



VENUS Y APOLO EN EL MUSEO CANARIO: RECUPERANDO LA HISTORIA DE UNA OLVIDADA COLECCIÓN DE REPRODUCCIONES ARTÍSTICAS

VENUS AND APOLLO IN EL MUSEO CANARIO: RECOVERING THE HISTORY OF A FORGOTTEN COLLECTION OF ART REPRODUCTIONS

Fernando Betancor Pérez*

Cómo citar este artículo/Citation: Betancor Pérez, F. (2023). Venus y Apolo en El Museo Canario: recuperando la historia de una olvidada colección de reproducciones artísticas. *XXV Coloquio de Historia Canario-Americana (2022)*, XXV-121. <https://revistas.grancanaria.com/index.php/chca/article/view/10958>

Resumen: En esta comunicación trataremos de reconstruir la historia de una de las colecciones más desconocidas de El Museo Canario (Las Palmas de Gran Canaria). Nos referimos al conjunto de reproducciones artísticas que, procedentes de la Real Academia de San Fernando, fueron recibidas en la sociedad científica en 1908. Las 24 réplicas de esculturas clásicas y renacentistas que integraban la serie, realizadas por el italiano Lucas Bartolozzi, fueron presentadas al público coincidiendo con la conmemoración del 28º aniversario de la apertura de la institución museística grancanaria. La colección de vaciados, hoy conservada solo parcialmente, constituye una buena muestra de la relación establecida por El Museo Canario con el arte desde una fecha muy temprana. Además, también supone un magnífico ejemplo del interés que tenían sus fundadores por enriquecer los fondos de la entidad con piezas que, aunque no relacionadas de manera directa con Canarias, si eran consideradas fundamentales para el estudio de las artes.

Palabras clave: El Museo Canario, Canarias, museos, arte, escultura, colecciones.

Abstract: In this paper we will try to reconstruct the history of one of the most unknown collections of El Museo Canario (Las Palmas de Gran Canaria). We are referring to the set of artistic reproductions that, coming from the Royal Academy of San Fernando, were received by the scientific society in 1908. The 24 replicas of classical and Renaissance sculptures that made up the series, made by the Italian Lucas Bartolozzi, were presented to the public to coincide with the commemoration of the 28th anniversary of the inauguration of the institution. The collection of sculptures, now only partially preserved, is a good example of the relationship established by El Museo Canario with art from a very early date. It is also a magnificent example of the interest of its founders in enriching the museum's collection with pieces that, although not directly related to the Canary Islands, were considered fundamental for the study of the arts.

Keywords: El Museo Canario, Canary Islands, Museums, Art, Sculpture, Collections.

INTRODUCCIÓN¹

Desde el momento de su fundación, los impulsores de la Sociedad Científica El Museo Canario (Las Palmas de Gran Canaria), además de la configuración de otro tipo de fondos, contemplaron entre sus objetivos dar forma a una colección de objetos artísticos. Ya en el primer artículo de su reglamento fundacional quedó recogido aquel primigenio interés que el arte despertaba entre los promotores de la institución. Se reconocía así el valor de la pintura, la escultura o el grabado como manifestaciones culturales susceptibles de ser preservadas, coleccionadas, estudiadas y difundidas:

* Archivero. Sociedad Científica El Museo Canario. C/ Dr. Verneau, 2. 35001. Las Palmas de Gran Canaria. España. Teléfono: +34928336800; correo electrónico: fbetancor@elmuseocanario.com

¹ Agradecemos al personal del Museo Nacional de Escultura (Valladolid, España), especialmente a doña Mónica Cerrejón García (Dpto. de registro y documentación), el habernos facilitado la documentación que obra en el archivo de la institución relacionada con el tema objeto de este trabajo.



Esta Sociedad se propone crear un Museo, donde, en sus correspondientes secciones, se coleccionen y expongan al público objetos de ciencias naturales, arqueológicas y de artes; y una Biblioteca en la cual se reúnan y conserven todas las obras de literatura antigua y moderna...²

No debe resultar extraño que en este inaugural documento reglamentario se recogiera la intención de coleccionar piezas de tan diversa índole y naturaleza (arqueología, historia natural, artes plásticas, documentos, etc.). Si tenemos en cuenta que la entidad museística grancanaria había sido fundada en 1879, su puesta en marcha hay que ponerla en relación con la dinámica que recorría Europa, y también el territorio español, entre las últimas décadas del siglo XIX y los primeros años del siglo XX. Es esta una etapa caracterizada por la apertura de centros locales que eran promovidos por coleccionistas y eruditos, convirtiéndose la interdisciplinariedad y el enciclopedismo en su carta de presentación. En este contexto, y tal como reconoció la profesora María Bolaños en su estudio sobre la historia de los museos en España³, El Museo Canario puede ser considerada una institución pionera en tanto en cuanto entre sus objetivos se alineaban los más variados intereses. Así, desde la historia y la arqueología hasta la historia natural y la geografía, pasando por la literatura y las artes plásticas, todas las ramas del conocimiento eran susceptibles de ser objeto de su atención. En definitiva, todo el saber –representado de manera preferente por su cultura material– tenía cabida en el nuevo museo grancanario.

Pero, de una manera específica, en el caso de El Museo Canario, ese especial énfasis puesto sobre el arte –manifestación que, por otra parte, fue situada en el momento inicial al mismo nivel de importancia que la arqueología y la historia natural–, no perseguía otro fin que llenar un vacío existente en el espacio cultural insular. En efecto, en 1879 Gran Canaria carecía de una institución que contara con una exposición artística permanente. Bien es cierto que el Gabinete Literario desde su fundación en 1844⁴ había puesto en práctica diversas actividades plásticas y expositivas. Sin embargo, la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria no dispuso de un museo en el sentido estricto de la palabra hasta que en 1879 los promotores de la idea de crear una sociedad científica –encabezados por Gregorio Chil y Naranjo– concretaron el concepto dando forma a El Museo Canario. A nadie se le escapa que la entidad, de manera paulatina, fue dirigiendo sus pasos hacia la arqueología y la historia natural. El sustento de esa línea hacia la especialización de sus colecciones partía de la fascinación que suscitaban tanto la rica cultura material prehispánica que iba siendo recuperada e instalada en el museo, como las piezas –no menos interesantes y numerosas– que integraban las colecciones de petrología, mineralogía, zoología, botánica, etc. Sin embargo, el arte siempre estuvo presente y la colección de reproducciones artísticas de la que nos ocuparemos es una buena muestra de ello.

LA INICIATIVA: UN GABINETE DE REPRODUCCIONES ARTÍSTICAS EN LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

Una de las primeras iniciativas a través de la que se manifestó esta relación entre El Museo Canario y el arte la constituyó la puesta en marcha de una *gipsoteca*, aquel griego «lugar de los yesos», o gabinete de reproducciones artísticas. A pesar de que hoy, cuando la pieza original se ha convertido en la únicamente válida y no podamos llegar a entender el valor que tuvo la copia en el pasado, es indudable que en el momento en que surgió la idea de contar con una colección de vaciados, los dirigentes de la institución museística grancanaria continuaron con

2 ESTATUTOS (1879), p. 1.

3 BOLAÑOS (1997), p. 280.

4 NARANJO (2016), pp. 198-212 y 228-253.

una tradición que hundía sus raíces en un pasado muy remoto. En efecto, no es necesario recordar que el interés por las copias de obras de arte, especialmente de piezas escultóricas clásicas, no era algo nuevo. Echando un vistazo a la historia, comprobamos que ya en la antigüedad romana se había suscitado la necesidad de contar con réplicas de obras griegas, reproducciones gracias a las que, en gran medida, en la actualidad conocemos buena parte de la original –y perdida– estatuaria helena. Con posterioridad, el ideal renacentista, y la consecuente recuperación del mundo clásico que este movimiento cultural llevó aparejada, favoreció el advenimiento de una nueva etapa de auge de este tipo de duplicados. No resulta extraño que, en este contexto cultural, fueran numerosos los coleccionistas y mecenas que, ante la imposibilidad de poseer los originales, desearan contar con vestigios evocadores del clasicismo, constituyendo la copia el único medio de obtenerlos. Finalmente, fue durante los siglos XVIII y XIX, cuando los eruditos y artistas volvieron a dirigir su mirada hacia las culturas griega y romana. Los museos, los coleccionistas, las academias y las universidades hicieron entonces acopio de reproducciones con el fin de estudiar, difundir y emplear con fines didácticos los modelos de la Antigüedad⁵. En este sentido, la fundación a mediados del siglo XVIII de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) desempeñó un papel de primer orden en la propagación de los ideales clásicos en los territorios hispanos, constituyendo su *gipsoteca* una fuente de inspiración esencial para los artistas. Asimismo, y siguiendo esta misma línea, fue en la segunda mitad de la décimo novena centuria cuando iniciarían su andadura los primeros museos de reproducciones artísticas, nutridos con réplicas realizadas a través de la técnica del vaciado en yeso de moldes rígidos. En 1869 fue fundado el instalado en la ciudad de Berlín, mientras que los de Madrid y París abrirían sus puertas en 1881 y 1882 respectivamente⁶. La tradición de reunir este tipo de réplicas de escayola no cesó con el paso del tiempo. Así lo demuestra la fundación, en los primeros años del siglo XX, de un Museo de reproducciones en Logroño (La Rioja) o la más tardía apertura del establecido en Bilbao en la década de 1920.

Es en este contexto en el que debemos situar la iniciativa de instalar un gabinete de reproducciones artísticas vinculado a El Museo Canario en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. Así, en diciembre de 1903, José Franchy y Roca compartió con los miembros de la junta directiva de la institución el proyecto que estaba siendo impulsado por un grupo de jóvenes, encabezado por Manuel Valido Rodríguez⁷ –estudiante de arquitectura e hijo del maestro de obras Federico Valido–, consistente en dar forma a un museo de reproducciones, añadiendo que «...sería ventajoso para todos especialmente para el país, que [la colección de esculturas] formase parte de El Museo Canario...»⁸. Tras la presentación de la idea, fue nombrada una comisión integrada por José Franchy y Roca, Federico Valido y Amaranto Martínez de Escobar con el fin de que procediera a valorar la idoneidad de acrecentar los fondos de la entidad con este tipo de material, ya que se dudaba sobre si el régimen estatutario de la sociedad permitía la

⁵ En este contexto hay que situar la conformación de las colecciones de reproducciones artísticas conservadas en algunos museos provinciales españoles –como el de Zaragoza– procedentes de las academias de bellas artes locales. Asimismo, no podemos olvidar las no menos importantes *gipsotecas* universitarias como las custodiadas, entre otras, en las Universidades de Sevilla, Valencia y Complutense (Madrid).

⁶ El museo madrileño había sido creado el 31 de enero de 1877, pero no sería inaugurado hasta 1881 contando con un fondo fundacional de 156 vaciados de mármoles del Partenón cuyos originales se custodiaban en el Museo Británico (Londres).

⁷ Archivo General de El Museo Canario [AMC]. Libros de actas de la junta directiva [LAJD]. ES 35001 AMC/AMC 4915. Libro 2 de actas de la junta directiva, f. 115v. Sesión de 20 de noviembre de 1904. Manuel Valido Rodríguez fue admitido como socio de El Museo Canario el 20 de noviembre de 1904.

⁸ Archivo General de El Museo Canario [AMC]. Libros de actas de la junta directiva [LAJD]. ES 35001 AMC/AMC 4915. Libro 2 de actas de la junta directiva, f. 108r. Sesión de 16 de diciembre de 1903.

inclusión de esta sección en el museo⁹. Aunque en febrero de 1904 los comisionados informaron de manera favorable el objeto de su consulta, manifestaron, no obstante, su inquietud ante la inexistencia de un local adecuado para exhibir las piezas que integrarían el gabinete¹⁰. A pesar de ese reparo –que, por otro lado, demuestra la preocupación de los miembros de El Museo Canario por exponer de forma apropiada sus colecciones–, la junta directiva admitió finalmente la proposición¹¹.

A pesar de esta rápida y favorable acogida, lo cierto es que –a tenor del silencio documental existente en torno a este asunto– la iniciativa debió de caer en el olvido. Así las cosas, a finales del año 1905 una carta remitida por el impulsor de la idea, Manuel Valido, recordó a los responsables de la entidad la necesidad de poner en acción los medios necesarios para concretar el proyecto. Pero, no fue hasta 1906, tres años después del surgimiento del plan, cuando se le dio a este el verdadero impulso. Ese año el secretario de la sociedad, Amaranto Martínez de Escobar, estableció los primeros contactos con José Ramón Mélida (1856-1933), miembro desde 1899 de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y director entre 1901 y 1916 del Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid¹². La respuesta de Mélida fue favorable, si bien informó a los solicitantes que no era la entidad que él dirigía, sino el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes el organismo que tenía la potestad para conceder de manera oficial la pretendida colección. La inestable situación política vivida en España entre los meses finales de 1906 y los primeros de 1907 –generada por la rivalidad existente entre los dirigentes del partido liberal– recomendaba mantenerse a la espera y no iniciar procedimientos ni trámites ministeriales hasta que las circunstancias cambiaran. Los directivos del museo eran conocedores de que solo un gobierno estable podía garantizar la continuidad de los proyectos y que de nada servía mantener conversaciones con un ministro que no iba a permanecer durante mucho tiempo en su puesto¹³. A partir de enero de 1907, con la designación del conservador Antonio Maura como presidente del Consejo de Ministros, dio comienzo una nueva etapa de estabilidad. Con la apertura del conocido como «gobierno largo» bajo el mandato de Maura y la designación de Faustino Rodríguez San Pedro como ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes –que permaneció en su cargo entre 1907 y 1909–, se dieron las condiciones adecuadas para iniciar el proceso de petición de aquel lote de piezas artísticas.

9 AMC/AMC. LAJD. ES 35001 AMC/AMC 4915. Libro 2 de actas de la Junta directiva, f.108r. Sesión de 16 de diciembre de 1903.

10 AMC/AMC. LAJD. ES 35001 AMC/AMC 4915. Libro 2 de actas de la junta directiva, f. 108v. Sesión de 24 de enero de 1904. El Museo Canario estuvo instalado hasta 1930 –año en que reinauguró en su sede actual– en las casas consistoriales y no se disponían de las salas adecuadas para exponer la totalidad del material conservado.

11 AMC/AMC. LAJD. ES 35001 AMC/AMC 4915. Libro 2 de actas de la Junta directiva, f. 111r. Sesión de 1 de febrero de 1904. No obstante, fue reconocido que era urgente la reforma de los estatutos para poder encajar la nueva colección en El Museo Canario. De hecho, en el artículo 2 de los estatutos aprobados en 1909 se hizo expresa mención a que la sociedad cuenta «...con un gabinete de reproducciones o vaciados anexo al mismo Museo, de figuras clásicas y de modelos de reconocido mérito para su estudio...».

12 AMC/AMC. LAJD. ES 35001 AMC/AMC 4916. Libro 3 de actas de la Junta directiva, p. 14. Sesión de 24 de diciembre de 1906. Este informó a los miembros de El Museo Canario que la Academia de Bellas Artes de San Fernando concedía gratuitamente colecciones de vaciados a los museos que lo solicitaran, debiendo el receptor abonar el embalaje y traslado.

13 AMC/AMC. ES 35001 AMC/AMC 5175, f. 2. Las primeras comunicaciones para la obtención de la colección se iniciaron en 1906 bajo el mandato del ministro Amalio Gimeno Cabañas. Su breve permanencia en el cargo obligó a reanudar las conversaciones con los ministros que le sucedieron. De hecho, en una carta remitida por el diputado Felipe Pérez del Toro a Teófilo Martínez de Escobar el 27 de enero de 1907 se indicaba que Gimeno había prometido hacer todo lo posible por conceder la colección a El Museo Canario, pero ante su destitución había que empezar desde cero el trámite con el nuevo ministro, ralentizándose así los logros relacionados con este aspecto.

Con este nuevo y favorable escenario, en enero de 1907, Teófilo Martínez de Escobar, presidente del museo, solicitó formalmente al Ministerio de Instrucción Pública la colección de piezas, recibiendo algunos meses más tarde, en noviembre de 1907, un oficio mediante el que se confirmaba la concesión de «...una colección de vaciados de los existentes en la Real Academia [de Bellas Artes de San Fernando]...»¹⁴. A través de las actas de las sesiones celebradas por los directivos de la institución madrileña sabemos que en 1907 tanto en Cáceres (Escuela de Artes e Industrias) como en Valladolid (Instituto General y Técnico), Logroño (Museo de reproducciones), Córdoba (museo Provincial) o Soria (Escuela de Artes y Oficios)¹⁵, entre otras provincias, fueron recibidos lotes de yesos concedidos por orden ministerial. Este hecho pone de manifiesto que El Museo Canario, al solicitar la colección, se hallaba en sintonía con la dinámica imperante en el territorio español a principios del siglo XX, pujante gusto por las réplicas de que continuaría vigente hasta los años centrales de la centuria.

La noticia de la concesión de los vaciados fue recibida con satisfacción por los miembros del museo insular. Sin embargo, pronto conocieron que debían hacer frente a un nuevo contratiempo que retrasaría un poco más la recepción de las piezas. De este modo, tal como informó el propio José Ramón Mélida –que había asumido una función de intermediario y en quien se había confiado, además, la responsabilidad de seleccionar los ejemplares que debían integrar la colección–, al hallarse próxima la finalización del año, el encargo se demoraría algunos meses al haberse agotado el crédito anual destinado para este tipo de trabajos¹⁶. Finalmente, con la aprobación del nuevo presupuesto, los vaciados fueron confeccionados entre los meses de febrero y marzo de 1908, encargándose de su elaboración el afamado formador Luca Bartolozzi. El vaciador de origen italiano había llegado a Madrid en la década de 1860. Aunque en un primer momento regentó su propio negocio de venta de pequeñas esculturas de yeso, con el paso del tiempo, en 1894, ingresó como formador en el taller de vaciados de la Real Academia de Bellas Artes madrileña¹⁷. En el momento en que fue recibido el encargo de El Museo Canario, Bartolozzi había obtenido una gran fama y reconocimiento, razones que lo habían llevado a ocupar la dirección del taller. Bajo su atenta mirada fueron realizadas las piezas enviadas a Las Palmas de Gran Canaria, siendo el italiano el encargado, además, de supervisar el proceso de embalaje del material. Las catorce cajas que contenían las piezas llegaron a la capital grancanaria el 5 de mayo de 1908 a bordo del buque «Hespérides»¹⁸, procediéndose a su apertura el día 10 del mismo mes en la sede del museo en un acto cargado de solemnidad y presidido por Amaranto Martínez de Escobar, secretario de la institución¹⁹. Con el

14 AMC/AMC. ES 35001 AMC/AMC 5175, f. 10. El 21 de noviembre de 1907, César Silió Cortés, subsecretario de Instrucción Pública, informó al director de El Museo Canario la resolución favorable de la solicitud.

15 Archivo de la Real Academia de San Fernando [ARASF]. Li-3-106. Libro de actas de la junta ordinaria y extraordinaria (1908), pp. 126, 172 y 176.

16 AMC/AMC. ES 35001 AMC/AMC 5175, f. 4r. En una carta remitida por José Ramón Mélida, el 10 de noviembre de 1907, se informó sobre este contratiempo, indicándose, además, que al tratarse de una solicitud presentada por un museo el lote estaría integrado por piezas completas y no por fragmentos, más apropiados estos últimos para centros de enseñanzas artísticas.

17 GASCA (2019), p. 261.

18 AMC/AMC. Documentación contable. Libramientos (1908). Entre los documentos contables relacionados con este traslado encontramos dos libramientos –números 12 y 18– mediante los que se libran 205 y 484 pesetas para sufragar los gastos ocasionados por el embalaje y el transporte.

19 Archivo del Museo de Escultura de Valladolid [AMNEV]. Sección Museo de Reproducciones Artísticas. Exp. 1119. A través de la correspondencia mantenida entre Amaranto Martínez de Escobar y Casto María del Rivero, secretario del Museo de Reproducciones –documentación conservada en el Museo Nacional de Escultura (Valladolid), institución que en 2011 absorbió el Museo de Reproducciones Artísticas– sabemos que las piezas fueron aseguradas en 1200 pesetas, ascendiendo a 200 pesetas el precio del embalaje. El traslado fue encomendado

reconocimiento del estado de conservación de las figuras, que en líneas generales no sufrieron demasiados desperfectos durante el viaje, se dio por concluido el procedimiento de ingreso.

LA COLECCIÓN: DIOSAS, HÉROES Y REYES EN EL MUSEO CANARIO

Aunque los miembros de El Museo Canario conocían previamente la relación de piezas que serían enviadas desde Madrid, no fue hasta que se procedió a la apertura de las cajas en que habían sido trasladadas cuando pudieron apreciar la verdadera naturaleza de la colección de reproducciones que había pasado a incrementar sus fondos artísticos. Como ya ha sido anotado, en la definición del contenido de la serie, José Ramón Mélida desempeñó un papel relevante. Así, el director del Museo de Reproducciones recomendó, en principio, el envío de doce yesos: «Venus de Milo», «Diadúmeno» (Policleto), «Castor y Pólux», «Fauno del cabrito», «Eros», «Venus de la jarra», busto de Hermes (Práxiteles), busto de Níobe, busto de Séneca, busto de Cicerón y dos relieves renacentistas de Lucca della Robbia²⁰. Esta nómina inicial no se consideraba cerrada y, de hecho, la modificación de su contenido pone de manifiesto que la relación definitiva se debió de ir concretando de una manera paulatina. No solo variaron las piezas en sí mismas –eliminándose y añadiéndose diversos ejemplares– sino que, con el paso del tiempo y hasta la redacción de la lista final, el número de obras remitidas se duplicó con respecto a la primera propuesta.

De esta manera, el lote último estuvo integrado por veinticuatro piezas que reproducían esculturas clásicas –griegas y romanas– y renacentistas –vaciados de modelos italianos y españoles–, cuyos originales, como referiremos a continuación, se conservaban en diferentes museos europeos y de los que la Academia de San Fernando poseía las réplicas y las formas rígidas a partir de las que materializar las figuraciones. La colección, que a continuación pasaremos a describir de manera somera, estaba conformada por 7 estatuas o esculturas de bulto redondo, 11 bustos/cabezas y 6 relieves.

A) Estatuas (Figuras humanas de bulto redondo):

- Venus de Milo: era esta una de las tres reproducciones de gran formato, a tamaño real, que fueron enviadas desde la Academia de San Fernando en 1908. La copia, cuyo original se conserva en el Museo del Louvre, debió de ser realizada a partir de la réplica adquirida al École de Beaux Artes (París) por la academia española en el siglo XIX. La reproducción de la venus/afrodita helenística fue realizada partiendo de dos formas básicas dando lugar estas a otros tantos fragmentos de escayola. En el área media del vaciado definitivo puede advertirse la cicatriz o cesura que evidencia la línea de unión de ambas partes. La Venus de Milo era considerada un verdadero icono de la Antigüedad, razón por la que su inclusión en el lote fue asegurada desde el primer momento, siendo una de las pocas piezas que ya figuraban en la lista inicial propuesta por Mélida.

a la casa Garrouste, afamada empresa que a principios del siglo XX se hacía cargo de este tipo de envíos artísticos.

20 AMNEV. Sección Museo de Reproducciones Artísticas. Exp. 1119. Hoja suelta sin fecha.



Figura 1. Venus de Milo.

- Esclavo dormido o moribundo: una copia del original marmóreo salido del cincel de Miguel Ángel –también conservado desde finales del siglo XVIII en el parisino Museo del Luovre–, fue la segunda de las piezas de gran formato que formó parte de la colección, constituyendo uno de los ejemplares replicados sobre originales renacentistas seleccionado para sumarse al conjunto recibido en El Museo Canario.

- Discóbolo en reposo: fue esta la tercera obra reproducida a un tamaño colosal que formaba parte del lote remitido desde la academia madrileña. En esta ocasión el discóforo, cuyo original en mármol está datado entre los siglos V y IV a.C., es captado en calma, en el momento previo al lanzamiento del disco. Aunque hoy se conserva en el Liebieghaus Museum (Frankfurt), en el momento en que fue realizada la copia para El Museo Canario formaba parte de la Colección Feversham (Inglaterra)²¹. En la sociedad científica grancanaria fue recibida una copia obtenida a partir del ejemplar que formaba parte del conjunto de vaciados legado por Anton Rafael Mengs en el siglo XVIII al rey Carlos III, colección cedida a la Academia de San Fernando por el monarca. Es cierto que en Madrid se conservaban dos copias de este discóbolo –una de ellas en bronce traída por Velázquez tras uno de sus viajes a Italia, y un segundo ejemplar procedente de la aludida serie donada por Mengs–, pero solo en la del artista alemán el atleta se apoyaba sobre un tronco de palmera, elemento vegetal que figura en la pieza recibida en 1908²². Fue esta una de las obras que más sufrió en el traslado desde Madrid ya que, según informó el secretario de El Museo Canario a Casto María del Rivero, secretario del Museo de Reproducciones de Madrid, «...el Discóbolo de Scopas llegó con un brazo partido...»²³. En este sentido, al margen de que en esta carta se le otorgue a Scopas la autoría del original –hoy atribuido a los escultores Naukydes y Alcamenes–, hay que señalar que los desperfectos se pudieron reparar sin problema

21 NEGRETE (2009), p. 553. Después de estar emplazado en diferentes ubicaciones, desde 1989 se conserva en el Liebieghaus Museum de Frankfurt.

22 FRANCO (2016), p. 137. Tal como señala el doctor Franco Rufino en su tesis doctoral, el detalle vegetal que figura como apoyo en la escultura del «Discóbolo» ha servido también para relacionar el vaciado que se conserva en la Universidad de Sevilla con la copia legada por Mengs en el siglo XVIII.

23 AMNEV. Sección Museo de Reproducciones Artísticas. Exp. 1119. Carta remitida por Amaranto Martínez de Escobar a Casto María del Rivero el 12 de mayo de 1908. En la misiva se hace alusión a Scopas como autor de este «Discóbolo en reposo».

alguno gracias a que Bartolozzi, previniendo este tipo de incidencias, había enviado desde Madrid yeso idéntico al empleado en la confección de los vaciados²⁴.



Figura 2. Discóbolo en reposo.

- Sátiro de los platillos: el primer ejemplar en escayola de esta representación, también conocida como «Fauno de los albugues», ingresó en la Real Academia de San Fernando en 1779 formando parte de la ya aludida colección Mengs, conservándose su original en la Galería de los Uffizi desde 1688. La inclusión en el conjunto remitido a El Museo Canario no debe extrañar, puesto que fue una de las esculturas que ya desde el siglo XIX solía figurar en la mayoría de los lotes que se vaciaban en el taller de la academia.

- Fauno del cabrito: además de haber sido uno de los primeros vaciados que ingresó en la academia, junto con el «Sátiro de los platillos» al que nos acabamos de referir, fue una de las imágenes escultóricas más célebres de la Antigüedad, razón por la que fue vaciada en múltiples ocasiones en los talleres de la Real Academia madrileña. Su original se conserva en el Museo del Prado (Madrid). Tanto en este yeso, como en el que representa al sátiro precedente, se advierte —a tenor de las marcas que presenta— cómo los moldes eran múltiples (mitad inferior, mitad superior, brazos, cabeza, etc.). El «Fauno del Cabrito», tal como sucedió con la «Venus de Milo», es la segunda estatua que, incluida ya en la lista inicial compuesta por Mélida, se mantuvo en el lote definitivo.

- Baco: la escultura de Jacopo Sansovino, cuyo mármol manierista se custodia en el Museo Bargello (Florencia), es una de las escasas piezas creadas en el siglo XVI que integraron el lote de copias recibido en El Museo Canario. También en este réplica son perceptibles las cesuras en la cintura y brazos, huellas de las formas o moldes originales. Fue esta, junto al ya citado «Discóbolo», la segunda de las piezas que llegó con pequeños desperfectos a su destino final en Las Palmas de Gran Canaria.

- Venus de Medici: la representación de la diosa, cuyo original puede contemplarse en la florentina Galería de los Uffizi, debió de ser realizada tomando como referente el vaciado que

24 AMC/AMC. LAJD. ES 35001 AMC/AMC 4916. Libro 3 de actas de la Junta directiva, p. 59. Sesión de 28 de mayo de 1908. Los desperfectos que se produjeron durante el traslado fueron subsanados por el oficial preparador del museo, Manuel Naranjo Sánchez, en unión del arquitecto Manuel Valido Rodríguez, socio de la institución del que había partido la iniciativa de dar forma a una colección de vaciados.

ingresó en la Academia integrando la colección Mengs²⁵ o bien partiendo de aquel que fue traído, por orden de Felipe IV, por el pintor Diego Velázquez tras su segundo viaje a Italia. No obstante, hay que tener en cuenta que en el siglo XIX se realizó un tercer vaciado de la imagen en el taller de la academia, formas que pudieron ser empleadas en la factura de esta reproducción. La pieza fue muy replicada en el taller madrileño desde el siglo XVIII. En la recibida en Gran Canaria, que presenta un tamaño natural, se pueden apreciar, como es habitual en la totalidad del conjunto, las líneas de unión entre los diferentes módulos que completaban la imagen.

B) Bustos y cabezas:

- Busto de Carlos V: este retrato del emperador fue vaciado a partir de un original fundido en bronce en torno a 1555 por Leone y Pompeo Leoni y conservado en El Museo del Prado. Al margen de que la copia carezca de la ornamentada peana que sí presenta el original bronceo, la importancia que presenta este retrato estriba en que, en el contexto del gabinete de reproducciones de El Museo Canario, nos encontramos ante una de las tres únicas piezas pertenecientes al lote recibido en 1908 que, aunque muy deterioradas, todavía se conserva en la actualidad.

- Busto de Aquiles: en este el segundo yeso que todavía permanece en la institución para la que fue concebido. La representación del héroe de la guerra de Troya fue vaciada probablemente partiendo de la pieza donada por Mengs en el siglo XVIII, cuyo original de mármol pantélico se custodia hoy en el Museo del Hermitage²⁶.



Figura 3. Busto de Aquiles.

- Busto de Hermes: el busto del que parte esta pieza fue adquirido por la Real Academia de San Fernando en el siglo XIX, pudiéndose contemplar el original marmóreo, obra de Paxíteles, en el Museo de Olimpia.

- Busto de la Venus de Capua: un nuevo vaciado procedente de la colección Mengs sirvió de base para la elaboración de los moldes con los que fue elaborada esta representación de

²⁵ NEGRETE (2013), pp. 180-181.

²⁶ NEGRETE (2013), pp. 158-159.

Afrodita. La obra original salió a la luz en la excavación que se llevaba a cabo en Capua y se conserva en el Museo Arqueológico de Nápoles²⁷.

- Cabeza de Cicerón: es la tercera de las piezas que conservamos aún en El Museo Canario. El vaciado realizado en el taller de la Academia parte de un original del siglo I que figura en el catálogo del Museo del Prado.

- Cabeza de Séneca: junto a Cicerón, Séneca fue el segundo de los pensadores que estuvo representado en la colección. Es preciso señalar, que si bien ya en el momento en que fue recibida la obra en Las Palmas de Gran Canaria era conocida la falsa identidad del retratado, se continuó identificando la efigie con la del pensador griego. El original de este «pseudo-Séneca», tal como es conocida la obra, fue recuperado en la excavación de Herculano en el siglo XVIII y se halla en el Museo Nacional de Nápoles.

- Cabeza de Algardi: esta efigie en yeso, considerada un retrato del escultor barroco, ingresó en la Real Academia en 1811 procedente de la colección de la Fábrica de Porcelanas (El Buen Retiro, Madrid). Ha sido un vaciado muy reproducido y, por lo tanto, no es extraño que formara parte de la selección realizada para enviar al museo grancanario a principios del siglo XX.

- Cabeza de la Venus de Arles: la admirada Venus clásica hallada en el siglo XVII en la ciudad francesa de Arles, hoy expuesta en el Museo del Louvre, fue el punto de referencia del que partió esta reproducción. Nos encontramos ante una escayola que reproduce solo la cabeza de una pieza de cuerpo entero. Replicar fragmentos fue una práctica muy habitual en los talleres de vaciados, hecho que ha sido el origen de que sean numerosas las colecciones –particularmente aquellas que tienen la docencia como objetivo y utilidad fundamental– que estén constituidas por pies, manos, torsos, brazos o, como en este caso, por cabezas de esculturas.

- Cabeza de Apolo: pertenecía a la ya aludida colección que Mengs regaló a Carlos III y que a su vez el monarca cedió posteriormente a la Academia de Bellas Artes madrileña. Tal como sucedía con la Venus de Arles, también en esta ocasión nos hallamos ante un fragmento de una célebre representación, la del admirado Apolo de Belvedere, cuyo original puede ser admirado en los Museos Vaticanos.

- Cabeza y busto femeninos: dos figuraciones femeninas completan esta sección de la colección. La cabeza podría ser una representación de Níobe, posiblemente tomando un fragmento de un conjunto escultórico protagonizado por este personaje mitológico. El busto, desafortunadamente y al carecer de una imagen nítida del mismo, no ha podido ser identificado.

C) Relieves:

- Seis relieves o «tableros» florentinos: los ejemplares enviados a Las Palmas de Gran Canaria debieron de ser realizados a partir de los moldes que formaban parte de la ya citada colección Mengs y que posteriormente fueron donados al rey Carlos III para su conservación en la Real Academia de San Fernando (Madrid). Los seis relieves seleccionados formaban parte de la serie original de 88 placas de mármol realizadas por el renacentista Baccio Bandinelli (1493-1560) por encargo de Cosme I de Medici para ornamentar el coro de la catedral de Florencia. En ellas se representaban a los profetas y diversas escenas del Antiguo Testamento, adquiriendo la figura humana todo el protagonismo.

27 NEGRETE (2013), pp. 200-201.



Figura 4. Relieve o tablero florentino.

Como ya ha sido referido con anterioridad, estos veinticuatro yesos fueron desembalados en Las Palmas de Gran Canaria el 10 de mayo de 1908. Tras la apertura de las cajas, los miembros de El Museo Canario se enfrentaron a un nuevo reto: la instalación adecuada de la colección.

LA PRIMERA INSTALACIÓN: EL SALÓN DE PLENOS DEL AYUNTAMIENTO DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

Como es sabido, cuando se produjo la recepción de las copias, El Museo Canario ocupaba unas salas de la planta alta de las casas consistoriales, espacio cedido de manera temporal por el ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria. Ante esta situación, no es extraño que, desde el primer momento, una de las mayores preocupaciones que surgieron con respecto a la idoneidad de establecer una galería de reproducciones estuviera constituida por las dificultades que entrañaría su exposición, al no contarse, en aquel momento, con un espacio adecuado para ello. A esta dificultad se sumaba el hecho de que la presentación pública de la galería de reproducciones quería hacerse coincidir con la celebración del 28º aniversario de la instalación del museo, conmemoración que tendría lugar el 24 de mayo de 1908, tan solo catorce días después de la recepción oficial de las piezas. Con tanta premura la solución más sencilla pasó por solicitar a la autoridad municipal la pertinente autorización para utilizar el salón de plenos o «salón dorado» de la corporación para desarrollar el acto conmemorativo²⁸. El plan consistía en emplazar las piezas de yeso en el área perimetral de la estancia para que pudieran ser admiradas por todos los que participaran en aquella jornada festiva. El preparador de la institución, Manuel Naranjo Sánchez, contó como ayudante en el trabajo de colocación de las piezas con la

²⁸ MARTÍN (1978), pp. 251-293.

inestimable colaboración de Manuel Valido Rodríguez, socio del que había partido la iniciativa de formar la colección de reproducciones²⁹.

Esta primera disposición de las copias artísticas la conocemos a través de una serie de instantáneas, cuyos negativos de cristal conservamos en el archivo de El Museo Canario, realizadas con toda probabilidad por Luis Ojeda Pérez, fotógrafo que ya en otras ocasiones había realizado trabajos para El Museo Canario. La importancia de estas imágenes va más allá de inmortalizar, a manera de crónica visual, un acontecimiento en la vida de una sociedad científica. El interés que presenta este reportaje estriba en que, las diecinueve fotos que contiene, constituyen las únicas imágenes con que contamos para conocer la naturaleza y aspecto que presentaban las esculturas, habida cuenta de que estas, en su mayoría y como ya hemos señalado con anterioridad, no se conservan en la actualidad. La fotografía se convierte así, una vez más, en una fuente figurativa de primer orden en la reconstrucción de la historia de nuestra colección de reproducciones y, por añadidura, del devenir de la propia sociedad científica.



Figura 5. Vista del salón municipal con las esculturas de El Museo Canario.

A través de la primera de estas imágenes podemos ser testigos de cuál fue la disposición general de las esculturas en el lujoso salón municipal. Las réplicas de las tres estatuas de gran formato —«Venus de Milo», «Discóbolo en reposo» y «Esclavo», de Miguel Ángel— ocuparon, probablemente en función de sus dimensiones colosales, un lugar preferente. El resto de las piezas encontraron acomodo a lo largo de las paredes longitudinales de la sala. Los cinco bustos —«Aquiles», «Carlos V», «Algarí» y «Venus de Capua», además del ya aludido busto femenino indeterminado— se colocaron en los espacios que quedaban entre los vanos, mientras que las cabezas y las estatuas de dimensiones reducidas —«Venus Medici», «Fauno del cabrito», «Sátiro de los platillos» y «Baco»— se instalaron sobre el muro opuesto combinándose las primeras con las segundas con el fin de acentuar el ritmo alternante que proporcionaba la diversa volumetría que presentaban las obras.

Además de captar el aspecto general que tenía la instalación, el fotógrafo también recogió a través de su objetivo la mayor parte de las esculturas de manera individualizada, figuras que

²⁹ AMC/AMC. LAJD. ES 35001 AMC/AMC 4916. Libro 3 de actas de la Junta directiva, p. 59. Sesión de 28 mayo de 1908.

ilustran este artículo y que han sido de gran ayuda para identificar, de una manera precisa, el contenido de la colección.

Los numerosos asistentes que acudieron a la celebración del 28º aniversario de la apertura de la entidad museística, acto presidido por el alcalde de la ciudad y cuya crónica fue recogida en todos los periódicos locales de la época³⁰, tuvieron la oportunidad de admirar la galería de reproducciones. Además, pudieron escuchar los discursos pronunciados por el presidente y el director del museo, los hermanos Agustín y Luis Millares Cubas respectivamente³¹, así como conocer la memoria de actividades redactada por Amaranto Martínez de Escobar. En esta ocasión, es esta última disertación la que más nos interesa porque en ella encontramos nuevas alusiones al conjunto de esculturas recién recibida. Así, además de describir el gabinete de reproducciones –al que considera «...otra gran mejora, otro gran progreso...»– e invitar a su contemplación, el secretario confirmó, al afirmar que «...también en esto llevamos la iniciativa en el Archipiélago...», que era la primera colección de este tipo existente en Canarias, ahondando en la importancia que tenían aquellas copias al «...prestar utilidad para el estudio y la enseñanza...»³². Esta valoración revela que el interés de los responsables del museo por este tipo de piezas no respondía solo a aspectos expositivos, sino que no descartaban su uso como modelos para los artistas y estudiantes de arte. No hay que olvidar que en el mismo edificio consistorial se encontraba instalada la Academia de dibujo municipal y no sería extraño que en estos años se sirvieran de los vaciados del museo como apoyo en sus clases.

EL TRASLADO: UNA NUEVA UBICACIÓN PARA LA COLECCIÓN

Las piezas que integraban la galería de reproducciones estuvieron en el local consistorial hasta la década de 1920, momento en que fueron trasladadas a la nueva sede emplazada en la que fuera vivienda de Gregorio Chil y Naranjo. Contamos con datos muy escasos acerca de lo sucedido con esta colección entre 1908 y 1920. No obstante, sí sabemos que a lo largo de esos años este gabinete llamó la atención de otras sociedades culturales y docentes grancanarias. Así lo atestigua que en 1916 la Sociedad de Fomento y Turismo solicitara la cesión de algunas de las copias de yeso con el fin de que sirvieran de ornamento al salón de baile de la asociación³³. Con posterioridad, dos años más tarde, Domingo Doreste, en nombre de la Escuela Luján Pérez –entidad artística fundada en 1918– llevó a cabo la misma petición, aunque, en esta ocasión, con el objetivo de que los vaciados «... pudieran servir de modelos en el nuevo centro de enseñanza...»³⁴. La suerte de ambas peticiones fue dispar. La primera fue denegada, aduciendo El Museo Canario que no estaba permitida la salida del material de la sede institucional. La segunda, por el contrario, fue tratada de una manera diferenciada, probablemente debido al carácter docente de su origen, decidiéndose que tenía que ser en el contexto de una junta general donde debía tomarse la resolución definitiva. Desconocemos cuál fue el resultado final de esta

30 *La mañana*, *La ciudad*, *El diario de Las Palmas* y *La defensa* se ocuparon de este acto en sus ediciones del 25 de mayo de 1908.

31 *La ciudad*, 25 de mayo, p. 1. El discurso de Agustín Millares Cubas fue transcrito y publicado en este diario.

32 AMC/AMC. Memorias de actividades de El Museo Canario. ES 35001 AMC/AMC 4191. Memoria de actividades (1908), f. 3.

33 AMC/AMC. LAJD. ES 35001 AMC/AMC 4916. Libro 3 de actas de la Junta directiva, p. 142. Sesión de 22 de enero de 1916.

34 AMC/AMC. LAJD. ES 35001 AMC/AMC 4916. Libro 3 de actas de la Junta directiva, p. 189. Sesión de 18 de enero de 1918.

cuestión puesto que, a tenor de la documentación obrante en el archivo de El Museo Canario, tal consulta no parece haber sido elevada al órgano de gobierno citado, si bien no es descabellado pensar en la posibilidad de que los yesos de la institución museística, ya fuera en la sede del museo o en la de la escuela, sirvieran de modelo para los alumnos de la Luján Pérez.

En 1920 volvemos a reencontrarnos con la colección de reproducciones artísticas. Ese año se llevó a cabo el traslado del museo desde la sede consistorial hasta la vivienda legada por el doctor Chil para este uso. En esos años el trabajo en El Museo Canario fue constante y arduo. En este contexto hay que inscribir el traslado, la limpieza y la restauración de que fueron objeto las piezas de escayola, trabajos que fueron coordinados por Eladio Moreno Durán, artista y profesor de dibujo de las Escuelas Normal y de Comercio. Según el recibo firmado por el propio artífice, tras la llegada de las esculturas a la sede definitiva del museo³⁵, las tareas ejecutadas consistieron en «...pintar 7 estatuas, 11 bustos y 6 alto relieves, dándoles imitación a mármol (lo que llaman hoy patinado) y satinar el yeso para su conservación...»³⁶. En este cometido fue asistido por los operarios Juan González y Leoncio Suárez, encargado este último de construir cuatro pedestales³⁷. A través de esta información queda constancia de que la colección completa —conformada por las veinticuatro piezas que llegaron desde la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1908— aún se conservaba íntegramente en El Museo Canario en 1920. Esta constatación nos permite asegurar que aquella posible cesión a la Escuela Luján Pérez, antes citada, al menos en estos años, nunca llegó a verificarse.

Llegados a 1932, dos años después de que se llevara a cabo la histórica reapertura de la exposición permanente en sus nuevas instalaciones de la calle doctor Chil (Las Palmas de Gran Canaria), volvemos a contar con noticias sobre el conjunto escultórico que nos ocupa. De esta manera, siguiendo el hilo de la breve guía del museo publicada 1932, podemos conocer cuál era la ubicación de las piezas en la moderna sede. Tres eran los espacios en los que se emplazaban las figuraciones de las diosas y los héroes clásicos. Un grupo indeterminado de yesos se disponían en el segundo patio cubierto de la planta baja (actual Sala Domingo J. Navarro dedicada a recursos naturales y economía). Por su parte, «...dos buenas reproducciones de la *Venus de Milo* y el *Esclavo*, de Miguel Ángel...» se situaron en el rellano de la escalera de la primera planta compartiendo protagonismo con «...un escudo antiguo, en piedra, de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, procedente de la derruida fortaleza de Santa Ana...». Finalmente, buena parte de los bustos y cabezas antes descritas se ubicaron coronando las anaqueleras que resguardaban el material de arqueología extranjera expuesto en el corredor del patio secundario de la segunda planta³⁸. Por lo tanto, este espacio —el cubierto patio secundario— alojaba en sendas plantas la mayor parte de las reproducciones artísticas con que contaba la sociedad científica.

Este mismo patio debió albergar los vaciados relacionados al menos hasta 1937. En el inventario de las secciones de prehistoria y cerámica extranjera elaborado ese año por el oficial preparador, Manuel Naranjo Sánchez, se describe este espacio en los siguientes términos:

Tiene la prehistoria trece estantes numerados de uno a trece inclusive (...) sobre cada estante hay una tarjeta con cristal indicando la clasificación del contenido y, por vía de adorno, sobre una tablilla que les sirve de soporte nueve bustos de yeso, parte de la colección de reproducciones del Museo; sobre un pedestal está el Discóbolo de Scopas³⁹.

35 AMC/AMC. Documentación contable. Libramientos. Libramiento nº 33 (26 de abril de 1920). El traslado de las piezas fue efectuado por Leoncio Suárez, trabajo por el que recibió 20 pesetas de sueldo.

36 AMC/AMC. Documentación contable. Libramientos Libramiento nº 42 (31 de mayo de 1920). Eladio Moreno Durán recibió 574 pesetas como honorarios por el trabajo realizado.

37 AMC/AMC. Documentación contable. Libramientos. Libramientos nºs 50 y 77 (31 de julio de 1920).

38 EL MUSEO CANARIO (1932), pp. 11-19.

39 AMC/AMC. ES 35001 AMC/AMC 1238. Inventario de las secciones de prehistoria y de cerámica

Este testimonio nos facilita información sobre el lugar en que se encontraban expuestos, además del «Discóbolo en reposo»⁴⁰, nueve de los once bustos y cabezas que formaban parte de la colección, localización que podemos corroborar a través de la fotografía que Teodoro Maisch tomó de dicha sala en torno a esta misma década en la que, sobre cuatro de las vitrinas, pueden distinguirse pequeñas tablillas de madera sobre las que descansan las cabezas de «Níobe», «Séneca» y «Cicerón», así como el busto de la «Venus de Capua».



Figura 6. Patio de El Museo Canario.

Dos años más tarde de la elaboración del inventario al que nos acabamos de referir se llevó a cabo la impresión de un breve folleto en el que se ofrecía al visitante de El Museo Canario datos generales sobre el contenido de cada una de las salas. Es en este díptico⁴¹ en el que se hace alusión a un segmento del conjunto de yesos que no habían sido nombrado en las fuentes hasta el momento. Nos referimos a las réplicas de los relieves de Baccio Bandinelli, piezas que fueron situadas en la planta baja, en el departamento que servía entonces de paso entre las antiguas salas Ripoché (actual sala Chil, dedicada al hábitat de los antiguos canarios) y Garachico (actual sala Domingo J. Navarro, destinada al estudio de la economía y recursos naturales), espacio en el que hoy se expone el material lítico y nominada en honor del profesor Dominik J. Wölfel. Sin embargo, en este impreso no se hace alusión alguna a otros vaciados ¿Significa esto que el resto de las esculturas habían sido retiradas de la exposición permanente en 1939? No contamos con datos precisos para responder a esta pregunta de una manera contundente, aunque nos inclinamos a pensar que así fuera. Lo que sí nos consta es que poco después, al comienzo del año 1943 y tras la solicitud presentada por el alcalde de Las Palmas de Gran Canaria⁴², El

extranjera de El Museo Canario (1937), f. 2r.

40 Esta circunstancia expresa con claridad que la «Venus de Milo», el «Esclavo moribundo» y el «Discóbolo» fueron siempre las tres reproducciones más valoradas ya que, por un lado, son las que ocupaban lugares preferentes y, por otra parte, eran nombradas por los cronistas con una identificación inequívoca.

41 EL MUSEO CANARIO (1939), p. 1

42 AMC/AMC. Correspondencia (1943). En una carta fechada el 20 de enero de 1943, la alcaldía solicita formalmente los vaciados porque en su nueva Academia de dibujo quería contar con «...las mejores esculturas de

Museo Canario decidió entregar en préstamo a la Academia municipal de dibujo y modelado algunas de las obras que formaban parte del catálogo («Esclavo», de Miguel Ángel, «Venus de Milo», «Fauno de los platillos», «Venus de Medici», «Fauno del cabrito» y «Silenos»⁴³) circunstancia que podría evidenciar que aquellos yesos, posiblemente, ya no estaban formando parte de la exposición permanente. En este sentido no está de más recordar que, en estos años, con el advenimiento del régimen franquista triunfó una moralidad sustentada en los valores católicos que llevó aparejada la puesta en marcha de una maquinaria censora que, entre otras cosas, prohibía las representaciones de la figura humana desnuda. ¿Pudo ser esta limitación el origen de que se retiraran de la mirada pública aquellas «indecorosas» esculturas tal como había sucedido en otros lugares públicos de la ciudad?⁴⁴. En este sentido, hay que recordar que ya desde finales de la década de 1930 algunos miembros del museo mostraron su desacuerdo con la exposición pública de aquellos desnudos. Así, en la junta general celebrada en diciembre de 1937, uno de los socios solicitó la retirada de las dos estatuas que se exponían en el zaguán de la institución al considerarlas «...peligrosas para la moralidad de la juventud...»⁴⁵. Aunque la propuesta no prosperó en aquel momento, y chocó con el desacuerdo de los miembros de la directiva, con la finalización de la contienda civil esta línea moral de pensamiento fue afianzándose cada vez más, circunstancia que pudo llevar finalmente a la eliminación de las esculturas de las áreas visitables del museo.

Sea como fuere, a partir de mediados de la década de 1940 desaparece, a falta de que surjan nuevos datos, cualquier alusión a esta colección de reproducciones artísticas. Así, algunos años después, el profesor Zeuner, cuando en 1960 presenta el nuevo plan y recorrido expositivo que tendría El Museo Canario, no se refiere en momento alguno a las copias de yeso. Asimismo, también Juan Roqué Doreste, cuando publicó en 1967 su ya clásica guía de la institución⁴⁶, omitió cualquier mención a las réplicas que hasta los primeros años de la década de 1940 habían formado parte de la exposición permanente. Esta ausencia nos hace pensar que ya en esa época las piezas habían sido retiradas de la exposición o bien que aquellas que habían sido entregadas a la Academia municipal de dibujo y modelado nunca regresaron a manos de su primer propietario.

EPÍLOGO: ¿UNA COLECCIÓN PERDIDA?

Como ya hemos señalado, en la actualidad en El Museo Canario solo se conservan tres piezas de la colección: el busto de Aquiles, la cabeza de Cicerón y el busto de Carlos V, obras que deberán ser sometidas a un concienzudo proceso de limpieza y restauración al encontrarse

que se disponen en la ciudad...» para que sirvieran de inspiración a los alumnos.

43 AMC/AMC. LAJD. ES 35001 AMC/AMC 4919. Libro 06 de actas de la Junta directiva, f. 85v. Sesión de 25 de enero de 1943, f. 85r. Las esculturas fueron cedidas, en principio, durante un año, período de tiempo en el que los miembros de la academia municipal debían realizar réplicas. Entre las piezas solicitadas se encontraba un «Silenos», de Praxíteles, obra que no se contaba entre las piezas envidadas en 1908. Probablemente se trate de una confusión con el «Baco», de Sansovino, obra que sí integró aquel conjunto, o bien dicho vaciado formaba parte del lote de piezas indeterminadas que en 1921 fue depositada en El Museo Canario por el Instituto Pérez Galdós. No obstante, en la ya citada carta remitida por la alcaldía, el 20 de enero de 1943 –en la que se anuncia la apertura de la academia en la calle Doramas nº 2, sí se hacía alusión al «Baco» de manera inequívoca.

44 En estos mismos años fueron cubiertas, para evitar que pudieran ser contemplados por el público, las obras que Nicolás Massieu había pintado para decorar el Cine Avenida al considerarse poco apropiadas.

45 AMC/AMC. Libros de actas de la junta general [LAJG]. Libro 3 de actas de la junta general, pp. 144-146. Sesión de 26 de diciembre de 1937.

46 RODRÍGUEZ (1967).

en un estado de deterioro muy avanzado. Esta deficiente conservación hay que ponerla en relación con el trato que, de manera general, han sufrido este tipo de copias, réplicas que tras caer en desuso y ser minusvaloradas, finalmente, han caído en el olvido siendo arrinconadas en cualquier sótano.

Desconocemos el paradero del resto de los yesos de la colección original. Con toda probabilidad la desaparición de algunos de ellos debió de estar motivada tanto por los movimientos a los que fueron sometidas como a la acción del paso del tiempo. No podemos perder de vista que, al estar vaciadas, al ser huecas y estar conformadas por varios fragmentos engarzados, su fragilidad se acrecienta. No obstante, y mostrando una cierta dosis de optimismo, partiendo de la hipótesis de que las estatuas que fueron cedidas a la Academia municipal de dibujo en 1943 nunca fueran devueltas, estas pueden haber sobrevivido en otras instituciones y colecciones. En este sentido, en la actual sede de la Escuela Luján Pérez se conservan dos grandes vaciados de la «Venus de Milo», del «Esclavo», de Miguel Ángel, y de uno de los relieves de Bandinelli, ¿podrían corresponder a aquella colección que fue recibida en El Museo Canario en 1908? Aunque las dimensiones y características son coincidentes en ambos casos, no podemos aventurarnos a afirmarlo de manera contundente al no contar con fuentes que así lo constaten. Investigaciones posteriores arrojarán más luz acerca de esta y de otras colecciones de reproducciones artísticas que fueron recibidas en Canarias⁴⁷ y que, a pesar de que fueron muy valoradas en su momento, no han sido objeto de la atención debida, quedando relegadas y en olvido.

FUENTES PRIMARIAS

Archivo de la Real Academia de San Fernando (ARASF):

Libro de actas de las juntas ordinaria y extraordinaria (1907-1908). Li-3-106.

Libros de actas de las juntas ordinarias y extraordinarias (1920-1921) Li-3-109 y 110.

Archivo del Museo de Escultura de Valladolid (AMNEV). Sección Museo de Reproducciones Artísticas, exp. 1119.

Archivo general de El Museo Canario. ES 35001 AMC/AMC.

Libro 1 de actas de la junta directiva de El Museo Canario (1904). ES 35001 AMC7 AMC 4915.

Libro 3 de actas de la junta directiva de El Museo Canario (1906). ES 35001 AMC/AMC 4916.

Libro 6 de actas de la junta directiva de El Museo Canario (1943). ES 35001 AMC/AMC 4919.

Expediente relativo al ingreso de la colección de vaciados (1906-1909). ES 35001 AMC/AMC 5175.

Memoria de actividades de El Museo Canario (1908). ES 35001 AMC/AMC 4191.

Inventario de las secciones de prehistoria y de cerámica extranjeras de El Museo Canario (1937). ES 35001 AMC7 AMC 1238.

Documentación contable. Libramientos (1908-1920). ES 35001 AMC/AMC.

Archivo fotográfico de El Museo Canario.

Fondo fotográfico Luis Ojeda Pérez. ES 35001 AMC/FFLO.

⁴⁷ ARASF. Li-3-109 y 110. Libros de actas de las juntas ordinarias y extraordinarias (1919-1921). A modo de ejemplo, en 1919 la Academia de San Fernando concedió una colección de vaciados al Ateneo de La Laguna (Tenerife). Asimismo, en 1921 fueron el Instituto general y técnico de Las Palmas de Gran Canaria, además de la Escuela Normal de la misma ciudad, los receptores de sendos lotes de esculturas.

BIBLIOGRAFÍA

- BOLAÑOS, M. (1997). *Historia de los museos en España*. Gijón: Trea.
- EL MUSEO CANARIO (1932). *El Museo Canario. Sociedad de Ciencias, Letras y Artes. Su fundación. Su desenvolvimiento. Que es el Museo. La biblioteca y el archivo*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario.
- EL MUSEO CANARIO (1939). *El Museo Canario. Sociedad de Ciencias, Letras y Artes*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario.
- ESTATUTOS (1879). *Estatutos y reglamento interior de la Sociedad El Museo Canario*. Las Palmas de Gran Canaria: Imprenta La Atlántida.
- FRANCO RUFINO, M. P. (2016). *Historia sobre técnicas de esculturas vaciadas en yeso y su conservación y restauración. Estudio de caso: la colección de la Escuela de Arte y la colección de la Universidad de Sevilla* (Tesis doctoral). Sevilla: Universidad de Sevilla [inédita].
- GASCA MIRAMÓN, J. M. (2019). *Conservación y restauración de esculturas en yeso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense [inédita].
- MARTÍN RODRÍGUEZ, F. (1980). «La arquitectura del Ayuntamiento de Las Palmas». *III Coloquio de Historia Canario-Americana* (1978), vol. 1, pp. 251-293.
- NARANJO SANTANA, M. C. (2016). *Cultura, ciencia y sociabilidad en Las Palmas de Gran Canaria en el siglo XIX. El Gabinete literario y El Museo Canario*. Madrid: Mercurio Editorial.
- NEGRETE PLANO, A. (2009). *La colección de vaciados de escultura que Antonio Rafael Mengs donó a Carlos III para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense. [Inédita].
- NEGRETE PLANO, A. (2013). *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Fundación Mapfre.
- RODRÍGUEZ DORESTE, J. (1967). *El Museo Canario. Breve reseña histórica y descriptiva*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario.