

## ATRIBUTOS Y ATRIBUCIONES DE UN BRONCE VENECIANO EN UNA COLECCIÓN ARGENTINA

*Adriana van Deurs*

### Introducción

En 1983 ingresó al Museo Nacional de Bellas Artes la colección Alfredo Hirsch y Elizabeth Gottschalk de Hirsch, donada por los descendientes en su memoria.<sup>1</sup> Para la organización de la misma se recurrió a varios especialistas extranjeros. La selección de las piezas, ubicadas en una sala especialmente acondicionada, se hizo con el asesoramiento del experto italiano Marco Grassi. Sir John Pope Hennessy, reconocido estudioso de la escultura renacentista ayudó en los textos sobre las obras.<sup>2</sup>

La colección consta de veinticinco piezas: catorce pinturas, nueve esculturas, una tapicería y un mueble tallado. El origen de las piezas es variado y sólo dos de ellas -el gobelino “La historia de Artemisa”<sup>3</sup> y la escultura “Educación de la Virgen”<sup>4</sup>- son de origen francés. Las demás provienen de las escuelas holandesa, flamenca, alemana, inglesa e italiana. Las obras pictóricas, en su gran mayoría del norte de Europa<sup>5</sup>, fueron estudiadas por el profesor Angel Navarro en el catálogo de pintura holandesa y flamenca del Museo Nacional de Bellas Artes.<sup>6</sup>

En cuanto al conjunto escultórico, salvo “Ninfa tocando la flauta” y “San Antonio Abad”<sup>7</sup> que provienen del norte europeo, el resto proviene del sur y presenta piezas de variadas tipologías y materiales. La diversidad de estos últimos se aprecia en un relieve en terracota “Madonna con Niño”<sup>8</sup> de Antonio Roselli da Pistoia del siglo XV; el grupo escultórico de principios del siglo XVI, en piedra, “Educación de la Virgen” de autor anónimo procedente de Troyes, la figura de pie en madera de “San Antonio Abad” anónimo alemán del siglo XV, ya mencionadas, y una cabeza en mármol blanco con vetas ocre de “Septimio Severo”<sup>9</sup>, anónimo del siglo XVI, probablemente la pieza de menor jerarquía en este conjunto.

La colección escultórica se completa con cinco pequeños bronce: “Nessus y Dejanira”<sup>10</sup>, según un modelo de Giambologna posiblemente de principios del siglo XVII; “Hercules y Cacus”<sup>11</sup> de autor anónimo, escuela florentina; “Dios Pan tocando la flauta”<sup>12</sup>, también de autor anónimo, escuela italiana y la figura que nos interesa, “Neptuno”<sup>13</sup>, una obra veneciana posiblemente del siglo XVII, atribuida a Tiziano Aspetti.

---

<sup>1</sup> Legajo de donaciones, MNBA. Carpeta I, donación Hirsch. Acuerdo n° 76/83-Expediente n° 97/82-Aceptación de la oferta de donación y realización de obras civiles, folio 69 [misma carpeta]. Fechada el 11 de febrero 1983. Donantes: Claudia Leonor Caravallo de Quentin, Sarah Saavedra Guani de Hirsch, Octavio Alfredo y Mario Hirsch.

<sup>2</sup> Revista *La Nación*, 28 de julio de 1984.

<sup>3</sup> Archivo Museo Nacional de Bellas Artes (A.MNBA). Inv. n° 8634.

<sup>4</sup> A.MNBA Inv. n° 8642.

<sup>5</sup> Salvo los dos retratos del matrimonio Hirsch inv. n° 8633 y 8641 realizados por Philip de Lazlo de origen húngaro nacionalizado inglés y la obra del veneciano Bernardino Licinio “Retrato de un caballero” inv. n° 8628.

<sup>6</sup> *La Pintura Holandesa y Flamenca (siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 1994.

<sup>7</sup> Inv. 8640 e inv. n° 8636 respectivamente.

<sup>8</sup> A. MNBA. Inv. n° 8634.

<sup>9</sup> A. MNBA. Inv. n° 8635.

<sup>10</sup> A. MNBA. Inv. n° 8637.

<sup>11</sup> A. MNBA. Inv. n° 8638.

<sup>12</sup> A. MNBA. Inv. n° 8639.

<sup>13</sup> A. MNBA: Inv. n° 8647.

## Pequeños bronce

El origen de estas estatuillas se remonta al siglo XV, cuando las excavaciones que se llevaron adelante en Italia pusieron de manifiesto testimonios de la civilización clásica e incrementaron cada vez más el interés de los italianos por conocer e imitar esta cultura. De este modo salieron a la luz esculturas de mármol, cerámicas, medallas, plaquetas, utensilios – lámparas de aceite, tinteros, llamadores, candelabros- y pequeñas figuras en bronce que eran consideradas, en la antigüedad, objetos religiosos; estos hallazgos, en su mayoría, iban a manos de los papas, obispos o grandes señores italianos. Si bien se encontró una cantidad interesante de obras de pequeño tamaño que superó ampliamente en número a las realizadas en mármol, los numerosos interesados en poseer dichos ejemplares generaron la necesidad de hacer nuevas copias. Cuando la obra era monumental y se tornaba inaccesible por su tamaño, se realizaron copias en dimensiones reducidas que pasaron a integrar las colecciones. Durante el Renacimiento estas piezas perdieron el carácter de objetos de devoción para ser apreciados por su valor estético, fueron adquiridos como piezas de colección, y muchas veces eran utilizados como presentes destinados a embajadores y príncipes, costumbre que luego se hizo extensiva a la alta burguesía.

La admiración y predilección que sentían los escultores renacentistas por estas obras los impulsaron a realizar ejemplares de altísima calidad emulando así a sus modelos clásicos, esto llevó a Vasari a escribir “la excelencia [...] de los bronce italianos era tal que sobrepasaban en calidad a los bronce antiguos”<sup>14</sup>. Pier-Jacopo Alari Bonacolsi llamado L’Antico (1460-1528) que trabajaba para la corte de los Gonzaga en Mantua, se especializaba en hacer copias perfectas de sus modelos. Sin embargo esa admiración de estos artistas por las obras clásicas no los condicionaba solamente a reproducir con exactitud sus modelos sino que, en muchas oportunidades, los tomaban como punto de partida de una composición en la que les introducían visibles cambios estilísticos e iconográficos.

Los primeros “pequeños bronce” renacentistas surgieron a mediados del siglo XV, la reducción de la estatua ecuestre de Marco Aurelio, realizada por Filarete en 1465 para Pedro de Medicis y que actualmente se encuentra en el Albertinum de Dresde es considerada por los especialistas en el tema como una de las primeras en su tipo<sup>15</sup>. La producción de estas figuras de pequeñas dimensiones en bronce fue exitosamente continuada durante los siglos XVI y XVII. En el siglo XVIII decae el interés, dando preferencia al mármol, dejando el bronce para obras de menor jerarquía. Este material recobró su importancia en el siglo XIX, esta vez en Francia, donde también resurge el interés por coleccionar bronce renacentistas.

Entre los artistas más relevantes en la realización de “pequeñas esculturas” en el siglo XV y principios del XVI podemos citar a Bertoldo di Giovanni (1420-1491), Bartolomeo Bellano (1434-1496), Severo da Ravenna (1496-1525), y al ya mencionado Jacopo Alari-Bonacolsi, todos del norte de Italia. La ciudad de Florencia fue la cuna de estas estatuillas pasando luego hacia Padua con Andrea Briosco llamado Il Riccio (1470-1532,) como uno de sus máximos representantes.

Hacia fines del siglo XVI, Venecia, donde la actividad de fundición fue fundamental para equipar sus barcos, superó a Padua como centro productor de este tipo de obras, y contó con artistas de la talla de Sansovino (1486-1570) y sus discípulos Alessandro Vittoria (1525-1608), Girolamo Campagna (1552-1623), Nicolás Roccatagliata (1593-1636) y Tiziano Aspetti (1559-1606), mientras que en Florencia estaban activos Baccio Bandinelli (1488-1560), Benvenuto Cellini (1500-1571), Bartolomeo Ammanati (1511-1592) y Giambologna (1529-1608). Este último tuvo discípulos franceses, alemanes, flamencos quienes importaron su estilo a sus países de origen: es el caso de Adriaen de Vries (1545-1626), Caspar

---

<sup>14</sup> Citado por Hubert Landais en *Les Bronzes Italiens de la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958, p. 4. La traducción es nuestra.

<sup>15</sup> **Leithe-Jasper, Manfred**, *Renaissance Master Bronzes from the Collection of the Kunsthistorisches Museum Vienna*, Scala Books, 1986, p. 26.

Gras (1590-1674), Jacques Jonghelinck (1530-1606) y Pierre Francqueville (Pietro Francavilla) (1548-1615), propagándose al siglo XVII en Francia y los demás países el gusto por estas obras.

### “Neptuno” de Tiziano Aspetti

Esta obra fue comprada por el señor Hirsch en Amsterdam en 1925<sup>16</sup>, (fig.1) procedía de la colección de Camilo Castiglioni<sup>17</sup>, y antes había pertenecido a Miller von Aichholz<sup>18</sup> de Viena. La figura mide 64 cm de alto y se apoya sobre una base cuadrangular de mármol negro de 6 cm de alto. Está realizada en bronce y cubierta con una pátina opaca y oscura. El dios de pie sobre olas, está desnudo y su cuerpo se encuentra en escorzo y torsionado hacia atrás dando cierta inestabilidad a la posición del mismo. Su mano derecha apoyada sobre la cadera, sostiene unas algas mientras que con la otra toma el tridente cuyo mango pasa entre las piernas sin apoyar en la base. El modelado es firme y hace resaltar el trabajo de la musculatura. Su rostro si bien no es expresivo, tiene rasgos bien definidos y el trabajo de cincelado en su cabellera y barba transmite la impresión del movimiento natural y ondulante en el pelo. Las manos, sin embargo, en particular la que sostiene el tridente, están resueltas de manera poco satisfactoria como así también se observa una fina rebarba en la base de su pie derecho debido a un acabado poco cuidado.



Fig. 1 “Neptuno” atribuido a Tiziano Aspetti. Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires

Tiziano Aspetti, a quién esta obra está atribuida, nació en Padua en 1559 y perteneció a una familia de artesanos, su tío, conocido como Tiziano Minio (1511-1552) era escultor y su abuelo Guido Lizzaro fundidor. Se formó en el taller familiar, y de joven se fue a Venecia - hacia 1580- donde fue asistente de Girolamo Campagna y trabajó en ambas

ciudades hasta el final de su vida cuando se va a Pisa donde muere en 1606. Entre sus trabajos mas conocidos figuran los realizados para el altar de San Antonio de Padua: las esculturas de los santos Antonio, Buenaventura, Luis de Toulouse, cuatro ángeles sosteniendo un candelabro y las cuatro Virtudes: la Templanza, la Caridad, la Justicia y la Fortaleza. Estas últimas están firmadas en la base mientras que las anteriores, si bien no están firmadas son mencionadas en un documento fechado en 1593<sup>19</sup>. La familia Grimani le encargó unas figuras para la capilla familiar en San Francesco dalla Vigna en Venecia y también trabajó en la decoración del Palacio Ducal. En 1592/93 realizó dos relieves con el tema del martirio de San Daniel para la cripta de la Catedral de Padua.

<sup>16</sup> La venta se realizó en remate público en la sala de venta de Frederik Müller et Cie, el 18 de noviembre de 1925, bajo la dirección de Ant. W. Mensing en Amsterdam. Ver en: Collections Camillo Castiglione de Vienne. Catalogue des bronzes antiques et de la Renaissance, T. II, rep. LVI, s/p.

<sup>17</sup> *Collezione Camillo Castiglione. Catalogo dei bronzi con introduzione e note descrittive di Leo Planiscig*, Viena, Casa Editrice Antonio Schroll y Co., 1923, n° 54. Esta colección, que fue una de las mas importantes de fines de siglo pasado y principios del veinte en Europa junto con las de Dreyfus y de Fouc en Francia, Pourtalés y Hainauer en Berlin, Basilewsky en Rusia y Bardini en Italia, se vendió en Berlin en 1926.

<sup>18</sup> **Planiscig, Leo**, *Piccoli Bronzi Italiani del Rinascimento*, Milan, Fratelli Treves Editori, 1930, p. 38.

<sup>19</sup> **Pope Hennessy, John**, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, Londres y Nueva York, Phaidon, 1970, p. 419.

## El dilema de las atribuciones

A principios de este siglo Wilhem von Bode y Leo Planiscig destacaron por sus conocimientos en arte renacentista y barroco, el primero director de Museo de Berlín y el segundo como curador del Kunsthistorisches Museum de Viena.

El extenso trabajo de von Bode sobre Rembrandt<sup>20</sup> fue durante muchos años considerado obra de referencia ineludible para el estudio de ese artista. Asimismo su libro *The Italian Bronze Statuettes of the Renaissance* fue una obra pionera en el análisis de los pequeños bronce y originó un nuevo enfoque para el conocimiento de los mismos. Leo Planiscig, algo más joven que Bode, colaboró con éste en trabajos sobre el Renacimiento tardío y expertizó sobre todo en obras paduanas y venecianas del siglo XVI. Entre sus aportes importantes se encuentra el catálogo de la colección de escultura de la familia Este, el catálogo del Kunsthistorisches Museum y su trabajo sobre Andrea Riccio.

El “Neptuno” de la colección Hirsch entró en el Museo Nacional de Bellas Artes con la atribución de Planiscig<sup>21</sup>. Éste sostuvo que tanto en la línea como en el tratamiento de la cabeza, el “Neptuno” se asemeja a uno de los atlantes de la chimenea del Palacio Ducal, en la Sala dell’Anticollegio, en Venecia, al que también se le atribuía el mismo origen<sup>22</sup>. Refuerza esta opinión mencionando el parecido de estas dos obras con un “Vulcano” y un “Marte” pertenecientes a la colección Strauss aunque sin especificar las coincidencias. Cuando le encargan la realización del catálogo de la colección Castiglione, Planiscig mantiene su atribución<sup>23</sup>.

Con respecto a la figura de Neptuno se consultó con el Dr. James Draper actual curador del Departamento de Escultura y Artes Decorativas del Metropolitan Museum de Nueva York y a la Dra. Claudia Kryza-Gersch investigadora en la National Gallery de Washington experta en bronce venecianos y especialista en Tiziano Aspetti.

James Draper, si bien reconoce en Planiscig una autoridad en el tema y un legítimo sucesor de Bode mantiene ciertas reservas con algunas de sus atribuciones. Afirma que

“si bien su trabajo es a veces bien minucioso, no llega al nivel del de Bode. Los intereses de Planiscig eran mas limitados y sus ojos menos desarrollados. (...) Planiscig tendía a halagar a los coleccionistas privados



Fig. 2. “Marte” Colección Untermeyer. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, EEUU.

<sup>20</sup> W. von Bode & C. Hofstede de Groot, *The Complete Works of Rembrandt*, Paris, 1897-1906, 8 vols.

<sup>21</sup> Planiscig, Leo, *Venezianische Bildhauer Der Renaissance*, Viena, Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1921, pp. 565/566. Agradecemos al profesor Ángel Navarro su traducción.

<sup>22</sup> Estas obras están ahora documentadas como de autoría de Girolamo Campagna en Wladimir Timofiewitsch, Munich, 1972, pp. 251-252. Información aportada por la doctora Claudia Kryza-Gersch a quién agradecemos.

<sup>23</sup> Collezione Camillo Castiglione (...), *op. cit.* n° 54.

como es bien evidente en el libro sobre Riccio donde es demasiado generoso en sus atribuciones al maestro.”<sup>24</sup>



Fig. 3. “San Daniel arrastrado por un caballo”. De Tiziano Aspetti. The Metropolitan Museum of Art. Nueva York. EEUU.

En relación a nuestra obra Draper no está en desacuerdo con la atribución de Planiscig. En el “Neptuno” no halla la calidad de las obras del artista paduano por lo que propone atribuirle al taller de Aspetti. El curador reafirma su opinión teniendo en cuenta las cualidades de la estatuilla “Marte” (fig.2) que formó parte de la colección Untermeyer<sup>25</sup> a la que considera obra de Aspetti.

La figura del dios de la guerra formaba parte de un morrillo para chimenea -su gran peso y la protuberancia que se observa en la parte inferior de su base confirman- que tenía generalmente como pareja a una “Venus”,<sup>26</sup> en el caso al que nos referimos no se tiene conocimiento donde se encuentra su compañera.

La pieza de unos 50 cm de alto aproximadamente cubierta de una pátina color marrón translúcida, tiene un cincelado muy minuciosamente trabajado. Se trata de una figura de pie con uniforme de soldado que sostiene entre sus manos un arma apoyada en el suelo. El rostro denota una mirada penetrante con las pupilas muy marcadas que le otorgan una fuerte expresividad en tanto que hay un cuidadoso tratamiento de las manos y los pies. A nuestro entender lo más destacable de esta obra es su vestimenta en la que, por un lado, el detallado entramado de la malla del uniforme y por otro la riqueza y el contraste de las diferentes texturas, junto con el movimiento otorgado a la misma, nos hablan de un escultor con oficio.

<sup>24</sup> **Draper, James** “Preface to the New Edition” en: Wilhem Bode, *The Italian Bronze Statuettes of the Renaissance*, Nueva York., M.A.S de Reinis, 1930, p. X. La traducción es nuestra.

<sup>25</sup> **Draper, James**, *Highlights of the Untermeyer Collection of English and Continental Decorative Arts*, Nueva York, The Metropolitan Museum, 1977, p. 169, n° 316. Esta colección, de más de dos mil piezas, que el juez Untermeyer comenzó hacia 1912 en Estados Unidos y que acrecentó hasta su muerte en 1973 se compone de muebles y platería inglesa, tapicerías, porcelanas inglesas, alemanas y bronce medievales, renacentistas italianos y del norte de Europa.

<sup>26</sup> Tal es el caso por ejemplo del par de morrillos venecianos de fines del siglo XVI que pertenecieron a la colección Cyril Humphris subastadas por Sotheby’s en Nueva York en febrero de 1995 ver en: *The Cyril Humphris Collection of European Sculpture and Works of Art*, New York, Sotheby’s, 1995, pp. 24/25.

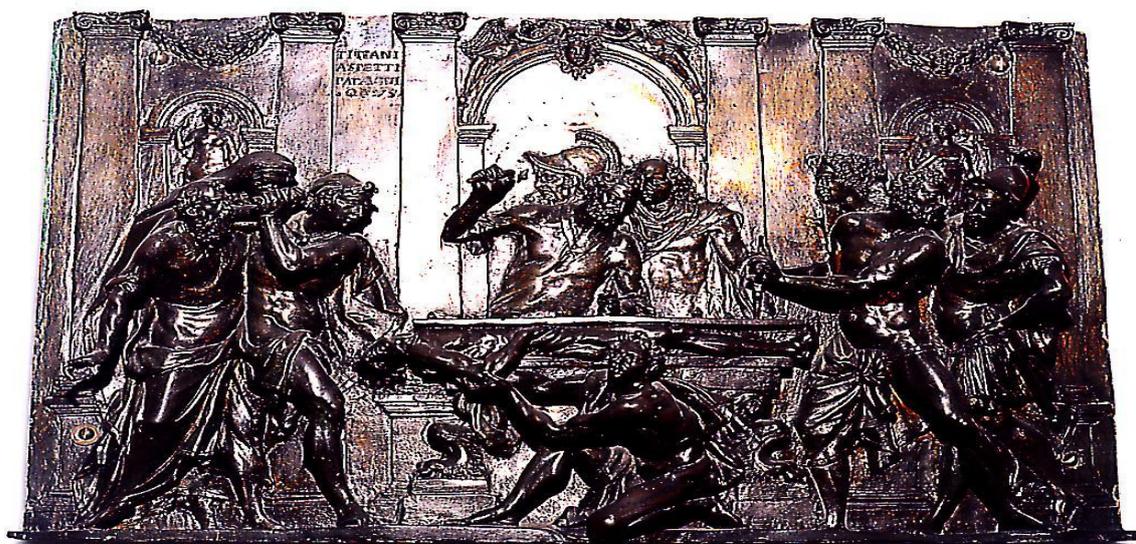


Fig. 4 “San Daniel clavado entre dos tablas”, de Tiziano Aspetti. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, EEUU.

Entre las obras consideradas como referentes obligados para el expertizaje de obras atribuidas a Aspetti se encuentran los relieves del martirio de San Daniel. Los temas desarrollados en éstos son los martirios sufridos por el santo: “San Daniel arrastrado por un caballo” (fig.3) y “San Daniel clavado entre dos tablas”(fig.4). Fueron encargados a Tiziano Aspetti, en 1590, cuando el arzobispo de Padua decidió trasladar los restos del mártir a la nueva cripta de la catedral. El artista los entregó en 1593 y fueron ubicados a uno y otro lado del altar de mármol que encerraba el sarcófago del santo. En la actualidad se encuentran en el Museo Diocesano de Arte Sacro “S. Gregorio Barbarigo”, en Padua. Planiscig fue el primero que, en nuestro siglo, los publicó e ilustró,<sup>27</sup> pero fue el trabajo de M. Benacchio quien aportó la documentación necesaria para confirmar la autoría y fecha de los mismos<sup>28</sup>.

El primer relieve mencionado está firmado en la zona superior izquierda “TITIANI ASPETTI PATAVINI OPUS” y muestra a San Daniel, en el centro de la escena, en el suelo, vestido con indumentaria religiosa, con sus pies atados al arnés de un caballo montado por un soldado y a punto de ser arrastrado. Otros soldados participan de la acción y el notable contraste entre la actitud serena y de entrega del mártir por un lado y el nerviosismo de los soldados y el movimiento del caballo encabritado por el otro, acentúa el dramatismo de la escena. Las figuras han sido realizadas en alto, mediano y bajo relieve con un muy buen trabajo de modelado; los personajes tienen rostros expresivos, con rasgos definidos, como muestra el que sostiene las riendas del caballo (fig.3). En el segundo relieve se muestra al santo desnudo, acostado entre dos tablas que soldados martillan con enormes clavos. Seguidores del santo presencian la escena atentos y consternados mientras que un personaje en primer plano, arrodillado, sostiene el brazo inerte del martirizado.(fig.4) Las características de estas figuras son semejantes a las arriba descritas donde el acabado de las mismas, la postura de los cuerpos y los gestos de cabezas y manos denotan un cuidadoso estudio.

<sup>27</sup> Planiscig, Leo, *Venezianische Bildhauer Der Renaissance*, Viena, Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1921, pp. 571/572, fig. 627/628.

<sup>28</sup> Benacchio, M, “Vita e opere de Tiziano Aspetti: I rilievi del Duomo di Padova” en: *Bolletino del Museo Civico di Padua*, 1931, pp.123/128, citado por Olga Raggio en: “Tiziano Aspetti’s Reliefs with Scenes of the Martyrdom of St. Daniel of Padua” en: *Metropolitan Museum Journal*, New York, Metropolitan Museum, 1981, vol. 16, p. 137.



Fig. 5. “Marte atribuido a Tiziano Aspetti. Frick Collection de Nueva York

Con respecto a estos relieves es interesante señalar que la Dra. Olga Raggio calificó a éstos como réplicas del par que se encuentra en el Metropolitan Museum de Nueva York, sin embargo trabajos posteriores contradijeron su postura<sup>29</sup>.

En cuanto a Kryza-Gersch, menciona e inclusive reproduce en su trabajo sobre Aspetti la imagen del “Neptuno” de Buenos Aires pero en el contexto de resolver un problema iconográfico<sup>30</sup>. Aparentemente muchos “Vulcanos” fueron erróneamente catalogados como “Neptunos”. La confusión se debió a que cuando las representaciones del dios del mar habían perdido el martillo que portaban en una de sus manos, se consideró que lo que allí faltaba era un tridente. La especialista austríaca señala que la posición de las manos de algunas de estas figuras coinciden más con el gesto de sostener un martillo hacia atrás, o sea hacia el cuerpo de la figura, que con el gesto de portar un tridente. Junto con nuestra obra figura citada la de la colección del County Museum of Art de Los Angeles, la que se encuentra en la National Gallery de Washington y una última vendida en Sotheby’s, Nueva York, en 1968.

En cuanto a la figura de Buenos Aires Kryza-Gersch sostiene que

“la calidad de la estatuilla de Planiscig (...) es menos convincente, ante todo la inexpresiva cabeza y las groseras manos, piernas y pies hablan en contra de la autoría de Aspetti. No sólo en la representación del tema sino

también en la calidad plástica existen mejores versiones (...)”<sup>31</sup>.

Al ser consultada, la investigadora sostuvo que los Neptunos o Vulcanos de mejor o menor calidad mencionados en su trabajo, incluyendo el nuestro, fueron realizados “según un modelo de Aspetti”. Por otra parte ella no considera que el “Marte” del Metropolitan sea obra de Aspetti, de hecho tomó como referente otro “Marte”, el de la Frick Collection<sup>32</sup> (fig.5). Esta fue catalogada por Bode como italiana de fines del siglo XVI. Fue Planiscig quién la atribuyó a Aspetti luego de compararla con los relieves de San Daniel y Pope Hennessy compartió su opinión.<sup>33</sup>

<sup>29</sup> La doctora. Kryza-Gersch trata en forma exhaustiva este tema en: *La Bellissima Maniera. Alessandro Vittoria e la scultura veneta del cinquecento*. Trento. Provincia Autonoma di Trento. Servizio Beni Culturali, 1999, pp. 426/429, Compara además los dos pares de relieves, el de Washington y el de Padua, y analiza las características particulares del trabajo de Aspetti.

<sup>30</sup> *Studien Zu Tiziano Aspetti. Dissertation zur Erlangung des Doktorats der Philosophie eingereicht an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Univesität Wien*. 1996. Agradecemos a la doctora. Kryza-Gersch la gentileza de facilitarme parte de su trabajo -tesis doctoral- aún no editado y al profesor Ángel Navarro su traducción.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 183.

<sup>32</sup> Frick Collection inv. n° 16.2.56

<sup>33</sup> **Pope Hennessy, John**, *The Frick Collection an Illustrated Catalogue*, New York, The Frick Collection, 1970, vol. III, pp. 183/184.

El dios está representado en el instante en que, con su mano derecha, desenvaina la espada, al tiempo que mira hacia su contrincante, mientras que con su mano izquierda sostiene un manto. Está desnudo y tiene una banda cruzada por su pecho donde guarda su espada, una pequeña capa le cubre parte de la espalda y en su cabeza lleva un casco con plumas. La estatuilla está apoyada sobre una base importante, octogonal, decorada con figuras marinas a sus costados y también bajo su pie izquierdo. Se puede apreciar un buen trabajo en la composición de la misma, las tensiones de la pierna derecha que soporta el peso de la figura y la del brazo que desenvaina el arma están muy bien resueltas.

Comparando las obras arriba mencionadas con la nuestra, apreciamos una marcada diferencia en la calidad de las pátinas, la expresividad en los rostros, la composición de los personajes, el trabajo de modelado y cincelado, como así también en el acabado de los detalles. Por todo lo aquí expresado sostenemos que no se trata de una obra realizada por Aspetti en cambio nos inclinamos, hasta este punto de los estudios, a ubicarla como obra del taller de este maestro.

Creemos importante señalar que la diversidad de opiniones que mantienen los estudiosos a la hora de un expertizaje es clara muestra de la dificultad que presenta la tarea de catalogación. Esta dificultad se acentúa especialmente cuando se debe trabajar con estos “pequeños bronce” ya que, a diferencia de los del siglo pasado, estas estatuillas rara vez eran firmadas por sus autores.

Para finalizar, debemos hacer incapié una vez más en la importancia de tener nuestro patrimonio artístico catalogado. En tanto nuestras obras no figuren en catálogos, no van a entrar en el circuito internacional y museográfico. Los expertos las seguirán considerando “obras de paradero desconocido” y tendremos que constatar con tristeza casos como el de “Neptuno” que aparece mencionado como “la estatuilla de Planiscig”, sin que se tenga idea siquiera si la obra todavía existe o no.