

Hispania, LVI/1, núm. 192 (1996)

COLECCIONISMO DE ANTIGÜEDADES Y RECEPCIÓN DEL CLASISMO. RELACIONES ENTRE ITALIA Y ESPAÑA EN EL SIGLO XVIII

por

GLORIA MORA¹ y BEATRICE CACCIOTTI

Centro de Estudios Históricos, C.S.I.C.

Università degli Studi di Roma «Tor Vergata», Roma.

RESUMEN: *En el marco de las relaciones entre España e Italia durante el siglo XVIII, este trabajo analiza la influencia que las colecciones de antigüedades —fundamentalmente esculturas—, formadas en Roma y Nápoles y traídas a España, tuvieron en la difusión de las ideas sobre el mundo clásico en la misma, así como su recepción por parte de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y su utilización por los artistas al servicio de la dinastía borbónica. Asimismo se estudia brevemente la aportación de los viajeros españoles por Italia al conocimiento de las antigüedades hispanas, y se discute el mito de Pompeya y Herculano como fuente inspiradora del arte neoclásico.*

PALABRAS CLAVE: **Coleccionismo de antigüedades. Escultura clásica. Real Academia de Bellas Artes. Neoclasicismo. Viajeros. Pompeya. Herculano. Roma. Nápoles. España Moderna.**

ABSTRACT: *This article analyses the influence of the antiquity collections, particularly sculptures, brought from Rome and Naples to Spain during the XVIIIth century relationship between the Spanish monarchy and the Italian states. They contributed to the diffusion of classical ideas in Spain and the formation of painters and sculptors. It also studies their reception in the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, in Madrid, and their use by the artists on the royal service. Moreover it pays attention to the contribution of Spanish travellers to Italy in the better knowledge of hispanic antiquities and discuss the play roled by Pompeya and Herculano excavations in the neoclassical art.*

KEY WORDS: **History of the Arqueology. Early Modern Spain. Coleccionism of antiquities. Classical sculpture. Royal Academy of Beaux Arts. Neoclassicisme. Travellers. Rome. Naples. Pompey. Herculano.**

¹ Queremos dar las gracias al Dr. Andrés Ubeda de los Cobos, del Dpto. de Arte del C.E.H., por la inapreciable ayuda que nos ha prestado, tanto en cuestiones bibliográficas como en sugerencias e ideas, para la realización de este trabajo.

En el marco de las relaciones entre España e Italia durante el siglo XVIII, y en lo que se refiere a este último país, vamos a considerar únicamente las ciudades de Roma y Nápoles por razones de carácter cultural y político. En primer lugar porque ya desde el Renacimiento son los centros principales de transmisión de los modelos clásicos: Roma a causa de sus monumentos y colecciones de escultura que habían hecho escuela entre los artistas y de las excavaciones arqueológicas emprendidas para alimentar el comercio de arte ²; por su parte Nápoles adquiere en la segunda mitad del siglo XVIII un papel especial gracias a las excavaciones emprendidas por Carlos III en Pompeya y Herculano, cuyos resultados proporcionaron una visión distinta y directa del mundo antiguo ³. La segunda razón es de carácter práctico: desde el siglo XVI Roma y Nápoles constituían la sede de los embajadores y virreyes españoles en Italia, y, después de la Guerra de Sucesión, de los miembros de la dinastía borbónica establecidos en el Reino de las Dos Sicilias; todos ellos, a través de su mecenazgo, llevaron a España colecciones de escultura clásica, tanto originales como vaciados y copias.

1. COLECCIONISMO

Desde el siglo XVI al XVIII la presencia en España de antigüedades o de vaciados de obras clásicas estuvo fundamentalmente ligada a una intención decorativa, es decir, el objetivo principal de estas obras era, mediante su concepción como reflejos de la Roma imperial, contribuir con un respaldo material a realzar el prestigio social de los particulares adscritos a la corte (virreyes, embajadores, nobles) y, sobre todo, a celebrar la grandeza de la Casa de Austria ⁴.

El legado de Don Diego Hurtado de Mendoza, embajador de Felipe II en Venecia y en Roma, que comprendía cerca de cincuenta piezas compradas en

² JESTAZ, B., «L'exportation des marbres de Rome de 1535 à 1571»: *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* 75 (1963) 415-466; BOBBER, P. P.-RUBINSTEIN, R. O., *Renaissance Artists & Antique Sculpture: a Handbook of Sources*, Oxford, 1986; HARPRATH, R.- WREDE, H. (eds.), *Antikenzeichnung und Frühbarock*, Mainz am Rhein 1989.

³ Véase FRANCHI DELL'ORTO, L. (ed.), *Ercolano 1738-1988. 250 anni di ricerca archeologica. Atti del Convegno Internazionale Ravello-Ercolano-Napoli-Pompei, 30 ottobre-5 novembre 1988*, Roma 1993; asimismo FERNANDEZ MURGA, F., *Carlos III y el descubrimiento de Herculano, Pompeya y Estabia*, Salamanca 1989.

⁴ Véase LISON TOLOSANA, C., *La imagen del rey: monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*, Madrid 1991; BROWN, J. - ELLIOTT, H., *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid 1981; MORAN TURINA, J. M., «Las estatuas del Alcázar. Notas sobre las colecciones escultóricas de los Austrias»: en CHECA, F., *El Real Alcázar de Madrid: dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España* (catálogo de la exposición sept.-nov. 1994), Madrid 1994, 248-263; CHECA, F., *Felipe II mecenas de las artes*, Madrid 1992. En general, MORAN, J. M. y CHECA, F., *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid 1985.

Roma ⁵, y el regalo de dos series de los doce Césares por parte del Cardenal Montepulciano (Giovanni Ricci, embajador de Paulo III ante Carlos V en 1539) y Pío V (1566-1572) a Felipe II (la primera serie cuando era príncipe, la segunda siendo ya rey) ⁶, constituían en el siglo XVII el único núcleo de antigüedades de propiedad real (aunque algunas de ellas eran copias, no originales) ⁷.

En 1649-51 Felipe IV, siguiendo el ejemplo de lo que había hecho Francisco I en Fontainebleau, envió a Velázquez a Italia «con embajada extraordinaria para comprar pinturas originales, y estatuas antiguas, y vaciar algunas de las mas celebradas» ⁸. Sin embargo, y a pesar de los intentos del pintor por comprar la colección Vitelleschi de antigüedades ⁹, sólo llegaron a Madrid vaciados de aquellas obras antiguas —consideradas ya en la esfera de las *nobilia opera*— pertenecientes a las mejores colecciones romanas: del Belvedere el Laocoonte, Apolo, Antinoo, el Nilo, Cleopatra; el Hércules Farnese; la Venus de Medici, los Luchadores y uno de los Nióbides de la misma colección; el Espinario del Campidoglio, etc. El objetivo de esta compra era dotar al palacio real de un aparato iconográfico representativo de la monarquía, y no —todavía— proporcionar a la nación un patrimonio formal para la educación de los artistas. Así, pues, los vaciados se colocaron en la Sala Ochavada, inspirada en la Tribuna de Florencia, y en el Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid.

Cuando en 1701 Felipe V, educado en la corte clasicista de Versalles, llega a Madrid, advierte inmediatamente la presencia del gusto barroco, y no sólo llamó a Sabatini para «limpiar Madrid» sino que recuperó aquella empresa en la que sus predecesores Austrias, más interesados por la pintura, habían fracasado o no habían mostrado particular empeño, y así pudo reunir más de un centenar de antigüedades procedentes todas de Italia, y en especial de Roma. Entre 1706 y 1728 compró la colección del marqués del Carpio ¹⁰, y en 1724

⁵ No en vano Diego de Villalta, en su tratado *De las estatuas antiguas*, le consideró el primero de los coleccionistas españoles. Cf. GONZALEZ PALENCIA, A. y MELE, E., *Vida y obra de don Diego Hurtado de Mendoza*, Madrid 1941-1943, III; SPIRAKOVSKY, E., *Son of the Alhambra. Don Diego Hurtado de Mendoza*, Austin 1970; NADER, H., *Los Mendoza y el Renacimiento español*, Guadalajara 1986; MARIAS, F., «Sobre el Castillo de la Calahorra y el Codex Escorialensis»: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 2 (1990) 117-129/127.

⁶ DESWARTE-ROSA, S., «Le cardinal Ricci et Philippe II: cadeaux d'oeuvres d'art et envoi d'artistes»: *Revue de l'Art* 88 (1990) 52; LEON, P., «La colección de escultura clásica del Museo del Prado»: en SCHRÖDER, S., *Catálogo de la escultura clásica del Museo del Prado*, Madrid 1993, 3.

⁷ Cf. HÜBNER, E., *Die Antiken Bildwerke in Madrid*, Berlin 1862, 6-7.

⁸ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Ed. Aguilar, 1947, pág. 910 ss.; HARRIS, E., «La misión de Velázquez en Italia»: *Archivo Español del Arte* 33 (1960) 109-136; TARRAGA BALDO, M. L., «Contribución de Velázquez a la enseñanza académica»: en *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte*, Madrid 1991, 61-71; ID., «Felipe IV, Velázquez y las antigüedades»: *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 74 (1992) 235-257.

⁹ LEON, *cit.*, 11; PICOZZI, M. G., «Una collezione romana di antichità tra XVII e XVIII secolo: la raccolta Vitelleschi»: *Bollettino d'Arte* 80-81 (1993) 70.

¹⁰ CACCIOTTI, B., «La collezione del settimo marchese del Carpio. Tra Roma e Madrid»: *Bollettino d'Arte* 86-87 (1994) 133-196.

la de Odescalchi, antes de Cristina de Suecia ¹¹, en competencia con el zar Pedro de Rusia; y aunque estas adquisiciones incidieron en las finanzas del rey (tanto que en ambos casos pidió a sus intermediarios que intentaran bajar el precio), eran necesarias para el prestigio personal de los Borbones. Como escribe al marqués Grimaldi el cardenal Aquaviva, encargado en Roma de llevar a cabo la adquisición de la colección de Cristina, las estatuas y columnas habrían tenido un efecto particular sobre los reyes, que deseaban poseerlos y verlos colocados en La Granja ¹². De hecho, según cuenta Antonio Ponz, las cajas que contenían las famosas antigüedades de Cristina de Suecia se abrieron a instancias de Isabel de Farnesio después de la muerte de Felipe V, y fue ella misma quien ordenó su colocación en la llamada Galería de Estatuas de la planta baja ¹³. Para demostrar que los reyes españoles, a semejanza de otras cortes europeas, también poseían una colección de antigüedades, Isabel de Farnesio encargó a un italiano, el abate Eutichio Ajello y Liscari, una descripción erudita acompañada de una serie de incisiones que se publicaría para dar a conocer el nuevo Museo Real, al servicio, sin embargo, de la imagen de la monarquía. Esta publicación no se realizó finalmente, y sólo se conservan los dibujos ¹⁴.

A mediados de siglo llega a Madrid un nuevo lote de antigüedades: las adquiridas por el bibliotecario real Francisco Pérez Bayer durante su larga estancia en Italia (1754-1759) comisionado por Fernando VI. Había monedas, anillos, matrices, códices, libros, mosaicos; estos últimos (actualmente en el Museo Arqueológico Nacional) procedían seguramente de Roma, y fueron comprados por Pérez Bayer a los herederos del cardenal Camillo Massimi, quien, un siglo antes, había reunido una importante colección de antigüedades en el Palazzo alle Quattro Fontane de Roma ¹⁵.

¹¹ BOYER, F., «Les antiqués de Christine de Suède à Rome»: *Revue de Archéologie* 37 (1932) 254-267; *Christina Queen of Sweden, a Personality of European Civilization* (catálogo de la exposición en el Nationalmuseum de Estocolmo, 29 junio-16 octubre 1966), Stockholm 1966, pág. 438; NEVEROV, O., «Dai tesori d'arte di Cristina di Svezia»: *Xenia* 7 (1984), 89-90.

¹² RICARD, R., *Marbres antiques du Musée du Prado*, Paris 1923, pág. 135 (carta desde Roma del 4 de noviembre de 1724).

¹³ Según PONZ, Antonio, *Viage de España*, t. X, Madrid 1781, carta V, pág. 131.

¹⁴ *Novelle letterarie pubblicate in Firenze l'anno MDCCLI*, t. XII, Firenze 1751, col. 303-304, núm. 19, 7 maggio; CACCIOTTI, B., *cit.*, 169. Los dibujos de Ajello se guardan en el Museo del Prado; la parte del texto referente a la galería de escultura de La Granja fue publicada por B. Vicens y Gil de Tejada en *La Razón* 2 (1861) 394-400.

¹⁵ CACCIOTTI, B., «La dispersione di alcune artichità della collezione Massimo in Spagna ed Inghilterra»: *Xenia Antiqua* 3 (monografie) (1996) (en prensa). Sobre los mosaicos, únicas piezas de las traídas por Pérez Bayer de Italia que se han podido identificar: MANUECO, M.^a C., «Colecciones reales en el Museo Arqueológico Nacional»: *De Gabinete a Museo. Tres siglos de historia* (catálogo exposición), Madrid 1993, 198. Las monedas pasarían a formar parte del Gabinete de Medallas real (hoy Gabinete Numismático del Museo Arqueológico Nacional); queda un sucinto *Catálogo de las Medallas de oro que en Roma y otras ciudades de Italia y Francia compró D.^o Francisco Perez Bayer, para el Real Museo de Su Magestad Catholico*, ms. British Library, Eg. 561, núm. 13, fols. 128-146v. Acerca de esta misión: MESTRE, A. (ed.), *Epistolario VI. Mayans y Pérez Bayer*, Valencia 1977, págs. XXXV ss. y 150-201 (cartas).

Entre 1765 y 1766 llegaron de Roma otras «alhajas antiguas» regaladas al rey Carlos III por Belisario Amidei (un anticuario romano que vendía antigüedades también al coleccionista inglés Charles Townley y al cardenal Albani) a través de Almerico Pini¹⁶. La actuación de Carlos III, sin embargo, demuestra una intencionalidad distinta a la de sus predecesores: como garante de los principios de la Ilustración, pone también las antigüedades al servicio del Bien Común¹⁷. En 1783, tras la captura por los franceses de un barco inglés que transportaba un cargamento de pinturas, dibujos de monumentos, libros y antigüedades procedentes de Italia, todo ello destinado al mercado anglosajón, la Compañía de Lonjistas de la Corte compró en Málaga 57 cajones de objetos. Algunos fueron trasladados al Palacio Real, otros a la Casa del Príncipe del Real Sitio del Pardo, mientras que por Real Orden de Carlos III (19 de abril de 1784) la Academia de Bellas Artes de San Fernando podía reservarse lo que considerara de utilidad para la enseñanza pública¹⁸.

Este mismo principio ilustrado de Utilidad a la Nación está en la base del legado testamentario de José Nicolás de Azara, embajador de España en Roma, a Carlos IV: le dejaba su colección de antigüedades (y no las pinturas, porque en este campo el rey no tenía rival) con el fin de que sirviera para la instrucción y el gusto públicos¹⁹. Pero la colección Azara se destinó a la decoración de la Casa del Labrador de Aranjuez; en 1819, con motivo de la fundación del Museo del Prado por Fernando VII, se trasladó allí una parte de las esculturas, que sólo entonces fueron expuestas al público. Aún así, seguía siendo un Museo Real, destinado a la celebración de la monarquía, mientras que en otros países existían desde mucho antes museos públicos desvinculados de la casa real, como el Museo Lapidario Maffeiiano (1714), el nuevo Museo Capitolino (fundado en 1754), el Museo Británico (1759), el Hermitage (1779), el Museo de Estocolmo (1784)²⁰.

La actividad coleccionística de Azara asume así una importancia cultural de ámbito nacional, diferenciándose de otros coleccionistas en cuanto que trasciende la esfera privada, la pura satisfacción personal, para ponerse al

¹⁶ Archivo del Ministero degli Affari Esteri (Roma), leg. 215, R.O. 1765, may. fol. 55; leg. 329, Of. 1766, mar. fol. 96. COOK, B. F., *The Townley Marbles*, London 1985, pág. 50; RASPI SERRA, J., «La Roma di Winckelmann e dei pensionnaires»: *Eutopia* 2, 2 (1993) 79-132.

¹⁷ Sobre la idea del Bien Común y la Utilidad a la Nación en la arqueología ilustrada: MORA, G., *La arqueología clásica en España en el siglo XVIII* (Tesis Doctoral), Madrid, Universidad Complutense 1994, cap. III.1 y III.4.

¹⁸ Archivo General de Palacio, caja 8677, expte. 20; CATALINA, M., «Urnas cinerarias con relieves del Museo Arqueológico Nacional»: *Museo Español de Antigüedades* I (1872) 532 ss.; AZCUE BREA, L., *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y estudio*, Madrid 1994, págs. 41-2.

¹⁹ Sobre la colección de escultura antigua de Azara, véase CACCIOTT, B., «La collezione di José Nicolás de Azara: studi preliminari»: *Bollettino d'Arte* 78 (1993) 37.

²⁰ Cf. WAYWELL, G., «El arte»: en JENKYN, R. (ed.) *El legado de Roma. Una nueva valoración*, Barcelona (1995), 288.

servicio del Bien Común (no olvidemos que Azara dirigía la Academia española en Roma y que envió una serie de yesos de estatuas famosas a la recién creada Escuela de Dibujo de Cádiz)²¹. La misma tipología del material recogido es seguramente indicativa de una ideología político-cultural: a Azara no le interesan las estatuas, sino los retratos de personajes célebres de la historia, las letras, la filosofía, los cuales, como *exempla virtutis*, pudieran tener al mismo tiempo una finalidad educativa y moral.

En este ambiente ilustrado podemos integrar también la figura del cardenal Antonio Despuig y Dameto, miembro de la Sociedad Económica Mallorquina de Amigos del País. A partir de 1782, en su estancia en Roma adquiere antigüedades, dibujos y *vedute* de la ciudad (entre ellas grabados de Piranesi), promoviendo además excavaciones en Ariccia, con el fin de formar una colección para su ciudad natal. Este objetivo se cumplió con la creación del Museo de Raixa y la ampliación de los fondos de la Escuela de Dibujo de Mallorca gracias al envío de vaciados «de todas las primeras estatuas de Roma»²².

Por lo que respecta al ámbito del coleccionismo privado de antigüedades (que evidentemente existió aunque no sabemos en qué medida estaba difundido o si se limitaba a casos aislados; por otra parte, podemos suponer que aquellos que viajaban a Roma debieron comprar antigüedades o reproducciones) nos encontramos con la dificultad que para la investigación supone la falta de documentación en algunos casos o su parcialidad en la mayoría. Generalmente llegamos a tener conocimiento de estas colecciones gracias a los testamentos otorgados por sus poseedores o a los inventarios elaborados para la venta en subasta de las obras tras la muerte del propietario²³.

No tratamos aquí de las colecciones de ciertas casas nobles porque casi todas eran heredadas (Medinaceli, Alcalá, etc.), o bien fueron formadas casi en su totalidad en la Península, como la colección de antigüedades del marqués de la Cañada, de Puerto de Santa María (aunque poseía algunas piezas traídas de Roma e incluso de Egipto)²⁴. En cambio, nos parece interesante

²¹ Según noticia de Ponz en su *Viage de España*, t. XVIII, carta 1, par. 31 ss., págs. 15-6; también BANDA Y VARGAS, A. de la, «El academicismo en las artes figurativas gaditanas»: *Archivo Español de Arte* 57 (1984) 139. Sobre la Academia española en Roma tenemos el testimonio de Moratín: FERNANDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Viage a Italia* (ed. B. Tejerina), Madrid 1988, pág. 587; también SANCHEZ ESPINOSA, G., *Las memorias de José Nicolás de Azara (Ms. 20121 de la Biblioteca Nacional de Madrid)*, Frankfurt am Main 1994, pág. 29, n. 170.

²² BOVER Y ROSELLO, J. M., *Noticia histórico artística de los museos del eminentísimo señor cardenal Despuig*, Palma 1846; CANTARELLAS, C., «Raixa. Una aplicación de la idea de villa italiana en Mallorca»: *Mayurqa* 17 (1977-78) 79-83; Id., «Un mecenas de la ilustración. El cardenal Despuig»: en *Patronos, promotores, mecenas y clientes (Congreso Español de Historia del Arte)*, Murcia 1988, 459-463.

²³ Es el caso, por ejemplo, de la colección del conde Gazzola: PEREZ VILLANUEVA, J., *El italiano Felice Gazzola en la Ilustración española*, Madrid 1987, pág. 35 ss.

²⁴ BUHIGAS CABRERA, J. I. - PEREZ FERNANDEZ, E., «El marqués de la Cañada y su gabinete de antigüedades del siglo XVIII en el Puerto de Santa María»: en BELTRAN, J. - GASCO, F. (eds.), *La antigüedad como argumento. Historiografía de la Arqueología e Historia Antigua en Andalucía*, Sevilla 1993, 216-8.

destacar la aparición en el siglo XVIII de un nuevo tipo de coleccionista que no puede enmarcarse en los grupos tradicionales de eruditos y nobles, cada uno de ellos con sus motivaciones propias. Se trata de los comerciantes ilustrados que se habían enriquecido con sus negocios y, ya fuera por verdadera afición o por el deseo de equipararse con las clases altas mediante el prestigio que daba una colección —caso de los ingleses—, emplearon su dinero en comprar esculturas, libros, objetos de arte y sobre todo pinturas. El ejemplo más representativo de esta nueva clase es Sebastián Martínez de Cádiz, el amigo de Goya. Gracias a la descripción de su casa hecha por Ponz así como a sus problemas con la Inquisición y a la documentación resultante de ellos (listas de obras «indecentes», cartas cruzadas entre el propietario, Ponz, Floridablanca, etc.), sabemos que poseía dibujos, grabados y libros sobre antigüedades enviados desde Roma, así como algunos vaciados (no se especifica cuáles). Entre los libros figuraban las obras de Winckelmann, los diez tomos de *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* de Montfaucon, las *Antichità di Ercolano*, libros sobre estatuas antiguas. La colección se desperdigó a la muerte de Martínez y no conocemos el destino de las piezas, aunque recientemente se ha identificado un cuadro del Guercino, que fue suyo, en una colección particular de Valladolid ²⁵.

2. LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO: VACIADOS, COPIAS Y DIBUJOS COMO ELEMENTOS DE DIFUSIÓN DE ANTIGÜEDADES

La relación entre España e Italia a través de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, fundada en 1752, se puede definir en dos direcciones: por una parte los vaciados de estatuas antiguas enviados desde Roma para la formación de los artistas, así como los «modelos» de escultura realizados por los alumnos como examen; por otra los trabajos llevados a cabo por los pensionados (sobre todo escultores y arquitectos) en la propia ciudad de Roma, cuyo tema es siempre la copia de antigüedades pues los estatutos de la Academia establecían claramente la superioridad de los antiguos y desaconsejaban la copia de los autores contemporáneos ²⁶. Las obras recomendadas eran las canónicas: Hércules Farnese, Antinoo, Torso y Apolo del Belvedere, Laocoonte, etc.

Mientras en otros países europeos, y paralelamente a la fundación de academias de arte, se multiplican a lo largo del siglo XVII las iniciativas para publicar repertorios de la estatuaria clásica (François Perrier en Francia, Jan

²⁵ PONZ, *Viage, cit.*, t. XVIII, carta 1.ª, par. 42 ss.; PEMAN, M., «La colección artística de Dn. Sebastián Martínez»: *Archivo Español de Arte* 201, 1978, 53-6; GARCIA-BAQUERO, A., *Libro y cultura burguesa en Cádiz: la biblioteca de Sebastián Martínez*, Cádiz 1988. Sobre el Guercino: CRUZ VALDOVINOS, J.M., «Inquisidores e ilustrados: las pinturas y estampas 'indecentes' de Sebastián Martínez»: *IV Jornadas de Arte. El arte en tiempos de Carlos III*, Madrid 1989, 311-319.

²⁶ AZCUE BREA, *cit.*, 29 ss.

de Bisschop en los Países Bajos, Joachim von Sandrart en Alemania)²⁷, los cuales contribuyeron a difundir una cultura clasicista e italianizante, en España las antigüedades o sus reproducciones tendrán una finalidad didáctica sólo a partir de los años cuarenta del siglo XVIII, con la fundación de la Academia de San Fernando, y sobre todo en los años setenta gracias a la mediación de personajes como el pintor Mengs o el embajador José Nicolás de Azara, activos en Italia, para culminar con la publicación en 1794 de la *Colección de vaciados de estatuas antiguas* de José López Enguídanos, profesor de pintura de la Academia, que ratificaba la adquisición a lo largo del siglo de un «formulario» clásico para inspiración de las futuras generaciones.

Es un lugar común recordar que el conocimiento de la antigüedad clásica era desde el Renacimiento una norma indispensable para la formación del joven artista. Con el fin de ejercitarse prácticamente en las copias, dibujos e imitaciones de obras clásicas se fundaron en Roma una serie de Academias y se hicieron yesos y copias de las estatuas más famosas a petición de Academias y coleccionistas de diversos países europeos. España no participa de este ambiente hasta mediados del siglo XVIII, porque los vaciados traídos por Velázquez y expuestos en el Alcázar habían sido guardados después del incendio del palacio en 1734. Citemos a este respecto el comentario de Mengs al llegar a España acerca del mal estado de la pintura a causa de la falta de contacto con la antigüedad clásica: «mientras que en Francia se comenzó a conocer lo antiguo por medio de las cosas que Francisco I trajo de Italia [es decir, los calcos del Primaticcio], con los cuales adornó de estatuas y pinturas el sitio de Fontainebleau ... en España, a pesar de que Felipe IV hizo vaciar en Roma algunas de las mejores estatuas antiguas, éstas quedaron sepultadas en el Palacio de Madrid, donde nadie las conoció ni pudo aprovecharlas»²⁸.

En esta perspectiva metodológica se explica la donación que hizo Mengs a la Academia de San Fernando de los vaciados de su estudio²⁹. Gracias a este regalo llegan a la Academia no sólo las estatuas ya canonizadas como el Laocoonte, el Torso Belvedere, etc., sino también las que en los primeros años del XVIII habían aparecido en excavaciones de Roma y que en seguida habían tenido éxito entre coleccionistas y anticuarios, como los centauros Furietti, el bajorrelieve de Antinoo, la Flora y otras esculturas halladas en Tívoli³⁰, siendo grabadas y reproducidas en pequeñas porcelanas que se llevaban los viajeros.

²⁷ HASKELL, F. - PENNY, N., *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven and London 1981, 43 ss.

²⁸ MENGES, A. R., *Reflexiones sobre la Belleza y Gusto en la pintura*, Madrid (ed. M. Agueda) 1989, 186.

²⁹ ROETTGEN, S., «Zum Antikenbesitz des Anton Raphael Mengs und zur Geschichte und Wirkung seiner Abguss- und Formensammlung»: en BECK, H. (ed.), *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, Berlin 1981, 129 ss.; Archivo de la Academia de San Fernando, doc. 40-1/2: «Nota de las estatuas de yeso vaciadas p.r. los originales de mármol antiguas, que regala a S. M. el Sr. D. Antonio Rafael Mengs, i q.e ha recibido D. Francisco Grimaldi embajador de S. M. en esa corte de Roma».

³⁰ HASKELL y PENNY, *cit.*, pág. 178 núm. 20, 143 núm. 5, 221 núm. 43.

El examen de la documentación sobre la Academia de San Fernando nos da la certeza, quizá la única hasta ahora, como veremos más adelante, sobre lo que de Herculano y Pompeya se conocía en España. En 1775 Carlos III donó una serie de vaciados sacados de piezas procedentes de Herculano que estaban en el Buen Retiro: bustos encontrados en la Villa de los Pisones (algunos de los cuales se conservan todavía en la Academia; los originales están en el Museo de Nápoles), algunos bajorrelieves, la estatua de Mercurio sentado y un modelo del Alejandro a caballo, pequeño bronce aparecido en Portici en 1761³¹. Esta donación es un acto de magnanimidad por parte del rey, ya que, como se sabe, Carlos III era tan celoso de los hallazgos de sus excavaciones que no permitía dibujarlos y menos aún reproducirlos por medio de yesos³².

Las colecciones reales de escultura fueron a lo largo del siglo un punto de referencia indispensable para los artistas que se formaban en la Academia. Ya en 1746 se habían hecho vaciados de las estatuas de La Granja pertenecientes a la colección de Cristina de Suecia³³, colección que se aumentó en 1796 con otros 56 moldes de La Granja³⁴. Estas esculturas aparecen repetidas una y otra vez en los dibujos de los alumnos, en especial el «Fauno con cabrito» y el llamado «Grupo de San Ildefonso»³⁵.

En el archivo de la Academia de San Fernando se conserva un documento sumamente interesante que ilustra sobre el papel de la estatuaria antigua tanto en el ámbito académico como en el privado: se trata de las *Reflexiones sobre el estudio de las estatuas*, del académico Isidoro Bosarte, escritas en 1796³⁶. Dice Bosarte que «la liberalidad de la Academia en franquear yesos de sus moldes» era tal que éstos se convirtieron en «muebles de adorno en las salas de todas las casas del pueblo», hecho que califica de «vicio indigno» y de «menosprecio de estas preciosidades» por el perjuicio que supone para la integridad de los vaciados. Por otra parte se muestra escéptico sobre la utilidad de copiar estatuas clásicas y vaciados o modelos vivos en posturas inspiradas en obras antiguas, salvo por lo que significa como práctica de dibujo.

³¹ Archivo de la Biblioteca de la Academia de San Fernando, doc. 40-1/2: carta del marqués Grimaldi a don Ignacio de Hermosilla de 31 de diciembre de 1775; Junta ordinaria de 25 de enero de 1776.

³² Es sabido que Winckelmann y otros viajeros tuvieron problemas en este sentido: cf. FERNÁNDEZ MURGA, F., *Carlos III y el descubrimiento de Herculano, Pompeya y Estabia*, Salamanca 1989, 48.

³³ Según AZCUE BREA, L., «Los vaciados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la dinastía Pagniucci»: *Academia* 73 (1991) 399-427. Sobre la formación de la colección de esculturas clásicas y yesos de la Academia de San Fernando, cf. BÉDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid 1989, pág. 324 ss.

³⁴ Archivo de la Biblioteca de la Academia de San Fernando, doc. 33-11/1: «Antecedentes sobre formas o moldes propios de esta Real Academia», lista del 21 de enero de 1794.

³⁵ AZCARATE LUXAN, I., DURA OJEA, M. V. y RIVERA NAVARRO, E., «Inventario de dibujos correspondientes a pruebas de examen, premios y estudios de la Real Academia de San Fernando (1736-1967)»: *Academia* 66 (1988) 355 ss.

³⁶ Agradecemos al Dr. Ubeda de los Cobos la noticia acerca de este documento, que hemos podido leer en el t. II de su Tesis Doctoral: *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1741-1800*, Madrid 1988, págs. 506-510.

Pero sí encontramos la aplicación de estos modelos en la escultura decorativa de los palacios: por ejemplo, el «Pastor tocando el pífano» de Pascual Cortés (escultor de Cámara de Carlos IV), en la Casa del Labrador, podría recordar al «Fauno con flauta» de la colección de Cristina de Suecia expuesta en La Granja. Asimismo se producían copias en yeso de obras famosas conservadas en Versalles, como el Germánico, o en el Campidoglio (Flora) a partir de los vaciados de la Academia ³⁷.

Uno de los objetivos de la Academia era formar artistas en Roma. Mientras los pintores y escultores copiaban y modelaban a partir de obras antiguas y vaciados, los arquitectos hacían planos y dibujos de edificios antiguos y renacentistas, muchos de los cuales se conservan en el archivo de la Academia. Entre los trabajos de estos pensionados cabe destacar la experiencia de Silvestre Pérez y Evaristo del Castillo, quienes, a través de las excavaciones promovidas por Azara en la llamada Villa de Mecenas, participan en el debate europeo surgido tras el descubrimiento de los templos dóricos de Paestum a mediados de siglo ³⁸. Cuando en 1793-94 Azara descubrió los restos de la Villa de Mecenas en Tívoli, pensó haber encontrado «un ejemplo verdaderamente único de orden dórico griego existente en este país y de arquitectura correctísima» (aunque en realidad el edificio tenía dos órdenes, dórico y jónico). La Academia tenía interés en estas excavaciones, como se deduce del hecho de que Silvestre Pérez y Evaristo del Castillo trazaron los planos de la Villa según expreso deseo de aquella institución, que esperaba con ansia ver estos fragmentos de la antigüedad dibujados y medidos ³⁹.

Ahora bien, este interés de la Academia por recibir los dibujos de los pensionados ¿responde a una conciencia científica de la importancia de un hallazgo que permitía a España integrarse en la polémica europea sobre la fortuna del dórico, o es una consecuencia del sistema de control del trabajo de los pensionados? (recordemos que las becas de pintura y escultura se habían suprimido en 1784 porque los pensionados no cumplían los encargos ⁴⁰).

³⁷ GUERRA DE LA VEGA, G., *Juan de Villanueva, arquitecto del Príncipe de Asturias (Carlos IV)*, s. l. 1986, págs. 34 (Flora), 36 (Germánico) y 76 (Pastor). Para el Fauno de la colección de Cristina de Suecia: BLANCO, A. y LORENTE, M., *Catálogo de la escultura. Museo del Prado*, Madrid 1981, núm. 29, pág. 24, lám. 11.

³⁸ Un estado de la cuestión en RASPI SERRA, J. (ed.), *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico 1750-1830*, Mostra Roma 7 ottobre-23 novembre 1986, Firenze 1986.

³⁹ Los dibujos fueron publicados mucho más tarde por el jesuita mexicano Pedro Márquez, protegido de Azara, en edición homenaje a éste: *Illustrazioni della Villa di Mecenate in Tivoli*, Roma 1812; cf. RODRIGUEZ RUIZ, D., «El orden dórico y la crisis del vitruvianismo a finales del siglo XVIII: la interpretación de Pedro José Márquez»: *Fragmentos* 8-9 (1986) 21 ss., y CACCIOTTI, B., «Villa di Mecenate»: en PALMA, B. (a cura di), *Le erme tiburtine e gli scavi del Settecento*, I.2, Roma 1992, 179-181. Véase también SAMBRICIO, C., *Silvestre Pérez. Arquitecto de la Ilustración*, San Sebastián 1975; Marqués de LOZOYA, «Cartas dirigidas por D. José Nicolás de Azara al pintor de cámara D. Francisco Javier Ramos»: *Academia* 8 (1959) 23 (núm. V), 26 (núm. VIII); GARCIA MELERO, J., «Cartas a Bosarte desde Roma (correspondencia de Pedro García de la Huerta, Azara, Silvestre Pérez y Mengs con el Secretario de la Academia de San Fernando)»: *Academia* 70 (1990) 339 ss.

⁴⁰ Cf. Bédat, *op. cit.*

3. LOS VIAJEROS

Ilustrativo de los viajes de españoles a Italia es el juicio de Rousseau: «son los más provechosos, por cuanto son los viajeros más curiosos que los de ningún otro país, ya que abren los ojos ante cualquier novedad y toman rápidamente notas»⁴¹.

Mientras que a lo largo del siglo, además del ya tradicional Grand Tour a Italia, tanto ingleses como franceses incluyen como meta de su viaje Grecia, Egipto y Asia Menor, los españoles comienzan realmente la tradición del viaje de formación cultural en la segunda mitad del siglo XVIII, y por lo que concierne al ámbito de la antigüedad los límites topográficos son Roma y sus alrededores, incluyendo Herculano, Pompeya y, en algún caso, Paestum, como consecuencia de la atracción por las importantes excavaciones borbónicas. Sin embargo, estos viajes no pueden compararse, ni en motivaciones ni en resultados, con los emprendidos por los ingleses (Thomas Hope, Henry Blundell, Charles Townley, entre otros⁴²). Por el contrario, los viajes de carácter «científico» se encaminan más bien hacia el norte de Europa (Francia, Países Bajos, Alemania, Inglaterra) con el fin de observar los adelantos de la ciencia y la industria en estos países⁴³. Una excepción es Antonio Ponz, quien, hallándose en Roma en la década de los cincuenta y tras haber leído libros franceses e ingleses sobre el mundo griego y oriental (Fourmont, Wood, Dalrymple), proyectó viajar a Grecia, Siria y Egipto con el fin de ampliar *in situ* sus conocimientos sobre estas tierras, pero fue disuadido de tan arriesgada empresa por don Ildefonso Clemente de Aróstegui, ministro plenipotenciario en la corte de las Dos Sicilias⁴⁴.

En el panorama general de personajes españoles que visitan las antigüedades de Roma durante un viaje de placer o de negocios (el conde de Aguilar, el duque de Arcos, etc.)⁴⁵ destaca la figura de José Ortiz y Sanz, que marchó a Italia (al principio por cuenta propia; más tarde subvencionado por Carlos III) para llevar a cabo la traducción de los *Diez libros de arquitectura* de Vitruvio, «dado que no se puede hacer sin conocer de cerca las antigüedades, según dice en el prólogo de la obra»⁴⁶. Su empeño respondía a la necesidad de lle-

⁴¹ Citado por Sambricio, *op. cit.*, pág. 22.

⁴² Estos formaron sus importantísimas colecciones de escultura antigua en Italia, bien directamente o mediante intermediarios y agentes como Gavin Hamilton o Thomas Jenkins: cf. WAYWELL, *loc. cit.*, 269-297.

⁴³ Un viaje modélico de este tipo es el emprendido por don Gaspar de Molina y Zaldívar, tercer marqués de Ureña, siguiendo los pasos del *Viaje fuera de España* de PONZ: PEMAN MEDINA, M. (ed.), *El viaje europeo del Marqués de Ureña (1787-1788)*, s. 1. 1992.

⁴⁴ PONZ, *Viage*, t. XVIII, págs. XXXIV-XXXV.

⁴⁵ Véase *El espíritu de D. José Nicolás de Azara, descubierto en su correspondencia epistolar con D. Manuel de Roda*, Madrid 1846, II, pág. 111, 148, 348, 382, 423 y III, pág. 197.

⁴⁶ Cf. BERCHEZ GÓMEZ, J., *La difusión de Vitruvio en el marco del neoclasicismo español*, Murcia 1981, pág. XLVIII ss. (estudio introductorio a la nueva edición del *Compendio de los Diez Libros de Arquitectura de Vitruvio escrito en francés por Claudio Perrault de la Real Academia de las Ciencias de París, traducido al castellano por don Joseph Castañeda*, Madrid 1761); SAMBRICIO, C., «La teoría arquitectónica en José Ortiz Sanz 'el Vitrubiano'»: *Revista de Ideas Estéticas* 131 (1975) 65 ss.

nar un vacío cultural que «avergonzaba» (en palabras de Llaguno, su valedor junto con Azara) a España en comparación con otras naciones: la Academia de San Fernando tenía diez ediciones de Vitruvio y ninguna de ellas era española (excepto una, que no tenía láminas).

La empresa de Ortiz no se limitaba a un trabajo estrictamente literario-filológico. Considerado el papel fundamental (al menos teóricamente) de la obra de Vitruvio en la elaboración del clasicismo académico español, se integraba en un marco general de renovación artística. Al principio la labor de Ortiz fue esencialmente arqueológica, centrada en la medición de los edificios antiguos, y en ella participaron pensionados de la Academia de Roma (Ignacio Haan, Jaime Folc, José Guerra, Agustín Navarro) y visitantes ocasionales⁴⁷.

Quizá se pueda ver reflejada la parte técnica de esta experiencia romana en el proyecto de un *Viaje arquitectónico-anticuario de España* (del que sólo se llegó a publicar en 1807 el primer volumen, dedicado al teatro de Sagunto), financiado por Carlos IV, empresa que continuaba la tradición de los «viajes literarios» promovidos por la Corona para recoger todo tipo de documentación relativa a la Historia de España, aunque se diferencia de las publicaciones anteriores en la presencia de dibujos, planos y alzados correctamente medidos de los edificios antiguos.

4. EL MITO DE POMPEYA Y HERCULANO

El tema de la influencia en España de los descubrimientos de Herculano y Pompeya, que hasta ahora se ha aceptado sin discusión aunque —creemos— sin argumentos suficientes⁴⁸, plantea un interrogante fundamental: ¿es posible confirmar tal influencia o se trata de un mito que habría que revisar y volver a valorar en su justa medida?

En primer lugar resulta imprescindible aclarar el problema de la leyenda de los objetos de Herculano y Pompeya que vinieron a España con Carlos III en 1759. La tesis tradicional afirmaba que el rey no se trajo nada; sin embargo, el primer catálogo del Museo Arqueológico Nacional⁴⁹ menciona varias antigüedades procedentes de Herculano y Pompeya (mosaicos pensiles, vasos, la famosa cajita con frutos carbonizados) depositadas antes en la Librería Real. Pero recientes investigaciones demuestran, por una parte, que al menos los mosaicos eran conocidos ya en el siglo XVII, luego no pudieron hallarse en Herculano⁵⁰; por otra, la Dra. Maria Forcellino, de la Universidad

⁴⁷ BERCHEZ GOMEZ, *cit.*, pág. XLIV.

⁴⁸ Véase al respecto CALATRAVA ESCOBAR, J. A., «El descubrimiento de Pompeya y Herculano y sus repercusiones en la cultura ilustrada»: *Fragmentos* 12-13-14 (1988) 81-93, y FERNÁNDEZ MURGA, *cit.*, 145 ss.

⁴⁹ Cf. GARCIA GUTIERREZ, A., *Noticia histórico-descriptiva del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid 1876.

⁵⁰ Son mencionados por Winckelmann como pertenecientes a la colección del cardenal Masimi: cf. BLANCO, A., «Mosaicos romanos de circo y anfiteatro en el M.A.N.»: *Archivo Español de Arqueología* 23 (1950); MAÑUECO, M.^a C., *cit.*, 197-8.

de Salerno, anuncia la existencia en el Archivio di Stato de Nápoles de una lista de objetos hallados en las excavaciones que Camillo Paderni, director del Museo de Portici, envía a Carlos III como regalo, antes y después de su regreso a España⁵¹. Debemos esperar a conocer el estudio de esta investigadora para llegar a alguna conclusión.

Mientras tanto, se debe excluir la procedencia de Herculano de una cabeza de bronce del Prado recientemente publicada, porque formaba parte de la colección de Cristina de Suecia⁵²; sí hay en cambio constancia de la llegada a España en 1789 desde Nápoles de 31 cajones con «vasos etruscos» (término con que se conocía entonces la cerámica griega y de la Magna Grecia), enviados a Carlos IV por uno de sus agentes italianos⁵³.

Pero ¿fueron estos vasos, o más bien las pinturas divulgadas a través de grabados, la fuente de inspiración de los artistas de la corte? Por lo que hemos visto, parece que la recepción de los modelos de Herculano y Pompeya se manifiesta sobre todo en la decoración interna, mobiliario y artes menores de los palacios reales a través de repertorios de modelos conocidos gracias a las *Antichità di Ercolano*. Entonces, una afirmación como la de Delfín Rodríguez acerca de la «referencia simbólica notable en el proceso de construcción de una idea de la arquitectura en la España del siglo XVIII» que tuvo la publicación de las *Antichità di Ercolano esposte* (1757-1792), es discutible o cuando menos ambigua: desde el momento en que los volúmenes de las *Antichità di Ercolano* contienen pinturas, broncees, lucernas y demás *instrumentum domesticum*, se puede pensar que esta influencia se da en la decoración interna de los palacios (Casitas del Pardo y de San Lorenzo de El Escorial y palacio de La Moncloa, por Juan de Villanueva; Casa del Labrador de Aranjuez por Isidro González Velázquez) y no sobre la forma arquitectónica de los mismos (plantas, alzados). Pero es el caso, además, que en la realización de esta decoración «pompeyana», al lado de los españoles trabajaron artistas franceses que previamente habían aplicado en su país los conocimientos adquiridos durante sus estancias como *pensionnaires* en Roma y sus visitas a Pompeya y Herculano. Así, pues, la recepción del clasicismo pompeyano en España no habría sido directa, sino mediatizada por el gusto francés⁵⁴.

⁵¹ FORCELLINO, M., «Camillo Paderni, custode del Museo di Portici»: *Eutopia* II.2 (1993) 49-64/55.

⁵² SCHRÖDER, S., *cit.*, pág. 67, núm. 9. La mención de la cabeza entre las esculturas de la reina excluye su procedencia de Pompeya o Herculano: cf. inventario de las antigüedades de Cristina de Suecia que llegaron a España en 1725 en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 6 (1876) 163, n.º 99.

⁵³ JUNQUERA, J. J., *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid 1979, pág. 20.

⁵⁴ Por ejemplo, a través de Jean Demosthène Dugourc, que estudió con Winckelmann en Roma, autor de las pinturas del palacio de la Moncloa, o Lhuillier: cf. JUNQUERA, *cit.*, pág. 25 ss.