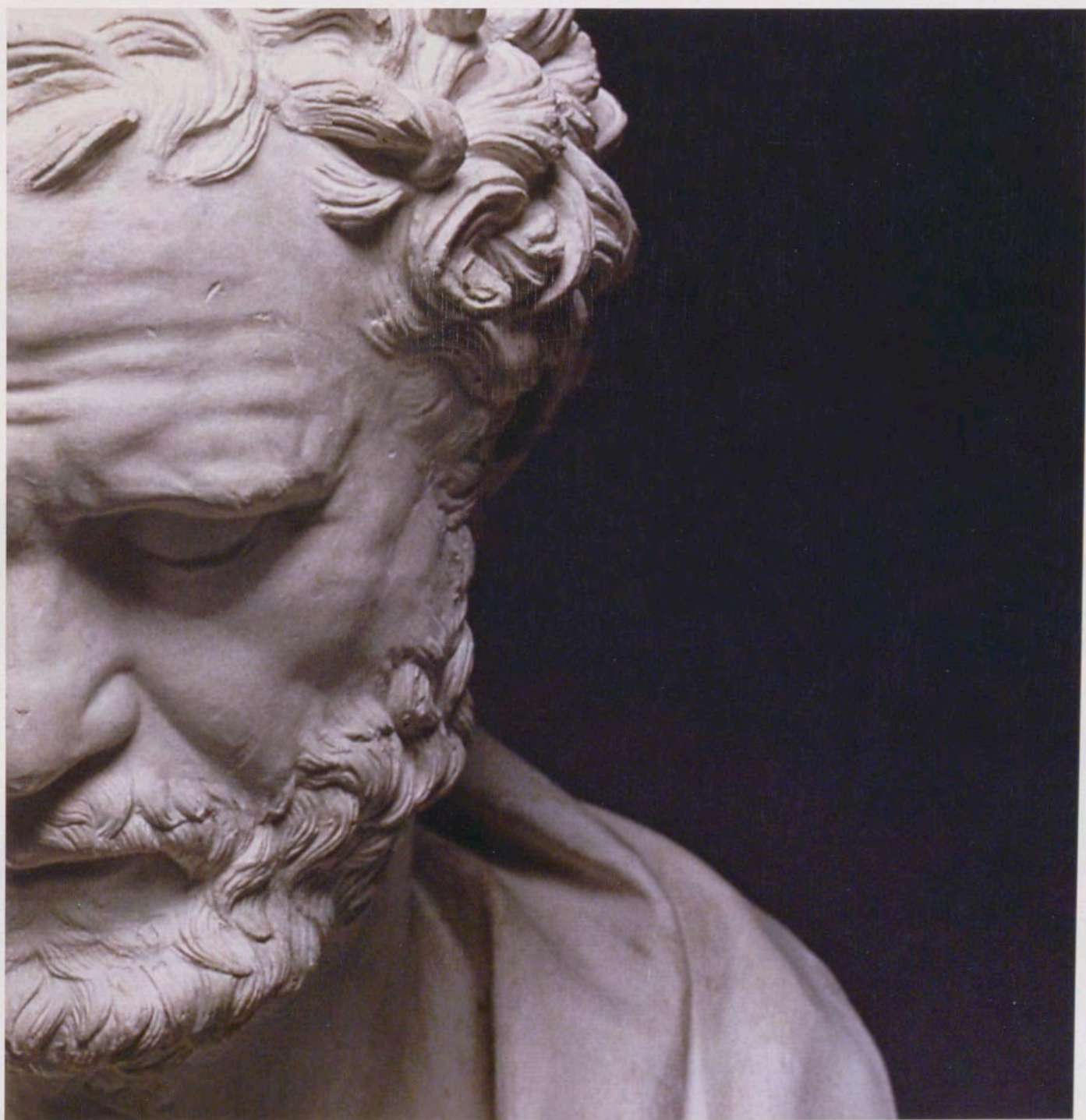
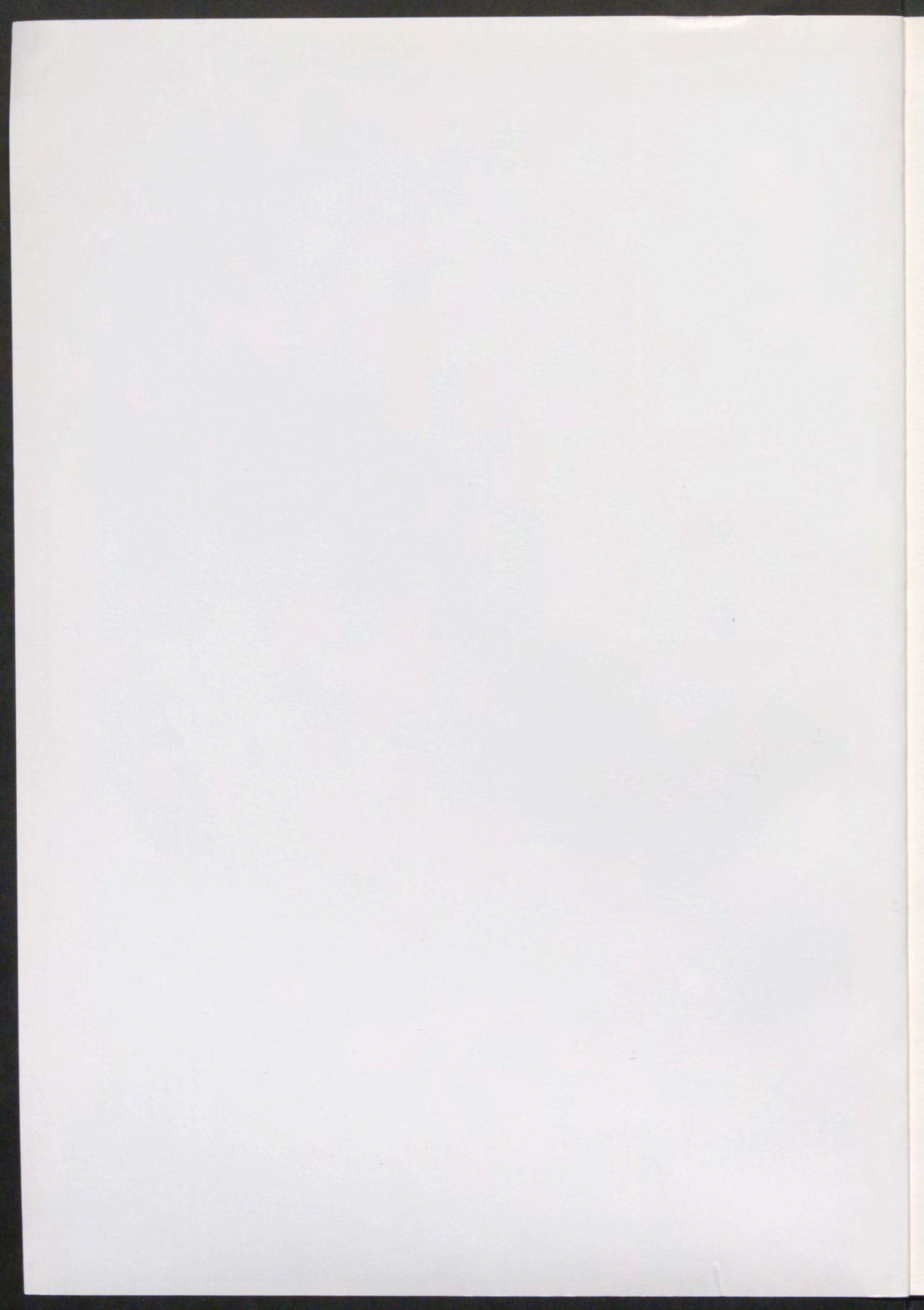


# Reales Sitios

REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLVII N° 183 PRIMER TRIMESTRE DE 2010 ESPAÑA 6€ (IVA INCLUIDO)





**L**a Exposición *Corona y Arqueología en el Siglo de las Luces* demuestra el papel esencial de los Borbones españoles en el impulso de la Arqueología como ciencia. Carlos III fue no sólo el «Rey arqueólogo», sino que su reinado se convirtió en el modelo de las fórmulas de estudio de las antigüedades en toda Europa e incluso en América. La Presidencia española de la Unión Europea coincide con el interés de Patrimonio Nacional en divulgar este aspecto globalizador de nuestra cultura. De ahí la dedicación del presente número monográfico de la *Revista* a una Muestra tan reveladora.

PILAR MARTÍN-LABORDA Y BERGASA  
Directora

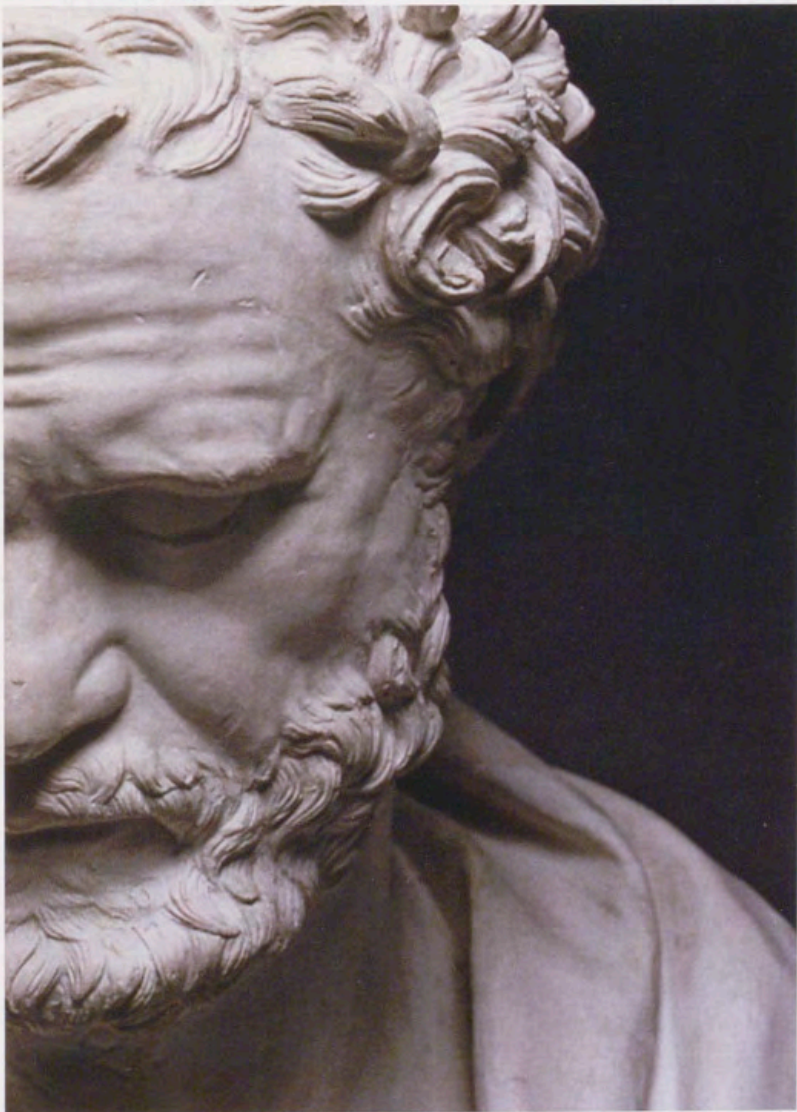
4 2 16 7

XII/1

# RS

## Reales Sitios

AÑO XLVII N° 183 PRIMER TRIMESTRE DE 2010



Vaciado de Herculano, detalle, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. V152, Madrid.



### PATRIMONIO NACIONAL

#### CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

##### *Presidente*

Yago Pico de Coaña de Valicourt

##### *Gerente*

José Antonio Bordallo Huidobro

##### *Vocales*

María Ángeles Albert de León

Aina María Calvo Sastre

María de las Mercedes Díez Sánchez

María del Carmen Iglesias Cano

Nicolás Martínez-Fresno y Pavía

Juan José Puerta Pascual

Luis Reverter Gelabert

José Manuel Romero Moreno

Alberto Ruíz-Gallardón Jiménez

José Luis Vázquez Fernández

##### *Secretario*

Manuel María Zorrilla Suárez

##### *Comisión Asesora de Cultura*

José Luis Álvarez Álvarez

Gonzalo Anes y Álvarez de Castrillón

Miguel Ángel Artola Gallego

Antonio Bonet Correa

María del Carmen Iglesias Cano

José María Pérez González



# Sumario

REALES SITIOS REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLVII N° 183 PRIMER TRIMESTRE DE 2010

6

JORGE MAIER ALLENDE

*Las antigüedades en Palacio:  
Ideología y función de las  
Colecciones Reales de arte antiguo  
en el siglo XVIII*

Desde el Palacio Real de Madrid se irradió la promoción e interés hacia la Antigüedad, la Arqueología y el estudio de estas áreas científicas; fue el centro de referencia primordial de la política cultural a lo largo del siglo XVIII. Este artículo de Jorge Maier, Comisario de la exposición «Corona y Arqueología», explica ese interés de los Monarcas y su importancia.



30

MARÍA JESÚS  
HERRERO SANZ

*El Grupo de San Ildefonso  
o La Ofrenda de Orestes y  
Píldes: de Roma a Madrid*

Desde 1746 el Grupo conocido como *Cástor y Pólux* se situaba en la pieza tercera del Cuarto Bajo del Palacio de La Granja y era propiedad de la Reina, aunque nunca lo marcaron con la flor de lis. Desde su ubicación en este Palacio segoviano, el Grupo será conocido internacionalmente como *Grupo de San Ildefonso*. El artículo profundiza en la investigación sobre esta pieza clave.



42

MARTÍN ALMAGRO-  
GORBEA

*De Pompeya a Palenque:  
la Arqueología ilustrada  
y la Corona de España*

Durante el Siglo de las Luces la Corona de España mantuvo una política cultural que entrañaba como mensaje ideológico equiparar el Imperio Español al Imperio Romano como modelo de poder universal y de buen gobierno. Esta política, que contribuyó a fomentar la Arqueología y el estudio de las antigüedades, también se refleja en la decoración del Palacio Real y de los Reales Sitios.



# 64

JOSÉ MARÍA LUZÓN  
NOGUÉ

*La galería de esculturas de la  
Academia de Bellas Artes de San  
Carlos en Méjico*

La creación, a fines del siglo XVIII, de una Academia de Nobles Artes en Nueva España constituyó un episodio de enorme trascendencia artística. El presente artículo se centra en un aspecto hasta ahora desconocido de la historia de la Academia de San Carlos a partir de nuevos datos sobre la manera en que se formó la galería de esculturas de la Academia de San Fernando.



# 77

*Crónica Cultural*

# 79

*Actos Oficiales*

#### IN MEMORIAM

El equipo de Redacción de la Revista *Reales Sitios* desea expresar su más profundo pesar por la pérdida de Doña Julia López de la Torre, quien ha desarrollado una excelente labor como Coordinadora Editorial de la Revista, con gran entrega y profesionalidad, desde el año 1992 al año 2009; y en Patrimonio Nacional desde 1974.



#### ¿Qué ofrece el CD?

- Mayor número de ilustraciones.
- Reproducción de documentos.
- Traducción al inglés.

*La versión en CD de algunos de los artículos puede incorporar una numeración diferente en las notas.*

## Reales Sitios

REVISTA DE  
PATRIMONIO NACIONAL

DIRECTORA  
Pilar Martín-Laborda y Bergasa

CONSEJO DE REDACCIÓN  
Fernando Fernández-Miranda  
Rosa García Brage  
Carmen García-Frías Checa  
Juan Hernández Ferrero  
Lourdes de Luis Sierra  
Juan Carlos de la Mata González  
José Luis Sancho Gaspar  
Sol Semprún Martínez  
Santiago Soria Carreras  
José Luis Téllez Videras  
Javier Trueba Gutiérrez

ADJUNTA A LA DIRECCIÓN  
Carmen Cabeza Gil-Casares

COORDINACIÓN EDITORIAL  
Ana Sanjuanbenito Bonal  
Tel.: 91 547 53 50. Ext.: 57250  
Fax: 91 454 88 69

REDACCIÓN Y CORRECCIÓN  
Begoña Mardones Gómez  
Consuelo Santos Fernández

GESTIÓN ADMINISTRATIVA  
Francisca Morilla Soriano

FOTOGRAFÍAS  
© Patrimonio Nacional

SUSCRIPCIONES Y PUBLICIDAD  
Santiago Gil Castro  
Tel.: 91 454 87 00. Ext.: 57256  
Fax: 91 454 88 75

EDITOR  
Patrimonio Nacional  
Palacio Real  
C/ Bailén, s/n - 28071 Madrid  
[www.patrimoniounacional.es](http://www.patrimoniounacional.es)

*Todos los artículos publicados en esta Revista han sido previamente evaluados por expertos, y las opiniones manifestadas en los mismos son responsabilidad de sus autores.*

DISEÑO: Fernando Villaverde Ediciones  
FOTOMECÁNICA: Lucam  
IMPRESIÓN: Brizzolis S.A.

PRECIO DEL EJEMPLAR: España, 6 euros  
Extranjero, 12 euros.

PRECIO SUSCRIPCIÓN: España, 19 euros  
Extranjero, 38 euros.

NIPO: 006-10-021-0  
DEPÓSITO LEGAL: M-11.160-64  
ISSN: 0486-0993

Prohibida la reproducción total o parcial de todos los artículos e imágenes que se publican en esta Revista.

# LAS ANTIGÜEDADES EN PALACIO: IDEOLOGÍA Y FUNCIÓN DE LAS COLECCIONES REALES DE ARTE ANTIGUO EN EL SIGLO XVIII

Jorge Maier Allende

*Real Academia de la Historia*

El Palacio Real en el siglo XVIII, además de la residencia de los Reyes, fue el centro desde donde se ejerció el gobierno y se proyectó la imagen del Monarca y de la Monarquía, en definitiva de la Corona. Uno de los aspectos más relevantes en el que nos centraremos en las páginas que siguen es examinar cómo desde Palacio se utilizó, bien con la presencia de piezas de arte antiguo, bien a través de programas decorativos, la antigüedad greco-romana para transmitir distintos valores en conexión con la imagen de la Corona. En este sentido desde Palacio irradió la promoción e interés hacia la Antigüedad, y por ello de la Arqueología y de su estudio, ya que fue el centro de referencia primordial de la política cultural a lo largo del siglo XVIII. No obstante, este importante aspecto en la historia cultural española ha sido en muy pocas ocasiones suficientemente valorado desde este punto de vista<sup>1</sup>. En efecto, la Corona de España fomentó este interés por la Antigüedad y la expansión de su conocimiento a través de la adquisición de importantes colecciones de escultura antigua –llegó a reunir una de las más importantes del mundo–, de la promoción de excavaciones arqueológicas, de la formación de colecciones de vaciados de esculturas clásicas y de cerámica griega, que desplegó en Palacio y en todos los Sitios Reales. Por ello la Corona española tuvo un papel decisivo en el desarrollo de la Arqueología como ciencia histórica, y en la restauración y difusión del Clasicismo con criterios más puros y más profundos desde la praxis arqueológica y estética, un papel que en ocasiones se le ha negado, o en los mejores casos se ha difuminado ante otras iniciativas que en realidad están espoloadas en última instancia por las importantes acciones emprendidas por nuestros Monarcas.

El Palacio Real fue, por tanto, el centro neurálgico desde el que se difundió este importante fenómeno cultural que ha marcado el signo de los tiempos y ha dejado una profunda huella en la cultura universal.

La presencia de obras de arte antiguo en Palacio, especialmente esculturas, es una práctica que comenzó en el Renacimiento. En efecto, desde el siglo XV los Reyes europeos se han nutrido de la iconografía imperial romana y de la mitología clásica como modelo de representación y emulación de la grandeza y magnificencia de su persona, al atribuir a las imágenes antiguas un significado como *ornamentum*

1. J. L. Valverde, «Evocaciones de la antigüedad clásica en los palacios reales españoles», en P. Cabrera y P. Rouillard (eds.), *El vaso griego en el arte europeo de los siglos XVIII y XIX: Actas del Coloquio Internacional celebrado en el Museo Arqueológico Nacional y en la Casa de Velázquez, Madrid 14 y 15 de febrero de 2005*, Madrid, 2007, pp. 29-46.



Fig. 1. Miguel Jacinto Meléndez, Retrato de Felipe V, Real Academia de la Historia, Madrid.



*virtutis*, transmitiendo a su propietario sabiduría, virtud y nobleza<sup>2</sup>. Pero los Monarcas renacentistas también se hicieron representar como Emperadores romanos, para mostrarse así como herederos del legado cultural greco-romano y como Príncipes eruditos educados en el humanismo clasicista.

Acreeedores de esta herencia cultural, los distintos miembros de la Casa de Borbón española hicieron suya la tradición clasicista francesa e italiana, sin ningún tipo de prejuicios.

Lo que en un principio estuvo claramente relacionado con la difusión de la imagen de la Monarquía y de los valores que entrañaba este lenguaje simbólico, a partir de mediados del siglo XVIII fue una realidad consustancial a la propia Corona española, quizá más que ninguna otra en Europa, pues se hizo acreedora, acaso sin proponérselo, en la principal detentadora de esta corriente.

Felipe V de Borbón fue un gran aficionado al dibujo y un lector apasionado de *Telémaco*, la principal obra de su Preceptor, François de Salignac de La Mothe-Fénélon (1651-1715). El entonces Duque de Anjou tuvo también como Preceptor y Consejero Artístico, entre 1690 a 1695, al célebre coleccionista y anticuario François Roger de Gaignières (1642-1715)<sup>3</sup>, quien formó una considerable colección de antigüedades y objetos de arte en París, donde la pudo contemplar el joven Príncipe, que fue finalmente adquirida por Luis XIV en 1711.

La influencia de Luis XIV fue bien patente en su nieto, obsesionado con la figura mítica de Alejandro Magno como alegoría personal, así como por Hércules –adoptado en la Dinastía francesa desde los tiempos de Enrique IV–. De ello han quedado ilustrativos ejemplos en varios Sitios Reales, como, por ejemplo, en la serie de cuadros de la vida de Alejandro Magno que encargó para el Palacio de San Ildefonso<sup>4</sup>. La figura de Hércules es un motivo frecuente en Palacio, no sólo por esta transmisión de su familia francesa, sino también por su importancia heráldica en la Corona como símbolo de la Monarquía hispánica. Herencia francesa fue también la costumbre de retratarse «a la romana», esto es, como Emperadores romanos, retratos que son relativamente frecuentes en medallas y bronce de la Colección Real desde tiempos de Felipe V. Este tipo de representación fue también adoptado por sus descendientes, incluso en formatos de gran tamaño, como la escultura de cuerpo entero de Carlos III en el zaguán del Palacio de Madrid o la sedente de Carlos IV de Ramón Barba, hoy ubicada en la Escalera Principal del mismo Palacio o el famoso «caballito» de la ciudad de Méjico. Se trata de un retrato a la heroica, es decir, en el que el Rey es representado como un héroe, mejor dicho, como un héroe victorioso, que es consustancial a esta imagen, cuyo modelo es muy antiguo, pues podría remontarse hasta Alejandro Magno. La representación «a la romana» acabó por generalizarse entre la aristocracia y los hombres de Estado a finales del siglo XVIII, en la que se recurre a la tradición de los *virii illustri*, modelos cargados de cierta introspección intelectual y erudita, con la intención de ofrecer una imagen de hombres y mujeres cultos.

Esta tradición se dejó sentir asimismo en la creación de instituciones culturales a estricta semejanza de las existentes en Francia. Entre éstas sobresale la Real Librería, por ser la primera que tuvo lugar, y lo que es aun más significativo, el haberla creado

2. K. F. Rudolf, «Antiquitates ad ornatum hortum spectantes (coleccionismo, antigüedad clásica y jardín durante el siglo XVI en las cortes de Viena y Praga)», en *Adán y Eva en Aranjuez. Investigaciones sobre la escultura en la Casa de Austria*, Madrid, 1992, pp. 20-21.

3. A. Schnapper, *Le Géant, la Licorne et la Tulipe, collections françaises au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1988.

4. Véase, por ejemplo, J. Álvarez Lopera, «Las virtudes del Rey. Las Historias de Alejandro Magno para el Palacio de la Granja», en *El Arte en la corte de Felipe V*, Madrid, 2003, pp. 141-156.



Fig. 2. Pierre Michel, Carlos III vestido a la romana, ca. 1791, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

dentro de su Real Palacio, siguiendo una tradición familiar, pero con carácter público<sup>5</sup>. Este hecho es sumamente indicativo para el tema que nos ocupa, pues la Real Librería fue un centro determinante en la política cultural de la Corona, y de especial relevancia en lo que respecta a la Arqueología, ya que, según la concepción de la época, además de reunir en ella materiales librarios, se le asoció un Gabinete de Antigüedades. Para la creación de este «Museo», que es el primero de esta naturaleza creado en España, Felipe V entregó las monedas que existían en Palacio, así como los pequeños bronce dispersos hasta entonces en distintas colecciones<sup>6</sup>. Sin entrar ahora en otros detalles, no queremos dejar de subrayar que para hacerse cargo de estos materiales, especialmente del monetario, Felipe V mandó llamar expresamente a Paul Lucas (1664-1737), eminente anticuario de Luis XIV, con amplios conocimientos en la materia por sus viajes a Grecia, Turquía, Próximo Oriente y Egipto. Tras fallecer en Madrid al poco tiempo de su incorporación, ocupó su cargo el jesuita Alejandro Panel (1699-1777), a quien Felipe V nombró en 1743 su Anticuario Real, y poco después Preceptor de los Infantes, lo que constituye un hecho significativo por la incidencia que tuvo sin duda en la formación y educación en esta materia de los futuros Reyes.

5. L. García Ejarque, *La Real Biblioteca de S. M. y su personal*, Madrid, 1997, p. 27.

6. C. Mañueco, «Colecciones reales en el Museo Arqueológico Nacional», en *De Gabinete a Museo: tres siglos de historia*, 1993, pp. 189-217; idem, «El Gabinete de Antigüedades y el Museo de monedas de la Real Librería (1711-1759)», en *La Real Biblioteca Pública (1711-1760) de Felipe V a Fernando VI*, 2004, pp. 301-314; L. García Ejarque, 1997, pp. 37-38 [op. cit. n. 5].



7. M. Almagro-Gorbea y J. Maier, «La Real Academia de la Historia y la arqueología española en el siglo XVIII», *Iluminismo e Illustración. Le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, Roma, 2003, pp. 1-27.

8. C. Fernández Duro, *El último Almirante de Castilla: Don Juan Tomás Enríquez de Cabrera, Duque de Medina de Rioseco, Conde de Módica, Osona, Cabrera y Melgar, señor de las villas de Castroverde, Aguilar, Rueda y Mansilla*, Madrid, 1902, donde se ofrece una relación de la colección completa.

9. M. Simal, «Isabel de Farnesio y la colección real española de escultura. Distintas noticias sobre compras, regalos, restauraciones y el encargo del *Cuaderno de Aiello*», *Archivo Español de Arte*, LXXIX, 2006, pp. 267-268.

10. M<sup>a</sup> C. Alonso, «Salvados del fuego. Los vaciados de Velázquez en la Casa de la Escultura y en la Casa de la Panadería», en *Velázquez. Estatuas para el Alcázar*, Cat. Expo., J. M<sup>a</sup> Luzón (com.), Madrid, 2007, p. 161.

11. *Ibidem*, pp. 162-163 [●].

12. M. Simal, 2006, p. 267 [op. cit. n. 9].

Junto a la Real Librería como centro de referencia indispensable en la política cultural borbónica, asimismo lo fueron las Reales Academias, instituciones creadas bajo el patronazgo real y directamente vinculadas a la Corona, aunque con la libertad de escoger a sus miembros, que quedaban integrados en Palacio al serles concedido el honor de «criados» de la Real Casa. No es casualidad que, por ejemplo, la Real Academia de la Historia tuviera su primera sede en la Real Librería, donde celebró sus sesiones hasta 1774, ni que el Padre Panel diera las primeras pautas para organizar su monetario ni que la Real Academia de la Historia acabara por erigirse en la principal institución de la Arqueología española en el siglo XVIII<sup>7</sup>. Asimismo, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, promovida por Felipe V, pero fundada definitivamente bajo el reinado de Fernando VI, tuvo como principal objetivo difundir el Clasicismo en las tres nobles Artes: Pintura, Escultura y Arquitectura.

Esta misma tradición quedó plasmada en la decoración y ornato de Palacio al introducirse paulatinamente el nuevo gusto clasicista, reaprovechándose lo existente, pero enriquecido con nuevas aportaciones. Esta línea de actuación se vio alterada por dos hechos que determinaron un cambio de rumbo. Por una parte, el segundo matrimonio de Felipe V con Isabel de Farnesio; por otra, el incendio del Alcázar.

Con anterioridad al pavoroso incendio que acabó con el antiguo Alcázar, Felipe V, como hiciera para dotar de fondos a la Real Librería, aumentó las Colecciones Reales con incautaciones a destacados personajes austracistas, como es el caso de la efectuada en 1707 de la colección de escultura del último Almirante de Castilla, Juan Tomás Enríquez de Cabrera (1646-1705)<sup>8</sup>, VII Duque de Medina de Rioseco, compuesta de cincuenta esculturas, que se instalaron en el Jardín de la Reina en el Alcázar. De esta misma colección varias piezas las destinó a decorar interiores del Palacio del Buen Retiro: «doce estatuas de mármol blanco medianas y medios cuerpos» y «dos cabezas de mármol blanco de Génova con sus plintos» que fueron colocadas «enzima de bufetes en el palacio», es decir, sobre aparadores<sup>9</sup>.

Tras el incendio del Alcázar se pudieron recuperar algunos de los vaciados traídos por Velázquez de Italia y otras esculturas, que fueron trasladados a los edificios colindantes no afectados por el fuego, como es el caso del Picadero, donde quedaron almacenados<sup>10</sup>. En 1744 estos vaciados fueron solicitados por la aún Junta Preparatoria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, lo que le fue concedido, y se trasladaron, en dos remesas desde su lugar de almacenaje, a la llamada Casa de la Escultura, sede entonces de la Academia<sup>11</sup>.

Como consecuencia del incendio, Felipe V se vio obligado a residir en el Palacio del Buen Retiro durante sus estancias en Madrid, por lo que hubo que acometer importantes reformas para alojar a su familia, de las que se encargaron Juan Bautista Sacchetti y Santiago Bonavía. Lo mismo requirieron los jardines, entre los que cabe destacar la ejecución del Parterre, uno de los pocos espacios que han sobrevivido hasta nuestros días, e, igualmente, mandó colocar una galería de bustos sobre pedestales entre las ermitas de San Isidro y el Jardín de las Ocho Calles<sup>12</sup>.



Fig. 3. Anónimo romano, El Emperador Octavio Augusto, primera mitad del siglo XVII, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

Felipe V también acometió varias reformas en el Palacio de Aranjuez, tanto en el interior, para concluirlo, como en el exterior. Nuevas aportaciones significativas fueron el Jardín del Parterre, entre otros, que mandó construir *ex novo* entre 1728 y 1746, en el cual, según palabras de Álvarez de Quindós, «La parte de este jardín, que mira al mediodía, se cercó siguiendo la pared del jardinito antiguo con iguales ornacinas, y en ellas había cabezas de Emperadores y otros personajes»<sup>13</sup>, aunque no se han podido identificar estos bustos, que quizá fueron reubicados de los existentes anteriormente en dichos jardines o procedieran del Alcázar<sup>14</sup>, ya que no hay constancia de que se efectuaran compras específicas<sup>15</sup>.

El matrimonio de Felipe V con Isabel de Farnesio fue determinante, pues la nueva Reina desempeñó un papel fundamental en el desarrollo y afianzamiento del gusto por las antigüedades<sup>16</sup>. Como hemos podido comprobar, el gusto por ellas no era ajeno a Felipe V, dada su formación y la tradición cultural familiar, aunque es evidente que la Reina, de una de las familias más distinguidas en el coleccionismo de obras de arte antiguo de Europa, tuvo un peso específico bien reconocido. A ella se atribuye sin duda la iniciativa de la adquisición de dos importantes colecciones de esculturas antiguas que supusieron que la Corona española atesorase una de las mejores Colecciones de Escultura clásica que se reunió en su tiempo. En efecto, en 1724 los Reyes adquirieron la famosa colección de la Reina Cristina de Suecia<sup>17</sup> y tan sólo cuatro años más tarde, en 1728, adquirirían a la Duquesa de Alba la que fuera

13. J. A. Álvarez de Quindós, *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*, Madrid, 1804, p. 295.

14. Los jardines de Aranjuez fueron sin duda los más espléndidos y celebrados de los de la Casa de Austria en España, y contaban con numerosas esculturas antiguas, especialmente en el llamado Jardín del Rey, algunas de las cuales fueron trasladadas al Buen Retiro en 1634.

15. [●].

16. T. Lavalle, *Isabel de Farnesio, la reina coleccionista*, Madrid, 2002.

17. J. M<sup>a</sup> Luzón, «La colección de esculturas de Cristina de Suecia y su traslado a España», en *España y Suecia en la época del Barroco*, Madrid, 1998, pp. 897-922; ídem, «Isabel de Farnesio y la galería de Esculturas de San Ildefonso», en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso: retrato y escena del Rey*, Cat. Expo., Segovia, 2000, pp. 204-219; M. Riaza de los Mozos y M. Simal, «La Statua è un prodigio dell'arte: Isabel de Farnesio y la Colección de Cristina de Suecia en la Granja de San Ildefonso», *Reales Sitios*, n<sup>o</sup> 144, Madrid, pp. 56-67; M<sup>a</sup> J. Herrero, «Recorrido de la escultura clásica en el palacio de San Ildefonso a través de los inventarios reales», en *El coleccionismo de escultura clásica en España*, Madrid, 2001, pp. 239-258, con los inventarios reales; M. Simal, 2006 [op. cit. n. 9].

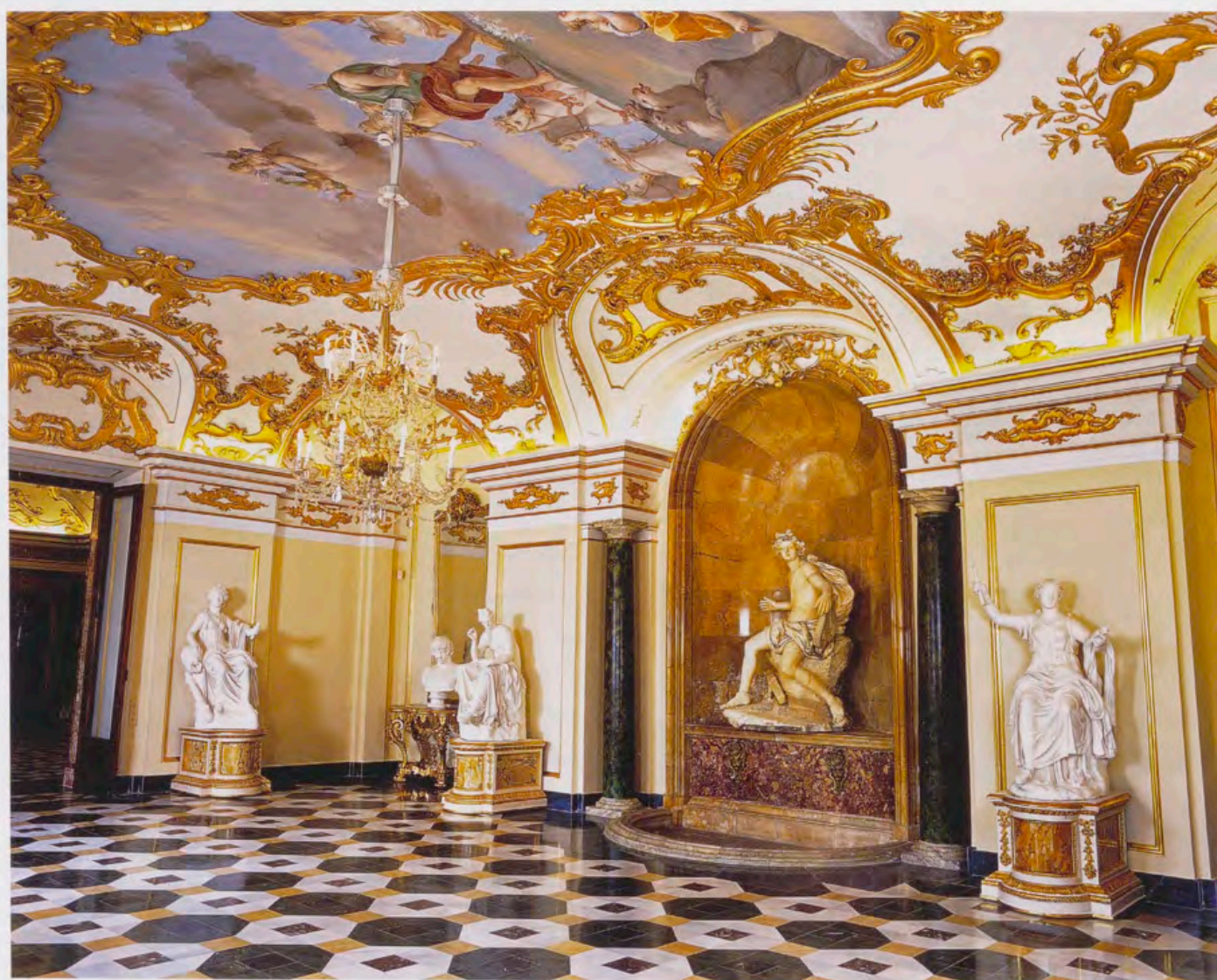


Fig. 4. Sala de la Fuente, Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, Segovia, Patrimonio Nacional.

colección de su padre, el Marqués del Carpio, formada en Italia<sup>18</sup>. Entre ambas sumaban 346 piezas<sup>19</sup>. Con estas dos adquisiciones la Corona española reunía una colección de más de 500 estatuas antiguas y pseudo antiguas, lo que la situaba entre las más importantes colecciones de escultura antigua de Europa. Hay que tener en cuenta que una obra antigua original era una verdadera joya al alcance de muy pocos, más aún teniendo en cuenta las dificultades que se interponían en su adquisición, ya que su salida de Roma estaba estrictamente vigilada por los anticuarios papales. Algunas de las piezas que integraban esta Colección eran estatuas muy conocidas, e incluso habían sido publicadas en distintos repertorios, como es el caso de *Las Musas*, el entonces denominado grupo de *Cástor y Pólux* (hoy conocido como *Grupo de San Ildefonso*), el *Fauno del cabrito*, el *Puteal báquico* o *La apoteosis de Claudio* (esta última perteneciente a Felipe IV). De hecho, copias del *Fauno del cabrito* (Flamen, 1687) y el *Grupo de San Ildefonso* (Coysevox, 1712), entre otras, se encontraban en los jardines de Versalles.

La Colección estaba destinada al Palacio de San Ildefonso, el gran proyecto personal de Felipe V, adonde fueron trasladadas. Hubo un primer plan de Andrea

18. B. Cacciotti, «La collezione del VII Marchese del Carpio tra Roma e Madrid», *Bollettino d'Arte*, 86-87, 1994, pp. 133-196.

19. De las cuales 301 eran propiedad de Felipe V, y tan sólo 65, pero las de mayor calidad, de Isabel de Farnesio.



Fig. 5. Jean Ranc, Retrato de Isabel de Farnesio, Museo Nacional del Prado, Inv. P02330, Madrid.



20. M. Á. Elvira, *El Cuaderno de Ajello y las esculturas del Museo del Prado*, Madrid, 1998; S. Schröder y M. A. Elvira, «Eutichio Ajello (1711-1793) y su Descripción de la célebre Real Galería de San Ildefonso», *Boletín del Museo del Prado*, XXIV, n.º 42, 2006, pp. 40-88.

21. A. Negrete, «El Fauno del cabrito y su influencia», *Academia*, 89, 1999, pp. 57-83.

22. M.ª C. Alonso, «Documentos para el estudio de las excavaciones de Herculano, Pompeya y Estabia en el siglo XVIII bajo el patrocinio de Carlos III», en C. Rodrigo y J. L. Jiménez (dirs.), *Bajo la colera del Vesubio: testimonios de Pompeya y Herculano en la época de Carlos III*, Murcia, 2004, p. 54.

23. M.ª C. Alonso, «Los Borbones y el coleccionismo de vasos griegos durante el siglo XVIII», en P. Cabrera y P. Rouillard (eds.), 2007, pp. 19-20 [op. cit. n. 1].

Procaccini, principal intermediario en la adquisición, para instalarlas en 1734. Sin embargo, solo tras el fallecimiento de Felipe V, Isabel de Farnesio pudo culminar su instalación entre 1746 y 1759, formando un verdadero *Antiquarium* o *Museum* en la planta baja de dicho Palacio. En 1746 encargó la descripción y estudio ilustrado de la Colección al Padre Eutichio Ajello, una iniciativa sin precedentes en las Colecciones Reales, con la que la Reina no quedó, sin embargo, muy satisfecha, por lo que el trabajo nunca fue publicado y la Colección nunca tuvo una difusión pública<sup>20</sup>. No obstante, la Colección sí fue conocida y admirada, ya que se permitía su visita a las personalidades que acudían a la Corte, Embajadores, altos cargos, franceses, ingleses e italianos, así como a través de réplicas y vaciados, por lo que fue un vehículo más en la difusión del buen gusto y del interés por el estudio de las antigüedades entre los artistas y eruditos en toda Europa. Sabemos, por ejemplo, que Johann Wolfgang von Goethe poseía una vaciado del *Fauno del cabrito*<sup>21</sup>.

La forma en que la Colección estuvo dispuesta en el Palacio de La Granja es conocida por la detallada descripción que nos dejó de ella Antonio Ponz en 1787, en la carta V del tomo décimo de su *Viaje de España*.

Por último, es importante subrayar que la Reina supo inculcar este espíritu en sus hijos, especialmente en los Infantes Don Felipe, futuro Duque de Parma, Don Luis y en su primogénito Don Carlos, Rey de Nápoles desde 1735. Este último, como es sabido, promovió las excavaciones en Herculano en 1738, y las de Pompeya en 1748, una de las empresas culturales con mayor trascendencia del siglo XVIII, creó la Academia Herculanense y fundó el Museo Real de Portici, instalado en el mismo Palacio, donde se reunió una colección de antigüedades clásicas jamás soñada, que despertó el interés de toda la Europa culta. Hay que considerar esta iniciativa dotada de un espíritu totalmente novedoso, ya que nunca vio estas colecciones como su propiedad personal, y además dictó disposiciones para su conservación. La Reina, consciente en todo momento del alcance de esta empresa, que contó con su apoyo personal<sup>22</sup>, no dudó en trasladar parte de la espléndida Colección de los Farnesio a Nápoles. Isabel de Farnesio no sólo recibió unos de los primeros memoriales de los resultados de las excavaciones en 1739, sino que en ese mismo año le fueron enviados desde Capua cuatro vasos griegos, acompañados de una disertación, los primeros ejemplares de este género que ingresaron en la Colección Real<sup>23</sup>. Desde estos momentos la Corona española se granjeó un destacado lugar en la historia de la Arqueología, y Carlos de Borbón Farnesio se hizo merecedor del epíteto de *Rey arqueólogo*.

El reinado de Fernando VI fue una época de paz y prosperidad que tuvo importantes repercusiones en la institucionalización de los estudios arqueológicos, en la que destaca la figura de su Secretario de Estado, el Marqués de la Ensenada. Pese a su corta duración, en estos años dieron comienzo, con mayor o menor fortuna, varios interesantes proyectos financiados por la Corona para el desarrollo de la Arqueología española. Cabe destacar por su trascendencia la *España Sagrada* del Padre Enrique Flórez, iniciada en 1747, y el *Viaje de las Antigüedades de España* de Luis José Velázquez, de la Real Academia de la Historia, desarrollado entre 1752



Fig. 6. Anónimo, Fauno del cabrito, Museo Nacional del Prado, Inv. E29, Madrid.



Fig. 7. Camilo Paderni, pintor, y Filippo Morghen, grabador, Retrato de Carlos III como Rey arqueólogo, 1757-1792, en *Le Antichità di Ercolano Esposte*. Real Biblioteca, Sign. XVIII/29, Madrid, Patrimonio Nacional.

y 1754, una empresa sin precedentes en Europa, inspirada en la tradición anticuaria española renacentista. La conexión de este proyecto con la Academia del Buen Gusto, tan efímera como prestigiosa institución en la restauración de la más pura preceptiva clásica, y principal difusor de dicha corriente estética, no es fruto de la casualidad. También cabe destacar, entre estas iniciativas promovidas por la Corona, el viaje a Italia de Francisco Pérez Bayer entre 1754 y 1759, para recoger monedas, manuscritos y antigüedades con destino a la Real Librería, que se adquirieron por valor de 75.000 reales de vellón. El destino que se dio a estas antigüedades es problemático, aunque posiblemente se destinaron al Palacio del Buen Retiro, mientras las monedas quedaron bajo la custodia de Pérez Bayer, para, por último, monedas y antigüedades pasar, por orden de Carlos III, a la Colección del Infante

Don Gabriel y, una vez fallecido éste, distribuirse entre la Real Librería y el Gabinete de Historia Natural<sup>24</sup>.

Por otra parte, Fernando VI mandó hacer en 1746 los vaciados del *Grupo de San Ildefonso* y del *Fauno del cabrito*<sup>25</sup>, y en 1754 ordenó a Felipe de Castro formar vaciados de las esculturas de bronce que estaban en Palacio con destino a la Academia de San Fernando, en la que ingresaron así la *Venus de la Concha* y el *Hermafrodita*. Hay que tener en cuenta también que en esta época partieron hacia Roma los primeros pensionados. Fernando VI fue así un claro continuador de la estela abierta por su padre. No obstante, no realizó ninguna adquisición importante, si exceptuamos las compras de Pérez Bayer en Roma.

Una nueva época se abre con el ascenso al Trono de Carlos III. La aureola arqueológica del nuevo Monarca se dejó sentir en los ambientes cortesanos y en todos los Sitios Reales, especialmente en el Palacio Nuevo, en el que se desplegó un meditado programa decorativo de claro sabor arqueológico. La estética clasicista se impondrá definitivamente, aunque no de modo inmediato. En efecto, más que a través de las obras de arte antiguo, cuyo papel continuó siendo fundamental, pues incluso se efectuaron nuevas adquisiciones, como veremos, es en los programas decorativos de Palacio donde encontramos la apropiación del lenguaje simbólico clasicista, no sólo como la expresión del resultado de una actitud estética e intelectual concreta, sino desde la consciencia de la responsabilidad de la intervención directa en el nacimiento de esta nueva sensibilidad. En ello, qué duda cabe, la experiencia napolitana fue determinante, aunque no exclusiva, ya que responde a un fenómeno internacional, pues más que Carlos III fue su hijo Carlos IV, ya desde que fuera Príncipe de Asturias, quien la llevó a sus últimas consecuencias. La Corona española fue la principal impulsora de esta nueva corriente, y de ello se pueden encontrar elocuentes muestras cuando se visitan los distintos Sitios Reales.

Carlos III, al llegar a España, tuvo que residir también durante algunos años en el Buen Retiro hasta la conclusión definitiva del Palacio Nuevo en 1765. Tras el paso de Felipe V y Fernando VI por el Palacio del Buen Retiro, Carlos III se encontró con una residencia real bien acondicionada, a la que fueron trasladadas, para su ornato, algunas obras de arte antiguo. Conocemos algunos detalles de sus emplazamientos por las descripciones que nos dejó Antonio Ponz en su *Viaje de España*, que son ciertamente interesantes, especialmente en el Jardín del Caballo<sup>26</sup>.

De los alrededores de este jardín el pintor José del Castillo nos dejó una sugerente imagen, aunque idealizada, en la que se dibujan dos famosas esculturas, la *Isis* del Museo del Capitolio, contemplada con atención por un grupo, y la llamada *Herculanesa*, escultura de una vestal hallada en Herculano, que se conserva en el Albertinum de Dresde y que, por lo tanto, nunca formaron parte de las Colecciones Reales<sup>27</sup>, pero constituye un buen ejemplo de la difusión que había alcanzado el Clasicismo en la sociedad española.

De mayor interés resulta la descripción del Cuarto Bajo del Casón, que llamaban de la Reina Madre, donde se encontraban reunidas importantes obras de arte antiguo junto a otras renacentistas de Leoni<sup>28</sup>. Las descripciones no permiten la identificación precisa de estas esculturas, si exceptuamos las renacentistas.



24. G. Mora, «La erudita peregrinación. El viaje arqueológico de Francisco Pérez Bayer», 2003, pp. 265-272 [op. cit. n. 7].

25. C. Heras, «Juan Pascual Colomer, memoria y catálogo de las formas del taller de vaciados, 1815», *Academia*, 90, 2000, pp. 85-86; M<sup>a</sup> C. Alonso, 2007, pp. 168-169 [op. cit. n. 10].

26. [●].

27. Se trata de un tapiz que se conserva en el Palacio de El Escorial, Inv. n.º 100013698, mientras el cuadro al óleo que sirvió de modelo es propiedad del Museo Nacional del Prado y se halla en depósito en el Museo de Historia de Madrid.

28. A. Ponz, *Viaje de España*, tomo X, Madrid, 1988, pp. 293-294 [●].

29. M<sup>a</sup> C. Alonso, «Vaciados del siglo XVIII de la villa de los Papiros de Herculano en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Academia*, 100-101, 2005, pp. 25-64.

30. A. Negrete, «La donación de los vaciados de Mengs a la Academia», *Academia*, 100-101, 2005, pp. 169-184.

31. Véase M<sup>a</sup> J. Herrero, «Los vaciados de la galería baja del Palacio de La Granja de San Ildefonso y otros Reales Sitios», *Academia*, 100-101, 2005, p. 112.

32. Así consta en una Memoria de Juan Pascual y Colomer de 1815, reproducida en C. Heras, 2000, p. 93 [op. cit. n. 25].

33. M<sup>a</sup> C. Alonso, «La colección de antigüedades comprada por Camillo Paderni en Roma para el rey Carlos III», 2003, pp. 29-45 [op. cit. n. 7].

34. *Ibidem*, p. 36; Museo Nacional del Prado, Inv. n.º 140-E; S. Schröder, *Catálogo de la escultura clásica, vol. II: Escultura mitológica*, Madrid, 2004, n.º 214, pp. 493-496.

35. M<sup>a</sup> C. Alonso, 2003, p. 36 [op. cit. n. 7]; Museo del Prado, Inv. 3-E, S. Schröder, 2004, n.º 193a, pp. 417-421 [op. cit. n. 34].

36. Hoy en el Museo Arqueológico Nacional, véase M<sup>a</sup> C. Alonso, 2003, pp. 36-41 [op. cit. n. 7].

37. M<sup>a</sup> C. Alonso, 2003, p. 42 [op. cit. n. 7].

38. Según M<sup>a</sup> C. Alonso, 2005, p. 33 [op. cit. n. 29], Paderni envió en 1770 a bordo del navío *Triunfante* cuatro cajones de monumentos antiguos.

39. Museo Nacional del Prado, Inv. 47-E, S. Schröder, 2004, n.º 94, pp. 24-29 [op. cit. n. 34].

40. *Ibidem*, Inv. 303-E, S. Schröder, 2004, n.º 95, pp. 29-33 [op. cit. n. 34].

41. *Ibidem*, Inv. 45-E, 46-E, 47-E y 48-E, S. Schröder, 2004, n.º 108-111, pp. 89-97 [op. cit. n. 34].

42. *Ibidem*, Inv. 89-E, S. Schröder, 2004, n.º 144, 231-236 [op. cit. n. 34].

43. M<sup>a</sup> C. Alonso, 2007, pp. 22-24 [op. cit. n. 23].

El Palacio del Buen Retiro fue el destino también de una importante Colección de vaciados de cuarenta y cinco bustos y estatuas procedentes de la Villa de los Papiros de Herculano. Estas piezas excepcionales, cuyo hallazgo conmocionó a Europa, fueron encargadas por deseo expreso del Rey mismo a Camilo Paderni, Director del Museo de Portici, en 1761, para tener vivo el recuerdo y disfrutar de las mejores piezas que se conservaban en Palacio y en el Museo de Portici. Los vaciados llegaron al Palacio del Buen Retiro en 1765 bajo la vigilancia personal de Paderni<sup>29</sup>. Se desconoce, sin embargo, dónde fueron colocadas en el Buen Retiro, aunque es muy posible que se situaran en el Cuarto del Rey. Ante la queja de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por el deficiente estado de sus colecciones de vaciados, Carlos III mandó trasladar esta magnífica Colección de vaciados de Herculano a la mencionada institución en 1776, donde se han conservado desde entonces.

En este mismo año Carlos III donó a la Academia de San Fernando, por Real Orden de 19 de octubre de 1776, la colección de yesos de su Pintor de Cámara Antón Rafael Mengs, que éste le había cedido al Rey, por lo que la Academia contó con una de las mejores colecciones de vaciados de Europa<sup>30</sup>. Aunque la mayor parte se depositaron en dicha Academia, algunos ejemplares fueron trasladados al Palacio Real; y otros, al de San Ildefonso<sup>31</sup>. Pero quizá lo más interesante es señalar que Carlos III mandó que se enviasen ejemplares de estos vaciados a las demás Academias y Escuelas fundadas, o que se fundasen en el Reino, como así sucedió con las de Barcelona, Murcia, Sevilla, Burgos y Real Sociedad Bascongada de Amigos del País<sup>32</sup> y puede sorprender que estos modelos también fueran enviados a la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Méjico, mientras que algunos se reprodujeron en *biscuits* en la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro.

Entusiasta amante de las antigüedades, Carlos III encargó también realizar nuevas compras a Camilo Paderni en el mercado romano en 1763, bien conocidas por la correspondencia con Tanucci, con el fin de aumentar las Colecciones Reales de arte antiguo con destino a la decoración del Palacio Nuevo<sup>33</sup>. Entre estas adquisiciones de Paderni destacan un fragmento de sarcófago con la escena de Prometeo y Atenea al crear al primer hombre<sup>34</sup> y una estatua colosal de Neptuno del santuario de Palemón en Istmia (Corinto)<sup>35</sup>, así como diez fragmentos de mosaicos enmarcados con temas de cuadrigas, combates gladiatorios, nilóticos y motivos vegetales y una considerable cantidad de bronceos romanos antiguos<sup>36</sup>. Las esculturas fueron destinadas al Palacio Nuevo, mientras los mosaicos, así como algunos bronceos, se instalaron en el Gabinete de Carlos III en el Palacio del Buen Retiro<sup>37</sup>, donde se conservaron hasta que pasaron por orden del Rey en 1787 al Gabinete de Antigüedades de la Real Librería.

Carlos III también adquirió otras esculturas relevantes, quizá también a través de Paderni<sup>38</sup>, como una réplica romana de la *Atenea Pártenos* de Fidias<sup>39</sup>, un relieve de una Centauromaquia<sup>40</sup>, cuatro magníficos relieves de *Ménades* de Calímaco, réplicas romanas de tamaño natural<sup>41</sup>, y un *Hipnos* que procedía de la colección del Duque de Frías<sup>42</sup>. Asimismo, adquirió una importante colección de vasos griegos de la colección Mastrilli<sup>43</sup>. Todas estas magníficas esculturas y vasos estuvieron expuestos en el Palacio Real, aunque se desconoce su

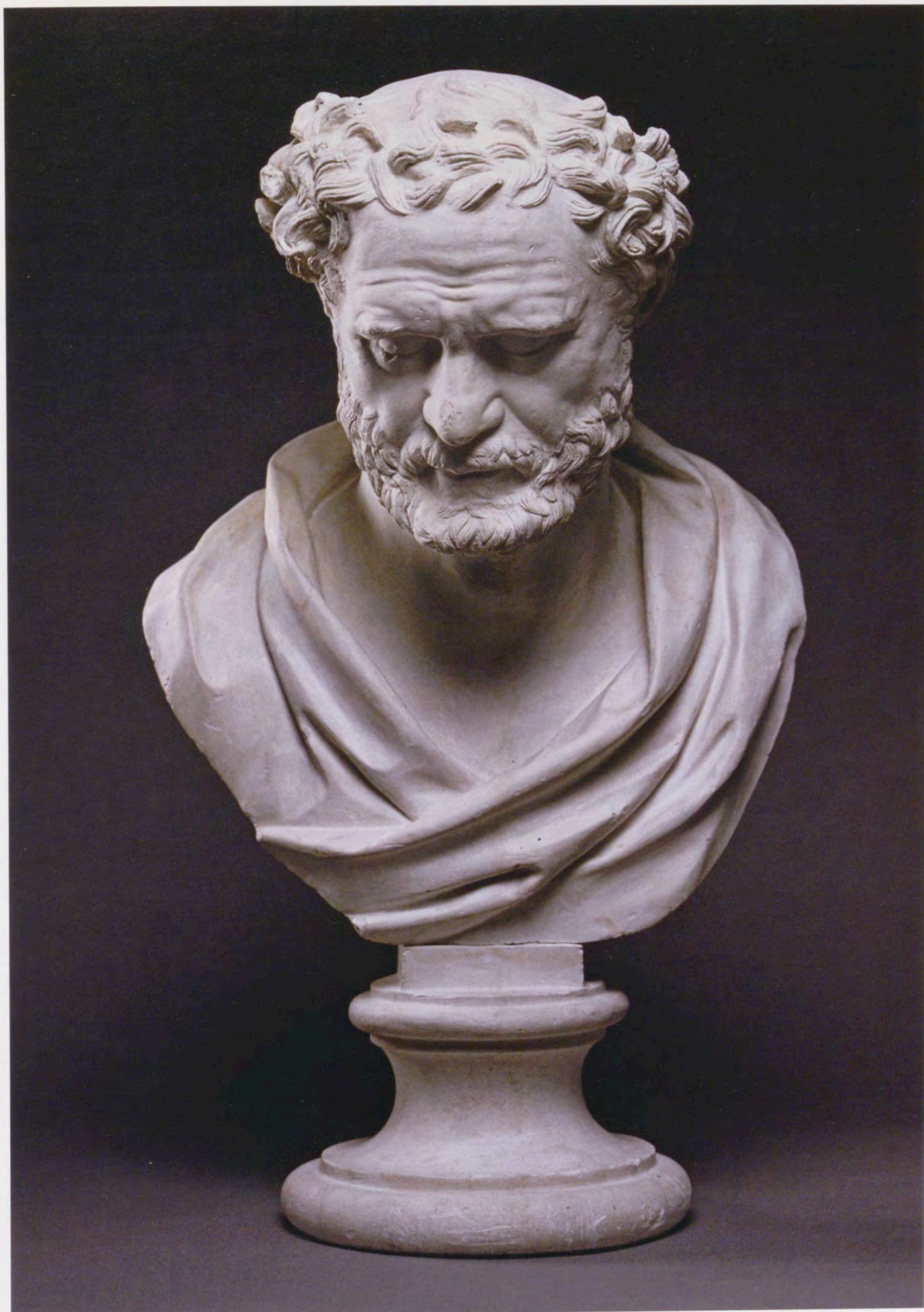


Fig. 8. *Vaciado de Herculano*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. V152, Madrid.



Fig. 9. Vaciado de Alejandro Magno de Herculano, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. V255, Madrid.

ubicación exacta, como en el caso de las anteriores, a excepción de los relieves de las *Ménades*, que estaban en el Guardajoyas de Palacio, según referencia de Antonio Ponz.

Es precisamente Antonio Ponz quien nos ofrece una detallada descripción de la distribución y exposición de las obras de arte antiguo en el Palacio Nuevo en vida de Carlos III<sup>44</sup>. El Cuarto del Rey, situado en la planta principal del Palacio, estaba dividido en tres ámbitos en los que el Monarca desarrollaba la vida pública, la privada y la íntima. El primero comprende la Antecámara, el Salón del Trono y la Pieza de Comer; el segundo, la Pieza de Cenar, la Cámara (Salón Gasparini) y piezas de despacho; y el tercero, el Dormitorio, el Retrete y la Pieza de la China. Las obras de arte antiguo tan sólo se encontraban en las estancias dedicadas a la vida pública o, por lo menos, es este en el único ámbito en que Ponz las señala, lo cual no deja de ser significativo para comprender su función, ya que, según sus descripciones, no se registran obras antiguas ni en el Cuarto de la Reina ni en el del Príncipe de Asturias ni en el de los Infantes.

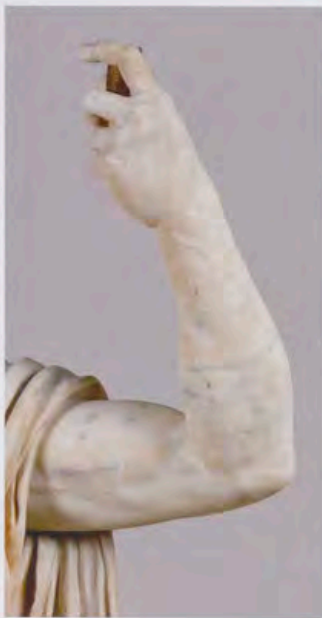
En la Antecámara nos dice Ponz:

Sobre las mesas de esta pieza se han colocado ocho bustos, cuatro de pórfido y otros tantos de mármol; aquellos representan emperadores, y entre éstos hay dos cabezas desconocidas muy excelentes. Hay una Venus y un Niño con pileo en la cabeza.

44. E. Hübner, *Las colecciones de arte antiguo en Madrid*, Madrid, 2008, p. 9, recoge los nombres de algunos contemporáneos que dieron noticias sobre las antigüedades clásicas del Palacio Real, y cita a Gerhard Ole Tychsen, Townsend, Bourgoing y Laborde, aunque se trata por lo general de descripciones muy imprecisas que en realidad no aportan datos significativos, según hemos podido comprobar.



Fig. 10. Anónimo, Atenea Parthenos, Museo Nacional del Prado, Inv. E47, Madrid.



En el Salón del Trono o de Reinos:

Sobre las mesas hay cabezas de mármol, algunas desconocidas, pero excelentes. Entre las conocidas es muy bella la de Séneca, de Lorenzo Bernino, imitando al antiguo; y de este mismo autor es la estatuilla ecuestre, de bronce dorado, que representa a Carlos II.

Por último, en la Pieza de Comer:

Sobre las mesas hay dos medallas con tres amorcitos dormidos en una de ellas, y en otra un Hércules niño, también dormido, ejecutados en mármol blanco, siendo de diverso color el fondo y lo demás de las medallas. También hay tres bustos de emperatrices y otros de un emperador, obras las más de ellas antiguas.

En esta Sala estaban también cuatro cuadros de Rubens de *Los trabajos de Hércules*, dos de ellos copia de Martínez del Mazo.

En la Pieza de Cenar, que corresponde al ámbito privado, no se mencionan antigüedades, pero sí dos cuadros de Tiziano, *El rapto de Europa* y *Venus y Adonis*, entre otros; así como el de las *Meninas*, mientras que en la sobrepuerta se mencionan unos *Gladiadores* de Benito Castiglione.

No obstante, una parte significativa de obras de arte antiguo se encontraban depositadas en el Guardajoyas de Palacio, entre las que cita la *Apoteosis de Claudio*, las *Ménades* de Calímaco, dos Musas de mármol, siete esculturas de bronce de los planetas de Jonghelinck, los vaciados en bronce del *Hermafrodita*, la *Venus de la Concha*, el *Espinario*, el *Laocoonte*, un busto de *Antino* y nueve cabezas de Emperadores y filósofos, así como retratos de Carlos V, Isabel de Portugal y Felipe II, de Pompeyo Leoni<sup>45</sup>.

Esta afición por las antigüedades no fue sólo propia de la persona del Rey, sino también de otros miembros de la Familia Real, a la que se entregaron con verdadera pasión. Quizá el caso más conocido sea el del Infante Don Gabriel (1752-1788), hijo de Carlos III y María Amalia de Sajonia, pero también se debe considerar la del hermano del Rey, el Infante Don Luis.

Por Real Orden del 9 de agosto de 1764, Carlos III nombró a Francisco Pérez Bayer Bibliotecario de la Real Librería y Preceptor de los Infantes Don Gabriel y Don Antonio. Al parecer no se incorporó hasta 1767, durante la «jornada de Aranjuez», por problemas de salud y por concluir el catálogo de los códices de El Escorial, que le había sido encargado por Real Orden. Con Pérez Bayer colaboraron bajo su dirección los Padres José de Yeregui y Vicente Blasco a partir de 1768. Pérez Bayer fue desde entonces el encargado de la política de adquisiciones de libros y antigüedades, e incluso de obras de arte<sup>46</sup>. La principal afición del Infante Don Gabriel fue la Numismática. Por ello, Carlos III mandó que la colección adquirida por Pérez Bayer en Italia, como hemos visto, pasara a su hijo, que la enriqueció con la adquisición de otras colecciones importantes, entre las que cabe destacar las de Bernardo de Estrada, Comendador Baena (Caballero portugués), Luis Marescoti, Antonio José Mosti e Ignacio Livinio Leirens, reuniendo así una importante colección, que estuvo en el Palacio del Buen Retiro<sup>47</sup>. El Infante era además un gran aficionado al dibujo, para lo que encargó varios vaciados de esculturas antiguas de la Academia de San Fernando. No obstante, su empresa más importante y conocida fue sin duda la traducción del *Salustio*, en la que recibió el apoyo de su Preceptor, que se considera el mejor libro impreso en España en todo

45. A. Ponz, *Viaje de España*, tomo VI, Madrid, 1988, pp. 261-262 [●].

46. J. Martínez Cuesta, *Don Gabriel de Borbón y Sajonia, mecenas ilustrado en la España de Carlos III*, Valencia, 2003.

47. L. García Ejarque, 1997, p. 189 [op. cit. n. 5].



Fig. 11. Neptuno, Museo Nacional del Prado, Inv. E3, Madrid.



Fig. 12. Calimaco, Ménéade, Museo Nacional del Prado, Inv. E43, Madrid.



Fig. 13. Calimaco, Ménéade, Museo Nacional del Prado, Inv. E45, Madrid.

el siglo XVIII. Tras su inesperado fallecimiento, su colección de antigüedades se adquirió para la Real Librería por 311.261 reales de vellón, lo que es indicativo de su calidad.

El hermano de Carlos III, el Infante Don Luis (1727-1785), a cuyo servicio fue destinado el Padre Eutichio Ajello, también fue aficionado a la Numismática y llegó a reunir una importante colección de monedas de las colonias y municipios romanos de España, que fue asimismo adquirida para la Real Biblioteca por 75.000 reales, tras su fallecimiento<sup>48</sup>.

Esta misma afición y tradición fue heredada por el Príncipe de Asturias, quien, antes de alcanzar el Trono en 1789, dejó elocuentes muestras de ella. Nacido en el Palacio de Portici en 1748, apenas contaba once años cuando hubo de trasladarse a España con su padre, por lo que, más que su breve estancia en el Reino de Nápoles, fue la tradición clasicista familiar, reforzada por la repercusión de la empresa arqueológica de Herculano y Pompeya, la que en

48. *Ibidem*, p. 190.



Fig. 14. José del Castillo, Jardín del Buen Retiro en los alrededores de la tapia del caballo de bronce, Museo Nacional del Prado, depósito en el Museo de Historia de Madrid.

realidad marcó una impronta en su formación, gustos y aficiones. No en vano Carlos IV fue el introductor en Palacio de lo que se ha denominado estilo pompeyano o etrusco, mucho más que su padre, el *Rey arqueólogo*. Muestra de ello son las casas de campo de El Escorial, la llamada Casa del Príncipe o la Casa del Príncipe en El Pardo<sup>49</sup>, además de las habitaciones que ocupó en los distintos Palacios.

Hemos de tener en cuenta que los volúmenes de *Le Antichità di Ercolano* fueron publicados, especialmente los cinco dedicados a la pintura, en 1757, 1759, 1762, 1765 y 1779. Su influencia fue fundamental en el desarrollo del estilo pompeyano en las Artes Decorativas, al servir como modelos para el estilo arquitectónico y las escenas de género. De todas formas, los volúmenes de *Le Antichità* no fueron los únicos modelos, pero sí los más importantes por su calidad y cantidad. Además de otras publicaciones, los artistas y decoradores se inspiraron también en los repertorios empleados por Rafael, además de en las pinturas de la *Domus Aurea*. Sea como fuera, el estilo decorativo de Carlos IV tuvo una personalidad propia dentro del panorama europeo, que le viene dado por el protagonismo de la Corona española, como venimos señalando, en el desarrollo e

49. Véase, por ejemplo, el reciente estudio de J. L. Sancho y otros, *La Casita del Príncipe en El Pardo*, Madrid, 2008.



Fig. 15. Atenea Prómacos, del Jardín del Príncipe, Museo Nacional del Prado, Inv. E24, Madrid.



Fig. 16. Venus, Museo Nacional del Prado, Inv. E44, Madrid.

50. J.J. Junquera, *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid, 1979.

51. *Carlos IV, mecenas y coleccionista*, Cat. Expo., J. L. Sancho y J. Jordán de Urries (coms.), Madrid, 2009.

52. J. Jordán de Urries, *La Real Casa del Labrador de Aranjuez*, Madrid, 2009.

53. J.J. Junquera, 1979, p. 119 [op. cit. n. 50]; para la descripción de las fuentes véase J.A. Álvarez de Quindós, 1804, p. 306 [op. cit. n. 13].

54. Según documento citado por J.J. Junquera, 1979, p. 119 [op. cit. n. 50], Balsaín 28 de octubre de 1790.

instauración de la nueva sensibilidad estética. No es este el lugar para insistir en las facetas de Carlos IV como promotor y coleccionista de arte y antigüedades, su afición a la jardinería y al paisajismo y, en especial, como refinado y exquisito decorador, que ya han sido subrayadas hace tiempo<sup>50</sup> y, muy recientemente, en la Exposición celebrada en el Palacio Real<sup>51</sup>.

Carlos IV no sólo continuó la estela de sus mayores, sino que la desarrolló y la llevó a sus últimas consecuencias. El mejor y más completo ejemplo de su contribución en este sentido lo tenemos en el Real Sitio de Aranjuez, el preferido del Monarca, especialmente en la Casa del Labrador<sup>52</sup>.

La intervención de Carlos IV en Aranjuez se inició aun siendo Príncipe de Asturias, por Real Orden de 3 de octubre de 1772, en el llamado Jardín del Príncipe, aunque enfocada a la constitución de un jardín botánico. A partir de su ascenso al Trono en 1789 inició un nuevo proyecto en el que las antigüedades tuvieron un especial protagonismo tanto en el Jardín del Príncipe como en la Casa



Fig. 17. Sala pompeyana, Casita del Príncipe de El Pardo, Madrid, Patrimonio Nacional.



Fig. 18. Vista del zaguán, Real Casa del Labrador, Aranjuez, Madrid, Patrimonio Nacional.

del Labrador, ejemplo culminante y modélico de sus intervenciones, en las que primó un sentido arqueológico a todas luces evidente como heredero y representante de una tradición propia de la Corona de España.

Para el nuevo ornato de los Jardines del Príncipe, Carlos IV mandó trasladar varias esculturas originales del *Antiquarium* del Palacio de San Ildefonso, creado por sus abuelos. La primera de ellas fue *Apolo sentado con la lira*, de Francesco Maria Noccheri. La escultura llegó a Aranjuez en 1790 junto a otra de Neptuno y varias columnas y peñascos para las fuentes que se proyectaban<sup>53</sup>. Poco tiempo después se mandó trasladar de la misma colección dos esculturas más<sup>54</sup>, una *Minerva* y una *Pomona* según los documentos de la época, que han sido identificadas con la *Atenea Prómacos*<sup>55</sup> y la *Venus de Madrid*<sup>56</sup> respectivamente, hoy en el Museo Nacional del Prado, que se ubicaron en la puerta principal que daba acceso al Jardín del Príncipe, diseñada por Villanueva<sup>57</sup>.

Un año escaso después, el 19 de septiembre de 1791, Carlos IV mandó un nuevo traslado a Aranjuez. En esta ocasión la remesa fue mucho más importante. Las piezas enviadas fueron catorce bustos de Emperadores, ocho estatuas egipcias, varios grupos en bronce, entre ellos el *Toro Farnesio*, una estatua pequeña de Séneca, un grupo de Niños agarrados a una palma y dos cuadros mosaico<sup>58</sup>.

Cuenta de Joaquín Dumandré de gastos por apeo, encajonamiento y conducción de San Ildefonso a Aranjuez de dos estatuas de Pomona y Minerva, de dos pedazos de columnas de pórfido y una caldera de hierro colado para las fuentes de Aranjuez, Archivo General de Palacio, desde ahora AGP, leg. 4599.

55. Museo Nacional del Prado, Inv. 24-E, S. Schröder, 2004, n.º 172, 330-334 [op. cit. n. 34].

56. Ídem, Inv. 44-E, S. Schröder, 2004, n.º 184, 383-388 [op. cit. n. 34]. La identificación de esta pieza fue confirmada por M. Á. Elvira, 1998, p. 85 [op. cit. n. 20].

57. J. J. Junquera, 1979, p. 119 [op. cit. n. 50]; M. Á. Elvira, «Las antigüedades romanas en el Jardín del Príncipe y la Casa del Labrador», *Reales Sitios*, n.º 122, Madrid, pp. 57-65; J. Jordán de Urríes, 2009, p. 45 [op. cit. n. 52].

58. M.ª J. Herrero, 2001, p. 257, nota 14 [op. cit. n. 17].



Fig. 19. Mosaico de gladiadores, Museo Arqueológico Nacional, Inv. n° 3600, Madrid.

Las ocho estatuas egipcias fueron ubicadas en el templete monóptero que se levantó en el estanque de chinoscos por Villanueva. Tras la Guerra de la Independencia no se ha vuelto a tener noticias de ellas. Mayor dificultad entraña la ubicación que tuvieron los catorce bustos de los Emperadores. Según Álvarez de Quindós, en la entrada del pabellón mayor cercano al embarcadero existían varios bustos de Emperadores de mármol, que pueden identificarse con los traídos de San Ildefonso<sup>59</sup>.

Para no dejar al *Antiquarium* de San Ildefonso sin este número de piezas, así como en previsión de otros traslados que se pudieran efectuar, Carlos IV decretó que se sacasen copias no sólo de los originales enviados a Aranjuez sino que se estableciese como norma cada vez que hubiera lugar a un traslado<sup>60</sup>. Los trabajos se iniciaron un año después, el 13 de diciembre de 1792, pero Carlos IV encargó que se hicieran dos juegos de vaciados de las esculturas, uno para la Real Academia de San Fernando y otro para que quedara en Palacio<sup>61</sup>. Los trabajos iniciados inmediatamente, bajo la dirección de Ventura María Sani y la supervisión del formador José Pagniucci, se concluyeron en 1796. Se vaciaron en total cincuenta y seis esculturas, las más famosas y conocidas de la Colección<sup>62</sup>. Es evidente que el juego de vaciados de Palacio responde a un plan de traslados que no se llegó a ejecutar. Sí sabemos, por ejemplo, que el vaciado del *Grupo de San Ildefonso* fue

59. J. A. Álvarez de Quindós, 1804, p. 299 [op. cit. n. 13]; M. Á. Elvira, 1994, pp. 58-59 [op. cit. n. 57]; J. Jordán de Urríes, 2009, p. 43 [op. cit. n. 52] sugiere que pueden ser los mismos que se instalaron en la verja y barandillas de las terrazas de la Casa del Labrador.

60. M. J. Herrero, 2005, p. 102 [op. cit. n. 31], la fuente es AGP, Sección Bellas Artes, leg. 42.

61. *Ibidem*, la fuente es AGP, Sección Carlos IV, Casa, leg. 89.

62. Una relación completa en C. Heras, 2000, pp. 116-118 [op. cit. n. 25].



Fig. 20. Vaso griego de la Colección Real, Museo Arqueológico Nacional, Inv. n.º 11010, Madrid.

trasladado –e instalado– a la Casa del Labrador en 1807, junto a bustos de *Marte*, *Minerva*, una *Amazona* y la *Noche* de Ercole Ferrata (1610-1686)<sup>63</sup>.

Un nuevo lote vino a engrosar las Colecciones Reales de Escultura Antigua en 1804 con la donación de la magnífica colección de setenta retratos del erudito Embajador español Nicolás de Azara, que habían adornado el Palacio de España en Roma<sup>64</sup>.

La Casa del Labrador, construida entre 1794 y 1803, fue la creación más importante de Carlos IV, y sin duda el mejor ejemplo que manifiesta y resume a un mismo tiempo el protagonismo de la Corona de España como principal promotora de la difusión del Clasicismo y de la institucionalización de la Arqueología en Europa.

En definitiva, en esta breve síntesis hemos podido comprobar cómo el Palacio Real fue el centro desde el que se promovió e incentivó el interés por las antigüedades y la Arqueología. Esta iniciativa es fundamental para comprender el nacimiento de una nueva sensibilidad y el peso que la Corona de España tuvo en este proceso, una de sus mayores contribuciones a la Cultura, pero cuya auténtica dimensión universal ha sido hasta ahora prácticamente desconocida. Por ello se abre así un fecundo campo de estudio en el gran legado que atesoran los Reales Sitios.

63. J. Jordán de Urríes, 2009, p. 127 y n. 494 [*op. cit.* n. 52], la fuente es AGP, Carlos IV, Casa, leg. 168.

64. Ídem, «Azara, coleccionista de antigüedades, y la galería de estatuas de la Real Casa del Labrador en Aranjuez», *Reales Sitios*, n.º 156, Madrid, pp. 57-70.

# EL GRUPO DE SAN ILDEFONSO O LA OFRENDA DE ORESTES Y PÍLADES: DE ROMA A MADRID

María Jesús Herrero Sanz

Conservadora de Escultura de Patrimonio Nacional

1. El 7 de enero de 1623 se pagan a Paolo Cataneo 90 escudos por la adquisición de «un gruppo di due statue de marmo rotte di piedi 7 in circa...da lui mandato», J. M<sup>a</sup> Luzón, «El Grupo de San Ildefonso: apuntes para su historia», en *Obras maestras del Museo del Prado*, Madrid, 1996, pp. 212-216 (p. 213).

2. Ippolito Buzio (1562-1634) nació en el norte de Lombardía y fue miembro de una larga dinastía de pintores, escultores y arquitectos. Viajó a Roma y se dedicó a la restauración de esculturas antiguas. Formó parte del taller de Giacomo Della Porta, con el que colaboró en el monumento a Clemente VII Aldobrandini y en la restauración de la Basílica de San Juan de Letrán.

3. J. M<sup>a</sup> Luzón, «La colección de esculturas de Cristina de Suecia y su traslado a España», *España y Suecia en la época del Barroco*, Madrid, 1998, pp. 897-922.

4. La obra de Perrier reproduce 100 esculturas, todas ellas con las figuras invertidas. La número 37 se describe como «Decii sese pro patria devoventes in Hortis Ludovisianis».

5. B. Cacciotti, «La dispersione di alcune antichità della collezione Máximo in Spagna e in Inghilterra», en M. Pomponi, *Camillo Massimo collezionista di antichità*, Roma, 1996, pp. 213 y 221.

6. F. Boyer, «Les antiqués de Christine de Suède à Rome», *Revue Archéologique*, XXXV, 1932, pp. 254-267 (p. 265): «Stanza octava... 107 - Statue insigni di Castore e Poluce di marmo che stanno uniti sopra ad un zoccolo di marmo simile nude affatto alte palmi sei incirca con una statuetta di Donna nel med<sup>o</sup> zoccolo alta palmi due e tre quarti con piedistallo di legno lavorato e indorato e nella facciata davanti un basso rilievo di marmo bianco che rappresenta una battaglia con figurine».

7. M. Á. Elvira, *Cristina de Suecia en el Museo del Prado*, Madrid, 1997, pp. 59-60.

Las primeras noticias que tenemos sobre la aparición de este Grupo se remontan a 1623. Se trata de un documento contable, referido a las obras que estaba realizando la familia Ludovisi de Roma en los jardines de Porta Pinciana<sup>1</sup>. Tres meses después de su aparición, el escultor Ippolito Buzzi o Buzzio procede a restaurar varias esculturas de los Ludovisi, y aunque no se especifica qué obras son, es muy probable que este Grupo se encontrara entre las esculturas que restauró<sup>2</sup>. La intervención consistió en la colocación de una serie de hierros que la sujetaban interiormente por las partes más frágiles o fragmentadas, y posiblemente el añadido de la cabeza en la figura que apoya su brazo sobre el hombro del otro joven. En los inventarios del Palacio Grande de los Ludovisi en el Pincio (Casino dell'Aurora) aparece ya reconstruida e identificada como *Cástor y Pólux* y empieza a ser una obra famosa. En 1624 es dibujada por el pintor francés Poussin, que tiene acceso a la colección. Este dibujo, conservado en el Museo Condé de Chantilly<sup>3</sup>, es una de las primeras representaciones del popular Grupo. Unos años más tarde, en 1638, François Perrier (1584-1650) incluye la escultura en su *Segmenta nobilium signorum et statuarum*, colección de grabados de las esculturas más famosas de Roma. El título que recibe el Grupo es *Los Decios entregándose por la patria*, pues el significado y los personajes representados serán objeto de discusión hasta bien entrado el siglo XVIII<sup>4</sup>.

En 1669 el Cardenal Camillo Massimi, protector de Velázquez, adquiere el Grupo a Giambattista Ludovisi y lo instala en su Palazzo alle Quattro Fontane, como centro de la colección, hasta 1678. Tras la muerte de Massimi, una buena parte de sus obras de arte pasaron a manos del Embajador español Don Gaspar de Haro y Guzmán, VII Marqués del Carpio. Sin embargo, el Grupo de San Ildefonso fue adquirido por la Reina Cristina de Suecia (1626-1689), siguiendo las indicaciones del pintor Carlo Maratta, para evitar así que saliese de Roma una escultura tan excepcional. El Cardenal Dezio Azzolini, en nombre de la Reina sueca, la compra en 1678 por mil escudos<sup>5</sup> y es colocada en la galería de esculturas del Palacio Riario, donde la Soberana tenía su Corte romana, y se registra con su nombre más popular, *Cástor y Pólux*. Según el inventario publicado por Boyer, el Grupo se ubicaba en la sala octava<sup>6</sup>, reservada a las obras más apreciadas de la colección, como el *Fauno del cabrito*, *Diadumeno*, la *Venus del Delfín* y el *Ara báquica*<sup>7</sup>.



Fig. 1. Grupo de San Ildefonso, en mármol, Museo Nacional del Prado, Inv. E-28, Madrid.

8. En 1694 Don Livio había alquilado este palacio, que había sido modernizado y dotado de una nueva fachada por Bernini en la década de 1660.

9. Existe una abundante bibliografía sobre todo este proceso, puesta al día por J. M<sup>a</sup> Luzón en «Isabel de Farnesio y la Galería de Esculturas de San Ildefonso», *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, Cat. Expo., D. Rodríguez Ruiz (com.), Madrid, 2000, pp. 203-219.

10. J. M<sup>a</sup> Luzón, 1996, p. 214 [op. cit. n. 1].

11. S. Walker, «The Sculpture gallery of Prince Livio Odescalchi», *Journal of the History of Collections*, n<sup>o</sup> 2, 1994, pp. 189-219; n<sup>o</sup> 92: In facciata in mezzo alle due Colonne moderne parte vi sono le Statue famose di *Castor, e Polluce* di Marmo bianco alte palmi in circa Sei, e mezzo al Naturale abbracciando l'uno con la Sinistra le spalle dell'altro, con l'altra mano tenendo un Disco, l'altro con la destra accendendo il Sacrificio con una face tenendo l'altra accessa gettata sopra la punta della Spalla addietro, e sooto il med.<sup>o</sup> braccio una Statuetta di circa tre palmi vestita alla Greca con un Oca in mano sosteniendo con la Sinistra il panneggiamento di cui è vestita con la Testa, che sopra di essa vi hà una forma d'un'Urna scoperta chiusa di sotto al Petto, e posa sopra un piedestallo unito tutto al sud.<sup>o</sup> Marmo alto quasi un palmo, e tutte le dette figure posano sopra Zoccolo intiero alto mezzo palmo, e questo sopra piedestallo Scorniciato, et intagliato, e dorato alto palmi quattro, e mezzo con avanti un basso rilievo antico d'una *Battaglia*, d'Uomini Guerrieri à Cavallo e le Statue tutte intiere, et intatte greghe».

12. B. Montfaucon, *Supplément au livre de l'Antiquité expliquée et représentée en figures*, 5 vols., Paris, 1724. En esta obra aparece grabado el Grupo y se explica como dos lares o penates, coronados de laurel, aunque según el sentimiento popular (*vulgaire*) representan a Cástor y Pólux.

13. Para todo lo referente a los pedestales véase R. Coppel, «Relieves que decoraron los pedestales de las esculturas de la reina Cristina de Suecia», *AEA*, n<sup>o</sup> 279, 1997, pp. 311-315.

14. Archivo General de Palacio, desde ahora AGP, AP, San Ildefonso, caja 814, expediente 1 (el número de caja actual es 23.829; y el expediente, el mismo). En 1733 Fremin presenta un duplicado de la memoria de Petri, por no encontrarse el original «en la Veduria y contaduría de Sn. Yldefonso».

A la muerte de Cristina la colección pasó íntegramente al Cardenal Dezio Azzolini (1623-1689), que falleció pocos meses después que la Reina. El sobrino y heredero de Dezio, Pompeo Azzolini, vendió este Grupo en 1692, junto con otras esculturas notables, a Livio Odescalchi (1655-1713), Duque de Bracciano, que instaló la colección en el Palacio Chigi, en la plaza de los Santos Apóstoles de Roma<sup>8</sup>. Tras la muerte de Livio en 1713, su colección pasó a su primo y heredero, Baldassare Erba Odescalchi (1678-1746), quien en 1724 vendería la colección de escultura a los Reyes de España, Felipe V e Isabel de Farnesio<sup>9</sup>.

Durante el tiempo en que el Grupo permaneció en la Colección Odescalchi fue dibujado y publicado en la obra de Domenico de Rossi *Raccolta di statue antiche e moderne* (1704), con texto del anticuario Maffei, quien identifica a los jóvenes como *Due Geni della Natura*, con dos coronas de laurel y realizando un sacrificio a la misma naturaleza, representada por la imagen arcaizante que sirve de apoyo a la figura de la derecha<sup>10</sup>. En un inventario del Palacio Chigi, anterior a 1713, el Grupo estaba ubicado en la tercera sala, en el paño central de un muro entre dos ventanas, y era el foco de atención de la estancia, flanqueado por los bustos de *Alejandro y Antinoo*<sup>11</sup>. Durante este periodo se hicieron nuevos grabados que divulgaron las obras de la Reina sueca, entre los que cabe destacar los llevados a cabo para el estudio del Abate Montfaucon (1721-1724), antes de que este Grupo llegara a España<sup>12</sup>.

Desde mediados del siglo XVII el Grupo estuvo colocado sobre un pedestal de mármol, tipo «brescia», con los laterales de alabastro y un bajorrelieve. Pero unos años más tarde este pedestal sufrió transformaciones, pues, cuando el Grupo se instala en el Palacio Riario, el pedestal es de madera, estucado en blanco y con molduras doradas con un relieve de mármol encastrado con escenas de lucha, perteneciente a un sarcófago paleocristiano. Así se describe en el inventario de 1689 como «una batalla con figurillas» o «nueve figuras a caballo y a pie combatientes, todo antiguo, de tres palmos y un cuarto de largo y uno y medio de alto», según aparece en el inventario de los Odescalchi, antes de 1713<sup>13</sup>.

El pedestal se conserva en el Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, y, como obra perteneciente a Felipe V, tiene grabada en el ángulo superior derecho la cruz en aspa (X), símbolo de San Andrés, que figura en las esculturas y pinturas pertenecientes a Su Majestad el Rey, a diferencia de las que eran propiedad de su esposa Isabel, marcadas con la flor de lis de los Farnese.

Nada más llegar a La Granja la colección de Cristina de Suecia, la mayoría de las esculturas fueron restauradas. Uno de los escultores que efectuaron estos trabajos fue Gaspar Petri, según cuenta presentada por Renato Fremin el 17 de octubre de 1731 en Valsain, donde se especifican algunas de las obras intervenidas: «Dos ídolos egipcios de mármol negro, una Venus, un Narciso, un Ganimedes, un Baco, un Paris, una Diana y un Adonis, un Jarrón de medio relieve, otro medio relieve gótico, otro medio relieve representando Laocon, un Neptuno y cuarenta medios Cuerpos». Por todo ello cobró 248 doblones<sup>14</sup>.

Desde 1746 el Grupo conocido como *Cástor y Pólux* se situaba en la pieza tercera del Cuarto Bajo del Palacio de La Granja, según se desprende de los Inventarios Reales, y era propiedad de la Reina, aunque nunca lo marcaron con la

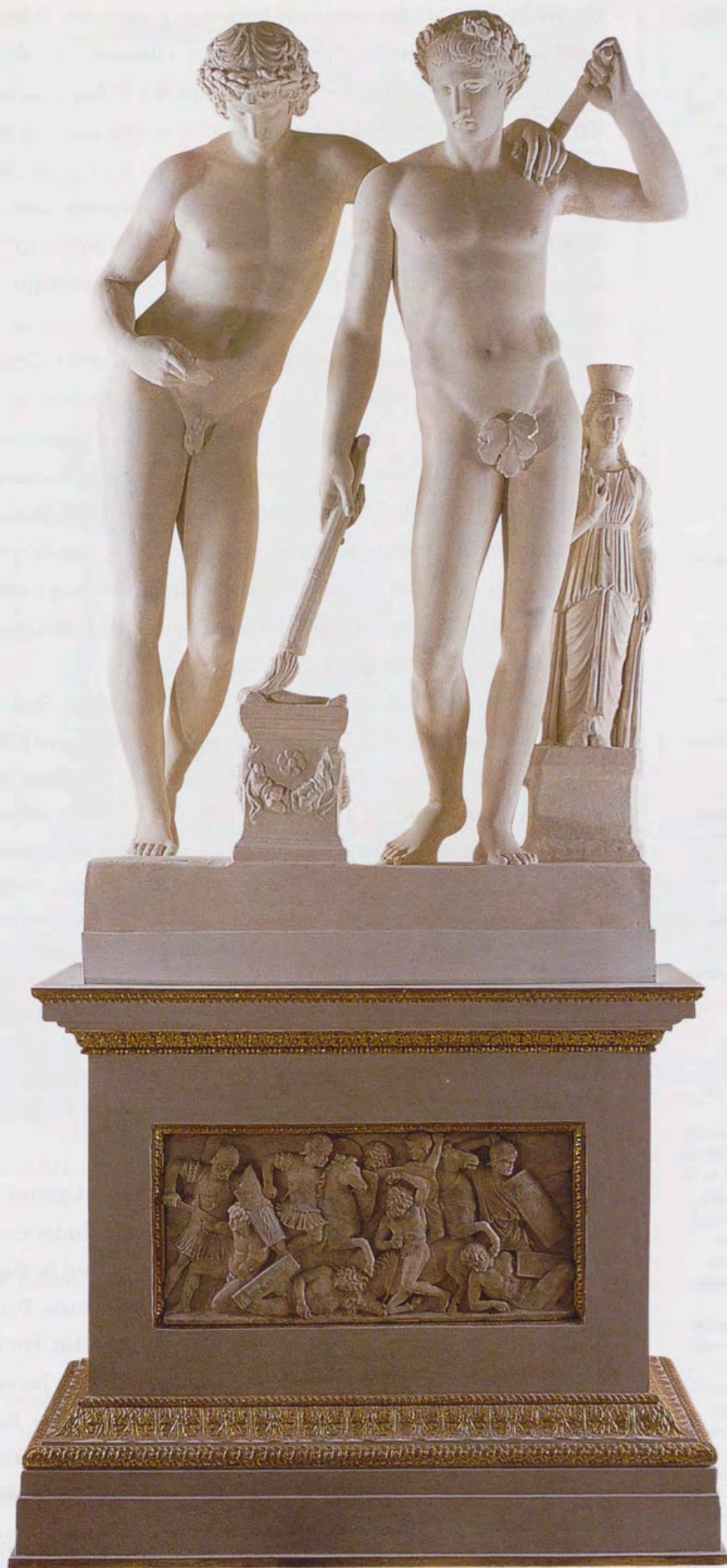


Fig. 2. Grupo de San Ildefonso, en yeso con su pedestal, Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, Segovia, Patrimonio Nacional.

flor de lis. En 1749 los escultores Puthois y Dumandré, al hacer la relación de las estatuas y bustos antiguos que pueden ser colocados en el Cuarto Bajo de San Ildefonso, sin muchos reparos, destacan «Castor y Pólux y las musas», aunque a estas últimas les faltan ocho dedos en total<sup>15</sup>. Desde su ubicación en este Palacio segoviano, el Grupo será conocido internacionalmente como *Grupo de San Ildefonso*.

En el mismo año de 1746 se hicieron algunos vaciados de las esculturas de la galería, entre ellos Cástor y Pólux y el Fauno Pastor<sup>16</sup>, a petición de la incipiente Academia de Bellas Artes de San Fernando, que necesitaba modelos para la enseñanza académica<sup>17</sup>.

Una colección tan reputada merecía un estudio detallado, y por ello la Reina Isabel de Farnesio encargó a Eutiquio Aiello e Liscari la realización de dicho trabajo. Este religioso benedictino había llegado a España en 1743, y en 1752 regresó a Italia. Durante nueve años trabajó para la Corte española «en la real biblioteca y museo de San Ildefonso», y hacia 1751 había finalizado la empresa que le encomendara Isabel de Farnesio. Siguiendo el modelo de Montfaucon de *L'Antiquité expliquée et représentée...*, Aiello organizó su obra en diatribas o capítulos dedicados a las distintas divinidades y personajes de la Antigüedad presentes en la Colección de Esculturas de La Granja<sup>18</sup>.

La obra de Aiello fue muy comentada por uno de los primeros viajeros extranjeros del siglo XVIII por tierras españolas, Norberto Caimo, sacerdote jerónimo italiano, quien en 1765, en una de sus cartas, se refiere al Grupo en cuestión de la siguiente forma:

Non meno di Greco scarpello sono i due *Giovani* affatto nudi coronati d'alloro, uno dei quali tiene colla destra una patera, e posa la sinistra sulle spalle dell'altro, il quale ha nelle l'altro, il quale ha nelle mani due fiaccole; con una mette fuoco all'ara posta d'avanti un'Idolo, volgendo l'altar dietro il dorso. Sono questi scolpiti con arte maravigliosa, e la bella natuta campeggia in ogni lor parte, e in ogni loro atteggiamento con soavissima grazia, e semplicità. Mi affermò questo P. Abate Anticuario, (il quale ha tutto l'agio di esaminargli, e il fa colla piú grande circospezione, senza mai avventurate il propriogiudizio) essere questi due Giovanni *Castore*, e *Polluce*, contto il sentimento de' molti altri che ne hanno parlato; e le sue ragioni sono tali fanno crescer, e toccar con mano ciò, che egli sostiene<sup>19</sup>.

Continúa diciendo que habían pertenecido a la Reina Cristina de Suecia en Roma, y después al Príncipe Livio Odescalchi y fueron grabadas elegantísimamente por Nicholas Dorigny (1657-1746), como se puede ver en la *Raccolta* de Rossi. Para Perrier representaban los Decios sacrificados por la patria. Filippo Della Torre los interpretaba como dos genios haciendo un sacrificio a Isis. Por su parte Beger, anticuario del Rey de Prusia, en su *Lucio Floro*, no se atreve a hacer una interpretación. Para Montfaucon son dos lares o penates; y Maffei, en su *Raccolta*, los interpreta como Espero y Lucifer haciendo un sacrificio a Juno<sup>20</sup>. Las últimas investigaciones vuelven a la interpretación de Winckelmann en su *Monumenti Antichi Inediti* de 1767 como Orestes y Píldes haciendo una ofrenda a Artemisa<sup>21</sup>.

El erudito español Antonio Ponz (1787) también se sintió fascinado por el Grupo, que seguía estando en la pieza tercera de la planta baja<sup>22</sup>:

Lo grande, y singularísimo de esta pieza son las dos estatuas, conocidas por Castor,

15. AGP/AP, San Ildefonso, caja 13.578.

16. J. M<sup>a</sup> Luzón, 2000, p. 215 [op. cit. n. 9].

17. C. Heras, «Juan Pascual y Colomer, memoria y catálogo de las formas del taller de vaciados, 1815», *Academia*, n.º 90, 2000, pp. 83-11 (p. 86): orden para que se protejan con barniz los yesos llegados en febrero de 1746 a la Academia, entre ellos «Cástor y Pólux».

18. M. Simal López, «Isabel de Farnesio y la colección real española de escultura. Distintas noticias sobre compras, regalos, restauraciones y el encargo del "cuaderno de Aiello"», *AEA*, n.º 316, 2006, pp. 263-278 (p. 272). Aiello le dedica la diatriba XVII.

19. N. Caimo, *Lettere d'un vago italiano ad suo amico*, Milán, 1764-1767, 4 vols.; en el vol. II, p. 138.

20. Lorenz Beger (1653-1705) estudió Teología y Leyes en Heidelberg, y fue Bibliotecario de Carlos Luis del Palatinado; se convirtió en el gestor de la colección de gemas y numismática. En 1686 fue nombrado Chamberlán de Arte en la Corte del Elector Federico III de Brandenburgo, más tarde Federico I de Alemania, bajo cuyo gobierno adquirió la colección de escultura antigua de Bellori. Nicolás Dorigny (1658-1746), hijo del pintor y grabador francés Michel Dorigny, se formó con su padre, y en 1687 viajó con su hermano Louis a Roma, donde se dedicó a copiar las estatuas antiguas, publicadas por Rossi en 1704. Más tarde se trasladó a Londres y trabajó para la Familia Real británica. Entre 1711 y 1719 realizó los grabados de los cartones de Rafael sobre los Hechos de los Apóstoles.

21. S. Schröder, *Catálogo de la escultura clásica. Volumen II: Escultura Mitológica*, Madrid, 2004, pp. 367-374.

22. A. Ponz, *Viaje de España*, 1787, vol. X, p. 129.



Fig. 3. Dibujo del Cuaderno de Aiello, Museo Nacional del Prado, Inv. 45, Madrid.

y Pólux, y el Faunito con el cabrito al hombro, excelentes obras griegas, y de toda integridad,

y añade en su nota:

las estatuas nombradas Castor, y Pólux han dado que discurrir á los Anticuarios: unos quieren que representen dos Genios sacrificando a Isis: otros dos Deidades de las que llamaban *Penates*, o *Lares*: otros á las estrellas *Espero*, y *Lucifer*: otros á los dos *Decios*, sacrificados por su patria.

Unos años antes, en 1772, el viajero inglés Twiss describe el Grupo en la pieza décima:

Two very fine Grecian statues, which represent two young men quite naked, crowned with laurel, one of whom holds a *patera* in his right hand, and his left



on the shoulder of the other, who has a torch in each hand, with the one he sets fire to an altar supposed to be placed before an idol; the other arm and torch are behind his back. These statues have been described by many antiquaries, and are thought to represent Castor and Pollux: they were once in the possession of queen of Sweden<sup>23</sup>.

En el Inventario de Carlos III, el Grupo se localiza en la pieza tercera sobre el pedestal de mármol con la batalla: «Los dos hermanos unidos Castor y Pólux griegos: de cinco pies y cuarto sin el zocalo, bien restaurados, con una figura alegórica, que representa a Elena, con un huebo en la mano y esta al lado siniestro del pedestal tasados los dos en...130.000 (reales vellón)» sobre pedestal de mármol blanco: «representa una batalla con figuras eqüestres» (400 reales vellón)<sup>24</sup>. En inventarios posteriores, como el de 1793, lo volvemos a ver descrito en términos semejantes: «3ª pieza...un pedestal de madera de vajo relieve de mármol blanco q[u]e representa una batalla; y sobre d[ic]ho pedestal las Estatuas de Castor y Polus al natural, vale todo según el antiguo Ynventario...21.000 reales vellón», aunque curiosamente, en este inventario, la escultura de la pequeña diosa tiene un asiento independiente: «Otra estatua chiquita sobre el pedestal de Castor y Polus, que es opinión comun ser Elena», valorada en 1.000 reales vellón<sup>25</sup>. En todos estos inventarios el pedestal sobre el que se colocó el Grupo fue muy valorado. El relieve encastrado es de una factura magnífica, similar a las escenas de lucha que decoraban los monumentos funerarios en el Imperio Romano durante el siglo II de nuestra era. Posiblemente sea un fragmento de un sarcófago y guarda bastantes similitudes con los relieves del sarcófago procedente de la Villa Amendola (Museos Capitolinos), datado en el paso del reinado de Adriano al de Antonino Pío.

Durante los últimos años del siglo XVIII el Rey Carlos IV utilizó muchas obras del Palacio de San Ildefonso, tanto de pintura como de escultura, para decorar otros Palacios. En el caso de la escultura procedente del Palacio segoviano, dio la orden de que se hicieran vaciados de todas las esculturas. Este trabajo recayó sobre el Conserje Mayor de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, José Panucci, quien realizó esta labor entre 1792 y 1798, según consta en la documentación conservada en el Archivo del Palacio Real de Madrid<sup>26</sup>. Un año antes, en 1791, el Marqués de Santa Cruz dirige un escrito al Conserje Mayor de San Ildefonso, Domingo María Sani, expresándole que «en lo sucesivo, haga vacear y poner ejemplares en los lugares que ocupan los originales, todo con la posible brevedad»<sup>27</sup>. En total se efectuaron cincuenta y seis vaciados, y con el número 29 aparece el grupo de *Cástor y Pólux* para cuyo molde fue preciso hacer doce piezas<sup>28</sup>.

A partir de este momento muchas de las esculturas de mármol iniciaron su éxodo desde el Palacio de San Ildefonso a Aranjuez y Madrid, hasta que en época de Fernando VII pasaron a formar parte del Real Museo de Pinturas y Esculturas, es decir, el Museo del Prado.

En 1807 se trasladaron a la Casa del Labrador de Aranjuez varias esculturas procedentes de San Ildefonso, y entre ellas se cita el Grupo junto con unos pedestales de mármol<sup>29</sup>. No se especifica si es de mármol o yeso, y aunque en

23. R. Twiss, *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773*, Londres, 1775, p. 95.

24. F. Fernández Miranda, *Inventario de Carlos III*, Madrid, 1989, vol. II, p. 296.

25. AGP, San Ildefonso, antiguo legajo 49.

26. Para todo lo referente a estos vaciados véase el estudio de M<sup>a</sup> J. Herrero Sanz, «Los vaciados de la Galería baja del Palacio de La Granja de San Ildefonso y otros Sitios Reales», *Academia*, núms. 100-101, 2005, pp. 101-130.

27. Ídem, «Recorrido de la escultura clásica en el palacio de San Ildefonso a través de los inventarios reales», en *El coleccionismo de escultura clásica en España*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2001, p. 257, nota 14.

28. C. Heras, 2000, p. 117 [op. cit. n. 17].

29. J. Jordán de Urríes y de la Colina, *La Real Casa del Labrador de Aranjuez*, Madrid, 2009, p. 127.



Fig. 4. Norberto Caimo, *Lettere d'un vago italiano...*, Real Biblioteca, Sign. I/K/53, vol. I, primera hoja, Madrid, Patrimonio Nacional.

principio podamos intuir que era el de mármol, quizá no sea aventurado pensar que más bien sería un vaciado en yeso, pues unos años más tarde, en 1822, se cita el Grupo en mármol en el inventario de escultura del Palacio Real de Madrid, en el Salón de Columnas, junto a otras obras procedentes de San Ildefonso: «Un Grupo de Castor y Pólux de mármol blanco muy restaurado», y a continuación «Una figura de mármol griego de  $4\frac{3}{4}$  pies de alto llamado el Fauno del Cabrito, ambos brazos y la pierna izquierda desde mas debajo de la rodilla hasta la mitad del empeine del pie son restaurados asimismo la cabeza del cabrito y los extremos de sus cuatro remos, una de las mejores figuras del antiguo»<sup>30</sup>. También se encontraba en dicho Salón el *Baco* (E-87, Museo

30 AGP, AG, caja 765, expdte. 1. El actual Salón de Columnas del Palacio Real, con estas esculturas de mármol estratégicamente colocadas, luciría un aspecto totalmente distinto al que podemos contemplar ahora. En la actualidad la decoración escultórica de este Salón está formada por esculturas en bronce de tamaño natural, bustos de mármol de colores, junto a cabezas de pórfido y una reproducción en bronce del grupo de *Carlos V dominando al furor*, de Leoni, en el frente principal de la estancia.



Fig. 5. Foto antigua del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, AGP, Inv. n.º 10182357, Madrid, Patrimonio Nacional.

31. Para estas piezas del Museo Nacional del Prado, véase S. Schröder, 2004 [op. cit. n. 21]. Según este inventario de 1822, en total eran siete esculturas de mármol las que había en el Salón de Columnas, frente a las 45 de mármol y bronce que se citan en el Salón de Embajadores o del Trono. En 1834 ya no había ninguna escultura en el Salón de Columnas, pues se habían trasladado al Real Museo, como aparece ya en la testamentaria de Fernando VII. G. Anes, *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*, Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid, 1996, p. 317.

32. P. León, «La Colección de Escultura Clásica del Museo del Prado», en *Catálogo de la Escultura Clásica*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 1993, pp. 21-22.

del Prado), una *Musa apoyada en un pilar* (E-32, Museo del Prado), *Melpómene* (E-93, Museo del Prado), *Isis* (E-36, Museo del Prado) y la *Apoteosis de Claudio* (E-225, Museo del Prado)<sup>31</sup>.

Si en 1807 el Grupo en mármol estuvo en Aranjuez, de lo que no cabe duda es de que en 1822 se hallaba en Madrid, y desde allí pasó al Museo de Pinturas y Esculturas en 1828<sup>32</sup>. Desde que en 1819 se diera la Real Orden de la formación del Real Museo, se iniciaron los trámites para elegir las mejores pinturas y esculturas que «por su singular mérito han de colocarse en el Real Museo». Los pintores y escultores de la Corte se trasladaron a los diferentes Sitios Reales para elaborar relaciones de las obras que debían pasar al nuevo Museo. Es curioso destacar que en 1826 se prohíbe expresamente «sacar nada de la casa de El Escorial y de la Casa del Labrador en Aranjuez»<sup>33</sup>.

En 1824 Manuel Aleas, al describir las cosas más notables de Aranjuez, señala que en el Zaguán de la Escalera Principal de la Casa del Labrador



Fig. 6. Bernard de Montfaucon, *Supplément au livre...*, 1724, Real Biblioteca, Sign. IX/4870, vol. I, lámina 76, Madrid, Patrimonio Nacional.

hay un grupo de dos figuras de yeso grandes en calcos del antiguo, que representan Castor y Pólux con su pedestal de mármol a los lados, en sus nichos dos bustos de medio cuerpo de mármol blanco con sus estípites de mármol.

En términos semejantes lo encontramos en el inventario de 1825:

[H]ay un grupo de yeso, con dos figuras que representa Cástor y Pólux, sobre un pedestal de mármol, a los lados en sus nichos dos bustos de medio cuerpo de mármol blanco con sus estípites de lo mismo<sup>34</sup>.

33. AGP, Sección Fernando VII, caja 401, expdte. 86. En 1826 se le encomienda al Primer Escultor de Cámara José Álvarez que haga el reconocimiento «de esculturas dignas de colocarse en el Real Museo», AGP, Fernando VII, caja 401, expdte. 3.

34. M. de Aleas, *Representación que hace al Rey Nuestro Señor D. Fernando Séptimo sobre la conservación y restauración del Real Sitio de Aranjuez...*; con una descripción de sus jardines, fuentes, estatuas, Palacio, Casa del Labrador y preciosidades que hay en el, Madrid, 1824, p. 42; J. Jordán de Urries, 2009, p. 259 [op. cit. n. 29].



35. AGP, Sección Fernando VII, caja 2, expdte. 3. *Diario de los paseos de SS. MM. Los Reyes en el Real Sitio de San Ildefonso en su temporada del año 1821. Otros papeles curiosos.* María Josefa Amalia de Sajonia (1803-1829), hija de Maximiliano de Sajonia, fue la tercera esposa de Fernando VII. A los tres meses de edad murió su madre, y su padre la envió a un convento para que la educaran las religiosas. Fernando VII se enamoró de ella por sus retratos, pero su mojigatería chocó con sus ardores, y el matrimonio fue frustrante. Tras su muerte, el Rey dijo: «No más rosarios». María Amalia poseía cierta afición por la expresión literaria. En el Archivo de Palacio se conservan bastantes obras inéditas, poemas, escritos y hasta alguna pieza de teatro, que reflejan su afición por la literatura.

36. S. Martín Sedeño, *Compendio histórico, topográfico y mitológico de los jardines y fuentes del Real Sitio de San Ildefonso*, Madrid, 1825; E. Hübner, *Die antiken Bildwerke in Madrid*, Berlín, 1862, pp. 12 y ss., nota 54, hace una breve alusión a los vaciados.

En ninguno de los dos casos se hace referencia a que en años anteriores el Grupo fuera de mármol, dato que sí aparece en las descripciones de los mismos años del Palacio de San Ildefonso.

Además de los inventarios, descripciones y guías de esos años, contamos con un testimonio prácticamente inédito hasta ahora, que nos permite saber cómo estaban decorados algunos Sitios Reales. Se trata de un *Diario* de la Reina María Josefa Amalia de Sajonia, redactado en una de sus estancias en San Ildefonso durante la jornada de verano de 1821, donde hace un recorrido pormenorizado por las salas del Palacio, anotando las obras de pintura y escultura que allí se encontraban. Algunas esculturas le llamaron poderosamente la atención y lo refiere así:

En la tercera pieza dos estatuas conocidas por Castor y Pólux, un Faunito con el cabrito... En la cuarta pieza, un Apolo sentado no sé si de Fermin o Tierri, pues trabajaron juntos, es figura mayor que el natural, con cítara en la mano, colocada dentro de un nicho adornado de dos columnas de verde antiguo en donde hay una fuente. Las Musas menos Melpómene de la qual hay un yeso en la Academia de S. Fernando, estan algo echadas a perder las cabezas restauradas la mayor parte de los brazos y algunos pies. Una sola parece tener su cabeza antigua...<sup>35</sup>.

De este *Diario* se desprende que las esculturas son de mármol, pues en ningún momento se indica lo contrario, y al inicio de la descripción por salas insiste en la riqueza artística con la que está adornado el Palacio, y en muchas ocasiones dice que las esculturas son bellísimas, antiguas y de mármol.

En la guía del Palacio de San Ildefonso de 1825 Martín Sedeño hace referencia a las famosas esculturas que habían pertenecido al Palacio y que ya no estaban allí. En la pieza quinta cita

un pedestal de madera con un bajo relieve de mármol, que representa una batalla... las dos estatuas de Castor y Pólux con Elena, de yeso. Una estatua de yeso que representa a un Fauno con el cabrito al hombro sobre pedestal de madera... todas estas preciosidades y otras que han sido transportadas de este palacio a los de Aranjuez y Madrid por orden de SS. MM. en distintas épocas.

Sin embargo, todavía se podía contemplar el *Ganímedes* de mármol en la pieza trece, del que dice:

vease bien esta estatua, pues en juicio de muchos inteligentes viajeros es original del antiguo griego, y Ponz declara por bien hecho el no haberla puesto el brazo que le falta<sup>36</sup>.

Unos años más tarde, en 1854, el mismo autor comenta que la mayoría de las esculturas de este Palacio eran de

la Reina Cristina de Suecia, a quien pertenecían todas las estatuas, por las cuales se vaciaron las de yeso de este palacio y otras muchas que se trasladaron a Madrid, Aranjuez y otros puntos. Aquella preciosa colección la compró a la testamentaria de la referida Reina Cristina de Suecia Livio Odescalchi, cuyos herederos las vendieron al Sr. D. Felipe V en la cantidad de 960.500 reales.

Desde que en 1819 el Rey Fernando VII diera la orden de la formación del Real Museo de Pinturas y Esculturas, poco a poco las esculturas de mármol fueron abandonando el Palacio de La Granja de San Ildefonso. Sin embargo, los



Fig. 7. Sarcófago Amendola, Museo Capitolino, Inv. MC 213/S, Roma.

pedestales originales de mármol permanecieron junto a los vaciados en yeso, algunos de ellos verdaderas obras de arte antiguo, como el pedestal que había soportado el *Grupo de San Ildefonso*. Aunque su pedestal fue elegido en 1832 como una de las piezas susceptibles de figurar en el nuevo Museo<sup>37</sup>, finalmente permaneció en el Palacio de San Ildefonso, realzando el vaciado en yeso, al igual que los pedestales originales de las musas o de otras esculturas que se pueden admirar en el actual Museo Nacional del Prado. La revalorización de estos vaciados y la calidad de los mismos<sup>38</sup> nos permiten conocer casi en estado original la Colección de Cristina de Suecia, tal y como la disfrutaron los primeros Borbones, pues durante el siglo XIX muchos de los originales en mármol fueron restaurados y transformados por Valeriano Salvatierra, adecuándolos a los ideales estéticos de la época. Sin embargo, la remodelación de la Colección de Escultura en el Museo Nacional del Prado en los últimos años ha devuelto a muchas de las obras su aspecto original, como en el caso del *Grupo de San Ildefonso* o mejor *Ofrenda de Orestes y Píldes*, retomando la denominación que le diera el erudito Winckelmann en el siglo XVIII.

37. AGP, Fernando VII, caja 401, expdte. 97, expediente a instancias de la Dirección del Real Museo de Pinturas, en el que se remite la lista de los cuadros y esculturas que se han elegido del Palacio de San Ildefonso para ser colocados en aquel Museo: «en la tercera pieza se encuentra un bajorrelieve que representa una batalla» y «en la primera pieza hay cinco trozos de bajo relieve de tiempos de los romanos, los cuales fueron hallados en las excavaciones, que hicieron en Galicia por orden del Sr. Conde de Floridablanca».

38. M<sup>a</sup> J. Herrero Sanz, 2001, p. 247 [op. cit. n. 27]; ídem, 2005, pp. 124-125 [op. cit. n. 26].

# DE POMPEYA A PALENQUE: LA ARQUEOLOGÍA ILUSTRADA Y LA CORONA DE ESPAÑA

Martín Almagro-Gorbea

*Real Academia de la Historia*

La Arqueología surge en el Renacimiento con el deseo de completar los conocimientos sobre la Antigüedad que ofrecían los textos clásicos sobre Grecia y Roma con el estudio de sus restos materiales, que incluían inscripciones y monedas, edificios, esculturas y todo tipo de objetos que permitieran ilustrar el pasado. Con ellos se formaron colecciones en gabinetes asociados a las bibliotecas de Papas, Reyes y altas familias de la nobleza italiana, que pronto fueron imitados por las élites de toda Europa, como elemento de distinción y del máximo prestigio social y político.

En efecto, poseer una colección de antigüedades era indicio de poder económico, pero también de cultivo del gusto y del saber, como prueba de sensibilidad y cultura refinada, pero, además, estas colecciones también evidencian un deseo de emulación asociado al más o menos explícito de autoidentificarse con las grandes figuras del pasado clásico, consideradas como modelo, por lo que, al margen del interés por el pasado, ese gusto constituía un sustento ideológico del poder.

La Arqueología ganó importancia social en el siglo XVII, al reunirse los especialistas en academias para sistematizar y publicar las colecciones de inscripciones, esculturas y demás antigüedades. Este desarrollo, en el siglo XVIII, avanza gracias a la nueva visión crítica de la Historia propia de la Ilustración, apoyada cada vez más en documentos objetivos, como eran los restos arqueológicos. Además, en este siglo surgen dos novedades esenciales: se sistematizan los saberes sobre la Antigüedad bajo una visión teórica general, que permite que estos conocimientos alcancen la madurez científica, y, de forma paralela, las primeras colecciones de élite se abren al público, lo que da lugar a los primeros museos en el sentido actual de la palabra.

En la Historia de la Arqueología, italianos, franceses, ingleses y alemanes, sin excluir estudiosos de otros países, han rivalizado, y todavía rivalizan, por demostrar que sus predecesores han sido los mayores impulsores de esta ciencia, dado el evidente prestigio científico y cultural que supone. Estos enfoques habituales traslucen visiones y rivalidades nacionalistas, que todavía afloran y que muchas veces enmascaran la gran aventura de todo el humanismo europeo que fue la creación de la Arqueología, ciencia que llegaría a constituir, a partir del siglo XIX, un nuevo sustento ideológico del hombre, al explicar su origen de forma racional,



Fig. 1. Jean Ranc, La familia de Felipe V e Isabel de Farnesio, Museo Nacional del Prado, Inv. P2376, Madrid.

al margen de las creencias religiosas. El proceso fue muy complejo y en él participaron de forma diversa, según tiempos y lugares, las principales naciones y culturas de Europa, muchas veces por estímulo personal de sus Reyes, Príncipes y gobernantes, al ser campo de emulación entre las élites cultivadas.

También en España se sintió esta tendencia, con figuras tan conocidas como el Obispo Antonio Agustín, Elio Antonio de Nebrija, eruditos como Ambrosio de Morales y otros. El interés por la Antigüedad ya es evidente en una figura tan interesante como Alfonso V de Aragón, que cultivó estos saberes en su Corte renacentista de Nápoles, como testimonian los más bellos libros iluminados de autores clásicos, o sus retratos en medallas, inspiradas en la Antigüedad, del genial Pisanello, del que era mecenas.

La Corte de Castilla y, después, la de los Reyes de España, más atraída por la pintura, no era tan sensible a esta moda, de la que hacían ostentación otras Cortes de Europa, ni, por ello, hubo tanto interés en coleccionar monedas o esculturas clásicas, aunque las principales familias nobiliarias españolas, con contactos con Italia, tenían colecciones de calidad y es obvio que el creciente interés por la Antigüedad dio lugar a una de las más bellas obras de la poesía castellana, la *Oda a las ruinas de Itálica*, del eminente erudito sevillano Rodrigo Caro, que todo el mundo conoce:

Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora,  
campos de soledad, mustio collado,  
fueron un tiempo Itálica famosa...



El eco de estas inquietudes y su trasfondo político también llegó a la Corte de Madrid. El Emperador Carlos V, lo mismo que su hijo Felipe II y sus sucesores, aparecen en ocasiones representados «a la romana», en especial en sus medallas, arte desarrollado a imitación de la Antigüedad. Además, es evidente la adopción del mensaje ideológico que suponía equipararse al Imperio Romano como modelo teórico de poder universal y de buen gobierno, que nadie en la Europa de su época podía ostentar mejor que la Corona de España, en cuyos dominios no se ponía el sol... Esta idea ya se reflejaba en el Palacio de los Austrias, donde, en el Salón de Banderas, los mejores pinceles celebraban los grandes triunfos de las armas españolas, Salón precedido de otro con cuadros de no menor tamaño dedicados a la historia de Roma: la idea no podía hacerse más patente a los Embajadores y cortesanos que visitaban el Palacio<sup>1</sup>.

Los trabajos de los humanistas del Renacimiento dieron paso a los estudios de las academias, surgidas ante la necesidad de aunar esfuerzos y de compilar y publicar la creciente documentación que se iba reuniendo sobre la Antigüedad, aunque su campo se limitaba todavía al mundo clásico de Grecia y Roma. Esta labor cristaliza en el siglo XVIII, al surgir con la Ilustración una visión teórica de la Antigüedad y una nueva perspectiva en su estudio, de las que procede la concepción moderna de la Arqueología Clásica. En este desarrollo histórico de la Arqueología, una de las páginas menos conocidas, pero también de las más interesantes, es el impulso recibido por esta ciencia desde la Corona de España en el Siglo de las Luces, impulso sin el cual es difícil imaginar cómo hubiera sido su desarrollo en los siglos XIX y XX.

### FELIPE V Y LAS ANTIGÜEDADES CLÁSICAS

El advenimiento de los Borbones tras la Guerra de Sucesión supuso un cambio en la Monarquía y en la cultura españolas, y también en los estudios anticuarios, dentro de la continuidad de las ideas esenciales. Felipe V (1700-1746), como nieto de Luis XIV e hijo del Gran Delfín de Francia, introdujo numerosas innovaciones de la Corte de Francia, entre ellas, el interés «académico» por la Antigüedad, y suscitó la tradición francesa de Academias y Colecciones Reales de prestigio, ideas heredadas del Rey Sol.

Este interés se manifiesta en un nuevo gusto por la Arquitectura y por la decoración de los Palacios, pero también en su autorrepresentación *a la romana*, como en alguna medalla del estilo barroco de la época, pero de sabor e ideología muy clásicas, como la que conmemora su llegada a Nápoles en 1702.

El gusto por las antigüedades clásicas se incrementó tras su segundo matrimonio en 1714 con la italiana Isabel de Farnesio, heredera de dos de las grandes familias del Renacimiento: los Farnesio y los Médicis, cuyas colecciones de antigüedades no tenían rival. El Rey de España adquirió en 1724 la colección escultórica de la Reina Cristina de Suecia (1626-1689), famosa como protectora de las Artes y por haber reunido una de las mejores colecciones de escultura

1. *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Cat. Expo., A. Úbeda de los Cobos (com.), Museo Nacional del Prado, Madrid, 2005.



Fig. 2. Bourdon, Cristina de Suecia, 1653, Museo Nacional del Prado, Inv. P1503, Madrid.



Fig. 3. Armario-moneterario, Gabinete de Antigüedades, Real Academia de la Historia, Madrid.

clásica de su época<sup>2</sup>, tras abdicar del Trono de Suecia en 1654 y convertirse al catolicismo. Su colección incluía esculturas tan afamadas de la Antigüedad como el *Grupo de San Ildefonso*, las ocho «Musas» procedentes de la Villa de Adriano en Tívoli o el puteal con el tímpano del Partenón, joyas que hoy atesoran el Museo del Prado y el Museo Arqueológico Nacional. Junto a otras colecciones menores preexistentes, la Corona de España podía vanagloriarse de poseer quizá la mejor colección regia de escultura clásica de toda Europa.

El mismo espíritu llevó a crear en 1738 la Real Academia de la Historia para renovar la Historia de España dentro del espíritu de la Ilustración, que incluía fomentar el interés por las antigüedades. En esta línea, en 1711 se crea la Real Biblioteca y, poco después, un Gabinete de Medallas y Antigüedades con un cargo de Anticuario para cuidarlas, a imitación del *Cabinet des antiquités* y del *Antiquaire* de la Corte francesa.

Otro hecho determinante, menos conocido, fue que la Antigüedad servía de modelo para educar a los Príncipes. Su preceptor fue el Padre Alejandro Javier Panel, un jesuita francés que tuvo un importante papel al renovar gustos e ideas de la Corona española mediante la educación de los Infantes, al imbuirles un gusto por la Antigüedad próximo al Neoclasicismo, frente a la tradición anticuaría humanista española. Además, siguiendo la tradición francesa, creó el Gabinete de Medallas de la Biblioteca Real y después el de la Real Academia

2. B. Cacciotti y G. Mora, «Coleccionismo de antigüedades y recepción del clasicismo. Relaciones entre Italia y España en el siglo XVIII», *Hispania*, 56,1, 1996, pp. 63-75; S. Perea Yébenes, «La colección de escultura clásica de la Reina Cristina de Suecia en el Museo del Prado», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 64, 1998, pp. 155-160.



3. J. Maier, «La historia de la arqueología en España y la Real Academia de la Historia: balance de 20 años de investigación», en S. González Reyero, M<sup>a</sup> Pérez Ruiz y C. I. Bango (eds.), *Una nueva mirada sobre el Patrimonio Histórico. Líneas de investigación arqueológica en la Universidad Autónoma de Madrid*, Madrid, 2007, pp. 79-142.

4. M. A. Canto, «Un precursor hispano del CIL en el siglo XVIII: El marqués de Valdeflores», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 191, 1994, pp. 499-516; M. Álvarez Martí-Aguilar, *La Antigüedad en la historiografía española del s. XVIII. El Marqués de Valdeflores*, Málaga, 1996.

5. M. Almagro-Gorbea, «Algunas pruebas de medallas españolas desconocidas en la Real Academia de la Historia», *Homenaje a Carmen Alfaro Asins. Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 24-26, 2006-2008, pp. 185-196.

6. G. Mora, *La arqueología clásica española en el siglo XVIII. Historias de mármol*, Madrid, 1998; J. Maier, 2007 [op. cit. n. 3].

7. M. Almagro-Gorbea, «Pedro Rodríguez Campomanes y las "antigüedades"», en G. Anes y Álvarez de Castrillón (coord.), *Campomanes en su II Centenario*, Madrid, 2003, pp. 117-159; M. A. Canto, «El conde de Campomanes, arqueólogo y epigrafista», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 200,1, 2003, pp. 1-29.

de la Historia, diseñó sus armarios para guardar monedas e hizo adquirir monetarios como el de Orleans de Rothelin; fue el primero que ostentó en España el citado cargo de Anticuario.

### FERNANDO VI, IMPULSOR DE ESTUDIOS SOBRE LA ANTIGÜEDAD

Los nuevos valores, basados en el aprecio «académico» por la Antigüedad, son patentes en Fernando VI (1746-1759). A él se debe en 1750 la creación del Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia, a la que hizo importantes donaciones, y en 1752 funda la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando, dedicada a impulsar el estudio y la práctica del nuevo estilo en Pintura, Arquitectura, Escultura y Grabado, para mejorar la sociedad española por medio del Arte.

Estas actuaciones condujeron a que en el siglo XVIII se institucionalizara en España la Arqueología<sup>3</sup>, que pasó a tener un destacado papel en la cultura y como referencia ideológica. Las instituciones creadas por los Borbones impulsaron un nuevo ideario estético y filosófico, en el que destacan la investigación arqueológica y la enseñanza de la Antigüedad. No es casualidad que en este periodo surjan los primeros y más importantes «viajes literarios», verdaderas misiones científicas, sufragadas por la Corona, para recoger y estudiar las antigüedades conservadas. A ello se dedican figuras de gran talla, que destacan en la Historia y la Arqueología españolas, como el Padre Enrique Flórez o el Marqués de Valdeflores, uno de los más importantes anticuarios de toda la Europa de su época, pues reunió más de 4.000 inscripciones latinas para preparar una nueva Historia de España, además de estudiar documentos, las monedas prerromanas y sus leyendas o las monedas visigodas, que constituían un referente ideológico de la Monarquía española<sup>4</sup>. Para el viaje de Valdeflores, el Secretario de Estado, Marqués de la Ensenada, redactó unas *Instrucciones* que evidencian el impulso de la Corona a estas actividades y que constituyen el precedente de la Real Orden de 1803, mientras, a iniciativa de la Real Academia de la Historia, se empezó a grabar una serie de medallas dedicada a los Reyes de España<sup>5</sup>.

Hasta finales de siglo XVIII hubo una pléyade de estudiosos de la Antigüedad<sup>6</sup>, como Pedro Leonardo de Villacevallos, Francisco Pérez Bayer, Tomás Andrés de Gússeme, Gregorio Mayans, José de Hermosilla, Andrés Marcos Burriel, José Cornide, José Antonio Conde o Juan Agustín Ceán Bermúdez, sin olvidar grandes figuras políticas, como Pedro Rodríguez Campomanes o Gaspar Melchor de Jovellanos, quienes también se sintieron atraídos hacia estos estudios, y los impulsaron como elemento de prestigio por emulación de la Corona. Ello evidencia en la España de la Ilustración una política cultural bien definida, que se refleja en la actividad de las academias, en las primeras excavaciones, con diario de los hallazgos, y en los citados viajes científicos, aunque ha pasado casi desapercibida, a pesar de que incluso había celos y competencia por ver quién era mejor helenista, como ocurrió entre Valdeflores y Campomanes<sup>7</sup>.



Fig. 4. Giuseppe Bonito, Carlos VII de Nápoles y III de España, 1653-1654, Museo Nacional del Prado, depósito en la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación, Inv. P3946, Madrid.

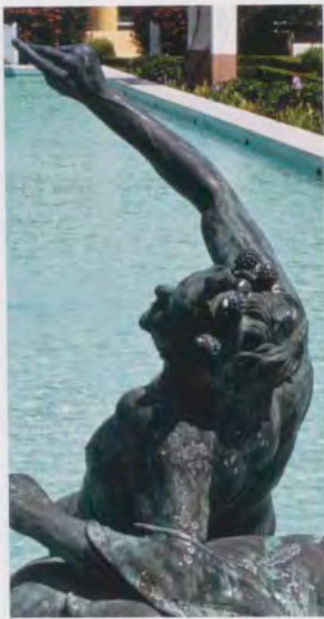
### CARLOS III, EL «REY ARQUEÓLOGO»

Este contexto permite comprender mejor la figura de Carlos III como impulsor de la Arqueología y como uno de los principales protagonistas de la Historia de la Arqueología, hecho rara vez reconocido.

Formado por su madre, Isabel de Farnesio, en el gusto por la Antigüedad, a él se debe un hecho tan brillante como el descubrimiento y las primeras excavaciones en Pompeya, Herculano y Estabia, poblaciones antes no localizadas, pues, como Carlos VII de Nápoles (1734 a 1759), el futuro Carlos III de España (1759-1788) patrocinó, sufragó e impulsó todos los trabajos como mecenas regio<sup>8</sup>, además de llevar a cabo una eficaz política de impulso y fomento de estos estudios por todos los territorios de la Corona Española.

El descubrimiento de Pompeya y Herculano constituye un hito único en la Historia de la Arqueología, tanto por la importancia de este hecho como por su

8. F. Fernández Murga, *Carlos III y el descubrimiento de Herculano, Pompeya y Estabia*, Salamanca, 1989; J. Calatrava Escobar, *Arquitectura y cultura en el siglo de las luces*, Granada, 1999; ídem, «Arqueólogos y anticuarismo en el siglo XVIII. A propósito del descubrimiento de Herculano», en M. Peñalver (ed.), *De la ilustración al romanticismo, IV: Carlos III, dos siglos después*, Cádiz-1988, vol. 2, Cádiz, 1994, pp. 279-286; M<sup>a</sup> C. Alonso Rodríguez, «Documentos para el estudio de las excavaciones de Herculano, Pompeya y Estabia en el siglo XVIII bajo el patrocinio de Carlos III», *Bajo la Cólona del Vesubio. Testimonios de Pompeya y Herculano en época de Carlos III*, Cat. Expo., Valencia, 2004, pp. 49-82.



significado. A Carlos III de Borbón le cabe el honor de haber patrocinado este acontecimiento, que transformó la visión sobre Roma y dio un impulso definitivo a la Arqueología y a las excavaciones como archivo del pasado, al valorarse los objetos en su contexto. Sin Pompeya es difícil imaginar cómo se hubiera desarrollado la Arqueología como ciencia, ni siquiera qué influjo hubieran alcanzado las ideas del historiador del arte J. J. Winckelmann (1717-1768), a quien se atribuye la organización científica de la Arqueología, ideas propagadas por el pintor Rafael Mengs (1728-1779), junto a otros miembros de su círculo ilustrado de Roma.

Las excavaciones de Herculano y Pompeya, que Carlos III visitaba con frecuencia, fueron dirigidas por el ingeniero aragonés Roque Joaquín de Alcubierre. Herculano había sido explorado ya desde 1710 para proporcionar esculturas y objetos al Príncipe de Elboeuf, pero sin saberse qué población era. El descubrimiento de Pompeya en 1748 puede considerarse el más trascendental de la Historia de la Arqueología: desde entonces es el yacimiento más visitado del mundo, probablemente es aquel cuya visita más emociones despierta todavía hoy, y es la ciudad antigua más excavada y estudiada de todas las conocidas, sin que falte en ningún libro de Arqueología, en los que rara vez se reconoce el papel impulsor de Carlos III. Su pasión por la cultura clásica, suscitada por su Preceptor y estimulada por su madre Isabel de Farnesio, de una gran familia de mecenas, llevó a Carlos III a proseguir las excavaciones de Herculano, identificada en 1738, como poco después ocurría con Pompeya.

Esta ciudad había sido enterrada por las lavas del Vesubio en una dramática erupción del 24 de agosto del año 79 después de Cristo, narrada por el polígrafo romano Plinio el Viejo, que murió por exponerse temerariamente en su deseo de estudiar la erupción. Al dramatismo de estos hechos, bien documentados por la Historia, se sumó el ser el yacimiento más «rico» en antigüedades, incluso de materias que normalmente desaparecen, conservadas como en ningún otro yacimiento, según se comprobó en la Villa de los Papiros de Herculano, atribuida a Lucio Calpurnio Piso Cesonino, suegro de César. Esta villa fue excavada entre 1750 y 1765 por Alcubierre y Pedro de la Vega, y publicada por el suizo K. Weber, a quien se suele atribuir el descubrimiento<sup>9</sup>. En ella se hallaron más de ochenta magníficas esculturas y una biblioteca con casi 2.000 rollos de papiro, hoy uno de los tesoros de la Biblioteca Nacional de Nápoles, para cuyo desenrollado el escolapio Antonio Piaggio inventó una máquina que aún se conserva.

Los espectaculares hallazgos llevaron a Carlos III a crear en 1751, en la Villa Real de Portici, un impresionante museo, como reconocía Winckelmann, donde atrajo a los mejores especialistas para restaurar los mármoles, bronce y papiros hallados. En 1747 encargó a Ottavio Antonio Bayardi ocuparse de los monumentos, pero su tardanza le llevó, por sugerencia de su Ministro Bernardo Tanucci, a crear en 1755 la *Regale Accademia Ercolanese* para incentivar los trabajos, mejorar los métodos de excavación y estudio y publicar los resultados, en la que participaron los más ilustres expertos de la época.

Los objetos aparecían tal como estaban en el momento de la erupción, por lo que ofrecían una visión de la vida en la Antigüedad, con vívidas pinturas y todos

9. La magnífica Villa dei Papiri ha servido como modelo para construir el John Paul Getty Museum, en Malibú, California.



Fig. 5. Vista del patio de la Villa Getty, Malibú, según la Villa de los Papiros excavada por Carlos III en Herculano, Banco de imágenes: Age Fotostock.

los objetos en su disposición en la vida diaria, que no brindaban las antigüedades en colecciones de Príncipes y «anticuarios». Ningún descubrimiento podría dar más información sobre la Antigüedad, sus usos y costumbres, ni hacer más atractivo su estudio, admirado por mucha gente, pues los objetos eran documentos vivos en su contexto originario, por lo que, a pesar de las rivalidades y carencias de las excavaciones de la época, Pompeya y Herculano representan un paso definitivo en la Arqueología, no como búsqueda de piezas para colecciones, sino para estudiar una ciudad.

Resultan patentes el gran interés personal del Rey y su impulso a estos estudios, que obligan a reconocer a Carlos III como *Rey Arqueólogo*. Visitaba a menudo las excavaciones y daba órdenes, a través de su Ministro Bernardo Tanucci, al que mandó que le informara, diariamente, cuando era Rey de Nápoles, y semanalmente cuando se trasladó a Madrid en 1759, al heredar la Corona de España. También se ocupó de editar los hallazgos con bellos grabados en los volúmenes de *Le Antichità di Ercolano*, publicados de 1757 a 1792, testimonio de su ejemplar labor. Además, al trasladarse a Madrid, dejó sus colecciones en Nápoles, pues sólo se trajo algunos moldes, prueba de su interés por la



Fig. 6. Le Antichità di Ercolano Esposte, Real Biblioteca, Sign. XVIII/29, vol. 1, Madrid, Patrimonio Nacional.



Fig. 7. Le Antichità di Ercolano Esposte, Real Biblioteca, Sign. XVIII/31, vol. 3, Madrid, Patrimonio Nacional.

Arqueología, pero también de su profundo respeto por el patrimonio napolitano. Así lo confirma el que, ya embarcado para España, se desprendió del anillo romano de oro que llevaba para testimoniar que dejaba todo en Italia: concepto del Patrimonio Arqueológico novedoso en su época y todavía ausente en grandes museos y colecciones del mundo, confirmado por medidas legislativas contra la exportación de antigüedades, que inspiraron la legislación española.

Estos descubrimientos atrajeron la atención de todos los estudiosos y su eco llegó a capas cada vez más amplias de la sociedad ilustrada de Europa y América. J. J. Winckelmann (1717-1768), considerado fundador de la Arqueología como ciencia, o Rafael Mengs, coimpulsor del movimiento estético e intelectual del Neoclasicismo, visitaron Pompeya y Herculano. Winckelmann había publicado en 1755 su gran obra *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (*Reflexiones sobre la Pintura y Escultura Griegas*), un manifiesto del ideal griego en la enseñanza y el Arte que pronto se tradujo a todos los idiomas cultos, en el que propugnaba que «el único modo en que podemos volvernos grandes o, al menos, dignos de imitación, es imitar a los griegos». Poco después, a partir de 1758, Winckelmann visitó Nápoles hasta cuatro veces para estudiar las antigüedades de Pompeya. En la Corte de Carlos III fue cordialmente acogido. Venía recomendado por el Príncipe heredero de Sajonia, hermano de María Amalia, mujer de Carlos III, quien le obsequió con el primer tomo, recién

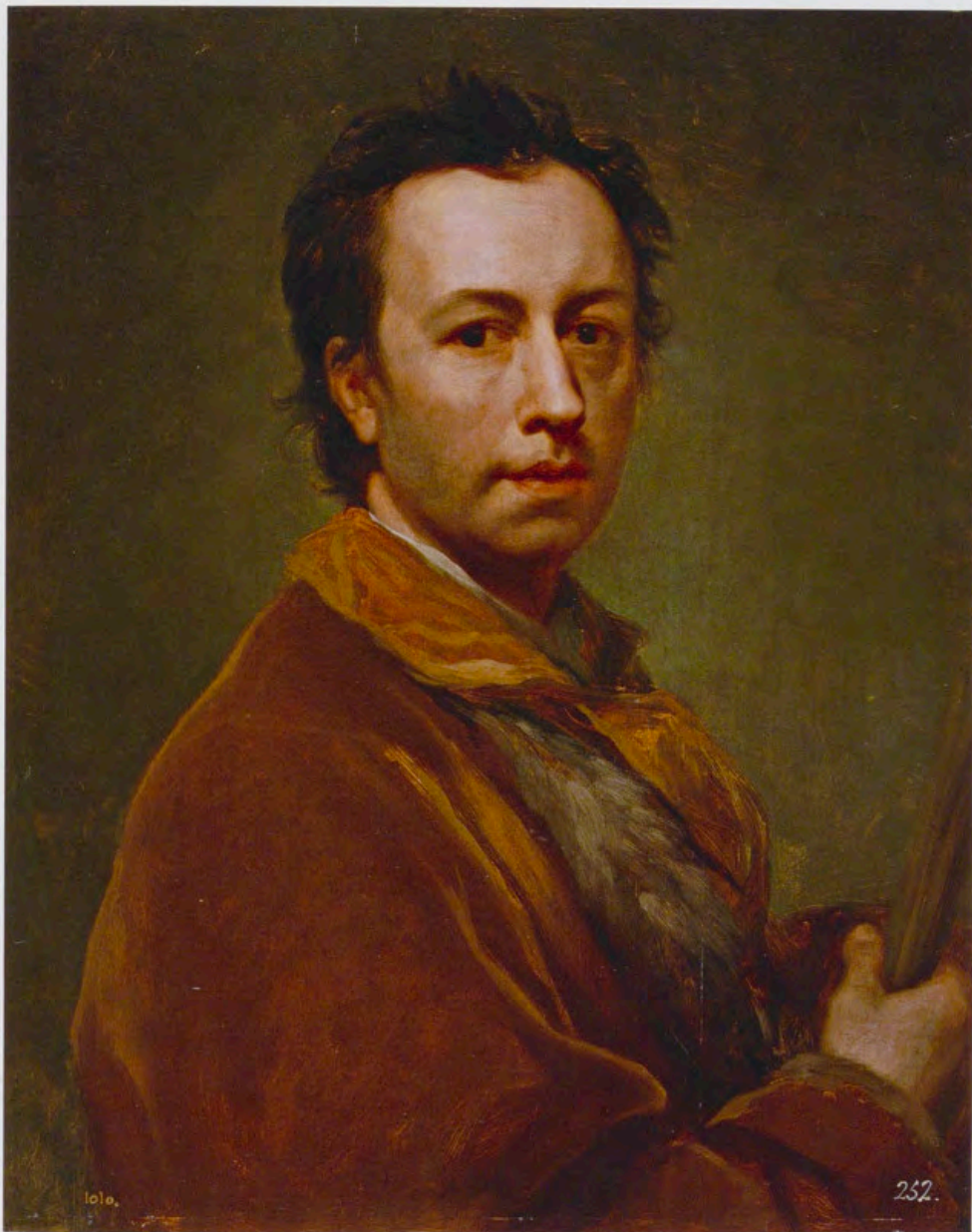


Fig. 8. Antonio Rafael Mengs, Autorretrato, Museo Nacional del Prado, Inv. P02197, Madrid.

publicado, de *Le Antichità di Ercolano* y le permitió visitar el Real Museo en el *Palazzo Reale di Portici*, aunque su Director Camilo Paderni, al que considera en sus cartas «estúpido e ignorante», le impedía tomar notas y hacer dibujos. Sus juicios críticos sobre los hallazgos se dieron a conocer en cartas publicadas a partir de 1762 en Dresde y París<sup>10</sup> que contribuyeron a difundir la importancia de los hallazgos por toda Europa. Además, los templos griegos de Paestum, recién descubiertos en 1752 al construir Carlos III una carretera, los publicó en 1762 en sus estudios sobre Arquitectura, *Anmerkungen über die Baukunst der Alten* (*Observaciones sobre la Arquitectura de los Antiguos*).

Junto a Winckelmann actuaba el pintor Antonio Rafael Mengs (1728-1779), nacido en Dresde y educado en Roma. Pintor de Corte en Dresde (1745) y del Duque de Northumberland, en 1755 conoció en Roma a Winckelmann y adoptó sus teorías. Tras visitar Herculano en 1761, pintó el fresco del *Parnaso*

10. *Sendschreiben von den herculanischen Entdeckungen* (1762) y *Nachricht von den neuesten herculanischen Entdeckungen* (1764), reeditados recientemente en J.J. Winckelmann, *Schriften und Nachlaß II*, 1-3, Maguncia, 1997.



en la Villa Albani de Roma, obra que rompe la tradición barroca al adoptar el estilo de la pintura antigua. Ese mismo año llega a Madrid como Pintor de Corte, e impulsa el nuevo estilo en los Palacios Reales y entre los académicos, por lo que puede considerarse como iniciador del lenguaje neoclásico y de su nuevo ideal estético y filosófico. Pompeya y Herculano tuvieron desde entonces una proyección sin igual en la cultura europea. Había nacido una nueva etapa en estos estudios y resulta evidente la relación de estos descubrimientos con la nueva sensibilidad artística que en pocos años iba a barrer la sensibilidad barroca. Desde finales del siglo XVIII aparecen motivos tomados de Herculano y Pompeya en todo tipo de objetos de las Artes Decorativas, desde las pinturas de paredes y techos a sillas, mesas y relojes, sin olvidar vajillas de cerámica e incluso objetos de adorno, como porcelanas y bronces. Este nuevo estilo, impulsado por la nueva teoría del arte del círculo ilustrado surgido en torno a Winckelmann y Mengs, dio lugar al Neoclasicismo. Por ello, sin el éxito de las excavaciones impulsadas por Carlos III no se puede entender el nuevo gusto que a partir de entonces se extiende en las Artes Decorativas de toda Europa durante más de medio siglo. Este contexto cultural e histórico explica la aparición del Estilo Luis XVI y del Estilo Imperio, claramente inspirados en los hallazgos de Pompeya y Herculano, dentro del gran movimiento estético y filosófico del Neoclasicismo, una de cuyas fuentes e impulsos fueron los descubrimientos realizados en el Reino de Nápoles, sufragados por su Monarca, el futuro Carlos III de la Corona de España, pues, desde su formación para hombre de Estado se había imbuido de esa mentalidad.

Menos conocido, pero interesante, es que la excavación de Herculano y Pompeya y la publicación de papiros y de los hallazgos en *Le Antichità di Ercolano* contribuyeron, en la segunda mitad del siglo XVIII, a incluir Nápoles, Herculano y Pompeya en el viaje de formación de las élites del norte de Europa, denominado *Grand Tour*. Los viajeros, impresionados, transmitían por toda Europa los espectaculares descubrimientos borbónicos, y contribuían así a fomentar el nuevo gusto neoclásico en la cultura europea hasta mediados del XIX, fenómeno extendido desde Inglaterra y Francia hasta Alemania y Rusia y que, desde España, llegó a toda la América Hispánica.

### EL NUEVO IMPULSO A LA ARQUEOLOGÍA ESPAÑOLA BAJO CARLOS III

El hallazgo de Herculano y Pompeya no fue un golpe de fortuna, sino que hacía justicia al proverbio latino *Audaces Fortuna iuvat* («La Fortuna ayuda a los que se esfuerzan»). La experiencia de Italia y su reconocida eficacia en el Gobierno caracterizan también la labor, en ese campo, de Carlos III en España.

El estímulo de Pompeya se advierte en las excavaciones de 1781 a 1778 en Itálica, patria de Trajano, modelo de Emperador. Promovidas por el Conde de Águila dentro de un renovado interés por estos estudios en Andalucía<sup>11</sup>, fueron dirigidas por el «anticuario» Felipe de Bruna y Ahumada, Alcaide de los Reales Alcázares de Sevilla, que

11. A. Caballos Rufino, J. Marín Fatuarte y J. M. Rodríguez Hidalgo, *Itálica arqueológica*, Sevilla, 1999, pp. 43 y ss.



Fig. 9. Trajano de Itálica, siglo II, Museo Arqueológico, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Inv. REP00095, Sevilla, Fotografía: Martín García.



Fig. 10. Las Antigüedades Árabes en España, 1780, Real Academia de la Historia, Inv. n° 14/4420, Madrid.

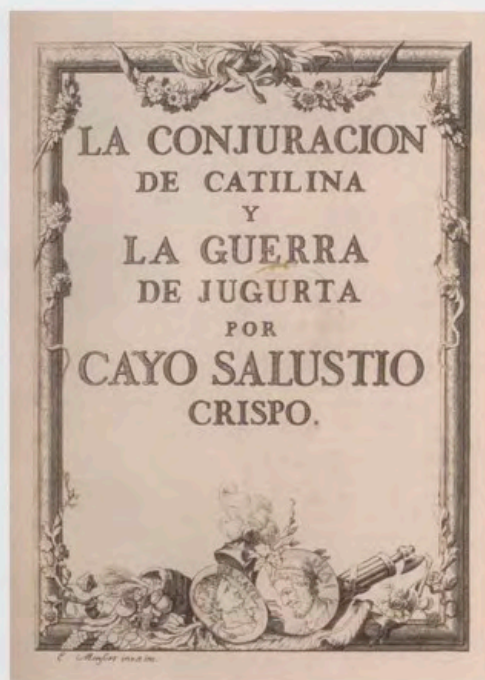


Fig. 11. Salustio, Portada, 1772, Real Biblioteca, Sign. VII/418, Madrid, Patrimonio Nacional.

tuvo la suerte de hallar las bellas esculturas de Trajano y Adriano que hoy atesora el Museo Arqueológico de Sevilla.

Esta promoción de la Arqueología era impulsada por la Real Academia de la Historia, dirigida por Campomanes, en la que se creó la Comisión de Antigüedades, para potenciar los trabajos, en los que también participaba la Real Academia de San Fernando, y hacia estos estudios también se sintieron atraídas algunas Sociedades Económicas de Amigos del País, creadas durante el reinado de Carlos III por su Ministro José de Gálvez, entre ellas, la primera en constituirse, la Sociedad Bascongada de Amigos del País, fundada por el Conde de Peñaflorida en 1765<sup>12</sup>.

Con este espíritu se fomentaban publicaciones sobre la Antigüedad<sup>13</sup>, pero también se abordaron campos hasta entonces inéditos, como noticias sobre verracos, espadas de la Edad del Bronce o las antigüedades fenicias en Málaga, que dan idea de la creciente amplitud de los estudios, extendidos a la Geografía Antigua en mapas históricos, como los de Tomás López, que ubicaban ciudades y pueblos prerromanos. Estas ideas acabaron por llegar y fructificar en la arqueología prehistórica de América, siempre con el modelo de Pompeya y Herculano.

Entre los nuevos estudios se incluyó la Sinagoga del Tránsito, de Toledo, pero destaca el impulso dado a los estudios árabes. Su iniciador fue el presbítero maronita libanés Michel Gharcieh Al-Ghaziri (1710-1791), conocido como Miguel Casiri, traído a España por Carlos III como Intérprete de Lenguas Orientales para catalogar los manuscritos árabes de la Real Biblioteca de El Escorial, de la que fue Bibliotecario. Con Casiri se inicia la escuela española de arabistas y el creciente interés por las antigüedades árabes. La Real Academia de San Fernando organizó una expedición en 1766, integrada por los arquitectos José de Hermosilla, Juan de Villanueva y Pedro

12. C. Ortiz de Urbina Montoya, *El desarrollo de la arqueología en Álava: condicionantes y conquistas (siglos XVIII y XIX)*, Vitoria, 1996; ídem, «Un gabinete numismático de la Ilustración española: la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País y Diego Lorenzo del Prestamero», *Cuadernos Dieciochistas*, 5, 2004, pp. 203-250.

13. M. Romero Recio, *Historias antiguas. Libros sobre la Antigüedad en la España del siglo XVIII*, San Sebastián de los Reyes, 2005.



Fig. 12. Fachada principal y pórtico de la Casita de Abajo o del Príncipe, Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

Arnal<sup>14</sup>, para documentar y estudiar La Alhambra de Granada y la Mezquita de Córdoba, así como otras antigüedades, como los jarros nazaries, joyas del actual Museo de La Alhambra. Estos trabajos manifiestan la apertura del espíritu ilustrado neoclásico, al estudiar y valorar un mundo artístico tan distinto de los presupuestos estéticos clásicos. La obra, tras un elogioso informe de Jovellanos en 1786, fue editada en 1780 y 1804 por orden del Conde de Floridablanca con el título de *Las antigüedades árabes en España*, y prueba de su éxito fue su gran difusión en el extranjero, donde inspiró al anticuario irlandés James C. Murphy, autor de *The Arabian Antiquities of Spain*, publicada en Londres en 1813-1815, que confirma que esos trabajos son el precedente del interés romántico hacia La Alhambra y las antigüedades orientales en toda Europa, mucho antes de los viajes a Oriente generalizados en el siglo XIX.

Gran número de antigüedades del siglo XVIII ingresaron en el Real Gabinete de Historia Natural, fundado en 1771, para el que Juan de Villanueva construyó el actual edificio neoclásico del Museo de Prado, antes de pasar al Museo Arqueológico Nacional, junto con otras de la Corona. Entre éstas, destacan las del Infante Don Gabriel de Borbón y Sajonia, nacido en Nápoles en 1752, quien heredó la pasión anticuaria de su padre, Carlos III. A él se debe una famosa traducción de *Salustio*, una de las más bellas publicaciones anticuarias de España<sup>15</sup>. También reunió una importante colección de monedas y antigüedades, que en gran parte fueron a parar al Museo Arqueológico Nacional. Además, encargó a

14. D. Rodríguez Ruiz, *José de Hermosilla y las Antigüedades árabes de España*, Madrid, 1992.

15. J. Martínez Cuesta, *Don Gabriel de Borbón y Sajonia. Mecenas ilustrado en la España de Carlos III*, Ronda, 2003; M<sup>a</sup> L. López-Vidriero, «Traducción y tramoya. El Salustio de don Gabriel de Castilla», *Reales Sitios*, núm. 129, Madrid, pp. 40-53.



Fig. 13. Real Cédula, 1803, Real Academia de la Historia, Inv. GA/1803, Madrid.

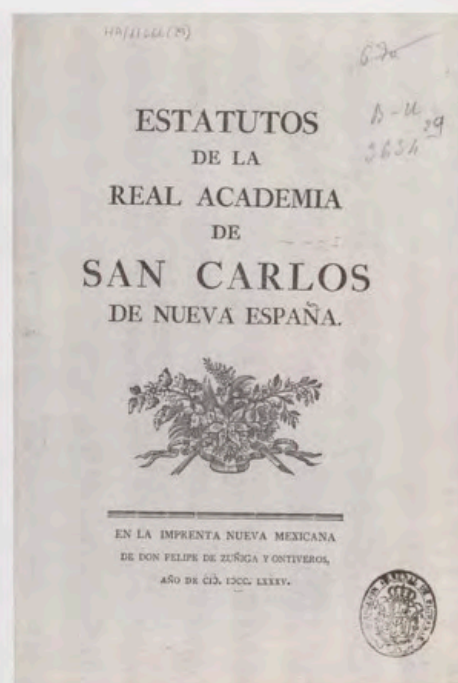


Fig. 14. Estatutos de la Real Academia de San Carlos, Portada, 1785, Biblioteca Nacional de Méjico, Méjico DF.

Juan de Villanueva en 1771 la Casita del Infante, en El Escorial, que, como la posterior Casita del Príncipe, son ejemplo del nuevo gusto neoclásico de inspiración pompeyana, que, por esos años, renovaba los salones y estancias de los Palacios de la Corona de España.

Al morir Carlos III, en 1788, le sucedió su hijo, Carlos IV, quien prosiguió la misma política regia respecto al Patrimonio Arqueológico en la Corona de España. Esta continuidad se advierte en las excavaciones de Segóbriga, promovidas por el Conde de Floridablanca como Secretario de Estado, en la política de Godoy en su Extremadura natal<sup>16</sup>, en el impulso a los viajes de José de Cornide por Extremadura y Portugal, donde espiaba las fortificaciones portuguesas al mismo tiempo que estudiaba antigüedades. Pero las ideas clásicas no se limitaban a la Arqueología y al Arte. En 1787, Campomanes proyectó repoblar Sierra Morena para fomentar la agricultura y la industria en esa zona despoblada de Jaén a Sevilla, amenazada por el bandolerismo. Este proyecto ilustrado de nuevos asentamientos, como La Carolina, La Carlota o La Luisiana, se inspiró en la colonización romana, que también seguía patente en la urbanización reticular de las ciudades americanas.

Este proceso cristalizó en una de las primeras legislaciones sobre antigüedades de toda Europa. Una Real Cédula de 1803<sup>17</sup> encargaba a la Real Academia de la Historia el cuidado de las antigüedades, lo que supone el inicio de la legislación arqueológica en España, aunque este temprano desarrollo, como tantos avances antes citados, quedó interrumpido a consecuencia de la invasión francesa y los azarosos años del siglo XIX. Un último fruto de esta actividad, ya en tiempos de Fernando VII, fue también la idea, de la Real Academia de la Historia, de crear un Real Museo Español de Antigüedades, que es el precedente

16. M. A. Canto, *La Arqueología española en la época de Carlos IV y Godoy. Los dibujos de Mérida de don Manuel de Villena Moziño, 1791-1794*, Madrid, 2001.

17. Real Cédula de S.M. y señores del Consejo, por la cual se aprueba y manda observar la Instrucción formada por la Real Academia de la Historia sobre el modo de recoger y conservar los monumentos antiguos descubiertos ó que se descubran en el Reyno. Año 1803. Córdoba. Imprenta Real de Don García Rodríguez de la Torre (9 pp., folio); J. Maier, «El Centenario de la Real Cédula de 1803. La Real Academia de la Historia y el inicio de la legislación sobre el Patrimonio Arqueológico y Monumental en España», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 200, 3, 2003, pp. 439-473.



Fig. 15. Vista del patio interior de la Real Academia de San Carlos, Méjico DF, con las copias de las esculturas enviadas por Carlos III, Fotografía: Jorge Vértiz.

del Museo Arqueológico Nacional, una de las grandes instituciones arqueológicas de Europa por su origen y contenido.

### EL INICIO DE LA ARQUEOLOGÍA EN AMÉRICA

Desde el siglo XVI en la ciudad de Méjico y en otras Cortes virreinales había círculos de médicos, farmacéuticos, profesores de universidad, arquitectos, ingenieros militares, etc., que cultivaban humanidades y ciencias. Este ambiente se incrementó en el siglo XVIII e impresionó a Alexander von Humboldt (1769-1859), al facilitarle mucho sus investigaciones. Por ello, no debe sorprender que también en América se desarrollaran los estudios sobre la Antigüedad, como evidencia la Real Academia de San Carlos de Méjico y la organización de expediciones arqueológicas para analizar ruinas indígenas, como se hacía en Europa con las clásicas.



18. J. Juan y A. Ulloa, *Relación Histórica del viaje a América Meridional hecho de orden de S. Mag. para medir algunos grados del meridiano terrestre, y venir por ellos en conocimiento de la verdadera figura y magnitud de la tierra, con otras varias observaciones astronómicas*, Madrid, 1748.

19. Una actividad semejante, inspirada en el estudio de las ruinas en Europa, se observa en otras zonas de la América Hispana, como en el santuario inca de Pachacamac, el más importante de la Costa Central de Perú, descubierto y estudiado en el siglo XVIII. C. Gutiérrez Muñoz, «Un testimonio sobre las Ruinas de Pachacamac en el siglo XVIII», *Boletín del Seminario de Arqueología* (Lima), 3, 1969, pp. 93-96.

20. Sh. Ichikawa, «Alejandro de Humboldt y la Nueva España», *Bulletin of the Institute for Mediterranean Studies*, 7, 2009, pp. 67-80.

En esta política destaca la creación por Carlos III en 1783 de la Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes de la Nueva España, inspirada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, pues fue la primera Academia del continente americano y, también, la primera colección o museo de arte. La iniciativa partió, ya en 1753, de las autoridades de la Nueva España, que querían una escuela de grabado para mejorar la producción de la Casa de Moneda y contar con mejores arquitectos, pues «la necesidad de buenos arquitectos es en todo el reino tan visible... principalmente en México, donde la falsedad del sitio y el aumento de la población hacen muy difícil el acierto para la firmeza y comodidad de los edificios».

En 1779, el grabador de la Casa de Moneda, Jerónimo Antonio Gil, formado en la Academia de San Fernando con Gregorio Prieto, solicitó a las autoridades virreinales y al Rey de España fundar una escuela de grabado para mejorar las acuñaciones. Carlos III dio su aprobación, por Real Cédula, el día 25 de diciembre de 1783, promulgó los *Estatutos* en 1785 y las clases empezaron en la Casa de Moneda hasta 1791, año en que se trasladó a la noble sede que hoy ocupa. Se enseñaba Arquitectura, Pintura, Escultura y Grabado dentro de orientaciones marcadamente neoclásicas, como las de González Velázquez, el primer Profesor de Arquitectura, cuyo eco documentan los magníficos edificios del Méjico de la época, que tanto admiró Humboldt. Para su promoción, se establecieron medallas de premio para los artistas y se empezó a formar una pinacoteca. Carlos III envió libros de formación clásica para la biblioteca, como los tratados de Vitruvio y Viñola y estudios sobre Herculano y Pompeya, *Le Antichità romane* de Piranesi, etc., así como estampas y otros materiales de trabajo, entre los que causa admiración el envío por Carlos III a Méjico, en 1791, de una magnífica colección de copias de yeso de las mejores esculturas clásicas, hecha ex profeso en la Academia de San Fernando para las clases de Escultura y Dibujo, obras que todavía se pueden admirar en el magnífico patio de esa institución, en Méjico.

Las actividades no se redujeron a la enseñanza. Sorprenden los estudios dirigidos a leer los signos mayas y aztecas y a documentar sus principales monumentos, como se hacía en Pompeya. La expedición de Jorge Juan y Antonio de Ulloa ya se preocupó por los restos arqueológicos<sup>18</sup>, y en 1773, Ramón de Ordoñez visitó Palenque e informó al Capitán General de Guatemala, quien comprendió el interés de las ruinas y organizó en 1775 una expedición científica al mando del arquitecto Antonio Bernasconi para documentar el yacimiento, cuyos dibujos y mapas se conservan en el Archivo de Indias y en la Biblioteca de Palacio, completados en 1807 por Luciano Castañeda. De ellos, como ocurrió en La Alhambra, se benefició el primer libro sobre Palenque, *Descriptions of the Ruins of an Ancient City, discovered near Palenque*<sup>19</sup>, publicado en Londres en 1822 con la documentación hispana. Por ello, cuando Alexander von Humboldt llega a Méjico en 1803 para estudiar la Naturaleza y la vida de Nueva España<sup>20</sup>, se quedó admirado de la Academia de San Carlos y de todo este trabajo. Sus elogiosas observaciones, generalmente agudas y bastante críticas con la labor de España en América, pueden servir de colofón a las ideas aquí expuestas.



Fig. 16. Atribuido a Leocares, Apolo de Belvedere, copia romana del original de mediados del siglo IV a. C., Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, Inv. 654, Madrid.



Fig. 17. Ruinas de Palenque, Méjico, Banco de imágenes: Age Fotostock.

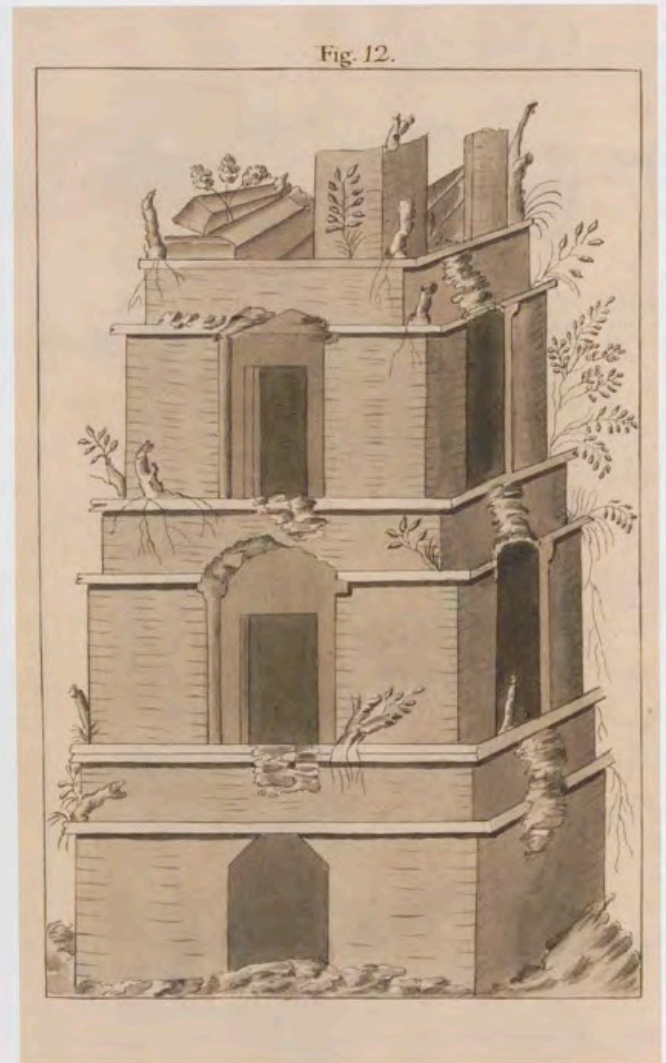


Fig. 12. Antonio del Río, El Templo de Palenque, Real Biblioteca, Sign. 11/2972, Madrid, Patrimonio Nacional.

En su famoso *Ensayo político sobre Nueva España* señala cómo

desde fines del reinado de Carlos III y durante el de Carlos IV, el estudio de las ciencias naturales ha hecho grandes progresos no sólo en México, sino también en todas las colonias españolas...

y expresa su admiración al decir que

Ninguna ciudad del Nuevo Continente, sin exceptuar las de los Estados Unidos, presenta establecimientos científicos tan grandes y sólidos como la capital de México. Citaré sólo la Escuela de Minas,... el Jardín Botánico y la Academia de pintura y escultura conocida con el nombre de Academia de las Nobles Artes. Esta academia debe su existencia al patriotismo de varios particulares mexicanos y a la protección del ministro Gálvez. El gobierno le ha cedido una casa espaciosa, en la cual se halla una colección de yesos más bella y completa que ninguna de las de Alemania. Se admira uno al ver que el Apolo de Belvedere, el grupo de Laoconte y otras estatuas aún más colosales, han pasado por caminos de montaña que por lo menos son tan estrechos como los de San Gotardo (en Suiza), y se sorprende al encontrar estas grandes obras de la antigüedad reunidas bajo la zona tórrida,...

La colección de yesos puesta en México ha costado al rey cerca de 40,000 pesos...<sup>21</sup> y en el edificio de la Academia, o más bien en uno de sus patios,

21. Después añade que «las rentas de la Academia de las Bellas Artes de México son de 24,500 pesos, de los que el gobierno da 12,000, el cuerpo de mineros mexicanos cerca de 5,000 y el consulado, o junta de los comerciantes de la ciudad, más de 3,000», prueba de la profunda inserción social de estas instituciones.



Fig. 19. El Caballito, estatua ecuestre de Carlos IV, vestido a la romana, Plaza de Manuel Tolsá, Méjico DF; Fotografía: Archivo Oronoz

deberían reunirse los restos de la escultura mexicana y algunas estatuas colosales que hay de basalto y de pórfido, cargadas de jeroglíficos aztecas y que presentan ciertas analogías con el estilo egipcio e hindú. Sería una cosa muy curiosa colocar estos monumentos de los primeros progresos intelectuales de nuestra especie, estas obras de un pueblo semibárbaro habitante de los Andes mexicanos, al lado de las bellas formas nacidas bajo el cielo de Grecia y de Italia.

No se puede negar el influjo que ha tenido este establecimiento en formar el gusto de la nación; haciéndose esto visible más principalmente en la regularidad de los edificios y en la perfección con que se cortan y labran las piedras, en los ornatos de los capiteles y en los relieves de estuco. Son muchos los buenos edificios que hoy en día hay en México, y aun en las ciudades de provincia, como Guanajuato y Querétaro. Son monumentos que a veces cuestan 300,000 pesos, y que podrían figurar muy bien en las mejores calles de París, Berlín y Petersburgo. El señor Tolsá, profesor de escultura en México, ha llegado a fundir allí mismo una estatua ecuestre de Carlos IV. Y es obra que, exceptuando el Marco Aurelio de Roma, excede en primor y pureza de estilo cuanto nos ha quedado de este género en Europa.

Por todo ello, Humboldt denominó a Méjico la «ciudad de los palacios», pues había llegado a ser en esa época la primera ciudad de América y una de las



Fig. 20. Friedrich Georg Weitsch, Alexander von Humboldt, bpk/Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Fotografía: Jürgen Liepe.

mayores y más bellas del mundo. Y, como hombre de su época, finaliza con otra elogiosa observación social:

La enseñanza que se da en la Academia es gratuita, y no se limita al dibujo del paisaje y figura; habiéndose tenido la buena idea de emplear otros medios a fin de vivificar la industria nacional, la Academia trabaja con fruto en propagar entre los artistas el gusto de la elegancia y belleza de las formas. Todas las noches se reúnen en grandes salas, muy bien iluminadas..., centenares de jóvenes, de los cuales unos dibujan al yeso o al natural, mientras otros copian diseños de muebles, candelabros u otros adornos de bronce. En esta reunión (cosa bien notable en un país en que tan inveteradas son las preocupaciones de la nobleza contra las castas) se hallan confundidas las clases, los colores y razas; allí se ve el indio o mestizo al lado del blanco, el hijo del pobre artesano entrando en concurrencia con los de



Fig. 21. Vista exterior del Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional.

los principales señores del país. Consuela, ciertamente, el observar que bajo todas las zonas el cultivo de las ciencias y artes establece una cierta igualdad entre los hombres, y les hace olvidar, a lo menos por algún tiempo, esas miserables pasiones que tantas trabas ponen a la felicidad social.

No se puede resumir mejor el éxito de la política ilustrada, en la que la formación clásica, fruto del largo proceso expuesto, tenía un papel tan destacado.

Las palabras de Alexander von Humboldt cierran estas reflexiones, que permiten comprender cómo el Palacio Real de Madrid era en el siglo XVIII el centro de poder de un gran imperio, la Corona de España, en el que se gestó e impulsó, de forma activa y por emulación e imitación del Rey, *suum cuique tribuere*, una política cultural de gran alcance. Esta política no era casual, ni respondía al mero gusto de un Monarca ni siquiera al de la Dinastía de los Borbones. Todos los testimonios señalados, conocidos por los especialistas en sus respectivos campos, nunca han sido relacionados unos con otros ni comprendidos y explicados como resultado de una política concreta, que explica su eficacia y la importancia que tuvo para un nuevo desarrollo de la Arqueología en épocas posteriores, tanto en toda la Corona de España como a nivel mundial, al practicarse como una disciplina ilustrada o científica, útil para la sociedad y, por ello, de creciente interés y de extensión y valoración universal.

Por ello, la Historia de la Arqueología no se puede comprender sin la labor de la Corona de España, como tampoco se comprendería sin ella la decoración de los Palacios que albergaba la Corte de su Rey, cuyos muebles, adornos, pinturas y esculturas eran un reflejo consciente y una clara propaganda de la ideología política del Imperio Español.

# LA GALERÍA DE ESCULTURAS DE LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS EN MÉJICO

José María Luzón Nogué

*Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*

La creación, a fines del siglo XVIII, de una Academia de Nobles Artes en Nueva España constituyó, sin lugar a dudas, un episodio de enorme trascendencia desde el punto de vista cultural y artístico, a pesar de los avatares por los que hubo de pasar desde sus comienzos. Su historia ha sido muy estudiada desde diversos puntos de vista. Los documentos que se conservan en los archivos, tanto españoles como en Méjico, han permitido conocer los pormenores de su creación, las disensiones internas de los profesores que se incorporaron en la primera etapa y el resultado que la enseñanza de las Artes estaba dando en la Academia americana. Pero hay un aspecto de la historia de la Academia de San Carlos al que se pueden añadir nuevos datos, a partir del conocimiento que hemos tenido en los últimos años de la manera en que se formó la galería de esculturas de la Academia de San Fernando y el papel que ésta desempeñó en la creación de otras Reales Academias.

Los orígenes de la Academia de San Carlos en Méjico son prácticamente un calco de lo que fueron los primeros años de la de las Tres Nobles Artes en Madrid<sup>1</sup>. De igual modo que ésta, inicia su andadura con una etapa preparatoria, en la que se organiza la enseñanza del Dibujo a un numeroso grupo de jóvenes alumnos. En la Academia de Madrid el impulsor de la idea fue Giovanni Domenico Olivieri; y en la de Nueva España, el grabador Jerónimo Antonio Gil, que se había incorporado a la Real Casa de la Moneda en 1778, con la misión de mejorar la calidad de lo que se estaba produciendo, con el compromiso de contribuir a la formación de grabadores capaces de continuar su labor.

Jerónimo Antonio Gil se traslada a Méjico cuando se encuentra en plena madurez. Es un grabador consagrado, y desde el primer momento asume el compromiso de la formación de nuevos artistas. Crea para ello una Escuela Provisional de Dibujo y comienza las gestiones para su conversión en Academia, tras unos años de etapa preparatoria creada por Orden del Virrey Mayorga, de 12 de septiembre de 1781. Es de gran interés la minuciosidad con la que Jerónimo Antonio Gil, cuando prepara su viaje al Nuevo Mundo, escoge y traslada todo tipo de herramientas que le van a ser necesarias, una serie de bustos de yeso y la totalidad de las improntas de entalles y camafeos de azufre de la colección de la Academia de San Fernando. En la relación de 26 de agosto de 1786 se registran obras de los tratadistas españoles y extranjeros, un centenar de dibujos, más de un millar de estampas y trescientas

1. D. Angulo, *La Academia de Bellas Artes de Méjico y sus pinturas españolas*, Sevilla, 1935.

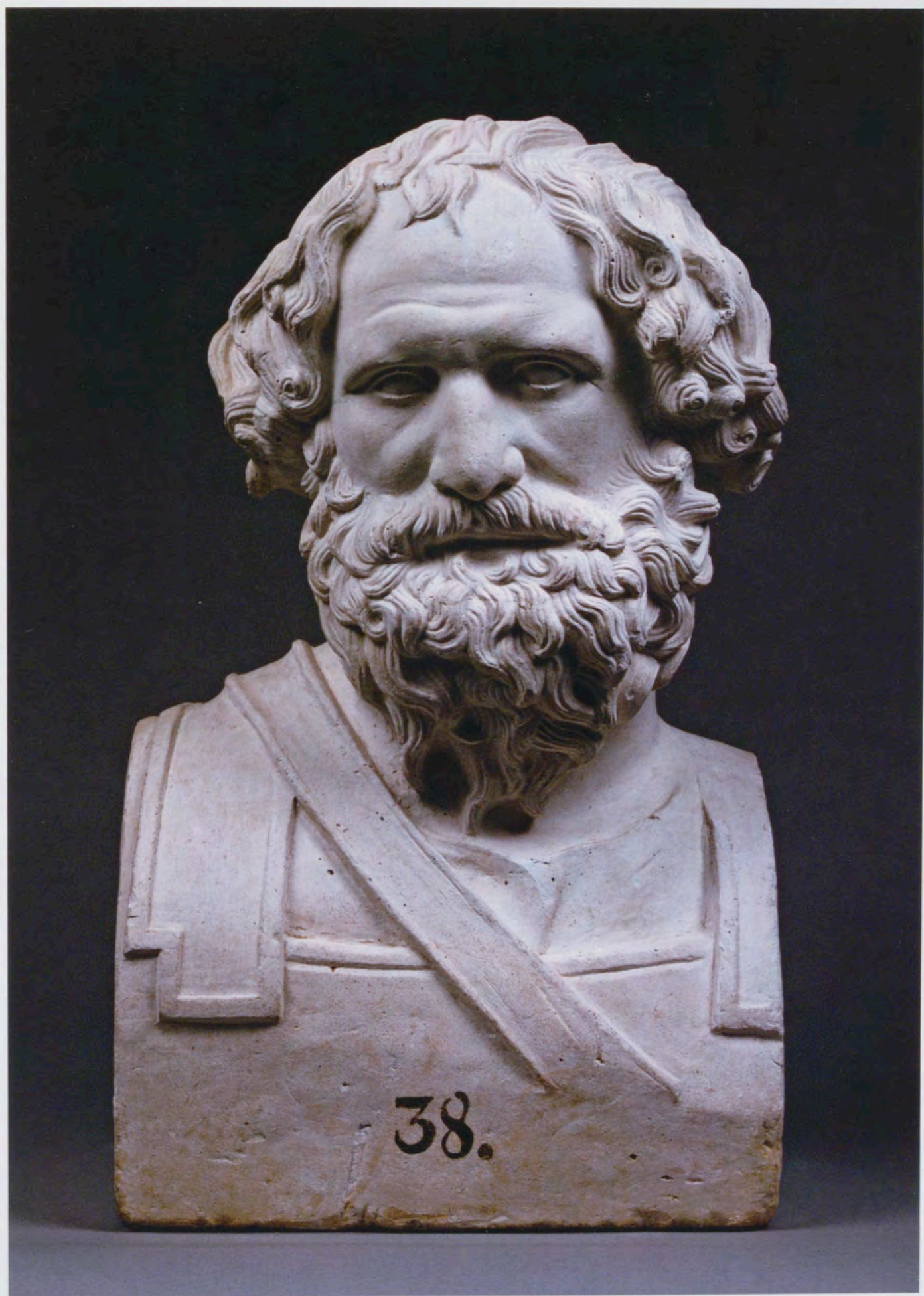
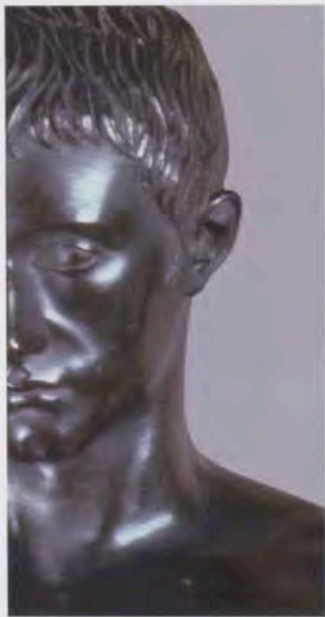


Fig. 1. Busto de Arquidamos III, encontrado en la Villa de los Papiros de Herculano, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. V-139, Madrid.



2. D. Angulo, «Segundo centenario de la Academia de San Carlos de México», *Las Academias de Arte*, VII, Coloquio Internacional en Guanajuato, pp. 19-28.

3. A. de la Banda y Vargas, «Comentarios al Método de Estudios de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de México», *Anales de la Universidad Hispalense*, XXVII, 1967, pp. 1-17; J. L. Pano Gracia, *La Real Academia de San Carlos de Nueva España y el arte del grabado en México durante el siglo XIX*, Zaragoza, 2005, p. 26.

4. Carta de Floridablanca a José Gálvez, de fecha 21 de marzo de 1778, en G. Estrada, «Algunos papeles para la historia de las Bellas Artes en México» (1935), *Obras completas*, vol. I, México, 1988, p. 281.

5. Junta Particular de 5 de abril de 1778. Archivo Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

6. Carta de Hermosilla a Pernía de 27 de marzo de 1778, en G. Estrada, 1998, p. 286 [op. cit. n. 4].

monedas de plata antiguas y modernas<sup>2</sup>. Consciente también de que su misión iría más allá de la de trabajar en la elaboración de cuños y medallas, lleva ya desde el primer momento unos estatutos de la Academia de San Fernando, que le habrían de servir para, pocos años más tarde, redactar y someter a su aprobación los de San Carlos de Méjico, cuya inauguración tuvo lugar en noviembre de 1785<sup>3</sup>.

El traslado a Méjico de la colección de improntas que la Academia de San Fernando había adquirido en Roma unos años antes merece un breve comentario. Es precisamente la importancia que se da a la necesidad de mejorar la calidad de lo que se estaba haciendo en la Casa de la Moneda lo que motiva la orden de entregar, a Jerónimo Antonio Gil, la totalidad de las improntas que poseían en Madrid, con la promesa incumplida de que se repondrían sin pérdida de tiempo. El trámite para la entrega de las improntas que poseía la Academia de San Fernando se hizo con toda celeridad, debido a que Gil iba a embarcar en fecha inmediata. La orden llegó de forma inesperada y produjo un cierto malestar, como se desprende de los escritos de respuesta por parte de Antonio Ponz y de Ignacio de Hermosilla. Las instrucciones de Floridablanca llegaron en términos que no permitían otra cosa que entregar la única colección que había en esos momentos en Madrid:

El Rey ha nombrado primer Gravador de la Casa de Moneda en Mexico a D. Jerónimo Antonio Gil con el particular encargo de establecer en aquella casa una escuela del Gravado, a cuyo fin entre otras piezas que se han considerado utiles, y están preparadas de orden de S. M., se necesitan, ochenta dibujos de manos, pies y cavezas: otros hechos por vajos relieves antiguos, doze cavezas de yeso de diferentes tamaños, y seis figuras pequeñas cuyas piezas hay en la Academia de San Fernando, y se ha reconocido ser a proposito, y no hacen falta. Igualmente se necesita la colección de Azufres que tiene la Academia, y se hizo venir de Roma. Y no hav(ien)do tiempo para hacer venir ahora otra igual de aquella Corte, pues Gil se ha de embarcar para Mexico en el proximo mes de Abril, quiere S. M. que se entreguen desde luego a este Profesor todas las expresadas piezas de estudio con las cajas de Azufres que se podran traer de Roma para reintegrar de ellas a la Academia<sup>4</sup>.

Es evidente que desde un principio se había pensado en la creación de una escuela o academia para formar nuevos artistas, y ello generaba recelo entre los que quedaban en Madrid. Pero se trataba de una decisión que estaba por encima de intereses particulares, y prueba de ello fue la entrega de la totalidad de las improntas de gemas, que se estaban utilizando para la enseñanza en la Academia de San Fernando. El Secretario Antonio Ponz recibe la orden con evidente disgusto, pero cumple y entrega la colección para su traslado a Méjico:

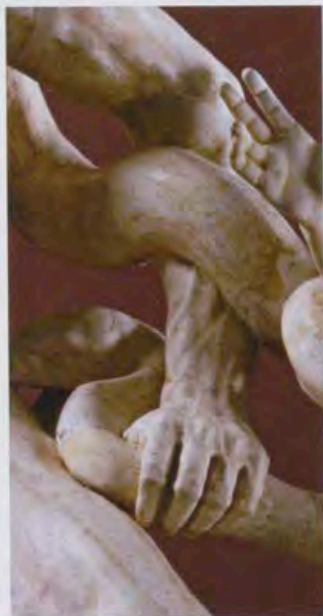
... y aunque los azufres que son unicos en la Academia, estaban sirviendo actualmente a algunos discípulos: suspenderán estos el ejercicio de tal estudio hasta que se logre nueva colección en Roma que procurará la Academia<sup>5</sup>...

Para tranquilizar los ánimos que esta decisión había generado, Ignacio de Hermosilla da garantías de que las improntas se iban a reponer por otras que estarían incluso en mejor estado de conservación:

Haga V. M. pues quie se encargue a Roma a Preciado (de la Vega), o a quien quiera Ponz. Y luego que haya llegado con el aviso de su costo y el de su conduccion, se entregará a la Academia lo que hubiere desembolsado, y pasado el tiempo que ha de estar sin estas piezas, conseguirá la ventaja de tenerlas nuevas<sup>6</sup>.



Fig. 2. Cesare Sebastiani y Giovanni Pietro del Duca, Germánico, 1650, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.



7. *Descrizione Istorica del Museo di Cristiano Denh dedicata alla Regia Societa degli Antiquari di Londra per l'Abate Francesco Maria Dolce*, 3 vols., Roma, 1772.

8. *El Westmorland. Recuerdos del Grand Tour*, Madrid, 2001.

9. Dato que agradecemos al Conservador de la Burton Constable Foundation, David Connell.

10. A. Escontría, *Breve estudio de la obra y personalidad del escultor y arquitecto don Manuel Tolsá*, México, 1929.

11. C. Bargellini y E. Fuentes, *Guía que permite captar lo bello. Yesos y dibujos de la Academia de San Carlos 1778-1916*, Méjico, 1989, n.º 21, inv. n.º 08-639288, identificada como *cabeza de mujer*. Cfr. Velázquez, *Esculturas para el Alcázar*, Madrid, 2007, p. 411.

12. M.ª C. Alonso Rodríguez, «Salvados del fuego. Los vaciados de Velázquez en la Casa de la Escultura y en la Casa de la Panadería», 2007, p. 161 [op. cit. n. 11].

13. M. Kiderlen, «Adriano Joven», Madrid, 2007, pp. 413 y ss. [op. cit. n. 11]; C. Bargellini y E. Fuentes, 1989, n.º 67, inv. n.º 08-644666, firmado por Mariano García en 1794 [op. cit. n. 11].

14. M.ª J. Herrero, «Busto de Apolo en bronce», 2007, pp. 407 y ss. [op. cit. n. 11]; C. Bargellini y E. Fuentes, 1989, n.º 89, inv. n.º 08-663172, firmado por Juan Fortes en 1797 [op. cit. n. 11].

Lo cierto es que no hay constancia en la Academia de San Fernando de la reposición de la colección de improntas de azufre destinadas a la enseñanza en la Escuela de Grabado. Solamente en noviembre de 1784, es decir, seis años más tarde, llega una colección, que aún se conserva, procedente de la presa del buque Westmorland<sup>7</sup>, cuya carga de obras de arte fue adquirida en su totalidad para la Academia<sup>8</sup>. La razón de esta demora estuvo, sin duda, motivada por el alto precio que llegaron a alcanzar estas colecciones en el mercado romano. A modo de ejemplo, la colección de improntas de Cristian Dehn, que consistía en treinta bandejas repartidas en tres cajas de diez, fue comprada en estas mismas fechas por William Constable para el Palacio de Burton Constable Hall, en Yorkshire, por la considerable suma de mil libras<sup>9</sup>.

Pero el verdadero impulso a la Academia de San Carlos de Méjico data de la llegada de los profesores que se incorporan paulatinamente entre 1786 y 1794. José Antonio González Velázquez arraigó en Nueva España y logró dejar obra y crear escuela. Joaquín Febregat, formado al parecer en la Academia de Valencia, se incorporó para ocuparse de la sección de grabado de láminas, pero pronto chocó con el Director Jerónimo Antonio Gil. A él se debe la conocidísima estampa de la Plaza de Méjico, en cuyo centro se colocó la estatua ecuestre de Carlos IV, obra de Manuel Tolsá. Este escultor, también valenciano, había llegado en 1791 portando una expedición de materiales, libros y vaciados en yeso para la nueva Academia mejicana, que fueron de extraordinaria importancia en el futuro desarrollo del gusto neoclásico y en la formación de los alumnos. Finalmente, cierra la lista de nombres relevantes, en la primera etapa de la Real Academia de San Carlos, la figura de Rafael Jimeno y Planes, quien se incorporó como segundo Director de Pintura y llegó a dirigir la institución en los años previos a la independencia, cuando esta institución estaba pasando por una acusada crisis.

La figura de Manuel Tolsá ha sido objeto de numerosos estudios y a él se han atribuido muchos de los logros que la Academia de San Carlos alcanzó en la etapa de transición entre los últimos años del siglo XVIII y primeros del XIX<sup>10</sup>. Fue la persona encargada de las clases de Escultura y para ello contó con la posibilidad de llevar a Méjico las copias de muchos de los vaciados que en aquellos años poseía la Academia de San Fernando. Siguiendo la traza de algunos bustos y esculturas que se conservan o que formaron parte de la Academia de San Carlos, podemos hoy completar con bastante fiabilidad la lista de los vaciados que llevaron Gil y Tolsá en las primeras andaduras de la Academia mejicana. Algunos de estos bustos procedían de los moldes de que disponía la Academia de San Fernando, sacados de las obras que había en la Colección Real. El busto de la llamada *Safó*, que fue a Méjico, cuya copia en yeso se atribuye al Escultor de Cámara Felipe de Castro, procede de los que se conservan en el Palacio Real<sup>11</sup>. Se hicieron para la primera galería de yesos que se formó en Madrid a partir de los que se habían salvado en el incendio del Alcázar en 1734<sup>12</sup>. Por la misma razón vemos, entre los bustos que se dibujan en los primeros años, el *Adriano joven*<sup>13</sup> y la *Cabeza de Apolo*, que formaban parte de una serie con la anterior<sup>14</sup>.

Para entender qué obras se seleccionaron y las razones para ello, hay que tener en cuenta la propia historia de la galería de esculturas que había formado la



Fig. 3. Vaciado en yeso del Laocoonte, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. V-101, Madrid.

Academia de San Fernando. Los bustos anteriores eran los que había en Madrid, y con los que se habían formado algunos de los profesores que irían a Méjico. Igualmente las esculturas de mayor tamaño que había adquirido Velázquez para la Sala Ochavada del Alcázar se copiaron para la Casa de la Panadería, y quizá de los mismos moldes se hicieron los yesos que vemos en la Academia de San Carlos. El llamado *Germánico*, que había pertenecido a la colección del Cardenal Montalto en el palacio de Termini, estaba en París desde fines del siglo XVII, pero la



Fig. 4. Sátiro ebrio, de la Villa de los Papiros de Herculano, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv.V-027, Madrid.

Academia de San Fernando disponía de una copia sacada del que había traído en bronce el Pintor de Cámara Diego Velázquez para el Alcázar de Madrid. Por ello el pedestal presenta un corte en la parte derecha de la base, con el fin de adaptarlo al nicho para el que se había fundido la copia, que no tiene el original en mármol<sup>15</sup>. De igual procedencia es la versión que llega a Nueva España del *Sátiro en Reposo* de Praxíteles. Hay muchas variantes de esta obra, pero la que dibuja Juan Fortí en 1793 es precisamente la de la colección Caetani, que estaba en Madrid en la versión en bronce que había en el Alcázar<sup>16</sup>.

Por último, hay una tercera que vino a España con las anteriores, que debió perderse, pero fue nuevamente comprada a mediados del siglo XIX. Se trata del *Discóbolo en reposo* o *Discóforo*, del que se adquiere mucho más tarde, para la Escuela Nacional de Bellas Artes, el vaciado de la versión restaurada por Bartolomeo Cavaceppi, que en ese momento había salido ya de Roma y se adquiría en el

15. J. M<sup>o</sup> Luzón, «Germánico», 2007, pp. 396 y 486 [op. cit. n. 11]; C. Bargellini y E. Fuentes, 1989, n<sup>o</sup> 14, inv. n<sup>o</sup> 08-639408 [op. cit. n. 11].

16. A. Negrete, «Fauno en reposo de la colección Caetani», 2007, pp. 455 y ss. [op. cit. n. 11].



Fig. 5. Venus Medici, de la Colección Mengs, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. V-109, Madrid.



Museo de Múnich<sup>17</sup>. También una de las traídas por Velázquez, aún en la Academia de San Fernando, es el *Hermes Ludovisi*, que va cubierto con un *pétasos* y sostiene el *marsupium* o bolsa con la mano izquierda<sup>18</sup>. A ella deben referirse en la relación de obras enviadas a México en 1790 cuando se menciona un *Mercurio de pie con un bolsillo en la mano*. Otras dos obras que también estaban de antiguo en la Colección Real, y de las que se hicieron las copias en Madrid, son las que figuran en la lista de obras enviadas en 1790 con los nombres de *Venus de la Concha* y *La que se sacó la espina del pie*. Las dos formaron parte de la decoración del Alcázar<sup>19</sup>. La primera, encargada en 1652 a Matteo Bonucelli, quien la modeló a partir de la que había en la colección Borghese; y la segunda, sacada de la que había regalado a Felipe II el Cardenal Montepulciano. Ambas se encuentran actualmente en el Museo Nacional del Prado. Es decir, la galería de vaciados de la Academia de San Carlos es un claro reflejo de la historia que había tenido la colección de Madrid, en la que había obras de muy diversa procedencia.

Aparte de los mencionados hasta aquí, también se hicieron moldes de otros que estaban en La Granja de San Ildefonso, adquiridos por Felipe V e Isabel de Farnesio<sup>20</sup>. Entre estos últimos, vaciados por Francisco Vergara, Félix Martínez, Blas de Madrid y finalmente por Joseph Pagniucci, debemos resaltar en primer lugar el llamado *Grupo de San Ildefonso*, que era identificado como *Cástor y Pólux*, y que gozó de gran notoriedad en Roma, donde había formado parte de la colección Ludovisi, primero, y de la colección de la Reina Cristina de Suecia, poco tiempo después. De este yeso se conserva un dibujo a lápiz de Juan Fortí, fechado en 1793, al que le falta la imagen arcaizante en tamaño reducido que lleva el original en el lado derecho<sup>21</sup>. Evidentemente, en el dibujo de Fortí se aprecia un vacío en este lado del grupo, pero debemos descartar que faltase en la copia de la Academia de San Carlos, porque sí aparece en un dibujo de González fechado en 1803<sup>22</sup>. De la misma procedencia son otros vaciados que se consideraban entre las mejores obras de la Colección Real y que habían formado parte de colecciones romanas desde el siglo XVII. La *Venus del Pomo* figura en un dibujo también de Juan Fortí, fechado en 1793<sup>23</sup>. Igualmente el vaciado del grupo de Ganimedes, cuyo original en mármol había pertenecido al Marqués del Carpio, sabemos que fue de las primeras obras seleccionadas para la nueva Academia, por un dibujo de Mariano García, fechado en 1793. En él podemos ver el estado en que se encontraba el original antes de la restauración hecha por Salvatierra en el siglo XIX, cuando se añadió la mano derecha con la copa<sup>24</sup>. Por último, del *Fauno del cabrito*<sup>25</sup>, que era otra de las esculturas más admiradas de la Colección que poseían los Reyes en San Ildefonso, se había hecho una copia para la primera sede de la Academia de San Fernando en la Casa de la Panadería en Madrid. Es por ello una de las esculturas que se trasladaron en la remesa de 1790, con el nombre de *Pastor del cordero al hombro*. No obstante, el dibujo que se conserva de Estanislao Rincón es de 1826<sup>26</sup>.

Más tarde, en la década de los años setenta, Carlos III dona a la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando la colección de *vaciados de Herculano* que en 1765 había traído a Madrid el Director del museo de Portici,

17. M. Kiderlen, «La versión en bronce del Discóbolo Vitelleschi», 2007, pp. 305 y ss. [op. cit. n. 11]; C. Bargellini y E. Fuentes, 1989, n.º 152, inv. n.º 08-646526 [op. cit. n. 11].

18. J. M.º Luzón, «Hermes Ludovisi», 2007, pp. 386 y ss. [op. cit. n. 11].

19. R. Coppel, «El espinario», 2007, p. 441 [op. cit. n. 11]; J. M.º Luzón, «La Venus de la Concha», 2007, p. 445 [op. cit. n. 11].

20. J. M.º Luzón, «Isabel de Farnesio y la Galería de Esculturas de San Ildefonso», *El Real Sitio de San Ildefonso. Retrato y escena de un rey*, Cat. Expo., Madrid, 2000, p. 203.

21. C. Bargellini y E. Fuentes, 1989, n.º 62, inv. n.º 08-644752 [op. cit. n. 11].

22. *Ibidem*, n.º 125, inv. n.º 08-646308.

23. *Ibidem*, n.º 60, inv. n.º 08-644753.

24. S. Schröder, *Catálogo de la Escultura Clásica del Museo del Prado II*, Madrid, 2004, n.º 192, p. 411.

25. *Ibidem*, n.º 130, pp. 176 y ss.

26. C. Bargellini y E. Fuentes, 1989, n.º 136, inv. n.º 08-648125 [op. cit. n. 11].



Fig. 6. Púgiles de Florencia, copiado para la galería de Mengs en Roma, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. V-022, Madrid.

Camillo Paderni, para el Palacio del Buen Retiro<sup>27</sup>. Eran obras de gran calidad y, sobre todo, que no poseía ninguna otra academia en Europa, debido al celo con que se mantenían a resguardo de los estudiosos y de los artistas en tanto no salieran a la luz los volúmenes de *Le Antichità di Ercolano Esposte*, que patrocinaba el Rey y se imprimían en la Stamperia Reale en Nápoles<sup>28</sup>. A partir de estos vaciados se hicieron copias en Madrid para ser enviadas a la Academia recién creada al otro lado del Atlántico. Hoy se conserva aún alguno de estos vaciados, como es la *Cabeza del pseudo-Séneca*, cuyo original guarda el Museo Nacional de Nápoles<sup>29</sup>. Otras esculturas y bustos de la serie herculanense sabemos que fueron enviados a Méjico, por los dibujos conservados de los alumnos que las copiaron. De este modo, comprobamos que hubo un yeso del *Mercurio Sentado* de la Villa de los Papiros, gracias a un dibujo de Pedro Ocampo, firmado y fechado en 1798<sup>30</sup>. También la cabeza de *Júpiter Amón*<sup>31</sup>, el busto de *Dionisos*<sup>32</sup> y el *Arquidamos III*, que en el dibujo aparece identificado como Sófocles<sup>33</sup>, son algunos de los bustos de la villa herculanense que ninguna otra academia de Europa lograría tener en su colección hasta varias décadas más tarde. Entre estos vaciados hemos de identificar

27. M<sup>a</sup> C. Alonso Rodríguez, «Vaciados del siglo XVIII de la Villa de los Papiros de Herculano en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Academia*, 100-101, 2005, pp. 25 y ss.

28. *Ibidem*, p. 33.

29. C. Bargellini y E. Fuentes, 1989, n<sup>o</sup> 25, inv. n<sup>o</sup> 08-639283, firmado por Donaciano Guerrero [op. cit. n. 11].

30. *Ibidem*, n<sup>o</sup> 101, inv. n<sup>o</sup> 08-662301.

31. *Ibidem*, n<sup>o</sup> 106, inv. n<sup>o</sup> 08-649088, firmado por Donaciano Guerrero en 1799.

32. *Ibidem*, n<sup>o</sup> 122, inv. n<sup>o</sup> 08-665114, firmado por Donaciano Guerrero en 1802.

33. *Ibidem*, n<sup>o</sup> 126, inv. n<sup>o</sup> 08-646124, firmado por Donaciano Guerrero en 1803.



el que figura como *Baco hechado en un pellejo (sic)* en la lista de las remitidas en 1790. Se trata con seguridad del *Fauno ebrio* de Herculano y no del *Fauno Barberini*, que la Academia de San Fernando nunca tuvo en su colección<sup>34</sup>.

Entre los vaciados dibujados en la Academia de San Carlos figura también un pequeño grupo de *Baco y Ariadna*, que constituyen un caso particular<sup>35</sup>. El original en mármol, de poco menos de un metro de altura, formaba parte de las obras de arte que adquirió Carlos III en Málaga, procedente de la venta del buque inglés Westmorland, que había sido apresado en aguas del Mediterráneo por la Flota francesa cuando navegaba de Livorno a Londres<sup>36</sup>. Este grupo escultórico, atribuido a Carlo Albacini, formaba parte de la decoración de una chimenea que desde la Academia de San Fernando se llevó al Palacio Real. Debido a que venía desmontada en diversos cajones no se supo entender que este grupo y otro, que representa a *Eros y Psique*, decoraban los dos lados de la chimenea. Por ello quedaron simplemente como pequeñas figuras decorativas, y de este modo se debieron vaciar para mandarlas a Méjico. Vemos, por tanto, que obras ingresadas en la Academia de San Fernando en 1784 se copian inmediatamente para crear la galería que necesitaban en la nueva Academia. Esto mismo pudo haber ocurrido con una parte de los libros, puesto que el Westmorland llevaba gran cantidad de grabados y libros adquiridos en Roma por los viajeros ingleses que habían hecho el *Grand Tour*, y remitían por barco volúmenes con grabados de Piranesi, obras de Gavin Hamilton, William Hamilton, Ludovico Mirri y otros. Por ello es de suponer que una parte de los libros que se llevaron en las primeras remesas fueran copias duplicadas de los que se habían adquirido procedentes de esta presa.

Pero sin duda la colección de vaciados que hacía de la galería de esculturas de Madrid y Méjico un conjunto excepcional para la formación de los artistas en el gusto neoclásico fue la que regaló el Pintor de Cámara Anton Rafael Mengs a Carlos III poco antes de su muerte. Había dedicado gran parte de su vida, y lo que había ganado como pintor de gran éxito, a la adquisición de vaciados de las más célebres esculturas de la Antigüedad y algunas modernas. La mayor parte de ellas las compró en Roma y en Florencia, donde llegó a vaciar expresamente los relieves de la Puerta del Paraíso y muchas esculturas de la colección Medici. El traslado a Madrid de una parte considerable de esta colección tuvo lugar en 1776 y en 1779, en unas circunstancias que conocemos con todo detalle y que han sido objeto de recientes estudios. Pero el interés de esta importante adquisición por parte de la Academia de San Fernando estriba en el hecho de que, inmediatamente, se incorpora como formador Joseph Pagniucci, quien inicia con ello una actividad que a su muerte continuará uno de sus hijos. Restaura los yesos de Mengs, pero también hace moldes para suministrar a los estudios de los profesores, a los particulares que requieren vaciados para la decoración de los palacios madrileños, y, finalmente, para las academias impulsadas y protegidas por la Corona. Se hacen envíos a la de San Carlos de Valencia, a la de Santa Isabel de Hungría en Sevilla, a la de Manila y, como vemos en este caso, a la de San Carlos en Méjico.

Los vaciados de la Colección Mengs<sup>37</sup> son los que más abundan en la Academia de Nueva España. En esta serie figuran las obras más famosas de Roma

34. M<sup>a</sup> C. Alonso Rodríguez, 2007, p. 36, n. 97 [*op. cit.* n. 12].

35. C. Bargellini y E. Fuentes, 1989, n<sup>o</sup> 88, inv. n<sup>o</sup> 08-663022, firmado por Castañeda en 1797 [*op. cit.* n. 11].

36. J. M<sup>a</sup> Luzón, *El Westmorland. Recuerdos del Grand Tour*, Madrid, 2003, p. 344.

37. A. Negrete Plano, «La donación de los vaciados de Mengs a la Academia», *Academia*, 100-101, 2007, pp. 169 y ss.



Fig. 7. Sátiro Danzante, de la Colección Mengs, donado por el Pintor de Cámara a Carlos III, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. V-107, Madrid.



Fig. 8. Grupo de Eros y Psique, de la Colección Medici, vaciado en Florencia por encargo de Mengs, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. V-117, Madrid.

que habrían de admirar a Humboldt cuando las ve en su visita a la Academia de San Carlos en 1803, en un momento en que la institución está en pleno apogeo<sup>38</sup>. Había transcurrido el tiempo necesario para que los alumnos más brillantes comenzaran a destacar. La actividad y madurez de la institución podía rivalizar con las academias europeas, y allí se podían admirar obras como el *Laocoonte*, el *Apolo Belvedere*, el grupo del *Pasquino*, el *Antinoo a la egipcia*, que se había encontrado en la villa de Adriano en Tívoli, el *Galo Moribundo*, los *Luchadores de Florencia*, la *Venus Medici*, el *Apolino*, el *Fauno de los platillos*, el *Camilo*, el *Zenón*, el *Perro Jennings* y tantas otras esculturas famosas que llegaron a Méjico mucho antes que a ningún otro lugar del continente americano. Algunas aún se conservan. De otras queda la traza de los dibujos que realizaron los alumnos. Las restantes son fácilmente identificables verificando las remesas sucesivas que se hicieron desde la Academia de San Fernando, donde se conserva también una parte de la colección que sirvió para la formación académica y del gusto neoclásico en América.


38. M. S. Wionczek, «Humboldt y el México del inicio del siglo XIX», *Revista de la Universidad de México*, vol. XXVI, n° 3/noviembre de 1971, pp. 17-23.

\* Fotografías: Enrique Sáenz de San Pedro.

# Crónica Cultural

PATRIMONIO NACIONAL PRIMER TRIMESTRE DE 2010

**IV CICLO DE ÓRGANO**  
*Real* MONASTERIO  
DE LA ENCARNACIÓN  
FEBRERO - JULIO 2010



FEBRERO  
DOMINGO, 14

MARZO  
DOMINGO, 14

ABRIL  
DOMINGO, 11

MAYO  
DOMINGO, 2

JUNIO  
DOMINGO, 6

JULIO  
DOMINGO, 4

A las 13.00 horas.  
Entrada libre.  
Inscripción en el sitio.

*Quinto Centenario*  
ANTONIO DE CABEZÓN  
(1510 - 1566)

PATRIMONIO NACIONAL

## MÚSICA

### IV CICLO DE ÓRGANO EN EL REAL MONASTERIO DE LA ENCARNACIÓN

El organista Miguel Bernal fue el encargado de dar comienzo al *IV Ciclo de Órgano* en el Real Monasterio de la Encarnación, bajo el título *Los Viajes por Europa de Antonio de Cabezón, Músico de Carlos V y Felipe II*. El programa de este Ciclo está dedicado a la figura y obra de Antonio de Cabezón, uno de los más excelsos músicos de nuestra historia. El segundo concierto corrió a

cargo de la prestigiosa organista Montserrat Torrent, que interpretó obras de Antonio de Cabezón, Fray Tomás de Santa María, Francisco Correa de Arauxo y Juan Sebastian Bach, entre otros. Los primeros domingos de mes hasta el próximo julio se celebrarán conciertos dentro de este Ciclo, abiertos al público hasta completar el aforo.

### II CICLO MÚSICA EN YUSTE

Con un concierto de Harriet Langley, violín, Philippe Riga, piano, y Yuri Haradzetski, tenor, dio comienzo el *II Ciclo de Música en el Real Monasterio de Yuste*, que incluye tres conciertos en la Basílica del Real Monasterio. Obras de Brahms, Donizetti, Mozart, Tchaikovsky, Verdi y César Franck constituyeron el programa del primer domingo. El dúo Avanesyan y Protopopescu, de violín y piano, llenó de sonido el segundo encuentro, con obras de Beethoven, Chausson, Dvořák y Ravel.

### CICLO DE MÚSICA DE CÁMARA EN EL PALACIO REAL DE MADRID

El *Quinteto Celibidache*, de la Orquesta Filarmónica de Múnich, ofreció el primer concierto del año dentro del Ciclo de Cámara con los Stradivarius de la Colección Palatina. En el concierto, para el que se requirió invitación, se pudieron escuchar

obras de Luigi Boccherini, Gioacchino Rossini y Antonín Dvořák. La siguiente actuación de este Ciclo estuvo a cargo del *Cuarteto Henschel*, que interpretó obras de Wolfgang Amadeus Mozart y Franz Schubert.

**II Ciclo**  
*Música en Yuste*  
Basílica del Real Monasterio de Yuste



Domingo  
7 de marzo, 13.00 h.

**Cappella Ensemble.**  
Trío de cuerdas

Schubert, Dohnányi  
y Mozart

Domingo  
21 de marzo, 13.00 h.

**Hrachya Avanesyan,**  
Violín  
**Dana Protopopescu,**  
Piano

Mozart, Beethoven,  
Chausson, Dvořák y Ravel

Domingo  
18 de abril, 13.00 h.

**Cristina Lucio-Villegas,**  
Piano

O'Agness, Soler,  
Scarlatti, Liszt, Falla,  
Albéniz y Chopin

PATRIMONIO NACIONAL  
www.patrimoniopnacional.es

FUNDACIÓN CARLOS AMBURES  
www.fundacioncarlosambures.org

Entrada libre. Inscripción en el sitio. Autobuses al Monasterio. Tel.: 927 27 21 97

### XV CICLO DE MÚSICA ESPAÑOLA LOS SIGLOS DE ORO

El Palacio Real de El Pardo acogió el concierto de Ministriles de Marsias, primer encuentro del XV Ciclo *Los Siglos de Oro*, que organiza Patrimonio Nacional en colaboración con la Fundación Caja Madrid. El programa incluyó canciones y

motetes de Francisco Guerrero, Cristóbal de Morales y Orlando de Lasso, entre otros. El Ciclo incluye ocho conciertos cuyas entradas pueden adquirirse a través de la web [www.fundacioncajamadrid.es](http://www.fundacioncajamadrid.es) o en Taquilla Último Minuto.

## EXPOSICIONES



### INAUGURACIÓN DE LA EXPOSICIÓN «Royal Splendor in the Enlightenment: Carlos IV of Spain, Patron and Collector» en Dallas, Texas, Estados Unidos

Organizada por Patrimonio Nacional y el Meadows Museum de Dallas, Texas, Estados Unidos, es la primera gran exposición internacional que exhibe la excepcional Colección del Rey Carlos IV de España (1748-1819). La Exposición, en el Meadows Museum, ofrece a los visitantes norteamericanos la oportunidad de descubrir por primera vez el exquisito gusto de Carlos IV. La Muestra, comisariada por Javier Jordán de Urríes y José Luis Sancho, ha contado con la colaboración del Ministerio de Cultura, la Embajada española en Washington DC, la Fundación España-USA y la Fundación Meadows.

### INAUGURACIÓN DE LA EXPOSICIÓN «El arte del poder. La Real Armería y el retrato de corte» en el Museo del Prado

Su Majestad el Rey Don Juan Carlos,

acompañado de la Ministra de Cultura, el Director del Museo del Prado y el Presidente del Consejo de Administración de Patrimonio Nacional, inauguró la exposición *El arte del poder. La Real Armería y el retrato de corte*, una excepcional ocasión para poder contemplar juntas por primera vez una parte muy representativa de las obras del Museo del Prado y de la Colección de armaduras de Patrimonio Nacional.

La Muestra es un proyecto expositivo inédito, en el que se establece una comparación directa entre los retratos de Corte pintados por los grandes Maestros, como Tiziano y Rubens, y las piezas de armadura que vestían los Monarcas para simbolizar su imagen de poder en el momento de máximo esplendor de la Corona española. La Exposición se clausura el próximo 23 de mayo.



## ACTIVIDADES EDUCATIVAS

### COMIENZAN LOS PROGRAMAS EDUCATIVOS EN LOS REALES SITIOS

Han comenzado las sesiones del Proyecto de acogida al Palacio Real de Madrid dirigido a alumnos de Educación Primaria (*Un día en Palacio*) y Secundaria (*Pompa y Ceremonia en Palacio*). Estos dos recorridos, con una metodología especializada, activa e interdisciplinar, suponen una visita «diferente» al Palacio Real. En esta experiencia, los jóvenes son atendidos por

monitores que dirigen a los alumnos de forma amena y dinámica en una visita relacionada con sus programas educativos. Más de 3.000 escolares de 110 centros participaron en el programa de 2009.

Asimismo, por tercer año consecutivo se ha puesto en marcha el programa de visitas escolares *Neptuno, el detective*, en el Real Sitio de La Granja de San Ildefonso, dirigido a alumnos de 2º y 3º. Ciclo de Educación Primaria. Se trata de itinerarios guiados e interactivos a través de los jardines y fuentes del Real Sitio para conocer los usos del agua, valorar el entorno, diferenciar la flora de los jardines históricos y acercarse a la Mitología y la Historia. Los alumnos recorren el espacio con un instrumento didáctico (juego de pistas) que desarrolla destrezas interdisciplinarias relacionadas con el currículo de los alumnos. En años

anteriores 3.154 alumnos de 45 colegios participaron en esta actividad. Conocer el patrimonio histórico-artístico y valorar el medio natural en los jardines históricos, aprendiendo a respetarlos, así como analizar la obra hidráulica, son los objetivos de estos programas educativos. Por su parte, el Real Sitio de Aranjuez es el entorno que acoge por segundo año consecutivo el programa *Los Misterios de Ceres*, en el que participaron 1.776 escolares de veinte centros diferentes en su pasada edición. Los alumnos recorren los jardines en un itinerario guiado mediante un juego de pistas que les lleva a la resolución del misterio.

# Actos Oficiales

PATRIMONIO NACIONAL PRIMER TRIMESTRE DE 2010

RECEPCIÓN AL CUERPO DIPLOMÁTICO



*SUS MAJESTADES LOS REYES, acompañados de Sus Altezas Reales los Príncipes de Asturias, presidieron la Recepción al Cuerpo Diplomático acreditado en España en el Palacio Real de Madrid.*

## PASCUA MILITAR



SU MAJESTAD EL REY DON JUAN CARLOS pasa revista a las tropas en la Plaza de la Armería durante el Acto Solemne de la Pascua Militar, celebrado en el Palacio Real de Madrid.

## PREMIOS NACIONALES DE INVESTIGACIÓN



SU MAJESTAD EL REY DON JUAN CARLOS, acompañado por la Ministra de Ciencia y Tecnología, Cristina Garmendia, entregó los Premios Nacionales de Investigación, en el Palacio Real de Madrid.