



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.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

La alteración más significativa de la obra era el hundimiento de la superficie de la peana donde descansa la figura, lo cual debilitaba considerablemente la estabilidad del conjunto. Con el paso del tiempo la estructura de madera de la peana acabó no siendo lo suficientemente resistente como para soportar el peso del auriga, y ello derivó en una progresiva deformación de sus paredes, la aparición de grietas y la pérdida de verticalidad de la escultura. Asimismo, toda la base de la peana estaba muy deteriorada debido a su contacto directo con el suelo, presentando importantes pérdidas de soporte y capa pictórica y dejando al descubierto la arpillera y la estructura interior de madera.

El brazo del auriga estaba fracturado en toda su sección, con pérdidas de capa pictórica; los bajos de la túnica tenían pérdidas de soporte provocadas por golpes; también se observaron diversos repintes en pequeñas zonas donde había habido pérdida de la capa pictórica; por último, toda la obra presentaba suciedad generalizada, telarañas y restos de cera localizados en la cabeza y en la túnica.

PROCESO DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN

El criterio de intervención adoptado tuvo en cuenta dos aspectos importantes. En primer lugar, el estado de conservación de la obra: desde el punto de vista estructural era necesario recuperar su estabilidad física, dada la grave deformación que padecía la peana y el riesgo de colapso de la escultura, ya parcialmente hundida. En segundo lugar, su futura función y el destinatario: dado que la obra una vez restaurada debía ser expuesta como objeto decorativo en una tienda de interiorismo y diseño, la intervención debía retornar la legibilidad desde el punto de vista estético.

Consolidación estructural

Como primer paso se llevó a cabo la consolidación estructural de la peana que, como ya se ha dicho, suponía el proceso más complicado debido al peso de la obra y a la fragilidad del soporte. Se saneó el interior de la peana eliminando la estructura de madera obsoleta que sujetaba el peso de la escultura, ya que se encontraba fracturada y completamente deformada. A continuación se humedeció la superficie deformada de la peana, desde el interior, con apósitos de agua destilada para poderle devolver gradualmente la horizontalidad perdida. Cuando se consideró que el nivel de humedad del yeso permitía cierta flexibilidad, se retiraron los apósitos y, con una estructura provisional realizada con espuma de poliestireno, cinta americana y sargentos, se reubicó la superficie de la peana hasta un nivel aceptable de uniformidad, llegando a un equilibrio entre las limitaciones que presentaba la deformación de sus paredes y la débil unión de los pies del auriga con su cara superior. Esta estructura provisional permitió al yeso mantener la nueva posición mientras perdía la humedad, y se retiró pasadas unas 72 horas, cuando el yeso estuvo seco. A continuación, debido a que uno de los ángulos de la estructura de madera de la peana estaba desencajado, se reforzó mediante tornillos de acero inoxidable. Finalmente, se procedió a reforzar las paredes interiores y los bordes de la peana mediante una capa de yeso-escayola (Polyfilla® Interior) y una malla de fibra de vidrio embebida para darle más resistencia.

Dado que el yeso de la peana está en contacto con el suelo y, por lo tanto, expuesto a la humedad y a los cambios de temperatura, se aplicó una capa de biocida (Biotin-s® al 1 % en *white spirit*) en el interior de la peana para prevenir la aparición de microorganismos.

Para evitar un nuevo hundimiento de la superficie de la peana, se adaptó a su interior una nueva estructura cúbica hecha a medida, de madera prensada (DM) e impermeabilizada. La unión de los dos elementos se realizó con una mezcla de acetato de polivinilo (cola blanca) y yeso, facilitando así la unión de la superficie rugosa de la peana

con la superficie lisa de la madera. Por otro lado, los dos listones de madera y las dos varillas de hierro, que antes descargaban el peso de la escultura en la peana, ahora descansan sobre una plancha de madera (DM) sujeta a la nueva estructura mediante ángulos de acero inoxidable; para unir los listones y las varillas a la plancha de madera se utilizó una resina epoxídica (Araldit® standard). De esta manera todo el peso de la escultura recae sobre la estructura de madera, liberando así a la peana de esfuerzos que no puede resistir. Para aislar a la pieza del suelo, se diseñó la estructura de madera con unos milímetros más de altura que el yeso, de manera que la peana queda "flotando". Además, se adhirieron a la base de madera unas protecciones de fieltro para facilitar el desplazamiento del conjunto.

Respecto a las fracturas del brazo, éstas se consolidaron utilizando una resina epoxídica (Araldit® Standard) con el fin de proporcionar la resistencia necesaria para soportar su propio peso. Previamente a su aplicación, se habían humedecido las fracturas con alcohol etílico, para facilitar así la penetración de la resina y favorecer una total adhesión de las partes. A continuación, se envolvió el brazo con film de polietileno y cinta americana, para mantener la unión de las fracturas múltiples mientras endurecía la resina. Los fragmentos más pequeños, no estructurales, se adhirieron con adhesivo nitrocelulósico (Imedio® banda azul).

Limpieza mecánica y química

El proceso de limpieza incluyó la eliminación del polvo superficial con paletina y aspirador. Para la eliminación de la suciedad y manchas más adheridas a la superficie, se utilizó *white spirit* aplicado con hisopos, mientras que las manchas de cera se eliminaron mecánicamente con bisturí.

Reintegración volumétrica y cromática

Las lagunas y las juntas se reintegraron con yeso-escayola (Polyfilla® Interior) aplicada con espátula. Una vez seco el yeso, se pulió con lija de agua para conseguir un acabado liso similar a la textura de la escultura. Finalmente, se protegieron las reintegraciones de yeso con una resina acrílica (Paraloid® B-72 al 3 % en tolueno) aplicada con pincel.

Las lagunas correspondientes a la pérdida de capa pictórica se reintegraron siguiendo un criterio ilusionista para que el conjunto tuviese una lectura correcta. Por coherencia en la utilización de los materiales, la reintegración cromática se realizó utilizando pigmentos aglutinados con una resina acrílica (Paraloid® B-72 al 3 % en tolueno), aplicados con pincel mediante sucesivas veladuras.

EL AURIGA. VISIÓN HISTÓRICA E ICONOGRÁFICA

El denominado "estilo severo" representa con enorme solvencia el carácter del Auriga de Delfos. Es figura ascendente, adherida, de contenido firme, afianzado en los pies. Es figura de transición. Si bien los pliegues intensos, adustos, tectónicos, lo son en lo inferior, el cinto a modo de frontera desata otros nuevos, éstos de anhelos y movimientos gráciles, que encontrándose cercanos a la cabeza parecen afectar al mundo de las ideas. Su "animosidad" se reconoce en la mirada que fija el alma, también en su carnosidad. Todo ello fue resuelto en láminas finísimas de cobre, ébano, marfil, plata y oro. Fraccionado está el bronce, "hecho de trozos" y recompuestos. Sucede hacia el 470 aC.

Faetón, en la fábula, ambicionaba deslizarse. Para ello contaba con un cuerpo joven. Exige el cumplimiento de una promesa y en su desvarío se sirve del carro, a la vez artificio y artefacto. Su error consistió en no observar la órbita por la que giraba su propia conciencia.

Una vez se está encaramado a cierta altura y se conduce a cierta velocidad debe observarse una regla, la del "justo medio". Platón

Restauración de escultura

entiende al auriga como lo más cercano al alma, *auriga virtutum, genetrix virtutum*, el resto serán perturbaciones. El concepto figura en el Timeo,² y su pérdida o bien su ignorancia anuncia todo tipo de enfermedades. Las más preocupantes serán las que afectan al entendimiento.

La de Faetón es la historia del precipitado. Padece de los temblores de la imaginación que le impedirán ponderarse. Su caída no se debió a una altura determinada, ni a la temperatura del sol ni a la humedad de la tierra, sino más bien a la imprudencia, que es lugar donde se extravían todas las conciencias.

La contundencia y la magnitud son términos copartícipes con la ponderación, ignorándolos puede provocarse el desorden y el caos. El anárquico vuelo es en esencia una huída. No hay destino. Faetón es un imprudente y por ello ha sido visto como la máxima expresión del necio, esto es, aquél que desatiende todos los preceptos bajo los cuales se identifica al individuo equilibrado. Alciato recurre al hijo del sol para advertir sobre los peligros de la presunción. Al concepto le dedica diez emblemas: “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

Término heredado de la filosofía griega, la prudencia ha de convertirse en una perpetua reflexión. A finales del siglo XVII es vista como sinónimo de virtud, arte y técnica de todo gobierno. Gracián insistió en su supremacía moral, que “no se ha de mostrar más fuerzas de las que son menester; no haya desperdicios ni de saber ni de valer”.⁴

El sol aparece como el censor. La luz consigue cegar todas aquellas historias que han nacido de la inconsciencia. Sólo al dios le es concedida la omnipotencia, la ligereza y la condición que exime del esfuerzo. El sujeto nacido de dios, pero no por ello tocado de divinidad, ambiciona una empresa desproporcionada y absurda. Faetón no da la talla, tampoco ejerce el buen gobierno: “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 podrí-an reconocer los caballos del Sol, y el mismo yugo carecía de la acostumbrada pesadez y, del mismo modo que las curvas 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 brinco en el aire, es fuertemente sacudido y es como un carro sin nadie”.⁵

“Un carro sin nadie” es conducido desde la inmadurez, la ligereza y el atrevimiento. Su disparatada carrera delata la presencia de lo inacabado. Si cortar las riendas es la metáfora de la muerte, por el contrario el que se muestra capacitado para dominarlas sabe de la “relación (existente) entre el alma y el cuerpo, los nervios y la acción de la voluntad”⁶ y consigue manejar su destino.

La curvatura es potestad del cuerpo perturbado, sometido y no embridado. Afecta a la apariencia y anuncia temperamentos frágiles y abatidos; su reflejo en el organismo puede observarse como un sencillo suceso mecánico: “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 supuesto de producirse el debilitamiento del cuerpo, la fortaleza representará el antídoto frente a este desorden. La “firmeza” es la cualidad de aquél que no vacila y permanece erguido, “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

El auriga intervenido nos remite a una prueba de serie y posteriormente de edición de los fondos de vaciados del Museo del Louvre. Se alza sobre

peana con la leyenda *Aurige Vainqueur*. Figurará relacionada para la venta en los nueve catálogos que van desde 1901 hasta 1991. Su adquisición, en el transcurso de la Tercera República, considerada como la edad de oro de las colecciones de vaciados, se justificaba desde la incontestable referencia de la escultura clásica y por extensión del mundo antiguo. El motivo por el cual el auriga se incorpora al inventario del Museo parece deberse al cambio radical del gusto, en donde, al margen de la vigencia de los iconos escultóricos del repertorio, es introducido al ver aflorar la “verdad” griega arcaica en los nuevos hallazgos de diferentes campañas arqueológicas. Once vaciados llegan en 1883 por mediación de Th. Homolle, director de la escuela francesa de Atenas. El auriga figurará en la escalera Daru que albergaba a modo de gran escenario la denominada “Galería de Delfos”.

Los vaciados pueden considerarse como un instrumento de “propaganda artística”. Efectivamente, bien sea por divulgación, difusión, cultura o negocio, las reproducciones artísticas transitan por un camino de enorme extensión que se inicia desde el enorme prestigio que supone su tenencia, en ocasiones mediante una intensa gestión diplomática, para concluir en el más acentuado *crépuscule de ce siècle*.

Desde finales del siglo XVIII, el estado divulga con vocación de reunir enciclopédicamente todo un dispendio pedagógico que podía ser observado al completo en las virtuosas formas heredadas de la antigüedad. El Louvre inicia su periplo productivo sujeto a la Convención Nacional. A principios del siglo XX el aumento de la colección es imparable. Se cuentan en 1.500 los moldes de obras de todas las épocas.

Con anterioridad fue el *connaisseur* quien iniciaba las colecciones de vaciados dando cuenta de sus inclinaciones estéticas. A lo largo de tres siglos se pretende revivir “una nueva Roma”. Andrea Verrocchio, Leone Leoni, Jacopo Palma el Joven y otros tantos exhiben su dependencia. El mayor logro de Velázquez en su segundo viaje a Italia fue la adquisición de un conjunto de vaciados de escayola. A Bernini se le encarga la creación de la colección de vaciados de la academia francesa de Roma. Poussin trabaja en este mismo medio bajo las órdenes de Luís XIII en la de la Academia Real de Escultura y Pintura de París. Mengs estaba en posesión de la mayor colección de vaciados que un artista puede acumular en el siglo.

Los iconos del Belvedere que son paseados en procesión triunfal por París, gracias a los acuerdos de Tolentino pasan con enorme celeridad por los talleres de vaciado. Posteriormente la diligencia de los hallazgos arqueológicos del siglo convive con la inmediatez de sus registros. Para Goethe es suficiente el Laocoonte para concluir todo principio pedagógico; Goethe estaba rodeado de vaciados en su domicilio de Weimar.

Las reproducciones denominadas de serie o bien de edición, son causa y consecuencia de un intenso sistema de intercambios artísticos a nivel internacional. Gestiones diplomáticas para vaciar dos de los caballos de la iglesia de San Marcos o los mármoles del Partenón o el Patroclo y Ayax, dan idea de la magnitud de las empresas. Antoine-Louis Barye propone el vaciado de las mejores estatuas de museos griegos, etruscos y romanos.

El auriga consigue sin dificultad introducirse en el repertorio de los fondos de las Escuelas de Bellas artes. En el periodo de la Restauración se contempla el comercio de los fondos. La prodigiosa calidad de negativos permite concluir la visión cíclica de la historia del arte impuesta por la autoridad de Winckelmann. Desde 1854 se produce una explotación directa por parte de la Administración del estado. Se regulan los derechos de reproducciones, la jurisprudencia y la legislación, y se persigue el delito de la *contrefaçon*.

El siglo XIX es época de absoluto esplendor de los moldes de escayola, pero también de la alquimia de la escayola. Son realizadas pruebas con hidrofugantes y mineral de carbonato de plomo y cales, así como

cementos artificiales y celulosas, derivando en pastas plásticas de enorme resistencia. Se incorporan para la obtención de registros, las membranas flexibles que, como la gelatina, invención debida a Hipolyte Vincent en 1844, fueron aplicadas como método para facilitar ciertas operaciones en virtud de la rapidez y la simplificación. Técnica de enorme efectividad pero de corta vida, por cuanto debían recibir la "agresividad" de los fraguados. Siglo de invenciones, como los *staff* de Alexandre de Sacy en 1857, mezclas plásticas a base de yeso mezclado con cemento, glicerina, dextrina y cáñamo, que proporcionarían a los calcos una notable resistencia.

Siglo de recetarios en la consecución de pátinas, las metalizaciones del yeso son difundidas en profundidad durante el XIX. Aceites cocidos, jabón, sulfatos de hierro y de cobre, cera blanca pura. Las disoluciones de polvo de bronce y goma arábiga, aceite de lino, aplicadas de manera consciente como pátinas, surgen en 1867 según el "gran Roret". Su enciclopedia es reeditada sistemáticamente ante la necesidad de modificar la apariencia de los yesos, que querían aproximarse a la realidad de los originales. La multiplicación de las recetas hace que la naturaleza al completo se dé cita en los manuales. Aceites, queso y leche; alumbres ceras y resinas; lacas, alumbre y minerales; destilaciones de vino y esencias, miel.

En paralelo se suceden las polémicas suscitadas a causa de los daños y alteraciones que comportan esta fiebre operativa. Desde un principio se observa al original como el gran damnificado. Gelatinas calientes que alteran la pátina de los broncees, agentes separadores que manchan mármoles a causa de sus componentes grasos, ineficacia, incompetencia de los formadores que adulteran o fracturan.

El "formador" era un especialista educado en la frontera del gusto artístico y la sabiduría técnica. En su conjunto, auténticas personalidades que operaban ante una marcada complejidad técnica. Debían mostrar su condición habilidosa, máxima sutileza, y al mismo tiempo reconocer y apreciar la belleza. Conciliadores de los aspectos mecánicos y sensibles, estaban obligados a actuar con inteligencia.

Concurren italianos en el exclusivo mercado parisino, encontrándose un ambiente de cierta xenofobia y derechos adquiridos. La magnitud del oficio es correspondida por las dos principales escuelas europeas, que aún antagónicas, coincidían en la sofisticación que podía imprimirse a un material humilde. No era suficiente con "cubrir groseramente de escayola una estatua", debía haber correspondencia de las partes, fidelidad de las posiciones, gracia y buen hacer.

FOTOGRAFÍAS

1. Aspecto del auriga de Delfos antes de su restauración (Fotografía: Equipo de restauración).
2. Detalle de la peana antes de la intervención. Se puede ver como las pérdidas de soporte habían dejado al descubierto su estructura de madera y la arpillera que reforzaba las paredes de yeso (Fotografía: Equipo de restauración).
3. Imagen del estado original de la superficie de la peana, hundida por el peso de la escultura (Fotografía: Equipo de restauración).
4. Vista y detalle del brazo fracturado, antes de la intervención (Fotografía: Equipo de restauración).
5. Estado original de la estructura de madera de la peana. Se observan dos travesaños en los que descansaban dos listones de madera y dos varillas de hierro procedentes de la escultura (Fotografía: Equipo de restauración).
6. Una vez eliminados los elementos deteriorados de la estructura de

la peana, se humedeció su interior con apósitos de pulpa de celulosa y agua desionizada (Fotografía: Equipo de restauración).

7. Colocación de una malla de fibra de vidrio en toda la superficie interior y los bordes para aplicar después una capa de yeso-escayola para reforzar las paredes de la peana (Fotografía: Equipo de restauración).
8. Proceso de refuerzo de las paredes de la peana con yeso-escayola (Fotografía: Equipo de restauración).
9. Imagen de la peana una vez finalizado el proceso de consolidación estructural y de reintegración matérica (Fotografía: Equipo de restauración).
10. La nueva estructura de la peana se hizo de madera prensada (DM) para soportar el peso de la escultura y evitar un nuevo hundimiento (Fotografía: Equipo de restauración).
11. La eliminación de los restos de cera presentes en la túnica y en la cabeza se eliminaron mecánicamente con bisturí (Fotografía: Equipo de restauración).
12. Imagen del brazo durante el proceso de reintegración cromática (Fotografía: Equipo de restauración).
13. Estado original en el que se encontraba la peana, con las paredes fracturadas y los pies del auriga hundidos (Fotografía: Equipo de restauración).
14. Después de la consolidación estructural de la peana, se pudieron reintegrar volumétricamente las paredes y los bordes (Fotografía: Equipo de restauración).
15. La reintegración cromática se realizó con pigmentos aglutinados con una resina acrílica y aplicados a pincel (Fotografía: Equipo de restauración).
16. Vista del auriga de Delfos una vez finalizada la intervención de restauración (Fotografía: Equipo de restauración).
17. Emblema LVI sobre los temerarios, extraído de Andrea ALCIATO, *Emblemas*. Madrid: Akal Arte y Estética, 1993, p. 92 (ed. Santiago Sebastián).
18. Christen Kobke, Vista de la colección de vaciados de Charlottemburg, 1830, Copenhague. Fotografía extraída de *Actes des Rencontres internationales sur les Moulages*. Montpellier: Éditions de l'Université Montpellier III, 1997, p. 101.

NOTAS

- ¹ Florence RIONNET, *L'atelier de moulage du Musée du Louvre (1794-1928)*. París: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1996.
- ² PLATÓN, *Timeo*. Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 128.
- 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 OVIDIO, *Metamorfosis*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997, p. 242.
- ⁶ Juan Eduardo CIRLOT, *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1985, p. 389.
- ⁷ Timothy BRIGHT, *Un tratado de melancolía*. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría Historia, 2004, p. 171.
- ⁸ CICERÓN, *Conversaciones en Túsculo*. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría Historia, 2005, p. 87.