

Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XL Nº 156 2º TRIMESTRE DE 2003 5,41€ (IVA INCLUIDO)



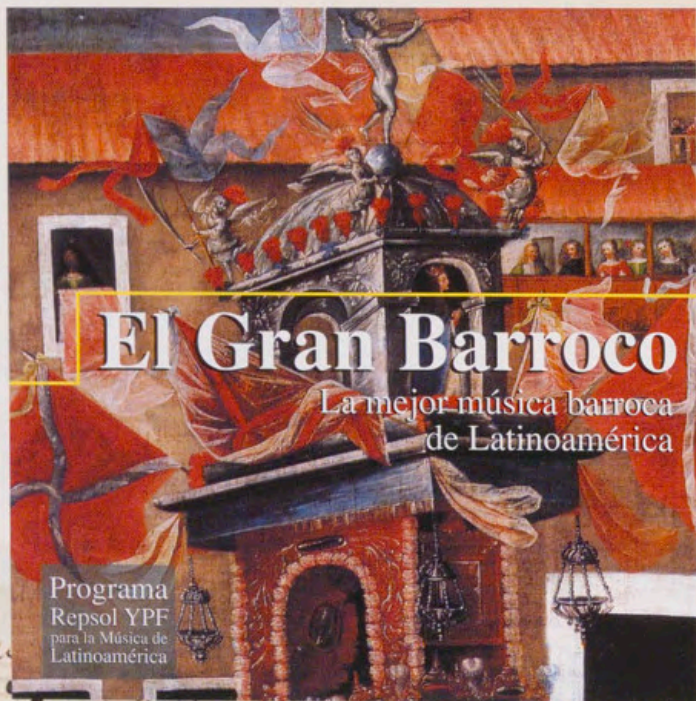
Memoria y usos de la Antigüedad



Proyecto bajo el auspicio de la Unesco

Programa Repsol YPF para la música de Latinoamérica

Presenta el nuevo CD **El Gran Barroco**



La mejor selección de música Latinoamericana que Repsol YPF recupera del olvido.



El Programa Repsol YPF para la Música de Latinoamérica presenta **"El Gran Barroco"**. Un CD con la mejor selección de música barroca de la América Colonial. Una nueva iniciativa social y cultural de Repsol YPF que tiene como principal objetivo la recuperación, restauración y difusión de un gran patrimonio histórico musical. Un legado único que Repsol YPF devuelve a la vida.

Distribuido por:



WARNER MUSIC SPAIN

A la venta también en repsolypf.com





Consejo de Administración

Presidente
El Duque de San Carlos

Gerente
Miguel Ángel Recio Crespo

Vocales
José María Álvarez del Manzano
y López del Hierro,
Luis Alberto de Cuenca y Prado,
Juan Fageda Aubert,
Dolores de la Fuente Vázquez,
María del Carmen Iglesias Cano,
Joaquín Puig de la Bellacasa Alberola,
José Pedro Sebastián de Erice y Gómez-Acebo,
Marina Serrano González,
José Villegas Ortega y
Francisco Javier Zarzalejos Nieto

Secretario
Manuel María Zorrilla Suárez

Revista Reales Sitios

Directora
Rosario Díez del Corral Garnica

Consejo de Redacción
Fernando Bouza Álvarez,
Carmen García-Frías Checa,
Lourdes de Luis Sierra,
Juan Carlos de la Mata González,
Pedro Moleón Gavilanes,
Delfín Rodríguez Ruiz,
José Luis Sancho Gaspar

Jefe de Servicio
de Programas Culturales
Carmen Cabeza Gil-Casares

Gestión y Producción Editorial
Julia López de la Torre
Tel.: 91 547 53 50. Exts. 7250-7251-7252
Fax: 91 454 88 69

Redacción
Begoña Mardones Gómez

Suscripciones y Publicidad
Santiago Gil Castro
Tel.: 91 454 87 00. Ext. 7256
Fax: 91 454 88 41

Fotografías
Patrimonio Nacional

Editor
Patrimonio Nacional
Palacio Real de Madrid
C/Bailén, s/n - 28071 Madrid

www.patrimonionacional.es

Todos los artículos publicados en esta Revista
han sido previamente evaluados por expertos.

Antigüedades judías y piedad cristiana:
Francisco de Holanda, de los *Desenhos*
de El Escorial a las *Aetatibus Mundi Imagines*

Por Felipe Pereda
Universidad Autónoma de Madrid

Las inquietudes anticuarias de Francisco de Holanda convergen, desde su doble faceta de dibujante y teórico del arte clásico, en sus reconstrucciones arqueológicas de los edificios de la antigüedad bíblica. Este artículo explora algunos de estos ejemplos de "exégesis visual", concretamente la representación del triclinio romano en la Última Cena, y contextualiza el proyecto de las "Aetatibus Mundi Imagines" en el marco de algunos movimientos de "piedad letrada" contemporáneos.

2

La colección de un joven Príncipe
del Renacimiento: Don Carlos y las
esculturas inspiradas en el mundo antiguo

Por Rosario Coppel
Doctora en Historia del Arte

El inventario de los bienes del Príncipe Don Carlos, realizado un año después de su muerte (1569), sorprende por la gran cantidad de objetos artísticos que llegó a poseer. En este artículo se intenta reconstruir su colección de esculturas, mediante las descripciones que proporcionan los documentos, identificando algunas o presentando otras versiones de su época, que nos ayudan a hacernos una idea de lo que fue. Con ello queda patente no sólo la educación humanística que recibió el Príncipe, sino también su gran ambición y su gusto por rodearse de objetos relacionados con el mundo antiguo.

16

Los usos de la Antigüedad: colecciones
arqueológicas en la España del Renacimiento

Por Vicente Lleó Cañal
Universidad de Sevilla

El autor realiza un análisis de los distintos tipos de coleccionismo anticuario en la España del Renacimiento, poniendo especial énfasis en el trasfondo ideológico de los mismos. Estudia la exhibición de restos antiguos por parte de las ciudades en lugares bien destacados, las colecciones de los humanistas, concebidas como auxiliares de su labor historiográfica, y los gabinetes arqueológicos de algunos nobles.

30

Las antigüedades de Herculano
y su impacto en las Colecciones Reales

Por María Jesús Herrero
Patrimonio Nacional

Las excavaciones iniciadas en 1738 por Carlos III en Nápoles tuvieron como recompensa la aparición de ciudades y objetos diversos, que dieron a conocer una civilización desaparecida en la erupción del Vesubio del año 79 d.C. La publicación de los hallazgos, a través de los grabados de la *Antichità*, contribuyó a difundir una serie de repertorios iconográficos utilizados principalmente en las artes decorativas y en edificios singulares de la época.

44

Azara, coleccionista de antigüedades,
y la Galería de estatuas de la Real Casa
del Labrador en Aranjuez

Por Javier Jordán de Urries y de la Colina
Patrimonio Nacional

Los dieciséis hermas clásicos de la Galería de estatuas de la Real Casa del Labrador de Aranjuez proceden de la colección de José Nicolás de Azara cedida a Carlos IV en 1801. Diez de ellos fueron hallados en sus excavaciones en Tivoli en 1779, mientras que el resto son adquisiciones posteriores en el mercado anticuario romano. Sin embargo, estos retratos no forman parte de la decoración planeada por Carlos IV, que encargó para la Galería cuatro estatuas a Cánova y otras cuatro más pequeñas a los pensionados españoles en Roma.

56

Crónica Cultural

Resumen en inglés

71

80



Antigüedades judías y piedad cristiana: Francisco de Holanda, de los *Desenhos* de El Escorial a las *Aetatibus Mundi Imagines*

Por Felipe Pereda

Universidad Autónoma de Madrid

Los *Desenhos das Antigualhas* de Francisco de Holanda (1517-1584), hoy depositados en la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial¹, donde se encuentran desde el año 1611, se abren con sendas imágenes de la Roma triunfante (f. 3 vº) y la Roma en ruinas (f. 4) en cuyo análisis su concienzuda estudiosa Sylvie Deswarte-Rosa ha sabido descifrar la clave de su propuesta de una *Antiqua Novitas*². Salvo un pequeño grupo, la mayor parte de sus dibujos están dedicados a la representación de las ruinas y los “simulacros” de la antigüedad romana. Solo dos de los diseños del conjunto están referidos a la arqueología cristiana. Fueron colocados a continuación de los dos anteriores, y su valor es casi testimonial: en el vuelto del folio 4 la imagen del *titulus* de la cruz, la reliquia hallada misteriosamente (!) en vísperas de la conquista de Granada en la basílica de la que era titular Pedro González de Mendoza (†1495), Santa Croce in Gerusalemme.

A continuación, la imagen de otra reliquia, ésta con un importante valor arquitectónico: la *columna santa* que, de acuerdo a lo contenido en una leyenda medieval, era aquella sobre la cual Cristo se había apoyado cuando disputaba con los doctores, de donde sus milagrosas virtudes curativas. Como es bien sabido ésta era una de las seis columnas que, según la tradición, habían sido traídas del Templo jerosolimitano de Salomón y se encontraban ubi-

cadadas delante del altar mayor de la basílica, formando una suerte de pantalla-iconostasio³.

En un contexto muy diferente, el de un gran álbum de dibujos que debía representar la historia bíblica, desde el Génesis a las postrimerías, Francisco de Holanda partiría de esta imagen para elaborar una de las primeras reconstrucciones salomónicas del templo provisto de columnas torsas de las que tengamos noticia. En varios de los dibujos de sus *Aetatibus Mundi Imagines*, hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid⁴, el pintor portugués elaboró su peculiar visión arqueológica del templo, un edificio rectangular con tres pisos apilastrados, una cúpula sobre tambor en el extremo del santuario, y un prominente pórtico octástilo de columnas “salomónicas” desarrollado a partir de la reliquia que años atrás había tenido la oportunidad de estudiar en Roma. Su interpretación del edificio bíblico quiere ser arqueológicamente rigurosa, probablemente identificando el pórtico columnado con la *porta speciosa*, o “puerta hermosa” (Hch 3, 1-2), lo mismo que hubieran hecho antes que él Rafael y, sobre sus mismos pasos, Giulio Romano⁵. Aunque todavía no se ha realizado un análisis exhaustivo de las fuentes bíblicas en las que se basó para sus *Imagines*, no cabe duda de que Holanda, a lo largo del centenar y medio de diseños que componen las *Edades del Mundo*, se propuso ofrecer reconstrucciones



Francisco de Holanda, "El juicio de Salomón",
De Aetatibus Mundi Imagines,
Biblioteca Nacional, f. 30, Madrid.



Francisco de Holanda, "Columna Salomónica", Os desenhos,
Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial,
f. 5 r, Madrid, Patrimonio Nacional.

verosímiles de los edificios veterotestamentarios -del Arca de Noé a la tienda del Tabernáculo-, abordando críticamente los textos y consultando el aparato gráfico de las nuevas biblias salidas de la imprenta francesa, empezando por la de Robert Estienne y François Vatable con la que algunos de sus dibujos guardan indudable semejanza ⁶.

Sin embargo, la que podríamos llamar *exégesis visual* tiene en Francisco de Holanda un significado que no se agota en la erudición. A lo largo de las dos décadas en que el miniaturista siguió trabajando sobre su manuscrito, Holanda trasladó estos mismos intereses e instrumental a un campo diferente, entonces apenas hollado, el de la representación fidedignamente arqueológica de las historias del evangelio. Este artículo analiza uno de estos episodios y sugiere un contexto diferente para su correcta interpretación.

Visualizando la Última Cena: del *symposion* al *sacramentum*

Más allá de los edificios propiamente dichos, en las *Aetatibus Mundi* localizamos otras imágenes en las que Holanda se planteó problemas de orden anticuario; imáge-

nes que pertenecen todas ellas a pasajes del Nuevo Testamento, más en concreto al ciclo de la Pasión de Cristo y que, como veremos, deben corresponder a la última serie de dibujos incorporados al manuscrito. Dos singulares escenas de interior presentan algunas peculiaridades iconográficas notables. Me refiero a dos de los banquetes de la vida pública de Cristo, las *Bodas de Caná* y la *Última Cena*.

La primera de estas dos escenas transcurre en una sala rectangular, abierta por la parte trasera a un jardín a través de un pórtico de cuatro columnas. Los comensales se hallan sentados a la mesa mientras entra en la escena el maestra sala, dispuesto a comprobar el contenido de las tinajas. Holanda ha identificado la escena de una forma poco común, que traiciona el rumbo de sus intereses; en la esquina inferior derecha aparece escrito "*architrectilino* cos apostolos", empleando de este modo el poco frecuente término con el que la Vulgata nombra al sirviente que dará testimonio del milagro (Jn. 2, 8; 2,9).

Que Francisco de Holanda se guiaba por intereses anticuarios no hace falta probarlo, que estos se pueden encontrar también en las escenas de carácter religioso, y no sólo en sus monumentales imágenes de las ruinas romanas, lo demuestra ahora

su peculiar iconografía de la *Última Cena*, en la que nos encontramos ante un inequívoco intento de representar un *triclinio* romano, una de las más tempranas representaciones de todo el Renacimiento, aunque haya sido sistemáticamente ignorada por cuantos se han ocupado de este capítulo de la erudición cristiana que, como es bien sabido, daría sus más importantes y conocidos frutos solo algunas décadas más tarde en un contexto contrarreformista, desde la reconstrucción que veremos luego de Prado y Villalpando, pasando por el cuadro de Cigoli, la del valenciano Bartolomé de Matarana ⁷ y, fundamentalmente, las dos representaciones de la Eucaristía en sendas series de Poussin dedicadas a los sacramentos, donde todavía se discute sobre la correcta interpretación, sin duda religiosa, de esta reconstrucción que tan ostensiblemente se distancia de la norma iconográfica contemporánea ⁸.

La iconografía de Francisco de Holanda es convencional solo en lo que al momento elegido se refiere. En continuidad con la tradición medieval, el portugués ha escogido el momento en que se descubre la traición de Judas, y no el de la consagración del pan y el vino que comenzó a imponerse a partir del Quattrocento, para subrayar el significado sacramentalista de la escena ⁹. Algunos detalles más indican que Holanda partió directamente del texto joánico y por lo tanto de un relato particular y no de la tradición iconográfica: a Juan pertenecen los versículos de la leyenda (Jn. 13, 21-22) escritos en el margen de la página y sólo en Juan se encuentra el pasaje del lavatorio que Holanda incorpora por dos veces (como escena secundaria en la galería trasera y en uno de los dos medallones). Por otro lado, varios son los rasgos arquitectónicos de esta representación que precisan ser aclarados y que nos han de conducir hasta las puertas de un debate arqueológico tenido en Roma desde mediados del siglo XVI.

Los trece comensales de la *Cena* de Holanda se encuentran en el interior de una casa romana, con una galería abierta en uno de sus lados a través de la que vemos el pasaje del lavatorio, momento inmediatamente anterior al de la institución de la Eucaristía. Los apóstoles están reunidos en torno a una mesa baja, recostados sobre el suelo; sus pies están descalzos, como el pintor se preocupa de mostrar de manera palpable dejando ver sus plantas en primer plano. El último rasgo atípico de la escena corresponde a la ubicación de los protagonistas, dado que Cristo, en lugar de presidir la mesa desde el centro de la escena, se encuentra en una de sus esquinas, acompañado por San Juan, ya prácticamente fuera del círculo de la mesa, quien está plácidamente recostado sobre su regazo.

La representación de Francisco de Holanda se deja contextualizar sin esfuerzo dentro de la corriente erudita que desde mediados del siglo XVI se había interesado por la representación del triclinio romano, y en concreto sobre la costumbre oriental de comer recostados sobre los lechos ¹⁰, tal y como había sido introducida en la Roma republicana dejando abundantes representaciones escultóricas entre sus ruinas. Aunque

el tema había preocupado a los anticuarios desde muy temprano, de Flavio Biondo ¹¹ a Luis Vives ¹², como ya viera Anthony Blunt en un pionero artículo ¹³, el primer intento serio de visualización de un triclinio haciendo uso de documentación arqueológica, y no meramente literaria, lo encontramos en la edición lyonesa de los Diez libros de la Arquitectura de Vitruvio dada a la imprenta en 1552 por el erudito Guillaume Philandrier (1505-1565) ¹⁴. La génesis de las anotaciones de Philandrier merece ser recordada, dado que, como ha mostrado Sylvie Deswarte, es posible que Holanda y el humanista francés hubieran mantenido contactos en Roma durante la segunda visita de éste a la Ciudad Eterna (1546?-1550) ¹⁵, lo que parece indicar que algunos de sus *desenhos* arquitectónicos remitan a unos intereses y, más en concreto, a los dibujos de un mismo círculo de arquitectos.

En la primera de sus dos estancias romanas (1540-1545) Philandrier acudió a la *Accademia della Virtù*, un lugar de encuentro para el mundo de los anticuarios romanos del que formaron parte no solo arquitectos como los Sangallo, sino también el médico español Luis de Lucena. Según el elocuente testimonio de su inspirador, Claudio Tolomei ¹⁶, en las reuniones de la Academia se preparaba una edición comentada, corregida e ilustrada del tratado de arquitectura clásica, aunque sus intereses, a juzgar por la célebre carta dirigida en noviembre de 1542 a Agostino de'Landi, eran enormemente amplios, incluyendo por supuesto la correcta identificación de algunos de los equívocos términos vitruvianos -*dove l'istoria possa dar luce a la verità*-, así como la creación de un censo de esculturas antiguas -*opera di ritratti*- en el que constaran detalles como su estado de conservación, si se trataba de un bajo o altorrelieve, su antigüedad y, por supuesto, el autor ¹⁷.

Uno de los casos en que la ayuda arqueológica podía ser esencial en la comprensión del texto de Vitruvio era, precisamente, el del *triclinio*, del cual se ocupaba Vitruvio fundamentalmente en el libro VI dedicado a la arquitectura privada romana (VI, 3-5) y la casa griega (VI, 7, 2) ¹⁸. Philandrier introdujo en este punto un largo excursus fundado por una parte en un amplio número de referencias literarias y, fundamentalmente, en un conjunto de mármoles antiguos -"simulacri"- todos ellos recogidos en Roma; entre ellos se citan: un fragmento del Capitolio, otro de la Basílica de los Santos Apóstoles y dos mármoles pertenecientes a la colección del veneciano Francisco Valerio, algunos de los cuales reproduce con estampas; por último, Philandrier trae a colación un ejemplo, llegado a su conocimiento a través de dos copias similares (*praeterea Romae in aedibus Hieronymi Maffei, et Matthei Sassii visuntur marmora non admodum absimilia, ubi sunt lecti duo decubitarii cum mensa una*) ¹⁹, en el que identifica a uno de sus protagonistas, un "viejo tripón" (*ventrosus senex*) como un sileno, aunque no acertara a dar con la interpretación correcta de lo que realmente ocurre en la escena. El relieve al que se refiere Philandrier es, pre-



XCII

Cum hec dixisset IESVS, turbatus est spiritu
& protestatus est & dixit Amen Amē dico
vobis, quia vnus ex vobis tradet me. aspi-
cebat ergo ad iniuicā discipuli hesitātes de qui
diceret.



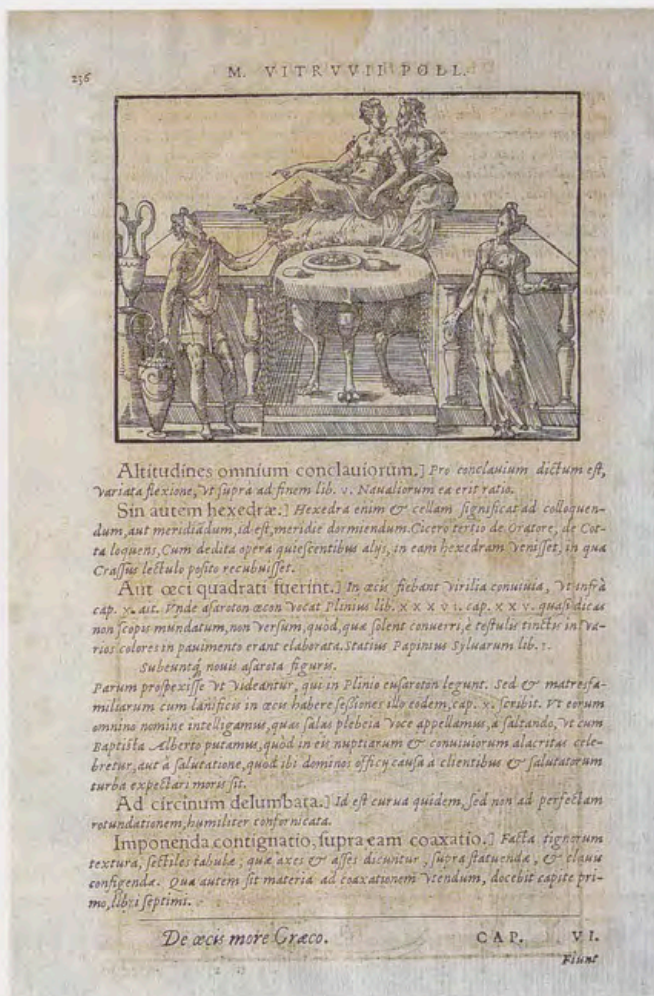
Francisco de Holanda, "Última Cena", De Aetatibus Mundi Imagines, Biblioteca Nacional, f. 46 vº, Madrid.



Francisco de Holanda, "Bodas de Caná",
De Aetatibus Mundi Imagines, Biblioteca Nacional, f. 42 vº, Madrid.

cisamente, uno de los mármoles antiguos que iban a salir repetidamente a colación en el debate arqueológico sobre el triclinio al que él había dado comienzo, pero que se iba a prolongar en las décadas siguientes.

Se trata sin lugar a dudas del relieve hoy conocido como "Dionisos en casa de Icarios" cuya fortuna fue amplia durante el Renacimiento y el Barroco, incluyendo la célebre y casi completamente desaparecida composición de Ribera que pereciera en el incendio del Alcázar madrileño²⁰. La escena representa al poeta dramático Icario de Atenas recostado en un lecho junto con una acompañante, en el momento de recibir entusiasta a su invitado Baco -el viejo panzudo de Philandrier-, el cual entra en la sala acompañado de un ruidoso séquito compuesto por algunos sátiros, uno de los cuales se inclina para desatarle las sandalias; le sigue un grueso sileno que toca la flauta mientras danza y, como cierre de la comitiva, una ménade en estado ebrio que necesita de ayuda para no perder el paso. Aunque el relieve era muy conocido en la Roma del Renacimiento, su estado de conservación ya era entonces muy deficiente, de modo que los modelos conocidos suman detalles de las dos variantes a las que hace referencia el humanista vitruvia-



M. Vitruvio, De Architectura Libri Decem, Guillaume Philandrier, ed.,
Lyon, 1552, Biblioteca Nacional, R/15159, f. 236, Madrid.

no: una (hoy en el Museo Británico) que se encontraba en la Colección Maffei desde comienzos del siglo XVI y un segundo ejemplo, que formaba parte de la colección Sassi, pero que, como el mismo Philandrier nos informa, en 1546 acababa de pasar a las manos de la familia Farnese, encontrándose hoy en el Museo Nazionale de Nápoles²¹. Fue cotejando ambas versiones como Francisco de Holanda pudo en el dibujo comprendido en las *Antigüedades* completar ciertos detalles casi perdidos de la composición, algunos particularmente importantes para el problema que ahora nos ocupa, en concreto la figura femenina recostada sobre su codo derecho que contempla, desde el mismo lecho que ocupa el poeta, la llegada del invitado borracho.

La importancia del relieve de "Dionisos e Icarios" para la presente discusión la ratificaría Fulvio Orsini (1529-1600), el erudito romano vinculado a los Farnesio²². En el apéndice que escribiera para completar el más importante tratado sobre el triclinio escrito en el Renacimiento, el del español Pedro Chacón sobre el cual tendremos que volver en unos instantes²³, Fulvio Orsini discute y reproduce el ejemplar de la colección Farnese subrayando las diferencias con el mode-



Francisco de Holanda, "Dionisio en casa de Icaros", Os desenhos, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Detalle, f. 17, Madrid, Patrimonio Nacional.

lo de la colección Maffei, sacando la imagen para ilustrar la costumbre de descalzarse para subir a los lechos.²⁴

Las fuentes en las que nos hemos detenido hasta ahora están circunscritas al terreno de la arqueología romana, sin entrar en el campo de la exégesis bíblica. Aunque es posible que Francisco de Holanda hubiera seguido su pesquisa en solitario a partir de los conocimientos adquiridos en Roma, es más probable que su reconstrucción arqueológica de la Última Cena se viera determinada por algunas de las aportaciones a la investigación que se incorporaron en las décadas siguientes. Fue algunos años más tarde cuando Girolamo Mercuriale introdujo en este debate arqueológico los datos referidos al simposio, tal y como se encuentran en la Vulgata, sentando así los primeros pasos de una hipotética visualización anticuaria de la Última Cena. En el *De Arte Gymnastica* -publicada la edición príncipe en 1569- en un capítulo dedicado explícitamente a la forma de recostarse los antiguos romanos en la cena²⁵, el anticuario romano partía de lo aprendido en los comentarios del "doctísimo" Philandrier y de las pruebas visuales por él aportadas, pero añadía fundamentalmente un relieve de "antiquissimo & rarissimo marmore" sobre el cual le había llamado la atención el erudito Pirro Ligorio; este fragmento se encontraba depositado en la casa de Paulo Ramusio y su importancia para el debate hizo que lo mandara representar fielmente para la ilustración de su libro. En su disquisición a propósito del relieve de Paulo

Ramus, Mercuriale aprovechaba para hacer una breve crítica a la forma en que este tema era normalmente representado por los pintores y lo hacía precisamente en relación con dos pasajes del evangelio que volverán a aparecer en la discusión:

Así Maria Magdalena estando detrás de Cristo mientras cenaba [pudo] lavar los pies de Cristo, y también Juan recostarse sobre el pecho de Cristo con holgura, como puede verse en la figura del triclinio de Rhamusio; al contrario que lo hacen los pintores ignorantes de las cosas antiguas ... Ciertamente cenando en alto dejaban un espacio detrás, de tal modo que los criados del servicio podían ofrecer muchas cosas, y era fácil recibir las ofrendas²⁶.

El citado relieve sería poco más tarde reutilizado una vez más por Fulvio Orsino en el apéndice antes citado y es, en nuestra opinión, una de las fuentes candidatas a haber sido utilizadas por Francisco de Holanda para su visión arqueológica de la Última Cena, de donde pudo haber tomado tanto la composición general como la colocación de un amplio cortinaje, anudado en las esquinas, que hace las veces de telón enmarcando la escena.

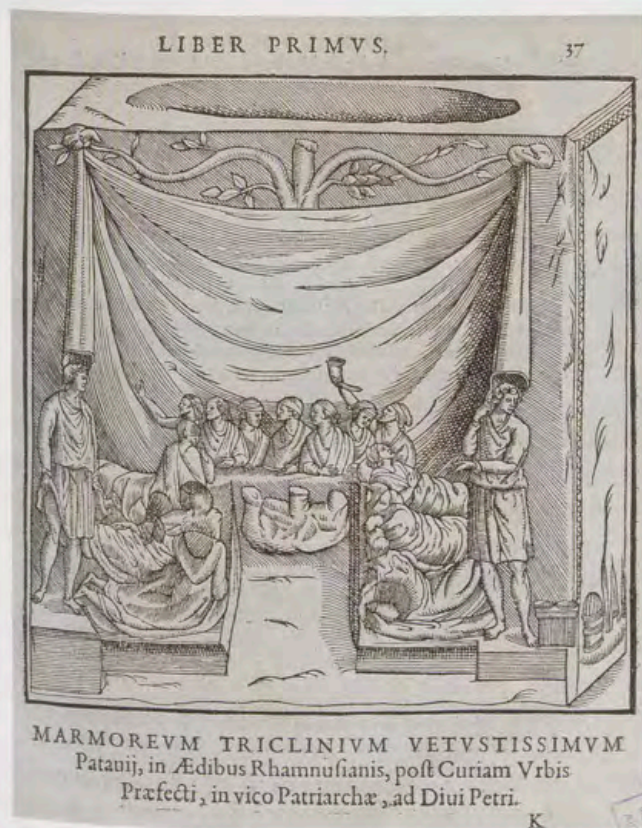
Algunos de los detalles del dibujo de Holanda siguen, sin embargo, sin encontrar respuesta, aunque coinciden por un lado con las recomendaciones que Pedro Chacón hiciera algunos años más tarde, o con la más ambiciosa de las imágenes anticuarias realizadas en el siglo XVI, la que los padres jesu-



Fulvio Orsini, "Dionisos en casa de Icaros", Apéndice de Pedro Chacón, *De Triclinio Romano*, Roma, 1588. Biblioteca Nacional, R/26641, f. 123, Madrid.

tas Jerónimo Prado y Juan Bautista Villalpando incorporaron en su monumental comentario de la Visión de Ezequiel²⁷. En primer lugar Chacón se refiere al texto de la Vulgata, de la unción en casa del fariseo (Lc. 7, 36)²⁸, cuando, según el evangelio, la mujer pecadora bañó en lágrimas los pies de Jesús acercándose a él desde detrás (*Et stans retro secus pedes eius...*), texto en el cual aparecía explícitamente que Jesús se acostó

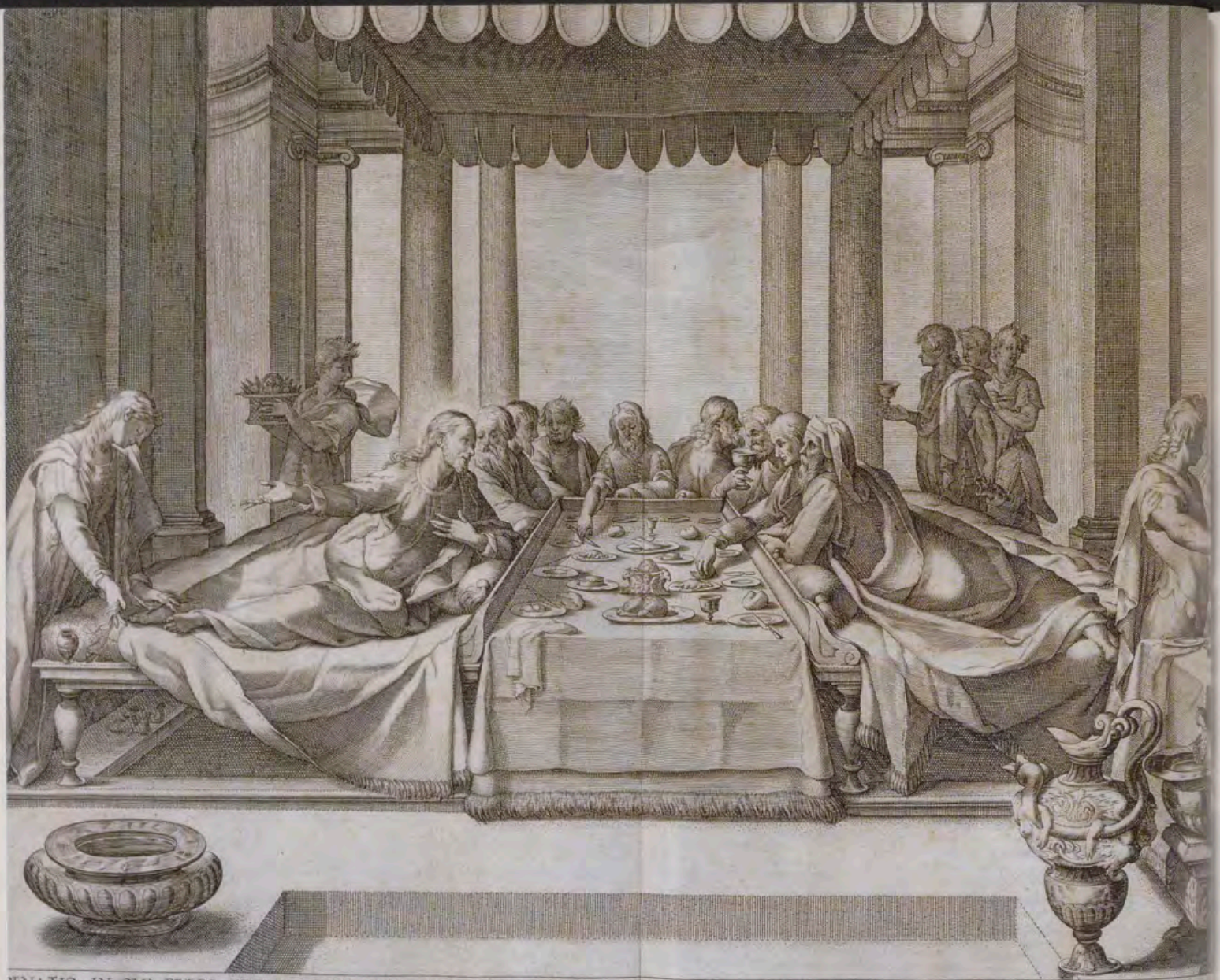
(*discubuit*) a la mesa. De la lectura atenta del texto Chacón deduciría dos recomendaciones iconográficas más allá de la postura horizontal de los participantes en el simposio. Por un lado, la necesaria existencia de lechos altos -ya que en ningún momento se decía en el texto que la mujer hubiera tenido que arrodillarse para ungir sus pies- y por otro lado que los comensales debían ir descalzos, lo que coincidía tanto con la colocación previa del lavatorio como las costumbres romanas²⁹.



Girolamo Mercuriale, *De arte gymnastica*, libri sex, París, Iacobum du Puys, (1ª ed. 1569) 1577. Biblioteca Nacional, R/26562, ff. 36v-37, Madrid.

En segundo lugar, los relatos sinópticos de la unción de Betania junto con el relato de la Última Cena en el evangelio de Juan (Jn. 13-16) contradecían la colocación de Jesús en el centro de la mesa, a pesar de que a Cristo como rey y sacerdote le estuviera reservado este lugar que en la cena romana ocupaban los máximos dignatarios. Como afirma Chacón, esto hubiera impedido, tanto que María Magdalena hubiera podido verter sobre la cabeza de Jesús el recipiente de alabastro con el perfume, como que Juan se hubiera recostado sobre el regazo de Jesús, lo cual era perfectamente obvio para quienes estaban acostumbrados a las forzadas, e incluso extravagantes, maneras con que los pintores, desde la Edad Media, habían solucionado este incómodo detalle iconográfico en su respeto por la adecuación al texto³⁰.

El dibujo de Francisco de Holanda para sus *Imagines* no hubiera satisfecho el rigor filológico de Pedro Chacón, pero sí parece evidente que es el resultado de unos mismos intereses. Holanda acertó a colocar a todos los comensales reclinados, y no sentados como dictaba la tradición iconográfica; sus pies descalzos y la importancia del lavatorio señalan hacia el texto joánico, pero también hacia la reconstrucción de un banquete antiguo; por último la colocación del "discipulo amado" junto a Jesús en la esquina de la composición solo puede explicarse si suponemos que Holanda se formuló las mismas preguntas que, como hemos visto, se venían



VENATIO IN QVA PEDES RECUMBENTIS IESV PECCATRIX MVLIER STANS RETRO LACHRYMIS LAVIT CAPILLIS TERSIT ET VNXIT

Prado-Villalpando, In Ezechielem Explanaciones, I, Biblioteca Nacional R/30341, f. 297, Madrid.

planteando quienes leían el evangelio con el nuevo instrumental hermenéutico que proporcionaba la arqueología. Sólo en la ausencia de lechos y en la aparatosa mesa cuadrada Holanda se distancia de la reconstrucción, apenas veinte años posterior, de los jesuitas Prado y Villalpando.

En este punto, la pregunta inevitable es si detrás de los razonamientos que hemos supuesto al pintor portugués se encuentra algo más que erudición arqueológica o si, por el contrario, su esfuerzo por “visualizar” la Última Cena delata, o cuando menos ilumina, los motivos que guiaron al miniaturista en esta secuencia de imágenes evangélicas para su *Aetatibus Mundi*.

Notas sobre la censura

La datación de las imágenes del *De Aetatibus Mundi* no es del todo segura. El primer proyecto, comenzado en 1545, y centrado en la historia del Génesis era, con toda seguridad, mucho más reducido que el que hoy contemplamos: proba-

blemente solo constaba de siete pliegos -catorce folios en total- a ser utilizados únicamente en sus anversos, reservando el vuelto para colocar los títulos correspondientes³¹. Holanda siguió trabajando en este grupo de imágenes hasta 1551, añadiendo nuevos diseños en su cuaderno (folios 8vº, 12vº, 15vº) o coloreando los antiguos (folios 6 vº y 7 vº). Dicho cuaderno quedó, no sabemos por qué, incompleto. La última de sus imágenes, la *Embriaguez de Noé* -ampliamente basada, por cierto, en una estampa de Heemskerck³² lleva la siguiente nota “Fazia ên Lisboa na coaresma 1573”. El resto de los dibujos que se encuentran datados, lo están todos en el año 1573. De ellos, uno más formaría parte de este cuaderno original, concretamente el último (*La Torre de Babel*); mientras que los dos restantes son imágenes de la Pasión de Cristo (folios 50 y 51). Esto puede significar dos cosas, o bien que solo en 1573 Francisco de Holanda volvió sobre aquel olvidado proyecto, y que la serie de la vida de Cristo debe datarse en una segunda campaña que comenzaría aquel año; o bien, lo que nos parece menos probable, que estuvo trabajando intermitentemente hasta aquel momento. En cualquiera de los dos casos, parece casi seguro que el dibujo de la *Última Cena* fue realizado en 1573.

Diez años más tarde, el 7 de enero de 1584, en Salamanca, las acusaciones de un clérigo llevaron al humanista Francisco Sánchez de las Brozas (1522-1600), a la sazón Catedrático de Retórica y Griego en la Universidad, ante la Inquisición³³. Los testigos de las acusaciones fueron en su mayor parte clérigos o frailes, y algunos estudiantes, alumnos suyos que le habían escuchado cosas poco convenientes en sus clases. El grueso de las denuncias se refieren, bien a las críticas que habría pronunciado contra la actitud de la piedad popular frente a las imágenes religiosas, bien contra algunas incorrecciones más específicas en que incurrieron generalmente los pintores. Así, los testigos repiten uno tras otro, con escasas variaciones, que el Brocense estaba en contra de las imágenes religiosas, opinando que la única razón por la que se mantenían no era sino para no condescender con los herejes de la Reforma³⁴.

Lo que se deduce del proceso, en realidad, es que el Brocense, más que enemigo de las imágenes, ironizaba con las prácticas populares y los errores iconográficos que perpetuaban los pintores, de los cuales, de acuerdo al testimonio de uno de sus pupilos, habría dicho que "eran necios, que no pintaban bien muchas cosas, e que muchas personas, principalmente las viejas, que adoraban a las imágenes como si fueran ellas los propios santos"³⁵. Durante el interrogatorio al que fue sometido, el humanista extremeño se defendió de diversas imputaciones sobre la forma en que había criticado el modo habitual de pintar la circuncisión. En su defensa, y sin que le fuera preguntado, añadió:

... y que también ha dicho y lo dice ahora, si es menester, que está muy mal pintada la cena de nuestro señor, porque habían de estar los discípulos todos echados en sus camas con sus mesas delante todas las veces que comían los gentiles y judíos, porque era costumbre de todos, y la Madalena avia de [e]star pintada tomando los pies por detrás a nuestro Señor, porque por delante no podía llegar, y así en aquella postura llegaba san Juan la cabeza al pecho del Señor, porque era costumbre que los privados se llegasen a la cabeza del Señor del convite, y esto se llama propriamente *recumbere in sinu*, como se saca de los antiguos latinos y griegos, y se ve en las pinturas de mármol de Roma ...³⁶.

Parece del todo obvio cuáles eran las fuentes que había leído el Brocense. Por si quedara alguna duda, añadió poco más adelante:

Y que lo de arriba que tiene dicho de *recumbere in sinu* hay un tratado que hizo en Roma Pedro Chacón, ayo que fue de don Juan de Almeida que murió en Roma, que allí se verá todo esto, y que por estas cosas que dice, le llaman en Salamanca hombre arrojado y atrevido y que da escándalo, pero que él no le da sino que ellos le toman³⁷.

A lo largo del proceso, el Brocense hubo también de defenderse de otros detalles que se referían igualmente a la forma de pintar la Última Cena, como por ejemplo de haber dicho que Jesús comió descalzo³⁸, que todos los comensales descansaban en cojines sobre el codo de su

brazo izquierdo, y que no había solo una mesa, sino tres, "que era un triclinio"³⁹. Al menos en esta proposición los censores hubieron de rendirse ante los argumentos del humanista, reconociendo el peso de las *muchas razones y antigüedades* en que se apoyaba Pedro Chacón -cuyo libro entretanto había sido impreso- y el que en "algunas estampas" ya fuera representado de esa manera⁴⁰.

Los dos retales de historia que hemos contado -el dibujo de Francisco de Holanda y la desgraciada trayectoria de Francisco de las Brozas- se cruzan en un punto del tiempo, ya que es posible que el humanista y el pintor se hubieran conocido en la Corte portuguesa donde⁴¹, como es sabido, Francisco Sánchez de las Brozas sirvió, primero al servicio de la Reina Catalina y luego de la Princesa María hasta que ambos, humanista y Señora, dejaron Portugal en 1542⁴². El vínculo más profundo que los une es, no obstante, de sintonía intelectual.

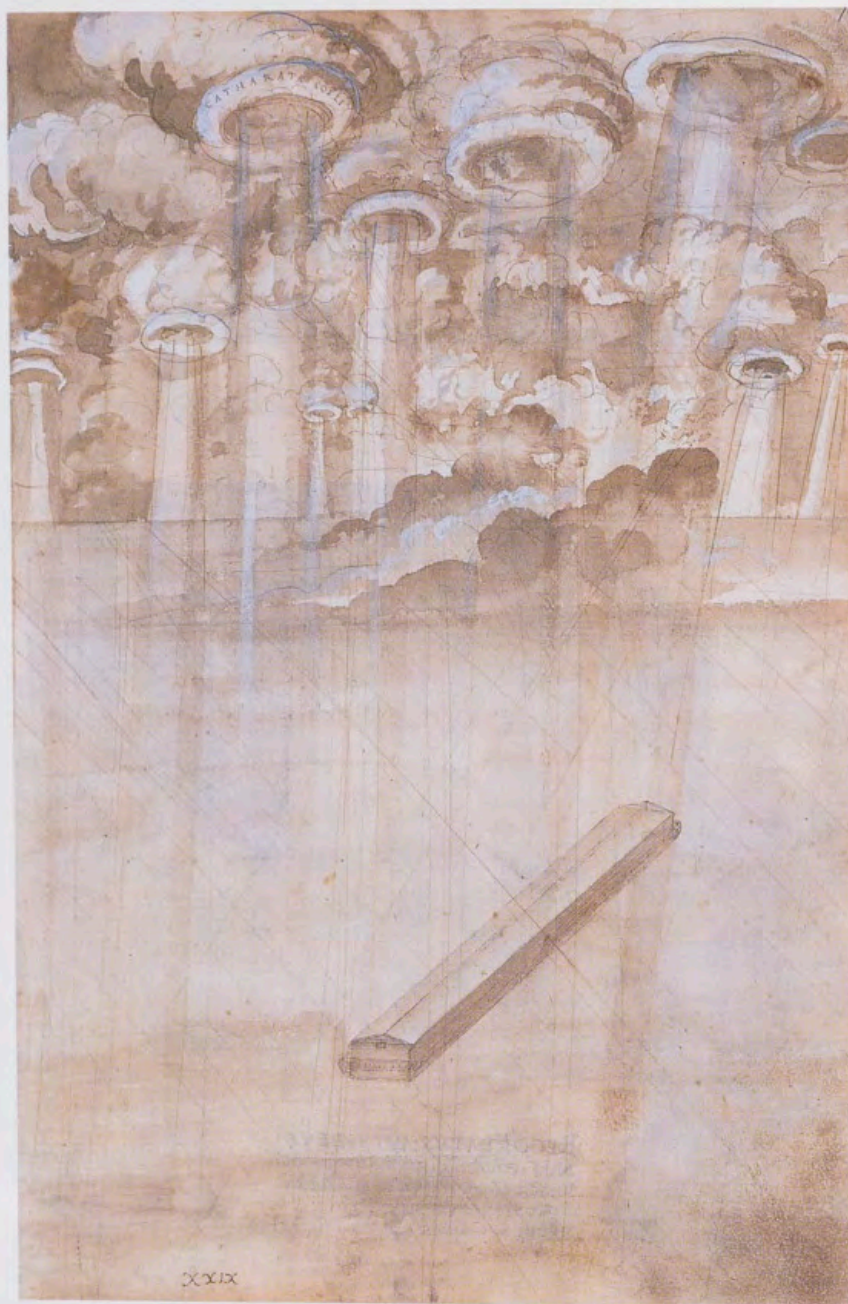
Los censores de Holanda y la oración mental

Cuando Francisco de Holanda completó su manuscrito, añadió en el segundo folio de las *Edades* una nota "Ad Catholicam Ecclesiam", una suerte de *Nihil Obstat*, en el que Holanda da el nombre de seis personas que habrían dado una especie de visto bueno iconográfico a sus imágenes:

En cuanto a las imágenes de la Trinidad pintadas en la creación del mundo hasta el diluvio de Noé, las examinaron con gran juicio y consejo el católico y devotísimo rey Juan tercero y la reina Catalina su mujer, y del cristianísimo infante don Luis, y de tres eximios teólogos dominicos, a saber, el padre fray Tomás da Costa, fray Juan de la Cruz y fray Alonso de Peralta, los cuales todos unánimemente aprobaron y confirmaron que todas estas cosas fueron pensadas conforme a la iglesia Católica y la Sagrada Escritura⁴³.

El momento, ya no hace falta aclararlo, así lo exigía. La introducción de la Inquisición en Portugal en 1536 es uno de los factores a tener en cuenta⁴⁴; otro, las susceptibilidades tejidas en torno a las imágenes, primero en el frente de la reforma, más tarde con la literatura proyectada por la larga sombra de Trento, cuyo *Decreto de las imágenes* de 1563 cerraba el concilio más largo de la historia moderna de Europa.

Conocemos algunos datos de los tres frailes dominicos que examinaron estas imágenes. De ellos, al menos uno de los tres que aparecen en la lista de censores de Francisco de Holanda había intervenido de forma directa en esta polémica. Juan de la Cruz, un "temperamento místico por naturaleza" en palabras de Vicente Beltrán de Heredia⁴⁵, era uno de los herederos de la rígida espiritualidad savonaroliana que en aquellos años animaba a los predicadores conventuales. Había profesado en Madrid en 1525, pero buena parte de su vida había transcurrido en Portugal, desde que fuera llamado a Lisboa por el observante Jerónimo de Padilla con el objetivo de implantar la



Francisco de Holanda, "Diluvio", De Aetatibus Mundi Imagines, Biblioteca Nacional, f. 15, Madrid.

reforma en la provincia ⁴⁶. Desconocemos la fecha de su muerte, que debió producirse después de 1560, aunque lo más probable es que la "aprobación" a que se refiere Francisco de Holanda en el *incipit* de su manuscrito se produjera antes de 1555 (fecha de la muerte del Infante Don Luis), tal vez cuando el portugués apenas tenía acabadas las imágenes del Génesis y solo comenzadas las de la Vida de Cristo que, como parece deducirse de las fechas que según hemos visto tienen escritas algunos de los dibujos, pertenecen a una segunda y definitiva campaña.

La actitud de Fray Juan de la Cruz ante las imágenes que se le presentaban podemos deducirla de los amplios párrafos que dedica a estos menesteres en una obra importante

de la historia de la espiritualidad española del Quinientos, el *Diálogo sobre la necesidad y obligación y provecho de la oración*, aparecido en la imprenta salmantina en 1555 ⁴⁷. El libro, como ya viera Marcel Bataillon, es una defensa de las mediaciones frente a los ataques vertidos desde la reforma y el erasmismo ⁴⁸.

En su *Diálogo de las ceremonias*, Juan de la Cruz realiza un encendido alegato de la oración vocal. A continuación, tras hablar de las ceremonias y de las reliquias, pasa a ocuparse por extenso de las imágenes, donde sale al paso de las acusaciones de idolatría vertidas por la iglesia reformada, defendiendo su función catequética, pero también emotiva ⁴⁹. Unos años más tarde, en los *Treynta y dos sermones* de Jacobo Schoepper, que tradujo por indicación

de Fray Luis de Granada (el propio Fray Luis incorporó al comienzo del libro su propia dedicatoria al Infante Enrique) Juan de la Cruz defendería las imágenes religiosas con análogos razonamientos ⁵⁰.

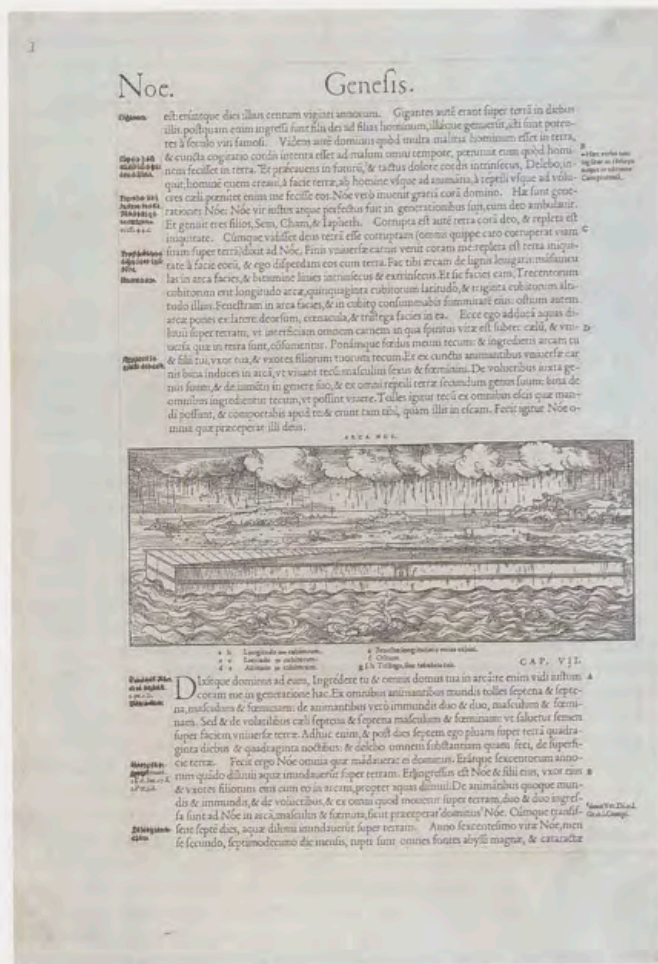
En su largo discurso el dominico apelaba, para mayores profundidades, a un doctor llamado *Conrado Bruno*, en un libro que escribe de las ceremonias de la yglesia, y de la veneracion de las imagines, no otro que el *De imaginibus* de Konrad Braun ⁵¹, donde, entre otras cosas, De la Cruz habría encontrado una de las más tempranas discusiones sobre la representación de la Trinidad, precisamente uno de los temas para los que Holanda habría requerido su pericia por aquel entonces y en el que la disparidad de opiniones era más notable ⁵².

Por último, el *Diálogo de las ceremonias* de Juan de la Cruz alcanza un tono apologético cuando dirige su atención a un campo distinto de la controversia, el de aquellas corrientes espirituales que perseguían una oración anicónica, la de los dejados o iluminados, que buscaban la contemplación de Dios en el abandono de todo afecto humano:

Una doctrina leo en algunos destes tratados que mucho me offende, y en ninguna manera la puedo aprovar ... Leo muchas vezes aconsejado y amonestado con muchas palabras mill vezes repetidas, que procuren los hombres con todo desseo, con todo estudio, con vehemente spiritu contemplar la magestad divina pura en si mesma, con entendimiento *desnudo y desocupado de todas imagines*, memorias, cuydados, distracciones de quales quier cosas criadas, así mesmo con voluntad libre y essenta de todas afficiones y inclinaciones de qualquiera cosa que Dios no es, *para que en el solo descanse toda el anima, y a el se junte, y en el se embeva sin medio de alguna cosa, y por alcançar esta alteza de contemplacion, sospire y anhele, y se despida y heche de si todas imaginaciones y fantasias* (nuestro énfasis) ⁵³.

Como réplica, y armado de argumentos, lo mismo psicológicos que teológicos, Juan de la Cruz defendía de forma decidida la imposibilidad de proceder a la contemplación divina sin el uso de la imaginación (y por tanto a la oración) recomendando a sus lectores que, pues comprobamos que por "quanto tiempo estamos en el cuerpo y peregrinamos ... no [se] puede entender, ni por consiguiente amar a dios ... sin convertirse a las fantasias & ymagines...", deberá admitirse que "es comun y natural a los hombres contemplar a Dios por ymaginaciones y figuras" ⁵⁴.

La censura de Juan de la Cruz demuestra -si es que hiciera falta- tanto las susceptibilidades que podría despertar la pintura erudita, como su importancia en un nuevo contexto de devoción religiosa en el que, como por ejemplo en el caso más cercano de Fray Luis de Granada, como también en el mundo jesuítico explorado por Sylvie Deswarte ⁵⁵, la contribución de la imagen en la piedad pasaba por la reconstrucción verosímil de



"Arca de Noé", Biblia hebraea, Graeca & Latina ..., París, Roberti Stephani, 1540, Biblioteca Nacional, 3/44767, f. 2 v^o, Madrid.

la escena sobre la que reposaba la meditación ⁵⁶. Creemos que es en este contexto de lo que podríamos denominar una "piedad letrada" donde cobran sentido las palabras escritas por el portugués en su *Da pintura antiga* (1548), uno de los más extensos capítulos (y probablemente el más temprano) en defensa de la imagen religiosa de la primera mitad del Quinientos en la Península Ibérica ⁵⁷. Después de hilar una elaborada defensa de la acusación de idolatría apoyándose en la tradicional representación de la pintura como *biblia illiterati*, terminaba Holanda con una insólita definición del arte de la pintura a cuya mejor comprensión esperamos haber contribuido.

Es la pintura -decía por boca de su traductor Manuel Denis- *viva escriptura y doctrina para los indoctos; mas, a los contemplativos e letrados acrecentamiento es de saber* ⁵⁸. La sutil distinción del portugués entre la función meramente pedagógica de la pintura (la *escriptura viviente* tal y como la hubiera definido Beda el Venerable) ⁵⁹ frente a su nuevo valor *letrado*, coloca inequívocamente a los "contemplativos" del lado de este emergente grupo de practicantes de la exégesis visual ⁶⁰.

Notas

* Agradezco a Mari Cruz de Carlos que leyera el borrador de este texto y discutiera conmigo algunos de los argumentos.

¹ Ms 28-I-20. Véase la edición facsimil de E. Tormo, *Os desenhos das Antiquilhas que vio Francisco d'Ollanda pintor português (1539-1540)*, Madrid, 1940. Para un catálogo de su obra, J. Bury, "Two Notes on Francisco de Holanda", *Warburg Institute Surveys*, VII, 1981, pp. 34-35.

² S. Deswarte-Rosa, *Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos. Francisco de Holanda e a teoria da arte*, Lisboa, 1992, pp. 55-122.

³ J.B. Ward Perkins, "The Shrine of St. Peter and its Twelve Spiral Columns", *Journal of Roman Studies*, 42, 1952, pp. 21-33. Para su ubicación y el traslado de la "columna santa" en 1544 evitando que tocara la tierra, T. Alfaro, *De Basilicae Vaticanae: Antiquissima et nova structura*, D. Michele Cerrati, ed., Roma, 1914, pp. 54-55. Para la tradición pictórica de representaciones del templo con columnas salomónicas, de Fouquet en adelante, véase ahora Stefania Tuzi, *Le colonne et il tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna*, Gangemi, ed., Roma, 2002, con amplia bibliografía.

⁴ El manuscrito fue descubierto a mediados del siglo pasado, F. Cordeiro Blanco, "Identificación de una obra desconocida de Francisco de Holanda", *Archivo Español de Arte*, xxviii, 1955, pp. 1-37. Para la interpretación de su contenido, véase fundamentalmente el erudito estudio de S. Deswarte-Rosa, "Les De Aetatibus Mundi Imagines de Francisco de Holanda", *Fondation Eugène Piot. Monuments et Memoirs*, t. LXVI, 1983. También como *As Imagens das idades do mundo de Francisco de Holanda*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987. De la misma autora, "La Machine du monde: Camoens and Francisco de Holanda. A propos de Lus. X, 76-91", *Arquivos do Centro Cultural Português*, xvi, Paris, 1981, pp. 325-348. Con una lectura diversa, J. B. Bury, "Francisco de Holanda and His Illustrations of the Creation", *Portuguese Studies*, II, 1985-1986, pp. 15-48. Hay edición facsimil del manuscrito, F. d'Ollanda, *De aetatibus mundi imagines. Livri das idades*, Jorge Segurado, ed., Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1983. Como ha sido recientemente descubierto, el manuscrito se encontraba en poder del Marqués de Velada en 1596, a cuyas manos pudo llegar como regalo de Don Fernando Álvarez de Toledo o de Fernando de Toledo, quienes habrían podido adquirirlo durante la conquista de Portugal, S. Martínez Hernández, "Pedagogía en palacio: el Marqués de Velada y la educación del Príncipe Felipe (III), 1587-1598", *Reales Sitios*, XXXVI, 142, 1999, pp. 34-49.

⁵ J. Shearman, *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*, Phaidon, Londres, 1972, pp. 56-57. Dicha puerta no pertenecía al templo salomónico, sino al Herodiano, sobre el que la fuente fundamental es Flavio Josefo, *cf.* Lee I. Levine, "Josephus' Description of Jerusalem Temple: War, Antiquities, and other Sources", en *Josephus and the History of the Greco-Roman Period*, Fausto Parente & Joseph Sievers, ed., E.J. Brill, Leiden-Nueva York, 1994, pp. 233-246.

⁶ Evidente por ejemplo en su reconstrucción del arca de Noé, o en la de la tienda del tabernáculo (f. 25), en cuyo dibujo puede leerse a lápiz "Atrium centum cubitorum" (Ex 27, 9) sobre los medallones donde se incluyen los retratos de sus primeros artífices Beseleel y Ooliab (Ex 31, 2-6). *Biblia hebraea, Graeca & Latina ... His accesserunt Tabernaculi Mosaici, & Templi Salomonis, quae praeceunte Francisco Vatablo hebraicorum literarum Regio professore doctissimo, summa arte & fide expressa sunt*, Paris, Roberti Stephani, 1540, BNM 3/44767, f. 2vº y 35 respectivamente. Para la historia de su composición, E. Armstrong, *Robert Estienne Royal Printer*, rev. ed., The Sutton Courtenay Press, 1986, pp. 72-78. Por razones cronológicas -el diseño del arca está fechado en 1551- nos parece más probable que la estampa de Arias Montano (*Exemplar sive de Sacris Fabricis Liber*, 1572), propuesta por Sylvie Deswarte-Rosa, "Les De Aetatibus Mundi...", 1983, p. 174 [op. cit. n. 4].

⁷ Véase sobre el mismo y sus fuentes, F. Benito Doménech, *Pinturas y pintores en el Real Colegio del Corpus*, Valencia, 1980, pp. 281-282. Tal vez habría que añadir a esta lista la Última Cena de Alejo Fernández (Prado) donde, aunque sentados, lo hacen sobre tres mesas en forma de "U". En el extremo cronológico contrario, recordemos la escena gaditana de Francisco de Goya, véase ahora J. M. Cruz Valdovinos, "La decoración de la capilla alta: encargo, iconografía y análisis formal", en *La Santa Cueva de Cádiz*, Fundación Caja Madrid, Madrid, 2001, pp. 34-95.

⁸ Véase al respecto el capítulo dedicado por A. Blunt en su monografía, "Poussin's Religious Ideas", en *Nicolas Poussin*, Londres, 1958 (volumen de texto), pp. 186-190. Para una valoración reciente del problema y los vínculos con el resurgimiento del interés por la *Roma sotterranea* de los primeros cristianos, P. Santucci, "Nuove considerazioni sull'Eucarestia di Poussin nel dibattito religioso e filosofico del tempo", *Prospettiva*, 57-60, 1989-1990, pp. 222-228.

⁹ Véase G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, b.2. *Die Passion Christi*, Gütersloher Verlagshaus, Gütersloh, 1968, pp. 35-51.

¹⁰ *Cfr.* J. M. Dentzer, *Le motif fu Banquet couché dans le proche-orient et le monde grec du VII^e au IV^e siècle avant J.C.*, École Française de Rome, Palais Farnése, 1982. Agradezco la referencia a Carmen Sánchez.

¹¹ *Cfr.* p.e. F. Biondo, *Roma Trionfante*, Venecia, 1544, f. 73.

¹² L. Vives, "El comedor de ceremonia (*Triclinium*)", *Exercitatio Linguae Latinae* (1538), en *Obras Completas*, Lorenzo Riber, ed., Madrid, 1992, II, pp. 928-930.

¹³ A. Blunt, "The Triclinium in Religious Art", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, II, 1939, pp. 271-276.

¹⁴ *M. Vitruvii Polionis De Architectura Libri Decem ... omnibus omnium editionibus longe emendatiores collatis veteribus exemplis. Acceserunt Gulielmi Philandri Castilioni, civis Romani annotationes castigatores, & plus tertio parte locupletiores*, Lyon, Ioan. Tornaesium, 1552, BNM R/15154. Véase ahora, especialmente para las anotaciones de los cuatro primeros libros, F. Lemerle, *Les Annotations de Guillaume Philandrier sur le De architectura de Vitruve. Livres I à IV*, Paris, Picard, 2000.

¹⁵ S. Deswarte, "Francisco de Hollanda et les études vitruviennes en Italie", en *A introdução da arte da Renascença na Península Ibérica*, Coimbra, 1981, pp. 227-280.

¹⁶ Para Claudio Tolomei, véase L. Sbaragli, *Claudio Tolomei umanista senese del Cinquecento. La vita e le opere*, Siena, Accademia per le arti e per le lettere, 1939.

¹⁷ C. Tolomei, *Delle lettere*, Venecia, Gabriel Giolito di Ferrar, 1549, ff. 102vº-107vº, BNM U/9949. Ha sido también editada en Pietro Cataneo-Giacomo Barozzi da Vignola, *Trattati*, Sandro Benedetti y Tommaso Scalesse, ed., Poliphilo, Milán, 1985, pp. 31-87. Véase además, Pagliarini, P.N., "Vitruvio da testo a canone", en *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III, Turin, Einaudi, 1986, pp. 3-85, esp. pp. 67-74.

¹⁸ El *triklinion* fue adaptado de Grecia en la arquitectura doméstica romana en el siglo II a.c., ya que previamente comían sentados en el atrio. Para la discusión del texto vitruviano, véase ahora con amplia bibliografía, Vitruvio, *De Architectura*, Pierre Gros, ed., Einaudi, Turin, 1997, II, p. 910, n. 96, p. 930, n. 139 y p. 987, n. 235.

¹⁹ *Ibid.*, f. 233.

²⁰ *Cfr.* Ch. Picard, "Dionysos chez le poète: suites diverses d'un thème antique", *Revue Archéologique*, 1960-1961, pp. 114-117.

²¹ P.O. Bober & R.O. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, Harvey Miller Publishers, Londres, 1986, pp. 122-124.

²² *Cfr.* C. Roberston, *Il Gran Cardinale Alessandro Farnese. Patron of the Arts*, Yale University Press, New Haven-Londres, 1992, pp. 223-230.

²³ Para P. Chacón, véase E. Ruiz, "Los años romanos de Pedro Chacón: vida y obras", *Cuadernos de Filología Clásica*, 10, 1976, pp. 189-247.

²⁴ Fulvio Orsino, *Appendix*, en P. Chacón, *De Triclinio Romano*, Roma, apud Georgium Ferrarium, 1588, pp. 122-123, BNM R/26641.

²⁵ Cito por la segunda edición, "De accubitus in coena antiquorum, et semel duntaxat in die coenandi consuetudinis origine", apud Hieronymi Mercurialis, *De Arte Gymnastica libri sex ... secunda editione aucti, et multis figuris ornati*, Paris, apud Iacobum du Puys, 1577, ff. 33-39º, BNM R/26562.

²⁶ "Iam vero Maria Magdalena ut stans retro pedes Christi coenantis laverit, atque Ioannes supra eiusdem Christi pectus recubuerit, ex hac eadem Rhamnusiani triclinii figura, sine labore conicitur ... Siquidem coenantibus alte iacentibus spacia retro relinquebantur, in quibus servis varia ministrantibus multa offerre, & oblata recipere facile erat...", *De Arte Gymnastica libri sex*, f. 35vº.

²⁷ J. Prado-J. B. Villalpando, *In Ezechielem Explanaciones et apparatus Urbis, ac Templi Hierosolymitani*, vol. I, Roma, 1596, pp. 291-299, siguiendo fundamentalmente a Pedro Chacón y a Philandro.

²⁸ Como era tradición Pedro Chacón identifica este episodio con la Unión de Betania (Mt. 26, 6-13) y a la pecadora con María Magdalena.

²⁹ "Accumbentes, non sedentes cenabant Romani. Et hos similiter accubuisse verbum ipsum accumbere, aut recumbere quo semper utuntur Evangelistae; sed & quae inferius dicam, satis declarant. Altis toris illi discumbant, & triclinares lectos, in quibus Christus cenabat, altiores fuisse, hoc argumento est, quod mulier illa stans retro secus pedes eius, stans inquam, non procidens, non genu nixa, eos lachrymis rigat, & capillis tergit, quo lectorum altitudo evidenter ostenditur. Soleas illi deponebant

accubitori, nudisque pedibus cenabant, et Christus nudos discipulorum pedes abluit...". *Ibid.*, p. 47.

30 "... alioqui no potuisset Maria alabastrum unguenti effundere super caput ipsius recumbentis, si in medio lecto accubisset; aut ipse Ioannem in sinu habere, si in imo. Romani non raro quini in lectis discumbent, ut supra retulimus; et Christi discipuli, ut verisimile est quini in duobus lectis discubere, in reliquo autem tres tantum, ipse nempe Dominus, & Ioannes, ac diu divinare permittitur, Petrus, is enim veluti proximus Ioanni innuit, ut ex Domino auctorem tanti facinoris quareret...". *Ibid.*, p. 48.

31 Corresponden los folios: 6 y 14; 7 y 13; 8 y 12; 9 y 10 (El folio 11, con las dos escenas del reposo del séptimo día fue pegado posteriormente). Los tres folios anteriores y posteriores de esta serie, aunque separados, formarían parte de aquel mismo proyecto. En el curso de su reciente restauración han podido apreciarse estos detalles. Agradezco al personal de la Sala Goya de la Biblioteca Nacional las facilidades prestadas para estudiar el manuscrito.

32 Cfr. *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*. Maarten van Heemskerck, I, Ger Luitjen, ed., Amsterdam, 1993, 7/1, p. 22.

33 Antonio Tovar y Miguel de la Pinta Llorente, ed., *Procesos inquisitoriales contra Francisco Sánchez de las Brozas*, Madrid, 1941. Para una intervención contemporánea (1571) de la Inquisición en materia de imágenes, con calificación incluida del Decano de la facultad salmantina de Teología, Francisco Sancho, véase V. Pinto Crespo, "La actitud de la Inquisición ante la iconografía religiosa. Tres ejemplos de su actuación (1571-1665)", *Hispania Sacra*, 1978/1979, pp. 285-322.

34 "Dijo que no avía de aver imágenes y ques bovería hacer ni pintar las imágenes, y que si no fuera porque los herejes tienen opinión que no las avía de aver y por no condescender con su voluntad, que ya las habrían quitado...", *ibid.*, p. 6.

35 *Ibid.*, p. 13.

36 *Ibid.*, p. 44.

37 Para las relaciones amistosas del Brocense y Chacón antes de su partida para Roma, P. U. González de la Calle, *Francisco Sánchez de las Brozas. Su vida profesional y académica. Ensayo biográfico*, Madrid, 1923, pp. 106-107.

38 "... estando presente este denunciante y el dicho D. Gonzalo de Quiñones, declarando un verso de Oración en el libro 1º de las epístolas en que dice: *ut cum pileolo soleas conviva tribulis*, dixo el dicho maestro Francisco Sánchez que hera costumbre entre los romanos comer descalzos, pero que después se calzaban, y que así nuestro Señor comía descalzo, pero que quando andaba por el mundo, que andaba calzado, y que así que no saben lo que se dicen los que dicen que andaba descalzo ni los que le pintan descalzo", *ibid.*, p. 84.

39 *Ibid.*, p. 87.

40 *Ibid.*, p. 89. Las estampas a las que se refiere son, con toda probabilidad, las que, realizadas sobre el modelo de Prado y Villalpando, habían grabado los Wierix con dibujos de Otto Vaenius, véase en M. Mauquoy-Hendrickx, *Les Estampes des Wierix conservées au Cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert I^{er}*, Bruselas, 1978, I, n. 282-283, y pl. 32.

41 Para los vínculos de Francisco de Holanda con la Corte portuguesa, véase R. Moreira, "Novos datos sobre Francisco de Holanda", *Sintria*, I, 1982-1983, pp. 691-692 y A. Jordan, *The development of Catherine of Austria's Collection in the Queen's Household: its Character and Cost*, Brown University, Ph.D. diss., Ann Arbor, Michigan, 1994.

42 R. de Miguel, Marqués de Morante, *Biografía del maestro Francisco Sánchez el Brocense con algunas poesías suyas inéditas*, Madrid, 1859, pp. 4-7.

43 *De Aetatibus Mundi Imagines*, f. 2.

44 Cfr. F. Bethencourt, *La Inquisición en la época moderna: España, Portugal e Italia, siglos XV-XIX*, Akal, Madrid, 1997.

45 V. Beltrán de Heredia, *Las corrientes de espiritualidad entre los dominicos de Castilla durante la primera mitad del siglo XVI*, Biblioteca de Teólogos Españoles, 7, Salamanca, 1941, p. 85.

46 *Ibidem*.

47 El título completo es *Dialogo sobre la necesidad y provecho de la oracion y divinos loores vocales, y de las obras virtuosas y sanctas ceremonias, que usan los christianos, mayormente los religiosos*, Salamanca, Juan de Canova, 1555 [BNM R/14178].

48 M. Bataillon, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, 4^a 1991, pp. 602-606.

49 "... pero después que dios apareció en forma visible y figurable, por su sancta yglesia declaró su voluntad y contentamiento, que se hiziesen figuras de su persona en quanto hombre, y de su cruz, y de los mysterios que obró para nuestra redempción y que por respeto y memoria destas cosas, que corporalmente passaron se reverencien sus imágenes. Assí mesmo de la sanctissima virgen su madre, y de todos los santos conocidos amigos de dios y confirmados en su reyno, para que en sus mesmas imágenes sean acatados y amados como es razon. Y para que viendo sus imágenes los fieles y entendiendo (mayormente los que no saben leer) sus historias se avisen y conozcan su dignidad y proezas, y así se provoquen a imitarlos y seguir sus pisadas [Sinodus Nicena.7] ...". *Ibid.*, f. 166.

50 Juan de la Cruz, *Treynta y dos sermones en los quales se declaran los mandamientos de la ley, artículos de la fe, y sacramentos, con otras cosas provechosas sacadas de latin en romance* [Alcalá, Andrés de Angulo, 1568], f. 7 vº. BNM R/19083. Para las relaciones con Fray Luis de Granada, véase M. I. Resina Rodríguez, *Fray Luis de Granada y la literatura de espiritualidad en Portugal (1554-1632)*, Madrid, FUE, 1988, pp. 794-799.

51 *De imaginibus liber unus ex omni disciplinarum genere copiose disserens*, [Mainz, Francisco Behem, 1548] BNM R/19804.

52 Sin dejar la Orden de predicadores, el propio General de los dominicos, Cajetano (1469-1534), había desaconsejado cualquier representación figurada de la Trinidad en sus *Commentaria* a la tercera parte de la *Summa*, véase F. Böespflug, *Dieu dans l'art. Sollicitudini Nostrae de Benoît XIV (1745) et l'affaire Crescence de Kaufbeuren*, Du Cerf, Paris, 1984, pp. 252-253. También Carranza escribiría contemporáneamente: "Y así de Dios no se puede hacer imagen ni figura en materia corporal, porque es puro espíritu sin composición de otra cosa alguna. Por esto se vedó hacer figura de la Trinidad, ni del padre, ni del Espíritu Santo; de solo Jesucristo, que es Dios y hombre, se puede y debe hacer imagen", en B. de Carranza, *Catecismo Christiano 1558*, J.I. Tellechea, ed., BAC, Madrid, 1972, I, p. 472.

53 Juan de la Cruz, *Dialogo sobre la necesidad y provecho de la oracion*, *Ibid.*, f. 216.

54 *Ibid.*, f. 228.

55 S. Deswarte-Rosa, "Les *De Aetatibus Mundi Imagines*", art. cit., sobre los Ejercicios de San Ignacio y la "composición de lugar", 1983, pp. 165-169 [op. cit. n. 4].

56 Véanse, por ejemplo, las recomendaciones "Tratado Sexto de la materia de la Oracion mental, donde se pone toda la vida de Christo nuestro Señor" de Fray Luis de Granada, apud *Segundo volumen del memorial de la vida christiana, en el qual se contienen los tres tratados postreros que pertenecen a los exercicios de la devocion, y del amor de Dios* [Salamanca, Andrea Portonariis, 1567]: "Y procure assistir así con un coraçon humilde, compassivo, amoroso, y devoto, contentandose con mirar senzillamente, y sin demasiada especulacion aquel sagrado mysterio que tiene delante con las principales circunstancias que ay en el. Las quales (si tratamos de la vida y passion de Christo) son quatro, conviense a saber, Quien padesce, Por quien padesce, Por qué causa, y en qué manera", *ibid.*, f. 127.

57 Cfr. P. Civil, *Image et dévotion dans l'Espagne du XVI^e siècle. Le traité Norte de Ydiotas de Francisco de Monzón (1563)*, Sorbonne Nouvelle, Paris, 1996, pp. 37-42.

58 F. de Holanda, *De la pintura antigua (1548). Versión castellana de Manuel Denis (1563)*, E. Tormo y F.J. Sánchez Cantón, ed., Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1921, pp. 31-34. Para la figura del traductor, véase Selina Blasco, "Noticias inéditas sobre Manuel Denis y la difusión del Tratado de la Pintura Antigua de Francisco de Holanda en el siglo XVI", *Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte*, Murcia, 1992.

59 Véase para esta y otras definiciones análogas entre la Edad Media y el Renacimiento, L. Duggan, "Was Art really the Book of the Illiterate?", *Word & Image*, 2, 1989, pp. 227-251.

60 En este sentido, Holanda encaja más convincentemente con el perfil de hombre "piadoso" dentro del contexto religioso de su época (Cfr. J. B. Bury, "Francisco de Holanda and his Illustrations of the Creation", 1985-1986, p. 33, n. 93 [op. cit. n. 4]) que con el místico neoplatónico que surge de las páginas de la Doctora S. Deswarte (Cfr. n. 4). Un dato importante para esta interpretación son las fechas que llevan algunos los dibujos: de los datados en 1573 (seis en total) en cuatro se especifica el momento del año, todos ellos en la Cuaresma, y dos de ellos lo son con la más absoluta precisión, en el día exacto del calendario litúrgico: la Crucifixión, el Viernes de Dolores -*Comecej hoje sexta feira dêdoêças è S. Clara*- y el Entierro de Cristo en Sábado Santo.

La colección de un joven Príncipe del Renacimiento: Don Carlos y las esculturas inspiradas en el mundo antiguo

Por Rosario Coppel
Doctora en Historia del Arte

El ambiente que se respiraba en la época del humanismo exigía rodearse de objetos antiguos o, en su defecto, de copias de antigüedades, con el fin de crear una atmósfera adecuada. Este fue el origen de una nueva corriente artística que se desarrolló en Italia y que sirvió de foco de expansión de la iconografía clásica por las Monarquías europeas que, frecuentemente, utilizaron los modelos mitológicos, alegóricos e históricos del legado grecorromano como ostentación de poder. Fue precisamente esta actividad la que propició varios hechos trascendentales para la Historia del Arte. En primer lugar, la atracción ejercida por Roma hacia todo tipo de artistas. Arquitectos, pintores, escultores, orfebres, dibujantes y grabadores, se dieron cita en la ciudad papal, frente a todos sus monumentos, sedientos de conocer y asimilar el arte antiguo. En segundo, la necesidad que surgió de restaurar la gran mayoría de las estatuas, ya que se encontraban mutiladas o muy deterioradas por el paso del tiempo. Esto originó la creación de talleres especializados en este tipo de trabajos donde, por otro lado, debido a la fuerte demanda, se empezaron a hacer copias de los originales.

La soberanía de la Corona española sobre algunos pequeños estados italianos fue el motivo de la constante presencia de diplomáticos en aquel país, así como de continuos viajes y contactos, que sirvieron de vehículo para la propagación de las nuevas ideas. Los artistas más famosos del momento trabajaron al servicio de la familia imperial, directamente,

como fue el caso de Tiziano y los Leoni, o por mediación de sus patronos, como sucedió en Venecia, Florencia, Milán o Roma, con diferentes personajes ligados al poder¹.

Cuando, a la temprana edad de diecinueve años, el Príncipe Don Carlos estuvo a punto de morir, como consecuencia de una grave enfermedad, otorgó testamento a favor de su preceptor Honorato Juan, dejándole su colección de tapices. Era 1564 y desde hacía cuatro años, al cumplir los quince, recibía de su padre, Felipe II, una pensión anual de 50.000 ducados. El Príncipe murió en 1568, por lo que formó su colección entre los años 1560-1568. Sin embargo, hay que tener en cuenta algunos hechos anteriores y personajes, sobre todo, que pudieron influir de forma decisiva en su educación artística².

Durante mucho tiempo Don Carlos, huérfano de madre desde su nacimiento, fue hijo único, ya que el Rey no volvió a tener descendencia hasta después de su tercer matrimonio, con Isabel de Valois, en 1560. Además, los primeros años de su vida, tanto su abuelo, el Emperador Carlos V, como su padre, todavía Príncipe, se encontraban fuera de España la mayor parte del tiempo. Fueron, por tanto, sus tíos Maximiliano y María, futuros Emperadores de Austria, y la Princesa Juana, hermana menor de Felipe II, viuda de Don Juan Manuel de Portugal, los que asumieron la regencia del país y se encargaron de supervisar la educación del pequeño, confiada más adelante al humanista valenciano Honorato Juan (1507-1566). Éste, que



Pompeo Leoni, Medalla del Príncipe Don Carlos, anverso y reverso, bronce, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.





Adolescente romano, bronce, Roma, siglo XVI, Archivo fotográfico, Museo Arqueológico Nacional, Inv. 53.042, Madrid.

fue su tutor desde 1554 a 1563, y al que debió estar especialmente unido, se dedicó al principio a la carrera militar sirviendo al Emperador en Argel. Había estudiado en Lovaina junto a Luis Vives, fue miembro del Consejo, gentilhomme en la Corte de Carlos V y profesor del Príncipe Felipe, a quien acompañó en sus viajes por Italia y Flandes. Sus amplios conocimientos de griego, latín, literatura y de las Sagradas Escrituras, así como de las matemáticas, astronomía, perspectiva y arquitectura, le convirtieron en uno de los personajes más influyentes de su época. En Alcalá de Henares, fue también tutor de Alejandro Farnesio y de Juan de Austria, cuya formación se llevó a cabo conjuntamente con la del Príncipe Don Carlos. Durante aquellos años mandó transcribir los *Libros del Saber de la Astronomía o Libro de las Armelas*, tratado científico de la época de Alfonso X el Sabio, destinado a la educación del Príncipe, con figuras dibujadas por Juan de Herrera ².

En 1557, Felipe II encargó una medalla de su hijo a Pompeo Leoni, donde dejó patente, no solo el amor que sentía por él, sino también las enormes expectativas que había depositado en ese niño de doce años. Se trata del primer retrato que se conserva. En el anverso aparece representado hasta la cintura, de tres cuartos, con la cabeza descubierta, el cabello corto, vistiendo armadura y manto, con el colgante del Toisón de Oro sobre su pecho y el bastón de mando en la mano derecha. Para el reverso se eligió la figura de Apolo, símbolo de la juventud y de la música, con un pequeño grupo de las Tres Gracias colocado sobre su mano derecha, atributo de los juegos de juventud. Completan la escena una lira apoyada en un laurel, alusión de la sabiduría, y la siguiente leyenda: "Más inclinado a

la benignidad". ⁴ En ese mismo año ha sido fechado el famoso lienzo pintado por Alonso Sánchez Coello, que se encuentra en el Museo del Prado. En él, el Príncipe, bastante idealizado, está cubierto por una capa de armiño que oculta la deformidad de su espalda, ya que tenía un hombro más alto que el otro. Como en la medalla, también hubo lugar para la representación alegórica. En la ventana del fondo hay un águila, imagen de Júpiter y símbolo de la Casa de los Austrias, que sostiene una columna entre sus garras. Quizá se trate de una alusión a Felipe II como padre de otro Hércules, identificado por la columna ⁵.

En 1559, el Rey, siempre pendiente de su primogénito, le obsequió con el collar del Toisón de Oro. Poco después, al contraer matrimonio con Isabel de Valois, posiblemente para evitar conflictos con los otros futuros herederos, Felipe II se apresuró en proclamar su nombramiento como Príncipe de Asturias, le permitió ocupar una plaza en el Consejo de Estado y prometió enviarle como Gobernador a los Países Bajos. Pero, en 1562, estos proyectos quedaron truncados, cuando se produjo un hecho en el que todos los historiadores han querido ver el inicio de lo que acabaría convirtiéndose en una gran tragedia. Don Carlos sufrió una caída por unas escaleras, en Alcalá de Henares, y estuvo varios días al borde de la muerte. Se le llegó a realizar una trepanación por el médico de la Familia Real, el flamenco Andreas Vesalio, y, aunque salvó la vida, parece que sus facultades mentales quedaron muy mermadas. A partir de ese momento, Felipe II comenzó a perder la confianza en su hijo, al comprender que ya no sería capaz de cumplir con sus obligaciones dinásticas. Esto provocó un alejamiento tal entre ambos que derivó en locura por parte del Príncipe, quien, al

ver usurpado su poder, llegó a amenazar de muerte al Duque de Alba cuando, en 1567, se dirigía como pacificador a Flandes. Después de una serie de intrigas, el asunto quedó zanjado en el momento en que Juan de Austria informó al Rey de los planes de su hijo. Estos consistían en reunir 150.000 ducados para trasladarse a los Países Bajos y allí hacerse con el gobierno de aquellas tierras. Entonces, el Rey, después de consultar con sus asesores e informar al Consejo de Estado, ordenó su arresto en una torre del Alcázar de Madrid. Era el 18 de enero de 1568. Durante su reclusión, tras sucesivas huelgas de hambre, su salud se fue deteriorando, y murió pocos meses después, el 24 de julio, sin haber recibido la visita de su padre. Guillermo de Nassau Orange y Antonio Pérez, su antiguo Secretario, enemigos acérrimos del Monarca, difundieron después versiones sobre su muerte que dieron lugar, entre otras causas, a la Leyenda Negra. Además fueron motivo de inspiración para algunos escritores como Otway, Alfieri, Schiller y Victor Hugo, que convirtieron al desgraciado Príncipe en un héroe del Romanticismo ⁶.

La colección de escultura del Príncipe

Conocemos el conjunto de obras artísticas que logró reunir el Príncipe Don Carlos, gracias al inventario de sus bienes, realizado un año después de su muerte, y a la almoneda que se organizó casi simultáneamente. El pro-

prio Felipe II adquirió algunas obras, como aparece reflejado más tarde en el inventario del Alcázar ⁷. En todos estos documentos se describen gran cantidad de pinturas, retratos sobre todo, relojes, joyas, brocados, objetos de oro, plata, imágenes de culto, camafeos, tapices, libros, medallas, juegos de ajedrez, objetos exóticos procedentes del Nuevo Mundo, y "antiguallas". Todo lo que debía formar parte de la Wunderkammer o Cámara de las Maravillas ⁸.

La colección de esculturas, tanto de mármol como de bronce, que se definen como "antiguallas", precisamente, por su relación iconográfica con el mundo antiguo, se inició probablemente con obsequios de familiares y personajes ilustres que pretendían agasajar a su padre, el Rey. Más adelante, fue el propio Don Carlos quien realizó algunos encargos a Pompeo Leoni, el primer escultor de Corte, adquirió obras a los hermanos Bonanome, importadores de estatuas de Roma instalados en España y, por último, un año antes de su muerte, empezó a negociar secretamente para conseguir la más completa y famosa colección particular que había en España entonces, la del Embajador Don Diego Hurtado de Mendoza. Con este último proyecto, Don Carlos, habría logrado poseer una completísima y magnífica biblioteca, un rico monetario y un conjunto de esculturas considerado único, mediante el cual podría mostrar la imagen de un Príncipe erudito y recuperar un prestigio que estaba seriamente cuestionado, como hemos visto ⁹.



Busto de niño, mármol, Museo Nacional del Prado, E-742, Madrid.



Hércules y Anteo, bronce, principios del siglo XVI, The Metropolitan Museum of Art, The Jack and Belle Linsky Collection, 1982. (1982.60.98) Photograph © 2003 The Metropolitan Museum of Art.

Los obsequios diplomáticos

Un busto de *Octaviano niño* en bronce fue, según consta en la documentación conservada, enviado por el Papa cuando Don Carlos se encontraba en Toledo ¹⁰. Se trata de una de las primeras esculturas que recibió, antes de 1561, que es cuando la Corte se trasladó desde dicha ciudad a Madrid. Tuvo que tratarse de una pieza de gran importancia, ya que el Pontífice, Pío IV (1559-1565), gran amante de las antigüedades, elegiría cuidadosamente el obsequio para el joven Príncipe, y nada más acorde con el gusto del momento que el retrato de otro heredero, en este caso, del tan admirado imperio romano ¹¹.

Los retratos infantiles fueron relativamente frecuentes en la época imperial romana aunque, generalmente, se hacían en mármol o en materiales menos valiosos que el bronce. En cuanto al que perteneció a Don Carlos, la tasación que se le dio, tanto en el inventario, 25 ducados, como en la almoneda, 40 ducados, fue bastante elevada. El pedestal, de bronce dorado, añadiría aún más valor a la pieza. Precisamente, hacia 1560, el Papa se encontraba preparando el envío de una serie de esculturas para el Rey de España. El conjunto, del que nos han llegado noticias por diversos cauces ¹², constaba de algunas piezas antiguas y

otras modernas, a las que se añadieron una cabeza de Alejandro Magno que pertenecía al Cardenal Carpi, y otras de Aníbal, Sócrates y César, propiedad del Cardenal Ricci de Montepulciano. Sin embargo, la oportuna llegada a Roma del Gran Duque de Toscana, Cosme I, hizo cambiar de planes al Pontífice y tan importante obsequio pasó finalmente a engrosar las colecciones de los Médicis.

Por esas mismas fechas, el escultor Guglielmo della Porta (Porlezza, 1515?-Roma, 1577) había realizado para Pío IV una serie de estatuas y bustos de emperadores romanos en bronce que, en 1564, se encontraban expuestos en el Belvedere del Vaticano. Según la descripción de un catálogo de venta, que se ha fechado hacia 1560, eran: "Statue e teste di metallo gettate simile alle propie antiche in Roma" ¹³. Su sucesor, Pío V, con su política de austeridad y mucho menos interesado por el arte, pudo devolverlos al escultor, seguramente porque no habían sido aún pagados, ya que reaparecieron en su taller en 1568 y, siete de ellos, fueron vendidos en 1575 a la familia Farnese ¹⁴. De estos, cuatro se encuentran actualmente en Nápoles, en el Museo de Capodimonte. Se trata de Lucio Vero, Caracalla niño o pseudo Geta, Caracalla adulto, y Antinoo ¹⁵. El regalo de Don Carlos pudo pertenecer a este grupo y tendría, por tanto, alrededor de 80 cm. de altura. Según las antiguas

descripciones, fue identificado como *Octaviano*, o sea Octavio Augusto, cuando era niño, aunque posiblemente representaba a uno de sus nietos adoptivos, Gayo o Lucius, a los que el Emperador educó personalmente, y cuyos retratos se extendieron por el imperio. En el Museo del Prado se conserva un busto retrato, en mármol, del Príncipe *Gayo César* (E-121) concebido como versión juvenil del retrato de Augusto tipo Primaporta¹⁶. Este prototipo pudo ser el modelo utilizado por Guglielmo della Porta para el retrato que perteneció al Príncipe.

Se conserva un pequeño busto de bronce, de tamaño mucho menor, 18 cm. de altura, en Madrid, en el Museo Arqueológico Nacional (53.042), de gran calidad técnica, que representa a un *Adolescente romano*. Fechado en el siglo XVI, está muy cerca, por su estilo, del taller de los Della Porta y es un fiel reflejo de su influencia. Inspirado en modelos de emperadores romanos, lleva parte del manto colocado sobre el hombro izquierdo con fibula y una banda que le cruza el torso. Procede de la colección del Marqués de Salamanca (siglo XIX), que probablemente lo adquirió como antiguo, ya que tiene una pátina artificial verde, que fue aplicada posteriormente para tal fin¹⁷.

Otra de las primeras esculturas que recibió el Príncipe Don Carlos fue un *Busto de niño*, en este caso de mármol, antiguo, que se encuentra actualmente en el Museo del Prado (E-742). Se trata, sin duda, de una representación de *Telesforo* quien, según la mitología griega, era el guardián del espíritu de la convalecencia. Se representaba como un muchacho cubierto con una capa con capucha, como si acabara de recobrase de una enfermedad. Es posible que Diego Hurtado de Mendoza se la regalara al Príncipe cuando se encontraba reponiéndose de su grave caída en 1562 o, algo más tarde, en 1564, cuando estuvo tan enfermo que llegó a hacer testamento. No sabemos si a la vez, formando pareja, el Embajador, le obsequió con un *Busto femenino*, descrito en los inventarios como "otra antigualla de mármol, de una vieja, que dicen es madre de Julio César". El modelo podría derivar de la *Vieja mujer bebida*, original de Mirón (S. II a. C.), y ambas esculturas se expusieron juntas en el Jardín de los Emperadores, en el Alcázar de Madrid, en 1636¹⁸.

Por otro lado, los pequeños bronce jugaron un papel fundamental como medio de difusión de la iconografía greco-romana. Héroe, dioses menores, alegorías, y objetos de uso cotidiano, irrumpieron en el mundo artístico de una manera decisiva. En el inventario de Don Carlos se recogen siete ejemplares, todos procedentes de obsequios, ya que eran muy difíciles de conseguir en el mercado anticuario español.

El grupo de *Hércules y Anteo*, otro de los obsequios de Diego Hurtado de Mendoza, fue uno de los temas favoritos de los bronceístas. Se trata de la reducción del admirado mármol del Belvedere que, a partir de 1560, se exhibió en Florencia, en el patio del Palacio Pitti. Bartolomeo

Ammannati realizó una versión monumental, en 1559-1560, para decorar una de las fuentes de la villa Medicea de Castello, pero ya antes, cuando se podía admirar en Roma, había servido de motivo de inspiración para muchos escultores y pintores¹⁹.

Aunque se han localizado dos versiones de este tema en colecciones españolas, una en el Museo Arqueológico Nacional (52.883) y la otra en el Palacio Real de Madrid, Colección del Patrimonio Nacional, ninguna parece tener posibilidades de proceder de la colección de Don Carlos. La primera porque es una fundición muy tosca, que parece de fecha tardía²⁰, y la segunda porque se trata de la adaptación del tema realizada por el florentino Antonio Susini, ya a principios del siglo XVII²¹. Sin embargo, en el Metropolitan Museum, Nueva York, nos encontramos con una estatuilla del mismo tema, que podría tener relación con la de la colección principesca. Está catalogada como florentina, de principios del siglo XVI, aunque, por su estilo, podría ser de Vittore Gambello "Camelio" (Venecia, h. 1460-1534), uno de los bronceístas más fascinantes del Renacimiento.

En la línea de Bertoldo y Riccio, Camelio desarrolló un estilo muy personal, inspirado en el antiguo, con una perfección técnica digna de sus comienzos como orfebre y medallista, donde el modelo masculino se repetía constan-



Pier Jacob Alari-Bonacolsi, "Antico", Pan o Sático, bronce, The Metropolitan Museum of Art, The Jack and Belle Linsky Collection, 1982. (1982.60.91) Photograph © 1983 The Metropolitan Museum of Art.



Anfitrite, bronce, Venecia, siglo XVI, Palacio Real de El Pardo, Madrid, Patrimonio Nacional.

temente. Se trata de un tipo fornido, musculoso, con cabello y barba muy rizados, y de proporción corta. Pero además, supo dotar a sus figuras de una magia similar a la de las pequeñas pinturas mitológicas de su maestro Bellini y de Giovanni Battista Cima²². Como veremos, Hurtado de Mendoza reunió gran parte de su colección en Venecia y Roma. Además, hay que tener en cuenta que, entre las mejores piezas del Museo Arqueológico Nacional, se encuentra un *Hércules sedente*, atribuido a Camelio, procedente de la colección de Carlos V, que quizá fuera también un regalo del Embajador²³.

El tema de los monstruos, como se describe otra de las piezas de la colección: "Una cabeza de monstruo, negra con un espejo al revés", está muy relacionado con el mundo de los dioses menores o sátiros que tuvo una gran difusión en el norte de Italia. Allí, los escultores supieron adaptarlos a objetos de uso cotidiano como lámparas de aceite, aldabas, escribanías, tinteros, pie de candeleros o espejos. Partiendo de los grabados de Mantegna, Severo Calzetta, conocido como Severo de Rávena o "Maestro de los dragones" (act. en Padua y Rávena, 1496-entre 1525-1538) se especializó en este tipo de trabajos, y su taller fue uno de los más prolíficos²⁴. En el Museo Arqueológico se conservan varias obras de Calzetta, como una *Sirena candelabro* (inv. 52.831), una *Lucerna* (inv. 52.981), una lamparilla con forma de *Cabeza de Sileno* (inv. 52.953), una pareja de *Patatas de pavo* (inv. 52.829 y 52.830), y otras de su taller,

un *Monstruo marino* (inv. 52.838), una de las piezas más típicas, de donde viene su apodo de "Maestro de los dragones", y algunas más. La *Cabeza de monstruo* que se describe en el inventario de Don Carlos, también regalo de Hurtado de Mendoza, podría tener esta procedencia²⁵.

Un motivo muy relacionado con los anteriores, el dios *Pan*, solo o acompañado por otras figuras, se representó también frecuentemente en Italia del norte. El ejemplar que poseyó el Príncipe, regalo de Joan Vega en Valladolid, no se ha podido localizar pero, sin duda, se trataba de otra pieza valiosa, que se tasó en quince ducados en la testamentaria, aunque luego bajó a cuatro en el inventario de Felipe II. Según la descripción que nos proporciona el documento, la figura estaba colocada sobre un pedestal hueco, también de bronce, que llevaba la siguiente inscripción: "instituit Pamprimus calamos". Existen numerosas versiones del dios de los campos creadas por diferentes escultores del momento pero, entre todas, destaca la del bronceista de la Corte de los Gonzaga, Pier Jacopo Alari-Bonacolsi (Mantua, c. 1460-Gazzuolo, 1528), que se encuentra en el Metropolitan Museum, Nueva York. El autor muestra en esta estatuilla, por un lado, su fidelidad con los modelos de la antigüedad clásica y, por otro, la perfección técnica que caracteriza todos sus trabajos, con los que consiguió emular de tal modo a los antiguos que recibió el apodo de "Antico"²⁶. En el Museo Arqueológico Nacional hay un *Sátiro danzante* (76/51/33), atribuido a Pietro de Barga, del último tercio del



Taller de Pompeo Leoni, Felipe II, mármol, The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Annie C. Kane, 1926. (26.260.91) Photograph © 1991 The Metropolitan Museum of Art.

siglo XVI, por lo tanto, un poco tardío para ser el del Príncipe. Además, en el Alcázar de Madrid, en el Monetario particular del Rey, en 1846, se describía un *Sileno* colocado sobre un pedestal ochavado de madera con embutidos, que no se ha podido localizar ²⁷.

Otro de los bronce de la colección de Don Carlos, una *Venus marina* o *Anfitrite*, se conserva en el Palacio de El Pardo, en la Colección del Patrimonio Nacional (Nº Inv. 10069576). Se trata de una obra de gran calidad de la escuela veneciana de mediados del siglo XVI, con la que obsequió al Príncipe el Duque de Francavida. La diosa marina, esposa de Neptuno, de bronce, de 30 cm. de altura, está apoyada sobre un delfín al que agarra por la cola. Tanto el modelo, una figura femenina de gran belleza, como la postura distorsionada, enlazan directamente con las obras de los escultores venecianos, situados en el entorno de Jacopo Sansovino (Florencia, 1486-Venecia, 1570). Entre estos, los trabajos de Francesco Segala (act. 1559-1592) son los que tienen una mayor similitud con la *Anfitrite* de la Colección del Patrimonio Nacional, como una figura de *Omphale*, del Museo Cívico de Padua, que forma pareja con un Hércules y está fechada c. 1565 ²⁸.

Dentro del gusto por la naturaleza, los escultores del norte de Italia desarrollaron una escuela dedicada al estudio de los animales, que solo tuvo parangón a fines del siglo XIX, en Francia. La *Cabra* que aparece entre los bienes de Don Carlos

como: "Un cabroncillo de bronce, con su pie quebrado, regalo del duque de Sessa", entra dentro de esa corriente. Se conocen muchos ejemplares de este tema, relacionados con el taller de Andrea Brioscio "Riccio" (Trento, 1470-Padua, 1532), quizá el bronce más famoso del Renacimiento italiano. En el Museo Arqueológico hay una versión (52.727) catalogada como francesa del siglo XVII, pero que sigue fielmente el modelo original de este artista ²⁹. El Duque de Sessa intervino a favor de Leone Leoni ante el Emperador y estuvo en contacto permanente con el Cardenal Granvela. El mismo coleccionaba objetos de arte, como lo demuestran las medallas que encargó a Leoni.

Para terminar con los pequeños bronce, debemos mencionar la cita del inventario: "Media cara de monstruo q diz que es de sátiro", que podría ser un aplique decorativo relacionado con la cabeza y la figura del dios Pan, citadas anteriormente de los talleres del norte de Italia ³⁰.

Las series de bustos de Emperadores romanos

Como hemos visto, a mediados del siglo XVI, existía un repertorio fijo de estatuas antiguas, que se habían difundido principalmente por medio de grabados. Pero lo que tuvo una mayor repercusión fueron los retratos imperiales de los doce Césares o de políticos de la República romana,



Julia Domna, mármol, Museo Nacional del Prado, E-116, Madrid.

como Escipión, Sila, Cicerón, o los del Tardo Imperio, como Elio Vero y Caracalla, además de personajes femeninos, como la bella Faustina la Menor, Julia Domna, o poetas y pensadores griegos. Durante el Cinquecento se unieron a bustos antiguos otros fragmentos procedentes de restauraciones, además de reconstrucciones para completar las series, convirtiéndose en un producto típico del gusto renacentista³¹. En 1561 el Cardenal Ricci de Montepulciano envió a Felipe II una serie completa de doce bustos de *emperadores romanos* de mármol blanco, un busto de *Carlos V* y una copia en bronce de *El Espinario*. Todos eran trabajos modernos, procedentes de uno de los talleres más prolíficos de Roma, dedicado a la copia de esculturas clásicas, el de los Della Porta. Para trasladar tan importante obsequio, vinieron a España dos escultores, Juan Bautista Bonanome y Juan Antonio Sormano quienes, como Pompeo Leoni y, probablemente, ante la carencia de artistas especializados en mármol, decidieron instalarse en nuestro país³². Por otro lado, en 1568, el Papa Pío V mandaba al Monarca otra serie de los *Doce Césares*, aún más valiosa que la anterior, ya que se encontraba en los jardines del Belvedere desde la época de su antecesor Pío IV³³.

Pero, entre la llegada de estos dos importantísimos regalos, se producía, en 1565, la importación de otros dos conjuntos, a través de los hermanos Bonanome. Uno de ellos debió ser el que adquirió Don Carlos, que incluía las representaciones de *Julio César a Domiciano*, con busto y pedestal; el otro, que constaba solo de cabezas sin busto y era de los emperadores *Nerva a Septimio Severo*, debió llegar sin acabar y no encontró comprador hasta mucho tiempo después. Acompañaban a estas dos series, según se desprende del permiso de exportación concedido en Roma, una cabeza de *un Fauno*, y cuatro cabezas pequeñas.

Existe una gran dificultad para identificar todas estas piezas, ya que algunas han desaparecido, y otras se encuentran repartidas entre las colecciones del Museo del Prado y las del Patrimonio Nacional. Además de los retratos citados, en estas instituciones se conservan otros del mismo género procedentes de la colección de Diego Hurtado de Mendoza, de la misión de Velázquez en Roma, de la colección del VII Marqués del Carpio y de la Reina Cristina de Suecia y el Príncipe Odescalchi³⁴.

Volviendo a Don Carlos y siguiendo los datos de su inventario sabemos que, además de la serie de bustos ya citada, adquirió las cuatro cabezas pequeñas que habían salido a la vez de Roma, y un busto de *Carlos V* y otro de *Felipe II*.

Los doce emperadores *Julio César, Augusto, Tiberio, Calígula, Claudio, Nerón, Galba, Otón, Vitelio, Vespasiano, Tito y Domiciano*, tendrían que ser muy similares a los enviados por el Cardenal Ricci de Montepulciano, ya que dieron lugar al conocido comentario de Felipe II de que no le interesaban porque "los tenía doblados".

El retrato de *Carlos V* "a la antigua", realizado ya en España con los mármoles traídos desde Italia, seguiría el prototipo de los emperadores romanos, con armadura y manto, de tamaño monumental, como el que se conserva en el Museo del Prado (E-284), aunque la cabeza es una restauración del siglo XVIII. Avala nuestra hipótesis la existencia de otra réplica, de la que solo se conserva una antigua fotografía de cuando perteneció a la colección del Marqués de Santillana³⁵. Por tanto un ejemplar podría ser el que envió Ricci de Montepulciano y el otro el que hicieron los Bonanome, ya en España, para el Príncipe. En cambio, del retrato de *Felipe II* no se ha conservado ninguno, en las colecciones españolas, que siga estos prototipos. Hay una versión en el Metropolitan Museum, Nueva York, atribuida al taller de Pompeo Leoni, de mármol, que puede tener esta procedencia. Además, en el inventario de Don Carlos, se cita un segundo busto de *Felipe II*, que con mucha probabilidad es el mismo que aparece después en poder de Hurtado de Mendoza y que, gracias a la descripción del pedestal, se ha podido identificar con el del Museo del Prado (E-279), atribuido a Pompeo Leoni³⁶.

Por último, las cuatro cabezas pequeñas de *Julio César, Bruto, Escipión y Pompeyo*, aparecen siempre descritas juntas. Primero en el permiso de exportación concedido en Roma a Nicolás Bonanome (1565), después en el inventario del Príncipe (1569-1570), ya con busto y pedestal, más tarde en el de Felipe II (1602), y años después, en 1636, en el Jardín de los Emperadores del Alcázar de Madrid. Todavía hay una referencia más, cuando Bonanome reclama su pago a Felipe II en 1578, citándolos como "retratos pequeños de romanos antiguos". Aunque se han sugerido algunas esculturas como candidatas a proceder de este conjunto, es muy difícil llegar a conclusiones definitivas, ya que ninguna conserva el pedestal de mármol de diferentes colores que se describe en los inventarios. Los retratos de *Agripa* (E-348) y de *Romano desconocido* (E-157), ambos en el Museo del Prado, podrían corresponder con dos de ellos, por las dimensiones de sus cabezas, 72 y 78 cm., respectivamente, más pequeñas de lo que era habitual. En el primero de los casos se trata de una copia moderna, mientras que el segundo es una cabeza antigua la que está colocada sobre busto moderno³⁷.

Cuando Nicolás Bonanome, en 1573, ya fallecido su hermano Juan Bautista, reclamó el pago de todas estas piezas, la tasación fue realizada por Jacopo da Trezzo y Pompeo Leoni. Además de las dos series completas de bustos de emperadores romanos, el lote incluía seis retratos más, los de *Carlos V, Felipe II*, ya mencionados, y otros cuatro de los que no habíamos tenido aún noticia, los de los *Archiduces Rodolfo y Ernesto*, sobrinos de Felipe II, y los de *Juan de Austria* y el *Duque de Alba*. Parece ser que al final Felipe II adquirió todo el conjun-

to, pero en 1580, Jacopo da Trezzo, por medio del Embajador Khevenhüller, ofrecía a Rodolfo II varias de estas esculturas en venta. El Emperador llegó a adquirir algunas, que partieron hacia su Corte en Praga por Cartagena y Venecia, probablemente su retrato y el de su hermano, recuerdo de los tiempos que pasaron en la Corte española de niños. Cuatro años más tarde, se repitió la oferta con los bustos de emperadores romanos, que se encontraban entonces expuestos en los jardines de la Casa de Campo, muy rebajadas, de 80 a 30 ducados, pero esta venta no se llevó a cabo ³⁸.

Pompeo Leoni y el Príncipe Don Carlos

Fue la Reina María de Hungría, hermana de Carlos V y Embajadora de los Países Bajos, la primera en acudir a Leone Leoni para encargarle una serie de retratos de sus familiares más directos, con el fin de decorar su palacio de Binche, a las afueras de Bruselas. Además, pidió al escultor que se desplazara a París con objeto de recuperar unos moldes en yeso de las más famosas estatuas de Roma, que habían sido conseguidos por el pintor Primaticcio para el Rey Francisco I. Leoni utilizó esos moldes en algunas de sus creaciones, un busto

de Carlos V, que está inspirado en el de Cómodo-Hércules, o en la fachada de su casa de Milán pero, sobre todo, le sirvieron para ampliar su conocimiento de la Antigüedad, como ha quedado patente en el conjunto de su obra ³⁹.

Como es bien conocido, después del importante encargo de retratos que recibieron por parte de Carlos V, los Leoni, tanto Leone, como su hijo Pompeo, trabajaron durante toda su vida para nuestros Monarcas. Juana de Austria contrató a Pompeo Leoni como escultor de Corte en noviembre de 1556, el mismo año que había llegado a España con la misión de trasladar todas las esculturas encargadas por Carlos V y María de Hungría. Hasta 1564 Pompeo no dio por acabados estos monumentales retratos, por lo que, durante el prolongado espacio de cuatro años, el Príncipe pudo verle trabajar en ellos, cuando ya en Madrid instaló su taller. Además, colaboraban con él otros escultores, el más importante Jacopo da Trezzo, con el que Don Carlos mantuvo diversos contactos, llegando a enviar a dos de sus esclavos como aprendices a su taller.

La *Medalla de Honorato Juan*, fundida en 1556, fue el primer trabajo realizado por Pompeo Leoni a su llegada a España. Presenta el retrato del humanista, con una inscripción como maestro del Príncipe y, en el



Busto de personaje desconocido, mármol, Museo Nacional del Prado, E-148, Madrid.

reverso, una alegoría de la Prudencia, que tapa su boca con un velo, y una lira colocada al lado de un laurel con una serpiente enroscada, símbolo de la Sabiduría⁴⁰. Un año después realizó la del Príncipe, a la edad de doce años, que hemos visto al comienzo de estas páginas. Pero lo que debía ser una obra magnífica, no sólo por el material en que se realizó, oro, sino también por la importancia que le dio Felipe II a la donación que había ordenado el Príncipe, fue un *Crucifijo* encargado también a Pompeo Leoni. Se trataba de un figura de Cristo con tres clavos y la corona de espinas esmaltada en verde, de la que se desconoce el tamaño. La cruz fue realizada por el platero real Rodrigo Reinalte, e iba colocada sobre un calvario de latón dorado, con dos calaveras y catorce huesos de plata sobredorados. El Príncipe lo donó al Monasterio de Nuestra Señora de Atocha, en Madrid, y Felipe II se encargó de llevar a cabo el deseo de su hijo, quizá movido por el remordimiento que le produjo su muerte. Esta magnífica obra, lamentablemente desaparecida, podría anticipar el modelo de la monumental figura de Cristo, del calvario que corona el retablo de El Escorial. Muy cerca, a un lado del altar de la Basílica, formando parte del grupo funerario de Felipe II, se encuentra el retrato de Don Carlos, realizado también por Pompeo, a instancias del Monarca, en un último intento de perpetuar su figura⁴¹.

La colección de Don Diego Hurtado de Mendoza

En 1567, Don Carlos comenzó las negociaciones para adquirir los libros, antiguallas y medallas de Diego Hurtado de Mendoza. De ese mismo año data la última imagen del Príncipe que conocemos. Fue realizada por la famosa retratista italiana, Sofonisba Anguissola, que fue capaz de proporcionar al retratado, pese a sus ya más que evidentes taras físicas y psíquicas, una gran dignidad y prestancia. A Don Carlos le gustó tanto este retrato que, inmediatamente, encargó al pintor de Cámara, Alonso Sánchez Coello, nada menos que diecinueve copias, con el fin de poder enviárselas a sus familiares y amigos, entre ellos, sus queridos tíos Maximiliano II y María de Austria⁴². Con esta gran actividad, Don Carlos, consciente de su caída en desgracia, realizaba sin duda los últimos e infructuosos intentos para recuperar una imagen más favorable. La adquisición de la colección del Embajador entraría dentro de estos planes.

Don Diego Hurtado de Mendoza (Granada, 1503-Madrid, 1575), militar, diplomático, escritor y poeta, después de estudiar en Salamanca e Italia, entró al servicio del Emperador Carlos V en 1532. Tras una breve estancia en Inglaterra entre 1537-1538, fue nombrado Embajador en Venecia. Durante los siete años que permaneció en dicha ciudad, se convirtió en uno de los personajes imprescindibles del

mundo cultural, relacionándose con Pietro Aretino, Pietro Bembo, Paolo Giovio y Tiziano. Su biblioteca llegó a ser famosa en toda Europa por la riqueza de sus fondos, ya que solicitó copias de los manuscritos griegos de la biblioteca del palacio de los Dux, procedentes de la famosa colección Grimani, y llegó a tener hasta ocho copistas trabajando para él, repartidos por el norte de Italia. Coleccionista riguroso, conservaba las medallas guardadas en cajas de madera, hechas especialmente a la medida, los libros encuadernados cuidadosamente en piel, con plaquetas de bronce de temas mitológicos adornando algunos de ellos, y las esculturas colocadas sobre pedestales de jaspe encargados exclusivamente para ellas⁴³.

Aunque su gusto por las antigüedades había comenzado ya en España, donde había patrocinado algunas excavaciones, quizá impulsado por el ejemplo de su familia⁴⁴, fue en Venecia, y más tarde en Roma, ciudad a la que fue trasladado en 1546, después de haber asistido al Concilio de Trento, donde dio rienda suelta a esta afición. Su estancia en la ciudad de los Papas, sin embargo, no fue tan placentera como la veneciana, ya que tuvo que enfrentarse a continuos problemas, primero con Paulo III y después con Julio III, no muy afines a los intereses del Emperador. En la misma fecha, fue nombrado Jefe de la Guardia de Siena, cargo que aceleró su vuelta a España, a fines de 1553 o principios de 1554, después de que Carlos V le culpara de la pérdida de esta ciudad.

Ya en nuestro país, en 1557, Hurtado de Mendoza se encontraba en Laredo como Proveedor General de la Armada Real y, cuatro años después, en 1561, se trasladó con la Corte a Madrid, como curador de Doña Magdalena de Bovadilla, dama de Doña Juana. Fue con toda probabilidad entonces cuando comenzó a tratar al Príncipe Don Carlos. En 1567, quizá por su experiencia anterior, Felipe II le encomendó los preparativos del viaje que pensaba hacer a Flandes, junto con el Príncipe y sus sobrinos los Archiduques de Bohemia Rodolfo y Ernesto que, por los tristes motivos ya conocidos, no se llegó a realizar. Poco después, tuvo lugar el acontecimiento que acabó definitivamente con su carrera política. El grave altercado ocurrido en Palacio, justo la víspera de la muerte de Don Carlos, entre el ex Embajador y Don Diego de Leyva, que supuso para el primero reclusión en el castillo de la Mota y el destierro a Granada, ciudad adonde llegó el 17 de abril de 1569. A partir de ese momento se dedicó a la literatura y solo volvió a Madrid en 1574, para participar en la causa judicial que tenía abierta por las cuentas de su estancia en Italia. Murió al año siguiente en dicha ciudad.

Según el inventario de los bienes, realizado el 6 de agosto de 1575, una semana antes de su muerte, la colección de Hurtado de Mendoza constaba de gran cantidad de pinturas, grabados, joyas, monedas y medallas, además de los manuscritos y libros, a los que siempre dio tanta importancia, describiéndolos como: "griegos, latinos y arábigos... de mano y de molde, libros de gran estimación y

valor". En cuanto a las "antiguallas", solo se mencionan en dicho documento de la siguiente manera:

Treinta y dos a treinta y cuatro estatuas de mármol que valen seiscientos ducados vendidas acá./ Veynte figuras de bronce antiguas y pequeñas de diversas animalias e hombres.

Además añadía el destino que pensaba dar a su colección y los motivos de su decisión:

Y porque yo tengo quantas con el Rey nuestro señor, en las quales me pone dudas, aunque el Rey muy bien entiendo que no soy alcanzado; por sanear mi conciencia y mi lealtad hago a Su Majestad mi universal heredero⁴⁵.

El documento de aceptación de la herencia, por parte de Felipe II, dio lugar a un nuevo inventario más completo, redactado en 1580⁴⁶, que se copió literalmente en el de Felipe II. Entre las cuarenta y ocho piezas que se describen, había treinta y nueve bustos o cabezas, una estatua de Venus y Cupido, sin cabeza ni brazos, un fragmento de torso, dos relieves de alabastro, un retrato de Felipe II, en mármol y otro de Carlos V, en plata policromada. Algunas de estas esculturas se encuentran en el Museo del Prado, como los relieves con los retratos de *Platón* (E-305) y *Aristóteles* (E-314), una cabeza de *Gladiador* (E-203), el busto de *Julia Domna* (E-116), el de *Julio César* (E-151), *Antinoo* (E-193), y el de un *Personaje desconocido* (E-148). Se trata en todos los casos de esculturas de mármol, de una calidad técnica excelente, de los talleres venecianos y romanos, que habrían enriquecido de manera excepcional la proyectada galería de esculturas del Príncipe⁴⁷. En una carta del 21 de septiembre de 1567, Don Diego le comunicaba que ya había enviado a Alcalá de Henares los libros y antiguallas y que allí llegarían también los objetos que tenía en Granada. Afirmaba que no sería necesario tasarlas, puesto que se conformaba con la merced prometida de 10.000 ducados. Ese mismo día, escribió una segunda misiva, ésta dirigida al Secretario de Felipe II, Martín de Gaztelu. En ella, más abiertamente, mostraba su rechazo a tratar de asuntos monetarios con personajes de tan alta estirpe. También le revelaba el motivo y la urgencia que tenía por desprenderse de sus queridas pertenencias:

Soy viejo y no puedo por mi edad esperar a plazos largos, ni tengo con que pagar mis rentas ni que comer⁴⁸.

No sabemos las relaciones que pudo tener este personaje con Don Carlos pero, a juzgar por los obsequios que le había realizado, se puede pensar que le tendría un cierto aprecio o, quizá, que confiaba ciegamente en su futuro. Por este motivo, la reclusión del Príncipe tuvo que suponer un serio revés para el Embajador, que se vio de pronto acuciado por las deudas, sin posibilidad de rematar la venta de su colección y envuelto en un proceso judicial que arrastraba desde hacía años. Ante los hechos ocurridos la víspera de la muerte de Don Carlos, cabe preguntarse si no entraría en los planes de Hurtado de Mendoza la idea de liberarle o al menos de proporcionarle ayuda, en un último intento por salvar al heredero por el que tanto había apostado⁴⁹.

Notas

(A) Este artículo desarrolla, amplia y revisa algunas de las conclusiones presentadas en el Simposio: *El coleccionismo de escultura clásica en España*, celebrado en el Museo del Prado, el 21 y 22 de mayo de 2001. R. Coppel, "La colección de esculturas del príncipe don Carlos (1545-1568)", Madrid, 2001, pp. 61-88.

¹ La bibliografía general sobre el tema es abundante. Son fundamentales los repertorios de F. Haskell y N. Penny, *Taste and the Antique*, New Haven-Londres, 1981, ed. española, 1990 y P.P. Bober y R. O. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, Nueva York, 1991, y los siguientes artículos: A. Levi, "Ritratti romani lavorati nel Rinascimento", *Historia*, VI, 1932, pp. 276-291. K. Fittschen, "Sul ruolo del ritratto antico nell'arte italiana", en *Memoria dell'antico nell'arte italiana, II, I generi e i temi ritrovati*, Torino, 1985, pp. 383-411. I. Favaretto, "La fortuna del ritratto antico nelle collezioni venete di Antichità: original, copie e "invenzioni", *Bolletino d'Arte*, 79, 1993, pp. 65-72.

² Copia del testamento cerrado original del Príncipe Don Carlos, otorgado ante Domingo Zavala, escribano de cámara del Consejo Real. Archivo General de Simancas, Testamentos y Codicilos Reales, leg. 5. Publicado en *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, XXIV, Madrid, 1854, reed. 1966, pp. 515-550.

³ J. L. Gonzalo Sánchez-Molero, "La biblioteca de Honorato Juan (1507-1566) maestro de príncipes y obispo de Osma", *Pliegos de Bibliofilia*, 9, primer trimestre, 2000. El manuscrito fue adquirido por Felipe II en la almoneda del Príncipe, donde aparecía como "Cuento de estrellas", y donado en 1576 a la biblioteca de El Escorial. Patrimonio Nacional. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Biblioteca (h-1-1). *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, comisario: F. Checa, Museo del Prado, Madrid, 1998, nº 241.

⁴ Firmada y fechada: "F. POMP. 1557". Madrid, Museo Lázaro Galdiano. *Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*, comisario: J. Urrea, Museo del Prado, Madrid, 1994, nº 51.

⁵ Museo del Prado (Inv. 1136). *Felipe II. Un monarca...* nº 21 [op. cit. n. 3].

⁶ L. P. Gachard, *Don Carlos et Philippe II*, París, 1867. H. Kamen, *Felipe de España*, Madrid, 1997, pp. 124-127.

⁷ Para el inventario véase: Archivo General de Simancas, Contaduría Mayor de Cuentas, primera época, leg. 1051, publicado parcialmente por J. J. Martín González, *El escultor en palacio. Viaje a través de la escultura de los Austrias*, Madrid, 1991, pp. 59-73. Para la almoneda: Archivo General de Simancas, Contaduría Mayor de Cuentas, primera época, leg. 1092, ff. 63-64 (esculturas). El inventario de Felipe II fue publicado por F. J. Sánchez Cantón, *Archivo Documental Español*, 1959, II, pp. 179-192, para las esculturas.

⁸ J. Von Schlosser, *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío. Una contribución a la historia del coleccionismo*. 2ª ed., Madrid, 1988. M. Morán y F. Checa, *El coleccionismo en España*, Madrid, 1985.

⁹ Como se sabe, Felipe II, no era un gran aficionado a la escultura ni a los objetos procedentes de la antigüedad. El Príncipe, a juzgar por la cantidad de objetos que reunió en tan corto espacio de tiempo, sí debía serlo, pero además, quizá pretendía superar a su padre en algo que se consideraba entonces tan importante, el conocimiento de las humanidades. A éste, no sólo se llegaba a través de los textos, sino con objetos procedentes de ese mundo, monedas, medallas, restos arqueológicos y galerías de retratos de personajes grecorromanos. L. Nista, "Tradición iconográfica y literatura anticuaría numismática: del siglo XIII al XVII", en *La Púrpura del Imperio*, comisarios: M. A. Elvira y L. Nista, Museo del Prado, Madrid, 1999, pp. 13-23.

¹⁰ Inventario 1569-1570: "Una antigualla de bronce, con su pie de lo mismo, dorado, que dicen es Octaviano cuando era niño, que dicen embio el papa a Su Alteza estando en Toledo. Tasado en 25 ducados". J. J. Martín González, 1991, p. 64 [op. cit. n. 7].

¹¹ Octavius Augustus (73 a. C.), sobrino de César, fue adoptado por su tío en el 45 a. C. Cuando al año siguiente éste fue asesinado, Octavio, con tan sólo diecinueve años, asumió la venganza y heredó el poder. Junto a Marco Antonio y Lépido, formó el segundo triunvirato y, en el 27 a. C., con 31 años, fue nombrado Emperador del imperio romano, tomando el nombre de Augusto.

¹² Sobre las colecciones de escultura de Felipe II puede verse M. Morán, "Arqueología y coleccionismo de antigüedades en la corte de Felipe II", en *Adán y Eva en Aranjuez. Investigaciones sobre la escultura en la Casa de Austria*, comisario: J. Urrea, Museo del Prado, Madrid, 1992, pp. 35-47 y "Sobre el gusto por la escultura en la corte de Carlos V y Felipe II", en *Los Leoni...* 1994, pp. 17-28 [op. cit. n. 4]. A. Pérez de Tudela, "Algunas notas

sobre el gusto de Felipe II por la escultura en su juventud a la luz de nuevas cartas entre el obispo de Arrás y Leone Leoni". *A.E.A.*, 291, 2000, pp. 249-266, en la p. 262 recoge las citas del frustrado envío de esculturas de 1560.

13 El documento, redactado por el artista, es interesantísimo porque cita el original que ha utilizado para vaciar cada modelo y el lugar donde se encontraba en ese momento, siempre en colecciones privadas romanas. C. Riebesell, *Die Sammlung des Cardinal Alessandro Farnese*, Weinheim, 1989, pp. 198-199, n.º 30. B. Jestaz, "Copies d'antiques au palais Farnèse. Les fontes de Guglielmo della Porta". *Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée*, t. 105, 1993, 1, pp. 7-48.

14 Acta de venta de estatuas y bustos de bronce por Guglielmo della Porta al Duque de Parma. Se especifica que el pedestal era también de metal. *Ibidem*, pp. 8 y 47 [apéndice con el documento completo].

15 *I Farnese. Arte e collezionismo*, comisarios: F. Fornari y M. Espinosa, Parma, Nápoles, Múnich, 1995, n.º 189-192.

16 *Criaturas de Prometeo*, comisarios: S. Schröder y M. A. Elvira, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2000, n.º 24.

17 R. Coppel, *Bronces del Renacimiento italiano en el Museo Arqueológico Nacional*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1987, ed. Facs. 1989, n.º 57.

18 Todas las citas, tanto del inventario como de la Almoneda, están recogidas en Coppel, 2001 [op. cit. n.º A].

19 *L'ombra del genio. Michelangelo e l'arte a Firenze, 1537-1631*, comisarios: M. Chiarini, A. P. Darr y C. Gianini, Florencia, 2002, n.º 47.

20 Coppel, 1987, n.º 128 [op. cit. n.º 17].

21 Coppel, 2001, p. 73 [op. cit. n.º A].

22 Camelio fue alumno del pintor Giovanni Bellini, y en 1484 era director de la ceca de su ciudad natal. En 1515 el Papa León X le llamó para que se trasladara a trabajar a Roma. El catálogo de sus obras se ha podido reconstruir a partir de dos relieves, uno de ellos firmado, *Batallas de hombres desnudos*, que realizó para su tumba y para la de su hermano, situada en un monumento del claustro de la iglesia de S. Maria della Carità, en Venecia. Actualmente se encuentran en el museo de la Ca d'Oro y son una obra maestra del relieve en bronce. S. Moschini, *Galleria G. Franchetti alla Ca' d'Oro*, Venezia, 1992, p. 42, fig. 35.

23 Coppel, 1987, n.º 26 [op. cit. n.º 17] y *Felipe II...*, 1998, n.º 259 [op. cit. n.º 3].

24 L. Planiscig, "Severo da Ravenna (Des Meister des Drachnes)", *Jahrb. der Kunsth. Sammlungen in Wien*, IX, 1935, pp. 75-86. C. Avery y A. Radcliffe, "Severo Calzetta da Ravenna: New discoveries", *Studien zum Europäischen Kunsthandwerk. Festschrift Y. Hackenbroch*, Múnich, 1983, pp. 107 y ss.

25 Coppel, 1987, n.º 10-25 [op. cit. n.º 17].

26 H. J. Hermann, "Pier Jacopo Alari Bonacolsi gennant Antico", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXVIII, 1910, pp. 201-288. A. Radcliffe, "Antico and the Mantuan bronze", *Splendeurs of The Gonzaga*, ed. D. Chambers y J. Martineau, Victoria and Albert Museum, Londres, 1981, pp. 46-49.

27 Coppel, 2001, pp. 74-75, fig. 5 [op. cit. n.º A].

28 "La bellissima maniera." *Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, Castello del Buonconsiglio, comisarios: A. Bacchi, L. Camerlengo, M. Leithe-Jasper, Trento, 1999, n.º 89.

29 Coppel, 2001, pp. 77-78, fig. 7 [op. cit. n.º A].

30 Se conservan muchos apliques de muebles u objetos con el tema del rostro de un sátiro, aunque éste, por la baja tasación que se le dio, no debía ser muy grande. Lo adquirió en la almoneda, junto con la estatuilla de la Cabra, el Conde de Chinchón.

31 S. Schröder, "Las series de los Doce emperadores", en *Actas del Simposio: El coleccionismo de escultura...*, 2001, pp. 43-60 [op. cit. n.º A].

32 S. Deswarte-Rosa, "Le Cardinal Ricci et Philippe II: cadeaux d'oeuvres d'art et envoi d'artistes", *Revue de l'Art*, 1990, 88, pp. 54 y ss.

33 P. León, "La colección de escultura clásica del Museo del Prado", en S. Schröder, *Museo del Prado. Catálogo de la Escultura clásica*, I, Madrid, 1993, pp. 1-32.

34 J. J. Martín González, "Noticias varias sobre artistas de la Corte en el siglo XVI", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, XXXVII, 1971, pp. 225-240, doc. III y IV. R. Coppel, *Museo del Prado. Catálogo de la escultura de época moderna. Siglos XVI-XVIII*, Madrid, 1998, pp. 21-38.

35 *Ibidem*, n.º 89. M. L. Tárraga, "Investigaciones sobre las restauraciones históricas de la obra de los Leoni conservadas en el Museo del Prado", en *Los Leoni...* pp. 86-99, fig. 7-9 [op. cit. n.º 4].

36 Coppel, 1998, n.º 22 [op. cit. n.º 34]. *Felipe II. Un monarca y su época. Las tierras y los hombres del Rey*, comisario: L. Ribot, Museo Nacional de Escultura, Palacio de Villena, Valladolid, 1998, n.º 4.

37 Coppel, 1998, n.º 94 [op. cit. n.º 34] y Schröder, n.º 22 bis [op. cit. n.º 33].

38 M. Estella, "La herencia artística del embajador Khevenhüller", *A.E.A.*, 1978. K.F. Rudolf, "Antiquitates ad ornatum hortorum spectantes" (Coleccionismo, antigüedad clásica y jardín durante en siglo XVI en las cortes de Viena y Praga), en *Adán y Eva...* 1992, pp. 15-34 [op. cit. n.º 12].

39 E. Plon, *Les maîtres italiens au service de la maison d'Autriche. Leone Leoni, sculpteur de Charles Quint et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*, Paris, 1887. M. Estella, "Los Leoni, escultores entre Italia y España", en *Los Leoni...* 1994, pp. 29-62 [op. cit. n.º 4], K. Helmstutler, "To demonstrate the greatness of his spirit". *Leone Leoni and The Casa degli Omenoni*. Tesis doctoral, New Brunswick, New Jersey, 2000. M. Estella, "El mecenazgo de la reina María de Hungría en el campo de la escultura", en *Carlos V y Las Artes, Promoción Artística y Familia Imperial*, coordinadores: M. J. Cantera y M. A. Zalama, Universidad de Valladolid, 2000, pp. 283-321.

40 *Los Leoni*, 1994, n.º 50 [op. cit. n.º 4]. *Felipe II...*, Valladolid, 1998, n.º 319 [op. cit. n.º 36].

41 Coppel, 2001, pp. 80-81 y documento 2 [op. cit. n.º A]. F. J. Portela, "La escultura en el monasterio de El Escorial", *Fragmentos*, 4-5, 1985.

42 M. Kusche, "El retrato de D. Carlos por Sofonisba Anguissola", *A.E.A.*, 292, 2000, pp. 385-394.

43 D. González Palencia, *Vida y obras de Don Diego Hurtado de Mendoza*, Madrid, 1941. M. Falomir, "La internacionalización del gusto de la nobleza española" en *Carolus*, comisario, Fernando Checa, Museo de Santa Cruz, Toledo, 2000, pp. 375-405.

44 Sobre todo por su tío, Don Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza (1466-1523), que fue uno de los introductores del Renacimiento italiano en nuestro país, primer propietario del *Codex Escorialensis*, parte de cuya colección luego heredaría Don Diego a través del legado de su prima Doña Mencía de Mendoza (1508-1554).

45 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, 6 de agosto de 1575, Rodrigo Vera (ff. 816-905), publicado en C. Pérez Pastor, "Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas, I, *Memoria de la Real Academia Española*, X, 1910, pp. 153-255, las citas en pp. 159, 161 y 189.

46 Biblioteca del British Museum. Manuscrito 28.358, ff. 67 y ss., publicado por R. Foulché-Delbosc, "Un point contesté de la vie de Don Diego Hurtado de Mendoza", *Revue Hispanique*, 2, 1895, reed. Nueva York, 1961, pp. 208-303. El inventario se encuentra en las pp. 289-303.

47 R. Coppel, "Esculturas del Renacimiento italiano en el Museo del Prado: la colección de D. Diego Hurtado de Mendoza", *Academia Spagnola di Storia, Archeologia e Belle Arti*, Roma, 1996, pp. 94-97, y 1998, n.º 78-88 [op. cit. n.º 34]. *Felipe II...*, Madrid, 1998, n.º 253-255 [op. cit. n.º 3].

48 F. Bouza, "Ardides del Arte. Cultura de Corte, acción política y artes visuales en tiempos de Felipe II", en *Felipe II...* Madrid, 1998, pp. 75 y 80-81, n.º 71-73 [op. cit. n.º 3].

49 "...estando preso el Príncipe Don Carlos <Don Diego de Leiva> metió mano a la espada contra Don Diego de Mendoza en la sala de palacio, y el prudente Rey Don Felipe segundo salió de su aposento con el Duque de Alva, pensando que le sacaban al príncipe". P. Varrón, *Compendio genealógico ó epitome de la historia de la real casa de Leyva...* Nápoles, 1655, 4, pp. 80-81, citado por M. Forel-Fatio, *Études sur l'Espagne*, Paris, 1895 y recogido por Foulché-Delbosc, 1895, p. 229 [op. cit. n.º 46].



Fachada de la antigua Cárcel y Cabildo de Martos (Jaén), Fotografía: Oronoz.

Los usos de la Antigüedad: colecciones arqueológicas en la España del Renacimiento

Por Vicente Lleó Cañal
Universidad de Sevilla

En los inicios de la Era Moderna, adquiere carta de naturaleza en toda Europa la noción de que Antigüedad y Nobleza son términos sinónimos; en España, sin embargo, esta común noción mostrará unos perfiles especialmente acuciantes. En efecto, la antigüedad más “visible” en la mayor parte de España la constituían los restos de la dominación musulmana, un pasado que era aprovechado por otros pueblos europeos para acusar a los españoles de bárbaros y criptomoriscos ¹.

Para contrarrestar tales reproches, tanto familias nobles, como ciudades, o incluso instituciones españolas, buscaron establecer ilustres genealogías que enlazaran con el más remoto pasado, clásico o incluso a veces bíblico, saltando limpiamente por encima de cualquier “contaminación” islámica. Como veremos, las colecciones arqueológicas -auténticas o falsas- jugaron un papel destacado en este proceso.

Quizá por ser peor conocida, vale la pena comenzar por lo que podemos denominar “obsesión nobiliaria” de las ciudades. En efecto, estimuladas por humanistas y eruditos locales, la mayoría de las ciudades españolas buscaron “demostrar” su ilustre prosapia, con fantásticos antepasados, destacando entre estos ancestros, desde La Coruña a Cádiz, especialmente Hércules.

Para ello reunían cuantas piedras antiguas podían hallar para después exhibirlas orgullosamente en los muros de sus edificios públicos. Lo observó irritado el humanista

portugués Gaspar de Barreiros, quien recorrió buena parte de España en 1543:

y así de estas vanidades -escribe- no hay lugar noble en España que no tenga sus reliquias o en torres o en puertas o en cualesquier otros edificios, que la gente ignorante usurpa como por muestra y argumento de su antigüedad y nobleza ².

Un caso importante en este sentido lo constituye la ciudad de Morviedro (Sagunto), que pretendía ir aún más allá de sus evidentes raíces romanas. Así, en 1583, cuando la visitó el Notario Apostólico Henrique de Cock, pudo ver empotrada en su muralla, junto a otras lápidas romanas, una escrita en caracteres hebreos que pretendía ser, según rezaba la inscripción, del sepulcro de “Adoniram, siervo del rey Salomón, el cual vino aquí para cobrar sus alcábalas”. Ante tan burda falsificación el buen Notario, perplejo, sólo pudo afirmar: “No hay duda que el tal Adoniram existió, más cómo vino a Morviedro lo pueden disputar otros” ³.

Dejando aparte otras experiencias en la utilización de restos antiguos como las llevadas a cabo por Jaume Amigó en Tarragona durante el arzobispado del eminente arqueólogo Antonio Agustín (1576-1586) ⁴, los casos más significativos de coleccionismo anticuario municipal los encontramos en Andalucía, quizá porque aquí eran mucho más evidentes las huellas del pasado musulmán. El caso de la ciudad de Martos (Jaén) resulta especialmente ilustrativo. Martos contaba desde antiguo con una tradición de *laudes*



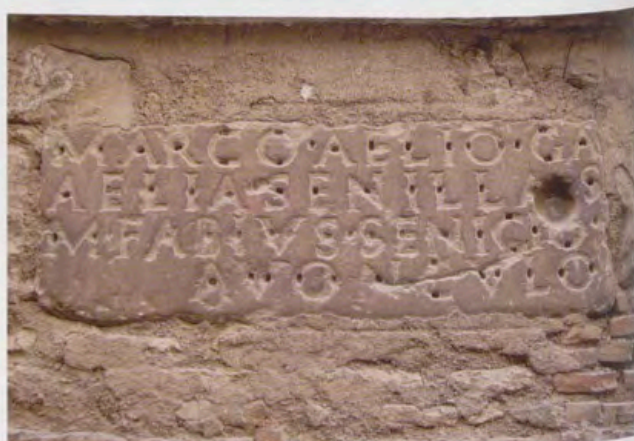
Fachada lateral con restos arqueológicos y detalles de los mismos, de la Cárcel y Cabildo de Martos (Jaén), *Concejalía de Cultura, Patrimonio Histórico, Fotografía: Jesús de la Torre (Hobby Color).*

storiae patriae que había ido tejiendo la historia mítica de la ciudad. Así, Francisco Delicado, muy vinculado a la villa, aunque no natural de ella, en su novela *La Lozana Andaluza*, asegura que su fundador había sido el dios Marte, de donde derivaría no solo su nombre, sino el carácter belicoso de los habitantes, pero también Hércules, quien habría plantado allí una tercera de sus famosas columnas. Subrayando esta tesis, Delicado afirma que “en aquella tierra hay señales de su antigua grandeza en abundancia” incluyendo en efecto la “tercera piedra o colona (de Hércules) que al presente está puesta en el templo (y que) hallóse el año de 1504”⁵.

Pero el más explícito defensor de las glorias pasadas de Martos es Diego de Villalta, quien en 1579 dedicó a Felipe II su *Historia de la Antigüedad y Fundación de la Villa de Martos*, un encendido elogio a la vetusta *República tuccitana*. El motivo del autor al escribir su historia era llevar a la memoria (de sus naturales) el antiguo y noble origen de sus pasados, de los cuales con mucha razón se podrán preciar y tener en mucho⁶.

En este ambiente de exaltado clasicismo surgió el nuevo edificio de la Cárcel y Cabildo, obra iniciada en 1577 por Francisco del Castillo, a instancias del Gobernador y Justicia Mayor de la Orden de Calatrava, a cuya jurisdicción pertenecía la ciudad, D. Pedro de Aboz y Enriquez.

Francisco del Castillo había disfrutado de una rica experiencia romana (aunque en una posición muy subalterna)



en el círculo de Villa Giulia, junto a Vignola, Vasari y Ammanati⁷. El edificio de la Cárcel y Cabildo le permitió desarrollar estas experiencias romanas realizando una sorprendente yuxtaposición de Antigüedad "antigua" y Antigüedad "nueva". En efecto, el edificio dispone de dos fachadas: la lateral muestra un auténtico *collage* de sabor casi piranesiano de lápidas, inscripciones y fragmentos arquitectónicos romanos, evocador de los remotos orígenes de la villa, es decir, de su Antigüedad "antigua"; la fachada principal, por el contrario, con su portada rústica inspirada en Serlio, las clasicistas estatuas alegóricas de la Justicia y la Prudencia, así como las inscripciones latinas "modernamente antiguas" aludiría a la continuidad ideal entre un pasado glorioso y un presente "recuperado". "Roma la Vieja", como había llamado a Martos Francisco Delicado, saltaba así limpiamente por encima de su más cercano pasado medieval, es decir, musulmán.

Villalta en su *Historia* afirma, refiriéndose a la fachada lateral,

todas estas piedras antiguas que de presente se han hallado en esta peña de Martos y pudieron ser traídas, las han mandado ahora traer y juntar de diversas partes y lugares y quitarlas de otros edificios y torres donde estaban puestas y ponerlas todas juntas por maravillosos orden y artificio en el suntuoso edificio de Casas del Cabildo y Cárcel, que en la plaza de esta villa ha mandado hazer y edificar el ilustre Ayuntamiento y República Tuccitana de Martos, a cuya diligencia y cuidado deben mucho todos los curiosos de saber estos deleites y provechos de antigüedades, por haberlas así juntado y puesto en la muralla y pared principal de este edificio... por cuya causa será este edificio de los notables y celebrados que haya en España, donde hallarán mas de cuarenta piedras antiguas con letras esculpidas y columnas y mármoles de diversos colores, y así mismo estatuas antiguas y otras modernas esculpidas por el singular arquitecto y escultor Francisco del Castillo.



Arnaldo Van Westerhout, La antigua Singilia llamada al presente Antequera, Portada del libro mostrando el estado original del "Arco de los Gigantes", Archivo Histórico Municipal, Antequera.

Todo un programa, como vemos, de "Museo de las Grandezas Pátrias"; pero el caso de Martos no era único en estas fechas. Menos conocido, aunque igualmente significativo, y con muchos puntos en común con Martos, es el del Arco de los Gigantes de Antequera (Málaga). Originalmente se trataba de una puerta en la muralla musulmana que ponía en comunicación la Plaza Alta con la llamada Plaza de los Escribanos. Esta última fue configurándose durante la segunda mitad del siglo XVI como centro cívico de la ciudad; en efecto, aquí se encontraban la Audiencia o Cárcel, las casas del Cabildo, y la monumental Iglesia de Santa María la Mayor, mientras que a su alrededor se ubicaban las oficinas de los escribanos públicos que daban nombre a la plaza. En el centro, finalmente, se levantaba una fuente labrada por Baltasar de Godros en 1545 para conmemorar la traída de aguas a la ciudad.

La vieja puerta musulmana era en eje acodado en consonancia con su carácter militar; pero ello dificultaba el tráfico de gentes entre las plazas, y, sobre todo, debía parecer poco decoroso en un contexto de edificios con aspiraciones clasicistas. Por ello, el Cabildo en 1585 tomó la decisión de demolerla y labrar otra de un carácter más clásico, enriqueciéndola, además, con numerosos restos arqueológicos. La elegante inscripción latina conmemorativa no puede ser más elocuente:

Siendo Corregidor Don Juan Porcel de Peralta, Caballero de la Orden de Santiago, natural de Granada, el Cabildo y Regimiento de la Ciudad de Antequera, dedicó al invictísimo Felipe II, rey de las Españas y de las Indias Orientales y Occidentales, de las dos Sicilias, Protector de la Fé y la Religión Christiana, estas estatuas y epitafios que recogidos de las ruinas de los pueblos de Singillia, Álora, Antikaria, y Nescania, demuestran la Nobleza y Antigüedad de esta ciudad. Año de 1585 de nuestra salud y primero del Pontificado de nuestro Santísimo Padre Sixto V de felice memoria.

Podemos completar la inscripción con el acta capitular de 7 de mayo de 1585, en que se explica que "en algunas torres de esta ciudad y casas particulares della y en el cerro del León, y Sierras de Abdelaziz y Molina, y otros lugares del término de esta ciudad, hay estatuas y piedras escritas del tiempo de los romanos, por donde consta la antigüedad desta ciudad" por lo que se acordaba que "todo lo susodicho sea recogido e puesto en orden e parage e lugar donde pueda verse por todas las personas que a esa ciudad vienen, e por quanto es más público en la puerta de las dichas plazas, por el concurso de gentes que en ellas hay de ordinario" ⁹.

El actual Arco de los Gigantes es sólo un vestigio del original, pero un grabado que ilustra las *Memorias Antiguas y Modernas de la Ciudad de Antequera* (1790) nos muestra su aspecto primitivo; se remataba con una enorme estatua de Hércules, obra, según se asegura, romana, pero que había sido "restaurada" añadiéndole un escudo con las armas reales; la flanqueaban dos estatuas alegóricas de Virtudes, además de diferentes elementos de la Heráldica

Municipal. A ambos lados del Arco se ubicaron asimismo dos estatuas romanas de togados, y se empotraron hasta 44 epitafios e inscripciones en los muros. Finalmente, por la cara interior del arco, se levantó una estatua de la Fama, obra, al parecer, también romana, pero obviamente retallada para su nueva iconografía.

El impulsor de este singular "Museo" fue otro Corregidor "ilustrado", Don Juan Porcel de Peralta, pero en la redacción de las inscripciones latinas conmemorativas intervinieron además el Alcaide Mayor, Antonio Ordaz, y el humanista Juan de Mora, quien publicó un folleto con la traducción de los epitafios ⁹. Por su parte los aspectos arquitectónicos corrieron a cargo del Maestro Mayor Francisco de Azuriola, encargándose de la construcción el alarife mayor de la ciudad Francisco Gutiérrez.

Un último ejemplo de la utilización de restos arqueológicos por las ciudades, y no menos rico en significados, lo constituye la construcción en Sevilla del Paseo de la Alameda, popularmente conocido como "Alameda de los Hércules", en fechas también muy cercanas a las anteriores, entre 1574 y 1578. Su impulsor fue, una vez más, un regidor "ilustrado", Don Francisco Zapata de Cisneros, Conde de Barajas, quien, durante su anterior cargo como Asistente de Córdoba, había mostrado ya su interés por aspectos de la "policía urbana" ¹⁰.

El solar elegido para el paseo era una charca pestilente, resto de un viejo brazo del Guadalquivir, que resultaba frecuentemente inundada. Tras la reforma, el lugar quedó convertido en un civilizado paseo con hileras de



Hito fundacional levantado por Hércules en Sevilla. Miniatura de la Primera Crónica General, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Ms. Y.1.2, f. 5r, Madrid, Patrimonio Nacional.

árboles y tres fuentes monumentales. En la realización de estas últimas intervinieron los clasicistas escultores Juan Bautista Vázquez y Diego de Pesquera sobre trazas del arquitecto Asensio de Maeda; de las partes en bronce se encargó Bartolomé Morel, fundidor del Giraldillo. Sólo nos han llegado noticias de dos de las fuentes, una de las cuales estaba dedicada al dios Baco y la otra a Neptuno ¹¹.

Pero lo que verdaderamente otorgaba su sello a la Alameda fueron dos enormes columnas romanas rematadas por las estatuas de Hércules y Julio César, estas últimas labradas por Diego de Pesquera. Las estatuas representaban a los fundadores míticos de la ciudad, según una antiquísima tradición recogida en la rima "Hércules me fundó / Julio César me cercó de murallas y altas torres...".

Ahora bien, como dejan claro las inscripciones que se añadieron a los pedestales de las columnas, las dos estatuas representaban en realidad *sub specie clásica* al Emperador Carlos V y a su hijo Felipe II, identificando pues a los dos Monarcas con los héroes de la Antigüedad. Otra inscripción añadida por acuerdo municipal hace notar el agrade-



Columnas romanas de la Alameda de Hércules, Sevilla. Fotografía: Oronoz.

cimiento al Asistente Conde de Barajas "por haber trasladado hasta aquí las dos columnas de Hércules, con un trabajo comparable a los del mismo Hércules".

La conexión entre las dos columnas sevillanas y las labores del héroe griego no era mera retórica, no sólo por lo difícil de su traslado (que obligó a derribar parte de la muralla junto a la puerta de la Macarena) sino por otro motivo. Las columnas procedían de los restos de un edificio romano en la Parroquia de San Nicolás, del que aún permanecen *in situ* tres columnas que dan nombre a la actual Calle Mármoles (otra más se habría partido, según tradición, en época del Rey Pedro III, cuando la trasladaban al Alcázar). El edificio presentaba pues originalmente un frente hexástilo; ahora bien, en una reunión de humanistas que asistió al traslado de las columnas a la Alameda, y cuyas deliberaciones constan en una relación contemporánea, se afirma además, sin dar explicaciones, que dicho edificio era un templo dedicado a Hércules ¹².

En realidad la tradición que conectaba las columnas de la Parroquia de San Nicolás con un templo de Hércules venía de lejos. La encontramos en la *Historia de Sevilla* (c.1530) del Bachiller Peraza, quien dedica un capítulo entero a "Como Hércules, el Tebano queriendo edificar la ciudad de Sevilla en la que agora vivimos, puso por primeros fundamentos della los mármoles que hoy vemos que llamamos las columnas de Hércules ..." ¹³.

Peraza, que, como era previsible, se basa en el pseudo-Berosio y en las fabulaciones de Annio de Viterbo, explica que aquellos mármoles fueron el hito levantado por Hércules con una inscripción encima que decía "aquí será la gran ciudad". Pero Peraza se basaba en un testimonio aún más antiguo. En efecto, en una miniatura de la *Primera Crónica General*, realizada en el *scriptorium* sevillano de Alfonso X, para ilustrar de nuevo la fundación de Hércules, encontramos un pórtico hexástilo con una estatua de Hércules y en cuyo entablamento podemos leer la inscripción "Aquí será poblada la gran cibdat" ¹⁴.

Parece probable que el miniaturista medieval debió inspirarse en el pórtico hexástilo existente junto a la iglesia de San Nicolás, cuyas dimensiones eran verdaderamente hercúleas; por aquella fecha el monumento seguramente conservaría el entablamento, y quizá alguna figura del frontón, que sería interpretada como efigie de Hércules, inaugurando así una larga tradición historiográfica. Al tomar en el siglo XVI dos de estos "mármoles", no ya de un edificio cualquiera, sino del mismo monumento fundacional levantado por Hércules, el Conde de Barajas, y a través de él la propia ciudad, mimetizaban la acción civilizadora del héroe griego, "refundando" un espacio antes yermo y degradado, y subrayando la continuidad ideal entre la ciudad mítica y la histórica.

Junto a estas manipulaciones del pasado por parte de las ciudades cabe mencionar otras no menos significativas elaboradas por los humanistas en el plano teórico, como los fantásticos argumentos de Pablo de Céspedes para "demostrar" que la Mezquita de Córdoba era en realidad un templo griego o los de Alonso de Morgado referidos a la supuesta romanidad de la Giralda sevillana¹⁵; pero debemos centrarnos en otros tipos de colecciones arqueológicas en la España del Renacimiento.

Entre los propios humanistas se dio un cierto tipo de coleccionismo centrado sobre todo en material epigráfico y numismático, es decir, en material auxiliar del historiador; conocemos de su existencia por las frecuentes referencias que encontramos en su correspondencia¹⁶. A este tipo de coleccionismo erudito debió aspirar Fray Antonio de Guevara, quien, en una de sus *Epístolas Familiares*, fechadas en los primeros decenios del XVI, afirma:

no puedo negar que a manera de borracho que huele a do hay buena taberna, a mí se me van los ojos a do hay una

sepultura antigua para ver si hallaré allí alguna letra que leer o algún letrado que sacar¹⁷.

Aunque encontramos huellas de este mundillo de eruditos en numerosos autores, como Antonio Agustín, por ejemplo, que cita entre otros a Alvar Gómez de Castro o Juan Ginés de Sepúlveda¹⁸, es, sin embargo, en Andalucía donde más claramente aparecen alusiones a estas informales asociaciones de anticuarios. Un texto inédito del Licenciado Porras de la Cámara, titulado *Sobre Varias Antigüedades de España*, incluye elogios de Ambrosio de Morales, Benito Arias Montano, Alfonso Chacón y Pedro de Valencia, pero también de los menos conocidos Francisco de Padilla, tesoro de la Catedral de Málaga, o de los jerezanos Fray Agustín de Salucio y Don Juan de Barahona. El texto incluye, además, las cartas intercambiadas entre ellos, casi siempre en torno a nuevas monedas o inscripciones y con frecuentes referencias a sus propias colecciones¹⁹.



Loggias en el Jardín Arqueológico del Duque de Alcalá, Casa de Pilatos, Sevilla, Fotografía: Arenas.

Pero no fueron únicamente los reseñados por Porras de la Cámara los anticuarios destacados en Andalucía; habría que mencionar también al Licenciado Juan Fernández Franco, o al canónigo y pintor cordobés Pablo de Céspedes. En Sevilla es preciso señalar a Francisco de Medina, cuyas colecciones menciona el pintor Pacheco, al Licenciado Sancho Hurtado de la Puente, y, sobre todo, a Rodrigo Caro, el príncipe de los arqueólogos (pese a haber sido engañado por las fabulaciones del jesuita Román de la Higuera).

Al contrario que otros humanistas, Caro parece haber sido también sensible a la belleza de los restos clásicos y no sólo a su valor histórico. Su colección se repartía entre su casa sevillana y una finca, La Maya, que poseía en Utrera, donde había organizado un jardín arqueológico cuyo trasunto encontramos en su obra *Los Días Geniales o Lúdicos*²⁰. Dispersas por sus escritos encontramos referencias a sus piezas principales: una cabeza de Baco y otra de una Ménade, ambas en mármol y coronadas de yedra, un busto de una Emperatriz, figuras en bronce, una lápida

“con muy curiosas labores de Romanos”, multitud de inscripciones, cerámica pintada, vidrios, etc²¹.

Esta sensibilidad de Caro hacia aspectos estéticos resulta rara, aunque la encontramos también en Antonio Agustín²². Curiosamente, tampoco es común entre los artistas, quienes, teóricamente al menos, debían haber sido más proclives a la belleza del arte clásico. Una excepción bien conocida es la de Pedro Berruguete, quien exclamó admirado al contemplar el Sarcófago de Husillos: “ninguna cosa mejor he visto en Italia y pocas tan buenas”, según refiere Ambrosio de Morales. Otro caso es el de Felipe de Vigarny o Borgoña quien, según Cristóbal de Villalón, poseía

una imagen de Porcia, muger de Bruto Romano... la qual es hecha de un género de mármol que no alcanzan agora los hombres herramientas con que se pueda labrar sino con puntas de diamantes... e sé della dezir que no parece ser obra de hombre mortal, porque el artifice la esculpió desnuda... y puédese gustar todo el cuerpo por delante y por detrás y muestra aquellas venas y arrugas y puestos de miembros tan del natural que parece que Naturaleza quiso hacer hombres de mármol...²³.



Jardín Arqueológico del Duque de Alcalá, Castillo de Bornos (Cádiz). Foto-Estudio Sergio.



Jardín pensil, con restos de la colección arqueológica, en el palacio del Marqués de Mirabel en Plasencia (Cáceres), Fotografía: H. Rex.



Cipo romano con inscripción bilingüe latina y griega, Palacio del Marqués de Mirabel en Plasencia (Cáceres), Fotografía: H. Rex.

Sin embargo, son prácticamente inexistentes las referencias a colecciones de antigüedades entre los artistas. Una excepción notable, no obstante, es la del pintor sevillano Pedro de Villegas, gran amigo del arqueólogo y erudito Arias Montano. Villegas, que asistió a la reunión de humanistas antes citada en torno al traslado de las columnas de la Alameda sevillana, aparece en ese texto como poseedor de grandes antigüedades. Esta afirmación es corroborada por su testamento, firmado en 1563, donde escribe:

mando tres figuras de mármol grandes e dos rostros e un niño de mármol que tengo en mi casa se den a la iglesia mayor desta ciudad las quales se puedan poner donde estén perpetuas e bien paradas para que se aprovechen dellas los maestros e oficiales de la dicha iglesia ²⁴.

El mármol de que estaban hechas las estatuas, así como la función de *exempla* que les atribuía Villegas, permiten asegurar que se trataría de obras clásicas o así tenidas. Curiosamente, por un nuevo testamento de 1594, Villegas dejó todas sus antigüedades a Arias Montano, quien debió unir las a las que ya poseía en su Peña de Aracena, una serie de bustos de Emperadores y vaciados de cabezas de filósofos. Eventualmente todas ellas acabarían en poder de su discípulo, el humanista Pedro de Valencia ²⁵.

Por supuesto, esto no quiere decir necesariamente que los artistas españoles desconocieran las grandes esculturas clásicas, pues, aparte de los vaciados que aparecen frecuentemente citados en los inventarios *post mortem*, algunos de ellos tuvieron acceso a las colecciones arqueológicas de miembros de la aristocracia. De nuevo, sin embargo, es preciso señalar que estas últimas fueron notablemente escasas, quizá como reflejo del poco interés de los Monarcas de la Casa de Austria por la escultura clásica. En efecto, Villalta, al tratar de estas colecciones aristocráticas sólo alcanza a citar tres: la de Diego Hurtado de Mendoza, la del Marqués de Mirabel y la del Duque de Alcalá. Ahora bien, hay que señalar que Villalta parece referirse a colecciones expuestas "a la italiana" en gabinetes o jardines arqueológicos y, en efecto, los tres coleccionistas citados tuvieron ricas experiencias italianas. Pero hubo otro tipo de "colecciones" nobiliarias en el XVI español ignoradas por Villalta, con curiosos puntos de contacto con las municipales, es decir, orientadas sobre todo a sugerir una venerable antigüedad, un nexo de unión entre el solar y el linaje. A este género parecen responder algunas actuaciones donde vemos *spolia* romanos empotrados en los muros de determinadas mansiones. Es el caso del palacio de los Condes de Miranda en Peñaranda de Duero, con lápidas y esculturas empotradas procedentes de la cercana Talavera la Vieja (Clunia) de la que el Conde era también señor ²⁶; algo similar encontramos en el palacio de los Condes de la Roca en Mérida o en el caserón de los Mexía, ambos con antigüedades procedentes de la cercana Emerita Augusta. En el palacio llamado Magalia del Marqués de las Navas en Las Navas del

Marqués las esculturas y lápidas de la fachada procedían de la cercana Caparra; el palacio del Marqués de Priego en Córdoba, por su parte, se adornaba con restos procedentes de Porcuna, mientras que el del Conde de Niebla en esta ciudad con otros hallados localmente, y así podríamos mencionar tantos otros ejemplos. A esta práctica se refiere también el humanista portugués Barreiros cuando, al comentar un relieve romano empotrado en una torre de la muralla de Mérida, afirma "fue esta pieza sacada de los edificios romanos y puesta en aquella torre para nobleza della como ahora vemos en algunos edificios modernos piedras con letras de romanos que los hombres por ilustrar sus obras en ellos encajaron" ²⁷.

Pero frente a estas "colecciones" propias de "hombres vanos", como diría Antonio Agustín, se dieron algunos casos de importantes colecciones arqueológicas formadas por miembros de la nobleza, dotados de cierta sensibilidad estética, o cuando menos de un interés en la historia local; colecciones artísticamente dispuestas en gabinetes o jardines al modo italiano, como las de los Duques de Alcalá o Villahermosa, o la del Marqués de Mirabel.

El sevillano Duque de Alcalá, Prerafán de Ribera, había mantenido en su juventud, antes de heredar el mayorazgo de su tío el Marqués de Tarifa, contactos con los círculos

del humanismo local, pero no parece haber sentido especial interés por los restos de la Antigüedad; esto cambiaría cuando, tras su Virreinato en Cataluña (1554-1558), Felipe II le nombró Virrey de Nápoles (1558 hasta su muerte en 1571) ²⁸. En Nápoles, en efecto, Alcalá entró en contacto con un grupo de humanistas, poetas y aristócratas locales que le inspiraron el amor por las piedras antiguas; así formó una importante colección procedente en parte del propio Nápoles (donde compró la del anticuario Adrián Spadafora completa) en parte de otras ciudades italianas, incluida la misma Roma, donde tenía como agente al marchante Fernando de Torres.

En 1568, Alcalá envió su colección a Sevilla con el escultor Giuliano Menichini y el arquitecto Benvenuto Tortello, encargados de instalarla en el viejo palacio mudéjar conocido como Casa de Pilatos y también en el Castillo de Bornos (Cádiz) ²⁹.

En la Casa de Pilatos, Tortello creó un jardín flanqueado por cuerpos con *logias* superpuestas, todas ellas articuladas mediante nichos, *tondi* y hornacinas, destinadas a las piezas mayores; transformó además la antigua biblioteca del Marqués de Tarifa en un auténtico *antiquarium* para las piezas más frágiles. En el Castillo de Bornos, finalmente, Tortello levantó sobre el jardín una galería inspirada en



Estatueta de Hércules de la Colección de Don Juan de Córdoba y Centurión, Dibujo de Fr. Alejandro del Barco (1788), Museo Arqueológico de Sevilla, Fotografía María

el cuerpo superior del Belvedere vaticano. La colección en sí misma, aunque incluía algunos pastiches renacentistas, contaba también con originales de gran importancia, y no sólo romanos sino incluso griegos; destacan una colosal Pallas Atenea de escuela fidiaca, *in situ* y la mitad inferior de un Baco danzante (Museo Arqueológico de Sevilla), así como varios relieves romanos de ceremonias cívicas de un yacimiento cercano al Ara Pacis, que fueron reproducidos por Montfaucon.

De la colección del Marqués de Mirabel afirma Villalta: juntó este cavallero algunas estatuas y muchas inscripciones en el maravilloso jardín pensil que hizo en Plasencia en las casas de aquel Marquesado ³⁰.

Aunque el grueso de la colección de Mirabel lo formaban inscripciones locales, parece que algunas estatuas fueron además adquiridas durante su embajada en Roma. Para albergar su colección y decorar asimismo un retiro entregado al *otium cum literas* Mirabel añadió al viejo caserón medieval, con adiciones renacentistas de Plasencia ³¹, un jardín colgante en el último cuarto del siglo XVI, aprovechando para ello un desnivel del terreno en la trasera del palacio. Este jardín, flanqueado por *loggias*, aún conserva parte de las esculturas e inscripciones, entre las que destaca un cipo funerario con el relieve de un niño y una inscripción bilingüe griega y latina ³². Un autor

placentino contemporáneo, el médico Luis de Toro, nos ha descrito así este dorado retiro de Mirabel:

Te deleitas con la filosofía, gozas con la historia, amas a los poetas, penetras con admirable sagacidad en lo más recóndito de cualquiera de las disciplinas, investigas con ingenio y tu juicio prevalece y así te recreas teniendo al lado hombres de doctos saber ³³.

La tercera colección nobiliaria citada por Villalta es la de Don Diego Hurtado de Mendoza. Como hijo segundón de una poderosa familia –su padre era Conde de Tendilla y Marqués de Mondéjar, de la Casa de Infantado– Don Diego tuvo una vida ajetreada. Poeta y militar como su amigo Garcilaso, desempeñó también una importante actividad diplomática en Londres, Venecia y Roma. En Venecia participó plenamente de la actividad intelectual en el círculo de Aretino, Ticiano y Sansovino: frecuentó también al Cardenal Grimani, dueño de una importante colección de antigüedades que debió inspirar su afición a las mismas. Esta la desarrollaría más ampliamente en Roma, donde permaneció como Embajador de 1547 a 1553 ³⁴.

Vuelto a España, desempeñó diversos cargos hasta que en 1569, por un incidente cortesano, fue desterrado a su Granada natal, donde continuó hasta poco antes de su muerte en 1574.



Inscripción de la Colección de Don Juan de Córdoba y Centurión. Dibujo de Fr. Alejandro del Barco (1788), Museo Arqueológico de Sevilla, Fotografía Mario.

No sabemos cómo pudo exhibir Don Diego las "casi cincuenta estauas" romanas que, según Villalta, formaban su colección; en cualquier caso, a su muerte, y por disposición testamentaria, éstas pasaron a propiedad de Felipe II y, efectivamente, en un inventario, tras el fallecimiento de éste, se reseñan 48 estatuas de procedencia Mendoza. Curiosamente, las que han podido ser identificadas –bustos de emperadores, relieves de filósofos, etc.– son todas obras modernas, del tipo en que se especializaban talleres romanos y florentinos contemporáneos ³⁵.

Otra gran colección que Villalta, sin embargo, no menciona fue la de Don Martín Gurrea y Aragón, Duque de Villahermosa. Al igual que otras colecciones ya vistas, la de Villahermosa no se basó sólo en consideraciones estéticas; apasionado por la Antigüedad desde su juventud, amigo de grandes eruditos como Antonio Agustín o el Cardenal Granvela, su actitud tiene también mucho de la del anticuario local. En realidad estas aficiones venían de lejos en la familia; de su abuelo, el Conde de Ribagorza, Virrey en Nápoles (1507-1509), Don Martín heredaría su monetario y una estatua de Venus al parecer hallada en Gaeta ³⁶.

La colección de Villahermosa se encontraba en el palacio de su villa de Pedrola, cerca de Zaragoza, donde estaba su residencia principal: Pedrola tenía, pues, un carácter de villa, en el sentido italiano del término, y en ella se refugió principalmente Don Martín desde la muerte de su primera mujer (1560) hasta la suya propia en 1581. El palacio se conserva todavía, aunque muy alterado, pero las fuentes antiguas hablan de "un camarín de medallas y otras antigüedades". El monetario, aunque no demasiado numeroso, poseía ejemplares de gran calidad tanto griegos como romanos; pero su fuerte eran las monedas de las antiguas ciudades de Aragón, incluyendo rarezas como dos piezas de época visigoda, lo que subraya la orientación erudita de la colección.

Las esculturas incluían un sátiro de bronce, una escultura de Augusto y una cabeza de Alejandro en mármol, así como dos estatuas femeninas también en mármol, que llegó a ver Ponz en el palacio de Zaragoza, transformadas en alegorías de la Fe y la Justicia. También habría que mencionar la Venus heredada de su abuelo y una estatuilla de bronce regalada por Granvela.

En los últimos años de su vida Villahermosa escribió varios tratados de erudición que permanecieron inéditos hasta que Mérida los publicó a principios del siglo XX, y que nos dan una interesante visión del humanismo español en la segunda mitad del siglo XVI. Es interesante señalar que Don Martín había mandado sus manuscritos a su amigo Antonio Agustín para que se los corrigiera, en lo que le sorprendió la muerte.

Una última colección aristocrática merece la pena ser reseñada, pues, aunque nos lleva hasta mediados del siglo XVII, en realidad constituyó el canto del cisne de la arqueología renacentista: la de Don Juan de Córdoba y Centurión, hijo natural del (3º) Marqués de Estepa ³⁷.

Don Juan, que se había formado en la Universidad de Salamanca, desempeñó una notable actividad diplomática y administrativa con el Conde Duque de Olivares, pero los sucesos de Cataluña, Portugal e Italia, y la propia caída de Olivares en 1643, le indujeron al parecer a retirarse a sus estados "a vida quieta". Entonces fue cuando concibió la idea de crear un museo para albergar las antigüedades que eran tan numerosas en sus tierras de Estepa. Todavía se conserva, aunque maltratada, la lápida conmemorativa de la fundación en elegantes caracteres latinos, y con la fecha de 1659 ³⁸.

Aunque hay noticias de que en el propio palacio de Estepa se exhibían ya algunas estatuas, Don Juan decidió labrar un edificio expresamente para su colección. Para ello escogió la cercana villa de Lora de Estepa, lugar muy apreciado por la amenidad de sus huertos, y con abundantes restos de la Antigüedad, que se identificaba con la Laurum romana. Todavía quedan en pie algunos muros de este auténtico *antiquarium*, que tenía forma cuadrangular, con dos plantas y un jardín trasero. Basándose en los restos, se ha calculado que la parte cubierta del edificio tendría unos 300 m², lo que, aún suponiendo una segunda planta en todas las crujías, hace improbable que fuera residencia permanente. Más bien debió tratarse de un lugar de retiro ocasional, donde meditar rodeado por los mudos restos de la Antigüedad.

Si bien muy poco después de morir Don Juan sus herederos habían abandonado ya el museo que comenzó a deteriorarse, contamos con el testimonio e incluso algunos torpes dibujos del erudito ilustrado Fray Alejandro del Barco, autor del tratado *La Antigua Ostippo y la Actual Estepa* ³⁹. Gracias a él sabemos que las estatuas se disponían en nichos en una galería sobre el jardín, mientras que las inscripciones, en hileras superpuestas, adornaban los muros de una sala, todas las piezas con sus rótulos debajo indicando el lugar de origen. Prácticamente, todo era de origen local, aunque una estatua procedía de Itálica. Cuando a finales del XVIII la visitó el P. Barco permanecían aún *in situ* cinco estatuas grandes, incluido un Hércules colosal, y dieciséis inscripciones principales –aras, cipos, basas votivas, etc.–. A ello habría que añadir numerosas estatuas pequeñas y fragmentos de inscripciones.

Probablemente, a través del P. Barco, el erudito Alcaide del Alcázar sevillano, Don Francisco de Bruna y Ahumada, tuvo conocimiento de esta colección y de su lamentable estado, y con el apoyo de Floridablanca consiguió trasladar las piezas principales al museo de antigüedades que había formado en el Alcázar. No deja de ser significativo este encuentro entre

el humanismo renacentista y la erudición dieciochesca, saltando por encima del anticlasicismo barroco.

El *antiquarium* de Don Juan de Córdoba y Centurión en Lora de Estepa fue, como ya hemos dicho, el canto del cisne de una tradición de estudios clásicos genuinamente renacentista que, en algunos casos al menos, supo combinar la pasión por la historia local con la emoción estética, estableciéndose así un nexo con el espíritu de la Ilustración.

Sin embargo, el destino de la mayoría de estas colecciones fue poco halagüeño: por ignorancia, superstición o simplemente incuria, la mayoría de los gabinetes y jardines arqueológicos fueron destruidos o dispersados. En este desapego sin duda debió influir el escaso interés de los Monarcas españoles por las antigüedades clásicas, en abierto contraste con su pasión por la pintura. Hoy es preciso acudir a las fuentes escritas (manuscritas en su mayor parte) —cartas, relaciones, libros de viajes, etc.— para hacernos una idea, aunque sea pálida, de la verdadera dimensión del fenómeno.

Notas

¹ Véase el clásico estudio de B. Croce, *España en la vida italiana del Renacimiento*, Buenos Aires, 1945, pp. 121 y ss.

² Apud J. García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, 1954, vol. I, p. 961.

³ "Relación de viaje hecho por Felipe II a Zaragoza, Barcelona y Valencia...", Ed. A. Morel-Fatio, Madrid, 1876, pp. 210 y ss.

⁴ J. Garriga, *L'època del Renaixement. Historia de l'Art Catalá*, vol. IV, Barcelona, 1986, pp. 179 y ss.

⁵ Cito por la edición moderna: (La primera es de 1528) B. Damián, ed. Barcelona, 1969, pp. 187 y ss.

⁶ Existe edición moderna, Madrid, 1923, por la que cito.

⁷ P. Galera Andreu, *Arquitectura y Arquitectos en Jaén a fines del siglo XVI*, Jaén, 1987. En las cuentas de Villa Giulia, Castillo aparece como *stuccatore*.

⁸ N. Iglesias, C. Navarro, E. Polo, *El arco de los gigantes* (Trabajo de curso inédito, Historia II, ETSAS, 1994-1995).

⁹ F. Rodríguez Marín, *Pedro de Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, 1907, pp. 27 y ss.

¹⁰ Es interesante señalar que, según F. Sigüenza, "Traslación de la imagen de Nra Sra de los Reyes...", Sevilla, 1579; Ed. facs. Sevilla, 1996, "Su Magestad había dado y enviado la traça (de la Alameda)".

¹¹ V. Lleó Cañal, *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, 1979; 2ª ed., Sevilla, 2001, pp. 195 y ss.

¹² Anónimo, "Catálogo de los Arzobispos de Sevilla", Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 1419.

¹³ Citamos por la primera edición de este importante texto histórico a cargo de S.M. Pérez González, Sevilla, 1997, vol. I, p. 104.

¹⁴ R. Cómez Ramos, *La visión de la Antigüedad en las miniaturas de la Primera Crónica General*. En "Homenaje al Dr. Muro Orejón", Sevilla, 1979, vol. I.

¹⁵ V. Lleó Cañal, "De Mezquitas a Templos: las Catedrales andaluzas en el S. XVI" en *L'église dans l'architecture de la Renaissance*, París, 1995.

¹⁶ Véase por ejemplo Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla, Ms. 84-8-29.

¹⁷ "Epístolas Familiares", vol. I, BAE, vol. XIII, Madrid, 1945, pp. 77, 104, 110, etc. La erudición clásica de Guevara fue objeto de burla por el Bachiller Pedro de Rúa y Antonio Agustín.

¹⁸ "Diálogos de medallas inscripciones (sic) y otras antigüedades", ed. Madrid, 1744, pp. 24, 317, 322, etc.

¹⁹ Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla, Ms. 63-9-83.

²⁰ Ed. de J.P. Etienvre, 2 vols., Madrid, 1978.

²¹ R. Caro, *Antigüedades y Principado de la Ilustrísima ciudad de Sevilla...*, Sevilla, 1634, y *Adiciones al Principado y Antigüedades de la ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1932.

²² Agustín, por ejemplo, refiriéndose al Arco de Constantino, escribe "hai otras piedras (relieves) tan mal dibujadas que es asco de velas cabe las otras (de época trajanea)" o al mencionar las monedas posteriores a Justiniano asegura que para entonces el arte "estaba tan perdido y ruin que no se puede sufrir", *Diálogos...*, 1744, pp. 15 y 141 [op. cit. n. 18].

²³ C. Villalóm, "Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente" en F.J. Sánchez Cantón, *Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español*, Madrid, 1923, vol. I. Debíó tratarse de algún pastiche clasicista del tipo de los esculpidos por el Bambaia.

²⁴ J.M. Serrera, *Pedro de Villegas Marmolejo*, Sevilla, 1970, p. 23.

²⁵ B. Hansei, *Benito Arias Montano, Humanismo y Arte en España*, Huelva, 1999, pp. 212 y ss.

²⁶ J.M. Morán Turina, "Salvar la memoria de las piedras" en *La Visión del Mundo Clásico en el Arte Español*, Madrid, 1993.

²⁷ J. García Mercadal, 1954 [op. cit. n. 2].

²⁸ Para cuanto sigue, véase V. Lleó Cañal, *La Casa de Pilatos*, Madrid, 1998.

²⁹ V. Lleó Cañal, "La obra sevillana de Benvenuto Tortello" en *Nápoli Nobilísima*, vol. XXIII, 5-6 (1984).

³⁰ [op. cit. n. 23] Ed. cit. vol. I, p. 291 aa.

³¹ AA.VV, "Monumentos Artísticos de Extremadura", Mérida, 1988.

³² J. García Bellido, *Esculturas Romanas de España y Portugal*, Madrid, 1949, p. 300.

³³ Existe edición moderna del manuscrito: Luis de Toro "Descripción de la ciudad y obispado de la ciudad (sic) de Plasencia", Cáceres, 1961.

³⁴ A. González Palencia y F. Mele, *Vida y obras de Don Diego Hurtado de Mendoza*, Madrid, 1941-1943, 3 vols.

³⁵ Catálogo *Felipe II. Un Monarca y su Época*, Madrid, 1999, pp. 632 y ss.

³⁶ J.R. Mélida, "Noticia de la vida y escritos del muy Ilustre Señor Don Martín Gurra y Aragón, Duque de Villahermosa" en *Discursos de Medallas y Otras Antigüedades por Don Martín Gurra y Aragón...*, Madrid, 1908.

³⁷ J. Juárez Moreno, "Un verdadero Museo Arqueológico en la Estepa del Siglo XVII" en *Actas de las I Jornadas sobre Historia de Estepa*, Estepa, 1995.

³⁸ Actualmente yace rota entre los restos del Museo Arqueológico Municipal de Sevilla.

³⁹ Del manuscrito, fechado en 1788, existe edición moderna, separata del *Boletín de Estudios Jienenses* nº 90, 1990.

Las antigüedades de Herculano y su impacto en las Colecciones Reales

Por María Jesús Herrero Sanz
Patrimonio Nacional

Introducción

Carlos de Borbón (1716-1788), más tarde Carlos III de España, subió al trono del reino de las Dos Sicilias en 1734, con 18 años de edad. Cuatro años más tarde, en 1738, inició una de las empresas más encomiables de su reinado en Nápoles: las excavaciones de la ciudad de Herculano, enterrada bajo la lava del Vesubio en su famosa erupción del año 79 después de Cristo. Testigo de excepción de esta terrible catástrofe fue el historiador Plinio el Joven, sobrino del famoso naturalista Plinio el Viejo. En dos cartas dirigidas a su amigo, el historiador Tácito, refiere con todo lujo de detalles aquella tragedia:

Me pides te refiera la muerte de mi tío... Encontrábase en Miseno, donde mandada la flota. Era el nueve de las kalendas de Septiembre, cerca de la hora séptima, cuando le advirtió mi madre que se descubría una nube de magnitud y forma extraordinarias... Levantóse y subió a un punto desde donde podía observar bien aquel prodigio. Difícil era distinguir de qué montaña brotaba aquella nube; después se supo que del monte Vesubio. La nube tenía figura de árbol, pareciéndose a un pino más que a otro cualquiera, porque después de elevarse mucho en forma de tronco se extendía a manera de ramaje: yo creo que un viento subterráneo la impulsaba enérgicamente y la sostenía... Veíanse brillar en muchos puntos del monte Vesubio grandes llamas y resplandores, cuya intensidad aumentaban las tinieblas... Las casas estaban tan quebrantadas por los frecuentes terremotos, que

parecían arrancadas de sus cimientos, y lanzadas en tanto a un lado, en tanto a otro, y después colocadas de nuevo en su puesto ¹.

Durante muchos días se habían sentido terremotos, extrañándonos muy poco por lo sujetos a ellos que están los caseríos y ciudades de la Campania... Eran ya las siete de la mañana y apenas aparecía una luz débil, a manera de crepúsculo. En ese momento se conmovieron las habitaciones con sacudidas tan fuertes, que ya no era seguro permanecer en aquel punto. Mi madre me rogó, me instó, me mandó que me pusiera a salvo de cualquier manera que fuese..., yo le dije que no había salvación para mí sin ella: cogila la mano y la obligué a acompañarme. Vuelvo la cabeza y veo a la espalda densa humareda que nos perseguía... Muchos imploraban el auxilio de los dioses, muchos creían que no los había, considerando que esta noche era la última y eterna noche en que había de quedar sepultado el mundo... Apareció una claridad que nos anunciaba, no el regreso del día, sino la proximidad del fuego que nos amenazaba; sin embargo se detuvo lejos de nosotros. Volvió la oscuridad y comenzó de nuevo la lluvia de ceniza más fuerte y más espesa... Al fin se disipó poco a poco aquel denso y negro humo, desapareciendo por completo como una humareda o una nube. Poco después apareció la luz, se vió el sol, aunque amarillento y a la manera que aparece en los eclipses. Todo aparecía cambiado a nuestros ojos, perturbado todavía, no viendo nada que no estuviese oculto bajo montones de ceniza, como bajo la nieve, volvimos a Miseno, y cada uno se acomodó lo mejor que pudo ².

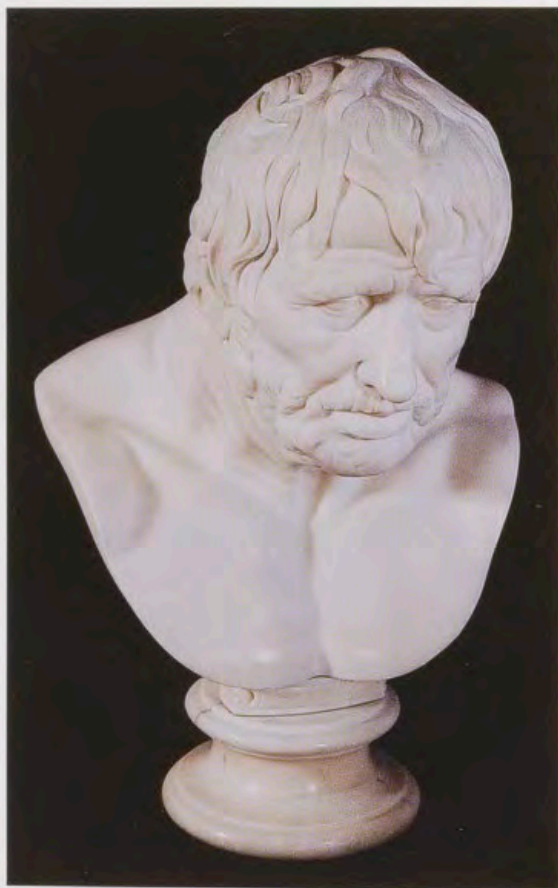


dux Palatii Neapolitani

dux Palatii Romani

Gio: Morghen Reg: del.

Filip: de Grado Reg: incis:



Girolamo Silici, Séneca, mármol, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

El descubrimiento de Herculano

Los posibles tesoros escondidos en los lugares enterrados bajo las cenizas del Vesubio empezaron a salir a la luz de manera fortuita a principios del siglo XVIII. Un pozo fue el causante de que un campesino de la ciudad de Resina cayera en las ruinas de lo que había sido la ciudad de Herculano. Efectivamente, Resina se había construido en el estrato de piedra y cenizas que cubrió la antigua ciudad. El pozo se había secado y deseando profundizar hasta hallar otro nivel de agua, el campesino trabajó en él, pero con gran desencanto el agua seguía sin aparecer. Examinando la tierra que había extraído, halló revueltos en ella algunos bloques de mármol. Aquello era un tesoro para el campesino, a quien los escultores pagaban muy bien los mármoles de tal calidad.

En 1706, dos obreros que trabajaban en una casa de campo del Príncipe d'Elbeuf, cerca de Portici, encontraron tres estatuas de bronce y mármol junto con algunos restos de pavimentos³. Antes de que Carlos de Borbón llegara a Nápoles, el reino estaba en manos de los austriacos y Don Manuel Mauricio de Lorena, Príncipe d'Elbeuf, General al servicio del Emperador Carlos VI de Austria, quiso construirse una villa en las cercanías de Portici. Entre los años 1709 y 1716, basándose en los hallazgos casuales del pozo seco, procedió a hacer algunas excava-

ciones en busca de mármoles antiguos. En un primer momento al Príncipe austriaco no le movía la pasión arqueológica, sino abastecerse de mármoles y piezas con las que decorar magníficamente su villa de recreo. Parte de las obras descubiertas en estas primeras exploraciones fueron exportadas en secreto a Viena como regalo diplomático para el Príncipe Eugenio de Saboya⁴ y posteriormente pasaron al elector de Sajonia, Federico Augusto III, futuro suegro de Carlos III⁵.

Carlos de Borbón estuvo acompañado en su conquista de Nápoles por varios ingenieros militares españoles, cuyos nombres van unidos a las excavaciones de Herculano. Entre ellos estaban el arquitecto Juan Antonio Medrano (1703 - ?) y el ingeniero Roque Joaquín de Alcubierre (1702- 1780). Con los antecedentes de las excavaciones del Príncipe d'Elbeuf y las exploraciones personales de Alcubierre al pozo desecado, llamado *Nocerino*, no fue difícil convencer a Medrano y al propio Rey de la importancia de emprender de forma oficial una exploración de todo aquel paraje. El permiso oficial para proceder a aquellas excavaciones está fechado el 13 de octubre de 1738 y la intención del Rey al dar su aprobación a los trabajos iniciados por Alcubierre estaba clara:

rescatar de la tierra que los sepultaba todos los objetos antiguos de algún interés que pudieran encontrarse. Si esos objetos no aparecían, los trabajos deberían suspenderse⁶.

Poco antes de iniciarse oficialmente las excavaciones de Herculano, el 9 de mayo de 1738, Carlos de Borbón había contraído matrimonio por poderes en Dresde con la Princesa María Amalia de Sajonia, hija de Federico Augusto III, Duque de Sajonia y Rey electo de Polonia. Por vía materna, María Amalia era nieta del difunto Emperador de Austria José I y era, por tanto, sobrina-nieta del entonces Emperador Carlos VI, a cuyo servicio estuvo el Príncipe d'Elbeuf. El 19 de junio, los dos esposos se encontraron en el puesto fronterizo napolitano de Portella, donde se celebró la misa de velaciones, que ratificaba el matrimonio hecho por poderes. La Princesa era muy aficionada a las colecciones de arte, lo mismo que su padre y su hermano, hasta el punto de que, según algunos autores, fue ella la que más animó a su marido para que emprendiera las excavaciones de Herculano, como probable mina de fastuosos tesoros⁷.

Las excavaciones empezaron de forma regular y continua el 22 de octubre de 1738 y desde el primer momento Alcubierre recibió orden verbal de dar cuenta por escrito de todo lo que se encontrara en las mismas, por insignificante que fuera.

De los cuatro periodos en que Mauri y los demás historiadores dividen la historia de las excavaciones de Herculano, el primero, el de la excavación subterránea, que va de 1738 a 1765, fue sin duda el más arduo y meritorio⁸.

Los hallazgos de los primeros días no tuvieron particular relevancia: "algunos trozos de una columna de mármol; un capitel de marmol bien travajado, una cabeza de mármol partida en dos mitades y dos arquitrabes, igualmente de mármol, uno de ocho palmos de longitud y el otro de cinco", según detallada relación de Alcubierre del día 24 de octubre⁹. Pero, en seguida, los sucesivos hallazgos fueron confirmando las grandes esperanzas que se habían puesto en aquella empresa.

Durante el mes de diciembre aparecieron gran cantidad de cabezas de mármol de "muy perfecta construcción". Los anhelos y esperanzas de aquel primer año de excavaciones quedaban bien recompensados con aquellos felices hallazgos. El año siguiente, 1739, no fue menos venturoso para las excavaciones, ya que aparecieron numerosas pinturas, entre ellas la famosísima de *Teseo y el Minotauro*:

y esta pintura se considera por cosa muy singular y de valor así por el primor y arte del que la hizo, que en concepto de muchos ha excedido a Raphael (lo que contradice la común opinión de que en nuestros tiempos se haya adelantado en la pintura) como por ser la única tal vez en el mundo que, después de haberse mantenido mas de 1700 años dentro de la tierra, se ha sacado 52 palmos devajo de la superficie de ella sin haver perdido nada de los colores¹⁰.



Busto de Platón, Le antichità di Ercolano esposte, Napoli; nella Regia Stamperia, 1757-1792, vol. V, Real Biblioteca, Sign. XVIII-R/33, Lámina XXVII, Madrid, Patrimonio Nacional.



Platón, busto en barro, Real Biblioteca, Madrid, Patrimonio Nacional.

Las ilusiones puestas por Carlos III en aquellas excavaciones se iban viendo plenamente colmadas día a día con los hallazgos más diversos: inscripciones, estatuas, pinturas, gran cantidad de objetos de terracota y vidrio y algunos de oro. A finales de 1739 se llegó a la conclusión de que el edificio que estaban excavando, contiguo al pozo de Nocerino, no era un templo sino el gran teatro de Herculano. Este edificio, desde el momento de su identificación, fue uno de los mayores motivos de discusión entre los que se interesaron por aquellas excavaciones. A primeros de mayo de 1739 se comenzó a excavar otra gruta a ochenta toesas ¹¹ del teatro. Esta nueva excavación iba a mostrarse enseguida particularmente afortunada. El 13 de dicho mes se halló una estatuilla de bronce, perfectamente conservada, que representaba una Victoria. Dos días más tarde se descubrió un caballo, también de bronce, al que le faltaba la cabeza, y, junto a él, otras cuatro estatuillas de bronce. El día 21 apareció la estatua sin cabeza de un emperador y varias lápidas en mármol donde figuraba la inscripción: M. NONIO.BALBO. En años sucesivos aparecieron otras estatuas e inscripciones referentes a aquella ilustre y poderosa familia herculanense de los Balbo, posiblemente relacionada con los Balbos españoles ¹².

Alcubierre cayó enfermo en el mes de mayo de 1739, pero continuó dirigiendo las excavaciones. Su recaída en 1741 le obligó a abandonar la dirección de los trabajos y se nombró un nuevo director, Pedro Bardet. En esta etapa diversos contratiempos hicieron que las excavaciones sufrieran interrupciones y en el año 1744 quedaron suspendidas durante casi nueve meses. El 30

de agosto de 1745 Alcubierre pasó de nuevo a dirigir las excavaciones. En el mes de noviembre se rescataron 22 pinturas que él describe minuciosamente en su "Diario". Se hallaron también numerosas monedas de plata y de cobre, además de algunos mosaicos, varios candeleros y estatuas de bronce.

Continuaron los trabajos en las grutas de Resina y en el año 1748 se empezó a trabajar en una nueva excavación, pasada la Torre de la Anunciada, en un paraje que llamaban la *Civita*, en las inmediaciones del río Sarno. Este fue el inicio de un nuevo descubrimiento: la ciudad de Pompeya, seguidas de Estabia, Sorrento, Pozzuoli y Cumas. A partir de 1750 Alcubierre contó con la colaboración del ingeniero suizo Carlos Weber, ante la imposibilidad de atender a puntos tan distantes entre sí, sobre los que había que ejercer el debido control.

La Academia y el Museo Herculanenses

Carlos III fundó en Portici dos instituciones relacionadas con las excavaciones promovidas por él. El 13 de diciembre de 1755 se instituyó la *Real Academia Herculanense*, inaugurada el 25 de enero de 1756 bajo la presidencia del Ministro Bernardo Tanucci, quien estaría al frente de la misma hasta 1777. La Academia estaba compuesta por quince miembros a los que se les encomendó la publicación de las antigüedades desenterradas. De acuerdo con los deseos y disposiciones reales, los académicos comenzaron inmediatamente su tarea de



Friso, *Le antichità di Ercolano esposte*, Napoli: nella Regia Stamperia, 1757-1792, vol. I, Real Biblioteca, Sign. XVIII-Ri/29, pág. 247, Madrid, Patrimonio Nacional

ilustrar las antigüedades de Herculano. En 1757, al año siguiente de su inauguración, aparecía impreso, en la Imprenta Real, el primero de los ocho volúmenes destinados a este fin. Esta tarea se dilató hasta 1792 y fue la obra de mayor envergadura afrontada por la Imprenta Real. Las numerosas ilustraciones se debieron a los dibujantes y grabadores de la escuela de Portici. Se dedicaron cinco tomos a las Pinturas, dos a los Bronces (bustos y estatuas) y uno a las Lucernas y Candelabros.

Sólo el primer volumen se publicó durante el reinado de Carlos III en Nápoles, pero desde España siguió alentando la aparición del resto de los volúmenes.

Los originales de las pinturas y de los bronce de Herculano eran prácticamente inaccesibles a los estudiosos a causa del celoso aislamiento en que los tenía la Corte. Estos nuevos motivos figurativos fueron introducidos en el círculo europeo de la cultura dieciochesca a través de las ilustraciones de la obra denominada la *Antichità*¹³. Aunque sus volúmenes no se pusieron a la venta, ya que se regalaban a las personas gratas a la Corte, sus grabados fueron copiados ampliamente, gracias también al encanto que les rodeaba. Su peculiar carácter facilitó, sin duda alguna, la rápida difusión de los temas y de las decoraciones. Se dan innumerables casos de inspiración y reproducción de este repertorio iconográfico en el campo de la pintura y sobre todo en las llamadas artes decorativas.

La segunda institución relacionada con las excavaciones de Herculano fue el Museo Herculanense de

Portici, creado por Carlos III en 1758, ilustre predecesor del actual Museo Arqueológico de Nápoles. La primera sede de un museo de antigüedades fue el mismo palacio de Portici, en inmediato contacto con las excavaciones de Herculano, aunque más bien habría que hablar de depósito de antigüedades. La gran cantidad de objetos que llegaban de las excavaciones hacía difícil la simple acomodación de los mismos en dicho Palacio, por tanto, a los pocos meses del comienzo de los trabajos, hubo que dar disposiciones reales para que una parte de aquellos objetos fuera trasladada al Palacio Real de Nápoles. Carlos III decidió dedicar uno de sus palacios exclusivamente para museo. Se optó por un edificio contiguo al Palacio Real, el palacio de Caramanico, el cual había sido comprado en 1746 a Don Giacomo D'Aquino, Príncipe de Caramanico. El Real Museo fue inaugurado en este palacio el año 1758, pero pasados unos años las salas no podían albergar los numerosos objetos que seguían llegando de las excavaciones. Se pensó en la posibilidad de llevar el museo a Caserta, aunque finalmente se decidió trasladarlo a Nápoles y destinar el palacio de los Estudios para este fin. Los trabajos de adaptación de este edificio para museo comenzaron en 1768 y diez años más tarde, en 1778, el arquitecto Ferdinando Fuga seguía realizando trabajos de remodelación en el edificio. Por fin, a partir de 1780 se pudo hacer el traslado paulatino de las Colecciones del Real Museo Herculanense. Reinaba en Nápoles Fernando IV, el hijo de Carlos III, pero desde España el padre seguía paso a paso las vicisitudes de su antiguo reino.



Papagayo tirando de un carro, Panel para colgadura, último cuarto del siglo XVIII, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

Carlos III, Rey de España

La despedida de Carlos III de sus súbditos y de sus tierras en Nápoles supuso un gran sacrificio para el nuevo Monarca español. Dejaba dos hijos de tierna edad: Felipe, de doce años, incapacitado para el gobierno, y Fernando, de ocho, destinado a sucederle en el trono de Nápoles. Carlos III embarcaba en el puerto de Nápoles el 7 de octubre de 1759 y dejaba definitivamente aquel reino que tanto había amado. Traía consigo el cariño de sus súbditos y muchos recuerdos, pero en su equipaje no venía ni un solo objeto de los abundantes tesoros encontrados en las excavaciones de Herculano. Casi todos los historiadores refieren el gesto final de aquel buen Rey en el episodio del anillo devuelto al Museo:

cuando estaba a punto de zarpar la nave que lo traería a España, se dio cuenta de que todavía llevaba al dedo el anillo con un precioso camafeo, hallado hacía años en las excavaciones. Se lo quitó del dedo y lo entregó a su fiel Tanucci, que había subido a la nave a despedirlo, para que

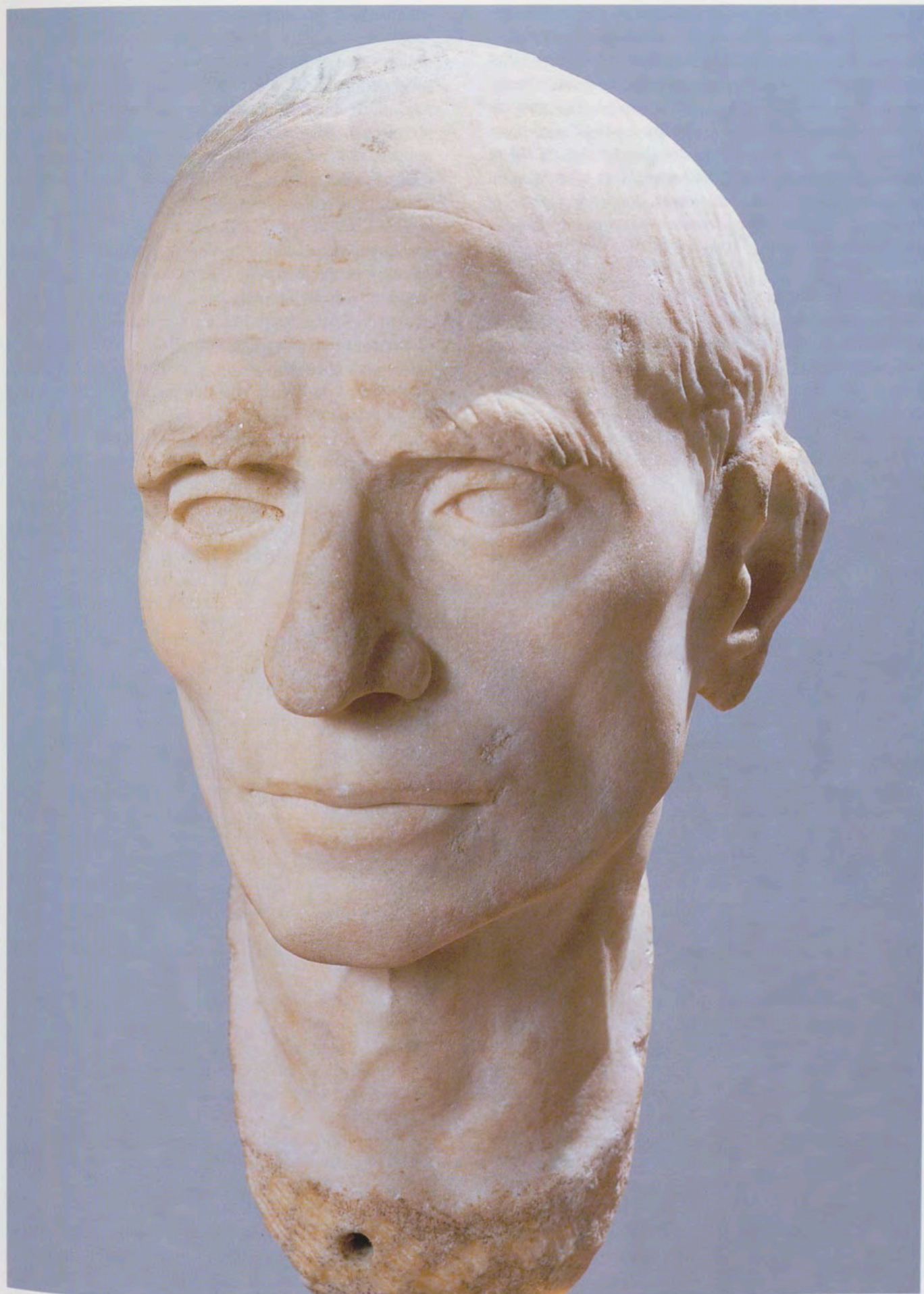
lo devolviera al Real Museo de Portici y se custodiara junto a los demás objetos hallados en aquellas excavaciones, que él había promovido y subvencionado en su condición de rey de Nápoles ¹⁴.

Este gesto de honradez del Rey Carlos III no fue imitado por quienes estuvieron al frente del reino de Nápoles años más tarde.

A pesar de la distancia, Carlos III nunca se desentendió de los asuntos de su antiguo reino. La abundante correspondencia entre el Monarca y su Ministro Tanucci pone de manifiesto el constante interés por todo lo relativo a los asuntos de Estado y en especial a las excavaciones. La correspondencia era casi semanal y muy extensa; el fiel Tanucci comenzaba dando cuenta del estado de salud de la Familia Real de Nápoles; refería, con su propio juicio y opinión, cada uno de los asuntos que se trataban en el consejo de la regencia y terminaba, casi siempre, informando de los descubrimientos de Pompeya y Herculano ¹⁵.



Fauno y Adonis, bronce, Real Biblioteca, Madrid, Patrimonio Nacional.



Romano desconocido, identificado como "Cicerón", mármol, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

La protección que Carlos III dispensó al arte en Nápoles tuvo continuidad en España. Nada más llegar a Madrid, funda la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro y talleres anexos¹⁶. Es en estos talleres donde los descubrimientos de Herculano tendrán más repercusión. Los motivos decorativos de las vajillas realizadas en la Fábrica de la China durante las dos últimas décadas del siglo XVIII se inspiran en los grabados de la *Antichità*. Es sobre todo en las denominadas artes decorativas donde se plasma el éxito y la fortuna que tuvieron los hallazgos de la antigüedad sepultada por el Vesubio.

En muchas ocasiones se ha puesto de manifiesto la atracción tan especial que sentía Carlos III por los trabajos de porcelana, íntimamente ligada a su esposa, y quizá por esta razón los académicos herculanenses obsequiaron al Rey en 1782 un servicio de porcelana con representación de las antigüedades de Herculano¹⁷. En las Colecciones Reales no se conserva ninguna de las piezas de esta vajilla, minuciosamente descrita por el caballero Venuti, sin embargo la Biblioteca de Palacio posee el escrito en el que dicho caballero describe e interpreta los motivos decorativos y dibujos que componían esta vajilla¹⁸.

En las casas de campo construidas para el Príncipe Carlos (Carlos IV) en El Pardo, El Escorial y Aranjuez, las salas se decoraron profusamente con diseños tomados de dichos grabados, especialmente para colgaduras en seda, estucos, mobiliario y pinturas de paramentos¹⁹. La Casita del Príncipe de El Escorial cuenta con dos de los conjuntos más llamativos y espectaculares donde se puede seguir parte de la historia gráfica de los descubrimientos napolitanos. En la denominada Sala de Porcelana 234 placas, realizadas en pasta tierna teñidas de azul cobalto, muestran todo un extenso repertorio sacado de la *Antichità*²⁰. En la Sala de los Marfiles, de las 40 placas en dicho material, 15 toman como modelo los grabados del tomo I de las pinturas de Herculano. Algunas de estas placas están firmadas por Andrea Pozzi, hermano de Roque Pozzi, grabador de numerosas láminas de la *Antichità*²¹.

La pintura descubierta en Herculano es la que proporcionó todos estos repertorios iconográficos para las artes decorativas. Las ruinas de los edificios descubiertos en Pompeya sirvieron de fondo en las composiciones de muchos pintores y grabadores del momento (Guardi, Panini, Piranesi, etc.) sin embargo la escultura, con sus bronce y mármoles, fue tenida en más alta estima que la pintura. Para Cochin²² "la escultura encontrada en esta villa subterránea (Herculano) es muy superior a la pintura" y para G. Ancora²³ "la escultura en bronce (de Herculano) es casi perfecta". Es en este apartado donde queremos detenernos un poco más. Ya hemos señalado que Carlos III no trajo a España ningún objeto procedente de las excavaciones napolitanas, si bien es cierto que en alguna ocasión lo que sí recibió fue algún calco

en escayola de pequeñas esculturas encontradas en las excavaciones. Estas copias o calcos se realizaban en los talleres que se habían instalado junto al mismo Palacio Real de Portici. Desde 1740 el escultor Giuseppe Canart trabajaba como restaurador de las esculturas y objetos de mármol encontrados en la excavaciones y para restaurar las estatuas y otros elementos de bronce procedentes de las mismas se montó también un taller de fundición en el mismo lugar.

En estos envíos hay que buscar el origen de algunas esculturas en escayola que se conservan en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, procedentes de las Colecciones Reales. Aunque muy maltratada, tiene especial interés la escultura que representa a Alejandro el Magno y que reproduce el bronce encontrado cerca de Portici el 22 de octubre de 1761. Carlos III ya estaba en España, pero fue tal la admiración que despertó este bronce que se decidió hacer un calco en escayola para que lo viera el Rey. Según Tanucci era "otra de las más preciosas antigüedades del Museo". En el tomo VI de la *Antichità* al describir la pieza se hace especial hincapié en la "fuerza singular" y la "gran maestría" de la estatuilla²⁴. En 1762, Camilo Paderni, director o guardián del Museo Herculanense, viajó a Madrid con 16 cajas de vaciados de antigüedades del Museo napolitano²⁵.

En otras ocasiones las copias de las esculturas de Herculano se hacían en barro; este es el caso del busto que se conserva en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid y en el que se representa a Platón. El original es un bronce encontrado en Resina el 18 de abril de 1759, reproducido en el tomo V de la *Antichità* (lám. XXVII-XXVIII). Se supone que es una mezcla idealizada del tipo de Dionisos con el retrato de Platón y fue conocido como Dionisoplatón. El original se considera obra de Escopas o Praxiteles, aunque estudios actuales la encuadran como una obra helenística de un modelo más temprano²⁶.

Otro de los bustos en bronce más admirados fue el denominado Séneca, encontrado en Resina el 27 de septiembre de 1754 (Tomo V, láminas XXXV-XXXVI) y por ello no es de extrañar que existan numerosas réplicas de esta obra en diferentes materiales. En la Antecámara Gasparini del Palacio Real de Madrid se puede admirar un busto en mármol que sigue escrupulosamente el original herculanense. Se trata de una obra realizada por Girolamo Silici, escultor carrarés hermano de Hermenegildo, quien trabajó como modelador de la fábrica de cerámica en Savona en 1777, y fue reclamado por Carlos III para trabajar en la madrileña Fábrica de Porcelana del Buen Retiro. Gerónimo o Girolamo llegó a Madrid unos años después que su hermano, en 1791, y suponemos que este busto y otro de un romano desconocido los debió de enviar desde Génova para probar su habilidad y maestría y conseguir trabajar junto a su hermano como escultor del Rey²⁷.

Otro busto de las Colecciones Reales que tradicionalmente se considera traído de Nápoles por Carlos III representa un Romano desconocido y actualmente decora el salón de impresos de la Biblioteca de El Escorial. En algunos inventarios del siglo XX se le identifica como Cicerón, aunque no se corresponde con la iconografía tradicional del célebre orador romano. Este tipo de retratos reflejan el gusto por la antigüedad descubierta, tan en auge en la segunda mitad del siglo XVIII, y con frecuencia formaban series de sabios y filósofos, muy adecuados para adornar estantes y anaqueles de fastuosas bibliotecas. En este mismo ámbito de la tradición oral se encuentran dos pequeñas cabezas de romanos desconocidos, en mármol, que adornan diversas estancias y oficinas del Palacio Real de Madrid. Se dice que proceden de las excavaciones de Pompeya y Herculano, pero no existe dato documental que lo corrobore.

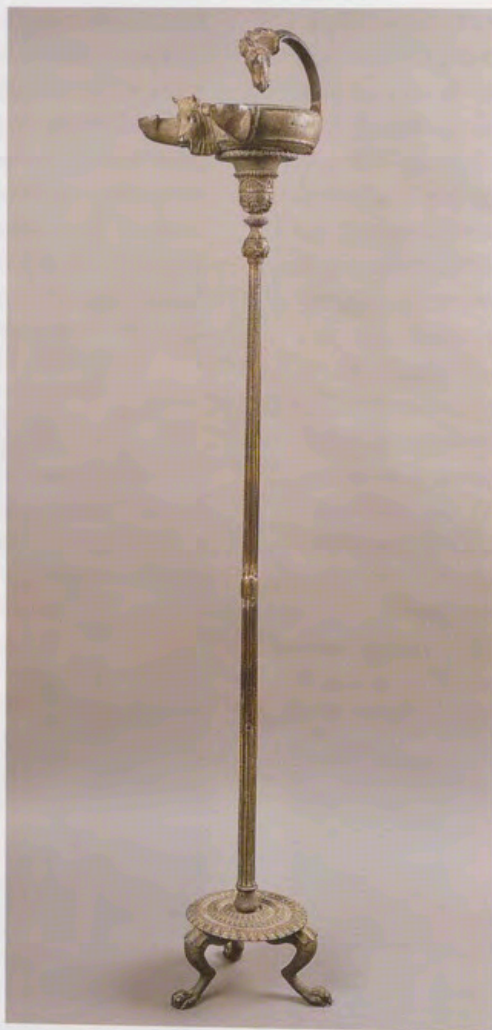
En las bibliotecas se depositaban también otra serie de objetos curiosos como monedas, minerales y pequeños bronce que constituían una especie de Gabinete de Antigüedades, muy apreciados en el siglo XVIII. La Real Biblioteca de Palacio contó con uno de estos Gabinetes, muchos de cuyos objetos pasaron años más tarde al Museo Arqueológico Nacional²⁸. En 1847, al describir las antigüedades de la Biblioteca Nacional, Castellanos de Losada escribe:

la mayor parte de los objetos y en particular los bronce, casi todos procedentes de las primeras excavaciones hechas en Pompeya y Herculano y que fueron regalados a este establecimiento por Carlos III en 1787, ocupan una bonita anaquelera de cristales, en la que están colocados por secciones y con la correspondiente numeración²⁹.

En la Biblioteca del Palacio Real todavía se pueden contemplar dos pequeños bronce, cuyas características responden a aquellos otros bronce que en su día invadieron



Romanos desconocidos, mármol, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.



Lucernario romano, bronce, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

bibliotecas y gabinetes de antigüedades como los que poseyeron el naturalista Pedro Franco Dávila (1711-1786) o el Infante Don Gabriel (1752-1788)³⁰. Son dos figuras de un Fauno y un Adonis, este último muy deteriorado, semejantes a los reproducidos en el tomo V de la *Antichità*.

El último tomo de la *Antichità* se publicó en 1792 y está dedicado a las lucernas y candelabros. Mediante los grabados de este tomo conocemos una amplia y variada tipología de estos objetos tan apreciados y abundantes en las casas acomodadas de época helenística y romana. Algunos de estos candelabros formaban parte también de los objetos de curiosidades y gabinetes a los que fueron tan aficionados los nobles y eruditos de finales del siglo XVIII. Aunque desconocemos la procedencia de alguna de estas piezas, en las Colecciones Reales se citan algunos candelabros que ahora podemos admirar en el Museo Arqueológico Nacional. A esta tipología y momento pertenece la pieza que conservamos en el Palacio Real de Madrid y que se compone de una base de tres pies en forma de garra, un largo soporte central acanalado y, sobre él, un vaso

con dos piqueras semicirculares separadas por una cabeza de toro y asa curvada que remata en una cabeza de caballo.

Conclusión

Las excavaciones de Herculano fueron las primeras que se efectuaron de forma sistematizada y ordenada en un vasto y complejo territorio. Esta empresa se ha considerado por muchos autores como la máxima operación del siglo XVIII en lo referente al conocimiento de la Antigüedad. La Europa culta encontraba en aquellas ciudades desenterradas el testimonio más fehaciente de lo que había sido la gran civilización romana, de la que derivaba principalmente su propia cultura. Los hallazgos de Pompeya y Herculano, al difundirse, contribuyeron a implantar el Neoclasicismo en la Europa de finales del siglo XVIII y uno de los protagonistas más implicados en este proceso fue sin duda el Rey Carlos III junto con los ingenieros españoles que le acompañaron en su aventura napolitana.

Notas

¹ C. Plinio Segundo, *Panegírico de Trajano y cartas*, traducción de Don Francisco de Barreda y Don Francisco Navarro, Madrid, 1891, vol. I, carta XVI, pp. 216-320. El joven Plinio cuenta cómo acompañó a su tío a Nápoles, junto con su madre; allí su tío debía tomar el mando de la flota que los romanos tenían en Miseno. Plinio el Viejo, queriendo observar más de cerca el fenómeno del Vesubio, se asfixió por el humo, y el relato de la muerte de su tío a su amigo Tácito da pie a la descripción del terrible suceso.

² *Ibidem*, carta XX, pp. 323-327.

³ C. Cochín, *Observations sur les antiquités de la ville d'Herculanum*, París, 1754, pp. 8-9.

⁴ F. Haskell y N. Penny, *El gusto y el arte de la antigüedad*, Madrid, 1990, p. 89.

⁵ Para todo lo referente al descubrimiento de Herculano es fundamental el estudio de F. Fernández Murga, *Carlos III y el descubrimiento de Herculano, Pompeya y Estabia*, Salamanca, 1989. Un resumen de este libro, que fue la tesis doctoral de dicho autor, se publicó en el Catálogo de la exposición *Carlos III y la Ilustración*, Madrid, 1988, 2 tomos, bajo el título "El rey y Nápoles: las excavaciones arqueológicas", t. I, pp. 375-384. C. De Fernán Núñez, *Vida de Carlos III*, edición de la Fundación Universitaria, Madrid, 1988, pp. 100-105.

⁶ Fernández Murga, 1989, p. 26 [op. cit. n. 5].

⁷ M. Brion, *Pompeya y Herculano*, Barcelona, 1961, p. 38, al referirse a Carlos III dice: "uno de los frutos de su matrimonio con María Amalia fue el descubrimiento de las ruinas de Herculano". Véase también al respecto el artículo de R. Vega, "Carlos III y el descubrimiento de la antigüedad clásica", *Reales Sitios*, n.º 96, 1988, pp. 21-28.

⁸ A. Mauri, *Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia*, Roma, 1937.

⁹ Fernández Murga, 1989, p. 41 [op. cit. n. 5].

¹⁰ *Ibidem*, p. 43. La pintura apareció el 12 de septiembre. El antiguo palmo napolitano equivalía a 0,26455 metros.

¹¹ La toesa, del francés *toise*, equivalía a 1,949 metros.

¹² Haskell y Penny, p. 176. Las estatuas ecuestres en mármol de Balbo Viejo y de Balbo Joven fueron encontradas muy fragmentadas en 1746. Miden entre 2,56 y 2,52 metros y su restauración costó más de 3 años.

¹³ Reale Academia Ercolanense di Archelogia, *Le antichità di Ercolano esposte*, Napoli: nella Regia Stamperia, 1757-1792, 8 volúmenes. En la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, B. P. XVIII- R.i. / 29 a 36.

¹⁴ Fernández Murga, 1989, pp. 145-146 [op. cit. n. 5].

¹⁵ M. Danvila y Collado, *Reinado de Carlos III*, Madrid, 1894, 6 vol., p. 139 del tomo I, en Historia General de España bajo la dirección de Antonio Cánovas del Castillo, Madrid 1892-1894, 18 volúmenes. Cartas de Tanucci: a lo largo de 1764, en varias ocasiones, se citan los progresos en la restauración de Octavio colosal. B. Tanucci, *Epistolario*, edición de 1994, Nápoles, de M. Barrio, t. XIII, p. 6, pp. 63-64, p. 87, p. 416.

¹⁶ C. Mañueco, *Manufactura del Buen Retiro, 1760-1808*, Madrid, 1999.

¹⁷ M. Pérez-Villamil, *Artes e industrias del Buen Retiro*, Madrid, 1904, p. 22. A. González Palacios, "La vajilla Ercolanense de Carlos III" pp. 173-177, en el Catálogo de la exposición *El arte en la corte de Nápoles en el siglo XVIII*, Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 1990. C. Mañueco, "Confort y lujo en el reinado de Carlos IV (1788-1808)", p. 219, en el catálogo de la exposición *1802: España entre dos siglos y la devolución de Menorca*, Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 2002.

¹⁸ D. Venuti, *Spiegazione di un servizio da tavola dipinto e modellato in porcellana nella Real fabrica di S. M. Il Re delle Due Sicilie, sopra la serie de Vasi e pitture esistenti nel Real Museo Ercolanense per uso de S. M. C.*, Nápoles, 1782 (B. P. I/F/451) con una magnífica encuadernación de la época. Del mismo autor se conserva otra obra titulada *Interpretation des*

peintures dessinées sur un service de Table travaillé d'après la bosse dans la Royale Fabrique de Porcellaine par ordre de S. M. Le Roi des deux Sicilies, Nápoles, 1787 (B. P. IX/7427). La obra está dedicada al rey de Gran Bretaña y se describe la vajilla que se le ofrece, de estilo etrusco: "A SA MAJESTÉ Le Roi de la Grande Bretagne. Sire: L'ouvrage que j'ai l'honneur de consacrer a Votre Majeste Britanique, n'est qu'une simple description des pintures, suivant le style Etrusque, tirées des plus rares Monuments qui existent dans le Royal Museum de Mes Augustes Souverains. Comme Intendant, & Directeur de cette Royale Fabrique de Porcellaine, le Roi me chargea d'y faire travailler une Vaiselle, la destinant des ce moment-la à être gracieusement offerte à Votre Majesté.

Ma tache vient d'être remplie; mais connaissant assez la faiblesse de mon execution, daignerez vous, SIRE, me permettre que je vous supplie d'y accorder Votre Royal agrement, qui seul la rendre illustre, & glorieuse!

C'est l'unique grace, qu'ose esperer celui qui a l'honneur d'être avec le plus profond respect de V. M.". Se reproducen 143 vasos y otra serie de elementos como comploteras azucareros, ensaladeras, saleros, vinajeras, tazas de café, etc., y al final de toda la explicación aparece un magnífico grabado de un centro de mesa que representa a Jaronte, rey de los Etruscos, presidiendo un espectáculo de gladiadores, con numerosas figuras a caballo y guerreros que caen en las más diversas posturas.

¹⁹ J. J. Junquera, *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid, 1979.

²⁰ No nos detenemos en este punto, dado que ya fue estudiado con todo detalle y rigurosidad en el trabajo de Leticia Sánchez Hernández, *Catálogo de porcelana y cerámica española del Patrimonio Nacional en los Palacios Reales*, Madrid, 1989, pp. 167-193.

²¹ M. Estella, "Casita del Principe de El Escorial: Sala de los Marfiles", *Reales Sitios*, 1978, n.º 57, pp. 57-64. Idem, *La escultura barroca de marfil en España. Escuelas europeas y coloniales*, Madrid, 1984, 2 vol, pp. 33-43, vol. 1.

²² Cochín, 1754, p. 52 [op. cit. n. 3].

²³ G. Ancora, *Prospetto storico-fisico degli scavi di Ercolano e di Pompeia*, Nápoles, 1803, p. 53.

²⁴ L. Azcue Brea, *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y estudio*, Madrid, 1994, pp. 370-371.

²⁵ I. Negueruela, "Las excavaciones arqueológicas en el siglo XVIII y el M.A.N.", p. 250, en *De Gabinete a Museo. Tres siglos de Historia*, Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 1993.

²⁶ El Ashmolean Museum tiene una réplica en bronce, realizada a principios del siglo XX. N. Penny, *Catalogue of European Sculpture in the Ashmolean Museum*, Oxford, 1992, vol. I, p. 7.

²⁷ *1802: España entre dos siglos y la devolución de Menorca*, Museo Arqueológico Nacional de Madrid, 2002, fichas de catálogo n.º 232-233, pp. 415-416, AGP, Sección Carlos IV Casa, leg. 4549: "Cuenta del importe de dos cavezas de Marmol blanco que representan la de Seneca y la de Ciceron con sus pedestales, hecho todo y mandado venir de orden der S. M. Por dos cavezas de marmol blanco, representantes la de Seneca, y la de Ciceron, con sus pedestales, que S. M. Mando hazer a el Hermano de dicho Silici, venidas y entregadas a quien corresponde para el fin conducente de el Rl. Servizio. Su importe 120 mil reales de vellon. 3 de abril de 1790". Firma el recibo de la cuenta Hermenegildo Silici, ya que su hermano Gerónimo estaba aún en Italia.

²⁸ C. Mañueco, "Colecciones Reales en el Museo Arqueológico Nacional", pp. 189-217, en *De Gabinete a Museo. Tres siglos de Historia*, Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 1993.

²⁹ B. S. Castellanos de Losada, *Apuntes para un catálogo de los objetos que comprende la colección del museo de Antigüedades de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1847, p. 22. Las afirmaciones de este erudito hay que tomarlas con cautela, pues muchas de sus atribuciones se mueven todavía en el campo de la incógnita. Véase el caso de la Cabeza de Séneca, p. 229 de la nota anterior.

³⁰ P. Franco Dávila, *Resumen o compendio de lo contenido en un cavinete de producciones naturales como de curiosidades del arte que don...ha juntado durante su demora en 14 años en París*, sin fecha, siglo XVIII, en la Biblioteca de Palacio, signatura B. P. II/1643. Mañueco, 1993, pp. 202-204.



Anton Raphael Mengs, José Nicolás de Azara, 1774, Colección particular.

Azara, coleccionista de antigüedades, y la Galería de estatuas de la Real Casa del Labrador en Aranjuez

Por Javier Jordán de Urríes y de la Colina
Patrimonio Nacional

El diplomático José Nicolás de Azara (Barbuñales, Huesca, 1730-París, 1804) es uno de los más singulares y apasionantes personajes de la Ilustración española, tanto en su conocida faceta política como en su labor de mecenazgo artístico. Tras ocupar unos años el puesto de Oficial en la primera Secretaría de Estado y del Despacho en los inicios del reinado de Carlos III, abandonó España a finales de 1765 para desempeñar la plaza de Agente General y Procurador del Rey en la Corte de Roma, y más adelante las de encargado de negocios de la Embajada y Ministro plenipotenciario ante la Santa Sede. Concluyó su larga carrera en los albores del siglo XIX como Embajador en la Francia bonapartista ¹.

El gusto anticuario de José Nicolás de Azara

La afición del caballero Azara a las bellas artes y las letras nace en España, junto a otros inquietos ilustrados amigos suyos, como Eugenio de Llaguno y Bernardo Iriarte, si bien es verdad que en sus muchos años en Roma pudo cultivar estas actividades con una intensidad desconocida en su patria. Un estrecho colaborador del Ministro, el ex jesuita Esteban de Arteaga, explica esa posición de privilegio que vivía un reducido grupo de españoles en la *Urbe*: "en materia de bellas artes [...] los que vivimos en Roma pensamos si no mejor a lo menos diferentemente de los que nunca han estado en ella" ². De igual manera, Antonio Ponz deja

entrever en su *Viage de España*, cuando habla de las obras de arte en poder de Azara, que acaso no le hubiera sido tan fácil formar esa colección en España como le fue en Italia ³. Y es cierto que la formación y desarrollo de esas colecciones artísticas estuvieron condicionados por su larga residencia fuera de nuestras fronteras y así, además de pinturas, estampas, porcelanas y monetario, en Roma supo reunir destacadas obras de escultura clásica y más de ochenta camafeos antiguos, aparte de los "Vasi, ed altre cose Etrusche di Terracotta" que adornaban los anaqueles y la parte alta de las estanterías de su biblioteca ⁴.

Este interés por las antigüedades vino precedido por una recomendable afición a la literatura, filosofía e historia de los antiguos. En sus habitaciones, junto a una excepcional biblioteca de autores clásicos, podía verse un importante conjunto de hermas con las efigies de los más destacados oradores y filósofos griegos y latinos, en un ambiente erudito recreado en un techo del Palacio de España en Roma, residencia de nuestros Embajadores ante la Santa Sede. En ese fresco el pintor Ramos, discípulo de Anton Raphael Mengs, representó al Ministro en 1786 como filósofo de la Antigüedad, junto a la diosa Minerva y al teórico de la arquitectura Francesco Milizia, rodeado de libros, planos, un globo terráqueo, obras de Mengs y algunas esculturas de su colección ⁵. De esta manera mostraba su saber enciclopédico y su gusto por las antigüedades y las excavaciones arqueológicas, que conocían en ese tiempo un extraordinario desarrollo gracias a los hallazgos de Pompeya y Herculano.



Factoría de Giovanni Volpato, Herma doble de Azara y Mengs, Accademia Carrara, Bérgamo.

La intensa actividad arqueológica en la Italia de la segunda mitad del Setecientos, y en concreto en la zona del Lacio, en Roma y Tívoli, le llevó a emprender sus propias "cavas de *antichità*" asociado con otros caballeros. En carta de 30 de octubre de 1777 informa a su amigo el Duque de Villahermosa acerca de las excavaciones que hacía en el monte Esquilino romano, en la Villa Negroni que había habitado meses antes:

Estoi mui contento porque en un cava de antigüedad que estoi haciendo he hallado una magnífica estatua de Venus de mármol pario que compite con la famosa de Medicis. Esto he topado vuscando el sepulcro de Horacio que he emprendido la locura de vuscar ⁶.

Esa "piccola statuetta di Venere in marmo", hallada sin piernas, fue restaurada por Mengs, que copió además tres de las trece pinturas descubiertas en las paredes de la casa ⁷.

Los trabajos continuaron en los días siguientes, y en noviembre anunciaba a Manuel de Roda el descubrimiento de "una famosa estatua de un Fauno, perfectamente conservada, y de la mejor escultura griega", y de

otras dos estatuas más, griegas y enteras, que con una Venere que se halló primero, hacen cuatro. Además, se han hallado varias cámaras pintadas, que se han aserrado los cuadros. Con que cáteme vd. hecho anticuario. Yo no tengo más que una tercera parte en esta empresa -explica-, la cual seguiremos los asociados, hasta que no haya más esperanza ⁸.

Su interés por las búsquedas arqueológicas se mantuvo en 1778 y 1779 con los diversos viajes que hizo a Tívoli para ver las ruinas de la zona. En los primeros días de marzo de

1779 quedaba impresionado con una nueva excavación en Villa Adriana, en la que se hallaron unos mosaicos que a su juicio

dejan muy atrás cuantos hasta ahora se conocían, incluso el famoso de las palomas de Turieti [Furietti]; que por ningún camino es comparable a éstos. En realidad, es cosa que me ha sorprendido ⁹.

Días después se decidió a iniciar, junto al Príncipe Santacroce, unas excavaciones en la llamada Villa de los Pisones de aquella localidad ¹⁰. Estos trabajos le proporcionaron algunas pequeñas estatuas y quince retratos marmóreos de personajes de la antigua Grecia, que tal vez fueron el germen de su fabulosa colección de efigies de personajes ilustres de la Antigüedad grecorromana, reunida en sus años en Italia, conforme al gusto iconográfico desarrollado en el Siglo ilustrado. Después de remover la tierra durante veinte días se encontró, el 10 de mayo, el primer fruto de la empresa, "una bellissima testa di un filosofo", y al día siguiente "una statuetta di donna sedente". El día 13 fueron descubiertas otras cabezas de filósofos y una estatua fragmentada. El 3 de junio es el propio Azara quien, en tono festivo, informa a Roda de la marcha de los trabajos:

Mi cava de *antichità* en Tivoli me divierte, y me da cabezas de filósofos, y algunas estatuas, que estimo más que los libros del P. Zevallos ¹¹.

Dos días después se dio con otra "testa di filosofo", y el 11 de junio se halló una más. Para finales de mes eran trece las cabezas encontradas, además de una estatua de Baco, un pequeño Fauno y la "statuetta di Donna sedente". Entre esos mármoles sobresalía el retrato de *Alejandro Magno* que el diplomático regalaría años después al primer cónsul Bonaparte, que a su vez cedió la escultura al Louvre, el 27 de septiembre de 1803 ¹².

"Por un principio de honrada vanidad" hizo grabar su nombre en caracteres latinos sobre todas las esculturas halladas en la villa, "para que la posteridad supiese que las había [descubierto,] poseído" ¹³ y hecho restaurar, según consta en la inscripción:

SIGNVM IN TIBVRTINO
PISONVM EFFOSSVM
MDCCLXXIX
IOS · N · AZARA REST · C ·

Además, por indicación suya fueron grabados en los hermas los nombres griegos de los personajes retratados, asesorado en este caso por afamados estudiosos de la Antigüedad, como el célebre Ennio Quirino Visconti, colaborador del ministro en diversas empresas anticuarias y literarias.

Sabemos que en 1780 tuvo intención de emprender "una cava en las ruinas del templo de la Fortuna" en Nettuno, y que visitó los trabajos ordenados por Pío VI en las Paludes Pontinas, dándose "el gusto de comer sobre las ruinas de la antigua ciudad de Circeo, patria de la famosa Circe de Homero" ¹⁴.

A este respecto conviene señalar que en Azara son frecuentes las visiones evocadoras de las ruinas de la Antigüedad. Gracias a su conocimiento de la Historia romana recrea con facilidad en su mente las escenas que allí tuvieron lugar. Tal vez la más llamativa de todas ellas sea la que relata a su amigo Bernardo Iriarte, al hablar de la marcha de los trabajos en la creída Villa de Mecenas en Tivoli, en carta de septiembre de 1794:

Los dibuxos darán una flaca idea de la vastidad de la casa de aquel simple cavallero romano, pero dispiertan las ideas de las cenas que daba allí a Augusto, a Horacio, Virgilio, Tuca, Varo & &, y de las polisonerías que éstos, bien bebidos, escribían con carbón por aquellas paredes, cuyos fragmentos se conservan aún hoi en la Priapeia ¹⁵.

Los trabajos en la supuesta Villa de Mecenas, en realidad santuario consagrado a Hércules Victorioso, se iniciaron a comienzos de 1794 y los arquitectos pensionados Silvestre Pérez y Evaristo del Castillo, encargados por Azara de levantar las plantas, estuvieron ocupados en los dibujos hasta la Pascua del año siguiente. La idea surgió con motivo de que el Gobierno excavaba y restauraba algunas partes de las ruinas, conocidas desde antiguo, con el fin de establecer allí una fábrica de armas. A diferencia de sus anteriores campañas, en esta ocasión no se dieron hallazgos de pinturas o esculturas, pero quedaron al descubierto unas ruinas consideradas por Azara nada menos que el mejor ejemplo "que se conserva en Italia de la buena y más purgada Arquitectura". Con los siete planos y dibujos

de los pensionados de la Real Academia de San Fernando y el estudio del ex jesuita Pedro José Márquez, tenía pensado componer una historia de "el principio, progresos y decadencia" de la arquitectura romana ¹⁶. Azara y Silvestre Pérez colaboraron con el Padre Márquez en la localización de la Villa Laurentina de Plinio en Ostia, siguiendo los datos aportados por el escritor latino en carta a su amigo Gallo ¹⁷.

En fin, las colecciones fueron creciendo en años sucesivos con la adquisición de retratos en el mercado anticuario romano, como informa, por ejemplo, en sus cartas al pintor Ramos. El 7 de mayo de 1788, meses después de que el discípulo de Mengs abandonase Roma, le ponía al tanto de las nuevas incorporaciones:

Después que vm. partió he adquirido cosas excelentes que sorprenderían a vm., entre ellas un hermoso Safo y Faón, su amante, unidos, que no conozco en Roma escultura más griega, era de Cavacepi. También era de él un Telémaco, único retrato en el mundo de aquel héroe. Uno y otro de la más perfecta conservación. Los retratos de los filósofos griegos también se han aumentado [...].

Y el 22 de octubre amplía las noticias sobre sus compras: Yo voi aumentando mi serie de cabezas de filósofos griegos, que ya quasi no me caben en casa. Entre ellas he cogido un Mehagio superior al del Vaticano; pero me falta el cuerpo, que sé que le hai en Roma y no puedo dar con él. Sería una estatua de primer orden ¹⁸.

En 1788, cuando Ponz describe la colección, Azara tenía "más de 40 cabezas griegas, de Dioses, Filósofos, Capitanes, Príncipes, Poetas y otros personajes" ¹⁹. Diez años después, en el momento de embalar sus pertenencias en Roma, las esculturas eran ochenta y una, más "diversos bustos sin nombre" –en torno a la media docena tal vez–, de las cuales más de 70 eran retratos, muchos de ellos colocados en hermas con sus nombres inscritos ²⁰.

En la colección había ejemplares antiguos y también copias modernas que vendrían a completar el recorrido iconográfico propuesto en la galería, en el que estaban representados "cuasi todos los oradores, filósofos y poetas Griegos", junto a altos dignatarios ²¹. Estos hermas adornaron las salas del Palacio de España en Roma. En su despacho tenía los bustos de *Alejandro el Grande* y *Pompeyo*, y es probable que allí estuviesen emplazados los de otros "árbitros del mundo", como los supuestos retratos de *Julio César* y *Octavio Augusto* ²².

Aficionado al grabado y consciente de sus posibilidades, se sirvió de esta técnica para promocionar la colección de escultura estampando diversas obras, como los retratos de *Alejandro Magno* y *Aristogitón* que fueron reproducidos en la edición de Carlo Fea del libro de Winckelmann, las piezas que incluye Guattani en sus *Monumenti antichi inediti*, el busto de *Teofrasto* en la edición de Amaduzzi, los dos mosaicos descritos por Visconti, varias esculturas que ilustran otras obras del mismo autor, o las diversas esculturas, camafeos y medallas, también de su propiedad, que



Poeta griego desconocido, llamado "Sótocles", Casa del Labrador, inv. 10047087, Real Sitio de Aranjuez, Madrid, Patrimonio Nacional.

adornaron su traducción de la *Historia de la vida de Marco Tulio Cicerón* de Conyers Muddleton ²³.

En 1796, con la invasión de Italia por las tropas francesas, Azara vio en serio peligro su biblioteca, colecciones y muebles, "ma la sua perdita niente altererà i miei sogni" ²⁴. Tras la proclamación de la República romana en febrero de 1798 y el posterior retiro del Papa a Siena, expuso al Príncipe de la Paz la situación en la que habían quedado sus "muebles, libros, estatuas, Quadros, y otras curiosidades que destinaba para la instrucción y adorno de mi Patria", que no podía vender ni tenía medios para transportarlas a España sin la ayuda del Rey. Semanas después, con el agravamiento de las noticias, insiste:

En mi particular quedo arruinado, porque consistiendo toda mi fortuna en un mobiliario bastante considerable, no me es posible trasportarlo, ni venderlo; y lo que parecerá increíble: ni aun regalarlo, porque los amigos todos han escapado o escapan presto; y el regalar alguna cosa es lo mismo que dar ocasión a que se la quiten inmediatamente, pues esto no difiere de un saqueo sino en que se hace sistemáticamente [...] Si el Rey se compadeciese de mí, y me diese la manera de trasportar a España en algún navío mi Copiosa Librería, quadros y antigüedades, irían a España, donde podrán servir de alguna utilidad. De lo contrario quedarán aquí y se perderá todo, sin que me haga mucha impresión, pues no tengo el menor apego a cosa de este mundo ²⁵.

Desde su retiro en Florencia, advierte de nuevo a Godoy: Dexo en Roma a la providencia todos mis muebles, porque la combinación hace que ni se pueden vender ni regalar. Mi poca plata y ropa blanca que he salvado aquí, no sé cómo enviarla.

En realidad, al abandonar Roma dejó encargado de sus cosas a Gabriel Durán, Contador del Palacio de España, "hombre de toda confianza" ²⁶.

El 23 de mayo Azara se incorporaba a su nuevo destino diplomático en París, y desde allí procuraba averiguar algo acerca de sus pertenencias en Italia, de las que no tenía la menor noticia, "en una palabra -escribe a su sobrino Eusebio Bardaxí-, si mis bienes hubiesen quedado en poder de Turcos podría tener más razón de ellos". No entraba en sus planes costear de su bolsillo el traslado a Francia de ciertos efectos, como las estatuas de mármol, por el enorme gasto que supondría ²⁷. Además, al parecer, había conseguido de Carlos IV la promesa de trasladar sus pertenencias, según leemos en sus *Memorias*:

El Príncipe de la Paz me aseguró además a nombre de nuestro Amo, que S.M. cuidaría a su tiempo de sacar de Roma y conducir a España, todos los efectos que yo dexaba allí, y en esta confianza mientras he estado en Francia no he hecho diligencias para retirarlos; y ahora habiendo caído en lo que llaman desgracia, no solamente no me ayuda el Rey a recoger mis cosas y traerlas a España, sino que muchas se han extraviado y perdido; y si quiero las que restan necesito irme a buscar yo mismo a mis expensas, como pienso hacer, para venderlas, pues que me han reducido a esta necesidad. Además de un inmenso mobiliario y provisiones de casa degé allí una Librería selecta de más de 20. mil volúmenes, una colección de bustos antiguos en mármol de quasi todos los

filósofos, oradores, Poetas y historiadores Griegos, que no sé que haya otra tan completa, y un número grande de Quadros preciosos, especialmente de mi amigo Mengs, de Murillo, Velázquez y Rivera. Mis Camafeos y piedras gravadas los llevé conmigo ²⁸.

No obstante, el 10 de julio, a los dos meses de su llegada a la capital francesa, insinuaba al nuevo Ministro de Estado la necesidad de transportar sus pertenencias:

Sepa Vm. que sobre haber dexado a la Providencia en Roma quanto era objeto de mi cariño, una gran Librería, y una colección no indiferente de Quadros, Estatuas y muebles, la sola bagilla, ropa blanca y porcelanas, que van a llegar esta semana por tierra, porque por mar era impracticable, me cuestan de porte 1.800. Zequines florentines. Yo soi hombre que ha vivido sienpre lo comido por lo servido. Dexaré quando muera muchas cosas curiosas, pero ni un real ²⁹.

Con su cese como Embajador, en agosto de 1799, miraba como perdido q.^{to} había juntado en 33 años en Roma, pues a excepción de mi vaxilla y ropa blanca que salvé milagrosamente en Florencia, no he podido aprovechar el valor de un alfiler ³⁰.

Emprendió entonces el viaje de regreso en España y se estableció temporalmente en Barcelona. La pacificación de Italia le hacía concebir fundadas esperanzas de que antes de un año podría viajar a Roma para

vender todos mis chismes que están por allí abandonados -como explica a Bernardo Iriarte-, pues voi viendo no será practicable mi primer proyecto de trasportarlos a España, tanto por el coste que me traeria, quanto porque no sabría dónde colocarlos aquí, ni a quién podrían ser



Griego desconocido (¿Eurípides?), llamado "Teócrito", Casa del Labrador, inv. 10047078, Real Sitio de Aranjuez, Madrid, Patrimonio Nacional.

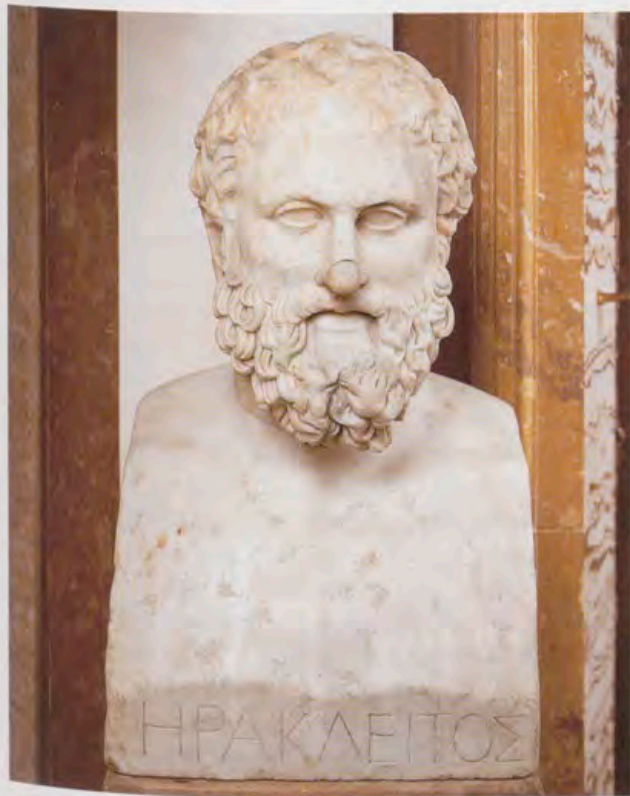
útiles: *Quia barbarus hic ego cur non intelligor ulli. Reservaré únicamente de mis libros los que me son más de uso. En fin, tengo un millón de proyectos en la cabeza, que te iré comunicando al paso que se maduren* ³¹.

El 6 de agosto de 1800, desde su retiro en Barbuñales, confiaba a su amigo algunos detalles de la anunciada venta: Ya creo que te escribí que yo *nei giorni miei felici* poseí tres Quadros de Murillo, de que puede informarte Salesa, y que espero aún recobrar para convertirlos al instante en *Zechini*, a fin de que no se pudran ni se arranquen. Los dos son países, cosa mui rara de aquel autor. El mismo paradero tendrán otros Quadros de Mengs, Velázquez, Rivera y Sánchez Coello &, que se convertirán en pesetas a mi vuelta a Italia, no obstante que estaban destinados a enterrarse conmigo *dum fata sinebant*, lo mismo sucederá a otras muchas baratixas que estaban condenadas a ver el país arrancador ³².

Es seguro que esta decisión no fue del gusto de Iriarte, hombre preocupado por la protección de nuestro patrimonio artístico, pues Azara le contesta dos semanas después:

¿Qué quieres que haga yo de Quadros, estatuas ni muebles no previendo poder tener más casa fixa en este mundo que la sepultura? Quando los pensamientos eran heroicos y pensaba tener una Patria, lo destinaba todo para ella, pero ahora es menester mudar registro, y pensar en formarse por sí un recurso independiente. Reservaré los libros que más me podrán servir, y de lo demás haré solemne almoneda para juntar su producto a otras partidas que ya se van recogiendo, y como la culebra dexar la piel vieja por otra nueva, diciendo un eterno adiós a la *for[t]uita* excelencia. *Sat Patriae, Priamoque datum. Dixit el Pius Aeneas* ³³.

Estaba, pues, determinado a vender sus colecciones a los ingleses o a cualquier otra persona que estuviese dispuesta a comprarlas.



Griego desconocido (¿Pítaco?), llamado "Heráclito", Casa del Labrador, inv. 10047079, Real Sitio de Aranjuez, Madrid, Patrimonio Nacional.

Pero poco después la situación política cambió por completo en España y el 29 de diciembre de 1800 recibía de nuevo el nombramiento de Embajador en París. Al mismo tiempo el Rey manifestó su deseo de que no quedasen perdidos fuera de España los objetos de las bellas artes que Azara había dejado en Roma. Una vez enterado de este ofrecimiento, por medio de su amigo Iriarte, el flamante Embajador escribió desde Barcelona a Pedro Cevallos, nuevo Secretario de Estado. En esta interesante carta, de 7 de enero de 1801, encontramos muchas noticias de su colección, "que, tal cual es, me ha costado 33 años de juntar". Habla de la biblioteca "de cerca de 20 mil volúmenes, casi todos de autores griegos y latinos, de los cuales no me falta ninguna edición por rara que sea", de los cuadros, bocetos y dibujos, de Mengs y de otros autores como Velázquez y Murillo, y, también, de la

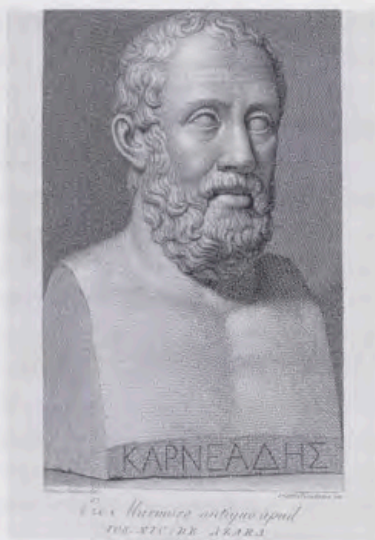
colección de Bustos antiguos en mármol, parte hallados por mí en mis escabaciones, y parte adquiridos por dinero. Éstos -explica-, por lo que puedo acordarme, serán como unos 70, y representan cuasi todos los oradores, filósofos y poetas Griegos, y algunos tan raros que no se hallan en ningún otro museo de Roma ni de fuera de ella, como el retrato de Alejandro Magno con su inscripción, del Historiador Heródoto, Sófocles, Teócrito, Hipócrates, Demóstenes, etc. etc.

Explica que su "designio en juntar esta colección fue de traerlos algún día a España para que sirviese en ella a la instrucción y gusto público", pero que viéndose sin la protección del Rey "había resuelto esperar con paciencia la paz para pasar personalmente a Ytalia a vender a Los Yngleses o a quien se presentase todo mi axuar para hacerme un fondo perdido con que acabar cómodamente mis días". Restituido en el favor de los Reyes cambiaba de decisión y explicaba a Cevallos su oferta:

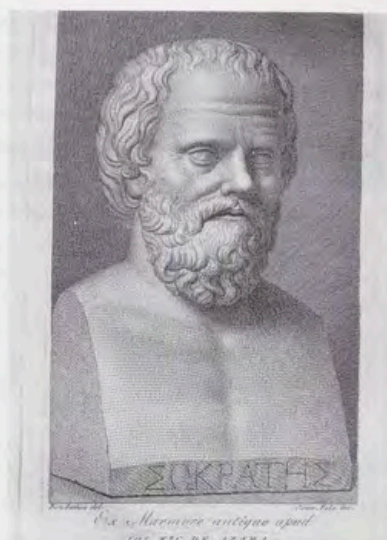
El Rey no necesita de libros y yo sí. En cuanto a cuadros no puede mi pobreza compararse con la magnificencia de S.M., pero en fin, si hallase alguno entre los míos que mereciese su curiosidad está claro que desde aquel momento es suyo. En fin, los mármoles y barbones Griegos, no teniéndoles el amo y no siendo indignos de su gusto por la antigüedad, vmd. me ha de hacer el favor de obtenerme la gracia de que los admita como un débil y humilde trivuto de mi gratitud. Cuando yo partí de Roma era ministro el Sr. Príncipe de la Paz, y tubo la bondad de escribirme que el Rey se encargaría a su tiempo de transportar los efectos que dejaba allí; con que tengo razón ahora más que nunca para contar con esta su beneficencia. Tengo además en Roma muchos muebles, pero sé que la mayor parte han sido [h]urtados o destruidos en aquella revolución. Hay también una Colección de porcelanas del Japón, pero no merece hablar de ella. Los Camafeos y Gravados Griegos que poseo, que serán como un centenar, los llevo siempre conmigo para consolarme con su vista ³⁴.

De inmediato informó a Iriarte del contenido de la carta, con nuevos detalles que son de interés:

En cuanto a tu carta separada sobre mis cosas de Roma, escribo al S.^l Cevallos en el sentido que me insinúas; y si tengo tiempo y fuerzas te enviaré copia para que estés instruido de todo. Mis cosas allá consistían en muebles, Libros, Quadros, estatuas, y provisiones de casa. Estas últimas ya no existen según lo que me han ido diciendo. De los muebles sé que la mayor parte han ido al diablo, y de los coches se sirve mi



Pietro Fontana, Carneades, Estampa de la Historia de la vida de Marco Tulio Cicerón, traducida por Azara.



Giovanni Folo, Griego desconocido, llamado "Sócrates", Estampa de la Historia de la vida de Marco Tulio Cicerón, traducida por Azara.

sobrino el Auditor por su propia virtud y poder. Mesas, sillas &. escribí al gran [Pedro Gómez] Labrador que tomase lo que le acomodase, llamando él un tasador a quien yo me remitía enteramente, dexándolo a él dueño absoluto de hacer lo que quisiese. Ya ves que esto no era tirarle una pedrada, pues sábette que ni respuesta le he merecido. Entretanto supe que [se] servía de mis cosas, por lo que habrá un mes que escribí a mi hombre [Juan Bautista de París] que quitase todo lo que era mío del palacio, y lo diese al primero que pasase por la calle, o lo quemase, pues todo me acomodaba más que dar muebles a un descortés como Labrador. Aún no tengo respuesta.

Queda que disponer de los Quadros, Libros, estatuas y una gran cantidad de porcelana del Japón. Escribo pues al S.^r Cevallos que suplique al Rey en mi nombre de hacer venir todas estas cosas quando habrá proporción para ello con seguridad; esto es a la paz. Que los Libros y quadros los pienso conservar, y que la colección de Bustos antiguos, que serán como unos 70. de los oradores, filósofos y Poetas Griegos y algunos enperadores romanos, colección que no había en Roma la igual, ni aun en el Museo del Papa antes de su Saqueo, la ofrezca al Rey en mi nombre para que los coloque donde puedan servir a la instrucción y deleite del público. Mi intención haciendo esta colección fue siempre de darlos a alguna Academia de mi patria, porque no son cosas para un particular como yo que no tiene ni menos casa. Que en el estado que me hallaba hace pocos días era mi proyecto ir a Italia a venderlos a la paz, y que ahora los empleo con más gusto a los pies del Rey &. La descripción de todo esto se hará a su tiempo para que se conozca su mérito [...]. Ahí te incluyo la copia de la que escribo a Cevallos sobre trastos de Roma, siguiendo tu consexo. Enterado de ello podrás hablar ahí con proporción, y me dirás si he hecho bien. Voi también a escribir al Principe [de la Paz] sobre lo esencial y *d'après* lo que me dices en la tuya de 31 Xbre., que recibí ayer [por la] mañana ³⁵.

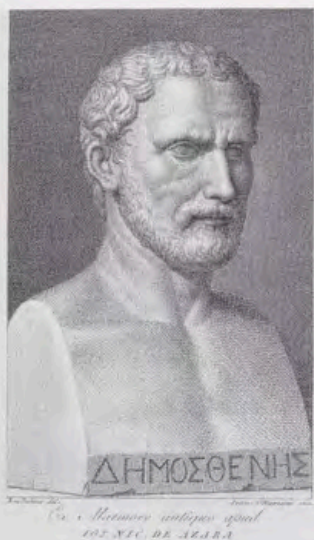
En mayo de 1802 se rumoreaba en la Corte un nuevo destino en Italia para el viejo diplomático, y en la esperanza del retorno a su "segunda patria" escribía a Iriarte: "En fin, tendré proporción para hacer una escapada a Roma y recoger mis libros, quadros y otros restos de mi antigua fortuna" ³⁶. Pero este viaje no se produjo, y en septiembre solicitaba a Godoy el retiro

definitivo: "Mi deseo será de ir a Italia a recoger una infinidad de cosas que tengo por allí abandonadas" ³⁷. Azara no pudo cumplir este último deseo y murió en París el 26 de enero de 1804, después de haber caído de nuevo en desgracia.

Un mes antes el Rey había recordado la anterior cesión y ordenó a su Ministro en Roma, Antonio de Vargas y Laguna, que estuviese a la mira de las estatuas "para evitar que se distrahigan" ³⁸. Éstas, a excepción del *Alejandro* que Azara había regalado a Bonaparte, estaban dispuestas en diecinueve cajones en el Palacio de España en Roma, custodiadas por el Contador Gabriel Durán, tal y como las dejó Azara cuando partió de Roma ³⁹.

El 29 de febrero, transcurrido un mes de la muerte del diplomático, se dio orden de trasladar a España las estatuas y los bustos cedidos al Rey ⁴⁰. Vargas acusó recibo de esta Real Orden a mediados de abril, y el 15 de junio avisó al Secretario de Estado que había conseguido del Gobierno la licencia libre de todo derecho para la extracción de Roma de los diecinueve cajones, "aunque no sin dificultad por razón de dos Piezas que parece contienen algo de precioso" ⁴¹. Esas piezas eran "un Busto di Telemaco con Egida sopra la spalla sinistra di buon lavoro; e una piccola Statua di Baccho giovanetto con emblema straordinario", según advertencia de Antonio Canova, que fue el encargado de inspeccionar el 18 de mayo los cajones depositados en el Palacio de España. Las estatuas fueron tasadas en 5.000 escudos ⁴², pero hubo un pequeño desacuerdo por un cajón que contenía cuatro bustos modernos en bronce que no estaban comprendidos en la cesión: los retratos de *Homero*, *Cicerón*, *Mengs* y *Azara* (los tres últimos son obra del irlandés Christopher Hewetson de 1779, y de la realización de su retrato dejó Azara constancia en las *Noticias de la vida y obras de D. Antonio Rafael Mengs* ⁴³).

Vargas tenía orden de enviar los cajones a España en el primer barco neutral disponible. El 11 de junio dispuso el tras-



Giovanni Ottaviani, Demóstenes, Estampa de la Historia de la vida de Marco Tulio Cicerón, traducida por Azara.



Domenico Cagnoni, Griego desconocido, llamado "Teofrasto", Estampa de la contraportada de Characterum ethicorum Theophrasti, de G.C. Amaduzzi.

lado al puerto romano de Ripa Grande para que el capitán Soler los condujese hasta Civitavecchia⁴⁴. En la mañana del 18 llegaron a este último puerto las estatuas, que fueron aseguradas en 5.000 duros para su próximo viaje a Valencia o Alicante⁴⁵. La siguiente noticia, de 1 de septiembre, sitúa en el puerto de Valencia los "veinte Caxones con varias obras de Escultura en mármol pertenecientes a S.M. por donación del difunto S.^o D.^o Joseph de Azara", dispuestos para su porte a Madrid en ocho o diez carros⁴⁶.

Según Castellanos de Losada, biógrafo de Azara y arqueólogo, las esculturas fueron conducidas al Real Museo de Madrid después de haber adornado el Real Sitio de Aranjuez⁴⁷, a excepción de la parte que pasó a decorar la Real Casa del Labrador.

Los hermas en la Galería de estatuas de la Real Casa del Labrador

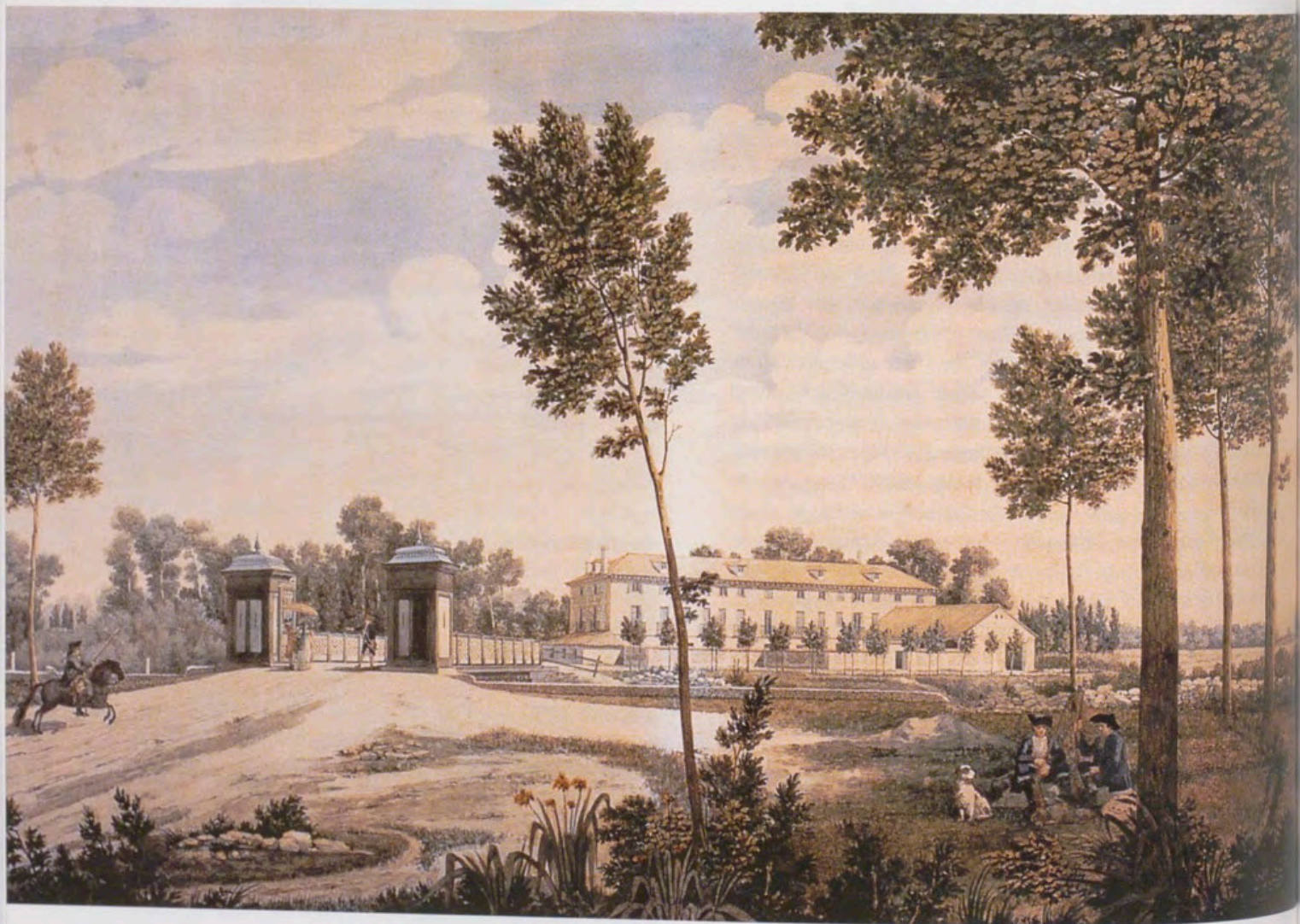
En el extremo oriental del Jardín del Príncipe, en Aranjuez, se levanta la Real Casa del Labrador, obra de tiempos de Carlos IV y uno de los conjuntos mejor conservados del Neoclasicismo en España. El edificio fue construido en diversas fases casi consecutivas en un periodo de diez años, entre 1794 y 1803, en el que el proyecto inicial del Arquitecto Mayor Juan de Villanueva fue objeto de profundos cambios, a partir de 1798, que transformaron esa primera casa rústica en un lujoso palacete destinado al recreo y diversión matinal del Rey en los meses de primavera⁴⁸.

El primitivo estado de la casa viene descrito por William Beckford en una carta fechada el 2 de diciembre de 1795, en la que explica que en el Jardín del Príncipe se levanta una gran mansión de ladrillo, recién edificada en el estilo español más ordinario y vulgar, a la que con muy poca propiedad llaman *Casa del Labrador*. No tiene

nada de rural, ni siquiera un gallinero o una pocilga, pero la cocina es cómoda y agradable y a esta casa suele ir su Católica Majestad con frecuencia a cocinar, con sus propias y reales manos y para su propia y real tripa, *creadillas (sic)*, tortillas de ajo y otros platos sabrosos de la cocina española⁴⁹.

Conocemos el exterior de la Casa, antes de la reforma, por las dos aguadas de Isidro González Velázquez, de mediados de 1798, que han de ser las vistas que Cruz y Bahamonde sitúa, en octubre de ese año, en la entrada del cuarto de invierno de la Real Casa del Labrador⁵⁰. En ellas se aprecia que el edificio era de planta rectangular, con piso bajo, principal, segundo y buhardillas, y un ala de menor altura trabada perpendicularmente al extremo oriental de la fachada sur.

Pues bien, hacia 1798-1799 ese ala de Levante fue reformada en altura, y entre 1802-1803 se añadió el ala occidental o "nuevo ramal", en cuyo piso principal está situada la Galería de estatuas. De planta rectangular, comunica con el cuerpo principal y con el salón del billar por las puertas de sus paredes menores, que están flanqueadas, cada una, por dos estrechas hornacinas que cobijan candelabros de yeso⁵¹. Los frescos de la bóveda están firmados por Zacarías González Velázquez en 1806, y representan las *Cuatro Estaciones* y la *Agricultura*, asunto propio de una casa de campo titulada "del Labrador"⁵². Las paredes, articuladas con pilastras corintias, son de escayola colorida imitando mármoles, obra de Antonio Marzal continuada a su muerte por su padre, del mismo nombre, y por José Ginés, autor también de los frisos y de las cuatro mesas de estilo "etrusco" que están situadas a los lados de las dos chimeneas, que una es natural y la otra simulada; los dorados son obra de Andrés del Peral⁵³. Los bajorrelieves de las dos sobrepuestas fueron realizados por Pedro Hermoso en 1807⁵⁴. Por último, en los nichos de las paredes este y oeste, así como en los pedestales de los ángulos de la Galería están colocadas cuatro estatuas pequeñas de



Isidro González Velázquez, Vista de la Real Casa del Labrador en 1798, Colección particular.

yeso y otras cuatro mayores, vaciadas por José Pagniucci y repasadas por Antonio Capellani, que ocuparon provisionalmente esos lugares "por orden del S.^o D.^o Isidro Velásquez"⁵⁵.

Y es que la decoración escultórica presenta un aspecto distinto del proyectado en el reinado de Carlos IV. En ocasión anterior hemos señalado que, aunque las esculturas de Azara llegaron a España a tiempo de ser colocadas, no parece que los hermas con sus estípites estuviesen previstos en el dibujo del pavimento, a diferencia del reloj de columna de Jean Simon Bourdier, firmado en las platinas en 1804⁵⁶, y de los mosaicos de peces, que según Nard son romanos y proceden de Mérida⁵⁷. Además, estos "barbones" recargan la galería y desvirtúan el proyecto de Carlos IV, que no pretendía una transposición erudita de las galerías de antigüedades, sino una galería italiana con estatuas de asunto gracioso que había de competir con una decoración en todo distinta, encargada en París para el otro extremo de la casa, el famoso Gabinete de platino o "Cabinet de la Reine".

La decoración ideada en 1804-1805 se componía de cuatro estatuas de mármol blanco encargadas a Antonio Canova para los ángulos de la Galería (*Venus*, *Paris* y otras dos no concretadas) y de cuatro más pequeñas para los nichos de las paredes este y oeste, que harían los escultores españoles pensionados en Roma: José Álvarez Cubero (*Apolo*), Ramón Barba (*Mercurio*), Damián Campeny (*Diana*) y Antonio Solá (*Psique*). El aspecto del proyecto se puede apreciar en parte en la planta y sección de Isidro González Velásquez, con los dibujos a lápiz añadidos por Canova de dos estatuas que tenía entonces entre manos, una *Venus* y el *Palamedes*⁵⁸.

La primera noticia que nos llega de la presencia de los hermas de la colección Azara en la Galería es de 1824 –no se hallan en el inventario de 1812⁵⁹–, en que Manuel de Aleas apunta que hay en esa "Décimaseptima pieza, titulada la Galería" dieciséis bustos en sus estípites de Consuegra y "otros seis bustos sobrantes de la misma colección", lo que invita a pensar en su reciente colocación⁶⁰. Estos "seis bustos sobrantes" –seguramente apoyados en las mesas de mármol– fueron retirados poco después, puesto que no constan en el inventario del casino realizado por Lorenzo Bonavia en septiembre de 1825⁶¹.

Para finalizar, diremos que el 12 de abril de 1861, tras visitar la Real Casa del Labrador, el arqueólogo alemán Emil Hübnner propuso a Federico de Madrazo el traslado de los dieciséis hermas de Azara al Real Museo con el resto de la colección de retratos griegos, "que en número y en valor no tendría igual en todos los Museos de Europa, con la excepción de los Museos Capitolino y Vaticano, de Roma"⁶². Cuatro años después, Madrazo retomaba el asunto y planteaba a Francisco Goicoerrotea si no debería reunirse en el Museo del Prado la colección completa de bustos de Azara, sustituyendo los del Labrador por otros "menos clásicos"⁶³.

En 1873, una vez proclamada la República, el entonces Director de la Pinacoteca solicitaba el traslado al Museo de algunos bienes que fueron del Patrimonio de la Corona, y entre ellos hace mención expresa a la colección de "bustos griegos" de la Casa del Labrador. Así pensaba enriquecer el Museo y en particular la sección de Escultura, que "aunque muy sobresaliente por lo escogido de algunos de sus famosos ejemplares", distaba mucho de la de Pintura. El 15 de noviembre del mismo año el Director General de la Instrucción Pública, Juan Uña, comunicó al Director del Museo que el Ministro de Fomento aceptaba el traslado⁶⁴. A la vista está que el proyecto no se verificó, puesto que los hermas permanecen en la Galería de Aranjuez sobre sus estípites como testimonios mudos del gusto anticuario de un ilustrado español.

Notas

¹ El personaje mereció una necrológica redactada por J.-F. de Bourgoing en la *Gazette Nationale ou Le Moniteur Universel*, nº 195, París, 15 germinal año XII de la República francesa (5 de abril de 1804), pp. 888-890, y el libro de B.S. Castellanos de Losada, *Historia de la vida civil y política del [...] caballero D. José Nicolás de Azara [...]*, 2 vols. Madrid, Imprenta de don Baltasar González, 1849-1850, escrito por comisión de un sobrino de Azara. Entre los estudios dedicados a su actividad política destacaremos los siguientes: C.E. Corona Baratech, *José Nicolás de Azara. Un embajador español en Roma*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1948 [reeditado en Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras y Departamento de Historia Moderna y Contemporánea de la Universidad, 1987]; R. Olaechea, *Las relaciones hispano-romanas en la segunda mitad del XVIII: La Agencia de Preces*, 2 vols. Zaragoza, Talleres Editoriales "El Noticiero", 1965 [reeditado en Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1999], y G. Sánchez Espinosa, *Las memorias de José Nicolás de Azara (ms. 20121 de la BNM). Estudio y edición del texto*, Fráncfort del Meno, Peter Lang, 1994 [reeditadas en Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2000].

² A su labor en la promoción de las bellas artes dedicamos nuestra tesis doctoral –leída en 1995–, de la que presentamos un avance en el simposio internacional celebrado en Potsdam, en febrero de 1998, con actas de reciente publicación: "José Nicolás de Azara, protector de las bellas artes", en C. Frank y S. Hänsel (Hrsg.), *Spanien und Portugal im Zeitalter der Aufklärung*, Internationales Symposium der Carl Justi-Vereinigung und des Forschungszentrums Europäische Aufklärung, Potsdam, 19.-22. Februar 1998, Fráncfort del Meno, Vervuert Verlag, 2002, pp. 81-97 (una versión revisada y ampliada: "El diplomático José Nicolás de Azara, protector de las bellas artes y las letras", *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXXXI, Zaragoza, 2000, pp. 61-87, en donde se recoge la citada frase de Arteaga [pp. 61-62]). Con anterioridad fue publicado el excelente estudio de B. Cacciotti, "La collezione di José Nicolás de Azara: studi preliminari", *Bollettino d'Arte*, nº 78, Roma, marzo-abril de 1993, pp. 1-54.

³ A. Ponz, *Viage de España, o cartas, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, Madrid, D. Joachin Ibarra-Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1772-1794, t. XIV (de 1788), pp. 55-56.

⁴ El inventario de las esculturas embaladas en 1798 fue publicado por Cacciotti, 1993, pp. 20-21 [op. cit. n. 2]. Los herederos de Azara conservan inventarios de las pinturas y porcelanas, mientras que el "Catalogue des Pierres gravées formant le Cabinet de feu M.^l le Chevalier D. Nicolas de Azara, Ambassadeur de S.M. Catholique à Paris", redactado por Ennio Quirino Visconti el 29 ventoso año XII de la República francesa (20 de marzo de 1804), se halla en el Archivo Histórico Nacional, en Madrid (AHN), Estado, legajo 5270. La "Lista de los Muebles que quedan en el Real Palacio [de España en Roma] pertenecientes a el Ex.^o S.^o D.^o Josef Nicolás de Azara" y la tasación de esas pertenencias se conservan en el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, en Madrid (AMAE), Santa Sede, leg. 482. De la biblioteca, de la que había índice manuscrito "formado en tres o cuatro tomos de cuarto mayor" (Archivo particular de la familia Azara [APFA]. Juan Bautista de París a Félix de Azara, Roma, 16 de abril de 1804 [copia]), se publicó el catálogo a su muerte: *Bibliotheca Excellentissimi DD. Nicolai Josephi de*

Azara *ordine alphabetico descripta ab H.P.D. Francisco Iturri et D. Salvatore Ferrán. Aestimata a Mariano de Romanis*, Roma, Apud Aloysium Perego Salvioni, 1806. Sobre esto último se ha ocupado G. Sánchez Espinosa, *La biblioteca de José Nicolás de Azara*, Madrid, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1997.

⁵ *Giornale delle Belle Arti*, núms. 15 y 16, Roma, 15 y 22 de abril de 1786, pp. 113 y 121. Bourgoing, 1804 [op. cit. n. 1], p. 889. S. Nicolás Gómez, "José Nicolás de Azara, representante en Italia del pensamiento ilustrado español", *Academia. Boletín de la Real Academia de San Fernando*, nº 54, Madrid, primer semestre de 1982, pp. 264-268 y lámina. Jordán de Urries y de la Colina, 2000, pp. 64-65 y figura 3 [op. cit. n. 2]. A. Anselmi, *Il Palazzo dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*, Roma, De Luca, 2001, pp. 114 y 118, y fig. 7.

⁶ V. Orti y Brull, *Doña Maria Manuela Pignatelli de Aragón y Gonzaga, Duquesa de Villahermosa*, Madrid, Est. Tip. viuda e hijos de M. Tello, 1896, facsímil de la carta en t. I, entre pp. 216-217. En 1770 se burlaba de la obra del abate B. Capmartin de Chaupy (*Découverte de la maison de campagne d'Horace*, 3 vols, Roma, 1767-1769), ridiculizada también por Piranesi en una viñeta satírica un tanto escatológica.

⁷ [G.L. Bianconi], "Elogio storico del Cavaliere Anton Raffaele Mengs, primo pittore di S.M. Cattolica", *Antologia Romana*, t. VI, nº XXXII, febrero de 1780, pp. 251-252. G.C. Amaduzzi, *Adunanza tenuta dagli Arcadi in morte del Cavaliere Antonio Raffaele Mengs, detto in Arcadia Dinia Sipilio*, Roma, Per Benedetto Francesi, 1780, pp. LVII-LVIII, nota b. J.N. de Azara, "Noticias de la vida y obras de D. Antonio Rafael Mengs", en *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de Cámara del Rey* [...], Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1780, pp. xxxv-xxxvi. Ponz, 1772-1794 [op. cit. n. 3], t. XIV (de 1788), pp. 58-59. Sobre las pinturas murales copiadas por Mengs y Anton von Maron, y grabadas por orden de Azara, véase V. Massimo, *Notizie storiche della Villa Massimo alle Terme Diocleziane, con un'appendice di documenti*, Roma, Dalla Tipografia Salvucci, 1836, pp. 212-216; C. Pietrangeli, *Scavi e scoperte di antichità sotto il pontificato di Pio VI*, 2ª ed. Roma, Reale Istituto di Studi Romani, 1958, pp. 46-48; y H. Joyce, "The Ancient Frescoes from the Villa Negroni and Their Influence in the Eighteenth and Nineteenth Centuries", *The Art Bulletin*, vol. LXV, nº 3, Nueva York, septiembre de 1983, pp. 423-440.

⁸ *El espíritu de D. José Nicolás de Azara, descubierto en su correspondencia epistolar con don Manuel de Roda*, Madrid, Imprenta de J. Martín Alegria, 1846, t. III, pp. 129-130.

⁹ *Ibidem*, t. III, pp. 227-228.

¹⁰ Destacaremos los estudios de Pietrangeli, 1958, pp. 137-139 [op. cit. n. 7] y B. Cacciotti, "Scavi Azara", en B. Palma Venetucci (dir.), *Le erme tiburtine e gli scavi del Settecento*, Uomini illustri dell'Antichità. I.2, Roma, Leonardo-De Luca, 1992, pp. 182-221.

¹¹ *El espíritu de D. José Nicolás de Azara...*, 1846, t. III, p. 252 [op. cit. n. 8].

¹² "Discours du citoyen Denon, sur les Monumens d'antiquité arrivés d'Italie", *Gazette Nationale ou Le Moniteur Universel*, nº 10, Paris, 10 vendémiaire año 12 (3 de octubre de 1803), p. 40. *Gazeta de Madrid*, nº 85, 21 de octubre de 1803, p. 915.

¹³ Las citas son de Azara en referencia a Lorenzo el Magnífico (AHN, Estado, leg. 3999. Nota autógrafa que acompaña un escrito suyo a Mariano Luis de Urquijo, fechado en París el 26 de agosto de 1799).

¹⁴ *El espíritu de D. José Nicolás de Azara...*, 1846, t. III, pp. 316 y 331-332 [op. cit. n. 8]: "En suma, todo aquello me ha llenado la imaginación de manera que no lo puedo olvidar, ni puede darse idea de ello a quien no lo vea". Nos consta que redactó un plan sobre las Paludes Pontinas para que Jean-François de Bourgoing lo incluyese en sus *Mémoires historiques et philosophiques sur Pie VI* (Paris, año 7, pp. 125-156), cfr. Antigua Biblioteca particular de don Bartolomé March Servera, en Palma de Mallorca, Colección Iriarte, 15-1-15. Azara a Bernardo Iriarte, Barcelona, 11 de diciembre de 1799.

¹⁵ Jordán de Urries y de la Colina, 2000, pp. 69-70 [op. cit. n. 2].

¹⁶ *Ibidem*, p. 70. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, 24-2/1. Silvestre Pérez a Isidoro Bosarte, Roma, 18 de marzo de 1795, informa al Secretario de la Real Academia de San Fernando: "Para esta Pasqua creemos presentar al S.^{to} Azara los dibujos de la Vila de Mecenas q.^a esperamos dirigirá a la Academia con la primera ocasión oportuna q.^a haya. El único mérito q.^a hallará vmd. en ellos será la exactitud con q.^a se ha medido y diseñado un fracmento [sic] q.^a fue incógnito al gran Palladio y lo ha sido a todos hasta el año pasado q.^a se descubrió una pequeña parte de uno de los patios, y nosotros por la hebra hemos sacado el ovi-

llo. La mayor utilidad que hemos sacado de observar este precioso fragmento ha sido conocer en parte el mecanismo de su construcción. La segunda altura de las en que se divide el Edificio está construida de sillares mucho más pequeños q.^a los de la primera; los de la tercera son menores q.^a los de la segunda y así sucesivamente: en fin quando vmd. vea los dibujos me dirá su parecer y hablaremos sobre el asunto q.^a no dudo le subministrará a Vmd. materia suficiente para hacer una entera disertación. Voy a empezar a poner en limpio el Teatro de Marcelo q.^a es también uno de los Edificios del tiempo de Augusto". Sobre la actividad de estos pensados, véase P. Moleón Gavilanes, "Arquitectos españoles en Roma durante la segunda mitad del siglo XVIII", *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, año XXXIX, nº 152, segundo trimestre de 2002, pp. 48-63, y su libro sobre el mismo asunto, de próxima publicación.

¹⁷ P. Márquez, *Delle Ville di Plinio il Giovane, opera di D. Pietro Márquez, messicano. Con un'Appendice su gli Atri della S. Scrittura, e gli Scamilli impari di Vitruvio*, Roma, Presso il Salomoni, 1796, pp. 1-11 y 31. Sobre este ex jesuita mexicano destacaremos los estudios de D. Rodríguez Ruiz, "El orden dórico y la crisis del vitruvianismo a finales del siglo XVIII: la interpretación de Pedro José Márquez", *Fragments. Revista de arte*, núms. 8 y 9, Madrid, 1986, pp. 20-47 y "Arquitectura y clasicismo en Pedro José Márquez", en *Homenaje a Justo García Morales. Miscelánea de estudios con motivo de su jubilación*, Madrid, Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas, 1987, pp. 677-689.

¹⁸ [J. de Contreras y López de Ayala], Marqués de Lozoya, "Cartas dirigidas por D. José Nicolás de Azara al pintor de cámara D. Francisco Javier Ramos", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 8, Madrid, primer semestre de 1959, pp. 20-21, documentos I y II. Sobre el supuesto *Telémaco*, identificación propuesta por J.J. Winckelmann, véase B. Cavaceppi, *Raccolta d'antiche statue, busti, bassirilievi ed altre sculture restaurate da Bartolomeo Cavaceppi*, Roma, Per Generoso Salomoni, 1768-1772, vol. II (de 1769), fig. 21, y E.Q. Visconti, *Osservazioni sopra un antico cammeo rappresentante Giove Egioco*, Padua, Dalla Stamperia del Seminario, 1793.

¹⁹ Ponz, 1772-1794, t. XIV (de 1788), pp. 56-60, [op. cit. n. 3], detalla las siguientes informado por Azara, directamente o a través de Eugenio de Llaguno: "Alexandro magno con la inscripción ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΦΙΛΙΠΠΟΥ ΜΑΚ [Musée du Louvre, MA-436], y es único retrato conocido hasta ahora de aquel Rey con inscripción. Las demás son de Eurípides [Museo Nacional del Prado 80-E?], Heródoto [Real Casa del Labrador], Sófocles [Labrador], Hipócrates [Prado 13-E], Teócrito [Labrador], Zenón [Prado 23-E], Pitiaco [Labrador], Teofrasto [Labrador], Sócrates [Labrador], Crisipo que es de tamaño colosal [Prado 324-E], Menelao, Demóstenes [Labrador], Baco barbado [Prado 55-E], dos de Júpiter, la una colosal, de Apolonio Tianeo [Prado 94-E], de Heraclito [Labrador], de Carnéades [Labrador], de Ferécides [Prado 78-E], de Aristóteles [Prado 81-E], de Isócrates [Prado 96-E], de Epicuro [Labrador], de Metrodoro [Prado 19-E], de Marco Aurelio [Prado 213-E], que se halló en las lagunas, o paludes Pontinas, y se la regaló el actual Sumo Pontífice [Pío VI]; de Augusto [Prado 121-E], de Lucila, de Hércules Mesageta [Labrador], dos muy hermosas de Venus, una de hombre desconocido de sublime estilo, otra de Filósofo desconocido, otro Filósofo también incógnito, otro de medio relieve, que parece Archimedes, dos Cariátides con sus Hermas vestidos, una muy excelente de un Rey bárbaro, que se sospecha sea Boco en piedra parda tan dura como el pórfido, lo que ha sido motivo de su perfecta conservación [Prado 387-E?]; un busto del Emperador Balbino, una cabeza de Antonia con el busto de alabastro oriental, un Homero [Labrador], y por fin otras varias desconocidas y restauradas [...] una estatua del natural, que representa a un mancebo como de quince años en figura de Baco, y con una tigre a los pies [Prado 105-E]. La cabeza es de Británico, hijo de Claudio, y Mesalina, a quien Agripina hizo dar veneno, para que imperase su hijo Nerón. Dicha cabeza es el único retrato conocido de Británico, y se halló en las excavaciones de Tiboli. Una estatua de Venus, cuya altura sólo es de pie y medio, encontrada en la excavación del monte Esquilino, pero sin las plenas [...] Una Némesis, estatua tan grande como la referida de Germánico. Es recomendable por su estilo de los primeros tiempos del Arte. El Abate Visconti la ha publicado grabada en la descripción del Museo Pio Clementino. Una estatua de muger hallada en las excavaciones de Tiboli sin cabeza, pero se le ha adaptado una de Faustina la joven, tiene cornucopia en la mano, y su altura es de una vara [Prado 48-E] [...] y últimamente un Herma de Thespis [Labrador], inventor de la tragedia, tenido por único, y también un Telémaco de las mismas circunstancias [Prado 72-E]; otro Herma doble de Safo y su amante Faón [Prado 26-E], y dos ignispcios, el uno fausto, y el otro infausto hallados últimamente en el Lacio, y executados en mosaicco [uno de ellos se halla en colección particular de Londres]."

²⁰ E. Hübner, *Die antiken Bildwerke in Madrid*, Berlín, Georg Reimer, 1862. P. Junquera, "El arte en la Casa del Labrador", *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, año V, nº 15, Madrid, primer trimestre de 1968, pp. 37-49. D. Hertel, "Los bustos de emperadores romanos, las estatuas ideales de yeso y los retratos griegos de la Casa del Labrador de Aranjuez", *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, año XX, nº 78, Madrid, cuarto trimestre de 1983, pp. 17-36 (en alemán: "Die griechischen Porträts der

Sammlung Azara und ihre Rezeption in der Casa del Labrador von Aranjuez", *Madrider Mitteilungen*, 26, Maguncia, 1985, pp. 234-242 y láminas 47-58]; Cacciotti, 1992, pp. 187-221 [op. cit. n. 10]; Cacciotti, 1993, pp. 15-29 [op. cit. n. 2]. M.Á. Elvira, "La actividad arqueológica de D. José Nicolás de Azara", en J. Beltrán y F. Gascó (eds.), *La Antigüedad como argumento. Historiografía de arqueología e historia antigua en Andalucía*, Sevilla, Imprenta Antonio Pinelo, 1993, pp. 138-140 y 147-148; del mismo autor: "Las antigüedades romanas en el Jardín del Príncipe y la Casa del Labrador", *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, año XXXI, nº 122, Madrid, cuarto trimestre de 1994, pp. 57-65, y "El arte antiguo en la Casa del Labrador de Aranjuez", *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, nº 35, Madrid, 1995, pp. 217-228. Son asimismo útiles los estudios de E. Tormo y Monzó, "Homenaje a la memoria de Emil Hübner: Tercera y última parte. La catalogación de los bustos del Prado, y ensayo histórico del retrato escultórico en los siglos del arte clásico, griego y greco-romano", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. CXXII, cuaderno II, Madrid, 1948, pp. 593-671 y "La Sala de las Musas del Museo del Prado. La antes sala 'Griega'; hoy oficialmente la 'LVIII' (58.)", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. LIII, Madrid, primer trimestre de 1949, pp. 5-112, los catálogos de la escultura del Museo del Prado publicados por E. Barrón (1908), R. Ricard (1923), A. Blanco (1957 y 1969) y S.F. Schröder (1993) y el catálogo de la exposición de Santander (2000).

21 B. Cacciotti, "Copie dall'antico tra i ritratti delle collezioni reali spagnole", en *El coleccionismo de escultura clásica en España. Actas del simposio, 21 y 22 de mayo de 2001*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001, pp. 183-186 y 192-193.

22 *Historia de la vida de Marco Tulio Cicerón, escrita en inglés por Conyers Middleton [...] traducida por don Joseph Nicolás de Azara*, Madrid, Imprenta Real, 1790, t. I, p. 79, t. III, s.p. y estampa frente al Libro séptimo, y t. IV, s.p. y estampa frente al Libro décimo. Los originales se encuentran en el Museo Nacional del Prado, 183-E (supuesto *Julio César*) y 121-E (supuesto *Octavio Augusto*). *Cartas familiares del abate D. Juan Andrés a su hermano D. Carlos Andrés, dándole noticia del viaje que hizo a varias ciudades de Italia en el año 1785, publicadas por el mismo D. Carlos*, Madrid, Don Antonio de Sancho, 1786, pp. 12 y 278, explica que no pudo ver la galería "porque entonces se estaban preparando las estancias para ella; pero oí celebrar varias antigüedades y quadros suyos, particularmente los de Mengs, Murillo y Velázquez".

23 *Storia delle arti del disegno presso gli antichi di Giovanni Winkelmann. Tradotta dal Tedesco e in questa edizione corretta e aumentata dall'abate Carlo Fea*, Roma, Dalla Stamperia Pagliarini, 1783-1784, t. II, p. 97, nota c, p. 253, nota A, y lámina v, y t. III, pp. 416, 455-456 y 471. *Monumenti antichi inediti ovvero notizie sulle Antichità e belle Arti di Roma per l'anno [...]*, Roma, Nella Stamperia Pagliarini, enero de 1784, pp. i-v, lámina i, y mayo de 1784, pp. xxvii-xxxii, láminas i y ii. *Characterum ethicorum Theophrasti Eresii capita duo hactenus anecdota quae ex Cod. ms. Vaticano saeculi XI graece edidit latine vertit praefatione et adnotationibus illustravit Iohannes Christophorus Amadutius*, Parma, Ex Regio typographeo, 1786, estampa de Domenico Cagnoni en contraportada. *Osservazioni di Ennio Quirino Visconti*

su due Musaici antichi istoriati, Parma, Dalla Reale Tipografia, 1788, con dos estampas de Francesco Cecchini. *Il Museo Pio-Clementino descritto da Giambattista [y Ennio Quirino] Visconti [...]*, Roma, Da Ludovico Mirri [Da Luigi e Giuseppe Mirri], 1782-1790, t. I, p. 28, nota a, p. 98, nota a, t. II, pp. 104-105, nº 7, y lámina A, fig. 7, t. III, p. 11 y nota b, p. 73, nº 10, y lámina A, nº 10, y t. V, lámina A III. *Iconographie grecque, par le chevalier E.Q. Visconti [...]*, Paris, De l'Imprimerie de P. Didot l'aîné, 1808, t. II, pp. 207-208 y lámina 39, figs. 1 y 2, estampa de Urbin Massard. *Historia de la vida de Marco Tulio Cicerón...*, 1790 [op. cit. n. 22], pássim. *El Arte poética de Aristóteles en castellano. Por D. Joseph Goya y Muniain* [Madrid], Imprenta de don Benito Cano, 1798, estampa de Francesco Cecchini en contraportada.

24 A. Ciavarella, *De Azara-Bodoni*, Parma, Museo Bodoniano, 1979, vol. II, p. 129.

25 AHN, Estado, leg. 3910, Azara al Príncipe de la Paz, Roma, 21 de febrero y 10 de marzo de 1798.

26 AHN, Estado, leg. 3974, Azara al Príncipe de la Paz, Florencia, 27 de marzo de 1798. El día anterior confesaba a Iriarte: "Sé que todo se perderá, y aunque no se pierda, es lo mismo para mí, porque no tengo medios para transportar tanto libro, quadros, estatuas, ni, aunque los tubiera, hallaría dónde colocarlos, no teniendo más casa ni hogar que en mi lugar de Aragón" (M. Batllori, S.I., "Esteban de Arteaga, musicólogo (1747-1799)", estudio preliminar a E. de Arteaga, *I. Lettere musico-filologiche. II. Del Ritmo sonoro e del Ritmo muto nella musica degli antichi*, Madrid, CSIC, Instituto de Arte y Arqueología «Diego Velázquez» (Sección de Estética), 1944, p. cxxxviii).

27 Olaechea, 1965, t. II, pp. 664-665 y 668, docs. 39 y 43 [op. cit. n. 1], Azara a Eusebio Bardaxi, París, 23 de mayo y 12 de junio de 1798. En esta última carta escribe indignado por la actitud de su mayordomo Juan Bautista de París: "En la lista del equipage veo cosas que si no estuviera tan aburrido como estoy, me harían saltar por la ventana. Vamos de cocina a París? Refrescadores y trastos viejos, estatuas de bronce y mármol, & son cosas que no podían entrar sino en la cabeza de un loco. A peso de oro me costarán".

28 Sánchez Espinosa, 1994, p. 367 [op. cit. n. 1].

29 AHN, Estado, leg. 4022, Azara a Francisco de Saavedra, París, 10 de julio de 1798. Meses después se lamenta de su situación al tipógrafo Bodoni: "I miei Libri, quadri, antichità, e mobili sono raccomandati alla Provvidenza in Roma, che va ad essere il Teatro degli orrori e vendette più sanguinose" (Ciavarella, 1979, vol. II, p. 143 [op. cit. n. 24], Azara a Bodoni, París, 27 de noviembre de 1798).

30 AHN, Estado, leg. 4022, Azara a Urquijo, París, 14 de septiembre de 1799. Azara copia esta carta en sus *Memorias* (Sánchez Espinosa, 1994, p. 482 [op. cit. n. 1]).

31 BNE, ms. 20089, 8, Azara a Bernardo Iriarte, Barcelona, 22 de marzo de 1800.

Diseño del Restaura para la Decoración de la Fachada principal de la Casa de Cajas de S. M. titulada de el Labrador en el Real Sitio de Aranjuez año 1803.



Isidro González Velázquez, Diseño del restaura para la decoración de la fachada principal de la Real Casa del Labrador, 1803. Biblioteca Nacional de España, Barcia 1210, Madrid.



Galería de estatuas de la Casa del Labrador, Real Sitio de Aranjuez, Madrid, Patrimonio Nacional.

32 BNE, ms. 20089, 8, Azara a Bernardo Iriarte [Barbuñales], 6 de agosto de 1800.

33 BNE, ms. 20089, 8, Azara a Iriarte [Barbuñales], 20 de agosto de 1800 y [Barcelona], 23 de diciembre de 1800: "Y mis Quadros, Libros, estatuas, muebles & que se me pudren en Roma, ¿quándo los volveré a ver, Caro Bernardo? Eran sin embargo todo el consuelo de mi existencia; y me consolaba la sola esperanza de volverlos a ver y gozar".

34 BNE, ms. 20089, 8, Azara a Cevallos, Barcelona, 7 de enero de 1801 (copia desaparecida), transcrita con ligeras variantes por Castellanos de Losada, 1849-1850, t. II, pp. 381-382, doc. XVI [op. cit. n. 1].

35 BNE, ms. 20089, 8, Azara a Bernardo Iriarte, Barcelona, 6 de enero de 1801, con anotación marginal de Iriarte, que aclara: "Le aconsejé solicítase q. el Rei le hiciese conducir [sic] en buque seguro de guerra a España, a disposición del mismo Azara, lo q. éste había dexado en Roma." Al día siguiente Azara explica a Manuel Godoy: "Yriarte me ha escrito de parte del S. Cevallos que el Rey le había hablado de mis antigüedades que tengo en Roma, sintiendo que estén expuestas a quedarse fuera de España. V.E. se acordará que quando yo hui de Roma me escribió que el Rey se encargaría de conducirmelo todo a sus expensas, y se lo cito al S. Cevallos; pero entretanto las cosas han mudado de la manera que vemos, y mis coches, muebles y trastos los ha llevado el diablo, y lo he perdido todo. Algo de lo que quedó de muebles lo ofrecí al fantasmón de Labrador, y ni menos se dignó responderme, no obstante que se servía de ellos. En fin, ofrezco al Rey mis estatuas, y, si quiere, quadros, libros y quanto allí hai. V.E. verá mi carta por el S. Cevallos" (Archivo General de Palacio, en Madrid [AGP], Papeles reservados de Fernando VII, t. 100. Azara al príncipe de la Paz, Barcelona, 7 de enero de 1801). BNE, ms. 20089, 8, Iriarte a Azara, Madrid, 14 de enero de 1801: "Me alegro de la oferta que haces al Rei de tus Bustos, y de tu respuesta al S. Ceballos está excelente". En nota aparte, el viceprotector de la Real Academia de San Fernando precisa su intervención en este asunto: "Luego que Azara salió de Roma le escribí aconsejándole q., para evitar q. en algún saqueo de las tropas Francesas o de los Romanos mismos, pidiese al Rey tuviese a bien costearle el transporte a España en alguna Embarcación de la RI. Armada o Neutro. En quanto a las Estatuas, le sugerí la idea de q. si se trafican a M. las depositase en la Academia de S. Fernando, adonde estarían spre. a su disposición, y servirían entretanto para la instrucción pública y de la Juventud estudiosa. De aquí tomó parte de la idea q. adoptó; pero no le aconsejé yo la otra parte, es a saber la de cederlas en propiedad al Rey ni a nadie. A mí se me ocurrió entonces podrían depositarse en el Retiro, pero no se lo aconsejé porq. acaso no se quisiese algún día alegar derecho a aquellos monumentos".

36 BNE, ms. 20089, 8, Azara a Iriarte, París, 23 de mayo de 1802.

37 AGP, Papeles reservados de Fernando VII, t. 100. Azara al príncipe de la Paz, París, 11 de septiembre de 1802.

38 AMAE, Santa Sede, leg. 728, exp. 9, Cevallos a Vargas, Talavera de la Reina, 24 de diciembre de 1803. El mayordomo de Azara en Roma, Juan Bautista de Paris, avisó al caballero de la iniciativa regia el 21 de enero (APFA, París a Azara, Roma, 21 de enero de 1804), aunque esta carta no llegaría a manos del interesado, muerto en París el 26 de enero. Su hermano Félix de Azara precisaba a Iriarte algún aspecto de la cesión de estatuas al

Rey: "En quanto a las Estatuas y Bustos, están equivocados los que dicen que el S. Ceballos preguntó al difunto de orden superior sobre tales cosas: pues esta fue conversación entre S.M. y Nicolás, y a un contrato formal de palabra, en que el Rey le ofreció llevarle su Librería y equipage a París. Esto no se verificó porque informaron al Rey q. tales Estatuas eran mamarrachos de ningún valor, y se creyó que Nicolás le había engañado en esto" (BNE, ms. 20089, 8, Félix de Azara a Iriarte, Barbuñales, 14 de septiembre de 1804). Es probable que la oferta escrita de 7 de enero de 1801 fuese refrendada verbalmente en Aranjuez, bajo las condiciones expuestas por don Félix.

39 AMAE, Santa Sede, leg. 728, exp. 9, París a Vargas, Casa [Roma], 11 de junio de 1804, declara que dejó las antigüedades en el Palacio de España en Roma "p. expressa ord. de mi S. Amo [Azara], p. si S.M. se dignaría en algún tiempo aceptar la donación de dhas. Antigüedades, aunq. [h]asta a[h]ora (decía mi S. Amo) no se ha dignado hacerlo". El 30 de enero de 1804 Vargas envió una nota con el contenido de los cajones (AHN, Estado, leg. 5766. Vargas a Cevallos, Roma, 30 de enero de 1804).

40 AMAE, Santa Sede, leg. 728, exp. 9, Cevallos a Vargas, Aranjuez, 29 de febrero de 1804.

41 AHN, Estado, leg. 5766. Vargas a Cevallos, Roma, 15 de abril y 15 de junio de 1804.

42 Cacciotti, 1993, p. 37 [op. cit. n. 2]. Hay copia en el AMAE, Santa Sede, leg. 728, exp. 9.

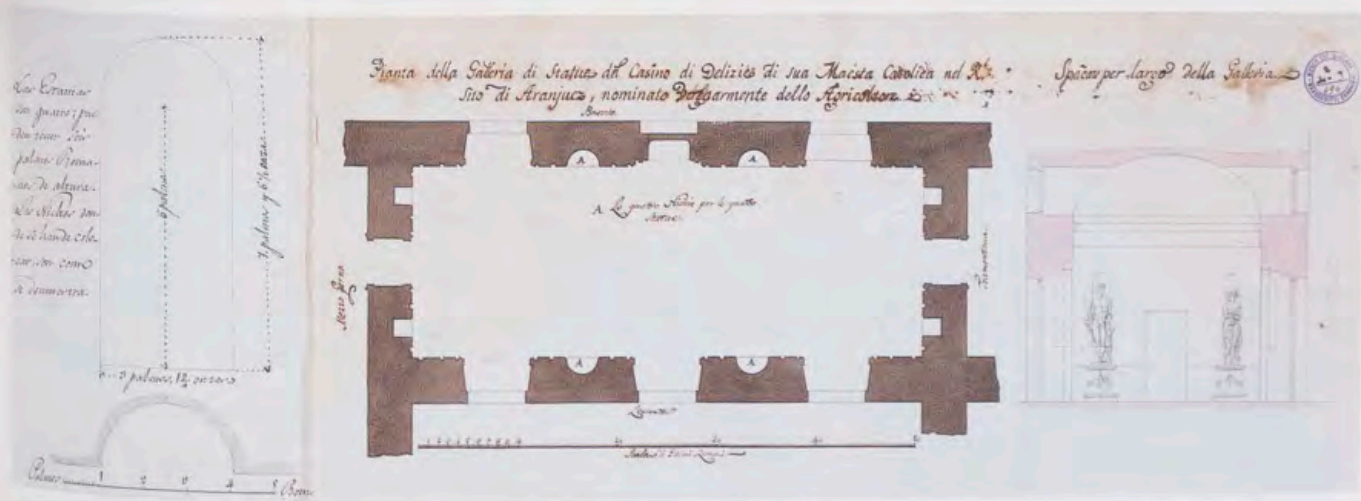
43 APFA, París a Félix de Azara, Roma, 30 de abril de 1804 (copia). AMAE, Santa Sede, leg. 728, exp. 9. París a Vargas, Casa [Roma], 11 de junio de 1804; [Vargas] a París, Real Palacio de España [en Roma], del mismo día; y París a Vargas, Casa [Roma], 12 de junio de 1804, los remite al ministro "sin más motivo q. el de obedecer". *Obras de D. Antonio Rafael Mengs...*, 1780, pp. xxvi y xxxii [op. cit. n. 7]. Ponz, 1772-1794, t. XIV (de 1788), p. 60 [op. cit. n. 3]. Patrimonio Nacional conserva los bustos en bronce de *Homero* (PN 10010396) y *Marco Tulio Cicerón*, este último de Hewetson (PN 10010405).

44 AMAE, Santa Sede, leg. 728, exp. 9, Vargas a Camilo Manzi, Real Palacio de España [en Roma], 11 de junio de 1804 (minuta), y Manzi a Vargas, Roma, del mismo día.

45 AMAE, Santa Sede, leg. 728, exp. 9, [Vargas] a Camilo Manzi, [Roma] 13 de junio de 1804 (minuta), y Guillermo Manzi a Vargas, Civitavecchia, 18 de junio de 1804.

46 AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 187, Cayetano de Urbina a Miguel Cayetano Soler, Valencia, 1 de septiembre de 1804. Se dispuso el pago de 145 pesos fuertes y cinco por ciento de capa al patrón Marcos Sablich por el flete de los cajones. El gasto del traslado en carros se calculó en unos 1.500 pesos.

47 *Revoluciones de Roma [...] Memorias originales del célebre diplomático y distinguido literato español el Escmo. Sr. D. José Nicolás de Azara [...] Obra póstuma que publica su sobrino el Sr. D. Agustín de Azara [...] bajo la dirección de D. Basilio Sebastián Castellanos de Losada [...]*, Madrid, Imprenta de Sanchiz, 1847, p. 316, nota IX. El 1 de diciembre de 1838 José de Madrazo, Director del Real Museo, solicitó un ejemplar de la *Iconografía* de Visconti,



Planta y sección de la Galería de estatuas, por Isidro González Velázquez en 1804, con dibujos de Antonio Canova de las estatuas de Venus y Palamedes, Museo Biblioteca Archivio, Bassano del Grappa.

imprescindible a su juicio para la catalogación de los fondos, lo que parece indicar que ya estaba en el Museo el grueso de la colección Azara (M. de Madrazo, *Historia del Museo del Prado 1818-1868*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1945, p. 166).

48 J.A. Álvarez de Quindós y Baena, *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*, Madrid, Imprenta Real, 1804 (ed. facsimilar: Aranjuez, Doce Calles, 1993), pp. 308-309. Está documentado el inicio de la construcción, bajo la dirección de Villanueva, en "el principio de la jornada" de Aranjuez de 1794 (J.J. Junquera, *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid, Organización Sala Editorial, 1979, pp. 124 y 289-290, doc. nº 58), estancia que, según la *Gazeta de Madrid*, comienza ese año el 15 de enero y finaliza el 30 de junio. Consta en las listas de gastos que en marzo de 1794 se abrieron zanjas y se colocaron los cimientos, y que en los meses de julio y agosto se trabajó en el tejado de la casa, puesto que el emparrado -con "Pizarras nuevas que se han tomado de la obra del Museo de Madrid"- es reforma de septiembre de 1802 a mayo de 1803 (AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, legs. 135, 137 y 158). A este respecto conviene aclarar que desde 1929 se repite que el fresco de Mariano Salvador Maella en el techo del "salón grande" o de baile -*España y Parma con las cuatro partes del mundo*- está firmado en 1792, lo que vendría a adelantar en consecuencia varios años el comienzo de la edificación (E. Tormo y Monzó, *Aranjuez*, Cartillas Excursionistas "Tormo": VI, Madrid, Hauser y Menet, 1929, p. 34). Sin embargo, en la bóveda puede leerse la firma del pintor: "Maella f." año 1798".

49 *Italy; with sketches of Spain and Portugal*, 2ª ed., Londres, Richard Bentley, 1834, vol. II, pp. 377-378: "Hard by stands and large brick mansion, just erected, in the dullest and commonest Spanish taste, very improperly called Casa del Labrador. It has nothing rural about it, not even a hen-roost or a hog-sty; but the kitchen is snug and commodious, and to this his Catholic Majesty often resorts, and cooks with his own royal hands, and for his own royal self, creadillas, (alias lamb's fry) garlick-omelets, and other savoury messes, in the national style". En el texto seguimos la traducción española de J. Pardo en W. Beckford, *Un inglés en la España de Godoy (cartas españolas)*, Madrid, Taurus, 1966, p. 152.

50 Juan de Villanueva, arquitecto (1739-1811), dirección y coordinación general M. Agulló y Cobo, Museo Municipal, febrero-marzo 1982 [Madrid, 1982], p. 166, núms. 129 y 130. AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 144. Cuenta de Custodio Alcalde y Francisco Acosta, vidrieros de la Real Casa, por "dos Cristales finos planos de 37 p. 28 en 2 quadros que dibujó D. Ysidro Belázquez" (Madrid, 24 de julio de 1798). N. de la Cruz y Bahamonde, conde de Maule, *Viage de España, Francia, e Italia*, Cádiz, Imprenta de D. Manuel Bosch, 1806-1813, t. XII (de 1812), p. 114.

51 AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 169. Hermenegildo Silici firma la cuenta de gastos por cuatro candelabros enviados del Taller de los Mostenses a Aranjuez (Madrid, 29 de febrero de 1808).

52 B. Núñez, *Zacarías González Velázquez (1763-1834)*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2000, pp. 128 y 164-165, nº P-11. AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 171. Lista de gastos, de agosto de 1805, por las fanegas de cal y yeso "p." el guarnecido de la Bóveda que ha de pintar D. Zacarías Velázquez en la Casa del Labrador".

53 AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 171. Listas de gastos, de noviembre y diciembre de 1805, "por el rozado de los nichos de la pieza galería en la Casa del Labrador, p." colocar estatuas" y "por el rozado que se han [sic] hecho a puntero p." embutir las fajas y cornisa de la pieza Galería que se ha de vestir de escayola en la casa del Labrador"; leg. 161. Cuenta y tasación de la obra de escayola que dejó hecha Antonio Marzal "el menor" en la Galería de estatuas (Madrid, 24 de julio de 1804); leg. 168. Cuenta de la obra de estuco y escayola de Ginés en la Galería desde el 1 de junio de 1805 hasta el 6 de junio de 1807, que asciende a 30.138,23 reales de vellón (Madrid, 20 de julio de 1807); y leg. 169. Cuenta de Andrés del Peral por su trabajo en "la Pieza de Escayola" (Madrid, 7 de agosto de 1807), y cuenta de Ginés por "Cuatro mesas compuestas de 8. Cabezas de león con un pie y dos alas, y 8 pilastras ymitadas a mármol con 8 tableros para encima de dichas cabezas", gastos que hacen un total de 12.259 reales (Madrid, 10 de marzo de 1808). El diseño de estas mesas debe atribuirse a Isidro González Velázquez (cfr. BNE, Barcia 1183, "[Copias] del Museo Clementino p. Velázquez"), al igual que el resto de la galería, como informa M. de Aleas, *Representación que hace al Rey nuestro Señor D. Fernando séptimo, sobre la conservación y restauración del Real Sitio de Aranjuez [...] don Manuel de Aleas; con una descripción de sus jardines, fuentes, estatuas, Palacio, Casa del Labrador, y preciosidades que hay en él*, Madrid, Oficina de don Francisco Martínez Dávila, impresor de Cámara de S.M., 1824, p. 40: "La referida galería fue inventada y dirigida por don Isidro Velázquez, teniendo presente para el efecto las muchas que vio y observó en Italia cuando fue pensionado extraordinario por S.M. Carlos IV a la hermosa capital del mundo, Roma".

54 AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 167. Cuenta de los gastos por los bajorrelieves de Hermoso para las sobrepuertas de la Galería, que hacen un total de 10.900 reales (Madrid, 11 de junio de 1807).

55 AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 169. Cuenta de José Pagniucci por las dos estatuas que hizo en el Palacio Real de Madrid y por otras seis en la Academia de San Fernando, enviadas a Aranjuez (Madrid, 15 de febrero de 1808), y cuenta de Antonio Capellani (Madrid, 15 de febrero de 1808).

56 J.R. Colón de Carvajal, "Relojes restaurados en la Casa del Labrador: 'Columna de Trajano', 'Regulador' de Rivas y 'Mueble reloj'", *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, nº 70, Madrid, cuarto trimestre de 1981, pp. 46-47. Y. Bottineau, *L'art de cour dans l'Espagne des Lumières 1746-1808*, Paris, De Boccard, 1986, p. 382, nota 186, y p. 473, pièce annexe 3.

57 F. Nard, *Guía de Aranjuez. Su historia y descripción [...]*, Madrid, Imprenta de la viuda de D.R.J. Domínguez, 1851 [ed. facsimilar: Aranjuez, Doce Calles, 1996], p. 106.

58 J. Jordán de Urries y de la Colina, "La Galería de estatuas de la Casa del Labrador de Aranjuez: Antonio Canova y los escultores españoles pensionados en Roma", *Archivo Español de Arte*, t. LXVIII, nº 269, Madrid, enero-marzo de 1995, pp. 31-44. G. Pavanello, "Antonio Canova per il re di Spagna", *Arte Veneta*, nº 46, Venecia, 1994/I, pp. 72-78, publica por primera vez la planta y sección de la Galería, aunque llega a conclusiones algo distintas de las nuestras en cuanto al trabajo de Canova.

59 AGP, Aranjuez, caja 14286. "Ynbentario de los muebles que existen en la R. casa del Labrador de S.M.C.", firmado en Aranjuez el 26 de septiembre de 1812.

60 Aleas, 1824, p. 39 [op. cit. n. 53].

61 AGP, Histórica, caja 292. "Ymbentario General de todos los muebles, al[h]ajas, pinturas y demás preciosidades que hay en la R. casa de Labrador, con una tasación prudencial de su valor", firmado por Lorenzo Bonavia en Aranjuez el 30 de septiembre de 1825. Sin embargo, Nard, 1851, p. 107 [op. cit. n. 57], afirma que hay "veintidós bustos", seguramente porque copia la descripción de Aleas. Los hermas de la galería son los siguientes: Griego desconocido (¿Solón?) (Patrimonio Nacional 10047073), Metrodoro, llamado "Epicuro" por Azara (PN 10047074), Carnéades (PN 10047075), Homero (PN 10047076), Griego desconocido, llamado "Sócrates" (PN 10047077), Griego desconocido (¿Eurípides?), llamado "Teócrito" (PN 10047078), Griego desconocido (¿Pitaco?), llamado "Heráclito" (PN 10047079), Demóstenes (PN 10047080), Períandro (PN 10047081), Griego desconocido (¿poeta dramático?), llamado "Tespis" (PN 10047082), Griego desconocido, llamado "Heraclés" (PN 10047083), Milciades, llamado "Pitaco" (PN 10047084), Griego desconocido, llamado "Teofrasto" (PN 10047085), Griego desconocido, llamado "Heródoto" (PN 10047086), Poeta griego desconocido, llamado "Sófocles" (PN 10047087) y Griego desconocido (¿Colotes o Licurgo de Atenas?) (PN 10047088).

62 Madrazo, 1945, pp. 234-235, nota 1 [op. cit. n. 47]. El arqueólogo concluye su carta: "Yo creo que el estudio de la iconografía griega, empezado sólo por Ennio Quirino Visconti, un día se habrá de hacer sólo en los tres Museos que ya indiqué: El Capitolino, El Vaticano y el de Madrid".

63 AHN, Diversos, Colecciones-Bellas Artes, leg. 365, Federico de Madrazo a Francisco Goicoerrotea, [Madrid], 3 de marzo de 1865 (borrador). El 13 de noviembre del mismo año se escribió con idéntico propósito al administrador del Real Patrimonio (P. León, "La Colección de Escultura Clásica del Museo del Prado", en S.F. Schröder, *Catálogo de la escultura clásica. Volumen I: los retratos*, Madrid, Museo del Prado, 1993, p. 22). Por otra parte, surgió la idea de trasladar al Museo Arqueológico numerosos objetos del Prado más propios del dominio de la Arqueología, y algunos facultativos del Arqueológico dieron pasos en ese sentido. En la revista del cuerpo facultativo se esperaba la colaboración del Director del Prado, que ya se había mostrado propicio a esta idea en otra ocasión (*Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, año I, t. I, nº 2º, Madrid, 28 de febrero de 1871, p. 26). El traslado de obras no se llevó a cabo.

64 Archivo del Museo Nacional del Prado, en Madrid, caja 354, leg. 18.15, exp. 3, [El Director del Museo de Pintura y Escultura] al Director General de la Instrucción Pública [Madrid], 15 de septiembre y 25 de octubre de 1873 (minutas); y caja 1429, leg. 11.286, exp. 20. Juan Uña (Director General de la Instrucción Pública) al Director del Museo de Pintura y Escultura, Madrid, 15 de noviembre de 1873.

Crónica Cultural

Exposiciones

Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las Colecciones Reales Españolas

En el Palacio Real de Madrid se ha celebrado la exposición *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las Colecciones Reales españolas*, organizada por el Patrimonio Nacional.

La Muestra fue inaugurada por Su Alteza Real la Infanta Doña Cristina, que estuvo acompañada en este acto por el Secretario de Estado de Cultura, Don Luis Alberto de Cuenca; el Alcalde de Madrid, Don José María Álvarez del Manzano; y el Presidente del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, Don Álvaro Fernández-Villaverde y de Silva, Duque de San Carlos.

Durante los tres meses que ha permanecido abierta al público -de marzo a junio-, ha contado con la visita de cerca de cien mil personas.

Un equipo, dirigido por los historiadores Carlos Martínez Shaw y Marina Alfonso Mola, ha dedicado tres años a estudiar hasta 236 objetos procedentes de Filipinas, Japón, China, India, Persia y la Sublime Puerta, Turquía. El montaje es obra de Jesús Moreno y Asociados.

Hasta el siglo XV los distintos mundos habían vivido centrados en su propia realidad o habían establecido conexiones entre sí muy discontinuas, pero los descubrimientos geográficos de los siglos XV y XVI permitieron derribar unas barreras milenarias establecidas entre ámbitos separados y promover una serie de intercambios humanos, económicos y culturales. De este modo surge una red de contactos a escala mundial. Portugal y España fueron los primeros en abordar las tierras de África, el Nuevo Mundo americano y las lejanas latitudes del Extremo Oriente asiático, así como de atravesar la inmensidad del Océano Pacífico.

A partir del siglo XVI se establece una amplia red de conexiones marítimas entre las distintas partes del mundo, lo que permite multiplicar el tráfico de

mercancías y la transmisión de informaciones. Nace así en Europa un verdadero interés por los mundos exóticos. Esto afecta al continente africano, de donde se reclama sobre todo oro y marfil; al Nuevo Mundo, de donde llegan plantas medicinales, materias tintóreas y, especialmente, lingotes de plata, además de valiosos datos geográficos o etnográficos aportados por navegantes y exploradores. Implica también al continente asiático, que había presidido el origen de la expansión europea.

En 1580 se produjo la unión de las Coronas de Portugal y España en la persona de Felipe II. Este hecho puso bajo el control de la Monarquía Hispánica las dos principales rutas de comunicación entre Europa y Asia, la que unía Lisboa con las Indias Orientales y la que enlazaba Sevilla con Manila atravesando el Atlántico, el continente americano y el Pacífico.

De este modo, el Monarca pudo rodearse en sus Palacios de un conjunto de objetos variados: muebles, juegos de cama, vasijas, servicios de mesa, así como una serie de obras de arte de procedencia



Crónica Cultural

oriental. En el Inventario realizado a su muerte se registraron más de tres mil piezas de porcelana china.

La mayoría de los objetos que en su día pertenecieron al Rey Prudente se han perdido, pero todavía quedan algunos testimonios aislados de objetos indoprotugueses, como muebles, tejidos, relicarios, marfiles, etc., y de artículos japoneses -cajas lacadas, abanicos-, como puede comprobarse en las Colecciones Reales españolas.

El acceso temprano de la Corte española a esta producción, satisfacía el gusto por la posesión y el coleccionismo de objetos preciosos y confería a sus propietarios el

prestigio inherente de poseer piezas valiosas difíciles de obtener. Además, colmaba la curiosidad y el anhelo de conocimiento de las clases cultivadas y proporcionaba materia para la creación poética, el cálculo comercial, la fiebre misionera, el sueño de un mundo mejor, la sed de aventuras o las ambiciones de conquista.

Desposeída de su posición privilegiada en el mundo oriental, la Monarquía española pudo seguir enriqueciendo sus Colecciones con la importación asiática de sedas y porcelanas, de lacas y abanicos, de armas y marfiles, de libros y dibujos. Además, las adquisiciones en el mercado pudieron combinarse con otras

formas de acceso, como la guerra (que posibilitó la posesión de trofeos militares), la diplomacia (que permitió el intercambio de compromisos de amistad con los países asiáticos) y la Herencia (Tesoro del Delfín), así como la práctica del regalo entre las Casas Reales y principescas, fuente de enriquecimiento de salones, armerías o cámaras de maravillas.

También fueron muy importantes las expediciones científicas, que aportaron a las diversas instituciones de fundación real memorias eruditas, láminas botánicas, cartas geográficas o dibujos de remotas plazas del Lejano Oriente.



Crónica Cultural



Crónica Cultural

Por último, el mundo oriental pudo ser asumido como fuente de inspiración. Sus creaciones se consideraron dignas de imitación, tanto si procedían del ámbito islámico, y sobre todo otomano, como de las regiones extremorientales (China). Así, las *turquerías* y las *chinerías* constituyen un capítulo muy significativo del continuo diálogo mantenido con el continente asiático, a lo largo de los tres siglos de los tiempos modernos. Diálogo que se refleja en la literatura, el teatro, la escenografía, la música, la pintura y las artes suntuarias, que se intensifica en el transcurso del siglo XVIII, y que adquiere su máxima expresión artística en la Corte, con los frescos chinescos del palacio de Godoy, los tapices chinescos custodiados en El Pardo y, sobre todo, los salones decorados de porcelanas chinescas del Palacio Real de Madrid y de Aranjuez.

La Exposición ha sido trasladada al Museu Nacional D'Art de Catalunya, en Barcelona, con el título de *La fascinación de Oriente. Tesoros asiáticos en las Colecciones Reales españolas*, donde permanecerá abierta al público hasta el 31 de agosto.

Restauraciones

Restauración de una nueva obra de Tiziano del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial: *El Martirio de San Lorenzo*

La importancia de la obra de Vecellio Tiziano en la Colección del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, para el conocimiento de la producción final de la extraordinaria carrera del artista, exige al Patrimonio Nacional una constante labor de investigación y conservación de los once originales que todavía contiene la Colección escurialense. A la restauración de tres de sus más destacables obras -la *Última Cena*, el *San Juan Bautista* y el *San Jerónimo penitente*-, de los últimos años, se une la reciente

del famoso *Martirio de San Lorenzo*, una de las obras religiosas más significativas encargadas por Felipe II al pintor para su querida fundación laurentina.

El resultado de la restauración (*) no ha podido ser más excelente, ya que, además de haber garantizado su conservación y recobrado una lectura crítica más exacta de su representación y belleza originales, se ha podido constatar el interesantísimo proceso creativo de esta gran obra de Tiziano, y confirmar su característico método de trabajo y la

revolucionaria técnica pictórica de su última etapa.

La imagen radiográfica del *Martirio de San Lorenzo* ha permitido aclarar el nacimiento mismo del cuadro, al revelarse los diferentes cambios sufridos en la composición. Se han podido establecer al menos tres tiempos para la consecución de una versión final, dentro de ese periodo de ejecución entre octubre de 1564, fecha de confirmación por parte del pintor del encargo, y diciembre de 1567, la de entrega de la obra ya finalizada.



Crónica Cultural

El Patrimonio Nacional ha plasmado estas investigaciones en una reciente publicación titulada *Tiziano y el Martirio de San Lorenzo de El Escorial. Consideraciones histórico-artísticas y técnicas tras su restauración*, cuyo análisis crítico y documentación han sido llevados a cabo por la Conservadora de Pintura Antigua, Carmen García-Frías Checa, y su estudio técnico, por Esperanza Rodríguez-Arana Muñoz, Coordinadora del Área de Pintura del Departamento de Restauración. En una primera parte se trata su fortuna crítica y su condición de réplica con respecto a la primera versión del tema de la Iglesia de los Gesuiti de Venecia. Asimismo se hace una revisión de todas las fuentes documentales relacionadas, no sólo con el encargo y el proceso creativo de la obra, sino también con su historia externa a lo largo de sus cuatro siglos de existencia. La documentación inédita encontrada en el Archivo General de Palacio ha permitido definir con más exactitud la evolución del estado de conservación del cuadro entre los siglos XIX y XX y establecer las dis-

tintas restauraciones a las que ha sido realmente sometido, al menos durante estos dos últimos siglos.

En una segunda, se realiza un estudio pormenorizado del verdadero estado de conservación de la obra antes de su restauración, de acuerdo con los análisis técnicos efectuados, así como el proceso desarrollado durante la misma, analizando las novedades y cambios producidos tras ella. Y como colofón, una tabla comparativa con los resultados analíticos de las cuatro obras escorialenses de Tiziano restauradas en estos últimos años, de una gran importancia para el conocimiento de la técnica pictórica del artista.

(*) Los trabajos de restauración han sido llevados a cabo por Pablo Rodríguez Abad, Marisa Cruz Solís, Marta Gibert Echenique y Emma Sanz del Burgo, bajo la supervisión de Ángel Balao González, Jefe del Departamento de Restauración del Patrimonio Nacional, y de Esperanza Rodríguez-Arana, Coordinadora de Pintura del Departamento de Restauración. Para los

análisis radiográficos, reflectográficos y químicos, se ha contado con la valiosa colaboración del equipo de Laboratorio Químico-radiológico del Patrimonio Nacional, integrado por Pilar Baglietto Rosell, Virginia Arnáiz Gómez, Santiago Herrero Marina e Inés Barrigas García.

Premios

Sophia de Mello Breyner, XII Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana

Sophia de Mello Breyner recibió el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana en su duodécima edición. El objetivo de este galardón, que convoca el Patrimonio Nacional y la Universidad de Salamanca, bajo el patrocinio de Su Majestad la Reina, y que está dotado con 42.070 euros, es premiar el conjunto de la obra poética de un autor vivo que, por su valor literario, constituya una aportación relevante al patrimonio cultural común a Iberoamérica y España.



Crónica Cultural



Salamanca, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid.

En esta ocasión intervinieron José Antonio Muñoz Rojas (Antequera, Málaga, 1909); Fernando Ortiz (Sevilla, 1947); José Mateos (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1963); y Álvaro García (Málaga, 1965), que leyeron algunos de sus poemas.

Concursos

Concurso Patrimonio Nacional de Pintura Infantil

El Jurado calificador del XIII *Concurso Patrimonio Nacional de Pintura Infantil* otorgó el primer premio a Laura Uceda Alonso, del Colegio Patrocinio de San José; el segundo, a Natalia David Cano, del Colegio Vedruna; y el tercero a Roberto San José Diego, del Real Colegio Santa Isabel "La Asunción".

El Concurso está dirigido a los alumnos de sexto de Primaria, y primero y segundo de Educación Secundaria Obligatoria (ESO), y a él pueden concurrir todos los Colegios de Madrid capital y Reales

La candidatura de Mello Breyner fue presentada por el Instituto politécnico de Leiria (Portugal) y competía con otros 76 poetas de países de habla hispana, a los que se suman Brasil, Portugal y Estados Unidos.

Sophia de Mello nació en Oporto en 1919. Estudió Filología Clásica en la Facultad de Letras de Lisboa. Es autora de varios libros de cuentos para niños, antologías, ensayos y obras de ficción, y ha ejercido como traductora. En 1944 editó *Poesía*. Más tarde, *O dia do mar*, *Coral*, *No tempo dividido*, *Mar novo*, *Musa*, *O búzio de Cós o Placa...*

Ha recibido, entre otros, los dos premios de mayor prestigio de las letras lusas: el *Camoens* y el *Pessoa*, ambos en 1999.

Formaron parte del jurado: el Duque de San Carlos, Presidente del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional; Don Enrique Battaner Arias, Rector Magnífico de la Universidad de Salamanca; y Don Víctor García de la Concha, Director de la Real Academia Española; entre otras personalidades.

Poesía en Palacio XV Velada Poética en la Voz de sus Autores

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, se celebró la *XV Velada Poética en la Voz de sus Autores*, organizada por el Patrimonio Nacional en colaboración con la Universidad de



Crónica Cultural



Ciclo de *Primavera Musical en Palacio*, a cargo de la Unidad de Música de la Guardia Real (Antigua Banda de Alabarderos), en la Plaza de Oriente.

El primer concierto estuvo dedicado a *Pasodobles*. En la siguiente actuación intervinieron también la Orquesta y Coros de las "Salinas de Torreveja", el Orfeón "Maestro Vallejos" y el Coro del Conservatorio "Maestro Casanova", de Torreveja, que interpretaron *Habaneras para Madrid*.

El Ciclo finalizó con un concierto dedicado a *La música en el cine*, en el Jardín del Príncipe del Real Sitio de Aranjuez.

Sitios de El Pardo, Aranjuez, San Lorenzo, El Escorial y San Ildefonso.

Los temas propuestos para participar en el mismo son los exteriores de los Monumentos, Jardines o Fuentes del Patrimonio Nacional, abiertos al público, en los Reales Sitios de Madrid, El Pardo, Aranjuez, El Escorial y Segovia.

Música

Primavera Musical en Palacio

Bajo la Presidencia de Honor de sus Majestades los Reyes, se celebró el XV

Ciclo de Bandas

Por quinto año consecutivo se celebró el *Ciclo de Bandas* en los Jardines del Palacio Real de El Pardo, organizado por el Patrimonio Nacional, en colaboración con el Real Conservatorio Superior de Música, el Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid y el Ilustrísimo Ayuntamiento de Alcorcón.



Crónica Cultural



Intervinieron en este Ciclo: la *Banda Sinfónica del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, dirigida por Miguel Moreno Guna; la *Banda Municipal "Manuel de Falla" de Alcorcón*, dirigida por Martín Rodríguez Peris; la *Orquesta de Pulso y Púa "El Capricho"* de la Escuela Municipal de Música del Ayuntamiento de Madrid, dirigida por Alicia San Andrés Sánchez; y la *Banda de la Red de Escuelas Municipales de Música de Madrid*, dirigida por Agapito Verdeguer Agustí.

como *Toreadores*, de George Bizet; *Marcha Eslava*, de Peter I. Chaikovski; *Obertura Rienzi*, de Richard Wagner; *Danza de La Vida Breve*, de Manuel de Falla; *Danzón nº 2*, de Arturo Márquez; y *Colombia, Tierra Querida*, de Lucho Bermúdez. Además del Patrimonio Nacional colaboraron en la organización de este concierto la *Fundación Carolina* y la *Fundación Realiza*.

Por otro lado, la Coral de Cámara Capilla Renacentista, dirigida por M^a Pilar Alvira

Martín, intervino también en el Palacio Real de El Pardo, con la interpretación de obras de Des Prés, como *Misa Pange lingua*, *Motetes*, y *Salve Regina*, de F. Cavalli, entre otras.

El Ciclo continúa durante los meses de verano con diversos conciertos en el Palacio Real de La Granja de San Ildefonso y Palacio Real de Aranjuez.

Ciclo *Los Siglos de Oro*

Dentro del VIII Ciclo de *Los Siglos de Oro*, organizado por el Patrimonio Nacional en colaboración con la Fundación Caja Madrid, se celebraron varios conciertos: *La Capilla Príncipe de Viana* actuó en el Real Monasterio de la Encarnación; *Ensemble Plvs Ultra*, en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial; el conjunto formado por Jordi Doménech (tenor), Nuria Rial (soprano), Mara Galassi (arpa) y Adela González (castañuelas), en el Palacio de La Quinta de El Pardo. Por último, *Al Ayre Español* ofreció un concierto en la Casa de las Flores, de La Granja de San Ildefonso.

Con este Ciclo *Los Siglos de Oro*, el Patrimonio Nacional y la Fundación

Música en los Reales Sitios

La Coral de la Universidad Tufts de Boston, dirigida por Chris Kim, ofreció un concierto en la Capilla del Palacio Real de El Pardo, dentro del Ciclo *Música en los Reales Sitios*. En el programa de su actuación se incluyeron obras como *Locus Iste a Deo Factus est*, de Anton Bruckner; *Ave María*, de Tomás Luis de Victoria; *O Magnum Mysterium*, de Morten Lauridsen, etc.

La Orquesta Sinfónica Infantil y Juvenil de Medellín actuó también en este mismo escenario, dentro del Ciclo *Música en los Reales Sitios*. En el programa se incluyeron, entre otras, obras



Crónica Cultural



Caja Madrid difunden el patrimonio musical español en algunos de los espacios históricos para los que fue concebido.

Conciertos didácticos en los Reales Sitios

El Cuarteto de cuerda "Q-Art" ofreció un concierto dedicado a Mozart en el Palacio Real de Aranjuez; el Cuarteto de Cuerda "Albéitar" actuó en el Palacio Real de El Pardo, con un programa titulado *Los estilos musicales: un viaje en el tiempo, de Mozart a Turina*; y el

Cuarteto de Fagotes "Le Phenix", en el Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, con la interpretación de obras de Dubois, Piazzola, Schichikel y Prokofiev, entre otros, dentro del Ciclo de *Conciertos Didácticos* organizado por el Patrimonio Nacional en colaboración con el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

XIX Ciclo de Música de Cámara

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, se celebró un

concierto de música de cámara, a cargo del Cuarteto Dafo, de Cracovia, con los Stradivarius de la Colección Palatina, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid. El programa incluyó el *Cuarteto en Fa Mayor, Opus 18, nº 1*, de L. van Beethoven; *Der Unterbrochene Gedanke (El pensamiento interrumpido)*, de Krzysztof Penderecki; y *Cuarteto en Sol menor Opus 10*, de Claude Debussy.

Begoña Mardones Gómez
Julia López de la Torre

Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XL Nº 156 2º TRIMESTRE DE 2003

Jewish antiquities and Christian piety: Francisco de Holanda, from the Escorial *Desenhos* to the *Aetatibus Mundi Imagines*

By Felipe Pereda
Universidad Autónoma de Madrid

The work of Francisco de Holanda constitutes a fundamental chapter in Renaissance painting and art theory of the Iberian Peninsula. This artist and theoretician's concern with Antiquity is manifested in his original archaeological reconstructions of some of the most representative buildings of biblical antiquity, from King Solomon's mythical temple of Jerusalem to the Roman triclinium that served as a backdrop to the Last Supper. This article explores some of the examples of "visual exegesis" found in the "Aetatibus Mundi Imagines" and the "Desenhos" housed in the Monastery of El Escorial -his two sets of best known drawings- and places the first of these in the context of a number of contemporary "learned piety" movements.

The collection of a young Renaissance Prince: Don Carlos and the sculptures inspired on the ancient world

By Rosario Coppel
Doctor of Art History

The collection of Prince Don Carlos, built up approximately between 1560-1568, illustrates his humanistic education. The abundant documentary sources provide knowledge of the content of this collection and, although it is very difficult to identify items, an in-depth study of the inventory of his assets gives us an insight into this remarkable person. His sculpture collection consisted chiefly of modern works: a complete series of marble busts of the twelve Roman emperors, plus the portraits of Charles V and Philip II; four smaller busts, possibly ancient; bronze sculptures of mythological themes that were gifts from various Court dignitaries; and, no doubt the most valuable piece, a gold Christ on the cross that Don Carlos himself commissioned from the sculptor Pompeo Leoni. But the most significant indication of his interest in everything relating to the ancient world is his establishment of secret negotiations with a view to acquiring the collection of Ambassador Diego Hurtado de Mendoza, which consisted of a magnificent and well stocked library, a rich collection of coins and fifty or so sculptures brought from Italy. The Prince's early death left unrealised what would have undoubtedly been one of the most complete 16th-century collections.

Customs of Antiquity: archaeological collections in Renaissance Spain

By Vicente Lleó Cañal
Universidad de Sevilla

The author analyses the different types of archaeological collections in Renaissance Spain, placing special

emphasis on their ideological background. He stresses how mythical Antiquity, at times blatantly manipulated, was used to exorcise Spain's most recent -Muslim- past, which was regarded as an abnormality by the other European countries, precisely when Spain was beginning to open up to the world. Cities like Martos (Jaén), Antequera (Málaga) and Seville used archaeological remains as a means of "proving" their antiquity and nobility. They were aided in this task by local humanists, who also owned modest collections. And some members of the nobility, who had travelled to Italy, had richly stocked cabinets and archaeological gardens, most of which no longer survive.

The antiquities of Herculaneum and their impact on the Royal Collections

By Maria Jesús Herrero
Patrimonio Nacional

Charles III should be credited with promoting the excavations of Herculaneum from 1738 onwards. Ten years later those of Pompeii began. Both sites produced paintings, sculptures and a variety of objects that were taken to the royal palaces in Naples. These digs were of such great interest to the king that he continued to give advice from Spain on how they should be conducted and thanked Tanucci for his progress reports. Knowledge of the discoveries at Pompeii and Herculaneum helped establish neo-classicism in Europe in the late 18th century. The Accademia Ercolanese contributed to spreading the news of the excavations by publishing the six volumes of engravings of the main works that were unearthed.

Azara, collector of antiquities, and the statue gallery in the Real Casa del Labrador in Aranjuez

By Javier Jordán de Urries y de la Colina
Patrimonio Nacional

The sixteen classical herms that were placed in the statue gallery of the Real Casa del Labrador in Aranjuez during the rule of Ferdinand VII hail from the collection of the diplomat José Nicolás de Azara (1730-1804), which was given to Charles IV in 1801. Ten were found in 1779 during his excavations at the so-called Villa dei Pisoni in Tivoli (according to the inscription), while the rest were acquired at a later date from Rome's antiquities market. This set, which shows the Age of the Enlightenment's taste for iconography and the revival of the classical world, is not part of the decorative scheme planned by Charles IV, who commissioned four statues of white marble for the gallery from the famous Antonio Canova and four smaller ones for the niches from Spanish sculptors living in Rome. The project was interrupted by the War of Independence.

BBVA



**adelante es ir, ir a más.
es avanzar. adelante es futuro.**



Para BBVA, adelante es una nueva forma de pensar y hacer. Un compromiso, casi una obsesión, para estar cada día más cerca de ti, innovando y creando productos y servicios que te ayudan a hacer realidad tus sueños, tu vida, tu hoy, tu mañana. BBVA. adelante.

adelante.



HUBLOT

A Philosophy of Life

DIARSA - Buen Suceso, 13. 28008 MADRID. Tel. 91 540 10 48 - www.hublot.com