



LA COLECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA CASA DE PILATOS. CONSIDERACIONES TÉCNICAS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL GRUPO ESCULTÓRICO ROMANO SITUADO EN LA LOGIA OESTE.

MARÍA ARJONILLA ÁLVAREZ. *Conservadora - Restauradora*

Per Afán de Ribera y Enríquez, I Duque de Alcalá, es cita obligada entre los principales coleccionistas de arqueología del siglo XVI. Para esbozar su biografía habremos de referirnos a los estrechos contactos mantenidos con los principales círculos intelectuales y artísticos de Sevilla y Nápoles.

Nombrado virrey de Nápoles por Felipe II, sería en esta ciudad donde comenzaría su interés por el período clásico. Su afán de coleccionismo de piezas romanas le hizo rodearse de una serie de especialistas, que actuaron como consejeros para la adquisición: Adrián Spadafora, Fernando de Torres o Flaminio Vacca (1). (Aunque en la bibliografía moderna aún se pretende que el grueso de esta colección

fuera regalada personalmente por el Papa Pío V (2), una posibilidad que Vicente Lleó descarta aludiendo a las relaciones hostiles que mantenían ambos.)

El objetivo buscado por el Duque de Alcalá era la instalación definitiva de esta colección en la Casa de Pilatos. El inmueble, tal y como hoy lo conocemos fue rehabilitado con este fin, siguiendo los criterios museológicos imperantes en el XVI, en los que Italia dictaba normas, adoptando los recursos ya aplicados en otras villas romanas, como es el caso del jardín del Belvedere diseñado por Bramante. Las huertas y patios de la casa pasaron a convertirse en un "jardín arqueológico", en el que las galerías se transformaron en <<loggias>> y los muros se llenaron de tondos y hornacinas para albergar piezas de distinta envergadura: bustos y figuras completas.

El artífice de esta remodelación fue el arquitecto italiano Benvenuto Tortello, quien permaneció 4 años en Sevilla (1568-1571). Junto a él llegaría Giuliano Menichini, escultor y restaurador encargado de la instalación y adecuación de toda la colección a las hornacinas, tondos y pedestales habilitados (3).

La llegada a Sevilla de la colección se constata por un documento existente en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla: en 1571, año de la muerte del coleccionista, se otorgaba

un poder para la recogida de Cartagena de un total de 34 cajas conteniendo mármoles de gran tamaño (4).

La colección que hoy se muestra en la Casa de Pilatos ha permanecido en su lugar actual desde la venida a España de la colección arqueológica reunida por el virrey de Nápoles, exceptuando algunas piezas que abandonaron el conjunto por razones testamentarias.

I.- VALORACIÓN

HISTÓRICO- ARTÍSTICA

La totalidad del grupo escultórico situado en la logia oeste es de producción romana. Su datación, dada en función de características estilísticas, técnicas y temáticas, nos conducen hacia la época imperial. Un período en el que el gusto por el clasicismo helénico se impone de forma decisiva a través de los ideales de belleza, y junto a éste, la proliferación del retrato. En este conjunto de piezas se reúnen ambas manifestaciones: la belleza de las formas y proporciones de las divinidades (Augusto, Hígea y Ceres) y el naturalismo más o menos entendido de los retratos (una dama patricia, un magistrado y un funcionario, ambos figuras togadas).

Dentro de la indudable calidad artística de las obras, hay que establecer una serie de apreciaciones. La monumental figura de Augusto divinizado

transmite por sí sola el perfeccionamiento técnico logrado dentro del clasicismo romano. A pesar del mal estado en el que se encuentra, guarda aún la delicadeza en el tratamiento y modelado, como podemos apreciar en el canon, la minuciosidad y naturalidad de los pliegues o el modelado de los pies (*).

Entre las distintas etapas del estilo romano, recogidas a través de estas representaciones, se plantean ciertas dudas en cuanto a la originalidad de las composiciones. En tallas como la de la diosa Ceres, podemos observar cómo la cabeza, el modelado de las líneas y perfiles del rostro, así como en el peinado, muestra un dominio estilístico no compartido por el tratamiento de pliegues en los ropajes o del cuerpo en general.

La diosa Higea muestra, frente al exagerado movimiento de la anterior, la delicadeza en la pose propia de las composiciones griegas, cercana a las famosas Venus conservadas.

Dentro de este grupo escultórico, existen dos togados, que guardan entre sí un distanciamiento estilístico: la tendencia al naturalismo del que llamaremos "funcionario togado", y el arcaísmo en el que se encuentra ya inmerso el retrato del que llamaremos "magistrado togado".

Sobre este último togado, también se manifiestan dudas referentes a la pertenencia original de la cabeza del

retratado. El cuerpo parece corresponder más al de un hombre joven, su movimiento no participa de la posición de la cabeza. (Solo una investigación a fondo, tras ser retirada la capa de adhesivo y relleno que une las dos partes, podrá dar lugar a la confirmación de esta hipótesis.)

II.- CONSIDERACIONES TÉCNICAS SOBRE LA ESCULTURA ROMANA.

El acercamiento a la totalidad del grupo, nos proporciona interesantes datos para la reconstrucción de las antiguas técnicas empleadas por los escultores clásicos, a través de las herramientas que han conservado su huella en la maltratada superficie de la piedra.

La técnica empleada por los artistas romanos no difiere de la practicada por griegos y etruscos.

La mayoría de los escultores fueron de procedencia griega o de formación similar.

En la época imperial, los instrumentos de talla eran básicamente el mazo, el cincel y el trépano. Para el acabado se empleaban distintos medios de abrasión: arena, esmeril o piedra pómez con agua, que podían dar lugar al delicado pulimento que simulaba la piel humana.

(*). Véase foto 5.

Entre los cinceles, el modo de percusión, así como la forma de terminación del útil (recto, punta o dentado) proporcionaban distintas texturas y mayor rapidez o delicadeza a la hora de desbastar la piedra, dependiendo también de la angulación y el golpe del mazo.

El trépano adoptaba formas distintas (móvil y fijo), y su forma de utilización, al igual que el resto de los instrumentos, se conocen a través de las producciones clásicas, en las que se representan a los talladores, y por otro lado a través de los estudios de las huellas incisas, en las propias esculturas no pulimentadas y en las inacabadas. Un ejemplo claro podemos observarlo en la peana y pies del funcionario togado, en la que el mármol aparece punteado en pequeñas lascas.

La labor del trépano se seguía en todas aquellas piezas en las que se hacía necesario el taladro: agujereado de la nariz, orejas, pupilas... Las trepanaciones de pequeño diámetro localizadas en algunas de las esculturas de la logia, nos han servido para identificar el cargo de uno de los togados: la sucesión de estos pequeños agujeros en el borde de una toga son indicativos de la existencia de una banda superpuesta, hoy perdida. La toga orlada (<<toga praetexta>>) con madera o tela teñida de púrpura, era portada por los altos magistrados romanos.

En el modelado de formas

delicadas o de cierta complejidad, como peinados, dedos,... esta herramienta disminuía el peligro de hacer saltar más materia de la deseada, como podría ocurrir con la percusión.

Los griegos y romanos acostumbraron a realizar sus obras utilizando uno o varios bloques de piedra. Cuando se trataba de figuras representadas con los brazos extendidos o alguna de sus piezas sobresaliente, o bien cuando se trataba de obras de gran tamaño, empleaban la técnica que conocían como *acrolithus*, basada en el acoplamiento entre piezas, sin relleno superficial alguno.

Gracias a este método se podían utilizar piedras de distinta naturaleza, o bien componer con otros materiales de mayor o menor nobleza: metales y maderas. Entre sus ventajas, habremos de observar una, de interés para el conocimiento de las "restauraciones" practicadas por los romanos: la posibilidad de reconstruir fácilmente las piezas que más frecuentemente eran dañadas. Cabezas, peinados, brazos y piernas eran ajustados a los troncos mediante trepanaciones, siguiendo el método que recogió Charles Duglas:

"Para adaptar el brazo en su lugar, dice M. Lechat, los escultores horadaban en el codo una profunda muesca, unas veces cuadrada pero más frecuentemente circular; el antebrazo se ajustaba por medio de un sólido vástago de forma también circular;

se comprimía en la muesca; se practicaba un agujero de alrededor de un centímetro, atravesando todo el espesor del mármol, por el centro del vástago, y a través de este orificio se colaba plomo, disimulando su terminación. A veces se limitaba a la adhesión del vástago en la muesca con una materia blanca, reducida a fino polvo, similar al yeso, aunque podría tratarse de cal" (5).

Esta técnica puede analizarse en los brazos de cuatro de las esculturas de la logia: los dos togados, el emperador y la dama patricia. Esta última es la que ofrece mayor interés, ya que puede apreciarse en detalle el proceso descrito en la cita: desde la superficie de la escultura hasta el borde de la trepanación observamos un canalillo de sección cuadrada destinado a hacer llegar el plomo colado.

En cuanto al tipo de mármol preferido por los romanos, debemos observar cómo las tallas de mayor calidad suelen venir acompañadas de un soporte similar. Entre los mármoles, los blancos de mayor finura en sus partículas eran los más codiciados. En este punto habremos de destacar la pieza del emperador y la del togado. El resto aún podría sorprendernos tras la limpieza a que deben ser sometidos, ya que la superficie ennegrecida impide valorar las características de su piedra.

III.- LAS RESTAURACIONES DOCUMENTADAS.

Ya se ha dado noticia de la restauración general a que fue sometida la colección arqueológica al completo, por orden del I Duque de Alcalá, y seguida por manos de Menichini. Respecto a ello hemos de decir que los criterios seguidos en la antigüedad para la restauración de obra no implicaban las normas extendidas y unificadas hoy: el criterio decorativo se imponía al respeto de lo original. Restauración iba a menudo asociada a reconstrucción (6). Rehacer una obra o modificarla según criterios de exhibición: formar parejas con obras independientes, adaptación a un entorno determinado, composición de esculturas mediante piezas de distinta procedencia. O bien los impuestos por la modernidad de cada momento histórico: peinados, cánones, ropajes, acabados, atributos,... En muchas ocasiones no se conseguían más que piezas cuya antigüedad solo era marcada por un soporte material.

En los archivos de la Casa de Pilatos se conservan una serie de documentos que describen las circunstancias, autorías, sueldos, piezas nuevas encargadas, limpiezas, etc., referidos a la colección arqueológica (7). Sin embargo no se llegan a incluir datos decisivos para el grupo de la logia.

La conservación de las piezas arqueológicas, por su emplazamiento (exterior) y dificultad de movimiento (para las de mayor tamaño) ha corrido pareja a las vicisitudes por las que atravesaría el inmueble.

Durante los últimos años las intervenciones que se registran afectan sobre todo a las estatuas y bustos del patio principal, no existiendo constatación escrita de la autoría del tratamiento a que han sido sometidas las de la logia. En cualquier caso se trata de manos inexpertas.

IV.- CAUSAS AMBIENTALES Y GRADOS DE INCIDENCIA SOBRE LAS OBRAS

En primer lugar consideraremos la situación ambiental del grupo escultórico, de la que se derivará directamente su estado de conservación.

Las esculturas se encuentran en la logia oeste (dimensiones aprox. 16 x 5 ms.) del llamado Jardín Grande, enmarcadas por unas hornacinas (aprox. 2 x 1 x 0'70 ms.) construidas para este fin hacia el siglo XVI.

Esta logia está inmersa en una zona de abundante vegetación, que será el primer factor a tener en cuenta como foco de humedad ambiental y freática. Factor considerado como el más importante medio de deterioro, por ser el agua el vehículo

que aporta a la piedra las sales contenidas en el suelo o suspendidas en la atmósfera.

La humedad está presente en los muros que contienen las esculturas, siendo el más dañado el situado en la zona sur (lugar que ocupa el funcionario togado). Las infiltraciones por capilaridad se han condensado en gran medida en este lugar, mientras que el norte por ser más soleado permanece en mejor estado. Los morteros de las paredes interiores de la hornacina están en avanzado grado de desintegración. Y por su proximidad, la hornacina de Higea, también se ve afectada aunque en menor grado.

La erosión del agua de lluvia directa, por otro lado, perjudica sobre todo a la escultura del emperador, por su disposición norte. La erosión del viento, así como los cambios de temperaturas, afectan por igual a todo el grupo ya que la logia no tiene cerramiento hacia el este.

Lo mismo podría referirse en cuanto a los problemas derivados de la polución atmosférica. El contexto urbano y los grados de polución de la zona centro, y más concretamente la cercanía de una calle con tránsito considerable, son también causa de la capa de ennegrecimiento que cubre a la totalidad del grupo.

Los contenidos en sales se detectan fácilmente cuando afloran a la superficie, provocando disgregación

y eflorescencias. Una vez en el interior de la piedra, mientras las cotas de humedad persistan las sales no cambian de tamaño, y por tanto su presencia quedará oculta. Sin embargo la evaporación dará lugar a la cristalización, y el consiguiente aumento de volumen ocasionará a su vez la ruptura entre las partículas, desuniendo las sales causantes del ataque al modelado. El juego de tensiones llega a destruir completamente, no sólo el acabado, sino también las formas de la piedra.

Las diferencias que apreciamos en la superficie de las esculturas del funcionario y el emperador, opuestas totalmente en cuanto a contenidos de humedad y horas de sol, son claro exponente. En la piedra del Togado las sales con seguridad están presentes aunque aún no han aflorado, mientras que en el caso del emperador, los daños son tan importantes, que nos podríamos referir a la pérdida de su superficie en un 80 % aproximadamente. En el torso apenas quedan algunas lagunas aisladas en forma de costras, el brazo aparece desfigurado, con pérdida de volumen y agujereado por grandes pérdidas de partículas.

V.- DAÑOS QUE AFECTAN A LA INTEGRIDAD DE LA OBRA: TRATAMIENTOS APLICADOS ANTERIORMENTE.

Los daños que más afectan al

grupo, exceptuando los derivados de los contenidos en sales, vienen dados precisamente de los tratamientos aplicados en fechas no muy lejanas, aunque sin documentar.

Por un lado habremos de resaltar el ocultamiento sistemático de la superficie original del mármol, con manchas o sin ellas, en pro de un acabado uniforme. Los productos aplicados para los rellenos, uniones de piezas o reconstrucciones, se desbordan sobrepasando los límites del daño con objeto de igualar a efecto óptico la superficie.

Las zonas tratadas aparecen hoy con una entonación distinta que difiere bastante de la pátina que cubre el mármol.

Los materiales utilizados para un propósito que daremos en llamar unificador, han sido el mortero de cemento y arena, y el yeso. En casos ya inimaginables, las esculturas han sido literalmente bañadas en productos plásticos, que se encuentran en proceso de descamación, por la nula transpiración de la piedra (caso del funcionario togado). Al margen de la no adecuación de estos materiales a la restauración de piedras, habremos de referirnos a la negligente aplicación: los productos mencionados ensucian la superficie de la piedra y se hallan formando gránulos en los lugares más insospechados.

El cemento ha sido considerado como incompatible a este efecto con la piedra, por la diferente densidad que presentan ambos, y por sus diferentes cotas de dilatación. Factores que hacen que los límites entre piedra y mortero aparezcan abiertos, cuando no produce daños más graves como son la rotura del mármol, en casos en los que se impida totalmente su movilidad.

El yeso tiene problemas de índole semejante, aunque su mayor fragilidad hace que se abra por las uniones con la piedra, antes de provocar tensiones.

Otro de los materiales incluidos en la piedra, que están provocando daños importantes, son los vástagos de hierro. En estado de corrosión, el aumento de su volumen provoca roturas en la piedra, además de las manchas de óxidos, tan complicadas de eliminar, que se encuentran ya en la mayoría de las de las estatuas.

BIBLIOGRAFIA

- (1).- LLEÓ, VICENTE: *El jardín arqueológico del I Duque de Alcalá*, pág. 24.
- (2).- MORÁN Y CHECA: *El coleccionismo en España*, Cátedra, Madrid. 1985 pág. 146.
- (3).- MARÍAS, FERNANDO: *El largo siglo XVI*, Taunus, Madrid 1989 págs.409 y 483.
- (4).- LLEÓ, VICENTE: *idem*.
- (5).- DUGAS, CHARLES: *Sculptura en Darenberg t. VIII*, pág. 1143.
- (6).- CONTI, ALESSANDRO: *Storia del restauro della conservazione delle opere d'arte*, capítulos I y II. Electra, Milano. 1988.
- (7).- GONZÁLEZ MORENO, JOAQUÍN: *La Casa de Pilatos en el siglo XIX*, Caja de Ahorros San Fernando, Sevilla. 1976 págs. 162 y ss.