



Procés de conservació-restauració d'una reproducció escultòrica de l'Auriga de Delfos. Els motlles durant el segle XIX

En aquest article es descriuen, d'una banda, els processos de conservació i restauració d'una reproducció escultòrica en guix de l'Auriga de Delfos, que es van portar a terme durant els mesos de novembre i desembre de 2006. La intervenció es va centrar en la consolidació estructural i el sistema de presentació del conjunt, atès que eren els seus principals problemes. D'altra banda, es presenta un estudi de l'obra des del punt de vista històric i iconogràfic, i es revisa la creació dels fons de buidats dels museus, els materials i les tècniques d'emmotllat emprades durant el segle XIX i inicis del XX, època en la qual podem datar la reproducció objecte d'aquesta restauració.

Xavier Alcalde Ceravalls. *Professor de modelatge i emmotllament de l'ESCRBCC.* ceravalls@gmail.com

Verónica Ramírez Calise. *Professora d'Història de l'Art de l'ESCRBCC.* veronicaramirez.calise@hotmail.com

Cecília Sanjurjo Marquie. *Diplomada en Conservació i Restauració d'Arqueologia per l'ESCRBCC.* cecisanjurjo@gmail.com

Anna Vélez Maestre. *Diplomada en Conservació i Restauració de Document Gràfic per l'ESCRBCC.* anna_velma@mixmail.com

INTRODUCCIÓ

La peça tractada és una còpia realitzada en guix de l'Auriga de Delfos, que data de finals del segle XIX o principis del segle XX i és d'autor i origen desconeguts. L'obra original data de l'any 474 aC, estava realitzada en bronze fos i constituïa un grup escultòric probablement format per l'auriga, quatre cavalls, un carro, un guerrer i un mosso de quadra. Actualment només es conserva l'auriga que sosté les regnes d'una quadriga, i es troba ubicat al Museu Arqueològic de Delfos (Grècia).

L'obra intervinguda és propietat particular, i es troba exposada a una botiga d'interiorisme i disseny del Barri Gòtic de Barcelona. És una còpia fidel de l'auriga de bronze del segle V aC, excepte per la peanya que presenta a la cara frontal una inscripció: *Delphes Aurige Vainqueur*. El fet que el text estigui escrit en francès ens ha permès establir una possible relació amb el taller de motlles del Museu del Louvre, ja que l'Auriga de Delfos és una peça que figura al seu catàleg de venda de reproduccions des de començaments del segle XX.¹



1. Aspecte de l'auriga de Delfos abans de la seva restauració (Fotografia: Equip de restauració).

¹ Florence RIONNET, *L'atelier de moulage du Musée du Louvre (1794-1928)*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1996.

2. Detall de la peanya abans de la intervenció. Es pot veure com les pèrdues de suport havien deixat al descobert la seva estructura de fusta i l'arpillera que reforçava les parets de guix (Fotografia: Equip de restauració).



Desconexem l'origen exacte de la peça i també com va arribar la reproducció a Barcelona, no obstant això tenim constància que a la ciutat actualment s'exposen dues còpies més.

DESCRIPCIÓ

L'escultura està realitzada en guix a partir d'un motlle, i reforçada amb una tela d'arpillera. Presenta una patina pictòrica imitant el bronze envellit, i descansa sobre una peanya cúbica realitzada amb els mateixos materials. A l'interior de la figura s'observen dos llistons verticals de fusta i dues tiges de ferro que la reforcen i l'estabilitzen sobre la peanya, que també està reforçada amb una estructura de fusta. L'auriga té una alçada aproximada de 180 cm i la peanya mesura 20 x 50 x 60 cm, a la cara frontal de la qual presenta la inscripció: *Delphes Aurige Vainqueur*. L'únic braç que conserva es pot extreure i se subjecta al cos per encaix.

ESTAT DE CONSERVACIÓ

L'alteració més significativa de l'obra era l'enfonsament de la superfície de la peanya on descansa la figura, la qual cosa debilitava considerablement l'estabilitat del conjunt. Amb el pas del temps l'estructura de fusta de la peanya va acabar no sent prou resistent per suportar el pes de l'auriga, i això va derivar en una progressiva deformació de les seves parets, l'aparició d'esquerdes i la pèrdua de verticalitat de l'escultura. Així mateix, tota la base de la peanya estava molt deteriorada a causa del seu contacte directe amb el terra, presentant importants pèrdues de suport i capa pictòrica i deixant al descobert l'arpillera i l'estructura interior de fusta.

El braç de l'auriga estava fracturat en tota la seva secció, amb pèrdues de capa pictòrica; els baixos de la túnica tenien pèrdues de suport provocats per cops; també es van observar diversos repints en petites zones on hi havia hagut pèrdua de

la capa pictòrica; per últim, tota l'obra presentava brutícia generalitzada, teranyines i restes de cera localitzats al cap i a la túnica.

PROCÉS DE CONSERVACIÓ-RESTAURACIÓ

El criteri d'intervenció adoptat va tenir en compte dos aspectes importants. En primer lloc, l'estat de conservació de l'obra: des del punt de vista estructural calia recuperar la seva estabilitat física, atesa la greu deformació que patia la peanya i el risc de col·lapse de l'escultura, ja parcialment enfonsada. En segon lloc, la seva futura funció i el destinatari: atès que l'obra un cop restaurada havia de ser exposada com a objecte decoratiu en una botiga d'interiorisme i disseny, la intervenció havia de retornar la llegibilitat des del punt de vista estètic.

Consolidació estructural

Com a primer pas es va dur a terme la consolidació estructural de la peanya que, com ja s'ha dit, suposava el procés més complicat a causa del pes de l'obra i de la fragilitat del suport. Es va sanear l'interior de la peanya eliminant l'estructura de fusta obsoleta que subjectava el pes de l'escultura, ja que es trobava fracturada i completament deformada. A continuació es va humitejar la superfície deformada de la peanya, des de l'interior, amb apòsits d'aigua destil·lada a fi i efecte de poder-li retornar gradualment l'horitzontalitat perduda. Quan es va considerar que el nivell d'humitat del guix permetia certa flexibilitat, es van retirar els apòsits i, amb una estructura provisional realitzada amb escuma de polièstirè, cinta americana i sergents, es va reubicar la superfície de la peanya fins a un nivell acceptable d'uniformitat, arribant a un equilibri entre les limitacions que presentava la deformació de les seves parets i la feble unió dels peus de l'auriga amb la seva cara superior. Aquesta estructura provisional va permetre al guix mantenir la nova posició mentre perdia la humitat,



3. Imatge de l'estat original de la superfície de la peanya, enfonçada pel pes de l'escultura (Fotografia: Equip de restauració).

i va ser retirada passades unes 72 hores, quan el guix va estar sec. A continuació, atès que un dels angles de l'estructura de fusta de la peanya estava desencaixat, es va reforçar mitjançant cargols d'acer inoxidable. Finalment, es va procedir a reforçar les parets interiors i les vores de la peanya mitjançant una capa de guix-escaiola (Polyfilla® Interior) i una malla de fibra de vidre embeguda per donar-li més resistència.

Atès que el guix de la peanya està en contacte amb el terra i, per tant, exposat a la humitat i als canvis de temperatura, es va aplicar una capa de biocida (Biotin-s® a l'1 % en *white spirit*) a l'interior de la peanya per prevenir l'aparició de microorganismes.

Per tal d'evitar un nou enfonçament de la superfície de la peanya, es va adaptar al seu interior una nova estructura cúbica feta a mida, de fusta premsada (DM) i impermeabilitzada. La unió dels dos elements es va realitzar amb una barreja d'acetat de polivinil (cola blanca) i guix, facilitant així la unió de la superfície rugosa de la peanya amb la superfície llisa de la fusta. D'altra banda, els dos llistons de fusta i les dues tiges de ferro, que abans descarregaven el pes de l'escultura en la peanya, ara descansen sobre una planxa de fusta (DM) subjectada a la nova estructura mitjançant angles d'acer inoxidable; per unir els llistons i les tiges a la planxa de fusta es va utilitzar una resina epoxídica (Araldit® Standard). D'aquesta manera tot el pes de l'escultura recau sobre l'estructura de fusta, alliberant així la peanya d'esforços que no pot resistir. Per aïllar la peça del terra, es va dissenyar l'estructura de fusta amb uns mil·límetres més d'alçada que el guix, de manera que la peanya queda "flotant". A més a més, es van adherir a la base de fusta unes proteccions de feltre per facilitar el desplaçament del conjunt.



4. Vista i detall del braç fracturat, abans de la intervenció (Fotografia: Equip de restauració).



Pel que fa a les fractures del braç, aquestes es van consolidar utilitzant una resina epoxídica (Araldit® Standard) a fi de proporcionar la resistència necessària per suportar el seu propi pes. Prèviament a la seva aplicació, s'havien humitejat les fractures amb alcohol etílic, per facilitar així la penetració de la resina i afavorir una total adhesió de les parts. Tot seguit, es va embolicar el braç amb film de polietilè i cinta americana, per mantenir la unió de les fractures múltiples mentre enduria la resina. Els fragments més petits, no estructurals, es van adherir amb adhesiu nitrocel·lulòsic (Imedio® banda azul).

Neteja mecànica i química

El procés de neteja va incloure l'eliminació de la pols superficial amb palatina i aspirador. Per a l'eliminació de la brutícia i taques més adherides a la superfície, es va utilitzar *white spirit* aplicat amb hisops, mentre que les taques de cera es van eliminar mecànicament amb bisturí.



5. Estat original de l'estructura de fusta de la peanya. S'observen dos travessers a els que descansaven dos llistons de fusta i dues tiges de ferro procedents de l'escultura.
(Fotografia: Equip de restauració).



6. Un cop eliminats els elements deteriorats de l'estructura de la peanya, es va humitejar el seu interior amb apòsits de polpa de cel·lulosa i aigua desionitzada.
(Fotografia: Equip de restauració).



7. Col·locació d'una malla de fibra de vidre en tota la superfície interior i les vores per aplicar després una capa de guix-escaiola per reforçar les parets de la peanya.
(Fotografia: Equip de restauració).

Reintegració volumètrica i cromàtica

Les llacunes i les juntes es van reintegrar amb guix-escaiola (Polyfilla® Interior) aplicada amb espàtula. Un cop el guix es va assecar, es va polir amb paper d'aigua per tal d'aconseguir un acabat llis similar a la textura de l'escultura. Finalment, es van protegir les reintegracions de guix amb una resina acrílica (Paraloid® B-72 al 3 % en toluè) aplicada amb pinzell.

Les llacunes corresponents a la pèrdua de capa pictòrica es van reintegrar seguint un criteri il·lusionista perquè el conjunt tingués una lectura correcta. Per coherència en la utilització dels materials, la reintegració cromàtica es va realitzar utilitzant pigments aglutinats amb una resina acrílica (Paraloid® B-72 al 3 % en toluè), aplicats amb pinzell mitjançant successives veladures.

L'AURIGA. VISIÓ HISTÒRICA I ICONOGRÀFICA

El denominat "estil sever" representa amb gran solvència el caràcter de l'Auriga de Delfos. És una figura ascendent, adherida, de contingut ferm, afermat als peus. És una figura de transició. Si bé els plecs intensos, ferrenys, tectònics, ho són a l'inferior, el cinyell situat com una frontera en deixa anar de nous, aquests d'anhels i moviments gràcils, que trobant-se propers al cap semblen afectar el món de les idees. La seva "animositat" es reconeix en la mirada que fixa l'ànima, també en la seva carnositat. Tot això es va resoldre en làmines finíssimes de coure, vori, banús, plata i or. Fraccionat està el bronze, "fet de peces" i recomposat. Va succeir cap al 470 aC.

Faetó, a la falla, ambicionava lliscar. Per això comptava amb un cos jove. Exigeix el compliment d'una promesa i en el seu desvariejament se serveix del carro, a la vegada artifici i artefacte. El seu error va consistir en no saber l'òrbita per la que girava la seva pròpia consciència.

Un cop s'està enfilat a certa alçada i es condueix a certa velocitat, s'ha d'observar una regla, la del "just al mig". Plató entén l'auriga com el més proper a l'ànima, *auriga virtutum, genetrix virtutum*, la resta seran perturbacions. El concepte figura en Timeu², i la seva pèrdua o bé la seva ignorància anuncia tot tipus de malalties. Les més preocupants seran les que afecten a l'enteniment.

La de Faetó és la història del precipitat. Pateix dels tremolors de la imaginació que l'impedirà ser ponderat. La seva caiguda no va ésser causada per una alçada determinada, ni per la temperatura del sol ni per la humitat de la terra, sinó més aviat per la imprudència, que és el lloc on s'extravien totes les consciències.

La contundència i la magnitud són termes copartíceps amb la ponderació, ignorant-los es pot provocar el desordre i el caos. El vol anàrquic és en essència una fugida. No hi ha destí. Faetó és un imprudent i per aquest motiu ha estat vist com la màxima expressió de l'enze, és a dir aquell que desatén tots els preceptes sota els quals s'identifica a l'individu equilibrat. Alciao recorre al fill del sol per advertir sobre els perills de la

² PLATÓ, *Timeo*. Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 128.



8. Procés de reforç de les parets de la peanya amb guix-escaiola
(Fotografia: Equip de restauració).



9. Imatge de la peanya una vegada finalitzat el procés de consolidació estructural i de reintegració matèrica
(Fotografia: Equip de restauració).



10. La nova estructura de la peanya es va fer de fusta premsada (DM) per suportar el pes de l'escultura i evitar un nou enfonsament
(Fotografia: Equip de restauració).

presumpció. Al concepte li dedica deu emblemes: “*En vano tensa las riendas el auriga que conduce un caballo desbocado: se precipita a la caída. No creas fácilmente a aquél al que no gobierna la razón y se deja llevar a la ligera por su propio capricho*”.³

Terme heretat de la filosofia grega, la prudència ha de convertir-se en una perpètua reflexió. A finals del segle XVII és vista com a sinònim de virtut, art i tècnica de tot govern. Gracián insistia en la seva supremacia moral, que “*no se han de mostrar más fuerzas de las que son menester; no haya desperdicios ni de saber ni de valer*”.⁴

11. L'eliminació de les restes de cera presents a la túnica i al cap es van eliminar mecànicament amb bisturí
(Fotografia: Equip de restauració).



El sol apareix com el censor. La llum aconsegueix encegar totes aquelles històries que han nascut de la inconsciència. Només al déu li és concedida la omnipotència, la lleugeresa i la condició que l'eximeix de l'esforç. El subjecte nascut de déu, però no per això tocat de divinitat, ambiciona una empresa desproporcionada i absurda. Faetó no està a l'alçada, tampoc exerceix el bon govern: “*Ocupaba aquél con su juvenil cuerpo el liviano carro y permanece encima de pie y se alegra en coger con sus manos las ligeras riendas (...). Pero el peso era ligero, y no el que podrían reconocer los caballos: del Sol, y el mismo yugo carecía de acostumbrada pesadez y, del mismo modo que las curvadas sin el peso adecuado se deslizan y por su excesiva liviandad son llevadas inestables a través del mar, así el carro libre del peso acostumbrado pega brincos en el aire, es fuertemente sacudido y es como un carro sin nadie*”.⁵

“Un carro sense ningú” és conduït des de la immaduresa, la lleugeresa i l'atreviment. La seva forassenyada carrera delata la presència de l'inacabat. Si tallar les brides és la metàfora de la mort, contràriament el que es mostra capacitat per dominar-les coneix “la relació (existent) entre l'ànima i el cos, els nervis i l'acció de la voluntat”⁶ i aconsegueix conduir el seu destí.

³ Andrea ALCIATO, *Emblemas*. Madrid: Akal Arte y Estética, 1993, p. 90-92 (ed. Santiago Sebastián).

⁴ Baltasar GRACIÁN, *Oráculo Manual*. Barcelona: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, sfe., p. 29.

⁵ OVIDI, *Metamorfosis*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997, p. 242.

⁶ Juan Eduardo CIRLOT, *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1985, p. 389.

La curvatura és potestat del cos pertorbat, sotmès i no embridat. Afecta a l'aparença i anuncia temperaments fràgils i abatuts; el seu reflex en l'organisme es pot observar com un senzill succés mecànic: "Cabe añadir que cuando un miembro del cuerpo experimenta una tracción violenta, puede llegar a dislocarse y, en ocasiones, se desarticula completamente y pierde la facultad de replegarse".⁷

En el supòsit de produir-se la debilitació del cos, la fortalesa representarà l'antídot en front a aquest desordre. La "fermesa" és la qualitat d'aquell qui no vacil·la i resta dempeus, "aguantar con firmeza es ya suficiente cumplimiento del deber (...). Porque es, sin duda, áspero, duro, amargo, contrario a la naturaleza y difícil de soportar y tolerar".⁸

L'auriga que s'ha intervingut ens remet a una prova de sèrie i posteriorment d'edició dels fons de buidats del Museu del Louvre. S'alça sobre peanya amb la llegenda *Aurige Vainqueur*. Figurarà relacionada per a la venda en els nou catàlegs que van des de 1901 a 1991. La seva adquisició, en el transcurs de la Tercera República, considerada com l'edat d'or de les col·leccions de buidats, es justificava des de la incontestable referència de l'escultura clàssica i per



12. Imatge del braç durant el procés de reintegració cromàtica (Fotografia: Equip de restauració).

⁷ Timothy BRIGHT, *Un tratado de melancolía*. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría Historia, 2004, p. 171.

⁸ CICERÓ, *Conversaciones en Túsulo*. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría Historia, 2005, p. 87.



13. Estat original en el que es trobava la peanya, amb les parets fracturades i els peus de l'auriga enfonsats (Fotografia: Equip de restauració).



14. Després de la consolidació estructural de la peanya, es van poder reintegrar volumètricament les parets i les vores (Fotografia: Equip de restauració).



15. La reintegració cromàtica es va realitzar amb pigments aglutinats amb una resina acrílica i aplicats amb pinzell (Fotografia: Equip de restauració).



16. Vista de l'auriga de Delfos un cop finalitzada la intervenció de restauració (Fotografia: Equip de restauració).

extensió del món antic. El motiu pel qual l'auriga es va incorporar a l'inventari del Museu sembla que es deu al canvi radical del gust, en el que, al marge de la vigència de les icones escultòriques del repertori, es va introduir al veure aflorar la "veritat" grega arcaica en les noves troballes de les campanyes arqueològiques. L'any 1883 van arribar onze buidats per mediació de Th. Homolle, director de l'escola francesa d'Atenes. L'auriga figurarà a l'escala Daru que albergava a manera de gran escenari l'anomenada "Galeria de Delfos".

Els buidats poden ser considerats com un instrument de "propaganda artística". Efectivament, bé sigui per divulgació, difusió, cultura o negoci, les reproduccions artístiques transiten per un camí de gran extensió que s'inicia des del gran prestigi que suposa la seva tinença, en ocasions mitjançant una intensa gestió diplomàtica, per concloure en el més accentuat *crépuscule de ce siècle*.

Des de finals del segle XVIII, l'estat divulga amb vocació de reunir enciclopèdicament tot un dispendi pedagògic que podia ser observat completament en les virtuoses formes heretades de l'antiguitat. El Louvre inicia el seu periple productiu subjecte a la Convenció Nacional. A principis del segle XX l'augment de la col·lecció és imparable. Es compten 1.500 motlles d'obres de totes les èpoques.

Amb anterioritat fou el *connaisseur* qui iniciava les col·leccions de buidats d'acord amb les seves inclinacions estètiques. En el transcurs de tres segles es pretén reviuir "una nova Roma". Andrea Verrocchio, Leone Leoni, Jacopo Palma el Jove i tants d'altres, exhibeixen la seva dependència. El major assoliment de Velázquez en el seu segon viatge a Itàlia fou l'adquisició d'un conjunt de buidats d'escaiola. A Bernini se li va encarregar la creació de la col·lecció de buidats de l'acadèmia francesa de Roma. Poussin va treballar en aquest mateix mitjà sota les ordres de Lluís XIII a la de l'Acadèmia Reial d'Escultura i Pintura de París. Mengs estava en possessió de la major col·lecció de buidats que un artista pot acumular en un segle.

Les icones del Belvedere que són passejades en processó triomfal per París, gràcies als acords de Tolentino passen amb gran celeritat pels tallers de buidat. Posteriorment la diligència de les troballes arqueològiques del segle conviu amb la immediatesa dels seus registres. Per a Goethe n'hi ha prou amb el Laocóont per concloure tot principi pedagògic; Goethe estava envoltat de buidats en el seu domicili de Weimar.

Les reproduccions denominades de sèrie o bé d'edició, són causa i conseqüència d'un intens sistema d'intercanvis artístics a nivell internacional. Gestions diplomàtiques per buidar dos dels cavalls de l'església de Sant Marc o els marbres del

Partenó, o el Patrocle i Àiax, donen una idea de la magnitud de les empreses. Antoine-Louis Barye proposa el buidat de les millors escultures dels museus grecs, etruscos i romans.

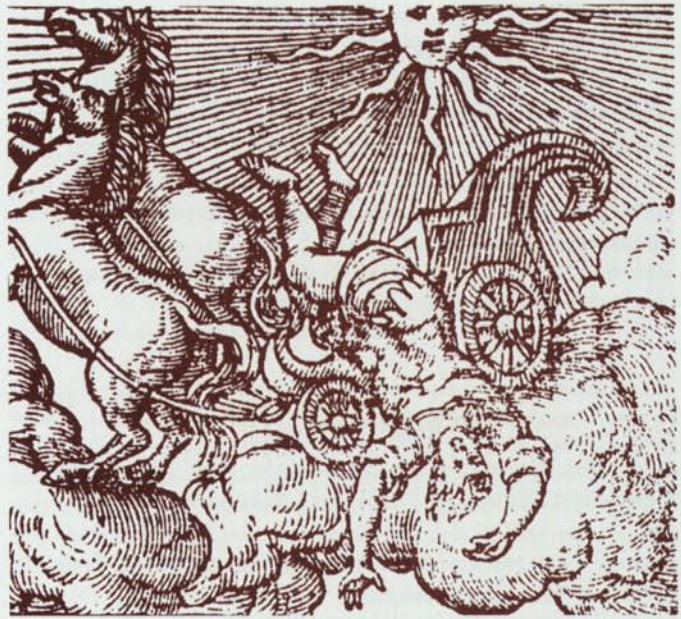
Lauriga aconsegueix sense dificultat introduir-se en el repertori dels fons de les Escoles de Belles Arts. En el període de la Restauració es contempla el comerç dels fons. La prodigiosa qualitat de negatius permet concloure la visió cíclica de la història de l'art imposada per l'autoritat de Winckelmann. Des de 1854 es produeix una explotació directa per part de l'administració de l'estat. Es regulen els drets de reproduccions, la jurisprudència i la legislació, i es persegueix el delictes de la *contrefaçón*.

El segle XIX és època d'absolut esplendor dels motlles d'escaiola, però també de l'alquímia de l'escaiola. Es realitzen proves amb hidrofugants i mineral de carbonat de plom i calç, així com ciments artificials i cel·lulosa, derivant en pastes plàstiques de gran resistència. S'incorporen per a l'obtenció de registres, les membranes flexibles que, com la gelatina, invenció deguda a Hipolyte Vincent l'any 1844, foren aplicades com a mètode per facilitar certes operacions en virtut de la rapidesa i la simplificació. Tècnica de gran efectivitat però de curta vida, atès que havien de rebre "l'agressivitat" dels materials quan es prenién. Segle d'invençions, com els *staff* d'Alexandre de Sacy al 1857, barreges plàstiques a base de guix mesclat amb ciment, glicerina, dextrina i cànem, que proporcionarien als calcs una notable resistència.

Segle de receptaris en la consecució de pàtines, les metal·litzacions del guix són difoses en profunditat durant el XIX. Olis cuits, sabó, sulfats de ferro i coure, cera blanca pura. Les dissolucions de pols de bronze i goma aràbiga, oli de llinosa, aplicades de manera conscient com a pàtines, sorgeixen el 1867 segons el "gran Roret". La seva enciclopèdia és reeditada sistemàticament davant la necessitat de modificar l'aparença dels guixos, que volien aproximar-se a la realitat dels originals. La multiplicació de les receptes fa que tota la natura es reuneixi en els manuals. Olis, formatge i llet; alum, ceres i resines; laques, alum i minerals; destil·lacions de vi i essències, mel.

Paral·lelament succeeixen les polèmiques suscidades a causa dels danys i alteracions que comporta aquesta febre operativa. Des d'un principi s'observa l'original com el gran damnificat. Gelatines calentes que alteren la pàtina dels bronzes, agents separadors que taquen els marbres a causa dels seus components greixosos, ineficàcia, incompetència dels formadors que adulteren o fracturen.

El "formador" era un especialista educat en la frontera del gust artístic i la saviesa tècnica. En general, autèntiques personalitats que operaven davant d'una accentuada complexitat tècnica. Havien de mostrar la seva condició manyosa, màxima subtilesa i a la vegada reconèixer i apreciar la bellesa. Conciliadors dels aspectes mecànics i sensibles, estaven obligats a actuar amb diligència.



17. Emblema lvi sobre els temeraris, extret d'Andrea ALCIATO, *Emblemas*. Madrid: Akal Arte y Estética, 1993, p. 92 (ed. Santiago Sebastián).



18. Christen Kobke, Vista de la col·lecció de buidats de Charlottenburg, 1830, Copenhaguen. Fotografia extreta d'Actes des Rencontres internationales sur les Moulages. Montpellier: Éditions de l'Université Montpellier III, 1997, p. 101.



Concorren italians en l'exclusiu mercat parisenc, trobant-se un ambient de certa xenofòbia i drets adquirits. La magnitud de l'ofici és corresposta per les dues principals escoles europees, que tot i antagòniques, coincidien en la sofisticació que podia imprimir-se a un material humil. No era suficient amb "cobrir grollerament d'escaiola una estàtua", calia una correspondència de les parts, fidelitat de les posicions, gràcia i una bona manera de fer.

BIBLIOGRAFIA

Actes des Rencontres internationales sur les Moulages. Montpellier: Éditions de l'Université Montpellier III, 1997.

Andrea ALCIATO, *Emblemas.* Madrid: Akal Arte y Estética, 1993 (ed. Santiago Sebastián).

Georges BARTHE (dir.), *Groupe de recherche sur le plâtre dans l'art. Le plâtre: l'art et la matière.* París: Creaphis, 2001.

Timothy BRIGHT, *Un tratado de melancolía.* Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría Historia, 2004.

CICERÓ, *Conversaciones en Túsculo.* Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría Historia, 2005.

Juan Eduardo CIRLOT, *Diccionario de Símbolos.* Barcelona: Editorial Labor, 1985.

Jean Pierre CUZIN, *D'après l'antique.* París: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2000.

Francis HASKELL, Nicholas PENNY, *El gusto y el arte de la antigüedad.* Madrid: Alianza Editorial, 1990.

Baltasar GRACIÁN, *Oráculo Manual.* Barcelona: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, sfe.

C. V. HORIE, *Materials for conservation: Organic consolidants, adhesives and coatings.* Oxford: Architectural Press, Butterworth-Heinemann, 1987.

OVIDI, *Metamorfosis.* Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.

PLATÓ, *Timeo.* Madrid: Alianza Editorial, 2004.

Florence RIONNET, *L'atelier de moulage du Musée du Louvre (1794-1928).* París: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1996.

Antonio RUIZ ELVIRA, *Mitología Clásica.* Madrid: EditorialGredos, 2000.

La sculpture française au XIX siècle. París: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1986.

Proceso de conservación-restauración de una reproducción escultórica del Auriga de Delfos. Los moldes durante el siglo XIX

En este artículo se describen, por un lado, los procesos de conservación y restauración de una reproducción escultórica en yeso del Auriga de Delfos, que se llevó a cabo durante los meses de noviembre y diciembre de 2006. La intervención se centró en la consolidación estructural y el sistema de presentación del conjunto, dado que eran sus principales problemas. Por otro lado, se presenta un estudio de la obra desde el punto de vista histórico e iconográfico, y se revisa la creación de los fondos de moldes de los museos, los materiales y las técnicas de vaciado utilizadas durante el siglo XIX e inicios del XX, época en la que podemos datar la reproducción objeto de esta restauración.

Xavier Alcalde Ceravalls. Profesor de modelado y vaciado de la ESCRBCC. ceravalls@gmail.com

Verónica Ramírez Calise. Profesora de Historia del Arte de la ESCRBCC. veronicaramirez.calise@hotmail.com

Cecilia Sanjurjo Marquine. Diplomada en Conservación y Restauración de Arqueología por la ESCRBCC. cecisanjurjo@gmail.com

Anna Vélez Maestre. Diplomada en Conservación y Restauración de Documento Gráfico por la ESCRBCC. anna_velma@mixmail.com

INTRODUCCIÓN

La pieza tratada es una copia realizada en yeso del Auriga de Delfos, que data de finales del siglo XIX o principios del siglo XX y es de autor y origen desconocidos. La obra original data del año 474 aC, estaba realizada en bronce fundido y constituía un grupo escultórico probablemente formado por el auriga, cuatro caballos, un carro, un guerrero y un mozo de cuadra. Actualmente sólo se conserva el auriga que sostiene las riendas de una cuadriga, y se encuentra ubicado en el Museo Arqueológico de Delfos (Grecia).

La obra intervenida es propiedad particular, y se encuentra expuesta en una tienda de interiorismo y diseño del Barrio Gótico de Barcelona. Es una copia fiel del auriga de bronce del siglo V aC, excepto por la peana que presenta en la cara frontal una inscripción: *Delphes Aurige Vainqueur*. El hecho que el texto esté escrito en francés nos ha permitido establecer una posible relación con el taller de moldes del Museo del Louvre, ya que el Auriga de Delfos es una pieza que figura en su catálogo de venta de reproducciones desde comienzos del siglo XX.¹

Desconocemos el origen exacto de la pieza y también cómo llegó la reproducción a Barcelona, no obstante tenemos constancia de que en la ciudad actualmente se exponen dos copias más.

DESCRIPCIÓN

La escultura está realizada en yeso a partir de un molde, y reforzada con una tela de arpillera. Presenta una pátina pictórica imitando el bronce envejecido, y descansa sobre una peana cúbica realizada con los mismos materiales. En el interior de la figura se observan dos listones verticales de madera y dos varillas de hierro que la refuerzan y la estabilizan sobre la peana, que también está reforzada con una estructura de madera. El auriga tiene una altura aproximada de 180 cm. y la peana mide 20 x 50 x 60 cm., en cuya cara frontal presenta la inscripción: *Delphes Aurige Vainqueur*. El único brazo que conserva se puede extraer y se sujeta al cuerpo por encaje.