y apariencia de la figura. El filósofo alemán cuida de precisar inmediatamente su proposición:

De un negro podemos decir que es bello si sus facciones lo son, y un viajero asegura que el trato diario con los negros nos hace olvidar su enojoso color y nos descubre lo que de belleza hay en ellos; del mismo modo que el color del metal o el del basalto negro o verdoso no estorba a la belleza de las cabezas antiguas... Se manifiesta así en nosotros un conocimiento de lo bello, incluso con un aspecto desacostumbrado y con un color naturalmente incómodo. Lo bello es, pues, otra cosa que lo agradable⁵⁰.

La reflexión de Winckelmann sobre la independencia entre belleza y color no desvirtúa su profunda admiración por la blancura escultórica. Pero su causa ha de buscarse en relación con la Antigüedad. Gran conocedor de la cultura griega y romana, adquirida primero en Dresde y luego en Roma, su experiencia de arqueólogo está en la base de sus fundamentos teóricos.

Era aún bibliotecario del castillo de Nöthnitz cuando editó en Dresde unos pocos ejemplares de sus *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y escultura* (1755)⁵¹. En esa pequeña obra estaba el germen de una nueva estética. Para hallar las fuentes más puras del arte era preciso viajar a Atenas. «Nuestro único camino para ser grandes, más aún, para ser, si es posible, inimitables, es la imitación de los antiguos...»⁵². Y termina proclamando su famosa teoría sobre la excelencia del arte griego como modelo superior a la propia observación de la Naturaleza:

Así pues, al menos, el estudio de la naturaleza será un camino más largo y trabajoso para el conocimiento de lo bello perfecto de lo que lo es el estudio de la Antigüedad. Bernini no indicaba el camino más corto a los jóvenes artistas a los que siempre dirigía a lo más bello en la naturaleza⁵³.

⁵⁰ Winckelmann, 1764, p. 148; Winckelmann, 2011, p. 132. [Nota de la autora: Winckelmann no utiliza la palabra «negro» sino *Mohr*, que se traduce como «moro» pero también como «etíope», ya que los de la tribu Anyuak son los de la piel más oscura de África].

⁵¹ Winckelmann, 1756, versión ampliada de la edición de 1755 publicada en Dresde, Im Verlag der Waisenhaus-Buchhandlung. La traducción es propia de quien escribe, aunque en ocasiones coincide con Winckelmann, 2008.

⁵² Winckelmann, 1756, p. 3.

⁵³ Winckelmann, 1756, p. 13.

Tenemos pruebas de que algunos de los profesores académicos que formaban la plantilla de la RABASF ya en los años finales del reinado de Fernando VI tenían un pensamiento que discurría por caminos semejantes. La superioridad del arte clásico para la práctica y aprendizaje era un consenso académico y las estatuas griegas el camino más rápido. El 11 de junio de 1758, la Junta General de la institución decidía lo siguiente: «... que se compren las [estatuas] de Apolo, un sátiro, dos de Mercurio, los grupos de Apolo y Dafne y el Robo de Proserpina y varios pies que venden unos luqueses, y han juzgado útiles los Señores Directores...»⁵⁴. Quizá no buscaban explicaciones racionales como Winckelmann a sus preferencias por lo griego, pero eran conscientes de que en esas obras estaba la Belleza⁵⁵. Los directores y profesores académicos no podían tener por entonces noticia de las *Reflexiones*, editadas en Dresde en 1755, en alemán y en una cortísima tirada, y faltaban unos años hasta que llegaran sus teorías a conocimiento de los españoles a través de Anton Raphael Mengs en la moderada medida en que lo hicieron.

En una carta de mediados de 1757, sin firma, pero posiblemente de Ventura Rodríguez o del intendente de la obra de Palacio, Baltasar de Elgueta, al conde de Valparaíso, se elogiaba al entonces joven escultor Manuel Álvarez, con estas palabras: «el segundo no es inferior y no me haze fuerza que Castro le celebre, porque es discípulo suyo, pero sí que Olivieri diga que algunas de las obras que ha presentado a la Academia compiten con lo mejor que hicieron los griegos y romanos...»⁵⁶.

Roma, también como heredera de las obras griegas en las que se habían inspirado para hacer las suyas propias, era la meta para muchos académicos madrileños. El nuevo monarca, Carlos III, dio a partir de 1760 nuevos impulsos al gusto por la Antigüedad clásica. Él mismo, aún como rey de Nápoles, había organizado el estudio, grabado y publicación de *Le antichità di Ercolano esposte*, y pudo contemplar el primer volumen en 1757, antes de abdicar en su hijo Fernando⁵⁷. Las excavaciones de Pompeya, Herculano, Portici, y también las del Vaticano y otros yacimientos arqueológicos italianos daban lugar a un frecuente descubrimiento de estatuas o fragmentos de ellas. Cualquiera que fuera el color con que aparecieran, casi siempre blancuzco, las reproducciones que inmediatamente se hacían y con las que se divulgaban por todas las academias y escuelas de Escultura eran blancas. También lo eran los vaciados de los mejores ejemplares de colecciones romanas de antigüedades. Hacia 1886 se encontró la *Koré del peplo* en las profundidades de la

⁵⁴ Cruz Yábar, 2004, vol. 2, p. 32, doc. 32.

⁵⁵ En este año, la dirección general la compartían Sacchetti, Olivieri y Giaquinto. La influencia de Felipe de Castro y de su amigo Ventura Rodríguez era grande por entonces.

⁵⁶ Cruz Yábar, 2004, vol. 1, p. 63.

⁵⁷ *Le antichità di Ercolano esposte*, 1757-1792.

Acrópolis, en un lugar resguardado de la luz solar, con sus vivos tonos originarios, y aún entonces, los historiadores fueron escépticos acerca de cualquier intento que discutiera el color blanco de la estatuaria griega⁵⁸.

Los profesores y alumnos de todas las instituciones de enseñanza asociaron el arte clásico, griego o romano con el blanco, y su reflejo más adecuado para alcanzar el dominio del arte fue la línea negra sobre el papel blanco. Los fundamentos del arte se hallaban en unas efigies que potenciaban lo lineal y el famoso *contour*⁵⁹. Los maestros advertían sobre los riesgos del color, como lo había hecho Winckelmann «¿No es la magia de los colores algo tan esencial que ninguna pintura sin ella agrada a todos, y que por ella muchos errores son en parte omitidos, en parte no se señalan?»⁶⁰. Aquellos discípulos practicaban constantemente el diseño en las aulas. En la Academia madrileña, el dibujo era el preferido incluso en la especialidad de pintura, como se puso de relieve respecto a los concursos trienales en el siglo XVIII⁶¹. Incluso para los alumnos de más alto grado de experiencia, los pensionados romanos, la Junta General de 14 de noviembre de 1762 acordó: «que los escultores continúen sus estudios en los términos que dice Preciado en su carta de veinte y tres de septiembre, esto es, modelando y dibujando de lo antiguo [tres años] hasta el último año, el qual determinará la Academia qué cosa antigua han de copiar en mármol»⁶².

5. LA FIGURA GRIEGA, SIEMPRE BLANCA, CAMINO HACIA EL IDEAL

La figura griega era, para Winckelmann, el camino más seguro hacia la perfección; porque, además de la precisión del contorno, representaba «la noble simplicidad y la serena grandeza» propia de lo Antiguo, quizá su más conocido axioma⁶³. El alemán liga estas características tanto a la posición como a la expresión y su máximo exponente era el grupo del Laocoonte, cuya boca abierta mostraba dolor, pero no los gemidos estentóreos que profería en *La Eneida* de Virgilio (v. 222-223), muestra de la desmesura del arte romano. Y sigue diciendo: «Del mismo modo, la expresión en las figuras de los griegos muestra, con todas sus pasiones, un alma grande y serena»⁶⁴.

⁵⁸ Bond, 2007.

⁵⁹ Winckelmann, 1764, p. 39; Winckelmann, 2011, p. 47: «La característica más destacada [nota de la autora: en el original utiliza el término «noble»] y general del dibujo del desnudo en este estilo es la línea recta o el contorno de líneas nada exuberantes y moderadamente curvas».

⁶⁰ Winckelmann, 1756, p. 75.

⁶¹ Cruz Yábar, 2025a, p. 32.

⁶² ARABASF, *Libro de Actas de las Juntas Ordinarias, Generales y Públicas (1757-1761)*, 3/82, fol. 135r.

⁶³ Honour, 1982, pp. 144-148.

⁶⁴ Winckelmann, 1756, p. 25.

El concepto de belleza no era unívoco ni tampoco al alcance de cualquiera. Los griegos llegaron a descubrirla en los modelos que les ofrecía la naturaleza. «La formación de la belleza comenzó por lo bello particular, con la imitación de un modelo bello...»⁶⁵. Y afirmaba Winckelmann sobre el papel de la naturaleza en el arte: «La formación de la belleza o es individual, es decir, se detiene en lo singular o es una selección entre muchas partes bellas para combinarlas formando una unidad que llamamos ideal»⁶⁶. La combinación de partes para formar el todo mediante un proceso intelectual lleva a un resultado que se llama «Ideal».

Para su amigo Anton Raphael Mengs, el Ideal era un producto de la imaginación, no de los ojos, y resultaba de una selección de las cosas más bellas de la naturaleza purificadas de toda imperfección y tamizada esa selección por la contemplación de las mejores obras de arte⁶⁷. La sintonía entre Mengs y Winckelmann era total. Mengs vino a España a finales de septiembre de 1761 tras haber terminado el fresco del *Parnaso* para la villa Albani, considerado casi siempre como el primer producto pictórico de la estética neoclásica. A pesar de que la recepción de muchos de sus compañeros españoles fue siempre recelosa, Mengs estableció relaciones amistosas con algunos de los ilustrados más liberales y con los espíritus más libres de la Academia madrileña como eran Ventura Rodríguez, a cuya casa asistía con frecuencia⁶⁸, y Felipe de Castro.

Tenemos la convicción de que las posturas estéticas de Winckelmann sobre la belleza en el arte y los procedimientos para lograrla fueron conocidos y aplicados por algunos profesores y discípulos desde la década de los sesenta. Así se hace constar en acta el siguiente mandato a los pensionados romanos:

...observe las Instrucciones que la Academia tiene dadas para que el Pintor y Escultor dibuje, copie, modele y *especule* los excelentes originales de que abunda aquella Corte, y para que el Arquitecto estudie en las admirables ruinas y fragmentos de los edificios antiguos y en los insignes modernos, el buen gusto y las proporciones de Griegos y Romanos, que allí subsisten⁶⁹.

Ese «especular» es sinónimo del «meditar» que recomendaba Winckelmann en sus *Reflexiones*⁷⁰ y del que veremos su aplicación en el próximo apartado:

⁶⁵ *Id.*, p. 151; Winckelmann, 2011, p. 135

⁶⁶ Winckelmann, 1764, p. 135.

⁶⁷ Honour, 1982, p. 138.

⁶⁸ Polt, 1997, pp. 351-374.

⁶⁹ ARABASF, 3/82, fol. 198v.

⁷⁰ El conocimiento de los escritos de Winckelmann en España pudo producirse, siempre en círculos muy selectos, a través de la traducción al inglés de las *Reflexiones* por Henry Fuseli en 1765 o de ediciones

...con su mano y su sensibilidad dirigidos por la regla griega de la belleza, el artista moderno sigue el camino más seguro hacia la imitación de la Naturaleza. Las ideas de unidad y perfección que adquirió al meditar en la Antigüedad, le ayudarán a combinar y ennoblecer las bellezas más dispersas y débiles de nuestra Naturaleza. Así mejorará cada belleza que descubra de la misma, y al comparar las bellezas de la naturaleza con el ideal, formará reglas para sí mismo⁷¹.

6. LA VERSIÓN MADRILEÑA DE LA NUEVA ESTÉTICA

Pedro Navascués cataloga a Manuel Álvarez junto a su colega Francisco Gutiérrez como los escultores a quienes correspondió el papel de

aianzar ese relativo clasicismo que se va detectando en el reinado de Carlos III... pero no se espere encontrar todavía un neoclasicismo riguroso ni en el fondo ni en la forma... El clasicismo del que aquí se hablará se refiere a una escultura monumental, decorativa, en piedra o mármol, y en blanco, sin pintar⁷².

Analiza también las manifestaciones de Isidoro Bosarte⁷³ en el *Elogio* que dedicó a Álvarez dos años después de su muerte, en la solemne distribución de premios celebrada en 13 de julio de 1799, y concluye Navascués: «La excelente ejecución de este y otros relieves marmóreos le valieron el sobrenombre de el Griego, y era, según Ceán, *por la prolixidad con que acababa las obras*⁷⁴».

La concepción de la belleza y las proporciones asociadas al arte griego defendidas por Winckelmann no eran la única base de la meditación y el estudio —«la prolixidad»— de Álvarez, pues el salmantino fue más allá, según revela la historia de los procesos de ejecución de dos de sus más relevantes obras públicas.

francesas, pero la implantación de su pensamiento nada tiene que ver con la gran acogida que recibió en Francia por parte de los enciclopedistas. La primera traducción al castellano de la *Historia del Arte de la Antigüedad* fue realizada por Diego Rejón de Silva en 1784, pero no fue editada y el manuscrito, entregado por su viuda a la Real Academia en 1799, tampoco se editó hasta tiempos recientes: Winckelmann, 2014.

⁷¹ Winckelmann, 1756, p. 14; Winckelmann, 2008, p. 20.

⁷² Navascués Palacio, 1982, pp. 26-27.

⁷³ Uno de los mejores intérpretes del espíritu del neoclasicismo temprano, como demuestra su obra, fue Bosarte, 1790.

⁷⁴ Navascués Palacio, 1982, p. 30.

Es cierto que el método de Álvarez puede recordar en parte al de Winckelmann, quien, después de describir los numerosos modelos naturales de belleza juvenil producto de una raza sana que se ofrecían a los ojos de los pintores y escultores griegos, escribía:

Estas frecuentes oportunidades de observar la naturaleza indujeron a los artistas griegos a ir todavía más allá; comenzaron a concebir, tanto de partes individuales como del conjunto de las proporciones del cuerpo, ciertas nociones universales de belleza que debían elevarse sobre la naturaleza misma; su modelo era una naturaleza espiritual concebida por el solo entendimiento⁷⁵.

La noción de belleza universal que Álvarez había identificado en un único ejemplar, el *Aceitunero*, debía servir para superar la visión natural mediante el establecimiento de un modelo sobre bases matemáticas. El método científico consistía en establecer mediante cálculos las proporciones universales del caballo perfecto, una especie de proporción áurea tomando quizá la cabeza como módulo⁷⁶.

El otro experimento científico-filosófico realizado por Álvarez en la misma clave fue la estatua de *Apolo* del Paseo del Prado que debía de centrar la atención del paseante⁷⁷. El escultor salmantino inició *Las cuatro estaciones* en 1786 y consiguió apenas terminarlas por la dureza y mala condición de la piedra de Redueña, mientras que el *Apolo* quedó para el final y murió sin concluirlo⁷⁸. El elegido por el Ayuntamiento para finalizar su labra se quejó de las dimensiones de la mitad inferior de la escultura que no se correspondían a las del Apolo Pithio en el que debía inspirarse. Manuel Domingo Álvarez, hijo del autor y también escultor, informaba el 29 de marzo de 1802 de los razonamientos de su padre para hacer esto:

Sin faltar en mis razones a las que repetidas veces dio a varios sujetos inteligentes de que el sitio espacioso en que dicha Estatua ha de colocarse no le permitía gobernarse en ella por la esbelta simetría de la del Apolo Phitio, mayormente cuando ésta, decía que interinamente se halla colocada en el Prado, pierde la magestad de sus formas, a causa de no corresponder aquel sitio a su delicada velleza. Por cuia razón, y bajo el plan de una simetría más robusta, que juzgó conveniente para el sitio en que ha de colocarse la mencionada Estatua, la dejó

⁷⁵ Winckelmann 1756, p. 9; Winckelmann, 2008, p. 25.

⁷⁶ En el inventario *post mortem*, aparece la obra de Ferrer, 1616 o 1719, que heredaría de su padre.

⁷⁷ Cruz Yábar, 2004, vol. 1, p. 352. Así lo manifestó el arquitecto en carta de 29 de agosto de 1775 al cardenal Lorenzana, cuatro días después de que muriera el gallego.

⁷⁸ Cruz Yábar, 2004, vol. 1, pp. 405-442. Murió el 13 de marzo de 1797. Su modelo en yeso fue enviado a la Academia, donde se conservó hasta 1814 al menos, pero luego desapareció.

totalmente concluida de medio cuerpo abajo, a excepción de una garra de la sierpe Phirión que tiene a los pies...⁷⁹.

El modelo elegido para representar al Sol era el *Apolo Pitio*. Bergaz continuó la labra sin entender que se debía aplicar otras proporciones a las del modelo griego. No comprendía que, un modelo ideal como el *Apolo Belvedere*, fuera modificado por Álvarez para darle mayor robustez, y así adaptarlo a las condiciones del lugar y a los puntos de vista desde los que había de ser contemplado por los paseantes. Un concepto de belleza que va más allá de combinar las partes más bellas o establecer en base a un modelo natural las medidas para alcanzar la perfección de la figura. Álvarez contempló la conveniencia de modificar el Ideal para ajustarlo al lugar y punto de vista de los visitantes, un concepto entre arquitectónico y matemático, que supera ampliamente la noción neoclásica de la imitación, aún en el sentido más noble que la hace sinónima a la inspiración (fig. 4).

BIBLIOGRAFÍA

- ALBARRÁN MARTÍN, Virginia (2005): «Escultores académicos del siglo XVIII en el Diccionario de Ceán Bermúdez. Nuevas adiciones (II)», *Archivo Español de Arte*, n.º 312, pp. 397-412. <https://doi.org/10.3989/aearte.2005.v78.i312.172>.
- AÑÓN, Carmen y LUENGO, Mónica (2003). *El Capricho de la Alameda de Osuna*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid.
- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel (2024). *Darse la mano. Escultura y color en el Siglo de Oro*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- AZCUE BREA, Leticia (1994). *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y Estudio*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- BACHELOR, David (2000). *Chromophobia*, Londres, Reaktion Books.
- BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. (2006): «Las claves de la policromía neoclásica», *Akobe: restauración y conservación de bienes culturales*, n.º 7, pp. 14-18.
- BÉDAT, Claude (1970): «Veintinueve dibujos del escultor Felipe de Castro († 1775)», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 31 pp. 33-53.
- BOND, Sarah (2017): «Whitewashing Ancient Statues: Whiteness, Racism and Color in the Ancient World», *Hyperallergic*, 7 de junio. <https://hyperallergic.com/383776/why-we-need-to-start-seeing-the-classical-world-in-color/>

⁷⁹ Cruz Yábar, 2004, vol. 2, pp. 142-143.

- BOSARTE, Isidoro (1790). *Observaciones sobre las Bellas Artes entre los Antiguos hasta la conquista de Grecia por los Romanos. Parte primera, contiene las observaciones sobre la escultura entre los griegos, leída en el día 29 de mayo de 1790*, Madrid, Benito Cano.
- BUADES TORRENT, Josefina (1988). *El Edificio del Ministerio de Economía y Hacienda y su tesoro artístico*, Madrid, Ministerio de Economía y Hacienda.
- COOK, Samuel Edward (1834). *Sketches in Spain during the Years 1829, 30, 31 and 32; containing notices of some districts very little known; of the manners of the people, government, recent changes, Commerce, Fine Arts and Natural History*, Londres, Thomas and William Boone, 2 vols.
- CRUZ YÁBAR, M.^a Teresa (2002): «El escultor José Rodríguez Díaz “Sócrates” (h. 1746-1817)», *Espacio, Tiempo y Forma* (UNED), n.º 15, pp. 169-188. <https://doi.org/10.5944/etfvii.15.2002.2403>.
- (2004). *El escultor Manuel Álvarez (1721-1797)* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2003], 2 vols. <http://bit.ly/4lf2GqA> [Consultado 31-05-2025].
- (2015). «La escultura cortesana en España en la época de Luján a la luz de las últimas investigaciones» en *José Luján Pérez: el hombre y la obra 200 años después*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, (pp. 31-44).
- (2023): «El retablo mayor de San Antonio de los Alemanes en Madrid (1761-1765): Fernández, Bernini y Villanueva (D. Diego)», *Archivo Español de Arte*, n.º 383, pp. 255-274. <https://doi.org/10.3989/aearte.2023.34>.
- (2024). «Plaster sculpture in the second half of the 18th century in Madrid» en *Matter Materiality*, 36th Congress of the CIHA (Section «Plaster, beyond transitory»), Lyon, 27-06-2024.
- (2025): «El paisaje en los concursos y galardones a pintores y escultores en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)», *Goya*, n.º 388, pp. 32-52.
- (2025b). «Sculptural works from the academia of Madrid prior to the War of Independence: the concept of authorship and value in regard to models, material realizations and versions» en *Formación y proceso creativo en el ámbito académico. Artistas al servicio del rey (1746-1833)*, Madrid, RABASF, (pp. 91-118).
- DIE MACULET, Rosario y ALBEROLA ROMA, Armando (2000): «Muerte, funerales y sepultura del científico Jorge Juan a través de la correspondencia de su secretario Miguel Sanz», *Revista de Historia Moderna*, n.º 18, pp. 109-124. <https://doi.org/10.14198/rhm1999-2000.18.06>
- FERRER, Bartolomé (1616 ó 1719). *Curiosidades útiles. Arithmética, Geométrica y Architectónica*, [...], Madrid, Eusebio de la Huerta.
- GAGE, John (2006). *Colour in Art*. Londres, Thames & Hudson.

- GARCÍA SAMANIEGO, Felipe (1780). «Elogio de Don Felipe de Castro [...] que en la Junta de 16 de noviembre de 1776 dixo [...]» en *Memorias de la Real Sociedad Económica [Matritense de Amigos del País]*, Madrid, Antonio de Sancha, t. 2, (pp. 70-78). <https://bit.ly/4njllSU> [Consultado 29-05-2025].
- HONOUR, Hugh (1982). *Neoclasicismo*, Madrid, Xarait ediciones.
- JUAN FERRAGUT, Mariano (2013): «Jorge Juan: adornos y perfiles», *Revista General de Marina*, n.º 265, pp. 379-398.
- MARTÍNEZ LEIVA, Gloria, y JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier (2018): «La fuente de Hércules y Anteo en Aranjuez. Juan Adán e Isidro Velázquez», *Philostrato: Revista de historia y arte*, n.º 3, pp. 5-38. <https://doi.org/10.25293/philostrato.2018.12>
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (1982) «Introducción al Arte Neoclásico en España» en Hugh Honour, *Neoclasicismo*, Madrid, Xarait ediciones, pp. 9-50.
- OZANAM, Didier (1975), *La Diplomacia de Fernando VI*, Madrid, CSIC.
- PALACHE, Charles; BERMAN, Harry, FRONDEL, Clifford (1951). *Dana's system of mineralogy*, Nueva York, John Wiley & Sons, Inc., vol. 2.
- PARDO CANALÍS, Enrique (1971): «La Venus de Juan Adán», *Goya*, n.º 102, pp. 435-436.
- PÉREZ DE DOMINGO, Lorenzo (2006): «La obra del escultor Juan Pascual de Mena en Madrid», *Madrid. Revista de arte, geografía e historia*, n.º 8, pp. 279-326.
- POLT, John R.H. (1997). «Anton Raphael Mengs in Spanish Literature» en *Homenaje a don Luis Monguió*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta. pp. 351-374.
- PONZ, Antonio (1776). *Viaje de España en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*, t. V. 1ª ed., Madrid, Joaquín Ibarra.
- (1793). *Viaje de España en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*, t. V. 3ª ed., Madrid, Viuda de don Joaquín Ibarra.
- POTTS, Alex (1994). *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*. New Haven, CT, Yale University Press.
- REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba (2012): «El colegio dominico de Atocha en Madrid. Una propuesta para su reconstrucción», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, Valladolid, n.º 47, pp. 67-92.
- SEMPERE Y GUARINOS, Juan (1789). *Descripcion de los ornatos públicos con que la Corte de Madrid ha solemnizado la feliz exaltacion al trono de los reyes ... don Carlos III y doña Luisa de Borbon, y la jura del Serenísimo Señor don Fernando, Principe de Asturias*, Madrid, Imprenta Real.
- SIGÜENZA, fray José de (1605). *La Fundación del Monasterio de El Escorial* (ed. de 1983), Madrid, Turner.

- SUGRANYES FOLETTI, Silvia (2011). *La colección de dibujos Rablagio: un ejemplo de la actividad de dos maestros emigrantes italianos en España, (1737-1760)* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. <https://bit.ly/4lAb58n> [Consultada 25-05-2025].
- TÁRRAGA BALDÓ, M.^a Luisa (1980): «Dos nuevos bustos del escultor Felipe de Castro», *BSAA. Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (Universidad de Valladolid), n.º 46, pp. 475-484.
- (1989). «Esculturas y escultores de la Puerta de Alcalá» en *El arte en tiempo de Carlos III. IV Jornadas de Arte*, Madrid, CSIC, (pp. 267-298).
- WINCKELMANN, Johann Joachim (1756). *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, Dresden und Leipzig, Im Verlag der Waltherischen Handlung. <http://bit.ly/4jZTZiP>
- (1764). *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresde, Waltherische Hof-Buchhandlung (2 vols.). <https://bit.ly/4497FSI>
- (2008), *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* (trad. por Salvador Mas), Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.
- (2011). *Historia del Arte de la Antigüedad* (trad. por Joaquín Chamorro Mielke), Madrid, Akal.
- (2014). *Historia de las Artes entre los Antiguos por Johann Joachim Winckelmann, obra traducida del alemán al francés y de éste al castellano en 1784 e ilustrado con algunas notas por Diego Antonio Rejón de Silva, Académico de honor de la Real de San Fernando*, [ed. de Alejandro Martínez Pérez], Madrid, RABASF.
- Museo de Ciencias Naturales de Barcelona: <https://museuciencias.cat/es/no-tho-perdis/yeso/> [Consultado 14-05-2025].
- RABASF. *Catálogo online de las Colecciones*: <https://www.academiacolectaciones.com/> [Consultado 21-05-2025].
- Red Digital de Colecciones de Museos de España (CERES): <https://ceres.mcu.es/pages/Main> [Consultado 23-05-2025].
- Elogio fúnebre del ilustrísimo y Excelentísimo Señor D. Manuel Ventura de Figueroa. Leído en la Junta General del 2 de agosto de este año* (1783). Madrid, Antonio de Sancha. Impresos de la Real Sociedad, pp. 27-29.
- Le antichità di Ercolano esposte* (1757-1792). Napoli, Stamperia Reale, 8 vols.
- Distribución de los premios concedidos por el rey nuestro señor á los discípulos de las tres nobles artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta pública de 13 de Julio de 1799*, Madrid, Viuda de Ibarra.