

ACADEMIA



BOLETÍN
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

AÑO 2025
NÚMERO 127

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
AÑO 2025 - NÚMERO 127

MADRID
ISSN: 0567-560X



REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

El Boletín *ACADEMIA* es una revista de carácter científico, de periodicidad anual y accesible online, en la que se recogen artículos originales vinculados a las artes, en su más amplio espectro, si bien dando prioridad a los temas relacionados con el mundo académico español. La nueva época de esta publicación se inició en 1951 y su historia puede consultarse en: <http://realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/2005.pdf>

ACADEMIA is a yearly academic review and available online publishing original articles on the arts in the widest sense, albeit prioritising those dealing in some way with Spain's academic world. The new era of this publication began in 1951 and its history can be consulted at: <http://realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/2005.pdf>

DIRECTOR: José María Luzón Nogué
SECRETARIO DE REDACCIÓN: Jorge Maier Allende

CONSEJO DE REDACCIÓN

ACADÉMICOS:

Alfredo Pérez de Armiñán y de la Serna
Ismael Fernández de la Cuesta
Antonio Almagro Gorbea
José Luis García del Busto Arregui
Fernando de Lara Pérez

COMITÉ CIENTÍFICO

Regina Anacleto (Universidade de Coimbra)
Clara Bargellini (Universidad Nacional Autónoma de México)
Marcello Fagiolo dell'Arco (Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma)
Jesús Urrea Fernández (Profesor titular de la Universidad de Valladolid)
Francesc Fontbona de Vallescar (Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi)
Javier Jordán de Urries y de la Colina (Patrimonio Nacional)
Carolina Brook (Accademia Nazionale di San Luca)
María Dolores Sánchez-Jauregui (Universidad de Glasgow)
Óscar Flores Flores (Universidad Nacional Autónoma de México)

REDACCIÓN:

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Revista ACADEMIA
Calle Alcalá, 13. 28014
Madrid. España
Tfno.: +34 91 524 08 84
Correo electrónico: revistaacademia@rabasf.com

INTERCAMBIO:

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Publicaciones
Calle Alcalá, 13. 28014
Madrid. España
Tfno.: +34 91 524 08 84
Correo electrónico: publicaciones@rabasf.com

ACADEMIA aparece referenciada en las Bases de Datos de Índices (CSIC), LATINDEX, MIAR, CIRC, DICE, DIALNET, REBIUN, ERIH PLUS y CARHUS PLUS. Desde 2020 está digitalizada toda la colección para favorecer su difusión y es accesible online. Todos los artículos publicados son evaluados por el procedimiento de pares ciegos y cuentan con un DOI.

Con fecha del 20-02-2025 ha sido reconocida en Italia como revista científica en la Classe A (Area 10, Sector 10/B1) de la Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca (ANVUR).

ACADEMIA is indexed in the databases Índices (CSIC), LATINDEX, MIAR, CIRC, DICE, DIALNET, REBIUN, ERIH PLUS, and CARHUS PLUS. Since 2020, the entire collection has been digitized to promote its dissemination and is available online. All published articles are evaluated through a double-blind peer review process and are assigned a DOI.

As of February 20, 2025, it has been recognized in Italy as a scientific journal in Classe A (Area 10, Sector 10/B1) by the Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca (ANVUR).

PERIODICIDAD: 1 número al año

Los © son responsabilidad de los autores

EDITA:

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Alcalá, 13. 28014 Madrid
Tfno.: 91 524 08 64
www.realacademiabellasartessanfernando.com

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: Imprenta Taravilla, S.L.
FOTOCOMPOSICIÓN E IMPRESIÓN: Imprenta Taravilla, S.L.

ISSN: 0567-560X
eISSN: 2530-1551
DEPÓSITO LEGAL: M-6264-1958

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

ÍNDICE

MILA PIÑUELA GARCÍA: Resaltos, perfiles y otras consideraciones tenidas en cuenta para la reconstrucción virtual de las bóvedas de mocárabes desaparecidas en la mezquita de Tinmal	9-64
PILAR BOSQUED LACAMBRA: Jardines y jardinería en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII. Imágenes seleccionadas	65-88
MAR DELGADO PÉREZ: Una pintura de la colección privada de Pedro Franco Dávila en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: la <i>Asunción</i> de Matías de Torres	89-114
TOMMASO GRISTINA: Il <i>Decorum</i> statuario della villa Farnesina alla Lungare sotto la dinastia Farnese-Borbone (1579-1861): novità sullo scomparso salone del pian terreno	115-162
MARTINA VILLA: Le copie in gesso dei colossi Farnese nella Gipsoteca di Brera	163-176
ESTEFANÍA PIÑOL ÁLVAREZ: Los <i>Estudios de Indumentaria Española</i> de Josep Puiggarí. Una obra inédita sobre el traje en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando	177-201

RESALTOS, PERFILES Y OTRAS CONSIDERACIONES TENIDAS EN CUENTA PARA LA RECONSTRUCCIÓN VIRTUAL DE LAS BÓVEDAS DE MOCÁRABES DESAPARECIDAS EN LA MEZQUITA DE TINMAL

PROJECTIONS, PROFILES, AND OTHER CONSIDERATIONS FOR THE
VIRTUAL RECONSTRUCTION OF THE LOST MUQARNAS VAULTS IN
THE TINMAL MOSQUE

Mila Piñuela García
Investigadora independiente
gigantones7@gmail.com
ORCID 0000-0003-1061-2716

Recibido: 16/06/2025. Aceptado: 20/07/2025

Cómo citar: Piñuela García, Mila: "Resaltos, perfiles y otras consideraciones tenidas en cuenta para la reconstrucción virtual de las bóvedas de mocárabes desaparecidas de la mezquita de Tinmal", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 127 (2025): 9-64.

Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17592093>

Resumen: Tras el terremoto del 8 de septiembre de 2023, gran parte de la mezquita de Tinmal colapsó. En este contexto, el proyecto *Atlas de Arquitectura Almohade* (<https://ataral.es>) se propuso hacer una reconstrucción virtual de la mezquita. El presente trabajo expone las consideraciones adoptadas para el levantamiento de un modelo 3D, tanto de las bóvedas que permanecían intactas —el cupulín del mihrab y la bóveda oriental de la nave de la quibla—, como de la propuesta hipotética de las otras dos bóvedas de la misma nave, de las cuales apenas se conservaban restos. Entre los criterios aplicados destacan los derivados del análisis de resaltos y perfiles realizado sobre la tercera bóveda de la mezquita de al-Qarawiyyīn, un ejemplo almorávide muy próximo en el tiempo a las bóvedas almohades de Tinmal.

Palabras clave: *Mocárabes; Tinmal; perfil del mocárabe; resaltos entre mocárabes; almohade.*

Abstract: Following the earthquake of September 8, 2023, much of the Tinmal Mosque suffered severe collapse. Within this context, the *Atlas of Almohad Architecture* project (<https://ataral.es>) undertook the virtual reconstruction of the monument. This paper outlines the methodological criteria applied in developing a 3D model, focusing on both the vaults that remained intact —the small dome over the *mihrab* and the eastern vault of the *qibla* aisle— and the hypothetical reconstruction of the two missing vaults, for which only scant remains were preserved. The ap-

proach draws particularly on the analysis of moldings and profiles from the third vault of the al-Qarawiyyin Mosque, an Almoravid structure chronologically close to the Almohad vaults of Tinmal.

Key words: *Muqarnas; Tinmal; muqarnas profile; projections between muqarnas; almohad.*

INTRODUCCIÓN

Gran parte de la mezquita de Tinmal se vino abajo con el terremoto del 8 de septiembre de 2023. A raíz de este desastre, dentro del equipo que trabaja en el *Atlas de Arquitectura Almohade* (Ataral), surgió la iniciativa de llevar a cabo una reconstrucción virtual de la mezquita a partir de la información disponible, especialmente la planimetría de Christian Ewert y Jens-Peter Wisshak (1984).

Además del cupulín del mihrab, la mezquita contaba con otras tres cúpulas de mocárabes situadas junto al muro de la quibla. De estas, solo se conservaba entera la oriental; de la central, junto al mihrab, únicamente quedaba parte del arranque, mientras que de la occidental apenas permanecían cuatro mocárabes en un ángulo.

Este trabajo se centra en las cúpulas de mocárabes de la mezquita de Tinmal, con el objetivo último de generar, a partir de los datos disponibles (fotografías y dibujos), un modelo 3D de las cúpulas que se conservaban, así como una propuesta hipotética de reconstrucción de aquellas que habían desaparecido tiempo atrás. Esta comunicación surge de la necesidad de exponer los criterios y las decisiones adoptadas durante el proceso de modelado en tres dimensiones.

Además de la planimetría elaborada por Ewert y del registro fotográfico, se cuenta con las primeras conclusiones de una investigación en curso, iniciada en el marco del proyecto *Atlas de Arquitectura Almohade* (Ataral). Este estudio se centra en el análisis de los perfiles de los mocárabes y de los resaltos que se generan entre ellos en las bóvedas de la mezquita al-Qarawiyyin. Estas bóvedas forman parte de un proyecto de ampliación de la mezquita llevado a cabo durante el emirato almorávide de Ali ibn Yusuf, entre los años 1130 y 1144, por lo que pueden considerarse muy próximas, en el tiempo, a las de Tinmal¹.

Las ortoimágenes de las bóvedas de la mezquita al-Qarawiyyin permiten observar con cierto detalle cada uno de los mocárabes y esbozar, de forma aproximada, el tipo de perfil que presenta cada uno de ellos en cada una de sus caras (fig. 1). Asimismo, facilitan la identificación de los saltos que se producen entre los distintos elementos. El más evidente es el pequeño escaloncito que aparece entre niveles consecutivos de mocárabes, entendiéndolo por *nivel* la franja delimitada por dos alturas dentro de la cual los mocárabes desarrollan sus perfiles.

Existen, sin embargo, otros saltos menos perceptibles que desempeñan un papel fundamental en el movimiento y el ritmo que se aprecia en el conjunto. Como se mostrará a lo largo de este estudio, por muy sutiles que puedan parecer, todo indica

¹ Terrasse, Henri (1968).

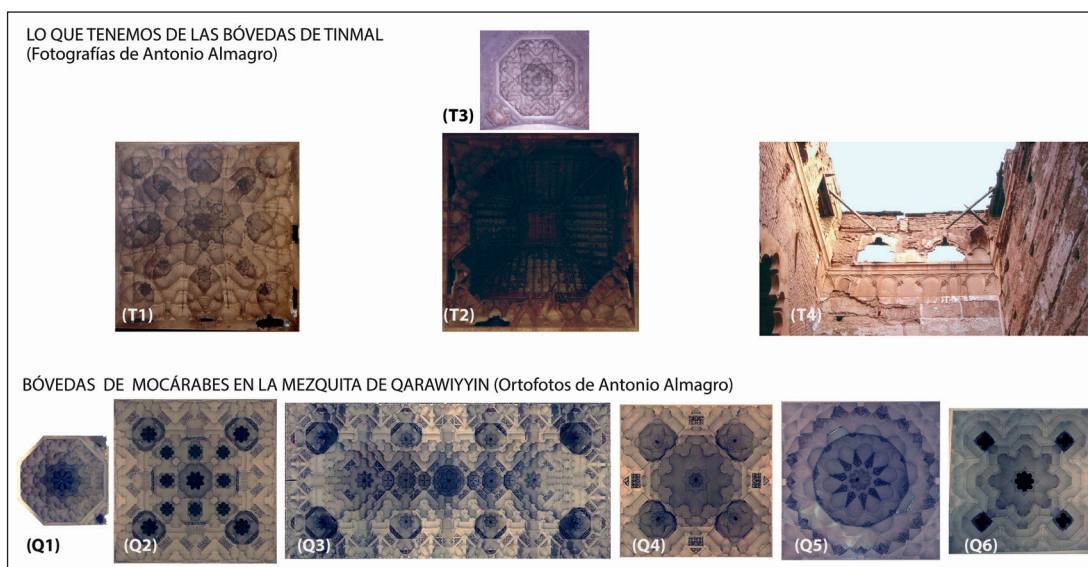


Fig. 1. Bóvedas de mocárabes. (a) Fotografías de bóvedas y restos de bóvedas en la mezquita de Tinmal, tomadas antes del terremoto de 2023. (b) Ortofotos de las bóvedas de la mezquita Qarawiyyin. Fotografías y ortofotos de Antonio Almagro.

que responden a un criterio definido, y no serían fruto del azar ni consecuencia de los desajustes propios de la construcción en yeso.

Para establecer el criterio de análisis relativo al sentido de estos saltos, se parte de la observación de dos mocárabes contiguos dentro de un mismo nivel, entre los cuales se aprecia una discontinuidad. Este hecho implica, de entrada, que las caras solapadas de ambos elementos no coinciden: sus perfiles pueden presentar un desarrollo similar, pero no idéntico. Entre uno y otro hay un espacio —el salto observado— cuya anchura, como se verá más adelante, no necesariamente se mantiene constante a lo largo de todo el recorrido de los perfiles.

Con el fin de definir el sentido de este salto entre mocárabes contiguos se adopta la perspectiva del observador situado bajo la bóveda. Desde este punto de vista, la existencia del salto implica que la cara del perfil situado por encima —correspondiente al mocárabe que, en adelante, denominaremos *mocárabe que resalta*— queda ampliamente recogida por la cara del mocárabe contiguo cuyo perfil queda situado por debajo. A este último nos referiremos como el *mocárabe que queda resaltado* (fig. 2).

El análisis de los resaltos está estrechamente vinculado al de los perfiles, y su explicación se encuentra en ciertas nociones transmitidas en los tratados de carpintería de lo blanco de principios del siglo XVII, de fray Andrés de S. Miguel y López de Arenas. Aunque se trata de textos pertenecientes a un ámbito muy distinto al del yeso, y cronológicamente muy posteriores a las bóvedas que aquí se analizan, es precisamente al profundizar en esas explicaciones donde surgen las claves del esquema de trabajo que da sentido a los resaltos observables en las bóvedas de mocárabes de al-Qarawiyyīn.

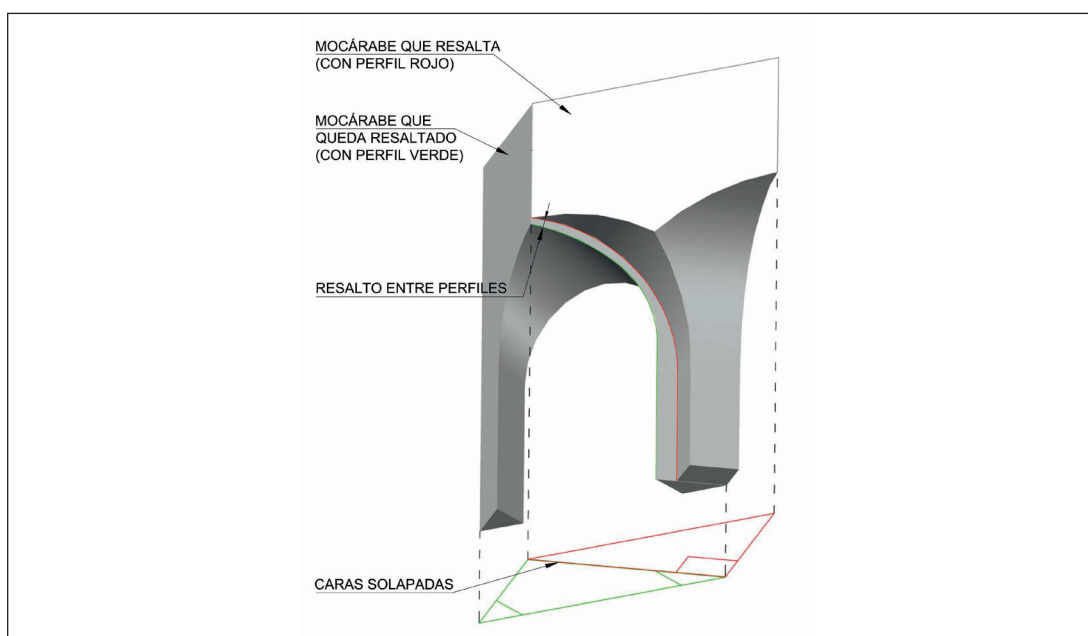


Fig. 2. Ejemplo de resalto entre caras solapadas.

Se trata de un esquema de trabajo que, con el tiempo —al menos en el ámbito de la carpintería de lo blanco— parece haberse simplificado. Sin embargo, es el mismo esquema de trabajo que permitiría resolver todos los resaltos observados en al-Qarawiyyīn, en la Kutubiyya, así como en contextos posteriores, como el de la Alhambra en el siglo XIV.

NOCIONES QUE DEJAN LOS CARPINTEROS EN SUS TRATADOS A PRINCIPIOS DEL SIGLO XVII

“EL GRUESO DE LA MADERA”, SEGÚN LÓPEZ DE ARENAS

Según Arenas, el “grueso de la madera”, o “grueso del mocárabe”, es el valor característico del mocárabe, es decir, su módulo, y se corresponde con el cateto del medio cuadrado, una de las formas geométricas básicas que van a tener los mocárabes en planta. No obstante, al analizar con detalle su explicación, se entiende que cuando menciona el “grueso de la madera” se está refiriendo al espesor de uno de los dos tablones imprescindibles de los que se cortan los prismas base de los que posteriormente se labrarán las adarajas, es decir, los propios mocárabes en el contexto de la carpintería de lo blanco. A este tablón, denominado simplemente “la madera”, le asigna un grosor de $5P$. El segundo tablón imprescindible, según Arenas, es el llamado “de jairas”, cuyo grosor equivale a $5P/\sqrt{2}$.

Fray Andrés menciona un tercer tablón, cuyo grosor corresponde a la hipotenusa del medio cuadrado, es decir, $5P \times \sqrt{2}$. Aunque este tablón no resulta imprescindible

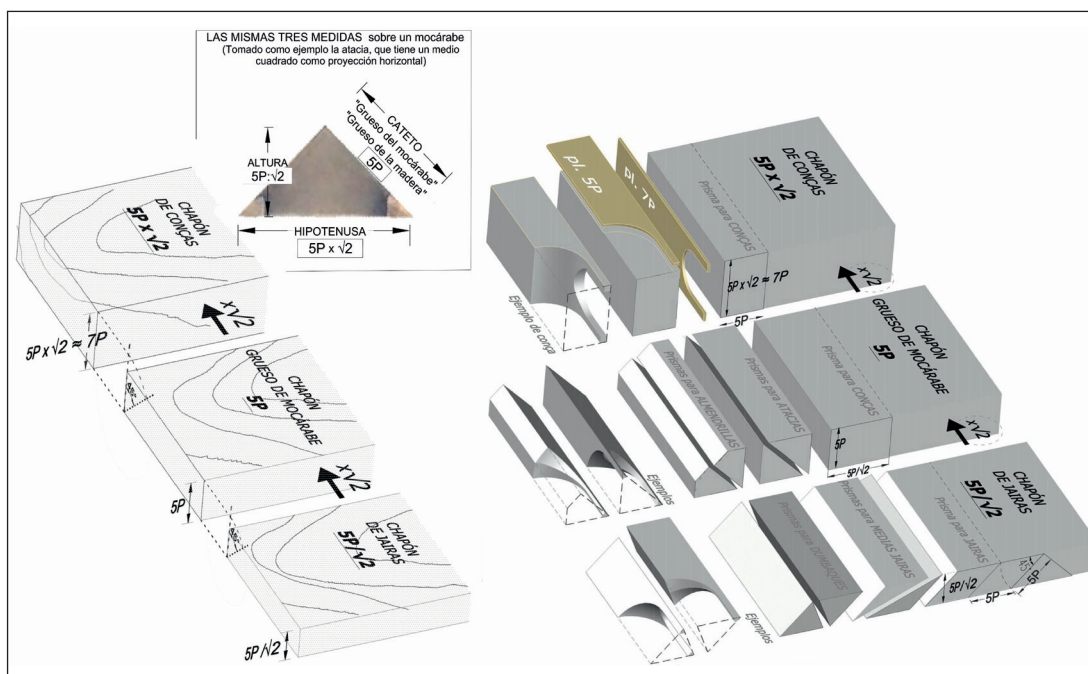


Fig. 3. Tableros de partida para la obtención de prismas base de mocárabes y proceso de extracción de estos en el ámbito de la carpintería de lo blanco.

para cortar adarajas, sí constituye una posibilidad constructiva válida y no puede descartarse su uso en determinados contextos. Tendríamos así tres posibles tableros de los que ir cortando los prismas base de los que obtener las adarajas, y se pasa del grosor de uno al del siguiente multiplicando por $\sqrt{2}$ (fig. 3).

De estos tableros se cortan los prismas base, quedaría labrarlos para obtener los mocárabes. Para esto se usan una serie de plantillas con las que se marca, en un extremo del prisma y en las caras adecuadas según el mocárabe concreto que se pretenda hacer, el trazo que hará de guía que orientará la labra.

LAS PLANTILLAS, EXPLICACIÓN AL PRIMER RESALTO

Las plantillas que dejan estos autores y que podríamos comparar no son exactamente iguales; sin embargo, sus explicaciones coinciden en puntos interesantes. Pero antes, fijémonos en un detalle, el valor real de la hipotenusa del medio cuadrado es $5P \times \sqrt{2}$, no obstante, usan la aproximación $7P$. Con el par $5P-7P$ pueden dar un valor a todos los lados de los mocárabes y, por lo tanto, pueden, por ejemplo, medir en unidades “P” el lado de un elemento de mocárabes y seguidamente obtener el valor $5P$ del mocárabe a usar para encajar ese elemento en un espacio determinado.

La misma relación $5P-7P$ se ve en las “fórmulas de construcción de plantillas” que utilizan ambos autores (fray Andrés de S. Miguel y López de Arenas). Estos

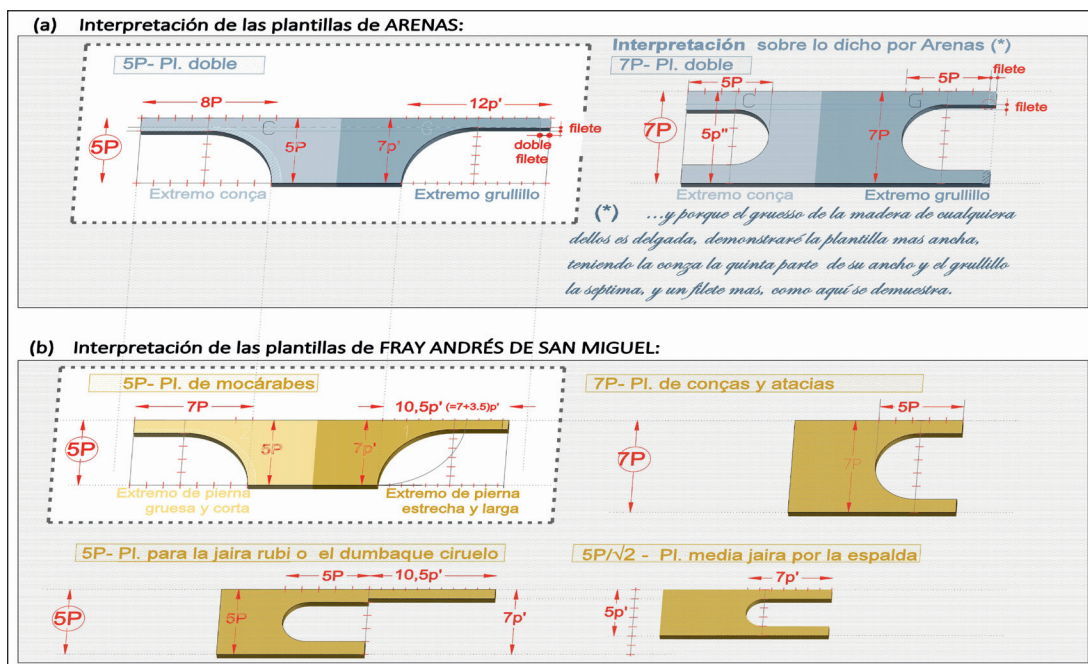


Fig. 4. Reconstrucción de las plantillas descritas por Arenas y fray Andrés en sus tratados de carpintería. Se indica con un recuadro de línea discontinua la plantilla doble que presenta cada uno.

coinciden también en explicar dos plantillas muy parecidas entre sí para la cara 5P y en presentarlas como extremos de una misma pieza, es decir, una pieza doble (fig. 4).

En realidad, más que dos plantillas parecen dos variantes de un mismo tipo de plantilla, un tipo que provoca un descenso en la cara 5P y que tiene una sola pierna. En una variante, esta pierna es gruesa y corta; en la otra, estrecha y larga.

De manera sucinta, López de Arenas describe otra plantilla doble para la cara 7P. Por su parte, fray Andrés de San Miguel muestra únicamente una plantilla para la cara 7P, pero incluye una tercera plantilla para la cara 5P y otra destinada a la diagonal corta del rombo.

Volviendo a esa pieza doble, Arenas aclara que el grosor y la longitud de las piernas de estas variantes se diferencian en un “filete”, de modo que, según la cara que se marque con una u otra variante, puede generarse un relieve entre caras solapadas (fig. 5). En su explicación, se refiere al relieve que se produce entre la *medina*² y el mocárabe: la medina cortada con la plantilla de pierna gruesa y corta

² La *medina* es un elemento que no solo ha acompañado a los mocárabes en Occidente prácticamente desde sus orígenes, sino que está además estrechamente vinculado al diseño, la construcción y la evolución de las bóvedas de mocárabes en dicho contexto. Puede presentarse en forma de filete —con un perfil labrado a partir de la marca de una de las variantes de plantilla— o bien como simple esquema. En cualquiera de los casos, discurre entre los mocárabes de manera geoméricamente sinuosa, dividiendo la bóveda en grupos dentro de los cuales estos suelen disponerse en torno a un centro focal (Piñuela, 2023).

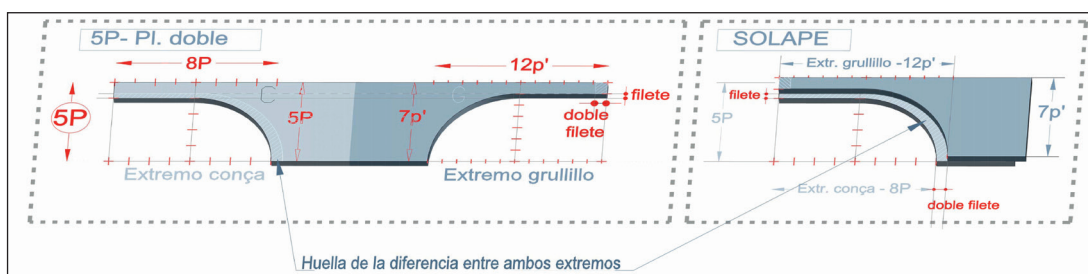


Fig. 5. Plantilla doble para la cara 5P, según Arenas, y el filete que las diferencia.

queda en “relieve” con respecto al mocárabe, que ha sido cortado con la plantilla de pierna larga y estrecha³.

¿Usaría Arenas estas dos variantes en otra situación? No lo explica.

OTROS RESALTOS QUE SE OBSERVAN EN LAS BÓVEDAS DE AL-QARAWIYYÍN

No obstante, al observar las construcciones con mocárabes podemos identificar otros resaltos. Por ejemplo, ese pequeño “escaloncito” que separa los niveles y que, como se aprecia en el recorte de una de las bóvedas de la mezquita de al-Qarawiyyín (fig. 6), marca una diferencia de altura. En principio, podría pensarse que este escaloncito se puede insertar entre los mocárabes que ocupan un nivel, pero, ¿qué ocurre con los que ocupan dos niveles?

En la figura 6 se señalan algunos de estos casos. Comenzando por aquel cuya proyección horizontal corresponde a un medio cuadrado, el perfil que abarca dos niveles se encuentra en sus caras 5P. La relación entre estos perfiles y la tercera plantilla 5P de fray Andrés resulta evidente. Al observar esta plantilla, se distinguen dos partes: una primera que encuadra el perfil del mocárabe en el nivel superior, y una segunda que lo prolonga hasta el nivel inferior, salvando el “escaloncito” intermedio. Fray Andrés denomina a esta segunda parte “pernezuela”, y señala que tiene el grosor y la largura de su variante 5P de pierna larga y estrecha. Esa largura

³ Cuando Arenas utiliza la palabra “relieve”, se refiere al saliente de la *medina* con respecto a la superficie más o menos continua que conforman los mocárabes. En este caso, el sentido del relieve, desde el punto de vista del espectador, es descendente, es decir, hacia el interior del espacio cubierto. Esta perspectiva resulta habitual en el ámbito de la carpintería de lo blanco, donde los carpinteros perciben la techumbre como si se tratara de una mesa de trabajo. Ignoramos si los maestros yeseros compartían un planteamiento similar. En cualquier caso, como se indicó anteriormente, en este estudio utilizaremos el término *resalto*, con la intención de designar un salto siempre orientado hacia arriba desde el punto de vista del observador. La razón es que, como veremos a lo largo del análisis, se identifican saltos entre mocárabes, e incluso entre mocárabes y *medinas*, en configuraciones muy distintas a la planteada por Arenas, difíciles de describir con claridad sin precisar expresamente la posición espacial de cada elemento —o, más concretamente, de cada perfil— en cada situación concreta de solape de caras. En definitiva, se ha optado por privilegiar la mirada del espectador por encima de la que, posiblemente, fue la del profesional.

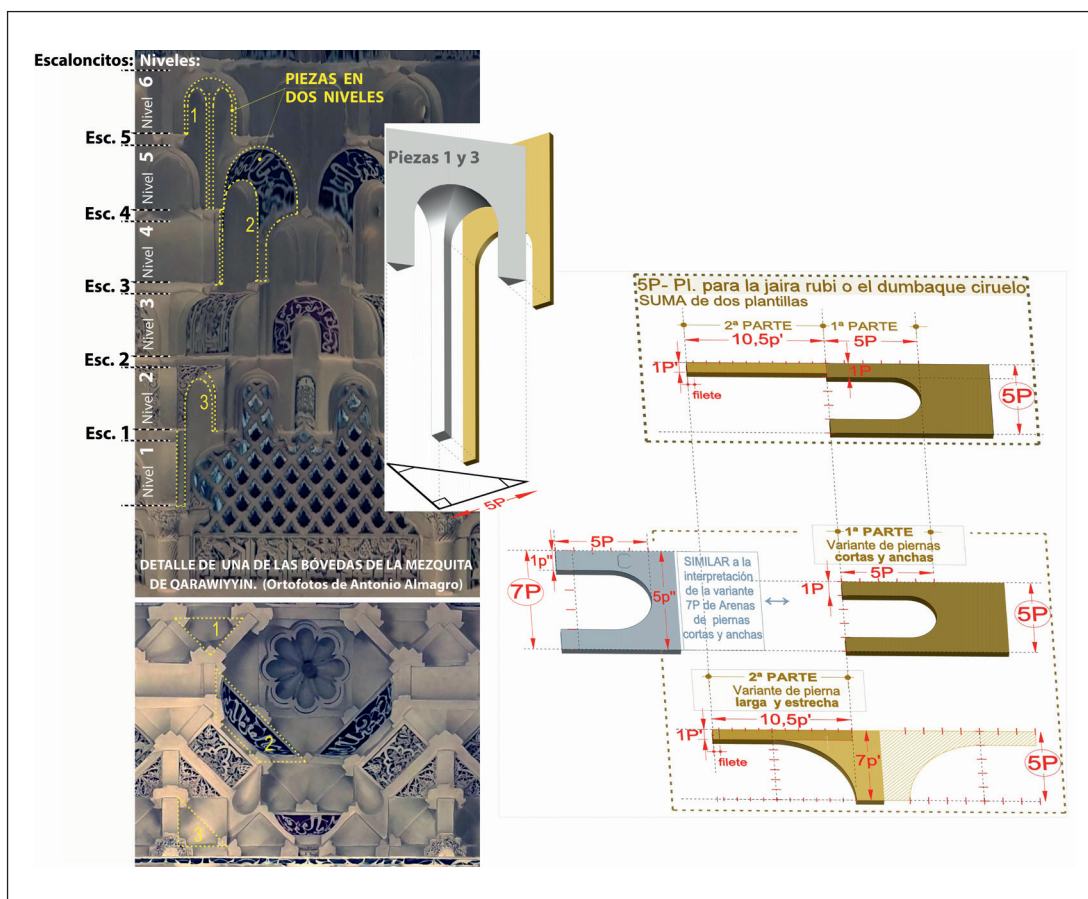


Fig. 6. Análisis I sobre un recorte de la bóveda 3 de la mezquita al-Qarawiyyin.

que tiene de más esta pernezuela respecto a la pierna de la otra variante parece ser la responsable de resolver el escaloncito.

Según lo anterior, la explicación de este segundo resalto no se encuentra tanto en la existencia de dos variantes como en una plantilla que parece constituir una síntesis —o fundido— de ambas.

También se ha señalado un mocárabe cuya proyección horizontal corresponde a un trapecio (fig. 7). Los lados no paralelos de este trapecio responden a un perfil 5P y abarcan un nivel más el escaloncito. Su base menor responde a una cara 7P y tiene un perfil que se extiende por dos niveles, por lo que incluye la altura del escaloncito intermedio.

En este recorte encontramos el sentido de la tercera plantilla 5P de fray Andrés. No obstante, conviene precisar que se trata de una bóveda muy anterior al tratado de fray Andrés y, además, realizada en yeso, no en madera. Esto último implica que los mocárabes que la conforman, en lugar de haber sido tallados, fueron reproducidos mediante moldes.

En esta última pieza se identifica al menos un perfil especial, lo que refuerza la hipótesis de que para dicho perfil probablemente no se utilizó una plantilla, sino

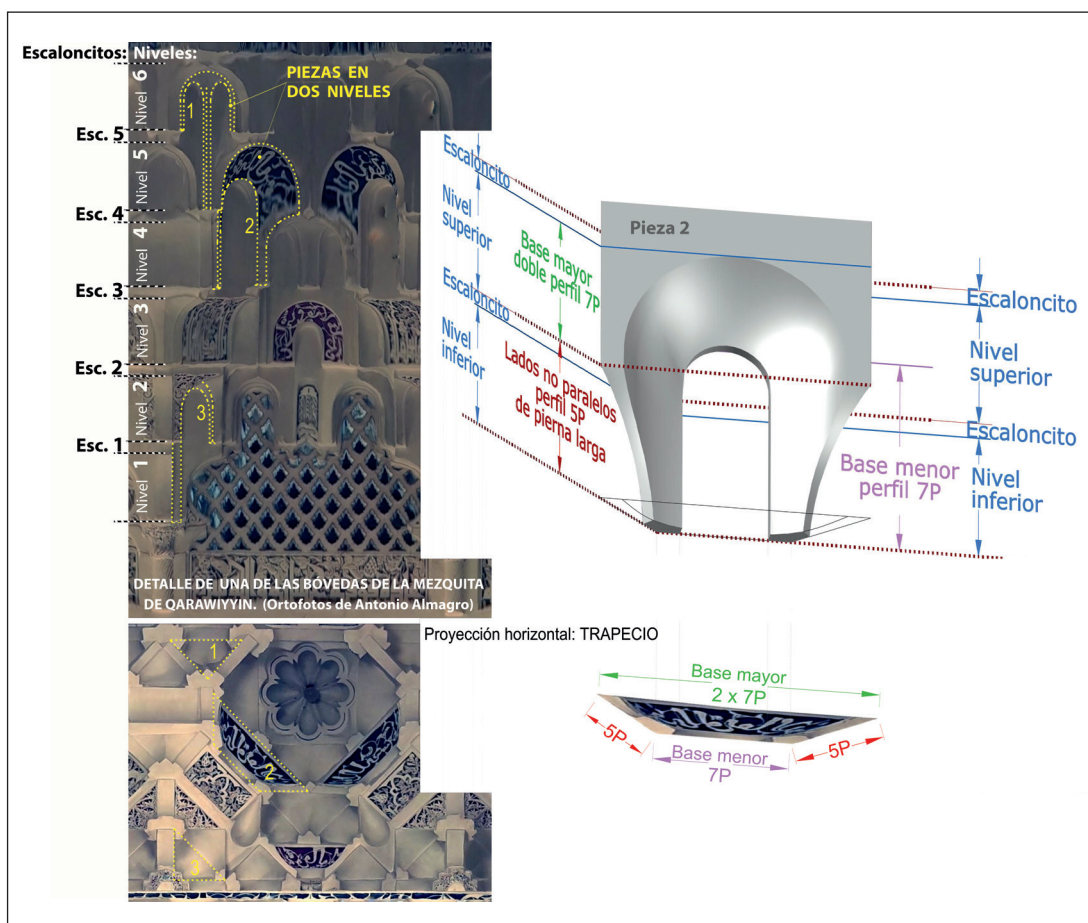


Fig. 7. Análisis 2 sobre un recorte de la bóveda 3 de la mezquita al-Qarawiyyín.

que el trazo se realizó directamente sobre la cara del prisma base a partir del cual se obtendría la pieza destinada a fabricar el molde. Por esta razón, a partir de este punto optamos por referirnos directamente a perfiles en lugar de plantillas.

Antes de seguir con el análisis de los resaltos es necesario detenerse en una composición de piezas muy común en las bóvedas almorávides y almohades. Aunque, desde hace tiempo hemos ido observando diversas variantes, todas parecían compartir la presencia de un filete independiente de la red de medinas, cuyo grosor influía directamente en la geometría plana visible del resto de los elementos de la composición.

En la figura 8a vemos la composición más habitual: atacia, conga y filete. El efecto perceptible para el espectador es como si la atacia y la conga se hubiesen trasladado lo que ocupa el grosor del filete, quedando parte de su geometría recortada u oculta.

Aún no se comprende del todo el sentido exacto de esta composición. Si bien en un primer momento se interpretó como vinculada al montaje de la bóveda, la hipótesis constructiva que se desarrolla más adelante en este trabajo —y en la que

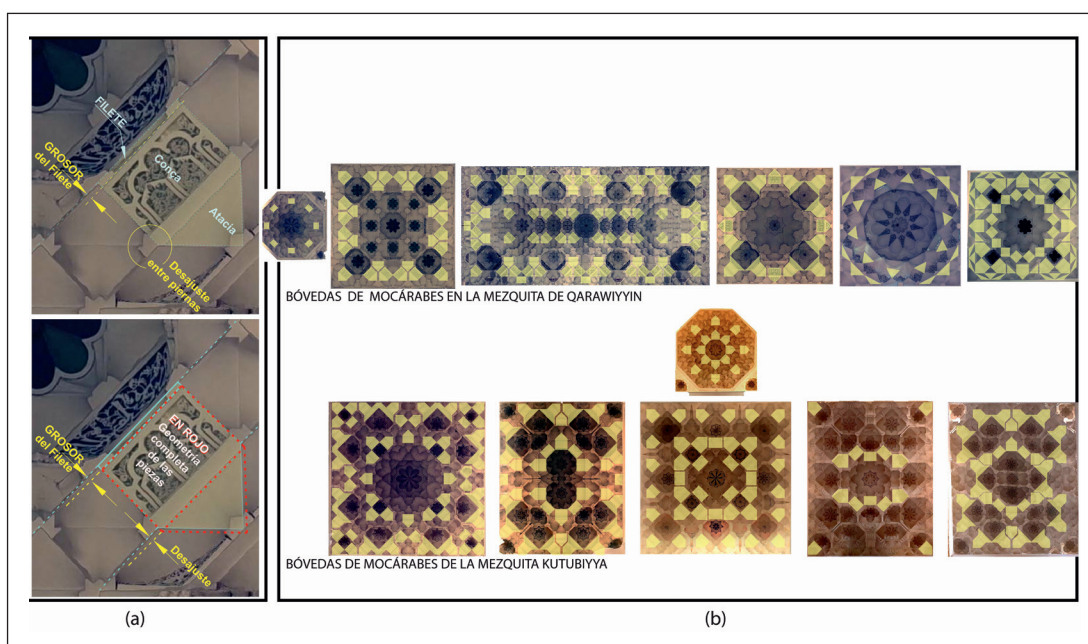


Fig. 8. Composición con filete: (a) detalle en planta de un ejemplo; (b) área ocupada por este tipo de composiciones resaltada sobre las bóvedas de al-Qarawiyyin y la Kutubiyya.

dicha composición está presente— muestra que su peculiar configuración carece de una justificación técnica evidente. Como se verá, tanto esta composición como otra identificada a partir de dicha propuesta participan en el ensamble constructivo. Sin embargo, el rasgo distintivo que atrajo nuestra atención —la aparición, en proyección horizontal, de un filete independiente de la red de medinas, que obliga a reducir la geometría visible de uno o más mocárabes— parece responder más a un efecto estilístico que a una función constructiva.

En cualquier caso, estas composiciones inciden directamente en el estudio de los resaltos y, por la manera en que se extienden a lo largo de las bóvedas (fig. 7b), no pueden considerarse un detalle menor.

RESALTOS EN PLANTA

Volviendo al análisis de los resaltos, en esta ocasión nos centramos en los resaltos horizontales que se producen entre las piernas de piezas contiguas. Parece existir un cierto criterio, de forma que los vértices extremos de las piernas pueden recogerse con 2 o 3 círculos concéntricos cuyos radios guardan la relación $\sqrt{2}$ (fig. 9). No es posible concretar el valor “a” de los grosores; los dibujos de la figura deben interpretarse como esquemas. Sin embargo, sí parece existir la relación: $a1$ (en morado) - $a\sqrt{2}$ (en verde) - $a2$ (en rojo). De nuevo se da la misma relación que había entre los grosores de los tabloncillos de partida de los que hablaban Arenas y fray Andrés de San Miguel.

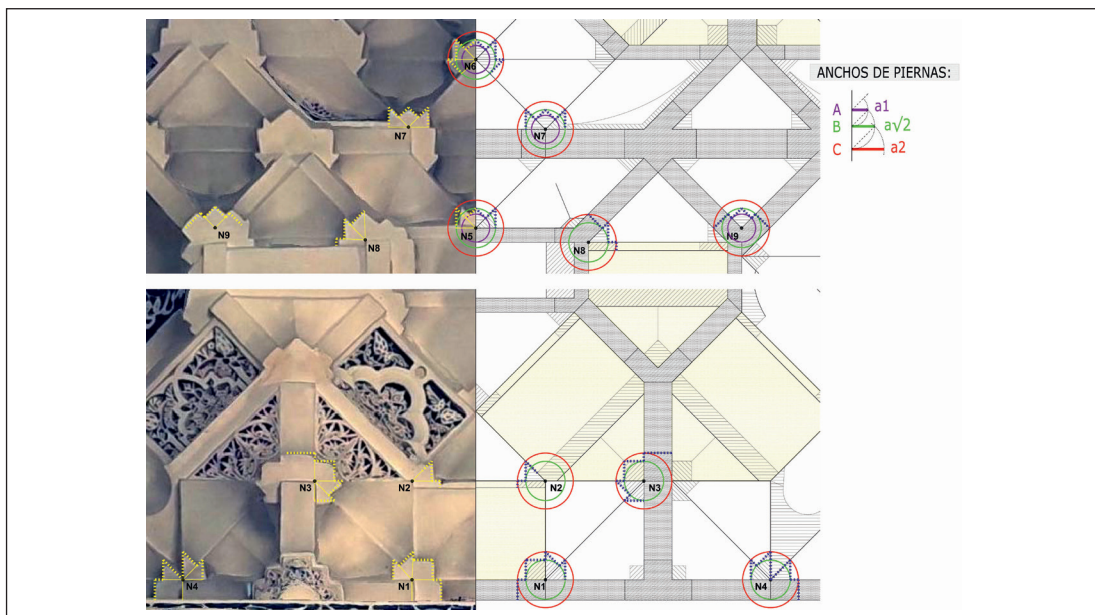


Fig. 9. Resaltos en planta en un recorte de la tercera bóveda de al-Qarawiyyīn.

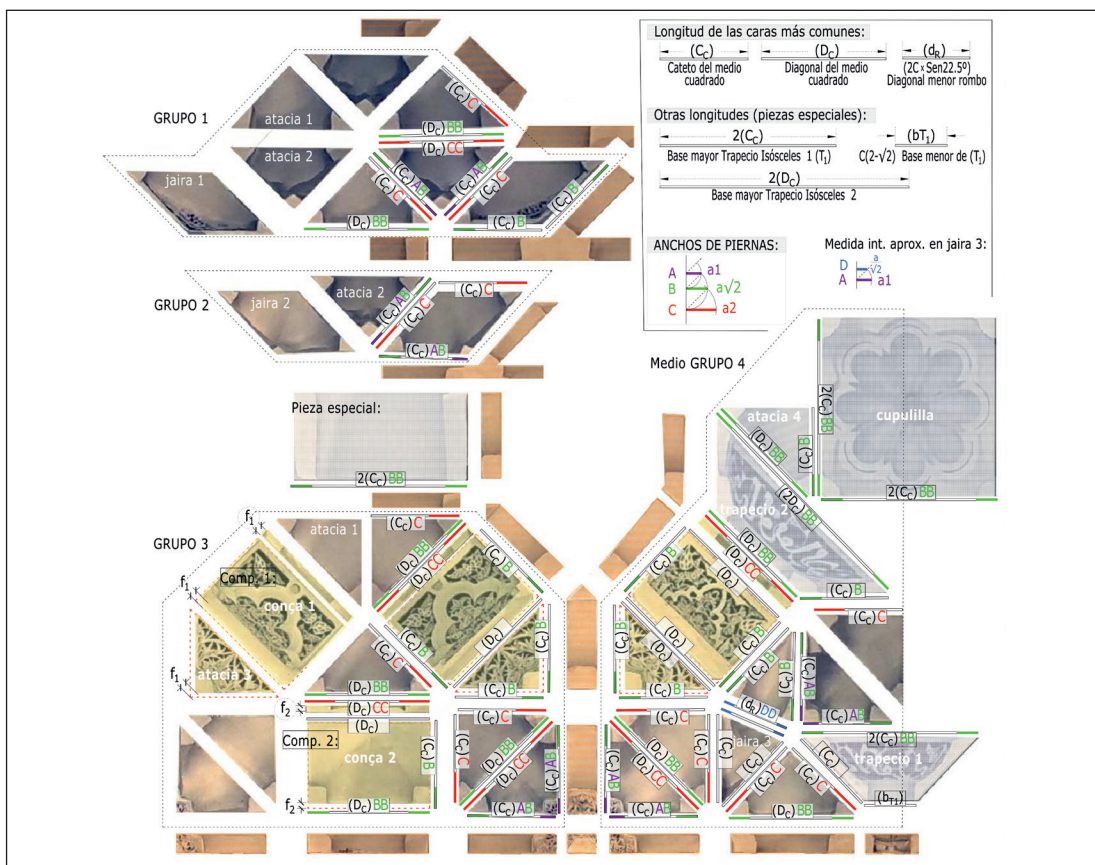


Fig. 10. Primeras variables en el perfil: número de piernas y ancho de las mismas.

Es evidente que los resaltos horizontales entre piernas se deben a los distintos perfiles de las caras solapadas. Para analizar las relaciones que hay entre estos, tomamos como ejemplo la tercera bóveda de la mezquita al-Qarawiyyīn, de la cual ya hemos presentado un recorte. En la figura 10 se muestra una selección de todas sus piezas: en su color quedan los mocárabes más comunes; en amarillo, las composiciones con filete ya mencionadas; en blanco, piezas que hemos considerado especiales, bien por tener otro módulo o bien porque sus formas o desarrollos no son los comunes, y en naranja, los tramos de medina. Los elementos se han separado para facilitar el análisis y para marcar directamente sobre la figura las variaciones de la primera variable: el ancho de las piernas en caras enfrentadas.

RESALTOS EN ALZADO

En la siguiente figura se analiza la segunda variable: la altura. Se ha denominado hI a la altura del perfil que se desarrolla dentro del nivel, y hO a la altura total del mismo, incluyendo el escaloncito.

Junto a hI aparece una cota un poco menor, la diferencia obedece a un pequeño resalto vertical en el solape de los perfiles 5P correspondientes al mocárabe y a la medina. Asimismo, existen otros pares de cotas próximas, como las que se observan en el solape de perfiles 7P, ya sea entre mocárabes o entre un mocárabe y el filete de la composición.

La diferencia entre estos pares de cotas es pequeña, lo que plantea la duda de si se trata de un resalto deliberado o simplemente es el resultado de un desajuste propio del proceso constructivo. Para abordar esta cuestión se ha elaborado un modelo que muestra el solape entre dos mocárabes, tanto con resalto vertical como sin él (fig. 12).

A partir de dicho modelo, resulta razonable suponer que si en el solape entre piernas existe un resalto horizontal, este se prolongue a lo largo del perfil, manifestándose también como un resalto vertical en la cumbrera.

LOS PERFILES Y CÓMO SE RELACIONAN

Solape entre mocárabes

Con estas medidas “tomadas” de las ortofotos, se levantan los perfiles y se les da los colores de sus anchos de pierna (fig. 13).

En el primer recuadro se presentan los perfiles principales, que resuelven los mocárabes comunes y buena parte de las caras del resto de las piezas. En la primera fila se muestran los perfiles 5P: un perfil verde con una pierna de ancho $a\sqrt{2}$ y largo hI ; un perfil rojo, también de una pierna, de ancho $a2$ y largo hI menos un pequeño resalto vertical, y un tercer perfil con dos piernas, una morada de ancho aI y longitud $hO + h3$ y otra verde de ancho $a\sqrt{2}$ y longitud $h3$.

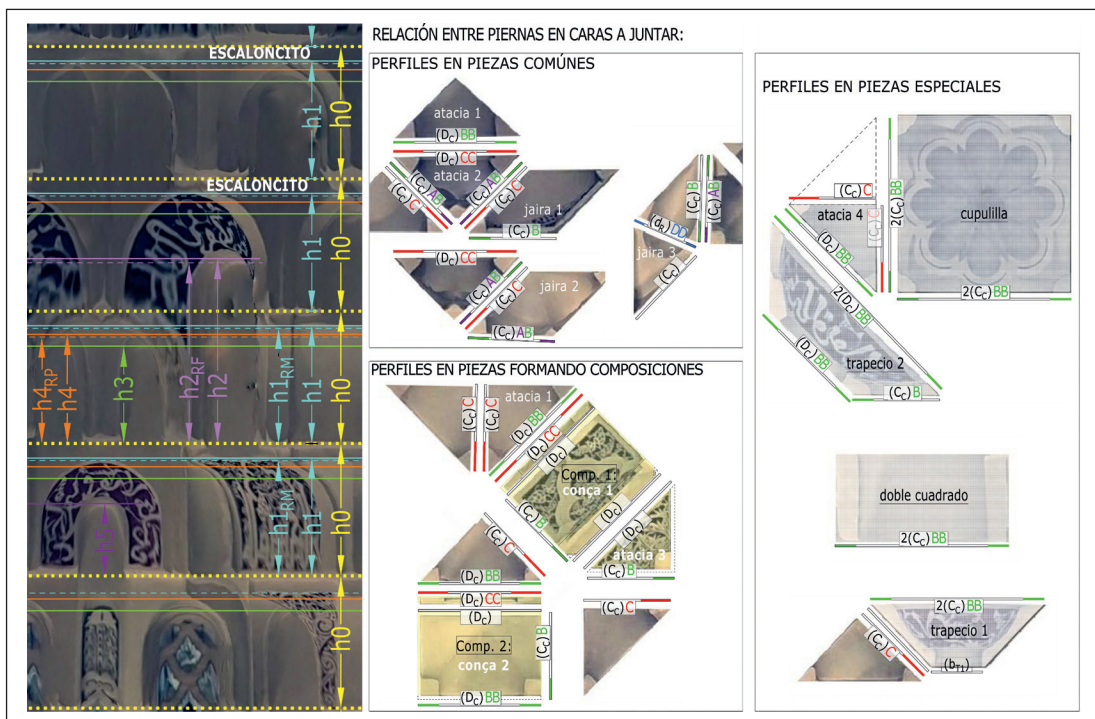


Fig. 11. Segunda variable en el perfil: la altura.

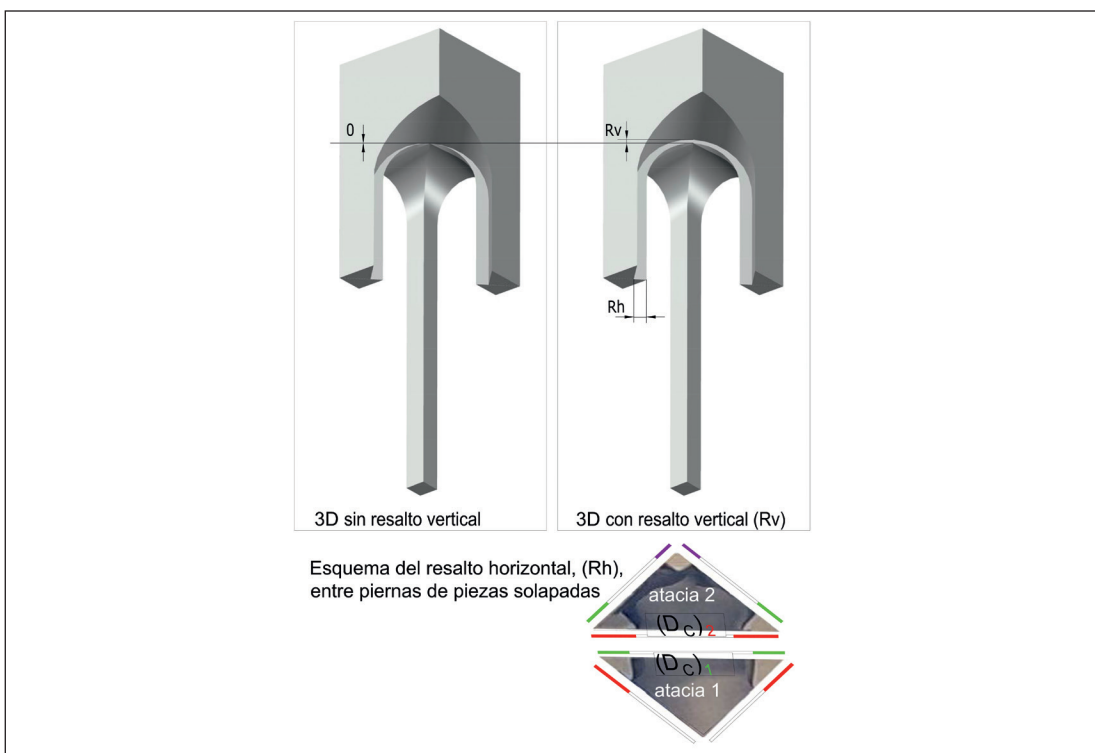


Fig. 12. Solape entre dos atacias con el mismo resalto horizontal, con y sin resalto vertical.

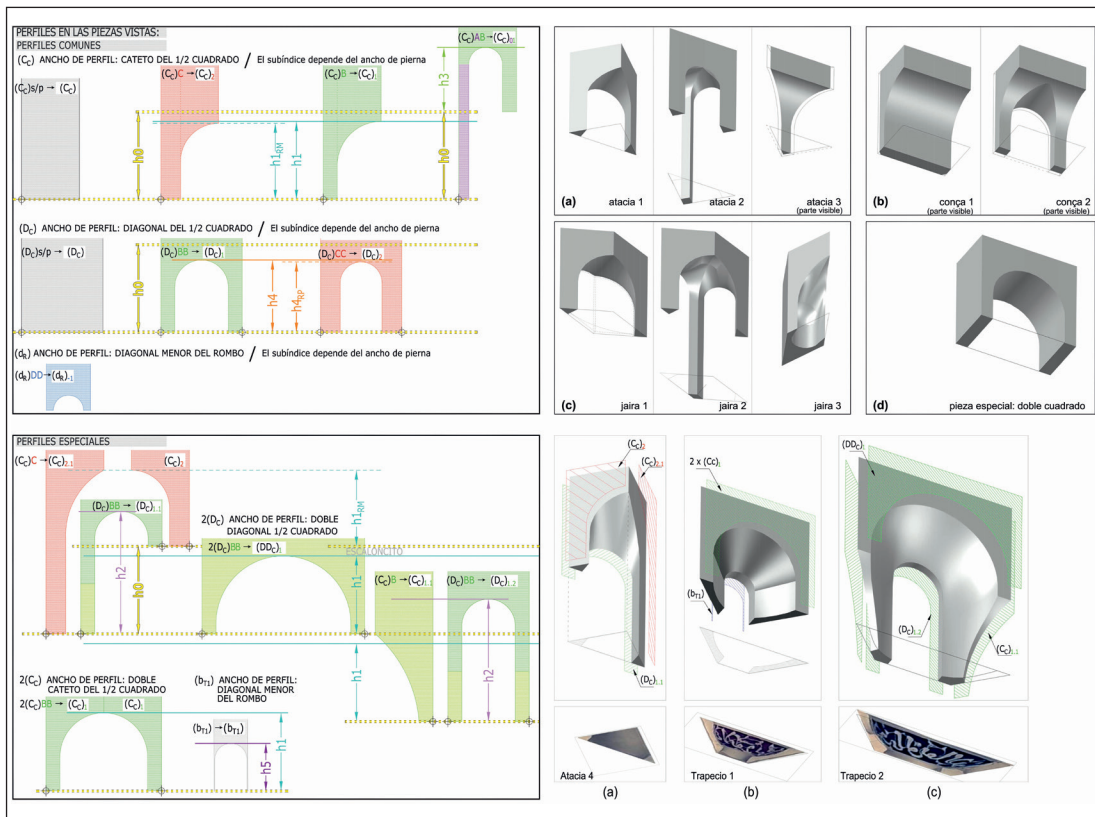


Fig. 13. Perfiles obtenidos a partir de las variables analizadas.

En la segunda fila, los perfiles 7P: un perfil verde con dos piernas de ancho $a\sqrt{2}$ y largo h_4 y un perfil rojo, también de dos piernas, de ancho a_2 y longitud h_4 menos un pequeño resalto vertical.

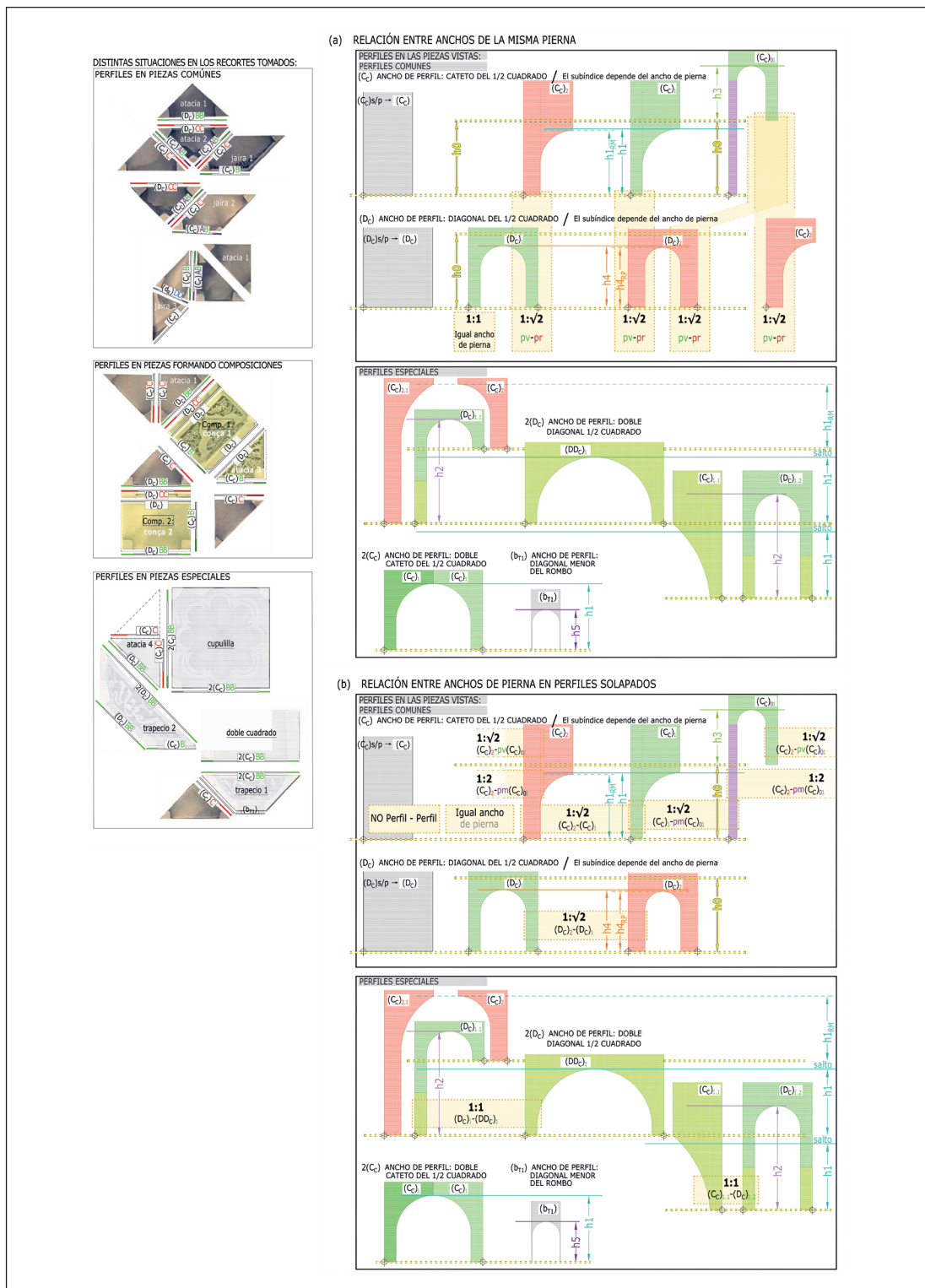
En el segundo recuadro se recogen perfiles especiales que definen, o terminan de definir, precisamente, ciertas piezas especiales.

Observaciones sobre la relación entre perfiles:

Por un lado, se observa la relación entre anchos de cara de la misma pierna (fig. 14a). Se aprecia el mismo ancho de pierna —es decir, entre iguales—, aunque lo más destacado es la relación de anchos $1-\sqrt{2}$ (verde-rojo).

Por otro lado, la figura 14b muestra la relación entre los perfiles que se solapan. Además de los casos en que un perfil se enfrenta a una cara sin perfil, se identifican distintas combinaciones de anchos de pierna en el solape entre perfiles: la relación $1-1$; la relación $1-\sqrt{2}$ —la más frecuente—, con combinaciones tipo verde-rojo o morado-verde, y también la relación $1-2$ (morado-rojo).

En principio, puede proponerse un “esquema de perfiles” estructurado del siguiente modo: se parte de una serie de perfiles tipo base, tomamos como tal los perfiles principales de un solo nivel, por ejemplo, los verdes, con ancho de pierna $a\sqrt{2}$ y longitud h_1 , para la cara 5P, y h_4 , para la cara 7P. A partir de aquí, lo que se plantea es que para cada uno de estos perfiles se desarrolla una variante, la roja.



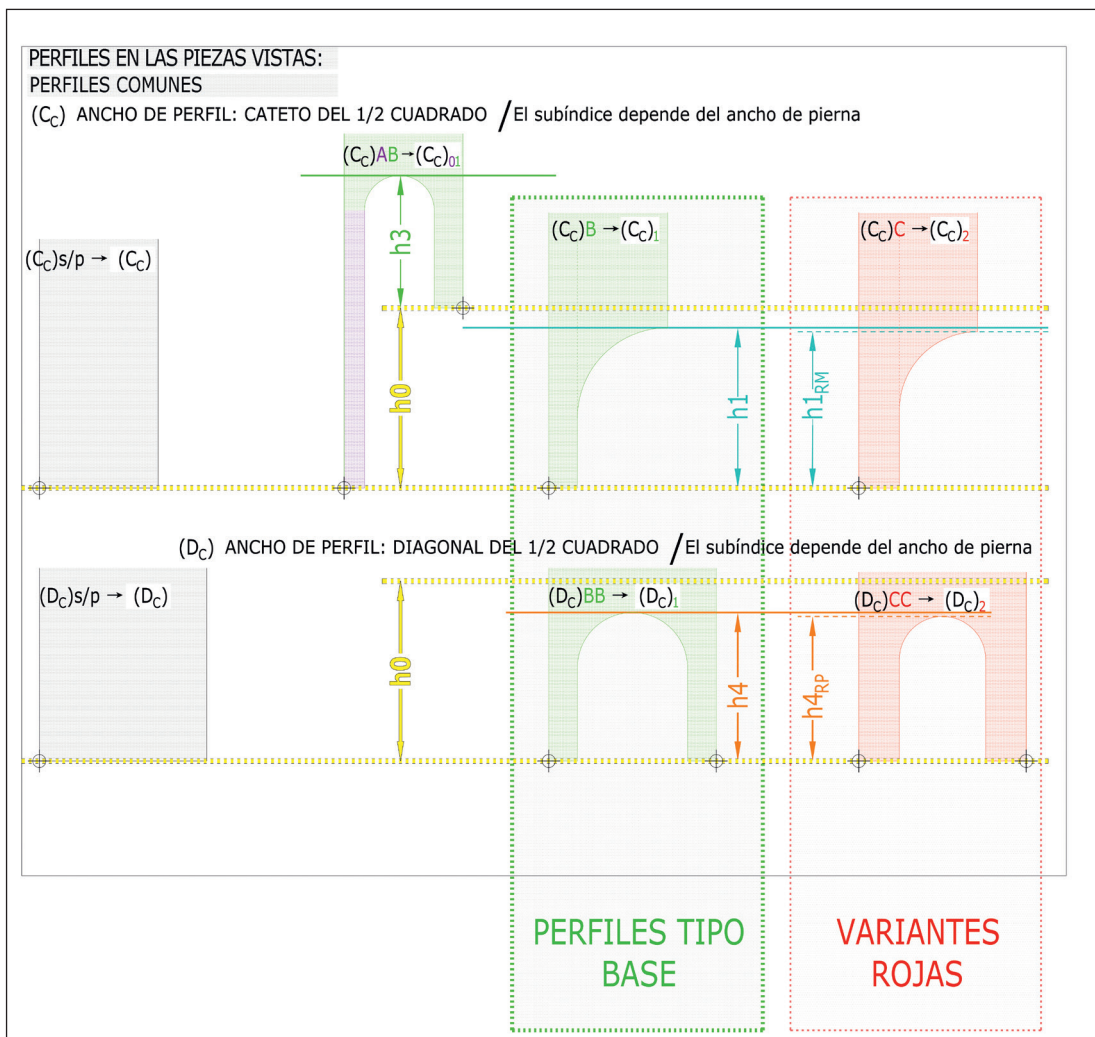


Fig. 15. Esquema de perfiles propuesto en una primera instancia.

Una variante con un ancho de pierna a_2 , y una longitud un pequeño resalto más corta que la longitud de la pierna verde de referencia (fig. 15).

Cabe preguntarse, entonces, qué ocurriría con el perfil que ocupa dos niveles. Por su pierna verde se podría considerar un “perfil tipo base” que se podría duplicar con una variante, pero en esta bóveda no se ha encontrado esa variante.

Solape entre mocárabe y medina

En cuanto al modo en que se solapan los mocárabes con las medinas, se observa de forma generalizada la relación $1-\sqrt{2}$ en el solape de mocárabes y las medinas perimetrales (fig. 16). En cuanto al trazado interior de las medinas, se identifican situaciones interesantes que merecen un análisis detallado.

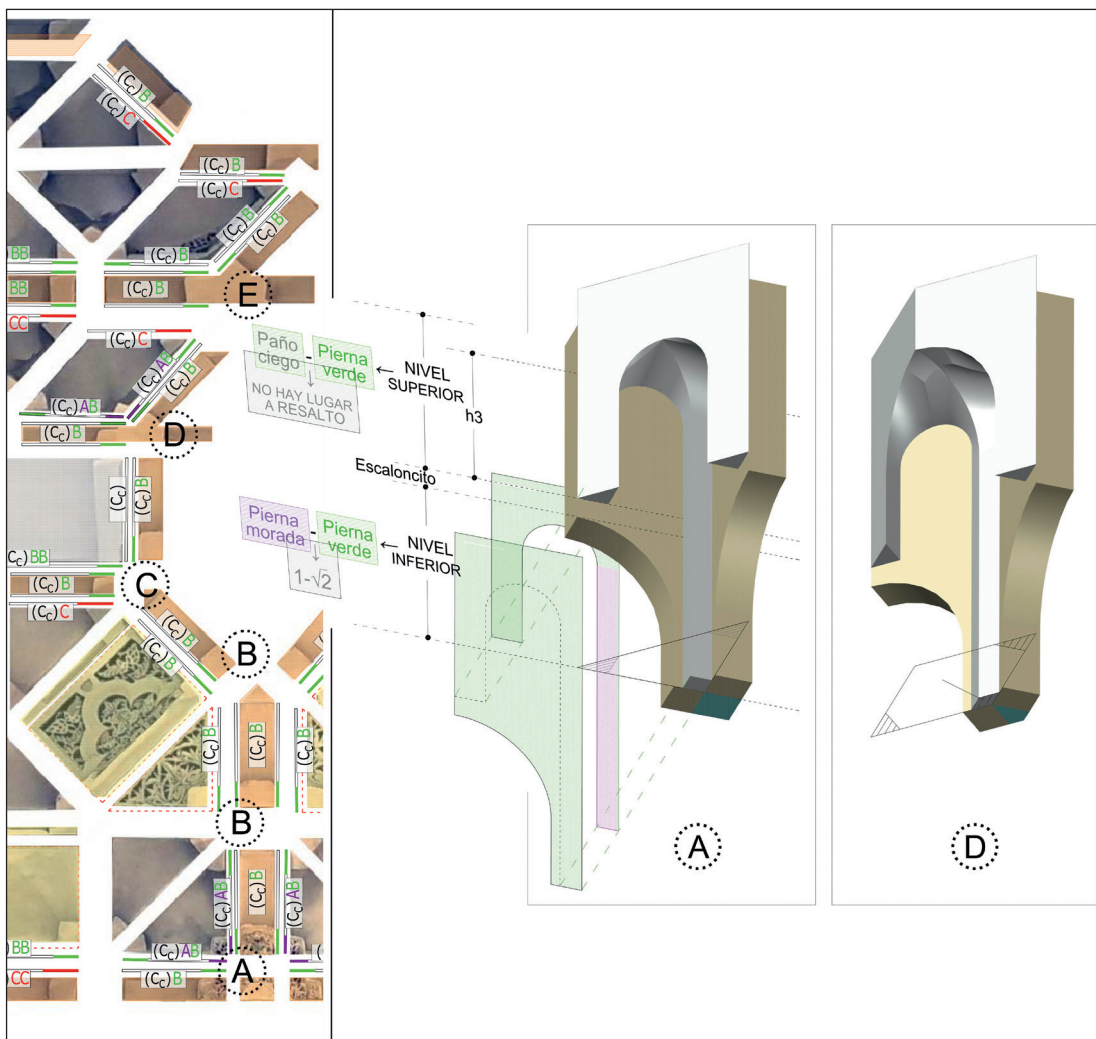


Fig. 16. Análisis I del solape entre mocárabes y medinas.

Por ejemplo, en los puntos señalados con A y D en la figura 16 se observa cómo el perfil del mocárabe que ocupa dos niveles —específicamente su pierna larga, morada— arranca del nivel inferior, solapándose con la pierna verde de la medina. Es decir, la pierna del mocárabe resalta sobre la de la medina con una relación $1-\sqrt{2}$. En cuanto a la otra pierna del mocárabe —la verde— se adosa a la medina en un nivel superior al nivel en el que esta desarrolla su perfil, es decir, se adosa a un paño ciego, por lo que no se genera ningún resalto entre piernas en esta zona de contacto.

Siguiendo el recorrido, se identifican dos puntos B en los que, en principio, la relación es verde-verde, es decir, entre iguales. No obstante, los mocárabes en estos puntos forman parte de una composición con filete, lo que implica que parte de su geometría —concretamente parte de su pierna— queda oculta o reducida. Como resultado, se produce un resalto horizontal, aunque se trata de un resalto al que, en principio, no le correspondería un resalto vertical. El resalto vertical que se aprecia

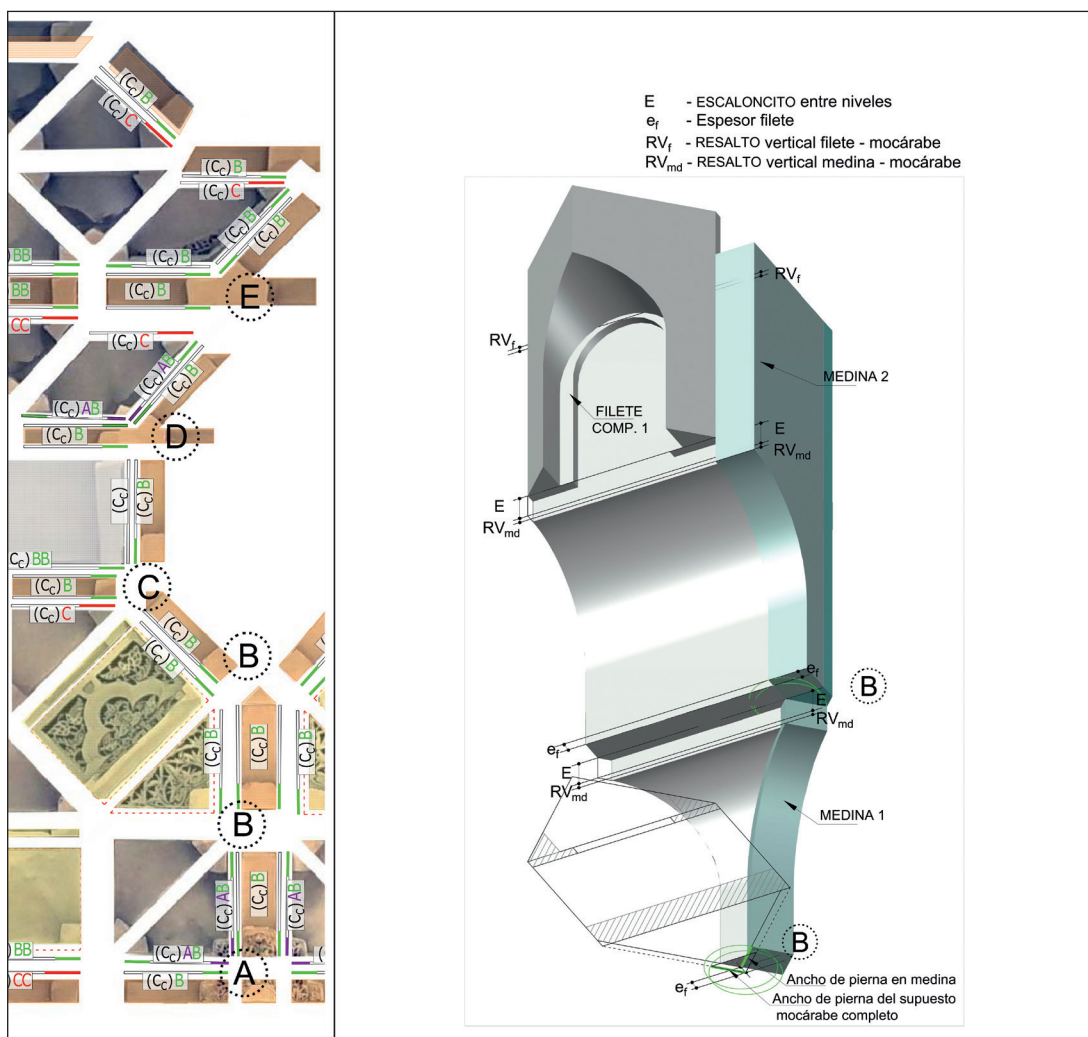


Fig. 17. Análisis 2 del solape entre mocárabes y medinas.

se tendría que forzar modificando el perfil de la medina. Para señalar esta situación particular se ha coloreado dicha medina de azul en la figura 17.

En el punto C, sobre la misma composición analizada anteriormente, se aprecia un tramo de medina con perfil exacto, al que se ha denominado medina 4 (fig. 18). En este caso, el resalto se produce en el sentido inverso: es la medina la que resalta sobre el mocárabe. Su perfil —verde, con pierna larga y estrecha— resalta sobre el perfil rojo del mocárabe, cuya pierna es gruesa y corta. Esta solución tiene sentido, ya que el mocárabe se desarrolla por debajo de la medina.

Perpendicularmente a este punto se observa otro tramo de medina con perfil exacto, se ha denominado medina 3 en el esquema. Encajada entre la medina 4 y dos medinas 3 —la que se aprecia en el detalle y su simétrica— se encuentra una pieza especial situada en un nivel superior al de los perfiles de las medinas. Al no coincidir los perfiles en altura, no se considera la existencia de ningún resalto en este punto.

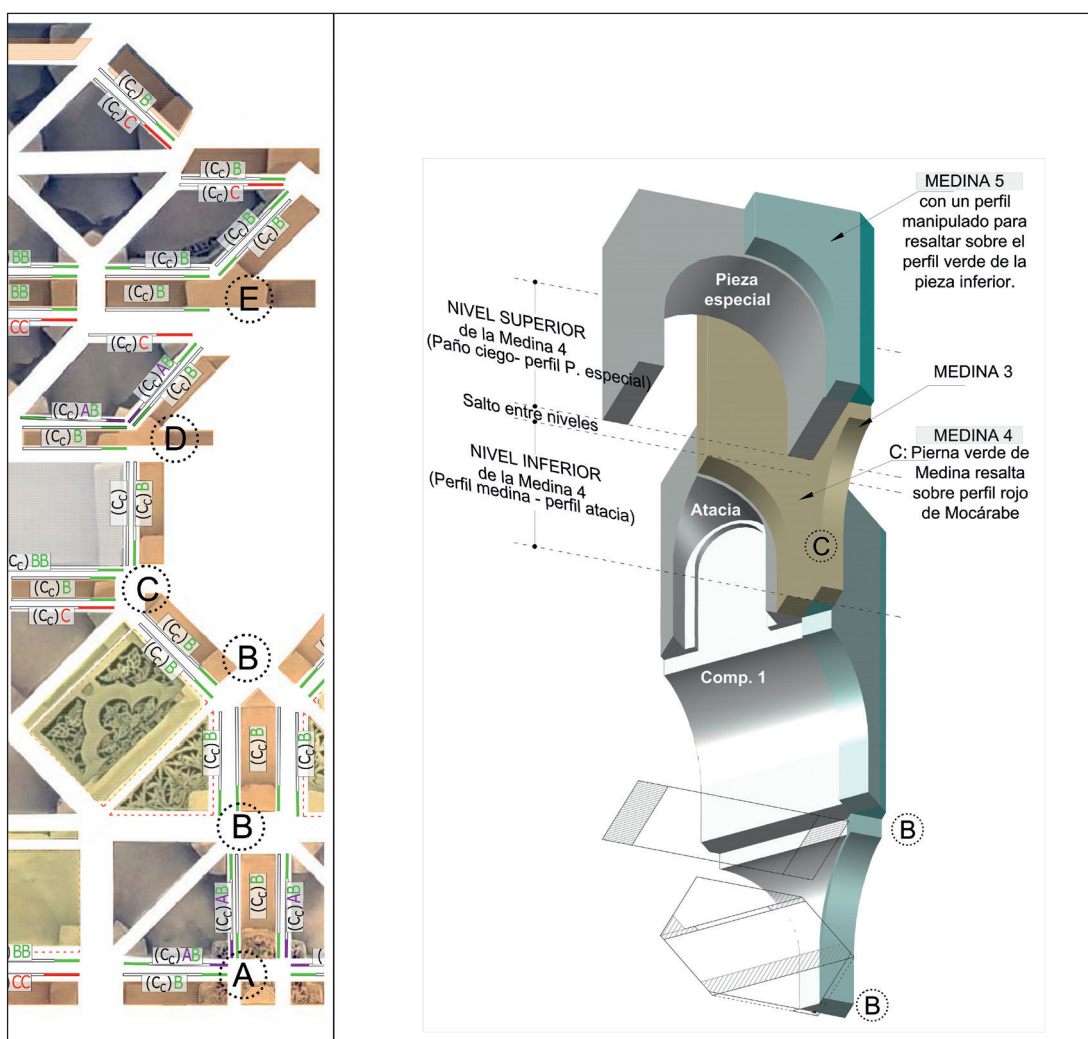


Fig. 18. Análisis 3 del solape entre mocárabes y medinas.

Adosada a este último mocárabe se identifica otra medina, que se ha marcado en azul, pues para generar el resalto visible en la figura habría que modificar su “supuesto perfil exacto”.

En el punto E observamos la alineación de medinas 7 y 9, cuyos perfiles, en principio, deberían quedar rehundidos bajo los mocárabes que quedan por encima. Para que esto sea posible es preciso modificar el perfil del tramo 9, una situación que se ha señalado coloreando dicha medina en azul (fig. 19).

Se desconoce a qué responde exactamente la medina en estas bóvedas, ya que parece poder responder a situaciones constructivas distintas. Así lo sugiere, por ejemplo, el caso del pequeño cupulín de la macsura de Tremecén⁴, donde la medina

⁴ Almagro, 2015: 199-257.

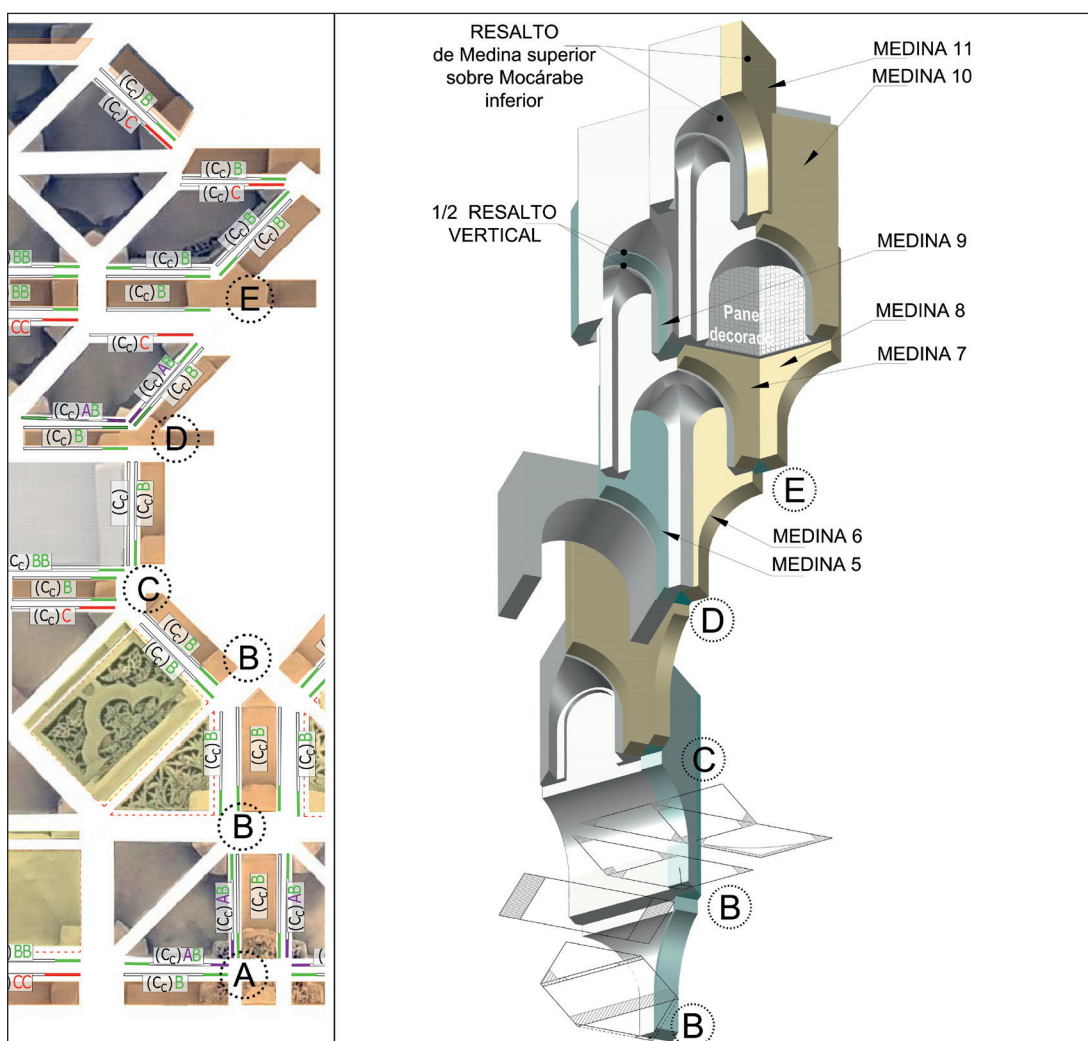


Fig. 19. Análisis 4 del solape entre mocárabes y medinas.

puede ser, según interpretamos, tanto una simple pasta de pegado como un elemento prefabricado, unido al conjunto mediante esa misma pasta⁵.

En cualquier caso, si se tienen en cuenta los nudos en los que confluyen las medinas y los anchos variables que presentan, es plausible pensar que el resultado final haya sido obtenido aplicando una pequeña terraja sobre la pasta de yeso, terminando de conformar así el filete tal y como se aprecia. De ser así, y considerando los tramos azulados marcados en el análisis previo, que hayan tenido que manipular mínimamente su “hipotético perfil exacto”, no parece en absoluto un exceso, sino una adaptación lógica dentro del propio proceso de ejecución.

Lo que sí se constata es que en los tramos de medina con una dirección perpendicular a la base de apoyo esta queda resaltada claramente por los mocárabes

⁵ Piñuela, 2023: 9-54.

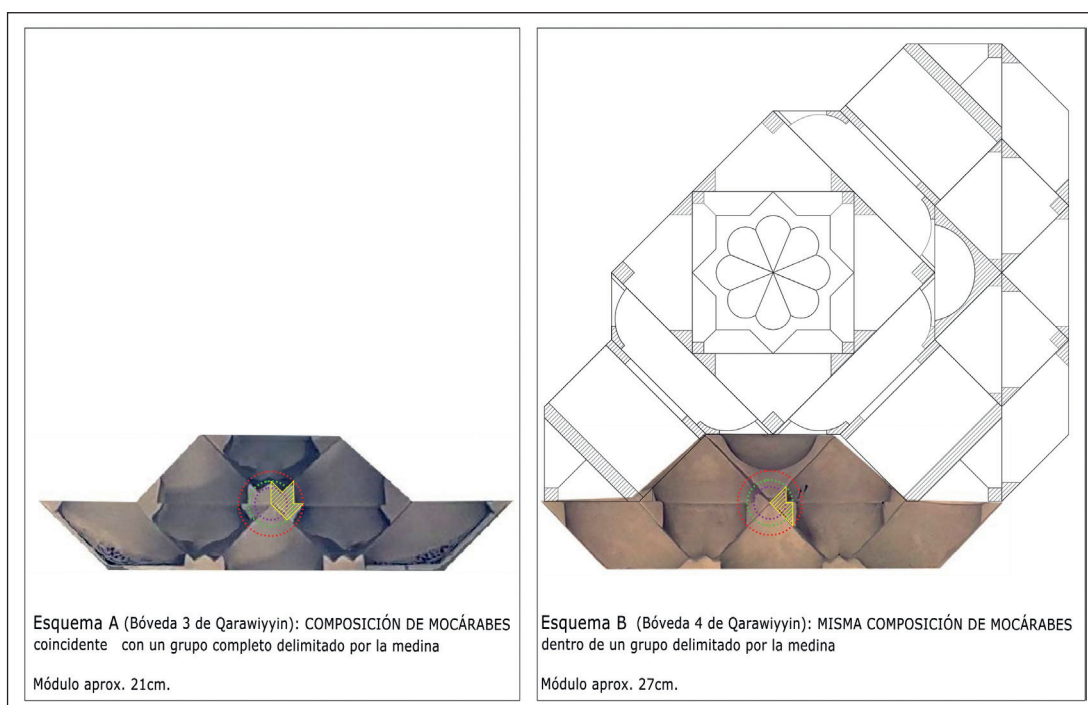


Fig. 20. La misma composición realizada con variantes del mismo tipo de piezas.

situados a ambos lados. En cambio, en los tramos inclinados o paralelos a dicha base se observan dos situaciones distintas: por un lado, los mocárabes cuyo perfil se desarrolla por debajo del de la medina aparecen rehundidos bajo ella, con piernas más cortas y más anchas que las de la propia medina; por otro, los mocárabes cuyo perfil se desarrolla por encima del de la medina resaltan sobre ella. En este último caso, es frecuente que los mocárabes dejen el frente de la medina bastante despejado. Esto puede deberse bien a que desarrollan todo su perfil en un nivel superior al del perfil de la medina, o bien a que lo hacen en dos niveles. En este segundo supuesto, únicamente solapan con el perfil de la medina la parte inferior de su perfil —eso que fray Andrés llamaba “pernezuela”—, mientras que el resto del desarrollo del perfil del mocárabe tiene lugar en el nivel superior.

En la mezquita al-Qarawiyyīn, salvo en el caso de la quinta bóveda —especial por sus proyecciones horizontales—, en el resto pueden identificarse algunas variaciones en las piezas especiales o la incorporación de alguna pieza nueva; sin embargo, se repite el mismo tipo de resaltos horizontales y las mismas relaciones entre grosores de pierna. Si acaso, se observa alguna nueva combinación de perfiles. A modo de ejemplo, tomamos una composición observada en la bóveda 3, que también aparece en la 4 (fig. 20).

Excepto por una nueva atacia, que no afecta al conjunto, el resto de mocárabes son del mismo tipo, aunque no son exactamente iguales. La diferencia se explica por la aparición de nuevos perfiles: por un lado, lo que parece ser una variante del perfil que ocupa dos niveles ya visto anteriormente; por otro, un nuevo perfil

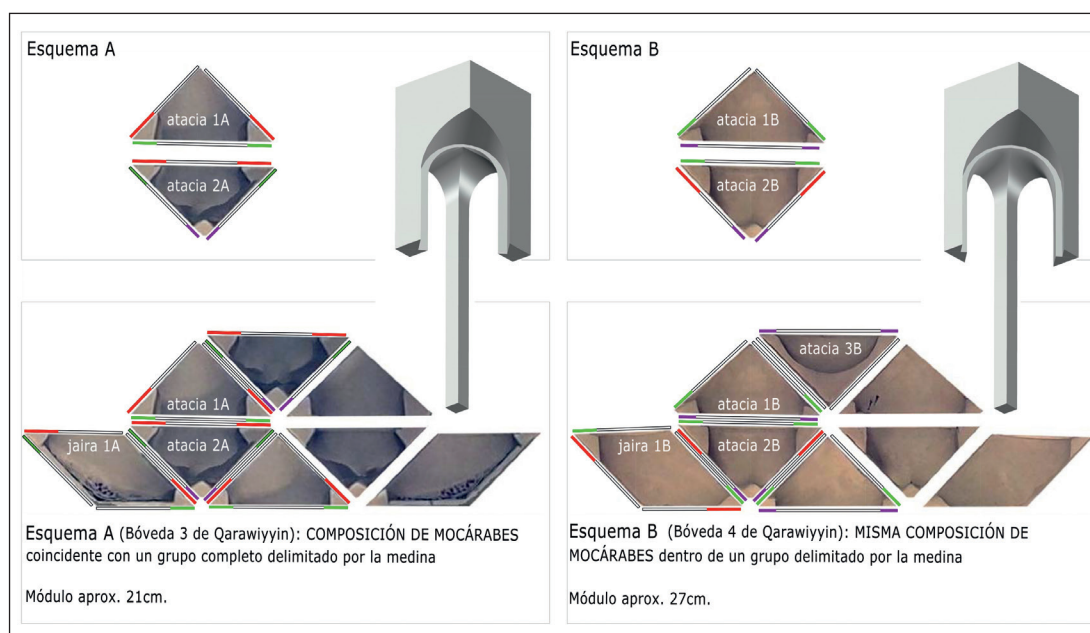


Fig. 2I. La misma composición de dos atacias construida con variantes del mismo tipo de piezas.

7P con piernas moradas. Además, aunque con un módulo distinto, también parece identificarse un perfil 5P con pierna morada que cerraría el círculo.

En definitiva, con esta bóveda se amplía el rango de grosores de pierna disponibles para generar combinaciones posibles de perfiles, aunque siempre dentro de un mismo esquema relacional. Se mantienen como base las proporciones ya identificadas: la relación entre iguales; la relación $1-\sqrt{2}$, que parece la más común, y también, extendiendo el esquema, la relación $1-2$.

Antes de avanzar en el análisis de los perfiles, conviene detenerse en un aspecto particularmente interesante: en dos bóvedas contiguas de al-Qarawiyyin se repite una misma composición, aunque construida con variantes distintas del mismo tipo de mocárabes. En la bóveda 3 se observaban variantes del perfil, pero no del tipo de pieza, lo cual resulta coherente: dentro de una misma bóveda parece lógico que exista solo una variante por tipo de pieza.

Este hecho pone de manifiesto que en el diseño del desarrollo vertical del conjunto, los perfiles asignados a cada pieza no son aleatorios, sino que deben estar en consonancia con los perfiles de las piezas adyacentes. De este modo, entre todas se ha de conformar un “esquema de relaciones entre piezas” que funcione para ese diseño de bóveda. Un esquema equilibrado cuya lógica apenas comenzamos a entender.

En la figura 2I se muestran dos de estos esquemas aplicados en una misma composición, aunque pertenecientes a bóvedas distintas (la 3 y la 4), cada una con su propio esquema.

Volviendo a los perfiles, si en su momento se propuso partir de un conjunto de “perfiles tipo base” al que se añadiría un grupo de variantes —los perfiles rojos—,

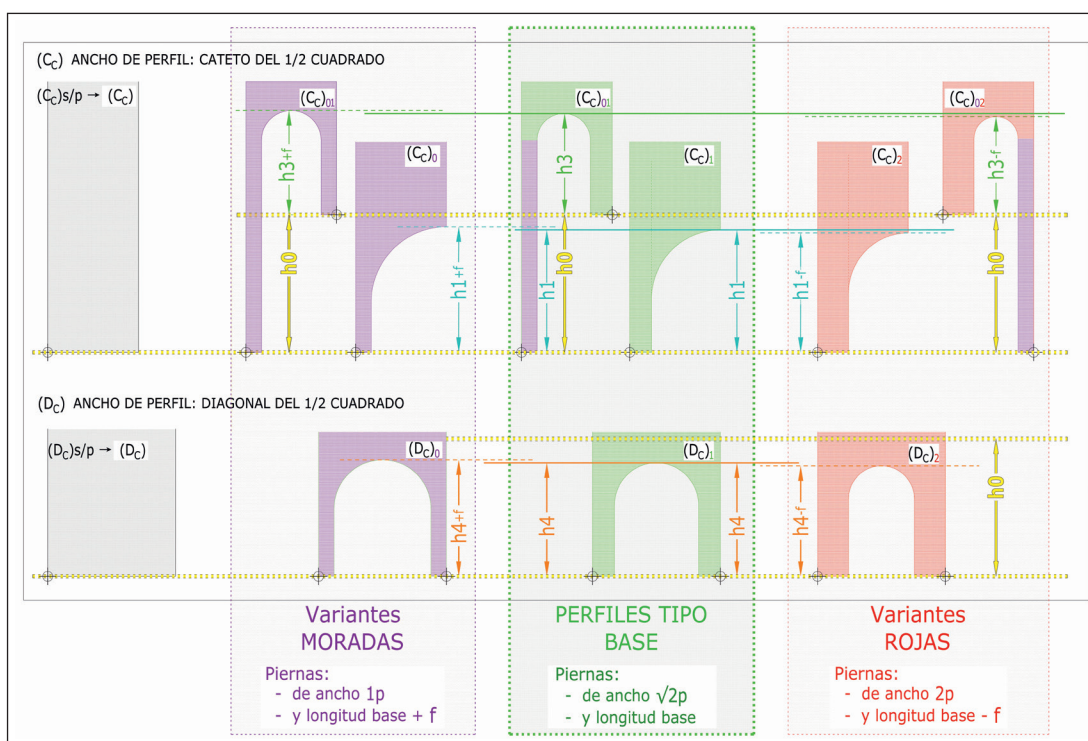


Fig. 22. Esquema definitivo de perfiles propuesto para las bóvedas almorávides de al-Qarawiyyīn.

ahora la propuesta se amplía: a ese conjunto inicial de perfiles tipo base podrían sumarse hasta dos juegos adicionales de variantes. Por un lado, los perfiles rojos, con piernas de ancho a_2 y de largo, el largo de la pierna verde de referencia, menos un pequeño resalto; por otro, los perfiles morados, con piernas de ancho a_1 y de largo, la longitud de la pierna verde de referencia, más un pequeño resalto.

No se trata de que todos estos perfiles deban aparecer necesariamente en una misma bóveda, sino de ampliar el abanico de anchos de pierna disponibles, dentro del cual se pueden establecer las relaciones de solape entre perfiles.

¿Qué se podría decir de este “esquema de perfiles” en relación con los que explican Arenas y fray Andrés?

Como se ha señalado, no es posible asignar un valor exacto para “a”, sin embargo, a modo orientativo, el valor utilizado en los esquemas presentados de al-Qarawiyyīn se aproxima a $1/6$ del módulo, es decir, del valor $5P$.

Resulta más complejo determinar este valor en los ejemplos de la mezquita Kutubiyya, donde podría situarse entre $1/9$ y $1/11$ del módulo. En cualquier caso, estos valores son distintos a los que plantean fray Andrés de San Miguel y López de Arenas.

No obstante, se identifican los mismos tipos de perfiles, las mismas relaciones entre anchos de pierna e incluso la diferencia de grosores entre variantes de un mismo tipo de perfil parece prolongarse a lo largo de su desarrollo, generando también un resalto vertical.

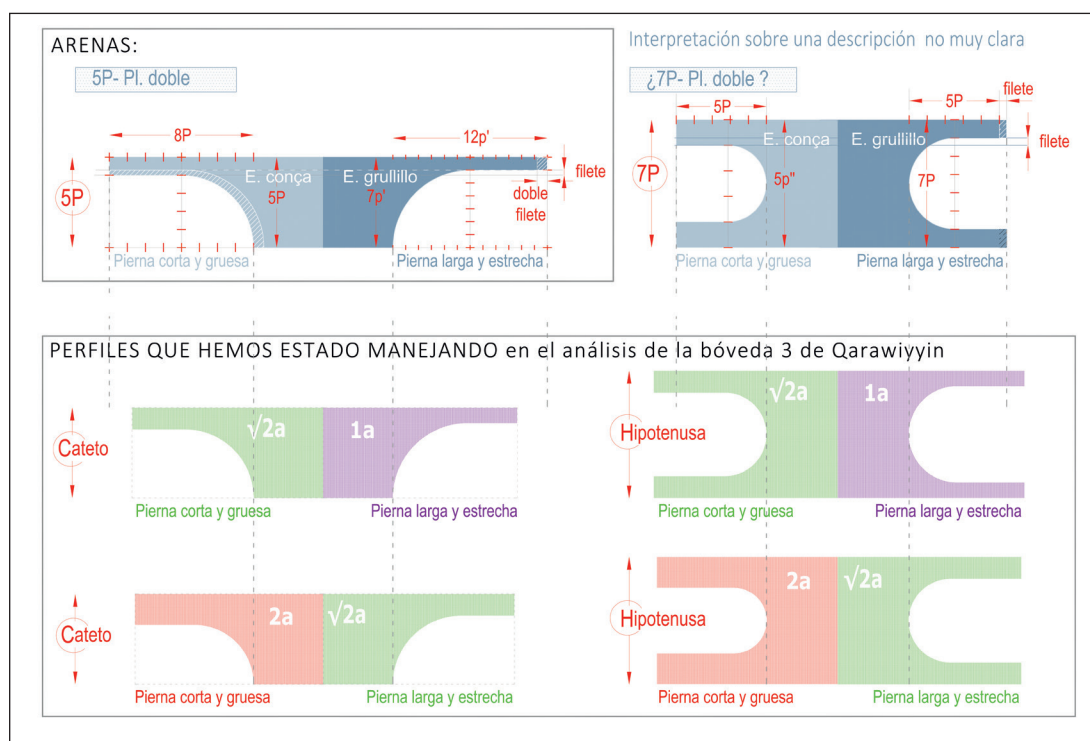


Fig. 23. Comparación de perfiles.

En definitiva, aunque en la carpintería estas reglas pudieron haberse simplificado o modificado, parece que estamos ante el mismo tipo de esquema.

LA MEZQUITA DE TINMAL

Tinmal se encuentra en el Alto Atlas y fue, en sus orígenes, el centro espiritual del movimiento almohade más temprano. En esta aldea se estableció y falleció en el año 1130 el *mahdī* Ibn Tūmart, fundador de este movimiento reformista y religioso.

La mezquita de Tinmal, construida entre 1153 y 1154, quedó estrechamente vinculada al sepulcro del *mahdī*. Se trata de un edificio conmemorativo que constituye un modelo característico de las mezquitas almohades: un prototipo que sirvió de referencia para otras construcciones almohades⁶.

El 8 de septiembre de 2023, un terremoto con epicentro a solo 23 kilómetros de la mezquita provocó prácticamente su ruina total. Se perdió lo que se conservaba hasta esa fecha de las bóvedas de mocárabes. Completa permanecía, además del pequeño cupulín del mihrab, la bóveda situada en el ángulo oriental de la nave de

⁶ Almagro, A. (dir.), ATARAL, Atlas de Arquitectura Almohade, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: <https://www.ataral.es>

la quibla. Existieron otras dos bóvedas en esta misma nave, de las que se conservaba poco: la central, frente al mihrab, y la del extremo occidental.

La intención es proponer, para cada una de ellas, en primer lugar, un esquema plano en planta y, en segundo lugar, un modelo tridimensional. Para ello nos apoyaremos en los elementos y las consideraciones presentadas en la primera parte de este estudio.

Iniciamos el análisis por la bóveda situada en el extremo oriental de la nave de la quibla, identificada como TI en el esquema en planta de la mezquita (fig. 24a). Esta reconstrucción se apoya en la planimetría levantada por Christian Ewert y en las fotografías realizadas por Antonio Almagro.

Realizar un esquema plano de esta bóveda supone un auténtico reto. A simple vista se aprecian piezas cuya proyección horizontal, aunque guardan cierto parecido con alguna de las formas básicas de los mocárabes en Occidente, se apartan notablemente de ellas. La segunda dificultad reside en su esquema de medinas. Por un lado, su grosor parece único, es decir, no es la medina con su grosor la que se adapta a los grupos de mocárabes, sino que son estos los que deben ajustarse a un esquema de medinas de “grosor único”. Por otro lado, el propio diseño del esquema presenta particularidades. En apariencia se trata de un esquema sencillo y limpio, pero no responde al tipo habitual en este tipo de bóvedas, es decir, no se ajusta al esquema de grupos redondeados que se van engarzando en anillos. Esta observación no es menor, pues con este esquema resulta difícil establecer la relación de la medina con los mocárabes situados a uno y otro lado de ella cuando estos adoptan en planta las formas básicas.

Antes de continuar, es necesario hacer una consideración que ha tenido un peso importante en el levantamiento del esquema plano inicial, base para la creación del modelo 3D. Por el momento, entendemos que antes de la construcción de una bóveda de este tipo se buscaba no tanto un plano definitivo, sino un esquema de partida. Un esquema que, aunque contara con piezas especiales, sería geométricamente lo más perfecto posible, de manera que facilitara la prefabricación de la mayoría de las piezas, incluso si luego estas debían ser terminadas o ajustadas *in situ* durante el proceso.

Es posible que los esquemas de las primeras bóvedas se preparasen específicamente para adaptarse a la forma en planta que se debía cubrir, pero también cabe pensar que, muy pronto, se adoptara un patrón lineal de mocárabes y medinas como sistema base. En cualquiera de los dos casos, la medina, en “ese esquema de partida” que proponemos, no tendría grosor, sino que funcionaría únicamente como un trazo que articula y cuarteaa el esquema. El grosor de la medina en el arranque sería una variable determinada en el momento del replanteo.

Pero, ¿por qué este elemento? Por ahora solo se manejan líneas muy generales sobre su evolución. La red de filetes parece surgir de la necesidad de camuflar un elemento auxiliar empleado en el montaje de los mocárabes. Este primer estadio de la medina cambia con el tiempo: deja de ser —o de encubrir— un mero recurso auxiliar y pasa a constituir un esquema de definición de piezas compuestas, es

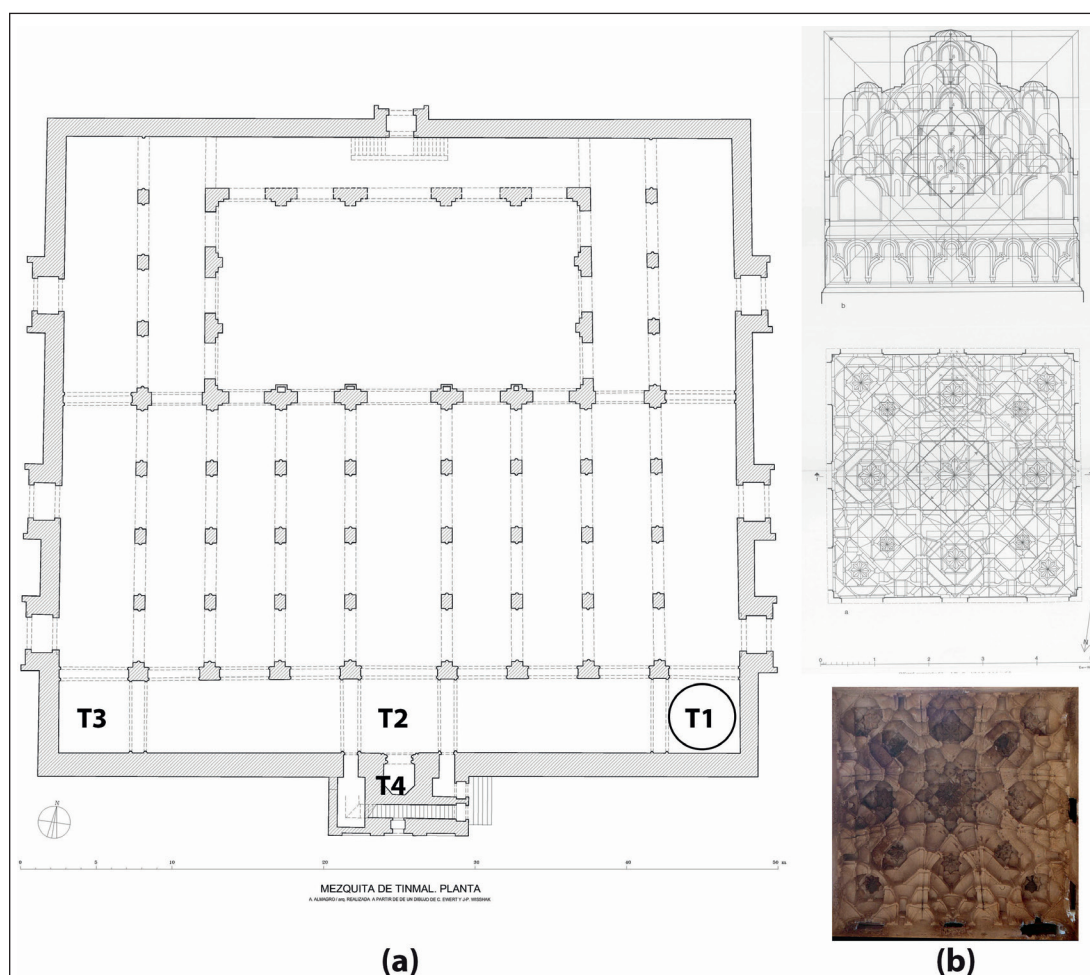


Fig. 24. (a) Ubicación en planta de la bóveda T1 sobre el plano de la mezquita según Christian Ewert.
(b) Detalles de T1: planos de Ewert y fotografía de Antonio Almagro.

decir, un nuevo tipo de pieza prefabricada. No se conoce en detalle cómo se da ese proceso de transformación. Es posible que, durante un tiempo, la medina, aun habiendo dejado de ser un elemento auxiliar, con su grosor permitiera absorber los desajustes propios del proceso de obra. No sabemos hasta qué punto y hasta cuándo esta función pudo hacerla imprescindible, en cualquier caso, ese estadio se superó. En cuanto a la ubicación de las bóvedas de Tinmal dentro de este proceso, podría decirse que están más cerca del primer estadio que del último. No obstante, esta afirmación no aporta demasiado, dado el trazo grueso que del proceso tenemos por ahora.

¿Cómo se acometería el replanteo de una bóveda en un espacio determinado a partir de este “supuesto esquema de partida” que proponemos?

Imaginemos una bóveda cuadrada: para poder empezar la obra, habría que determinar el valor del módulo del mocárabe (m_1) y el grosor de la medina (g) que permitieran instalar un esquema concreto —ya sea en planta o como patrón lineal—

en el espacio a cubrir. Es frecuente encontrar en las bóvedas tempranas de mocárabes, como son las almorávides o las almohades, la coexistencia de varios módulos distintos; sin embargo, también es habitual que el arranque se resuelva con un solo módulo. Si acaso, a veces hay una pieza entre medinas —normalmente un medio cuadrado— que responda a otro módulo. En cualquier caso, la geometría siempre permite contabilizar este supuesto dentro del procedimiento. Un procedimiento que no dista mucho del que esboza Arenas unos cuantos siglos después.

Por un lado, se considera el lado del espacio que debe ocupar la bóveda (L_1), y por otro, el lado del esquema de partida que se pretende instalar (L_2). Este último se compone de dos partes: la suma de lo que miden los mocárabes (xP) y la suma de lo que miden las medinas (yG).

Para calcular lo que ocupan los mocárabes en el arranque, se asigna el valor “5P” al cateto del medio cuadrado, que coincide también con el lado de las jairas, el lado corto de las congas o el lado largo de las almendrillas. Asimismo, se utiliza la aproximación “7P” para la hipotenusa del medio cuadrado, que coincide, por ejemplo, con el lado largo de las congas. De este modo, se obtiene la medida del conjunto de mocárabes del esquema a insertar, expresada en unidades “P”.

El valor correspondiente a las medinas se obtiene multiplicando el número de medinas por el grosor que estas tendrán en el arranque. En este cálculo es importante considerar la dirección que llevan las medinas en el arranque, si es perpendicular o a 45°⁷.

En definitiva, en la fórmula que relaciona el esquema de partida con el espacio a cubrir intervienen dos variables: P —más concretamente 5P, correspondiente al módulo de los mocárabes— y G, que representa el grosor de las medinas. Ambas pueden ajustarse dentro de un rango de valores adecuados hasta dar con el lado del espacio a ocupar (L_1).

$$L_1 = L_2 = xP + yG$$

Esos valores adecuados han ido variando a lo largo del tiempo; se ha observado cómo se ha ido reduciendo tanto el módulo del mocárabe como el grosor de la medina. En el ámbito de la carpintería de lo blanco, Arenas, a comienzos del siglo XVII, describe una relación entre el módulo del mocárabe y el grosor de la medina. Es muy probable que dicha relación existiera ya desde los primeros momentos, y que, de ser así, también haya experimentado una evolución a lo largo del tiempo. Solo a nivel geométrico, queda mucho por analizar.

Otra variable que se ha de considerar en el replanteo es el propio esquema. Estudios previos han mostrado cómo un patrón lineal puede ampliarse (Piñuela, 2023) e incluso modificarse mediante la inserción de alguna nueva columna o cadenas de mocárabes dentro de una columna ya existente (Piñuela, 2022).

En cualquier caso, con un módulo y un grosor de medina como datos de partida, podría iniciarse el montaje de la bóveda. Una vez cerrado el primer anillo, este

⁷ De nuevo aparece la relación $1-\sqrt{2}$, o, en su forma aproximada, la relación 5-7.

condiciona tanto el segundo anillo de grupos como las variaciones en los grosores de medinas en las bifurcaciones. Y en este condicionamiento no interviene solo la geometría del esquema, sino también los desajustes propios de la obra que se van acumulando. Es posible que, en buena medida, sea esta la causa de buena parte de los cambios de módulo y de las variaciones en las piezas que se observan en una misma bóveda en este periodo. Pero, si esto fuera así, habría que asumir la imposibilidad de levantar con exactitud el “hipotético esquema de partida” a partir de una bóveda ya construida.

Todo indica que, con el tiempo, el procedimiento se fue depurando hasta el punto de que en lugar de introducir mocárabes sueltos o piezas elementales, en el anillo se insertaban piezas compuestas: elementos igualmente prefabricados, de mayor envergadura, quizá más por su complejidad que por su tamaño, pero que, en cualquier caso, ya llevaban resueltas todas sus juntas interiores. Es en este momento cuando comienzan a aparecer esquemas geométricamente más complejos, precisos y perfectamente modulados. La razón parece clara: la medina resuelve, si no todas, prácticamente todas las uniones de piezas prefabricadas, de modo que su grosor queda supeditado a formas ya definidas, reduciéndose la complejidad del montaje al mero ajuste de los grosores de las medinas. En el estadio inicial, en cambio, en cada anillo no solo era necesario ajustar el grosor de las medinas, sino también los mocárabes, modificando su módulo, alterando su geometría o incluso creando piezas especiales.

La bóveda T1 presenta, en principio, un esquema sencillo y claro, pero — como ya se ha señalado — se trata de un esquema que no encaja dentro del tipo de esquema observado en otras bóvedas. En ningún otro caso como en este ha surgido la pregunta sobre qué tipo de mocárabes pretendían insertar, de cómo era ese esquema de partida.

En cualquier caso, se ha cerrado un esquema plano hipotético para esta bóveda. En buena medida, esta comunicación tiene como propósito recoger las dudas que han surgido durante su elaboración.

Cómo criterio de partida, se ha procurado que el mayor número posible de mocárabes mantengan formas básicas exactas y que los perfiles de las medinas se relacionen de la manera más coherente posible con los perfiles de los mocárabes adyacentes. Las deformaciones que ha sido necesario introducir se han concentrado en dos de los tres recortes señalados en la figura 25. El tercero se incluye en el esquema únicamente para dejar constancia de que no se ha incorporado al modelo propuesto una deformación que, aunque claramente visible en la bóveda, se interpreta como resultado del proceso constructivo y no como parte del esquema de partida. Se trata del recorte I de la figura 25.

En la fotografía —tal como lo refleja Ewert en su plano—, en este primer recorte perteneciente al segundo grupo de esquina se distinguen dos triángulos que, si bien se apartan de una forma básica, se aproximan más al dumbaque que a la atacia; un trapecio muy próximo a la conça; y una atacia con un módulo sensiblemente mayor que el del resto de las piezas del grupo. Es cierto que esta

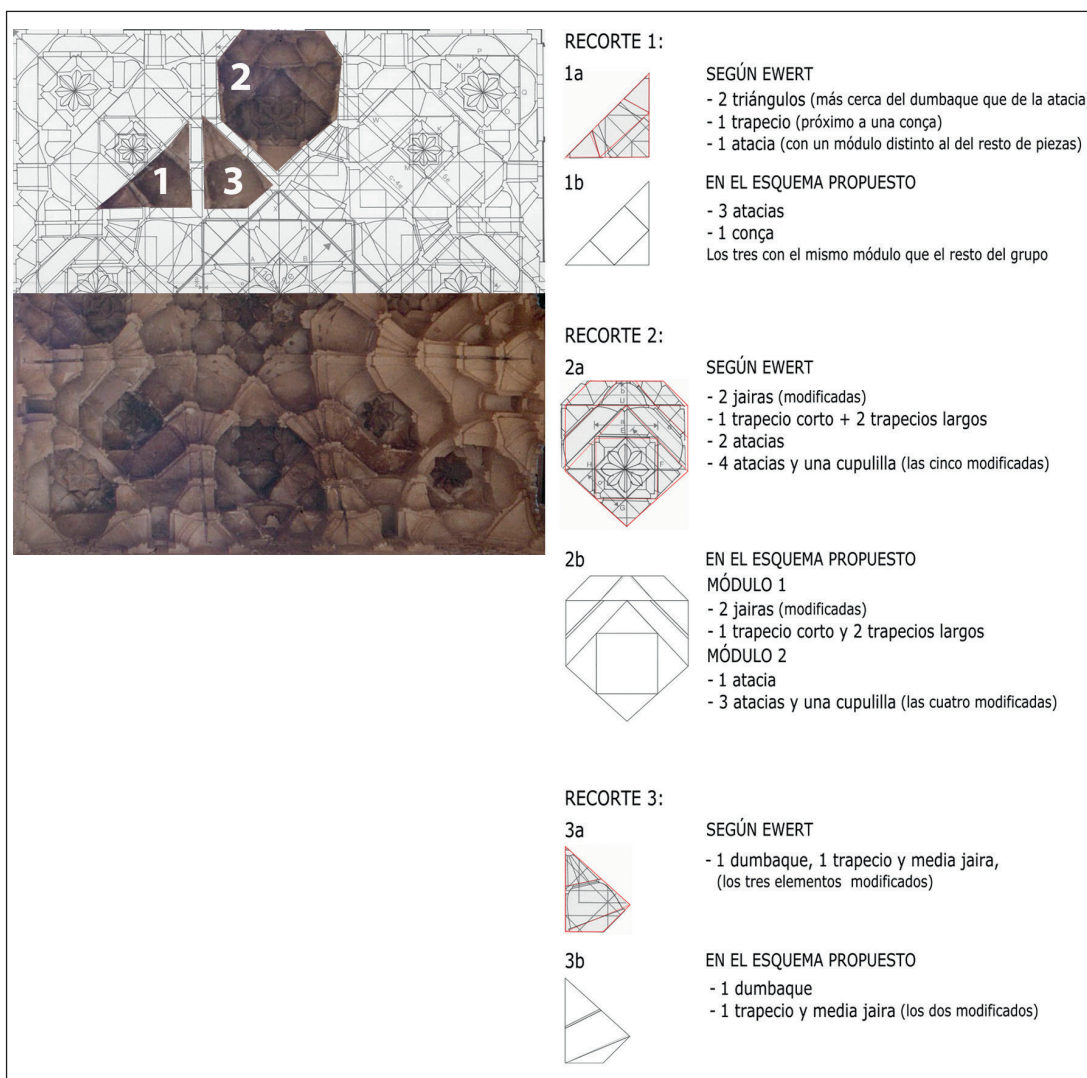


Fig. 25. Notas sobre decisiones adoptadas para el esquema plano de la bóveda T1.

configuración se repite por igual en los cuatro ángulos, pero en el esquema aquí propuesto aparecen tres atacias y una concha, todas ellas con el mismo módulo que el resto de las piezas del grupo. La variación respecto a lo habitual estaría en el desarrollo vertical de dos de las atacias, cuyo diseño provoca un descenso en la cara de la hipotenusa.

En los otros dos recortes, 2 y 3, prácticamente todas las piezas están modificadas y ajustadas. En el esquema propuesto, al resto de mocárabes se les ha dado una forma básica exacta.

En la figura 26 se representa el esquema en planta que se ha utilizado como base para levantar el modelo 3D. En él se distinguen, mediante el uso de color, los dos módulos considerados: el módulo principal, con el que arranca la bóveda en el perímetro, representado en color crema; y el módulo con el que cierra la bóveda en

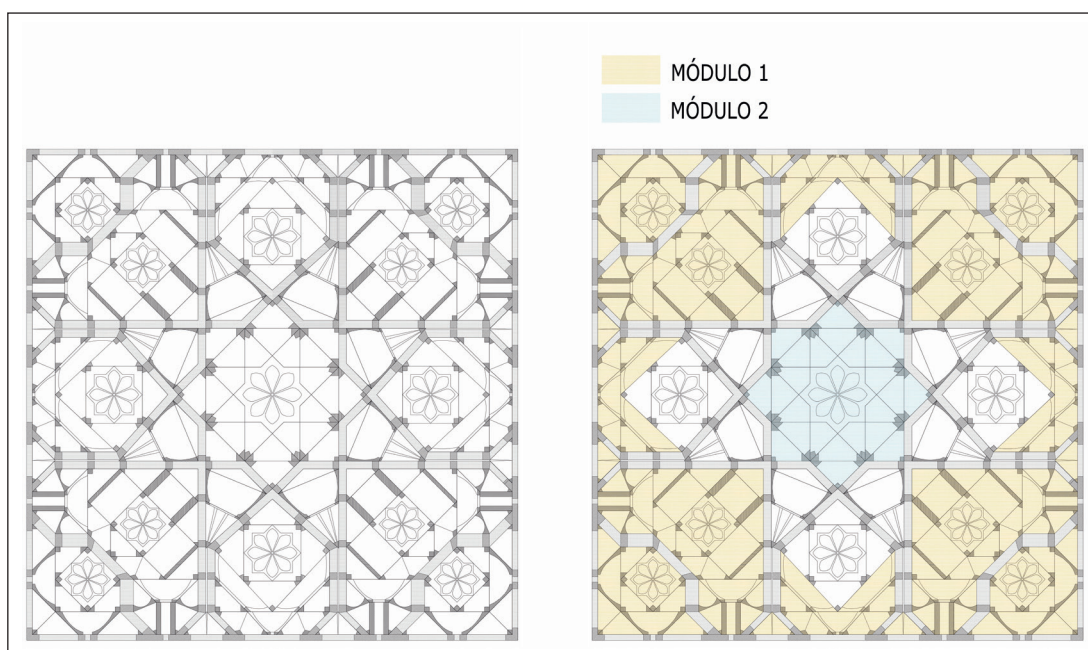


Fig. 26. Esquema en planta de la bóveda T1.

el centro, en azul. La zona que queda sin colorear corresponde a piezas modificadas de las cuales no es posible establecer un módulo, ya que presentan caras especiales.

Para la construcción de los perfiles que han servido de base en el 3D (fig. 27) se han seguido tanto las observaciones como el procedimiento aplicado en el estudio de la bóveda 3 de la mezquita al-Qarawiyyīn, inmediatamente anterior a la de Tinmal. Las medidas en altura se han tomado de la sección de Christian Ewert, mientras que las medidas en planta se han obtenido a partir del análisis de la fotografía.

La siguiente bóveda corresponde a la parte central de la nave de quibla, situada justo delante del mihrab e identificada como T2 en el esquema en planta de la mezquita (fig. 24a).

Antes de adentrarnos en su análisis, conviene mencionar un estudio que también la aborda y que ha salido a la luz recientemente⁸. Este trabajo se enmarca en el proceso de restauración de la mezquita, iniciado en 2021 por el Ministerio de Habous y Asuntos Islámicos de Marruecos. Con el objetivo de documentar el estado real de las bóvedas de mocárabes, se recurrió a técnicas avanzadas de lasergrametría. Los datos obtenidos mediante este procedimiento, antes de la desaparición de las bóvedas a causa del terremoto, se han revelado invaluable para su análisis.

El citado trabajo analiza los restos de la bóveda central registrados antes del sismo y propone una hipótesis del conjunto a partir del estudio de cúpulas contemporáneas y de la aplicación de lo que los autores definen como *tres principios básicos*. En cuanto a los resultados, puede señalarse que, en líneas generales, coinciden

⁸ Loukidi / Rkha Chaham / Bahjaoui / Amrani Abourouh / Bensallam, 2024: 108-114.

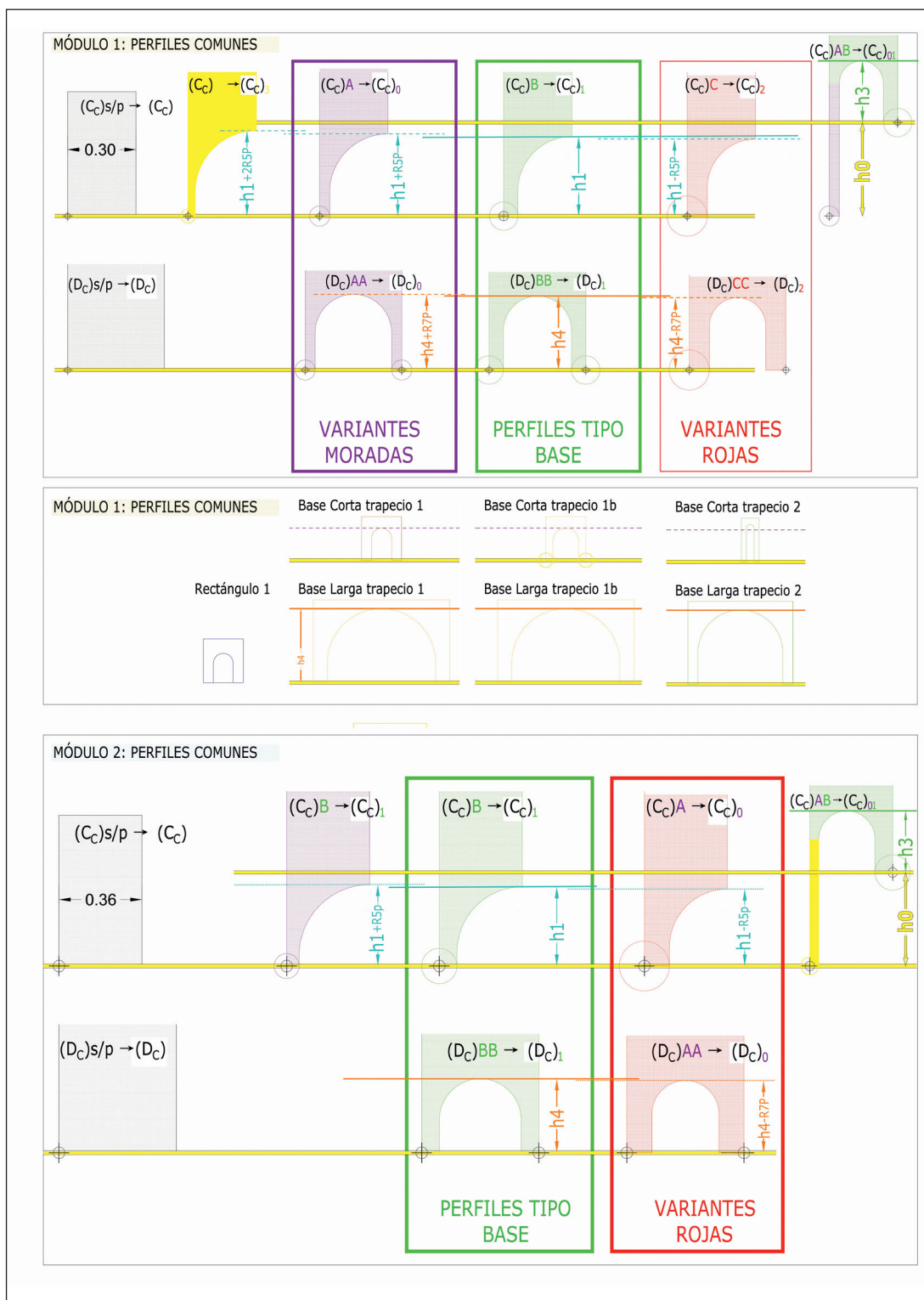


Fig. 27. Levantamiento de perfiles de la bóveda T1, elaborado combinando las medidas verticales tomadas de la sección, de Ewert, y las medidas en planta estimadas a partir de la fotografía de Antonio Almagro.

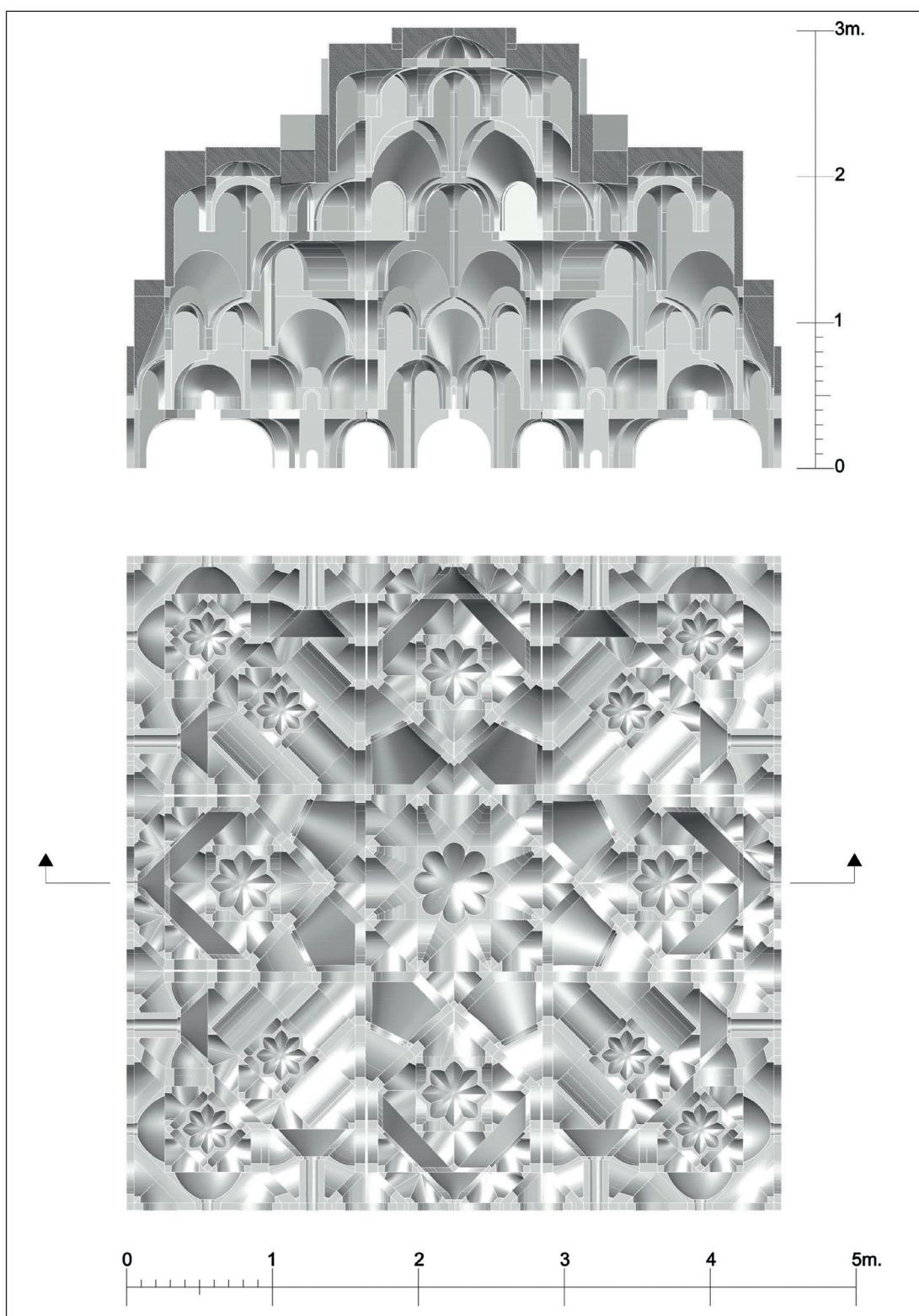


Fig. 28. Planta y sección del modelo tridimensional elaborado para la bóveda T1.

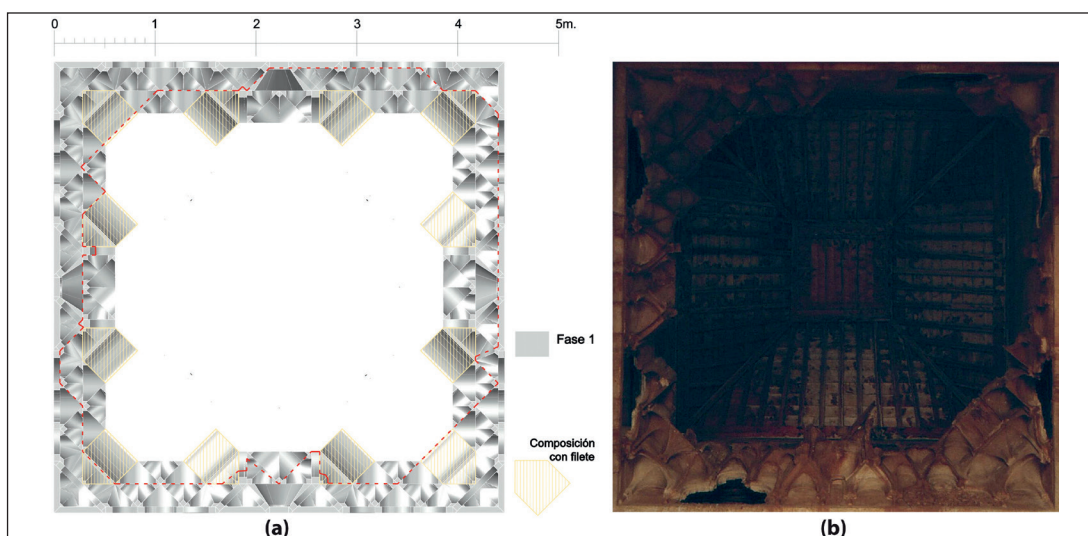


Fig. 29. (a) Esquema inicial en planta de la bóveda, mostrando parte del primer anillo que integra una estructura característica de composiciones con filete. La línea roja discontinua indica el límite entre las piezas conservadas y aquellas restituidas por simetría para completar la Fase I. (b) Fotografía de los restos de la bóveda T2 antes del terremoto.

con nuestro trabajo en la definición del anillo perimetral, pero difieren en la propuesta para la parte central. Cabe señalar, no obstante, que en ambos casos se trata de hipótesis sustentadas en criterios interpretativos. En cualquier caso, resulta especialmente enriquecedor que un mismo elemento sea abordado desde metodologías tan distintas, ya que ello amplía la comprensión y alimenta el debate académico.

En adelante volveremos a referirnos a este estudio, en particular a una fotografía de gran interés que nos ha llevado a introducir, a modo de inciso, un esbozo de propuesta de montaje para esta bóveda.

Retomando el análisis, la traslación simétrica de los elementos apreciables en la fotografía hacia las zonas periféricas donde no se conservan permite completar lo que hemos denominado Fase I en la figura 29. Dentro de esta fase se incluye la composición con filete mencionada previamente, no porque se aprecie claramente en la imagen, sino porque el par *atacia-conga* ocupa una posición y una distribución características de este tipo de composición. Asimismo, en la figura se ha indicado con una línea roja discontinua la separación entre las piezas identificables en la fotografía y aquellas restituidas por simetría.

En la figura 30 se representa la Fase 2, correspondiente a la propuesta de cierre de los grupos que comienzan a conformarse en los ángulos durante la Fase I. Este cierre se resuelve mediante pequeñas cupulillas, un recurso habitual en otras bóvedas de mocárabes contemporáneas. Por ello, en términos generales, no existen grandes dudas sobre cómo se habrían completado dichos grupos y, con ellos, el primer anillo.

En composiciones próximas en el tiempo se observan disposiciones semejantes a la que empieza a definirse en esta bóveda. Un ejemplo claro es la cuarta bóveda

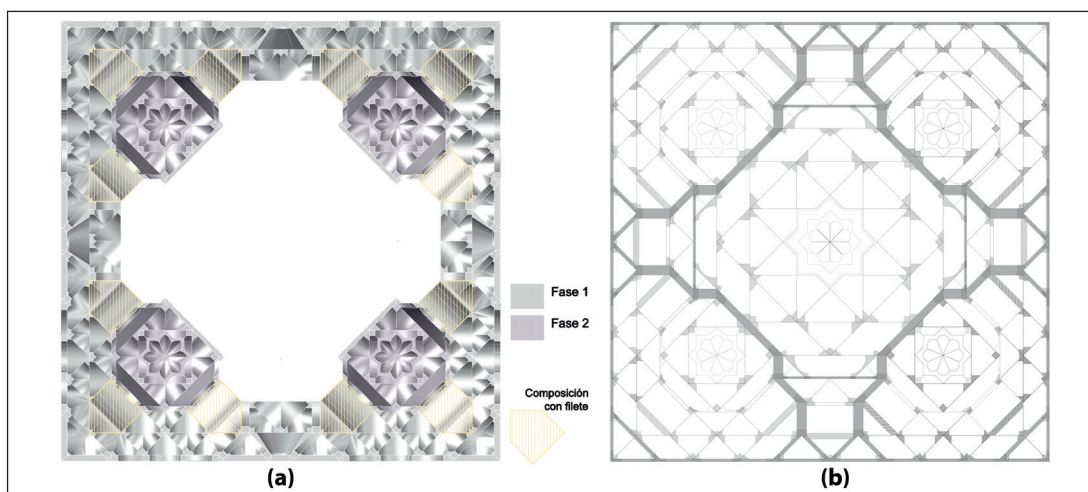


Fig. 30. (a) Esquema del primer anillo de la bóveda T2 de Tinmal. (b) Esquema de la cuarta bóveda de al-Qarawiyyīn.

de al-Qarawiyyīn (fig. 30b). Ambas comparten la forma en la que se inicia la red de medinas y el arranque de un gran grupo en el ángulo que, en el caso de al-Qarawiyyīn, se cierra con una pequeña cupulilla muy similar a la representada en la figura 30a. En ambos casos, los grandes grupos angulares ocupan prácticamente todo el lado de la bóveda, dejando apenas un estrecho espacio para un grupo adicional en la parte central.

Es habitual que, en los esquemas de estas bóvedas, los grupos que arrancan con mayor desarrollo evolucionen hacia el interior de la bóveda reduciendo su tamaño, mientras que aquellos que parten con menor dimensión lo hagan creciendo. En cualquier caso, una vez cerrado el primer anillo, no parece quedar mucho margen para incorporar nuevos anillos antes del cierre en cúpula. Por ello, tiene sentido que lo que se desarrolle a continuación sea directamente un gran grupo central, como puede observarse en el ejemplo de al-Qarawiyyīn.

En las figuras 31 y 32 se presentan dos versiones muy próximas. En la primera se usa el mismo tipo de piezas de transición hacia el cierre con cúpula que se observa en el ejemplo de al-Qarawiyyīn; en la segunda, se introduce alguna pequeña variación respecto a este modelo.

Antes de continuar con la siguiente bóveda, conviene detenerse en la fotografía ya mencionada del estudio de Abdelhak Loukidi, Khalid Rkha Chaham, Taoufiq Bahjaoui, Mohamed Amrani Abourouh y Saad Bensallam sobre la bóveda central. Esta imagen merece especial atención, pues podría aportar una clave fundamental para comprender las piezas constructivas que conformaban la bóveda. En ella parece distinguirse con bastante claridad una de estas piezas. En la figura 33, sobre la fotografía en cuestión, se presenta la interpretación que proponemos de esta pieza.

Se trata de la pieza constructiva correspondiente a un mocárabe desarrollado en dos niveles, cuya planta adopta la forma de medio cuadrado. En el nivel superior, la volumetría visible para el espectador se complementa, en la misma pieza, con

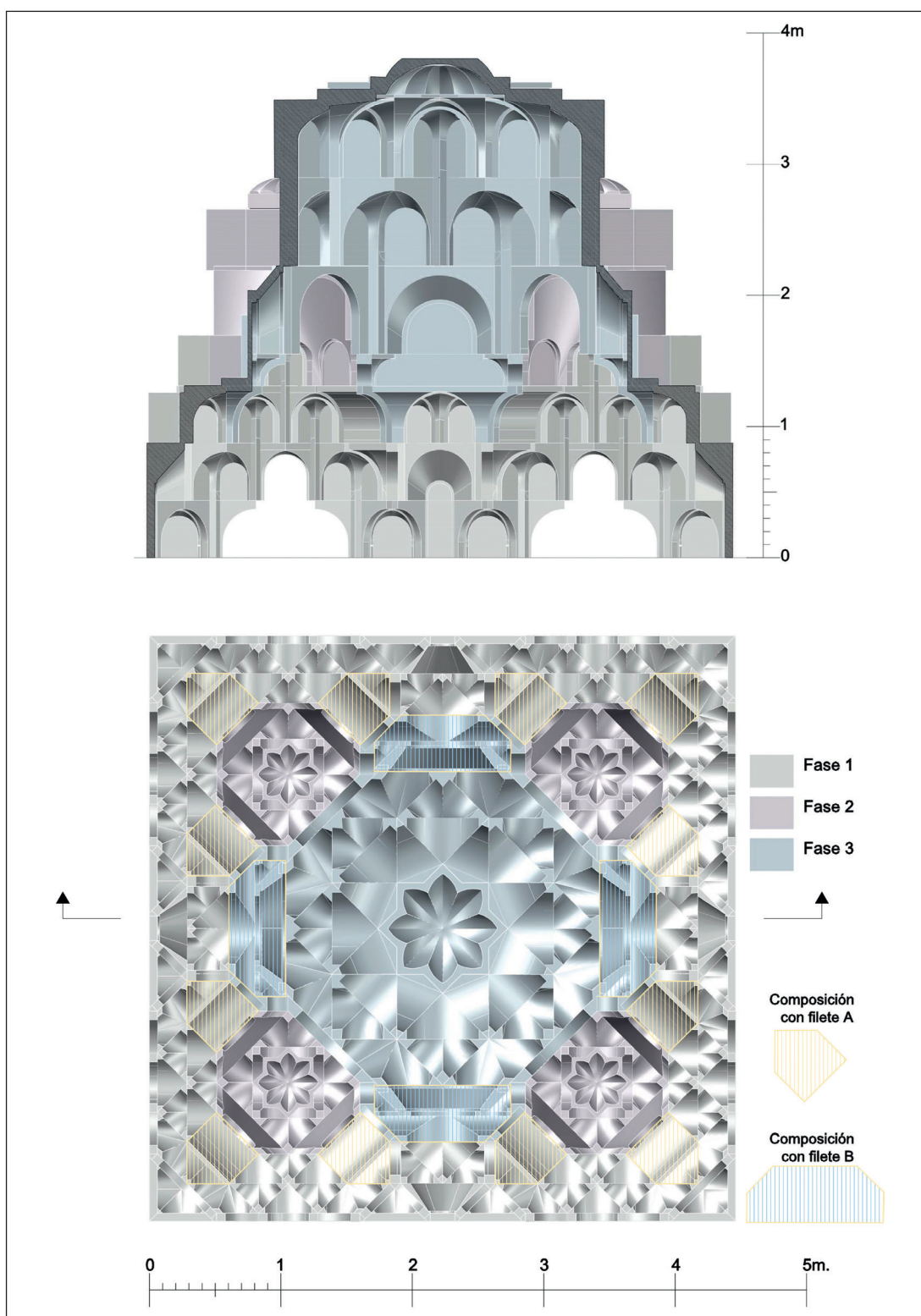


Fig. 31. Planta y sección de la primera versión del modelo tridimensional elaborado para la bóveda T2.

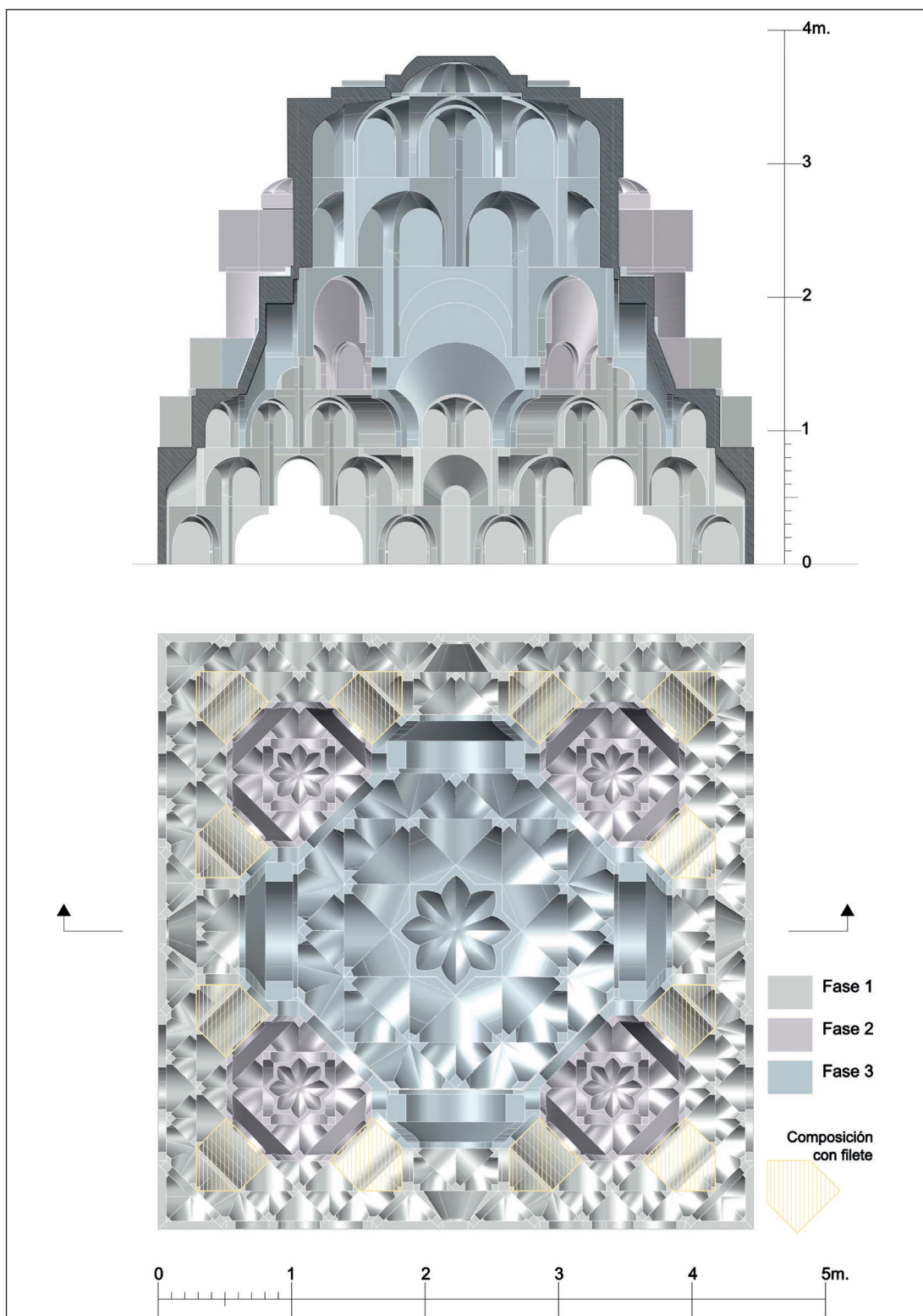


Fig. 32. Planta y sección de la segunda versión del modelo tridimensional elaborado para la bóveda T2.



Fig. 33. Composición sobre fotografía referida de pieza constructiva.

un suplemento en la parte posterior que quedará embebida en el conjunto. Este añadido permite apoyar la pieza sobre lo ya montado mientras se fija con pasta; en ocasiones, como se aprecia en la fotografía, también se recurre a algún tensor o tiranta de esparto y yeso anclado a la estructura de cubierta (en la imagen, la cubierta ya no era la original y los tensores aparecen sueltos). Dicho suplemento está formado por un par de tableros verticales de cierto grosor que, junto con la pasta de fijación, garantizan la continuidad de la medina.

En algunas de las piezas visibles en la fotografía puede apreciarse con claridad la junta entre estos suplementos y la base de apoyo; en cambio, dicho corte no se percibe en la pierna larga del mocárabe —la *pernezucla*, en palabras de fray Andrés de San Miguel—. Esto refuerza la idea de que se trata de una pieza que se desarrolla en dos niveles; sin embargo, dada la esbeltez de la pierna larga, no puede descartarse que, al menos en su nivel inferior, haya sido añadida con posterioridad.

En cualquier caso, y de forma general, este nuevo esquema de pieza no alteraría la volumetría global del conjunto, pero sí supone un avance significativo en la comprensión del montaje de estas bóvedas. Se trata de un planteamiento constructivo que, como comentaremos más adelante, podría explicar, como derivado del propio

procedimiento, el origen del pequeño escaloncito que separa niveles. Conviene recordar que nos referimos a una bóveda muy temprana, y que dicho escaloncito parece haberse mantenido hasta bóvedas tardías, producto de otro sistema de montaje. Además, no perdemos la esperanza de que este enfoque ayude a clarificar otros aspectos pendientes, como la composición con filete, a la que ya nos hemos referido.

Con este nuevo esquema de pieza, en las figuras 34 a 39 se expone, de forma secuencial, una propuesta de montaje de la bóveda. En cada paso, la ubicación de las piezas a añadir se indica mediante líneas de puntos que señalan su descenso y su proyección hasta la base de apoyo, representada esta última con una línea roja. La superficie de asiento de cada pieza se resalta mediante un sombreado en rojo. Los esquemas muestran, principalmente, los elementos que pueden introducirse como piezas prefabricadas de la forma más limpia y concisa posible para reflejar el ensamble. No obstante, debe tenerse en cuenta que una vez colocadas, muchas de ellas se retacaban por el interior con pasta de yeso para estabilizarlas e integrarlas al conjunto. De este modo, en el extradós de la bóveda construida se perdería buena parte de las formas geométricas y de las aristas angulosas que se aprecian en el modelo.

Recuadro (A): fases iniciales, actuando en el primer y segundo nivel (figura 34):

0. Replanteo en el perímetro del perfil de la medina.

1. Colocación del primer nivel de la medina.

2. Incorporación de las piezas de ángulo y de aquellas que fuerzan en el perímetro los ángulos del esquema de medinas. Se trata de piezas cuya base es un medio cuadrado y que, siguiendo la nomenclatura de la carpintería de lo blanco, estamos denominando *atacias*. En estas piezas, el suplemento podría situarse en la parte superior: un tablero horizontal que sobresale en la parte posterior, generando una pestaña que permite apoyar la pieza sobre la medina mientras fragua la fina capa de yeso aplicada en la superficie de contacto.

3. Colocación de las medinas que envuelven las piezas anteriores. Mediante pasta y, posiblemente, algún elemento metálico que actúe de anclaje, se puede fijar al muro y a las piezas ya colocadas.

4. Colocación de una pieza que, en principio, hemos considerando de un solo nivel; en el esquema aparece en el segundo. Sin embargo, dos aspectos la singularizan como pieza de un solo nivel y sugieren que podría formar parte de una composición. El primero es la moldura, claramente visible en la fotografía (fig. 33), que se prolonga en la medina inferior⁹. El segundo es que, al igual que ocurrirá con las piezas de dos niveles, la pieza se apoya sobre lo ya colocado mediante un suplemento posterior mientras se recibe.

5. Incorporación de las piezas que ocupan dos niveles. Son las identificadas en la fotografía y presentan un suplemento posterior en su nivel superior que permite apoyar la pieza sobre la medina mientras se recibe.

⁹ ¿Hasta qué punto se trata de una moldura desarrollada tanto en la medina como en el mocárabe, y no de un filete independiente asociado a estos últimos? De ser efectivamente un filete, podríamos estar ante una nueva composición con filete.

6. Entre dos de las piezas anteriores se dispone un tramo de medina en ménsula. Esta encuentra un pequeño espacio de apoyo, pero su fijación se garantiza principalmente mediante el recibido con yeso, por la parte interior, del borde vertical destinado a quedar embebido en el conjunto y, posiblemente, a algún anclaje metálico. De este modo se asegura no solo su propia fijación, sino también la de las piezas adyacentes en ese eje.

7. Colocación de la parte faltante del nivel superior del perímetro de medinas.

Recuadro (B): cierre del segundo nivel y arranque del tercero. Se observa cómo comienza a definirse con mayor claridad el esquema de montaje.

8-10. Mediante piezas de un solo nivel se completa el nivel iniciado en el recuadro anterior con las piezas de dos niveles. Estas piezas se resuelven con un suplemento superior, a modo de tablero en posición horizontal, que sobresale posteriormente, generando una pestaña que permite apoyar la pieza sobre lo ya montado mientras fragua la fina capa de yeso aplicada en la superficie de contacto.

11-12. Inicio del siguiente nivel con piezas que ocupan dos niveles. Estas presentan un suplemento trasero, a modo de tablero o tableros en posición vertical, que ocupa únicamente su nivel superior y permite apoyar la pieza sobre lo ya montado —en este caso, la medina— mientras se recibe con pasta de pegado.

Antes de seguir conviene destacar dos aspectos concernientes a las piezas que ocupan un nivel en este recuadro. Por un lado, consideramos la pieza que sigue el esquema descrito —como, por ejemplo, la número 9—. Este tipo de pieza, presente a lo largo de todo el procedimiento propuesto, podría explicar, gracias a su suplemento superior, el pequeño escaloncito entre niveles identificado en el análisis de los resaltos entre mocárabes.

Por otro lado, observamos las piezas que no siguen dicho criterio —los números 8 y 10—, ambas pertenecientes a la “composición con filete” (resaltada en otro color en los esquemas). Tal como se explicó, la parte visible de estas piezas para el observador presenta una geometría en planta reducida; es decir, queda en parte oculta o es menor que el resto de las piezas. En esta propuesta planteamos que, al menos la pieza que tiene por base un medio cuadrado, tiene dimensiones reducidas. Su suplemento superior podría conservar el tamaño completo de la planta, pero se desplaza hacia la parte posterior para formar la pestaña que permite su apoyo. De este modo, en la parte delantera —y aquí radica una segunda novedad respecto a las piezas de un solo nivel— se genera un espacio destinado al apoyo de la pieza siguiente en la composición. El escaloncito entre niveles, en este caso, no se provoca con el suplemento superior, sino que está incluido en la propia pieza reducida, constituyendo así una tercera novedad de la pieza de un solo nivel que da comienzo a la composición con filete¹⁰.

¹⁰ En este detalle se encuentra la explicación de por qué entre la composición con filete y su entorno se genera un resalto sin interrupción a lo largo de todo el perfil de contacto, como se verá más adelante.

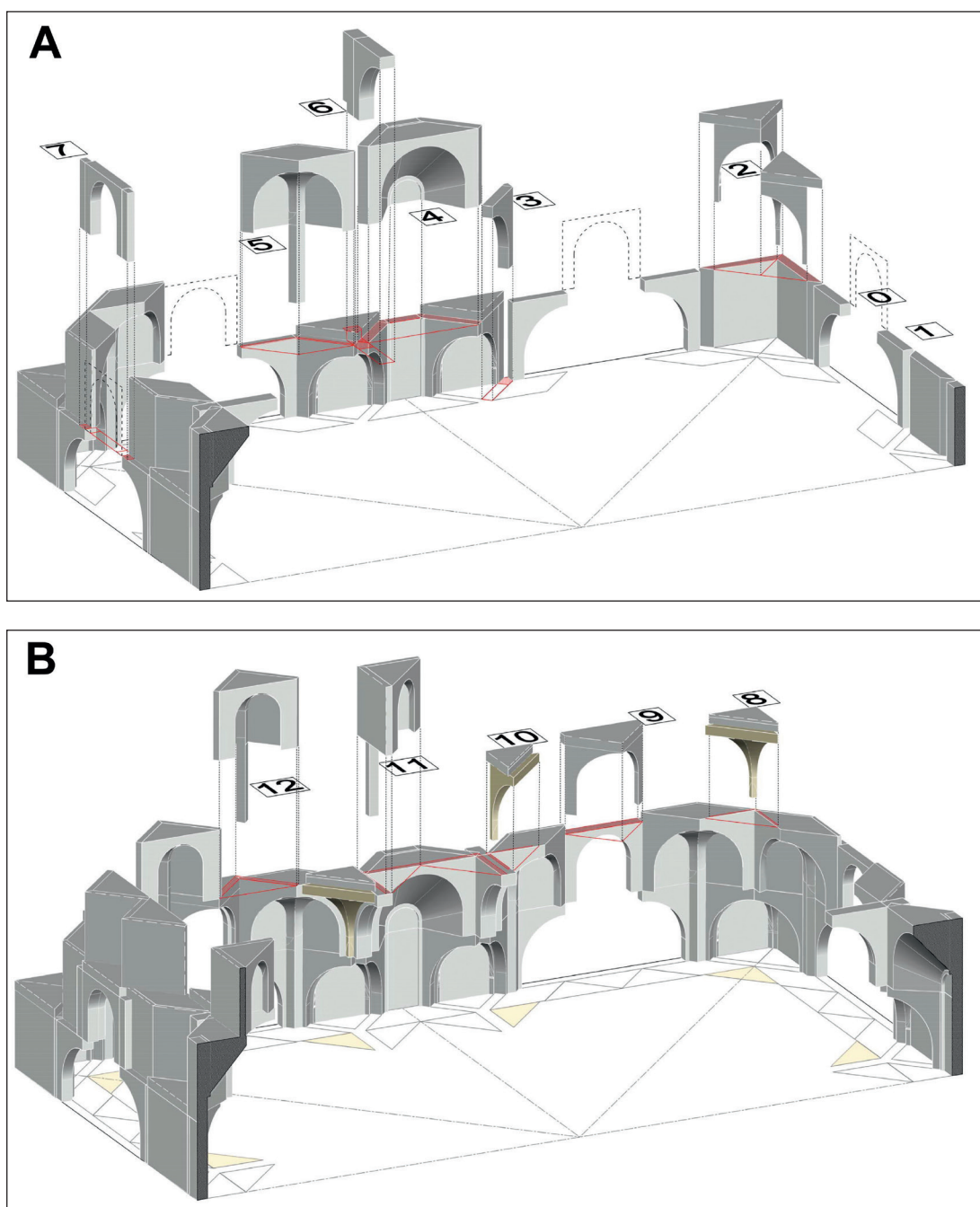


Fig. 34. Propuesta de montaje para la bóveda central de la mezquita de Tinmal: recuadros A y B.

Recuadro (C) (figura 35): se sigue el mismo esquema.

13, 15 y 16. Piezas de un solo nivel cierran el tercer nivel. Nuevamente, conviene llamar la atención sobre la pieza de la composición con filete que encontramos en este nivel por tratarse de un caso especial: la segunda pieza de la composición es una pieza de base rectangular, conocida en la carpintería de lo blanco como *conça*.

A diferencia de otras piezas de un solo nivel, no presenta suplemento superior; en su lugar, cuenta con un suplemento posterior que ocupa todo el nivel. Su pie alargado se sitúa sobre el hueco longitudinal dejado por la pieza del nivel inferior en el esquema plano general, mientras que el suplemento trasero apoya sobre el borde de esa misma pieza inferior. De este modo, esta segunda pieza de la composición con filete mantiene cierto paralelismo con el nivel superior de la pieza que se desarrolla en dos niveles.

14. Entre dos de las piezas de un solo nivel ya instaladas —las piezas 13 y 15— se coloca un tramo de medina en ménsula. Una vez más dispone de un pequeño espacio de apoyo en tanto se fija. Su fijación se garantiza mediante el recibido con yeso, por la parte interior, del borde vertical destinado a quedar embebido en el conjunto y, posiblemente, algún anclaje metálico. De este modo se asegura no solo su propia fijación, sino también la de las piezas adyacentes en ese eje. En este sentido, estos tramos de medina en ménsula podrían interpretarse como conectores de las piezas contiguas.

17. Piezas de dos niveles que empiezan a conformar el cuarto nivel, siguiendo el esquema ya descrito.

Recuadro (D): cierre del cuarto nivel. En la zona central de la bóveda aparece una nueva composición con filete, cuyas piezas aparecen resaltadas en azul en el esquema. Conviene recordar que, en este sector, la propuesta de diseño responde a una interpretación hipotética; no obstante, el primer modelo presentado —que es el que se está desgranando en esta propuesta de montaje— tomó como referente la solución aplicada en la cuarta bóveda de al-Qarawiyyīn.

18. Se trata de una pieza de un solo nivel, con base trapezoidal, que da paso a un filete labrado en los dos niveles superiores. Nos encontramos ante la primera pieza de una nueva composición con filete, lo que exige reducir la pieza en la medida correspondiente al espacio que ocupará dicho filete. Este aspecto no resultó evidente al identificar estas composiciones, precisamente por tratarse de una pieza trapezoidal, cuya geometría en planta no suele ser fija. En cualquier caso, al construir el modelo observamos que no solo es necesario reducir la pieza en lo que ocupará el filete superior, sino también desplazar su suplemento superior hacia la parte posterior. De este modo se genera la pestaña de apoyo y, al mismo tiempo, se libera el espacio destinado al suplemento trasero que permitirá colocar el primer nivel del filete, consistente en dos pequeños tramos de medina en los extremos. En consecuencia, la pieza resuelve en su perfil el pequeño escaloncito entre niveles, del mismo modo que lo hacía la pieza 8.

19. Es el filete de la primera “composición con filete”: un tablero labrado con un perfil en forma de arco, destinado a quedar resaltado por la pieza que apoyará sobre él. En planta ocupa el hueco dejado en el conjunto por las otras dos piezas de la composición y dispone de un suplemento trasero, formado por otro tablero, que permite su apoyo sobre la pieza inferior mientras se recibe por detrás con yeso.

20. Se trata del primer nivel del filete de la segunda composición con filete. En este caso, apenas dos pequeñas medinas situadas en los extremos cuentan con

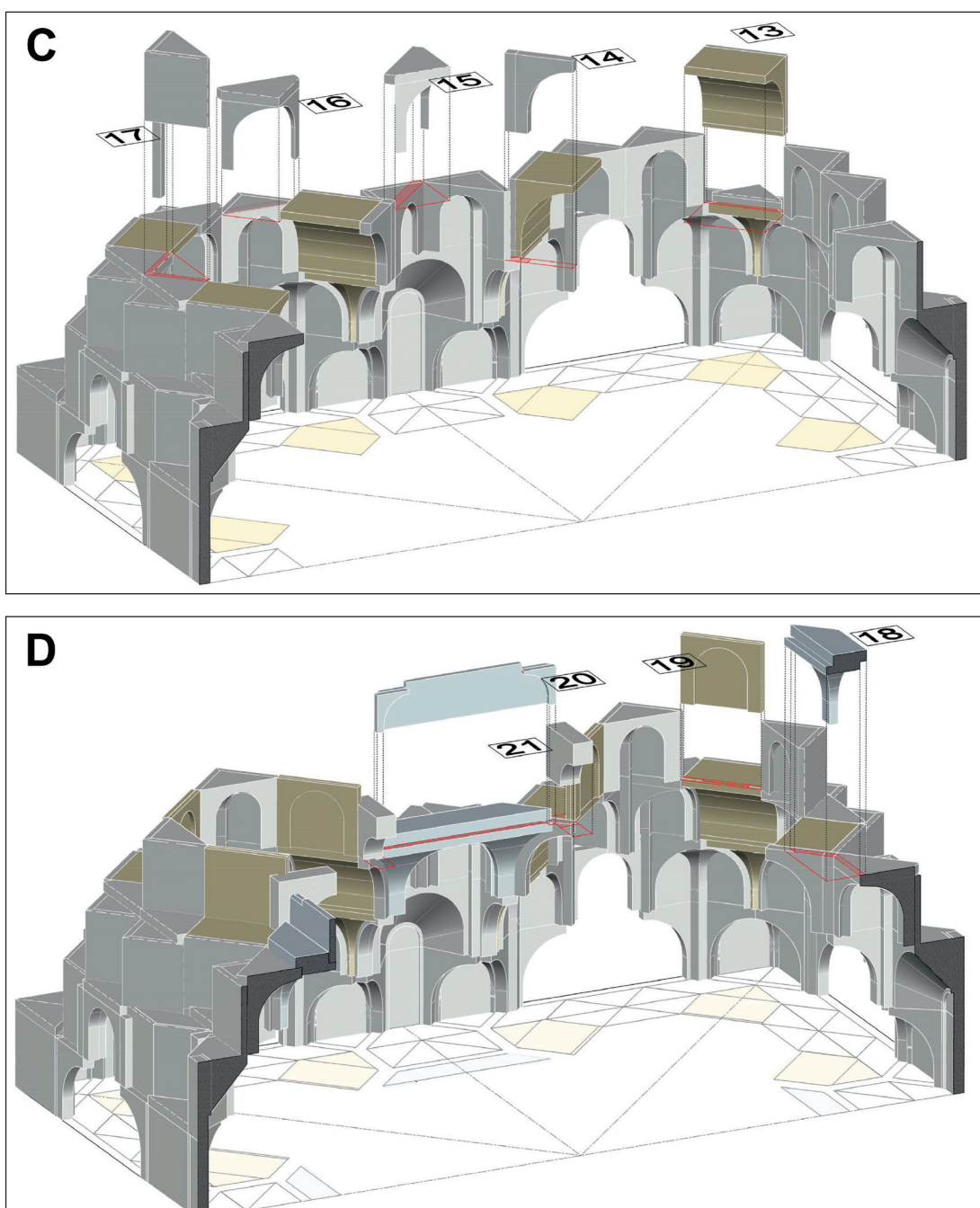


Fig. 35. Propuesta de montaje para la bóveda central de la mezquita de Tinmal: recuadros C y D.

un suplemento trasero, formado por un tablero que las unifica, permitiendo su apoyo sobre el mocárabe de base trapezoidal inferior mientras se recibe con yeso por detrás.

21. Encontramos de nuevo tramos de medina en voladizo que, además de proporcionar apoyo a las piezas superiores, conectan en este nivel las piezas

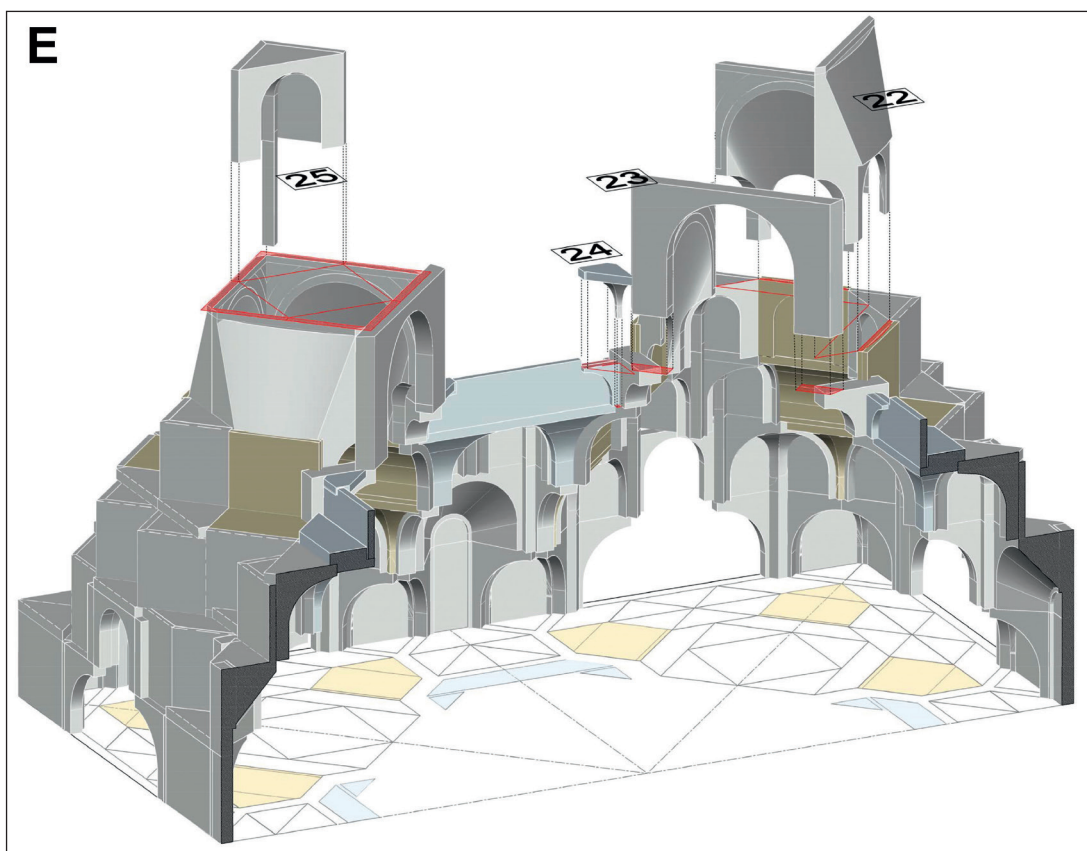


Fig. 36. Propuesta de montaje para la bóveda central de la mezquita de Tinmal: recuadro E.

contiguas, que en este caso son tableros verticales: los filetes y sus suplementos traseros correspondientes a las dos composiciones con filete (19 y 20).

Recuadro (E): se aprecia, principalmente, cómo se empieza a cerrar una estructura característica en estas bóvedas. Se trata de una estructura que arranca con la concentración de dos —o, como en este caso, tres— composiciones con filete, formadas por atacia, conga y filete, organizadas en redondo.

22. Pieza de dos niveles con base trapezoidal, cuyo suplemento trasero en el nivel superior se apoya sobre los filetes de la primera “composición con filete”. Su fijación no depende tanto de la fina capa de pegado aplicada en la superficie de contacto entre pieza y filete, sino de la pasta de yeso que, por el extradós de la bóveda, solidariza ambos elementos, reforzando así el anillo que al recibir la siguiente pieza (23) quedará cerrado y servirá de base para el pequeño cupulín que corona los grupos de los ángulos.

23. Medina con forma de arco. Consiste en un tablero dispuesto en vertical y labrado en forma de arco, que encuentra un apoyo mínimo en cada uno de sus extremos sobre los bordes de las medinas (20). Mientras, sus bordes verticales se reciben por la parte interior con yeso y, posiblemente, algún anclaje metálico, lo que permite conectar los elementos adyacentes y cerrar el anillo descrito en el punto

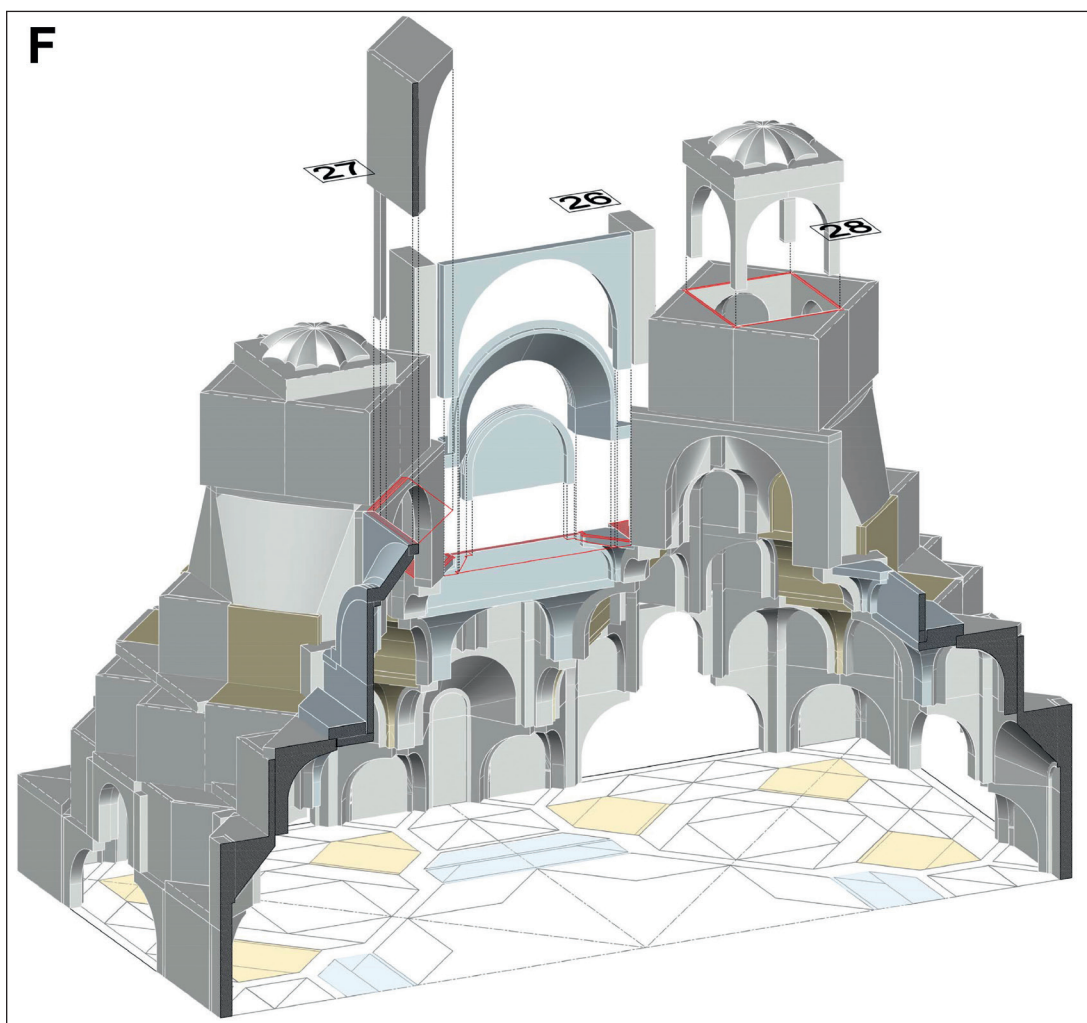


Fig. 37. Propuesta de montaje para la bóveda central de la mezquita de Tinmal: recuadro F.

anterior. De nuevo, la medina actúa como conector de las piezas adyacentes, aunque en este caso no lo hace en un único eje vertical, como ocurriría con los tramos de medina en ménsula, sino en dos ejes verticales.

24. Pequeña pieza fuera de módulo, desarrollada en un solo nivel, que se apoya mediante la pestaña posterior de su suplemento superior sobre el primer nivel del filete y su correspondiente suplemento trasero de la segunda composición (20).

25. Pieza desarrollada en dos niveles, cuyo suplemento trasero del nivel superior se apoya sobre el anillo formado por las piezas 22 y 23. De este modo, se inicia la configuración de la pequeña cupulilla que cierra el grupo del ángulo.

Recuadro (F): recoge tres elementos que cierran el quinto nivel.

26. En este punto se concatenan varios elementos: el segundo nivel del filete de la segunda composición, con su suplemento trasero apoyado sobre el nivel inferior; una pieza de base trapezoidal, configurada en forma de bóveda abocinada,

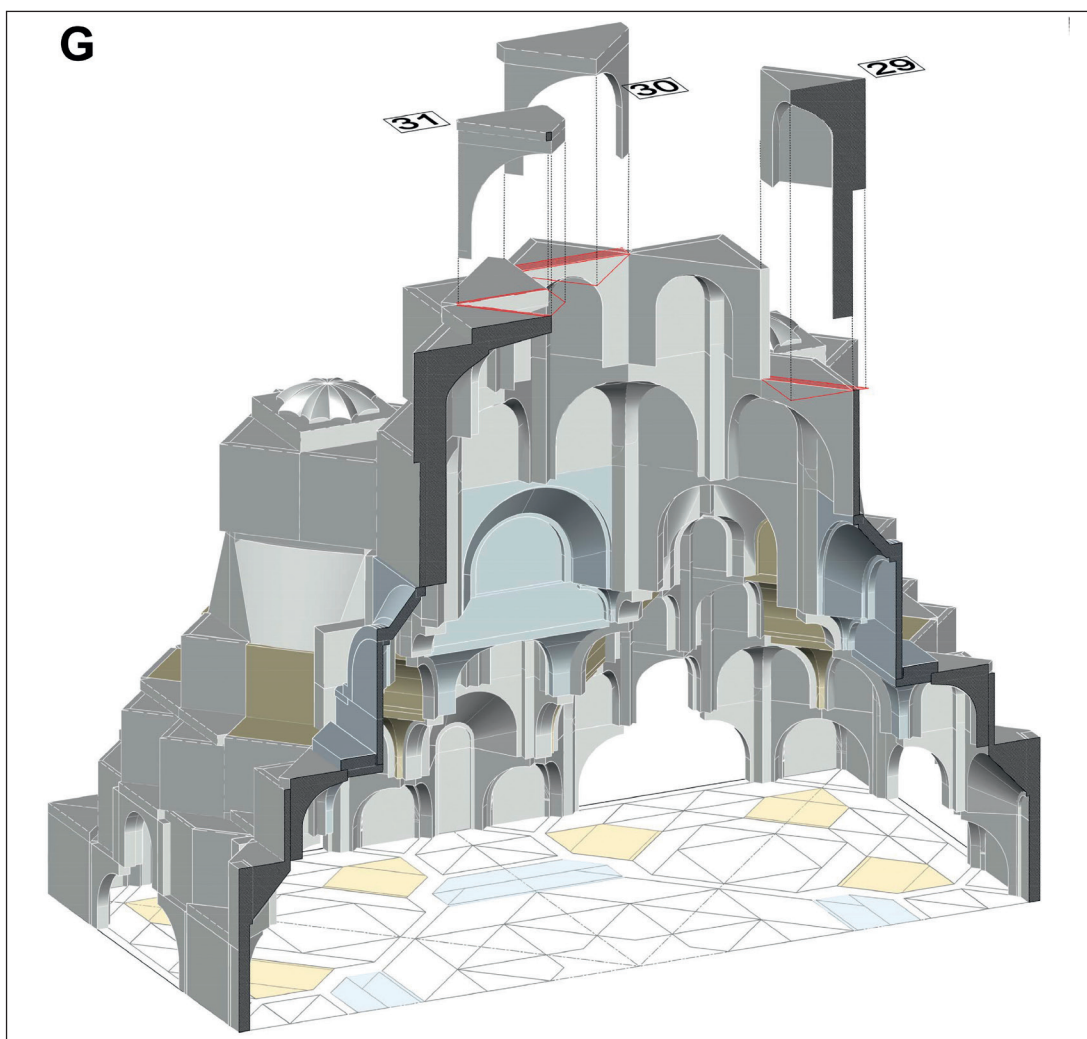


Fig. 38. Propuesta de montaje para la bóveda central de la mezquita de Tinmal: recuadro G.

que se apoya sobre el filete anterior y las piezas (24); un nuevo filete cuyo suplemento trasero apoya sobre la pieza trapezoidal, y, por último, el recrecido de la medina (21) en este nivel, que conecta en todo el eje vertical los elementos adyacentes, así como pasta de yeso por la parte interior para consolidar y unificar el conjunto.

27. Pieza de base romboidal que se desarrolla en dos niveles: la parte inferior de su pierna larga se ubica en el cuarto nivel y el resto en el quinto. Se dispone en redondo en torno al eje central de la bóveda, comenzando a formar la base de apoyo de la cupulilla central. Su suplemento trasero se apoya sobre la coronación del cuarto nivel, constituida por las piezas 26 y las medinas 23.

28. Pieza que cierra la pequeña cupulilla de los ángulos. Tiene base cuadrada y queda suspendida de la pestaña perimetral de su suplemento superior mientras fragua la pasta de pegado aplicada en las zonas de contacto.

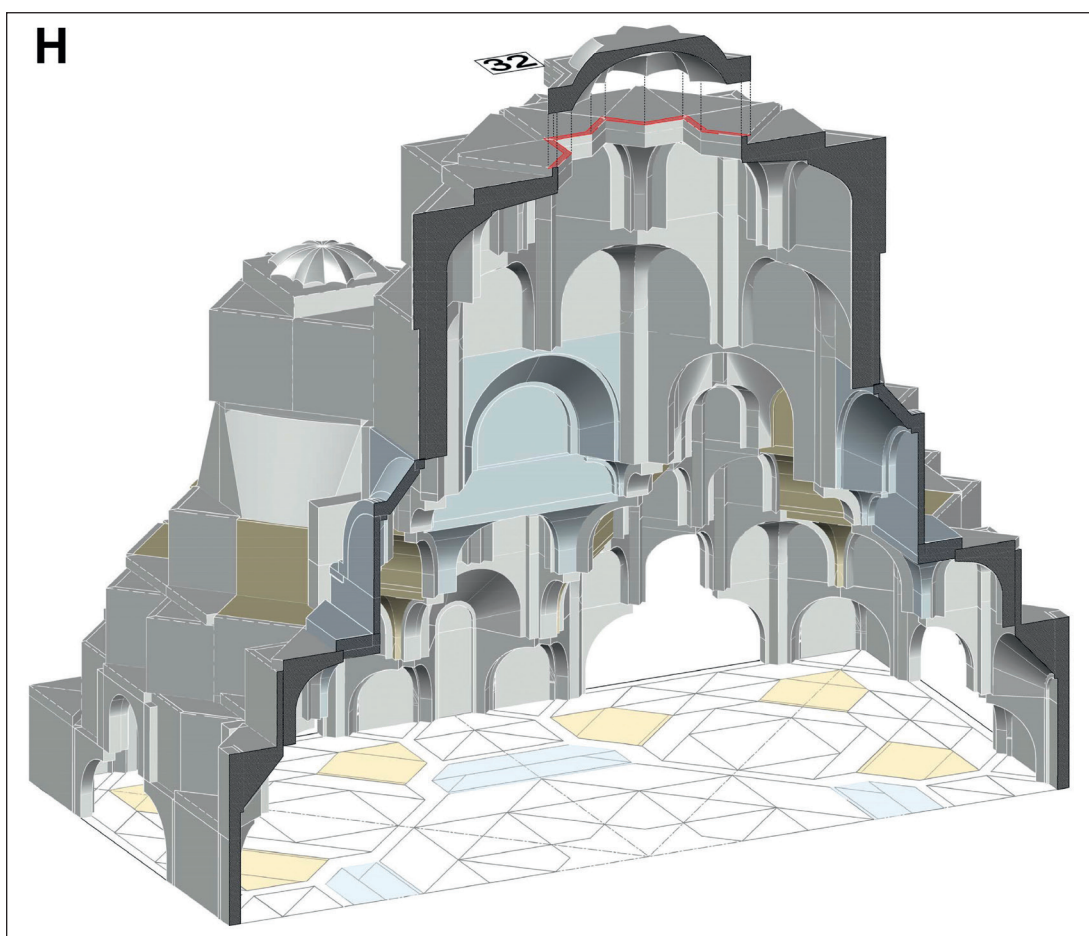


Fig. 39. Propuesta de montaje para la bóveda central de la mezquita de Tinmal: recuadro H.

Recuadro (G): muestra tres elementos que avanzan hacia el cierre en cúpula central.

29. Pieza típica de dos niveles, cuyo suplemento trasero en su nivel superior se apoya sobre la coronación del sexto nivel, iniciando con este la formación del séptimo nivel.

30-31. Piezas de un solo nivel desarrolladas en el séptimo nivel, que se apoyan mediante sus pestañas posteriores y permanecen suspendidas mientras fragua el yeso de pegado.

Recuadro (H): muestra el cierre de la cupulilla central.

32. Pieza que remata el conjunto, apoyada mediante su suplemento perimetral.

En resumen, desde el punto de vista del montaje, en esta propuesta pueden identificarse dos tipos de piezas.

El primero corresponde a elementos que se incorporan al conjunto de forma independiente y que representan los mocárabes más rigurosos en cuanto a geometría y modulación. Dentro de este grupo se distinguen dos prototipos: los que se desarrollan en un solo nivel y los que lo hacen en dos. Cada uno sigue un esquema

de colocación que exige que la pieza constructiva —en relación con el mocárabe que ha de quedar visto— disponga de un suplemento específico.

El segundo tipo agrupa piezas menos estrictas en su modulación y geometría, que aportan un cierto grado de riqueza estilística. Estas se integran en el conjunto formando parte de composiciones especiales, de alguna manera también arquetípicas, en cuanto a que se repiten —con ligeras variaciones— en distintas bóvedas de este periodo. Se trata, por tanto, de piezas con un lugar definido dentro de la composición, no al margen de ella.

De las composiciones analizadas se puede inferir una constante: la organización, en el interior de la bóveda, de paños verticales sobre los que seguir montando mocárabes. Esto implica, en cierto modo, trasladar al interior los paramentos verticales del perímetro, quizá con el propósito de quebrar y multiplicar los espacios. En este sentido, los filetes y los tableros verticales en torno a los que se articulan estas composiciones representan un paso más en la fragmentación del conjunto, prolongando el cometido del propio esquema de medinas.

Las dos composiciones vistas presentan, en proyección horizontal, la huella de uno o dos filetes: filetes labrados, adosados a un tablero vertical que lo suplementa por detrás y que permite su apoyo sobre la pieza inferior. Asimismo, en ambos casos, la proyección en planta del filete ocupa un espacio que, dentro del esquema general, correspondería a los mocárabes que forman parte de la composición y se desarrollan por debajo del filete.

Aparte de que el ejemplo (B) tiene mayor desarrollo y cuenta con dos filetes, o dos niveles de un mismo filete, la única diferencia destacable es que, en la primera composición (A), los mocárabes afectados muestran, si no una modulación estricta, sí una geometría plana básica perfectamente clara. Esta condición singular fue la que, desde el inicio, atrajo nuestra atención, y de alguna manera sitúa a los mocárabes que forman parte de esta composición cerca de aquellos que se incorporan al conjunto de forma independiente.

En cambio, en la composición (B), el mocárabe que da paso al filete presenta una geometría plana no tan precisa (de base trapezoidal), propia del tipo de piezas que hemos denominado especiales. Probablemente, por este motivo, el filete no destacó como un elemento que interfiriera o modificara la pieza anterior; a simple vista podía interpretarse como parte inherente de la misma.

En cualquier caso, el efecto visual del filete en estas composiciones contribuye al enriquecimiento del conjunto, ya que duplica los resaltos entre piezas a lo largo de su perfil. Basta comparar, por ejemplo, el efecto de la composición (A) —cuyos dos primeros mocárabes llegamos en algún momento a asimilar con un mocárabe o conjunto que se desarrolla en dos niveles— con el de una pieza convencional de dos niveles: el resultado y su relación con el entorno son claramente distintos.

En la figura 40 podemos observar tres situaciones diferentes en las que piezas o composiciones de piezas abarcan más de un nivel. Resulta evidente que es en la variedad de soluciones donde reside la auténtica riqueza del conjunto.

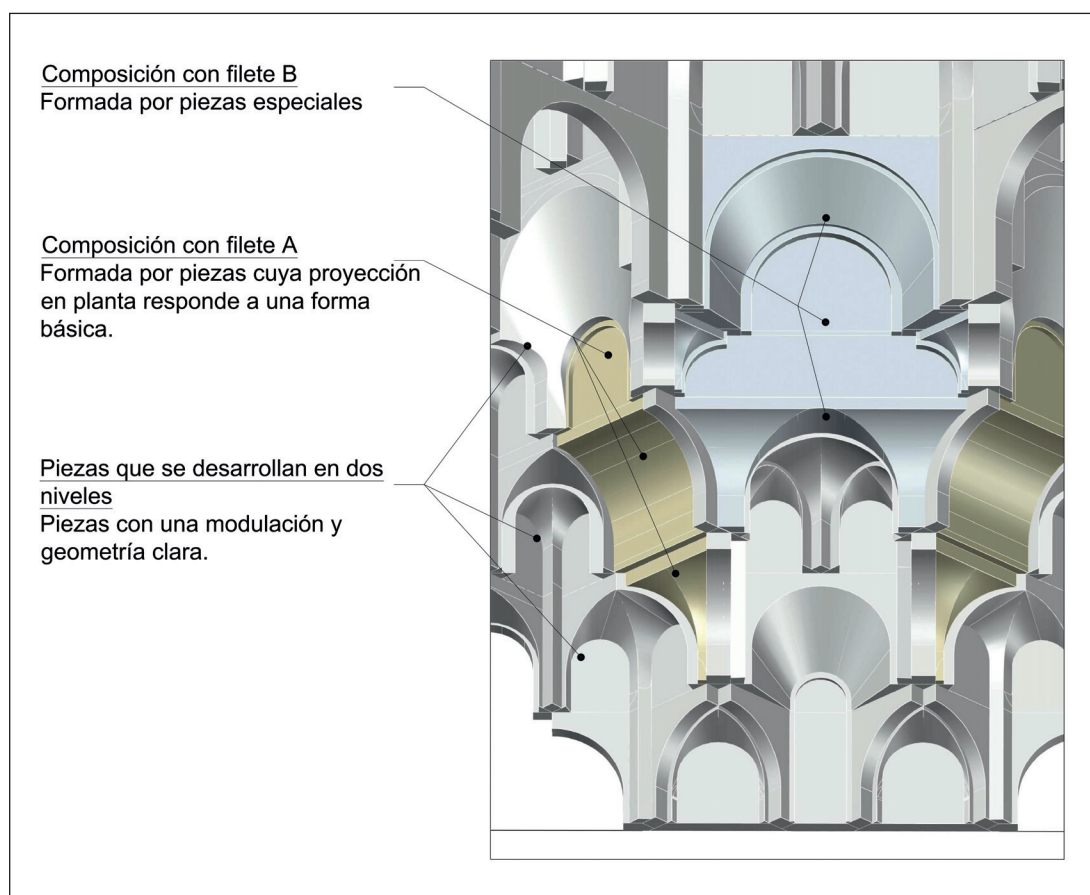


Fig. 40. Propuesta de montaje para la bóveda central de la mezquita de Tinmal: detalle de tres situaciones distintas en las que piezas o composiciones abarcan más de un nivel.

En la propuesta ha aparecido un elemento nuevo en la construcción de estas bóvedas: los filetes que, en planta, se muestran independientes de la red de medinas y sus correspondientes suplementos traseros. Tableros dispuestos en posición vertical que permiten el apoyo del filete sobre la pieza inferior y, al mismo tiempo, sirven de base de apoyo a piezas superiores.

En cuanto a las medinas, como imaginábamos, mantienen un cometido auxiliar en el montaje de la bóveda. Por un lado, en su nivel, actúan como conector de las piezas adyacentes en el eje o ejes verticales a través de los cuales se integran en el conjunto; por otro, sirven de base en su parte superior para que los mocárabes apoyen con sus correspondientes suplementos: los que se desarrollan en un nivel, generalmente mediante la pestaña trasera de su suplemento superior, y los que lo hacen en dos niveles, mediante su suplemento trasero.

La medina ya no es el tablero que cruza el hueco de la bóveda como en el pequeño cupulín de Tremecen, ni la simple pasta de pegado que formando filetes camufla dicho tablero; sin embargo, sigue desempeñando un papel auxiliar en el proceso de montaje.

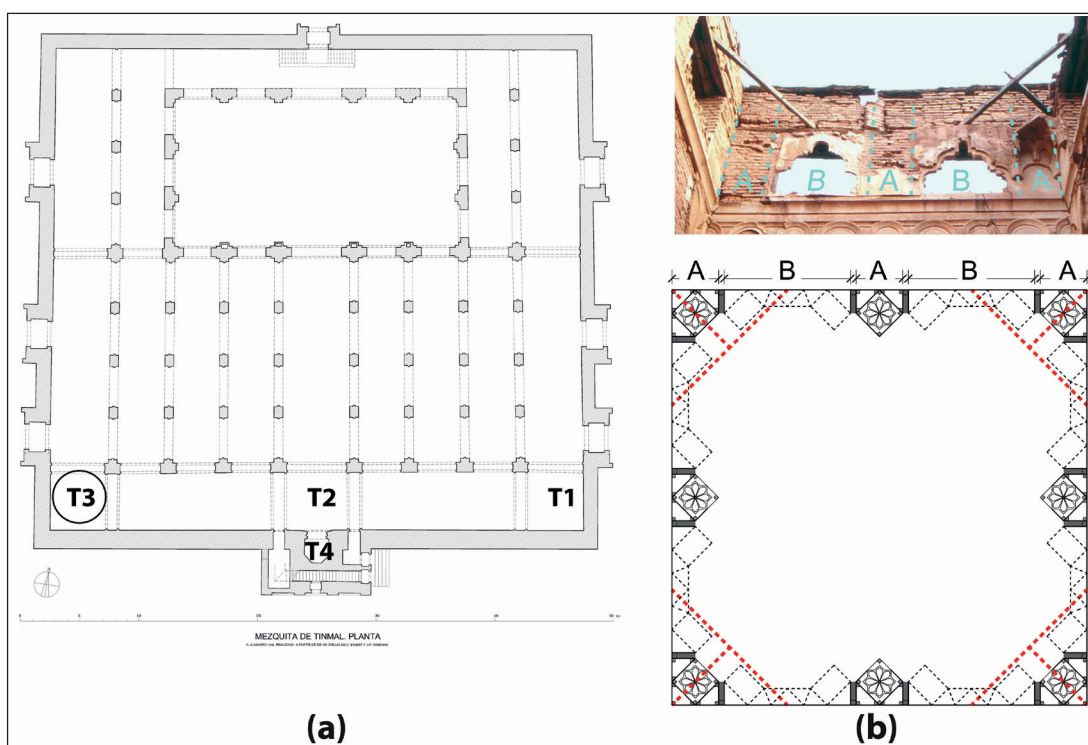


Fig. 41. T3. (a) Ubicación en planta. (b) Fotografía de los restos y propuesta de arranque a partir de estos.

Retomando el análisis del resto de las bóvedas, la tercera (T3) se situaba en el extremo occidental de la nave de la quibla (fig. 41a). Ya antes del terremoto, apenas se conservaba de ella más que un pequeño grupo en el ángulo, con forma de cupulilla y desarrollo mínimo, junto con algunas huellas en el muro. A partir de estas huellas puede deducirse que, en cada lado, arrancaban dos tipos distintos de grupos que se alternaban: A y B. Del tipo A había dos, cuya impronta en el muro era mayor que la de los tres grupos del tipo B. Este último es el que se aprecia en el ángulo visible en la fotografía de la figura 41, ocupando en el muro apenas dos módulos —es decir, dos catetos del medio cuadrado—.

Del grupo A solo se conserva lo que puede observarse en la moldura y la medina perimetral en el espacio de la ventana. Todo indica que ocupaba lo equivalente a cuatro catetos y una hipotenusa central, lo que permite plantear una propuesta de arranque para esta bóveda (fig. 41b). La fotografía aporta, además, otro dato de interés: los cuadrales de madera que aparecen en las esquinas, posiblemente utilizados como elementos auxiliares durante el montaje de la bóveda. Estos podrían haber servido, por ejemplo, para sostener las tirantas de yeso y esparto observadas en la figura 33.

Volviendo al esquema, en la mezquita Kutubiyya —también obra almohade¹¹— se conservan dos bóvedas con esquemas similares, en el sentido de que arrancan en

¹¹ Almagro y Jiménez, 2022: 255-288.

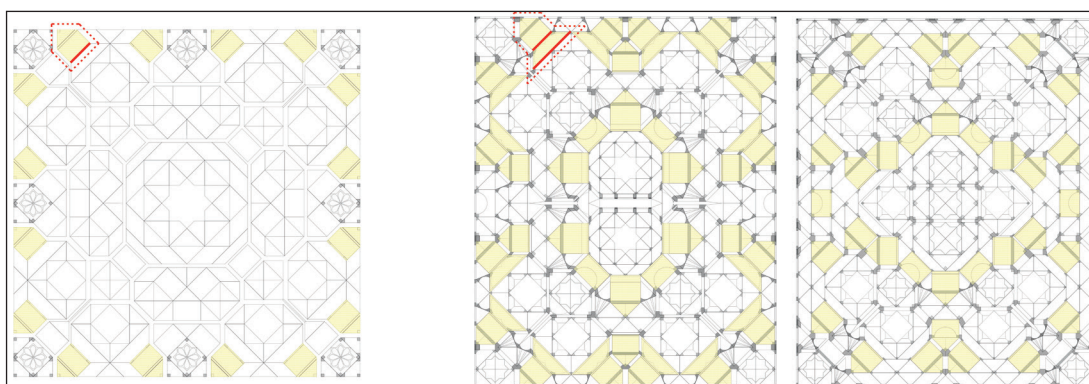


Fig. 42. (a) Esquema plano propuesto para la bóveda T3. (b) Esquemas comparables en la mezquita Kutubiyya. Como en esquemas anteriores, las composiciones con filete se destacan mediante color. Además, se indica con línea roja discontinua un ejemplo de la composición con el filete más habitual que se ha usado en la propuesta de la bóveda T3, así como otro ejemplo de una variante en la mezquita Kutubiyya, donde la composición se prolonga con un nuevo mocárabe y otro filete adicional. En ambos casos la posición de los filetes se señala con un trazo continuo en rojo.

los ángulos con los mismos grupos dispuestos a modo de pequeñas cupulillas (fig. 42b). En el primero de estos dos esquemas, que además se ajusta a las proporciones del modelo que estamos analizando en Tinmal, se aprecia el mismo arranque que se ha esbozado en la figura 41b.

Si partimos de la hipótesis de que, a partir de un determinado momento, en el diseño de las techumbres de mocárabes se utiliza un patrón lineal —en el que los grupos de mocárabes, delimitados por las medinas, se organizan en filas y columnas repetidas según una secuencia definida—, bastaría con cortar y doblar simétricamente dicho esquema respecto a la bisectriz de cada ángulo de la estancia a cubrir. De este modo, el patrón quedaría alineado con cada lado del perímetro de la sala.

Además, se observa que las bisectrices suelen coincidir con la base de los ejes medios de columnas. Por ello, en el proceso de adaptación resulta importante mantener la proporcionalidad entre media sala y el segmento del patrón comprendido entre los ejes de columnas seleccionados, lo que podría requerir la inserción o la modificación de alguna fila o columna de grupos dentro del esquema¹².

Esta práctica explicaría por qué, en las techumbres, el grupo de las esquinas aparece como la variante en ángulo de uno de los grupos que, desarrollados en línea recta, se alternan en la base del patrón. Siguiendo esta lógica, el grupo B planteado en este arranque podría corresponder, en línea recta, al mismo grupo que se dispone en ángulo en la bóveda anterior, lo que sugiere que ambas techumbres pudieron haberse diseñado a partir del mismo patrón lineal.

Para continuar y cerrar un posible esquema se ha procurado la sencillez, con la intención expresa de reconstruir ese “esquema de partida” al que nos hemos referido anteriormente. De hecho, al comparar el esquema propuesto en la figura

¹² Piñuela, 2023: 9-54.

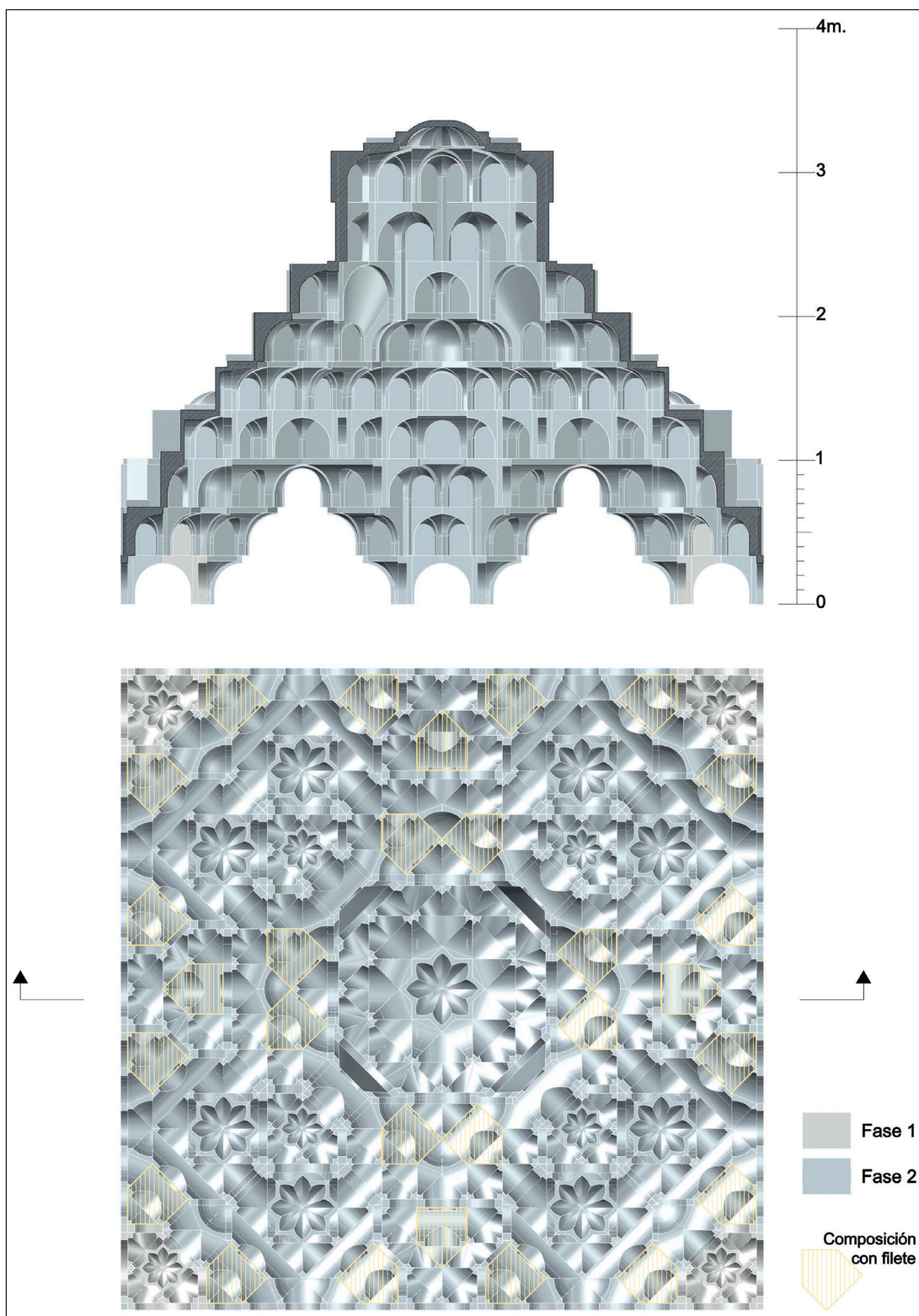


Fig. 43. Planta y sección del modelo tridimensional elaborado para la bóveda T3.

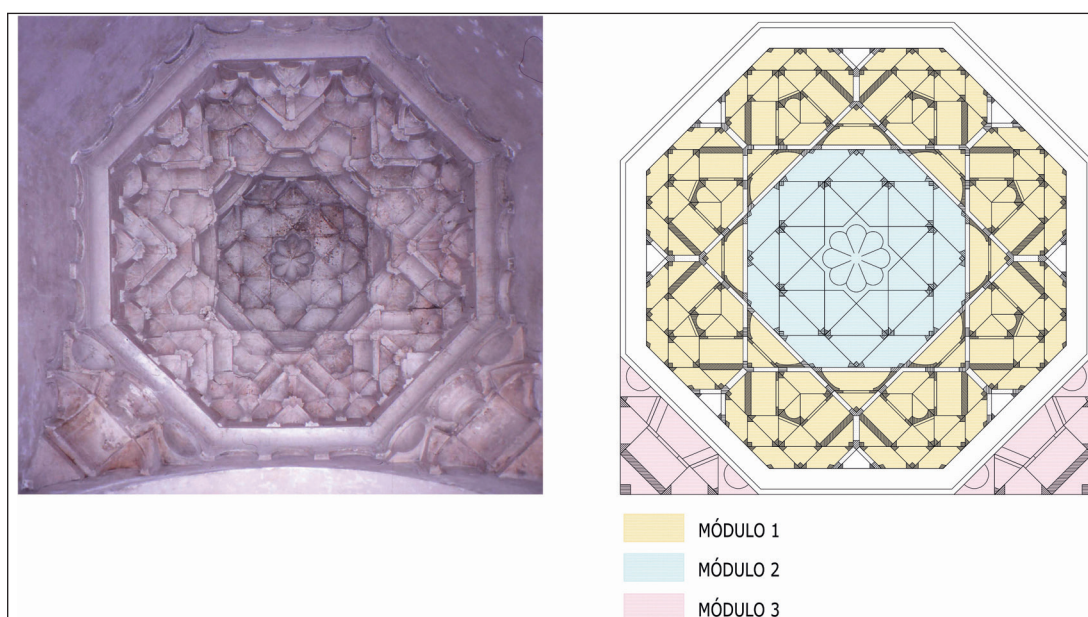


Fig. 44. Esquema en planta base del modelo 3D de la bóveda T4.

42a con la parte superior del primer esquema de la Kutubiyya (fig. 42b) se aprecia una notable similitud.

La principal diferencia radica en la complejidad de filetes y piezas especiales en el esquema de la mezquita Kutubiyya, elementos que podrían interpretarse como alteraciones introducidas en el transcurso mismo de la obra. Es posible, por tanto, que algunas de las composiciones con filete señaladas en este primer esquema de la mezquita Kutubiyya no respondan a un planteamiento previo, sino a decisiones constructivas adoptadas durante la ejecución.

Por el contrario, la composición con filete propuesta para la bóveda T3 ocupa una situación distinta, ya que responde a un patrón que aparece de forma recurrente en las bóvedas de época almorávide y almohade. En el primer ejemplo de la Kutubiya, esta misma composición se prolonga con otra pieza de base trapezoidal y un filete adicional, indicados en un ejemplo de cada una de las composiciones mediante un trazo rojo en la figura 42.

Para levantar el modelo 3D de esta hipótesis (fig. 43) se han considerado los perfiles y los mocárabes de la bóveda anterior.

Por último, la bóveda T4, que cubre el mihrab, presenta tres módulos (fig. 44). Para levantar los perfiles considerados en el modelo tridimensional (fig. 46) se han estimado las medidas y los resaltos horizontales en la fotografía y las alturas y resaltos verticales en la sección de Ewert.

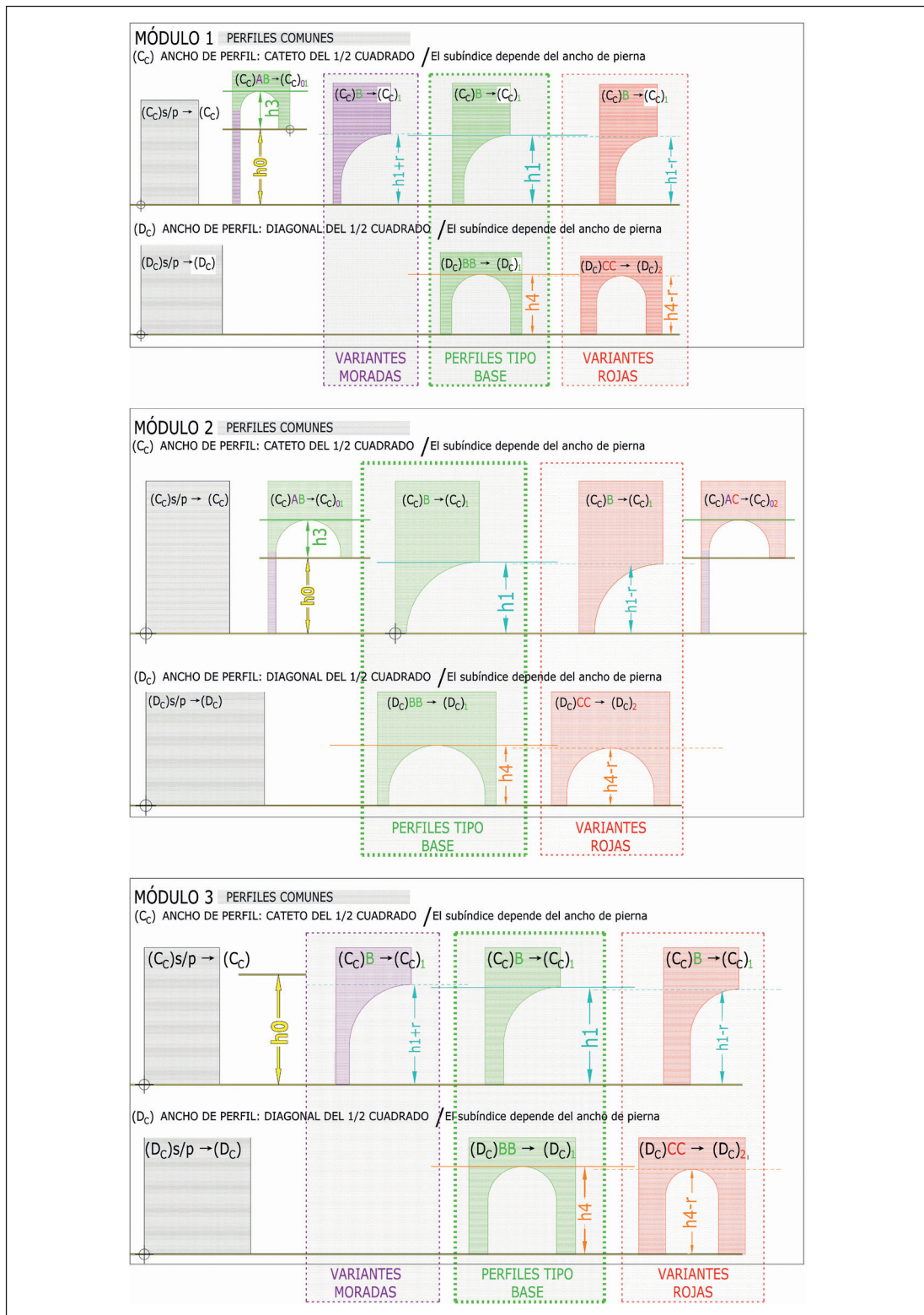


Fig. 45. Perfiles base del modelo 3D de la bóveda T4.

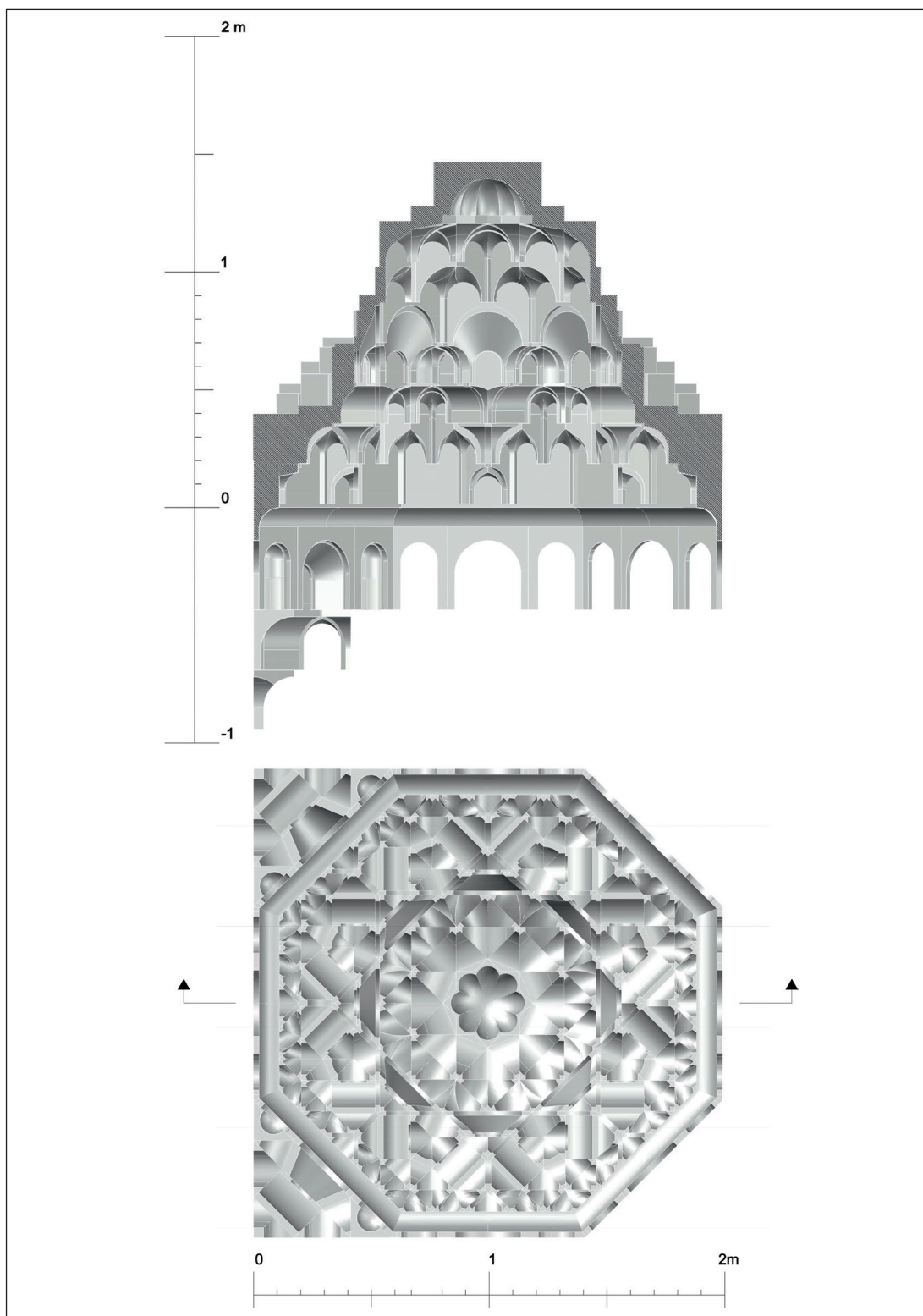


Fig. 46. Planta y sección del modelo tridimensional elaborado para la bóveda T4.

EN CONCLUSIÓN

En el proceso de análisis realizado para el levantamiento de estos modelos han surgido varias hipótesis: en primer lugar, sobre cuál pudo ser el esquema de partida; en segundo, acerca de cómo se replanteó dicho esquema en obra, y, finalmente, sobre la configuración de las piezas constructivas de los mocárabes y la posible secuencia de montaje. Esta última hipótesis constituye un eslabón temprano en el estudio de la evolución de las bóvedas de mocárabes. En este contexto, resulta especialmente relevante el papel de la medina en el montaje. Aunque en el esquema de medinas ya no se oculta un tablero dispuesto verticalmente que atravesase de lado a lado la cúpula —como ocurría en el pequeño cupulín de la macsura de Tremecén, donde servía de soporte a los mocárabes que se adosaban a él—, sigue cumpliendo una función auxiliar. Ahora se trata de tableros, también verticales y labrados en su cara inferior con un perfil específico, que se insertan de manera discontinua entre los mocárabes con un doble cometido: por un lado, conectar las piezas entre sí, y por otro, servir de apoyo. Cada tramo de medina enlaza, en su nivel, las piezas adyacentes en uno o dos ejes, coincidiendo con los bordes verticales donde el tablero se integra en el conjunto. En el nivel superior, en cambio, actúa como base para que los mocárabes se apoyen mediante sus suplementos: bien a través de la pestaña trasera del suplemento superior, en los desarrollados a un solo nivel, o bien mediante el suplemento trasero, en los que se organizan en dos niveles.

AGRADECIMIENTO

Expreso mi más profundo agradecimiento a Antonio Almagro por su generosidad incomparable.

BIBLIOGRAFÍA

- Almagro, Antonio (dir.), *ATARAL, Atlas de Arquitectura Almohade*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: <https://www.ataral.es>
- Almagro, Antonio (2015): “La mezquita mayor de Tremecén y la cúpula de la maqsura”. En: *Al-Qantara*, 36, 1, pp. 199-257. <https://doi.org/10.3989/alqantara.2015.007>
- Almagro, Antonio / Jiménez, Alfonso (2022): “The Kutubiyya Mosque of Marrakesh Revisited”, *Muqarnas*, 39, pp. 255-288.
- Ewert, Christian / Jens-Peter Wisshak (1984). *Forschungen zur almohadischen Moschee. II: Die Moschee von Tinnal*. Mainz am Rhein: Verlag Phillip von Zabern.
- Loukidi, Abdelhak / Rkha Chaham, Khalid / Bahjaoui, Taoufiq / Amrani Abourouh, Mohamed / Bensallam, Saad (2024): “Architectural restitution of the muqarnas dome in the Tinnel mosque”, *SMC*, 20, *Nápoles*, pp. 108-114.
- Piñuela, Mila (2022): “Bóvedas de mocárabes en las construcciones sa‘díes”. En Almagro, Antonio (ed.), *Arquitectura sa‘dí. Marruecos 1554-1659*. Madrid: CSIC, pp. 527-567.

- Piñuela, Mila (2023): “¿Qué es la Medina y qué supone en una techumbre de mocárabes?”. En: *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 125, pp. 9-54.
- Terrasse, Henri (1968): *La mosquée al-Qaraouiyyin à Fès*, Paris: Librairie C. Klincksieck.

JARDINES Y JARDINERÍA EN LOS TAPICES DE LA CORONA DE ESPAÑA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII. IMÁGENES SELECCIONADAS

GARDENS AND GARDENING IN THE TAPESTRIES OF THE CROWN OF SPAIN FROM THE 16TH AND 17TH CENTURIES. SELECTED IMAGES

Pilar Bosqued Lacambra

Investigadora independiente

pcb.bosqued@gmail.com

ORCID: 0000-0002-1291-7532

Recibido: 25/09/2024. Aceptado: 11/03/2025

Cómo citar: Bosqued Lacambra, Pilar, "Jardines y jardinería en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII: imágenes seleccionadas", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 127 (2025): 65-88.

Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17590588>

Resumen: El estudio de las plantas en los tapices de los siglos XVI y XVII de la Corona de España (Patrimonio Nacional), permite conocer los jardines y los elementos de la jardinería presentes en las escenas, así como los diferentes estilos de jardinería asociados a esos paños. En este artículo se muestran algunas imágenes de jardines y jardinería en estos tapices acompañadas de textos.

Palabras clave: *Colección Real de tapices; Patrimonio Nacional de España; jardín medieval; jardín renacentista; jardín barroco clasicista.*

Abstract: The study of the plants depicted in the sixteenth- and seventeenth-century tapestries belonging to the Spanish Crown (National Heritage) provides insight into the gardens and gardening elements represented in these scenes, as well as into the different styles of garden design associated with these works. This article presents several images of gardens and gardening features found in these tapestries, accompanied by explanatory texts.

Key words: *Royal Tapestry Collection; Patrimonio Nacional de España (National Heritage of Spain); medieval garden; renaissance garden; baroque classicist garden.*

NOTA PREVIA

Para el presente artículo, y en relación con los paños o tapices de los siglos XVI y XVII, se siguen los catálogos¹ publicados por el Patrimonio Nacional de España, quien posee y custodia la colección de tapices. Los números arábigos hacen referencia a las series que componen la colección, y los números romanos al tapiz (TA) en cada serie.

El artículo complementa a los publicados en la revista *Academia* de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, números 117 (2015), 119-120 (2017-2018) y 121 (2019); se recomienda acudir a los mismos para la consulta de sus textos y su bibliografía². En él se incluyen algunas actualizaciones respecto a los artículos precedentes relativos a los tapices de la Colección Real y en especial respecto a su correspondencia con tapices de otras colecciones paralelas.

INTRODUCCIÓN

El presente estudio de los jardines y la jardinería en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII, Patrimonio Nacional de España, expone de manera sucinta los elementos propios de lo jardinero, tanto vegetales como arquitectónicos, localizados e incluidos en los campos³ de los paños.

En primer lugar, se han seleccionado los tapices que contienen imágenes de jardines y de jardinería para estudiar los mencionados elementos representados, que han quedado incluidos en el texto, ilustrados en el repertorio gráfico que acompaña este artículo⁴.

La jardinería es, según la Real Academia Española, el “arte y el oficio del jardinero”⁵, y por ello se trata someramente de los diferentes estilos del arte de los jardines presentes en los paños y asociados a los mismos.

JARDINES Y JARDINERÍA EN LOS TAPICES DE LA CORONA DE ESPAÑA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII DE PATRIMONIO NACIONAL DE ESPAÑA

El concepto y el estilo de un jardín varían con el paso de los años, la historia, la ciencia, la botánica, la tecnología, la arquitectura e ingeniería, las modas y las

¹ Junquera / Herrero, 1986. Junquera / Díaz, 1986.

² Bosqued, 2015: 121-184. 2017-2018: 109-163. 2019a: 137-191. Agradezco a Patrimonio Nacional los permisos concedidos para el trabajo.

³ Sobre los términos utilizados en la tapicería, véase Herrero, 2008. Las cenefas repiten en cierta medida algunos de los elementos de los campos de los tapices relacionados con el tema.

⁴ Este artículo se adapta en su extensión e imágenes a las normas de publicación de la revista *Academia*, por lo que se aborda el tema de manera sintetizada y con un número reducido de figuras.

⁵ *Diccionario de la lengua española*. En: <https://dle.rae.es> [última consulta, mayo de 2024].

tendencias⁶. En los tapices de los que aquí se trata se han identificado tres estilos de jardín: el jardín medieval tardío, el jardín renacentista de influencia italiana y flamenca, y el jardín clasicista, o barroco, de origen francés.

EL JARDÍN MEDIEVAL TARDÍO EN TAPICES DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XVI DE PATRIMONIO NACIONAL DE ESPAÑA

Este estilo del arte de los jardines está presente en algunos de los tapices de principios del siglo XVI y muestra características propias del jardín medieval cerrado, *hortus conclusus*, aunque en esta ocasión de estilo ya tardío.

En términos generales, el jardín medieval se caracteriza por los muros que encierran y protegen al jardín, las fuentes que proporcionan el agua necesaria para los usos domésticos, para el baño, para el riego y también para la ornamentación y el placer y, en relación a la vegetación, los árboles de mediano porte, sobre todo frutales, los bancos de verdor, las espalderas y plantas trepadoras, todo ello dispuesto en praderas salpicadas de flores, y flores ornamentales, muchas de ellas con carácter simbólico⁷.

Las siete *Góteras de cama*⁸ (TA 3/IV-X) presentan una unidad temática que Volckaert ha estudiado⁹, e indica que los tapices siguen y se inspiran en el *Roman de la Rose* y sitúa su confección entre 1510 y 1525. En esos siete tapices aparecen jardines con bancos de verdor, fuentes y, evidentemente, vegetación asociada al jardín.

BANCOS DE VERDOR. Los bancos de verdor¹⁰, característicos de la jardinería medieval, son bancos contruidos en ladrillo en los que la superficie destinada al asiento superior, al apoyo o al acodo, se recubría con césped, o especies botánicas similares, de manera que proporcionaran un cómodo y mullido asiento y apoyo a las damas. Al mismo tiempo las distinguidas señoras exhibían y salvaguardaban sus ricos ropajes, los cuales quedaban extendidos sobre las limpias superficies de la pradera y sobre los bancos. Los bancos de verdor se empleaban igualmente para colocar jarrones, cestas y otros elementos móviles que contuvieran flores y plantas (figs. 1a, 1b y 1c).

FUENTES. En las *Góteras de cama* se han localizado fuentes ornamentales redondas de piedra labrada de cierta altura con un surtidor central del que surgen varios caños que dan salida al agua, que cae en la fuente. Según Volckaert, se trata de fuentes del amor¹¹, tema del *Roman de la Rose*¹².

⁶ Véase sobre la iconografía y los jardines, Impelluso, 2005.

⁷ Sobre la simbología y las plantas, véase Levi, 1977.

⁸ Las *Góteras de cama* se encuentran clasificados en la serie *Historia de David y Betsabé*, con cuya historia no tienen nada que ver.

⁹ Volckaert, 1993: 58-63.

¹⁰ Una excelente imagen de banco de verdor se incluye en el *Roman de Renaud de Montauban*, manuscrito de la Biblioteca del Arsenal de París (<https://www.bn.fr-arsenal>).

¹¹ Volckaert, 1993: 62. Indicó que es una "allusion à la fontaine d'amour ou à la fontaine de Narcisse".

¹² Ver Innes & Perry, 2002.



Figs. 1a, 1b y 1c. Superior: *Gota de cama*, Bruselas, 1510-1525 (TA 3/X); inferior izquierda: *Gota de cama*, Bruselas, 1510-1525 (TA 3/VI); inferior derecha: *Gota de cama*, Bruselas, 1510-1525 (TA 3/VIII). Patrimonio Nacional. Fotos: Pilar Bosqued.

Las fuentes, además de las funciones prácticas, higiénicas y utilitarias ya mencionadas, proporcionaban el murmullo agradable para el deleite visual y acústico, al mismo tiempo que favorecían el escenario galante, apropiado para el baño y los bañistas, y, por extensión, la presencia esporádica de mirones.



Fig. 2. *Betsabé en el baño sorprendida por David*, Bruselas, primer tercio del siglo XVI (TA 3/I). Patrimonio Nacional. Foto: Pilar Bosqued.

Estas últimas cualidades, bañista y voyeur, se escenifican en el paño bruselense del primer tercio del siglo XVI, *Betsabé en el baño sorprendida por David* (TA 3/I), quien observa desde un terrado la belleza de Betsabé mientras se bañaba¹³. En el paño, a la izquierda, hay un manantial que surge entre rocas formando un pequeño lago o estanque, cuya agua confluye con la de la fuente ornamental que está al resguardo de un templete de elegante diseño de estilo gótico (fig. 2).

GENERALIDADES DE LOS ELEMENTOS VEGETALES. En los sencillos jardines de las *Goterías de cama* se crea un ambiente de jardín placentero, señorial, cortesano y refinado, en los que abundan los rosales trepadores, que se disponen enrollados en espiral por los listones de madera, tutorados por espalderas o vallados, y en celosías, para proporcionar un telón floral al banco y al decorado jardinero. Completa el ambiente amoroso los rosales arbustivos y las canastas rebosantes de rosas recién colectadas. Todas las rosas son rojas, color que simboliza¹⁴ el amor apasionado, tema del *Roman de la Rose*. Los caballeros y las damas cogen, recolectan, se coronan y ofrecen rosas rojas a sus amados y pretendientes.

¹³ *Sagrada Biblia*, Reyes II, XI: 2-4.

¹⁴ Ver nota 7.

EL JARDÍN RENACENTISTA EN TAPICES DEL SIGLO XVI DE PATRIMONIO NACIONAL DE ESPAÑA

Existen numerosos y variados ejemplos de la jardinería renacentista en los tapices de la Corona de España del siglo XVI, en ocasiones en los fondos de los campos. Se trata de jardines con influencia italiana, jardines adaptados al renacimiento desarrollado en los países flamencos, lugar de procedencia de los tapices¹⁵.

El jardín renacentista se ornamenta, y para ello se incluyen diversos elementos arquitectónicos auxiliares: pérgolas, empalizadas, verjas, celosías, barandillas, balaustradas, puertas, templetos, emparrados, cenadores, pabellones, quioscos, fuentes y estatuaria.

Estos elementos arquitectónicos estructuran el trazado del jardín y se ubican estratégicamente en los puntos de intersección de las líneas rectas y diagonales, en las esquinas o en los centros de los andadores y de los parterres¹⁶ rectilíneos y organizados en donde se ubican.

La vegetación aparece dispuesta de manera ordenada en los cuadros de plantación, y trepa cubriendo las pérgolas, las espalderas y las arquitecturas auxiliares; se crean túneles de verdor con flores vistosas y olorosas. Se disponen macetas y macetones con vegetación que complementan el jardín. El mobiliario y las arquitecturas auxiliares están al servicio de la jardinería y de las plantas trepadoras.

Las tres series de tapices bruselenses dedicados a *Vertumno y Pomona* (TA 16/I-VIII; TA 17/I-VI; TA 18/I-VIII), confeccionadas en Bruselas entre 1545 y 1560, recrean la historia de amor habida entre Vertumno y Pomona que Ovidio escribe en el libro XIV de su *Metamorfosis*¹⁷, la cual proporciona una historia perfecta para reproducir jardines¹⁸. Mientras que Pomona se dedicaba a embellecer sus huertos y a rodear con murallas sus jardines para impedir la entrada a los hombres, Vertumno intentaba entrar una y otra vez en la vida de Pomona, disfrazándose de una u otra manera para conseguir su amor¹⁹. Los paños desprenden alegría en las estancias donde se cuelgan, creando la sensación de encontrarse en un jardín interior agradable y delicioso, definido por Delmarcel como un jardín de invierno²⁰, o invernadero.

Estas mismas sensaciones se perciben igualmente en las series de *Grutescos con monos* (TA 30/I-X), Bruselas, hacia 1550, y en la *Colgadura de cama* (TA 31/I-IV), Bruselas, hacia 1560. En este último caso se representa una original ornamentación

¹⁵ Ver al respecto Furing *et al.*, 2002; Sobre el tema de la iconografía y los jardines, consúltase Vredeman de Vries, 1583.

¹⁶ Parterre: del francés “*par terre*”, por tierra, a nivel del suelo. Se aplica igualmente a “un jardín o parte de él con césped, flores y anchos paseos”, *Diccionario de la lengua española*. En: <https://dle.rae.es> [última consulta, mayo de 2024].

¹⁷ Ovidio, Libro XIV; 624-771. En Ruiz de Elvira, volumen III (Lib. XI-XV), 1994.

¹⁸ Consúltase Paredes, 1996; 1999. Cleland, 2014. Herrero, 2018. Bosqued, 2019b.

¹⁹ Sobre la iconografía y las decoraciones de los tapices de Vertumno y Pomona, ver Paredes, 1999: 75-112. Herrero, 2018: 53-78. Cleland, 2014: 270-289.

²⁰ Lo definió como *jardín d’hiver*, Delmarcel, 1999: 130.

inspirada en el mundo vegetal, por lo que la sensación de quienes se dispusieran a utilizar la cama, cerrado su espacio interior por los tapices, sería la de la ilusión de adentrarse en un jardín que pudiera transportarle hacia reparadores sueños.

Schmitz-von Ledebur indicó respecto a la serie de los paños del Kunsthistorisches Museum de Viena²¹ dedicada a Vertumno y Pomona (KHM/XX), similar a los de Patrimonio Nacional, que los diseños eran de Pieter Coecke van Aelst, tejidos entre 1548-1575 en Bruselas²².

Por su parte, Bauer, en su estudio sobre los tapices del cardenal Granvela, muestra la similitud existente entre esa serie²³ y los tapices de Vertumno y Pomona²⁴.

En el fondo del paisaje de la escena de *La Avaricia rechaza el Amor* (TA 61/VII), Bruselas, hacia 1630, se vislumbra una zona de un jardín ordenado y sencillo. Se trata de un jardín al que se accede bajando unas escaleras hasta la terraza en donde está trazado, en planta cuadrangular, con varios parterres geométricos y cuadrangulares, una fuente y una puerta que parece dar acceso a una terraza inferior. El jardín está abierto al paisaje y al espacio que le rodea en el cual se incluye.

FUENTES. En el paño bruselense *Vertumno transformado en guerrero* (TA 18/VI), hacia 1545, se localiza una fuente de doble taza en el centro de un jardín de cuadros de plantación geométricos, la cual ordena la composición sobre la que se articulan los caminos a recorrer y los cuadros de plantación.

En el tapiz bruselense *Jardín con edificios* (TA 69/I) se muestra una fuente circular de taza redonda, que se alza sobre un pilón bajo de gran tamaño, también circular, al que cae el agua.

En *Rebeca da de beber a Eliezer* (TA 29/VI), Bruselas, hacia 1535, se reproduce esa acción²⁵ expresada en el título con una fuente utilitaria y práctica, que se localiza en un exterior. A pesar de que no forma parte de un jardín, se incluye porque está ejecutada al modo de una elegante alberca o piscina, con un diseño de estudiadas y clásicas proporciones, rodeada de un suelo de mármoles de colores y balaustradas artísticas.

En el paño bruselense *La Avaricia rechaza al Amor* (TA 61/VII), hacia 1630, encontramos una fuente de taza circular que deja caer el agua sobre un estanque rectangular situado abajo, a nivel del suelo, y que proporciona un murmullo de agradables sensaciones y reflejo de la luz. En el trazado de la fuente se emplean cuidadas proporciones que muestran la inserción del círculo de la fuente en el rectángulo del estanque, un diseño simple, pero de resultados siempre acertados.

²¹ Kunsthistorisches Museum Wien, Austria (en adelante, KHM). Agradezco la consulta de los archivos y los paños al mencionado museo, e *In memoriam*, a la que fuera conservadora de los tapices, la doctora Rotraud Bauer (1941-2006).

²² "Die Entwürfe der Figuren werden Pieter Coecke van Aelst". En Schmitz-von Ledebur, 2015: 106-117.

²³ Se trata de la serie KHM LXVI/1-6: *Ausichten von Gärten mit Tierstaffage*. Ver sobre el tema Bauer, 2000: 151-154, 361-364. Ver nota 21.

²⁴ KHM XX/1-9: *Pomona und Vertumnus nach Ovidio Metamorphosen*. Ver al respecto Bosqued, 2019b: 351-378. Ver, igualmente, nota 19.

²⁵ *Sagrada Biblia*, Génesis XIV, 14-19.

EMPARRADOS, PÉRGOLAS Y CELOSÍAS. Los cuatro tapices de la serie bruselense *Juegos de niños* (TA 33/I-IV), hacia 1560, representan paisajes idílicos con emparrados formados por troncos de robles (o encinas) por los que trepan parras ornamentales entre las que figuran niños alegres y divertidos que se dedican a recolectar las uvas. El dominio de las técnicas agrícolas se percibe en la disposición que se practica a la vid, dejándola subir hasta lo alto de un árbol, proporcionando a su tronco la vistosidad de sus pámpanos y uvas²⁶ (figs. 3a, 3b y 3c).

Otros emparrados con celosías se localizan en los paños de las tres series ya mencionadas de *Vertumno* y *Pomona*. Esas estructuras ligeras permiten que las plantas y las flores trepen y recubran las estructuras ideadas para ello, por lo que con el tiempo quedan cubiertos de flores y frutos, confirmando a los paños alegría y exuberancia. A las pérgolas se añaden adornos, guirnaldas, coronas y esculturas.

Los diez tapices de la serie *Grutescos con monos* (TA 30/I-X), Bruselas, hacia 1550, no reproducen un jardín propiamente dicho, pero recrean el ambiente y algunos elementos que forman parte de un jardín. Las celosías y las pérgolas se cubren de plantas trepadoras y exóticas que otorgan al ambiente jardinero y renacentista matices originales y sorprendentes. Destacan por su exuberancia floral y frutal, resaltada por el color rojo vivo del fondo de los paños.

El tapiz *Jardín con edificios* (TA 69/I) muestra un túnel de verdor de bóveda de cañón recubierto de vegetación. Cuando el paseante recorre el espacio a través del túnel, el espacio se percibe como mayor.

TEMPLETES, QUIOSCOS Y PABELLONES. Se introducen en los jardines a manera de habitación, cenador o habitáculo complementario donde pasar unas horas y disfrutar del jardín en todas sus dimensiones. Algunos de los templete o pabellones de recreo se construyen como un belvedere o mirador, por lo que se elevan en altura varios pisos o se edifican sobre las elevaciones del terreno a fin de obtener la máxima panorámica. También existen pajareras de enormes dimensiones o jaulas integradas en el jardín, elementos faunísticos complementarios de los jardines. Existen varios ejemplos en las series de *Vertumno* y *Pomona* (TA 16, 17 y 18).

En ocasiones, los templete y los pabellones quedan recubiertos por abundante vegetación por lo que, en cierto modo, se crean nuevos jardines en altura, a manera de sencillos jardines verticales. Es entonces cuando la esencia del jardín renacentista se manifiesta en toda su simple expresión: arquitectura y diseño unidos a la planificación espacial y a la selección de las especies botánicas apropiadas, demostrando el conocimiento de las técnicas agrícolas y jardineras (fig. 4).

En el tapiz *Las hermanas de Psiquis* (TA 137/I), Bruselas, hacia 1550, destaca un templete de amor o habitáculo donde el Amor, Cupido, encuentra el inmejorable refugio y tranquilidad, a resguardo de las miradas extrañas, entre un maravilloso e idílico paisaje. El jardín se convierte una vez más en el marco ideal para las pasiones amorosas y las sensaciones más placenteras.

²⁶ Agradezco al conde Donà delle Rose la aportación fotográfica para el estudio de sus cuatro tapices de idéntica temática.



Figs. 3a, 3b y 3c. Superior: *Emparrados y niños cogiendo uvas*, Bruselas, hacia 1560 (TA 33/I). Centro: *Vertumno transformado en anciana*, Bruselas, h. 1550 (TA16/VI). Inferior: *Colgadura de cama, paño lateral*, Bruselas, h. 1560 (TA 31/II). Patrimonio Nacional. Fotos: Pilar Bosqued.

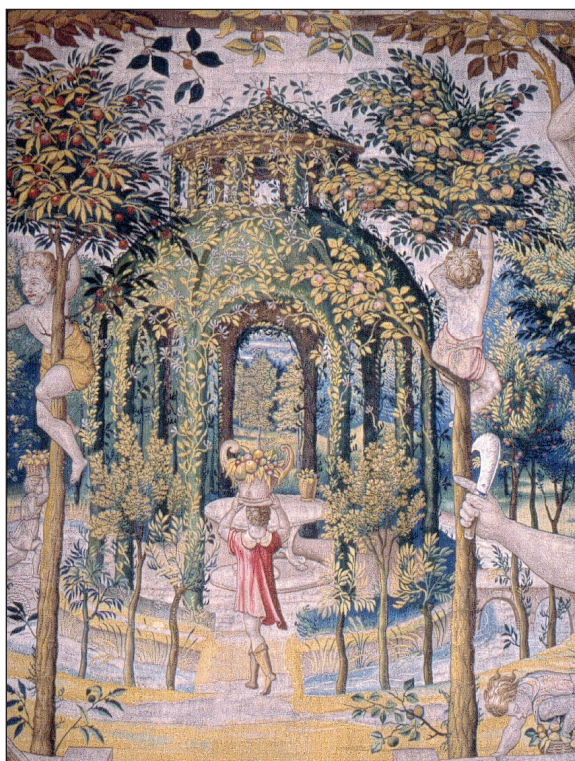


Fig. 4. *Vertumno transformado en jardinero*, Bruselas, h. 1545 (TA 18/V).
Patrimonio Nacional. Foto: Pilar Bosqued.

El paño *Jardín con edificios* (TA 69/I) proporciona la imagen de un templete y pabellón de recreo de dos pisos en los que se desarrollan, a modo de corredor aéreo, los espacios adecuados para disfrutar del placer del jardín, al resguardo de las inclemencias del tiempo, de las miradas indiscretas y como una refinada extensión del edificio o residencia. La planta inferior está compuesta por columnas que dejan el espacio abierto hacia el jardín, mientras que la superior se compone por arcos de medio punto. Las esquinas se adornan con torres que sobresalen en su altura. Podemos considerar al conjunto superior como un *belvedere*, mientras que la parte inferior se aproxima a la idea de un *cortile* en el que pasear. El templete parece rodeado por pequeños canales de agua. Unas rústicas vallas de madera enmarcan los andadores que llevan hacia el jardín.

MUROS, VERJAS, EMPALIZADAS Y CERRAMIENTOS. En las tres series de Vertumno y Pomona se muestran empalizadas bajas, simples y sencillas celosías que perfilan los cuadros de plantación y los andadores y que siguen la clásica tradición de la jardinería romana²⁷. Esos cerramientos tienen igualmente usos prácticos para las plantas trepadoras o las que necesitan apoyarse en ellas para crecer en altura, como los rosales. Los vallados de madera enmarcan los andadores que recorren los jardines (figs. 5a y 5b).

²⁷ Grimal: 1969.



Figs. 5a y 5b. Izquierda: *Las boras vienen a recibir a Venus*, Bruselas, h. 1550 (TA 41/I). Derecha: *Vértumno transformado en agricultor* (TA 17/I). Patrimonio Nacional. Fotos: Pilar Bosqued.

Las cercas y cerramientos permiten delimitar la superficie dedicada a huerta o jardín sin impedir la visión y disfrute de los mismos. Es el caso de la empalizada del cercado que delimita el Jardín de las Hespérides²⁸ en el paño *Hércules luchando con el dragón del jardín de las Hespérides* (TA 23/V), Bruselas, hacia 1550, y del mencionado *Jardín con edificios* (TA 69/I).

BANCOS Y ASIENTOS. En el paño *San Jerónimo en el desierto* (TA 7/III), tejido en Bruselas hacia 1515, el santo se apoya al pie de un árbol que tiene en su parte inferior un banco circular que rodea toda la base del tronco que está confeccionado con ramas entretejidas, del mismo modo en que se hacían las empalizadas para los jardines en la época medieval y principios de la renacentista.

Los bancos circulares con un árbol en el centro servían para realizar las danzas de mayo²⁹, bailes haciendo la rueda, en corro, rodeando el pie de los “árboles de mayo” que conmemoraban la alegría primaveral y el despertar del amor³⁰. Esta iconografía puede verse en una de las series de tapices del KHM, *Szenen aus dem*

²⁸ Bosqued, 2011. Herrero, 2020: 26-27, 42-43, 61.

²⁹ Los bailes se continuaban haciendo y son muy populares.

³⁰ En España se celebran fiestas similares que se conocen como “los mayos”.



Figs. 6a, y 6b. Izquierda: *Vertumno transformado en guerrero*, Bruselas, h. 1550 (TA 16/IV). Derecha: *San Jerónimo en el desierto*, Bruselas, h. 151 (TA 7/III). Patrimonio Nacional. Fotos: Pilar Bosqued.

Schäferleben, Bruselas, segunda mitad del siglo XVI, que muestra las danzas de mayo y el árbol alrededor del cual se celebran³¹ (figs. 6a y 6b).

Bancos y asientos más lujosos y sofisticados aparecen en las series de Vertumno y Pomona (TA 16, 17 y 18) en donde se utiliza el mármol. Muestran una vez más la influencia de la antigüedad clásica romana.

El banco o murete en el paño *Rafael presentado por Tobías a su padre* (TA 34/II), Bruselas, hacia 1550, recuerda a los bancos de verdor de la época medieval. La base está construida con ladrillos y toda la parte superior se cubre con un confortable almohadón.

ESCULTURAS. Las esculturas y los elementos escultóricos más utilizados para sostener y decorar las pérgolas, emparrados y arquerías son las cariátides, atlantes, sirenas-cariátides, las tres gracias, los faunos-atlantes. En los paños del siglo XVI se localizan, sobre todo, en las citadas series de Vertumno y Pomona³².

³¹ KHM, XC/1-8, Bruselas, segunda mitad del siglo XVI. En KHM XC/2: *Der Reigentanz*; en KHM XC/7: *Der Tanz um der Maibaum* y en KHM XC/8 *Hochzeitsfeier eines Schäferpaares*. Ver nota 21.

³² Hay muchas esculturas en los tapices de los siglos XVI y XVII, aunque algunas no están ubicadas en jardines o exteriores. Sobre el tema, ver Paredes, 1996; 1999. Ver nota 15.

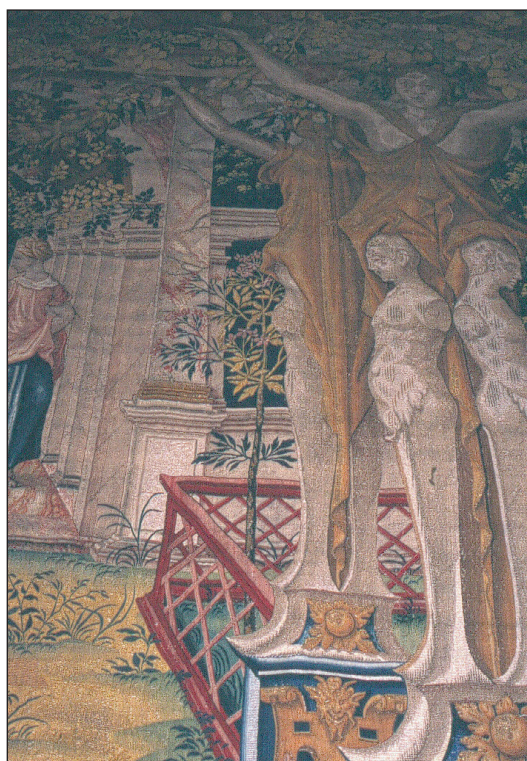


Fig. 7. *Vertumno transformado en agricultor*, Bruselas, h. 1560 (TA 17/I).
Patrimonio Nacional. Foto: Pilar Bosqued.

Se compaginan y se armonizan con otras esculturas clásicas, algunas de ellas recuperadas de las excavaciones realizadas en aquel momento o replicadas en el renacimiento, y que tanto se utilizaron para decorar los jardines (fig. 7).

GENERALIDADES DE LOS ELEMENTOS VEGETALES: plantaciones, setos, setos recortados y topiaria³³. En lo referente a la vegetación, el paseante se deleita mientras atraviesa un túnel de verdor o contempla desde lejos las pérgolas y los túneles cubiertos por vegetación. La sensación de frescor, los cambios de luz que proporciona el follaje se unen a la fragancia de las flores y a la variación de colores y frutos.

Los arbustos se podan y surge el arte topiario, “técnica de podar árboles y arbustos de forma decorativa”³⁴, heredado de la jardinería romana, y que se aprecia en todo su esplendor en el jardín renacentista, donde se percibe el dominio de la poda ornamental y el recorte en formas geométricas, escalonadas y en pisos.

La topiaria se extiende a otras épocas y a otros estilos de jardinería. A principios del siglo XVII, en 1611, fecha que puede ser considerada como una data media de los tapices seleccionados para este artículo, Covarrubias definía a un jardín como

³³ Término que procede del latín *topiaria-æ*: jardinería, y *topiarius-ii*: jardinero decorador. En: García de Diego, 1971: 514.

³⁴ *Diccionario de la lengua española*. En: <https://dle.rae.es> [última consulta, mayo de 2024].



Fig. 8. *Vertumno se descubre ante Pomona*, Bruselas, h. 1545 (TA 18/VIII). Patrimonio Nacional.
Foto: Pilar Bosqued.

un “huerto de recreación de diversas flores y yervas olorosas, con fuentes y quadros repartidos con muchos lazos, y obra que llaman los latinos *topiaria*, de mesas de arrayán y de otras yervas”³⁵.

Los cuadros de plantación y estructura general de los jardines de las series de Vertumno y Pomona se diseñan con simples formas triangulares, cuadrangulares, rectangulares o romboidales, en donde se plantan arbustos, plantas de flor, plantas cubresuelos y donde se ubican igualmente las topiarias y macetas.

En muchas ocasiones se une el jardín de recreo al huerto y a las huertas de frutales, por lo que las especies hortícolas y frutícolas forman parte de los jardines.

Las composiciones de flor cortada se disponen en jarrones, macetas y macetones que, en ocasiones, se introducen en los interiores. Todas ellas ornamentan y complementan el decorado jardinero (fig. 8).

EL JARDÍN CLASICISTA O BARROCO EN TAPICES DEL SIGLO XVII DE PATRIMONIO NACIONAL DE ESPAÑA

En términos generales, en el siglo XVII el jardín ocupa una mayor superficie y se estructura y se diseña según trazados geométricos y grandes perspectivas

³⁵ Covarrubias, 1674 [1943, facsímil, 2003].

abiertas. En este estilo de jardín destaca el agua, tanto en movimiento con juegos de agua con chorros en altura o surtidores en fuentes arquitectónicas, como en los estanques y canales de aguas tranquilas o en suave movimiento. Reflejan la luz y amplían espacios.

El jardín clasicista, o barroco, se convierte en un decorado perfecto en el que un monarca, un noble o un rico pueden proyectar su riqueza, su poder y su dominio. Presenta una extensión adecuada para celebrar fastuosas reuniones, realizar grandes paseos, representar obras teatrales, oír música. El jardín es por sí mismo un espectáculo, una atracción más para sorprender a los huéspedes y al pueblo, el lugar adecuado para proyectar al exterior la gloria de su propietario, e incluso su banalidad.

Las esculturas que adornan los jardines de esa época tienen connotaciones simbólicas, en ocasiones relacionadas con la mitología de la antigüedad clásica griega y romana, las cuales aportarán destacados y repetitivos modelos donde inspirarse.

Son característicos de este estilo de jardín barroco, clasicista o francés, los parterres en *broderie*³⁶, un elaborado diseño de setos recortados y flores que forman lazos y florituras compuestas con la mezcla de elementos vegetales recortados y elementos inertes³⁷. Los parterres en *broderie* adquieren su mayor lucimiento cuando se ven desde lo alto y en perspectiva.

La serie tejida en Amberes, *Historia de Venus* (TA 113/I-IX), hacia 1670, expone detalles de jardines clasicistas del siglo XVII muy interesantes, lo mismo que la serie facticia de paños sueltos, tejidos, según Van Tichelen&Vlieghe, por Boeckhorst (1605-1668), en Amberes³⁸ (TA143/I-IX).

En esta serie se encuentra el paño *Armida conduce a Renaldo a un lugar mágico*³⁹ (TA 143/II), con uno de los ejemplos más hermosos y destacados de jardines barrocos en los tapices del siglo XVII de la colección. A la espectacular composición jardinera se debe añadir el valor que añade el título en donde se cita “un lugar mágico”, que es lo que debe ser un jardín: un lugar que proporcione sensaciones de maravilla y encanto.

En el fondo del paño *Venus y Adonis se disponen para la caza* (TA 113/VIII), Amberes, hacia 1670, se muestra un jardín clásico con sencillos y esquemáticos parterres en *broderie* y una fuente ornamental con agua que cae desde notable altura.

Otras muestras de jardines de estilo barroco, clasicista, se pueden ver en diversos tapices amberinos de mitad del siglo XVII, como los que Delmarcel destacó en

³⁶ Literalmente, “bordado”. *Diccionario de la lengua española*. En: <https://dle.rae.es> [última consulta, junio de 2024].

³⁷ Véase: Morrow, 1987: 232.

³⁸ Respecto a esa serie 143, véase Van Tichelen&Vlieghe, 1990: 109-117. Así lo recoge igualmente Delmarcel, quien remite al artículo citado. En: Delmarcel, 1999: 229.

³⁹ Sobre Armida y Renaldo, véase la obra del Museo del Prado de Luca Giordano *Armida y Renaldo*, óleo sobre lienzo, hacia 1697, P003235, <https://www.museodelprado.es> [última consulta, julio 2024].

su obra⁴⁰, y en los que se representan fuentes, juegos de agua, parterres, grandes macetones con plantas y arbustos, arbustos recortados y avenidas del jardín en perspectiva.

FUENTES, CASCADAS Y JUEGOS DE AGUA. Como se ha dicho, la abundancia de los estanques y de juegos acuáticos está igualmente ligada al concepto del jardín clasicista francés o jardín barroco. En los jardines del siglo XVII se exhibe, por tanto, la técnica y el dominio de la fontanería ornamental, artística y lúdica.

En estos tapices del siglo XVII se descubren varias fuentes arquitectónicas de destacada envergadura. Son fuentes que componen escenas de gran espectacularidad, con desarrollada teatralidad, y que están dispuestas en terrazas o formando diferentes juegos acuáticos y amplias perspectivas.

En el caso del tapiz *Apolo y el dragón* (TA 113/VII), Amberes, hacia 1670, se muestra en la escena del fondo una fuente o cascada, que forma una cortina de agua que se desploma desde cierta altura sobre un estanque o canal situado abajo, en un nivel inferior, produciendo notable sonoridad.

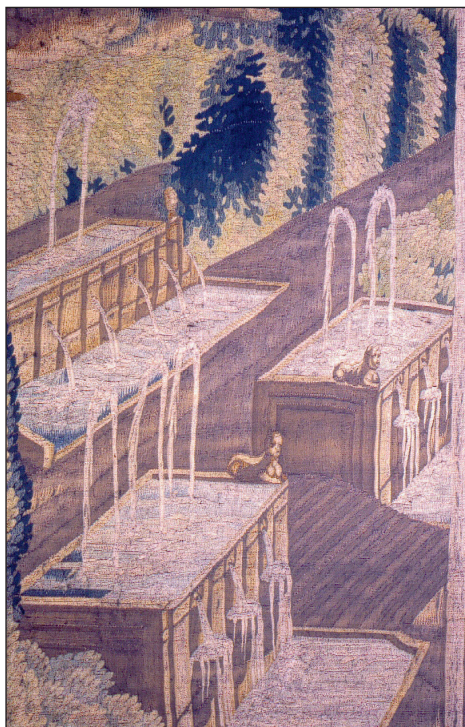
En el ya mencionado amberino paño, *Armida conduce a Renaldo a un lugar mágico* (TA 143/II), se recrea un jardín con chorros de agua que se elevan y monumentales terrazas con estanques. La estructura general del jardín ha precisado de grandes movimientos de tierra y elaboradas técnicas arquitectónicas hasta escalonar el terreno formando grandes plataformas que albergan fuentes y estanques, juegos de agua y escaleras monumentales que unen los diferentes niveles o terrazas. Las líneas verticales que forman los chorros de agua que ascienden a presión y a considerable altura quedan perfectamente potenciados por las plantaciones arbóreas que también proyectan sus siluetas verticales. La disposición escalonada de las terrazas y los juegos acuáticos semejan la *Fontana dell'organo*, de la italiana *Villa d'Este* en Tívoli, cerca de Roma⁴¹.

En el paño antuerpino *Banquete de Armida* (TA 143/IX) se muestra una gran fuente ornamental de cuatro tazas circulares superpuestas de diferentes diámetros y en diferentes alturas, rematadas en su parte superior por los caños por donde el agua cae en abundancia y desciende resbalando y formando sonoras cascadas hasta el gran estanque circular inferior (figs. 9a, 9b, 9c y 9d).

TEMPLETES, QUIOSCOS Y PABELLONES. Los pabellones y templetos pueden ser de grandes dimensiones y de sólidas estructuras arquitectónicas. Conforman uno de los puntos más destacados del jardín, tanto por estar dentro como por ser observados desde la distancia. Es el caso de la parte del templo de columnas de planta circular con cúpula redonda que puede verse en *Apolo y el dragón* (TA 113/VII), Amberes, 1670, cuyo modelo arquitectónico se remonta a los templos romanos de la antigüedad clásica y que tiene su ejemplo más destacado, y más repetido en el

⁴⁰ Véase el capítulo dedicado a los tapices amberinos del siglo XVII, Delmarcel, 1999: 255-265.

⁴¹ El palacio y el jardín están declarados Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. Ver al respecto <https://villae.cultura.gov.it> y <https://whc.unesco.org> [últimas consultas, junio 2024].



Figs. 9a, 9b, 9c y 9d. Superior izquierda: *Apolo y el dragón*, Amberes, h. 1670 (TA 113/VII); superior derecha: *Armida conduce a Renaldo a un lugar mágico*, Amberes, h. I (TA 143/II); inferior izquierda: *Banquete de Armida*, Amberes (TA 143/IX); inferior derecha: *Venus y Adonis se disponen para la caza*, Amberes, h. 1670 (TA 113/VIII). Patrimonio Nacional. Fotos: Pilar Bosqued.

arte de los jardines, en el templo de Vesta situado en la colina romana de Tívoli, el cual se incluirá igualmente en los jardines paisajistas⁴².

Los protagonistas del paño amberino *Armida y Ronaldo pasean* (TA 143/VII) salen de un templo, o pabellón, adornado con pilastras y columnas sostenidas por cariátides y atlantes. Se sitúan en lo alto de las escaleras de acceso al templo, cuya zona está cerrada por balaustradas y desde donde se domina la panorámica del jardín, apenas mostrado.

En la serie *Galerías* (TA 64 I/IV), Bruselas, hacia 1660, se insertan en los jardines del fondo de los paños varios pabellones sencillos recubiertos de vegetación situados en las esquinas de los parterres geométricos.

BANCOS Y ASIENTOS. En el tapiz, también antuerpino, de *Las Aonidas hacen el tocado de Venus* (TA 143/VI) se muestra una escena en la que Venus se deja peinar entre rosas y amorcillos, protagonistas de los jardines. El sillón o poltrona parece sacado del interior de la residencia donde se ubica el jardín, lo mismo que los almohadones y las fastuosas telas que se extienden por la pradera. El jardín se convierte en una habitación más de la morada, la cual se agranda y se prolonga por el jardín.

Por su parte, en el paño *Venus y Adonis se disponen para la caza* (TA 113/VIII), Amberes, hacia 1670, vemos cómo Venus, igualmente rodeada por amorcillos y rosas, está recostada sobre un rico tejido que se alza por detrás, apoyado entre dos árboles, formando un habitáculo abierto desde el que disfruta de la visión del jardín clasicista, esbozado ligeramente, y que se extiende abierto al paisaje.

EMPARRADOS, PÉRGOLAS Y CELOSÍAS. Las cinco series llamadas *Galerías* (TA 64/I-IV; TA 65/I-XII; TA 66/I-XXI; TA 67/I-XI y TA 68/I-X), tejidas entre 1625 y 1660, abundan en emparrados y pérgolas, que son el motivo principal del campo del tapiz, y enmarcan las composiciones florales dispuestas en jarrones. Una vez colgados los paños a lo largo de las paredes y de los muros proporcionan a las estancias la sensación de estar dentro de un verdadero jardín⁴³ (fig. 10).

En el tapiz amberino *Banquete de Armida* (TA 143/IX) destaca sobremanera la elevada estructura, toda ella recubierta de vegetación, que se comporta como una gran pérgola, o emparrado, formada por bóveda y sostenida por columnas rematadas en pináculos decorativos. El espacio formado para proteger la larga mesa dispuesta para el banquete está abierto, lo que permite la integración plena en el jardín, mientras que los laterales se han adornado con guirnaldas verdes.

ESCULTURAS. Las series *Galerías* también están profusamente embellecidas por motivos escultóricos, donde sobresalen las pilastras de cariátides, las pilastras de estípites y las columnas corintias. Todas ellas sostienen las pérgolas, los templete

⁴² Ver los dibujos del templo de Vesta de Isidro Vázquez (1765-1840) en Biblioteca Digital Hispánica, “Descripción del templo tiburtino de Vesta vulgarmente llamado de la Sibila”, 1792, DIB/14/10/7. <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/x/0/0/57/5?searchdata> [última consulta, junio 2024].

⁴³ Véase nota 20.



Fig. 10. *Galerías de emparrados*, Bruselas, h. 1660 (TA 66/III). Patrimonio Nacional.
Foto: Pilar Bosqued.

y los pabellones que albergan y cobijan los jarrones con exuberantes decoraciones y composiciones florales (fig. 11).

CERRAMIENTOS, BALAUSTRADAS Y BARANDILLAS. La terraza del tapiz *Apolo y el dragón* (TA 113/VII), Amberes, hacia 1670, que tiene el suelo cubierto de mármoles de colores, está limitada con balaustradas a las que se puede asomar para contemplar el maravilloso espectáculo de la cascada de agua que se desploma desde lo alto hasta el estanque inferior.

En *Las Aonidas hacen el tocado de Venus* (TA 143/VI) existen balaustradas con jarrones que cierran y delimitan el jardín escalonado y sus diferentes espacios.

GENERALIDADES DE LOS ELEMENTOS VEGETALES. En los tapices del siglo XVII hay varios jardines de setos recortados, todos ellos trazados de forma esquemática y mostrados en lejanía, los cuales se incluyen en el paisaje y, evidentemente, en el decorado jardinero.

Resultan notorios y notables en los mencionados fondos de los cuatro paños de la serie *Galerías* (TA 64/I-IV), Bruselas, hacia 1660, con un diseño de parterres en *broderie* de líneas curvas y geométricas, aunque muy esquemáticos.

También se ve un jardín de setos recortados en el paño *La Avaricia rechaza el Amor* (TA 61/VII), Bruselas, hacia 1630, con setos bajos y otros setos de mayor altura, todos ellos podados, que forman muretes que delimitan exteriormente los cuadros geométricos de plantación.



Fig. 11. *Galerías de emparrados*, Bruselas, h. 1625 (TA 67/XI).
Patrimonio Nacional. Foto: Pilar Bosqued.

En *Venus y Adonis se disponen para la caza* (TA 113/VIII), Amberes, hacia 1670, se muestra un jardín de setos bajos recortados formando parterres de elaboradas curvas y líneas mixtilíneas, cuadros de plantación ordenados estructurados por la fuente ornamental de la que se ha hablado.

Delante de la monumental fuente del paño antuerpino *Banquete de Armida* (TA 143/IX) existen parterres de setos recortados con formas simplificadas de líneas curvilíneas y geométricas.

Como se ha visto, las composiciones florales, frutales y las mixtas (florales y frutales), con su variado colorido y formas distintas, confieren alegría y belleza al tapiz. Estas agrupaciones de planta viva se componen, se disponen y se organizan en los jarrones con flor cortada; presentan un alto interés ornamental y estético y, además, permiten la aparición de especies florales originales y exóticas que evidencian el uso y las modas florales del momento (fig. 11).

Resulta frecuente que la exuberancia de flores y frutas y la disposición desmayada de algunas plantas terminen por ocultar parte de los jarrones y macetas, y por ello queda potenciada la sensación de jardín. Por otra parte, destacaré la fácil movilidad y la posibilidad de traslado de las macetas y de los macetones, lo que permite cambiar el decorado a voluntad o según dicten las estaciones del año.

En el tapiz antuerpino *Las Aonidas hacen el tocado de Venus* (TA 143/VI) hay un macetón con ¿un naranjo? y un jarrón con flores cortadas, entre ellas rosas, las mismas flores que trepan por el tronco del árbol principal.

Respecto a las guirnaldas, resulta conveniente resaltar que, por sí mismas, no justifican su inclusión en un jardín, ya que pueden aparecer en el interior de los edificios, pero la mayoría de las veces complementan una pérgola, un emparrado, un templete o se sitúan en el alto y en los laterales de una puerta y de una ventana, momento en el que transmiten las sensaciones jardineras propias del exterior.

Las guirnaldas ornamentales están confeccionadas con flores y frutos y, como sucede en los jarrones, tienen una gran riqueza botánica. Proviene de la tradición clásica romana y podría decirse que las guirnaldas son la réplica en vivo, es decir, con especies vegetales vivas, de lo que se hace en la escultura con materia inerte. O viceversa.

Al tratarse de composiciones en las que no es necesario que se críen en una tierra, sino que son flores y plantas cortadas, aparecen mayor número de especies exóticas, introducidas y alóctonas. Además, como la temática botánica y jardinera no ofrece connotaciones problemáticas, los tapices con jardines o ambientes jardineros resultan muy adecuados para ser colgados en las recepciones privadas y oficiales.

HERRAMIENTAS Y ÚTILES DE JARDINERÍA

En estos tapices se han identificado varios útiles y herramientas propios de la agricultura y de la jardinería, la mayoría de ellos en las series de Vertumno y Pomona citadas⁴⁴. Se trata de navajas, cuchillos, podaderas de mano de hoja curva, horcas de tres púas, escaleras de mano portátiles de madera para subir a los árboles y arbustos a podar, cortar y recolectar frutos, jarras y jarrones para regar, cestas y cestos para recoger y transportar flores y frutos, macetas, macetones, jarrones y canastas para colocar flores, frutos y adornos florales. Igualmente, y además en ocasiones con connotaciones simbólicas y atributos de los personajes⁴⁵, palas de madera con las puntas reforzadas con piezas metálicas, hachas, sierras y serruchos. También sombreros de paja para protegerse del sol y del calor.

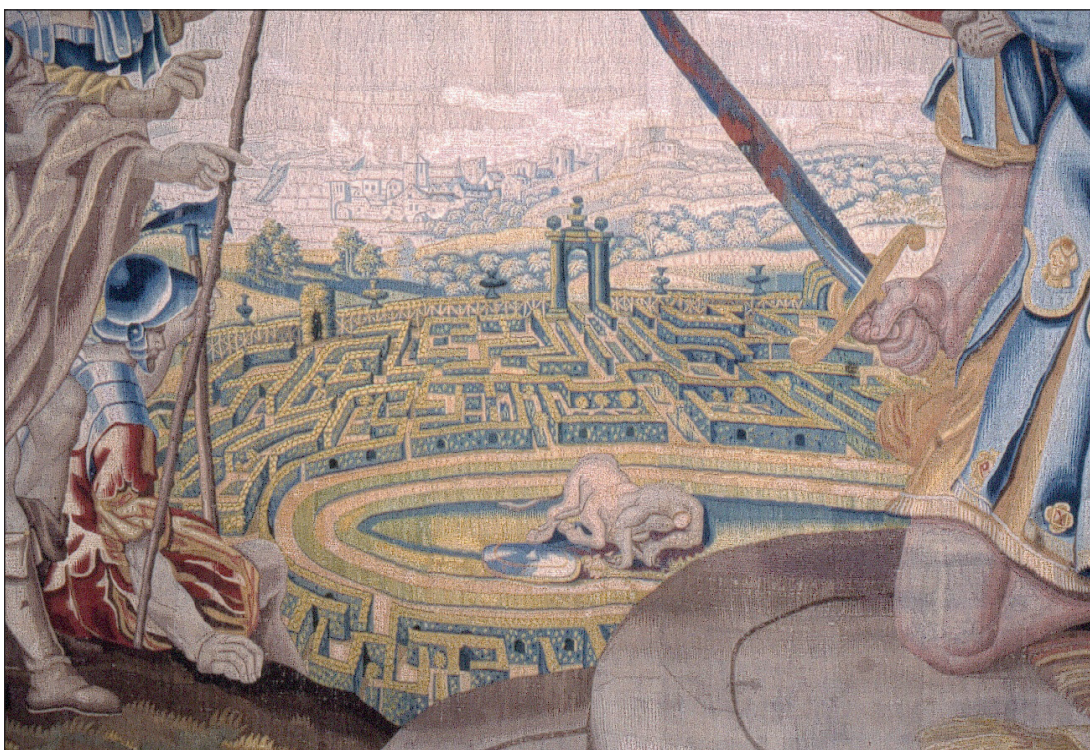
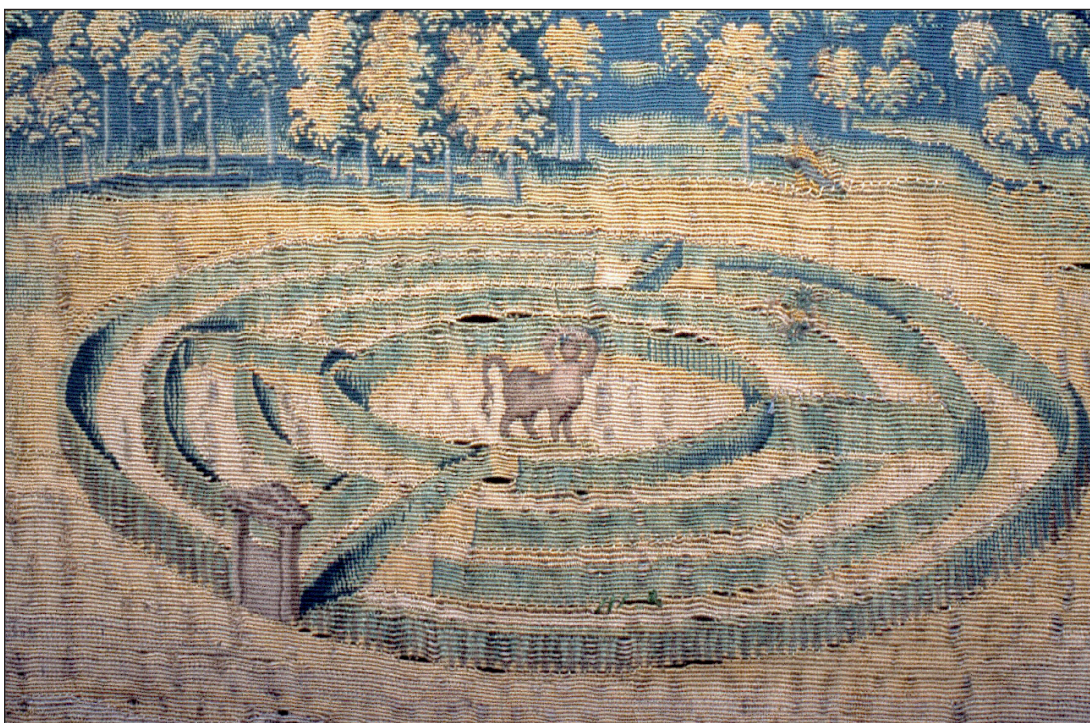
OTROS ASPECTOS RELACIONADOS CON LOS JARDINES

Existen connotaciones mitológicas y simbólicas asociadas a los jardines en estos tapices, de las que ya se ha tratado⁴⁶, e igualmente destacables son las escenas del jardín de las Hespérides en *Hércules luchando con el dragón del jardín de las Hespérides* (TA 23/V), Bruselas, hacia 1550, donde se representa un sencillo recinto cercado con

⁴⁴ Véase Bosqued, 2019b: 370-371.

⁴⁵ Por ejemplo, la pala que aparece en la escena en la que Noé planta la viña tras el diluvio en el tapiz *La Nobleza*, Bruselas (TA 8/IV). Ver al respecto Delmarcel, 1999: 132, 136.

⁴⁶ Ver nota 2. Volvemos a referir la transformación de las Helíadas en álamos, el jardín del Edén y el Paraíso y la conversión de Dafne en laurel (véase Bosqued, 2015: 129, 145, 153).



Figs. 12a y 12b. Superior: *La caída de Ícaro*. Bruselas, h. 1545 (TA 19/I); inferior: *Teseo presenta a los Reyes de Creta la cabeza del Minotauro*. Bruselas 1620-1637 (TA 56/VII). Patrimonio Nacional.

Fotos: Pilar Bosqued.

el árbol de las manzanas de oro, una iconografía que se localiza igualmente en las cenefas de los tapices⁴⁷.

Tienen especial interés las escenas dedicadas al minotauro y el laberinto⁴⁸, ya que reproducen un laberinto vegetal. Ovidio narró⁴⁹ que Dédalo construyó un laberinto y en los tapices de la Corona de España se observan tres laberintos realizados con elementos vegetales, todos ellos de planta circular y setos recortados. Se localizan en el tapiz bruselense *La caída de Ícaro* (TA 19/I), hacia 1545, de la serie dedicada a las *Fábulas de Ovidio*, y en los paños, también bruselenses y de 1620-1637, titulados *Ariadna entrega a Teseo el ovillo para salir del laberinto de Creta* (TA 56/VI) y *Teseo presenta a los Reyes de Creta la cabeza del Minotauro* (TA 56/VII) (figs. 12a y 12b).

BIBLIOGRAFÍA

- Bauer, Rotraud (2000). "Gartenlandschaften mit Tieren Zur Tapisserienserie der sogenannten Granvelligärten in Wien". En: Härting, Ursula (ed.), *Garten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens*. Catálogo de la Exposición Gustav-Lübcke_Museum, Hamm 15. Oktober 2000-24. Januar 2001. München, pp. 151-154 y 361-364.
- Bergua, Juan (1960). *Mitología Universal*. V. I, Madrid.
- Bosqued, Pilar (2011). *El jardín de las Hespérides en dos tapices de la Corona de España del siglo XVI*. Comunicación n° 3 en el XXXVIII Congreso Nacional de Parques y Jardines Públicos "Del Jardín de las Hespérides a la ciudad de hoy". Las Palmas de Gran Canaria, 16 al 19 marzo de 2011. CD-R.
- Bosqued, Pilar (2015). "Arte, botánica, historia, mitología y simbolismo en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (I)". *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n° 117, pp. 121-184.
- Bosqued, Pilar (2017-2018). "Arte, botánica, historia, mitología y simbolismo en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (II)". *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n° 119-120, pp. 109-163.
- Bosqued, Pilar (2019a). "Los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (III)". *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n° 121, pp. 137-191.
- Bosqued, Pilar (2019b). "Los jardines de Pomona en los tapices de Vertumno y Pomona del siglo XVI de Patrimonio Nacional de España y Kunsthistorisches Museum de Viena". En: Chaparro Gómez, César / Pérez Guillamón, Ignacio (eds.), *De Flandes a Extremadura. Humanismo y naturaleza en los tapices de Badajoz*. Encuentro Internacional, 21-22 febrero. Badajoz. Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, pp. 351-378.
- Cleland, Elizabeth A. H. et alii (2014). *Grand Design. Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry*. New York.
- Covarrubias, Sebastián de (2003). *Tesoro de la Lengua Castellana o Española según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674*. Edición preparada por Martín de Riquer. Barcelona, 1943. Edición facsímil, Barcelona.
- Delmarcel, Guy (1999). *La tapisserie flamande*. Tiel / Belgique.
- Delmarcel, Guy (2000). *Los Honores. Tapisseries flamandes pour Charles Quint*. Pandora Publishers.

⁴⁷ Ver nota 28.

⁴⁸ Ver Bosqued, 2015: 181.

⁴⁹ Ovidio, 1994: 100-103.

- Fuhring, Peter / De Jonge, Krista / De Maegd, Chris / Härting, Ursula (2002). *De Wereld is een tuin. Hans Vredeman de Vries en de tuinkunst van de renaissance*. Amsterdam.
- García de Diego, Vicente (1971). *Diccionario ilustrado latino-español español-latino*. Barcelona (octava edición).
- Grimal, Pierre (1969). *Les jardins romains*. Paris.
- Härting, Ursula (ed.) (2000). *Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künste um Peter Paul Rubens*. Catálogo de la Exposición. Gustav-Lübcke-Museum, Hamm, 15. Oktober 2000-14. January 2001. München.
- Herrero Carretero, Concha (2008). *Vocabulario Histórico de la tapicería*. Patrimonio Nacional. Madrid.
- Herrero Carretero, Concha (2018). "Jardines de Vertumno y Pomona y Galerías de empuarrados: Tapices de las colecciones de Felipe II y Felipe IV", pp. 53-75. En: *Jardins et mondes paysagers. II*. Daniel Lecler et Claudine Marion-Andrès (éds.) sept. 2018. ISSN 0814-7570 © Publications numériques de la Société des Langues Néo-latines. Complément au n° 386. <http://neolatines.free.fr/wp/?p=3516>
- Herrero Carretero, Concha (2020). *Tapices de Rafael para la Corona de España. Los Hechos de los Apóstoles*. Patrimonio Nacional. Madrid.
- Innes, Miranda / Perry, Clay (2002). *Medieval flowers*. London.
- Junquera de Vega, Paulina / Herrero Carretero, Concha (1986). *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: Siglo XVI*. Madrid.
- Junquera de Vega, Paulina / Díaz Gallegos, Carmen (1986). *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen II: Siglo XVII*. Madrid.
- Impelluso, Lucia (2005). *Giardini, orti e labirinti*. Milano.
- Levi d'Ancona, Mirella (1977). *The garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*. Firenze, Olschki.
- Ovidio Nasón, Publio (1994). *Metamorfosis*. Lib. I, ed. vol. I, Texto revisado y traducido por A. Ruiz de Elvira, Madrid: CSIC.
- Paredes, Cecilia (1996). "Termes et caryatides dans la «Tenture» de Vertumne et Pomona". En: *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 18, pp. 45-62.
- Paredes, Cecilia (1999). "Des jardins de Vénus aux jardins de Pomone. Note sur l'iconographie des décors des tapisseries de Vertumne et Pomone". En: *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire d'Art*, 68, pp. 75-112.
- Sagrada Biblia. Traducida de la vulgata latina al español por Félix Torres Amat*. [Paris, 1856]. Edición facsímil. Barcelona, 1980.
- Schmitz, H. (1922). *Les tapisseries de la Cour Impériale de Vienne*. Wien.
- Schmitz-von Ledebur, Katja (2015). *Fäden der Macht. Tapisserien des 16. Jahrhunderts aus dem Kunsthistorisches Museum*. Herausgegeben von Sabine Haag. Eine Ausstellung des Kunsthistorisches Museums Wien 14. Juli bis 20. September 2015. Wien, pp. 106-117.
- Tichelen, Isabelle van (1990): *Jan Boeckborst als mahler der Barockzeit*. Antwerpen.
- Tichelen, Isabelle van (1993). "Saint Jérôme penitent". En: *Tissus d'Or. Tapisseries Flamandes de la Couronne Espagnole*. Catálogo de la Exposición, pp. 58-63. Malines.
- Volckaert, Ane (1993). "Scènes d'après le Roman de la Rose". En: *Tissus d'Or. Tapisseries Flamandes de la Couronne Espagnole*. Catálogo de la Exposición, pp. 58-63. Malines.
- Vredeman de Vries, Hans (1583). *Hortorum viridariorumque...*. Antuerpiae.

UNA PINTURA DE LA COLECCIÓN PRIVADA DE PEDRO FRANCO DÁVILA EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO: LA *ASUNCIÓN* DE MATÍAS DE TORRES

A PAINTING FROM THE PRIVATE COLLECTION OF PEDRO FRANCO
DÁVILA AT THE ROYAL ACADEMY OF FINE ARTS OF SAN FERNANDO:
THE ASSUMPTION BY MATÍAS DE TORRES

Mar Delgado Pérez
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
actividadesdidacticas@rabasf.com
ORCID: 0009-0001-4852-3738

Recibido: 28/07/2025. Aceptado: 19/11/2025

Cómo citar: Delgado Pérez, Mar: "Una pintura de la colección privada de Pedro Franco Dávila en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: la Asunción de Matías de Torres", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 127 (2025): 89-114.

Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17750889>

Resumen: El presente artículo da a conocer la restitución de la autoría de un óleo sobre tabla de la *Asunción*, conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (inv. 070), que se atribuye nuevamente al pintor Matías de Torres. La obra, originalmente perteneciente a la colección particular de Pedro Franco Dávila, primer director del Real Gabinete de Historia Natural se hallaba adecuadamente documentada en su inventario. No obstante, a raíz de la invasión napoleónica y de su posterior ingreso en el depósito de pinturas incautadas en el convento del Rosario, ingresó en el museo de la Academia, pero la pieza perdió en los sucesivos inventarios académicos su atribución, cronología y datos técnicos. El estudio que aquí se presenta permite reconstruir la procedencia de la obra y restablecer su correcta adscripción artística.

Palabras clave: *Asunción; óleo sobre tabla; Matías de Torres; Pintura barroca española; Real Gabinete de Historia Natural; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Pedro Franco Dávila.*

Abstract: This article presents the reinstatement of the attribution of an oil-on-panel Assumption—preserved in the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (inv. 070)—to the painter Matías de Torres. The work, originally belonging to the private collection of Pedro Franco Dávila, the first director of the Royal Cabinet of Natural History, was properly documented in its inventory. However, following the Napoleonic invasion and its subsequent place-

ment in the repository of paintings seized from the Convent of the Rosary, it entered the Academy's museum. In subsequent academic inventories, the piece lost its attribution, chronology, and technical data. The study presented here allows us to reconstruct the provenance of the work and restore its correct artistic attribution.

Key words: *Assumption; Oil on panel; Matías de Torres; Spanish Baroque painting; Royal Cabinet of Natural History; Royal Academy of Fine Arts of San Fernando; Pedro Franco Dávila.*

ANTECEDENTES

El análisis de los documentos personales de Pedro Franco Dávila (1711-1736), primer director del Real Gabinete de Historia Natural (1771-1786), nos ha permitido identificar una *Asunción* de Matías de Torres perteneciente a su colección particular, posteriormente integrada en los fondos del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (inv. 070)¹. Para reconstruir la trayectoria de esta pintura se ha recurrido a la información que nos ha llegado gracias a las transcripciones documentales realizadas por el polígrafo ecuatoriano Abel Romeo Castillo², así como a los documentos conservados en el Archivo del Museo de Ciencias Naturales³, el Archivo Provincial de Protocolos de Madrid y el Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

La colección de pintura española reunida por el primer director del Gabinete de Historia Natural se subastó a su muerte y se encuentra dispersa entre los fondos de distintos museos europeos. Sin embargo, la *Asunción*, que nunca estuvo expuesta al público, ya que siempre estuvo en la vivienda de su propietario, siguió un camino distinto. En 1786, en su lecho de muerte, Franco Dávila la donó a su ayudante María Neila en agradecimiento a sus servicios⁴.

Pedro Franco Dávila mantuvo su pasión coleccionista hasta la muerte, por lo que contribuyó de manera decisiva a la formación del patrimonio científico

¹ Esta investigación se inscribe en el marco del programa de doctorado de Historia, Historia del arte y Arqueología de la UNED, de un estudio más amplio sobre su figura, como coleccionista de arte y antigüedades.

² Abel Romeo Castillo (1904-1996), donó al Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN) dos tomos de documentos transcritos por él entre 1929 y 1933 pertenecientes al desaparecido Archivo General Central de Alcalá de Henares. Tras el incendio y destrucción de la documentación original en 1939, las transcripciones de Castillo son la única fuente que se conserva. Dado que no se pueden cotejar los documentos desaparecidos hemos procedido a corregir errores de transcripción que no afectan al contenido pero que facilitan su lectura. Con motivo de su ingreso como miembro de número en el Centro de Investigaciones Históricas de Guayaquil 9 de julio de 1950 dono dos volúmenes con copias de 265 documentos. Castillo 1960: 424-567. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/prosistas-de-la-colonia-siglos-xxviii--0/html/0000bcbe-82b2-11df-acc7-002185ce6064_8.html

³ Los documentos sobre el Real Gabinete de Historia Natural depositados en el Archivo del Museo de Ciencias Naturales (en adelante AMNCN) están digitalizados y se pueden consultar en SIMURG: Fondos Digitalizados de las Bibliotecas y Archivos del CSIC <http://simurg.csic.es/view/1459856>

⁴ *Testamento cerrado otorgado por Pedro Franco Dávila, director del Real Gabinete de Historia Natural, natural de Santiago de Guayaquil (Ecuador), marido de Manuela Reina, natural de Iscuandé (Colombia), lugar también conocido como Santa Bárbara en 6 de enero de 1786.* Protocolizado por el escribano Lorenzo Terreros el 7 de enero de 1786. Archivo Histórico Provincial de Protocolos de Madrid (en adelante AHPM) T.18824, ff.3r-16v.

y artístico de la Ilustración española. En su figura confluyeron la curiosidad científica y las habilidades comerciales indispensables para reunir una colección que logró formar, no solo a costa del patrimonio familiar, sino también viajando, intercambiando objetos y creando una amplia red de suministradores para incrementar sus fondos. Tuvo además una visión moderna al impulsar el primer museo abierto a un público amplio, aunque no universal, ya que el Gabinete se reservaba el derecho de admisión⁵. Su finalidad no fue simplemente ofrecer un espacio expositivo, sino también proporcionar contenidos científicos y didácticos. En él se autorizaba a dibujar y a estudiar las colecciones y se permitía el acceso a una biblioteca especializada.

UN COLECCIONISTA ILUSTRADO

Nacido en Santiago de Guayaquil (República del Ecuador) en 1711, era el tercero de los hijos del matrimonio formado por el marino mercante Fernando Franco Dávila, natural de Utrera (Sevilla) y de Magdalena Ruiz de Eguino criolla guayaquileña. La investigadora María Ángeles Calatayud, en su estudio sobre el personaje, divide la biografía de Dávila en tres grandes etapas⁶. La primera (1711-1731) abarca los años juveniles. Son años de una actividad intensa en los que trabajó a las órdenes de su padre, pero también llenos de contratiempos. En uno de sus viajes, por ejemplo, sufrió un naufragio y terminó en la localidad costera de Iscuandé (Colombia). Allí contrajo matrimonio con Manuela Reina Medina a la que, una vez rescatado no llevó consigo y no volvió a ver, aunque aparece mencionada tanto en su testamento como en el de su padre.⁷ Tras su regreso al hogar familiar, donde se le daba por muerto, continuó desarrollando una intensa actividad comercial en compañía de su progenitor entre España y América. La siguiente etapa de su vida (1745-1771) es la que transcurre en París como lugar de residencia, de formación de su colección y de los diversos intentos de venta de esta a la corona española. La tercera y última época (1772-1786) se desarrolla desde su regreso a España, con el traslado de la colección y el montaje del Real Gabinete de Historia Natural, hasta su muerte en 1786 siendo el primer director de la institución fundada por Carlos III⁸.

Pedro Franco Dávila, además de estudioso y naturalista fue uno de los grandes coleccionistas del siglo XVIII. Llegó a poseer uno de los gabinetes más importantes de Europa, donde no sólo albergaba ejemplares de historia natural, sino también de

⁵ Villena *et. al.*, 2009: 669-670; 675.

⁶ Calatayud, 1988.

⁷ Asimismo, en la correspondencia familiar de los hermanos Franco Dávila. Calatayud, 1988: 20.

⁸ Son numerosos los investigadores que se han dedicado a estudiar la formación y características de la colección creada por Franco Dávila, así como la figura del propio naturalista, su formación intelectual, sus relaciones profesionales y sociales, su perfil como coleccionista, especialmente los vinculados al Museo de Ciencias Naturales.

diverso contenido agrupado bajo la denominación “Curiosidades del arte”⁹. Incluía bronce antiguos, estampas, entalles, improntas, piedras preciosas, armas, vestidos, instrumentos de matemáticas, libros y una serie de obras de arte ejecutadas por grandes autores de los siglos XVI al XVIII. Una recopilación de obras adquiridas a lo largo de más de veinte años durante su estancia en París y ampliada a su vuelta a España. El gabinete de Dávila era famoso entre sus contemporáneos tal y como él mismo explicaba a su hermano Diego: “[...] y empleándome en comprar las curiosidades que podía encontrar, llegó mi gabinete al estado de una reputación grande, tanto, que muchos inteligentes lo juzgaron más completo que el del Rey de Francia”¹⁰.

Sin embargo, el proyecto fue altamente gravoso desde el punto de vista económico. No sólo había invertido en él su patrimonio y el de sus hermanos, sino que le llevó a endeudarse con terceros:

“En esta capital [París], empecé a estudiar algunas cosas que me parecieron me podrían ser útiles a mi regreso a las Indias, entre ellas el conocimiento y análisis de los metales me pareció más necesario, de aquí pasé al estudio de las piedras y finalmente, al de la Historia Natural, y frecuentando los muchos Gabinetes que hay en París, pero mientras más iba adelantando en este estudio el gusto iba creciendo[...]. En este estado, y habiendo consumido no solamente mi caudal, el que pertenecía a mi madre y hermanos, si no que me había endeudado con varias personas, determiné venir a España [...]”¹¹.

En estas circunstancias, fue informado, por varias personalidades españolas que visitaban París y que tuvieron la oportunidad de ver su colección, de los planes del marqués de la Ensenada para la formación de un gabinete público en la capital. Decidió entonces viajar a Madrid para ofrecerla, pero se produjo la caída en desgracia del marqués. Lo intentó nuevamente en 1758, pero estando ya en viaje le llegó la noticia de la muerte de Bárbara de Braganza y la enfermedad de Fernando VI. En estas circunstancias su última esperanza, a partir de 1759, fue el nuevo rey Carlos III por lo que permaneció en Madrid. Durante la espera de la llegada del monarca se hospedó en la Fontana de Oro¹², lugar de cultura, tertulias y ventas de obras de arte. En estos años, Madrid estaba repleta de almonedas, tratantes y ventas públicas de pinturas, antigüedades y curiosidades que llamaban la atención del coleccionista y

⁹ Vega, 2010: 99, 331.

¹⁰ *Franco Dávila borrador de la carta de [D. Pedro Franco Dávila] a D. Diego Franco Dávila en Lima, dándole cuenta de su vida, desde que salió de Guayaquil a vender el cacao, etc., a Panamá (1775)*, AMNCN.ACN0058/263. 990000344650304201_V08.pdf. Calatayud 2008: 23; Villena *et. al.*, 2009: 177; 246-247; Sánchez Almazán 2012: 47-54.

¹¹ Borrador de Carta de Dávila a su hermano Diego (8 de noviembre de 1775) AMNCN.ACN0058/263. 990000344650304201_V08.pdf

¹² Besas, 2009: 26-51. Villena *et. al.*, 2009: 408-409. La Fontana de Oro era a mediados del XVIII una posada de caballeros regentada por un veronés, Giuseppe Barbazón. Estaba ubicada en la esquina de la calle de la Victoria con la Carrera de San Jerónimo.

seguramente, adquirió en ellas algunas obras que dejó en España. En 1760, intentó sin éxito, por medio del duque de Losada, presentar su proyecto al rey y tras este nuevo fracaso regresó a París con la idea de vender parte del gabinete, pagar sus deudas y regresar a Guayaquil¹³.

Sin embargo, el naturalista ante la posibilidad de tener que disgregar sus colecciones, consideró la idea de darlas a conocer en toda Europa y, sobre todo, en España. Con este fin comenzó a redactar, con la colaboración de Jean-Baptiste Romé de l'Isle, una obra que tardó tres años en concluir. Este catálogo en tres tomos contenía, entre otras, estampas de especies no conocidas por entonces. Su título fue *Catalogue systématique et raisonné des curiosités de la nature et de l'art qui composent le Cabinet de M. Davila*¹⁴. Tras su impresión, Dávila lo difundió enviando ejemplares a reyes, príncipes, ministros y estudiosos de distintos países europeos. En el tercer volumen insertó una hoja con las piezas que iban a ser subastadas, que fueron fundamentalmente libros, pinturas, antigüedades y objetos orientales. Fue una venta al por menor que le sirvió para liquidar deudas y crear la expectación necesaria para que la corona española aceptase la creación de un gabinete público¹⁵. Con este fin, en 1771 viajó a Madrid para cerrar el acuerdo con el marqués de Grimaldi, secretario de Estado y del Despacho. El 17 de octubre Grimaldi le comunicaba que el rey aceptaba la donación y que se le otorgaba la dirección del establecimiento y 60.000 reales de vellón al año¹⁶.

Finalmente, el 4 de noviembre de 1776, el Real Gabinete de Historia Natural abrió las puertas al público bajo su dirección¹⁷ (fig. 1). Desde este momento y hasta el día de su muerte continuó incrementando sus colecciones particulares y supervisó las adquisiciones para el Gabinete del rey. Todo este esfuerzo se vio recompensado por el reconocimiento de distintas instituciones científicas que valoraron sus cualidades como investigador, además de su actividad como coleccionista. Perteneció a la Academia de Ciencias y Buenas Letras de Madrid, de Buenas Letras de Sevilla, fue miembro de la Academia Imperial de Ciencias de San Petersburgo, de la Academia Imperial de Berlín, de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País, de la Real Academia de la Historia, de la Royal Society de Londres y de la Academia de Anticuarios de Cassel.

¹³ Villena *et. al.*, 2009: 251 y 322.

¹⁴ Franco Dávila, 1767: vols. I-III.

¹⁵ AMNCN.ACNO058/263 990000344650304201_V08.pdf El conde de Fuentes, embajador en París, avaló ante Grimaldi las intenciones de Dávila apoyándolo con especial interés. Calatayud, 1988; Villena *et. al.*, 2009: 586-587.

¹⁶ Oficio del marqués de Grimaldi a Pedro Franco Dávila (San Lorenzo, 17 de octubre de 1771), AM-NCN, ACNO052/084 <http://simurg.csic.es/view/990001268220304201>; Calatayud, 1988; Villena *et. al.*, 2009: 586-587; Mazo, 2012: 164.

¹⁷ El ambicioso proyecto consistía en alojar ambas instituciones reales en un mismo edificio Bedat, 1989: 544-547. Este proyecto quedó explicito en el dintel de la entrada principal: CAROLVS.III. REX.NATURAM.ET.ARTEM.SVB.VNO.TECTO. IN PUBLICAM.VTILITATEM. CONSOCIAVIT. ANNO.MDCCLXXLV.

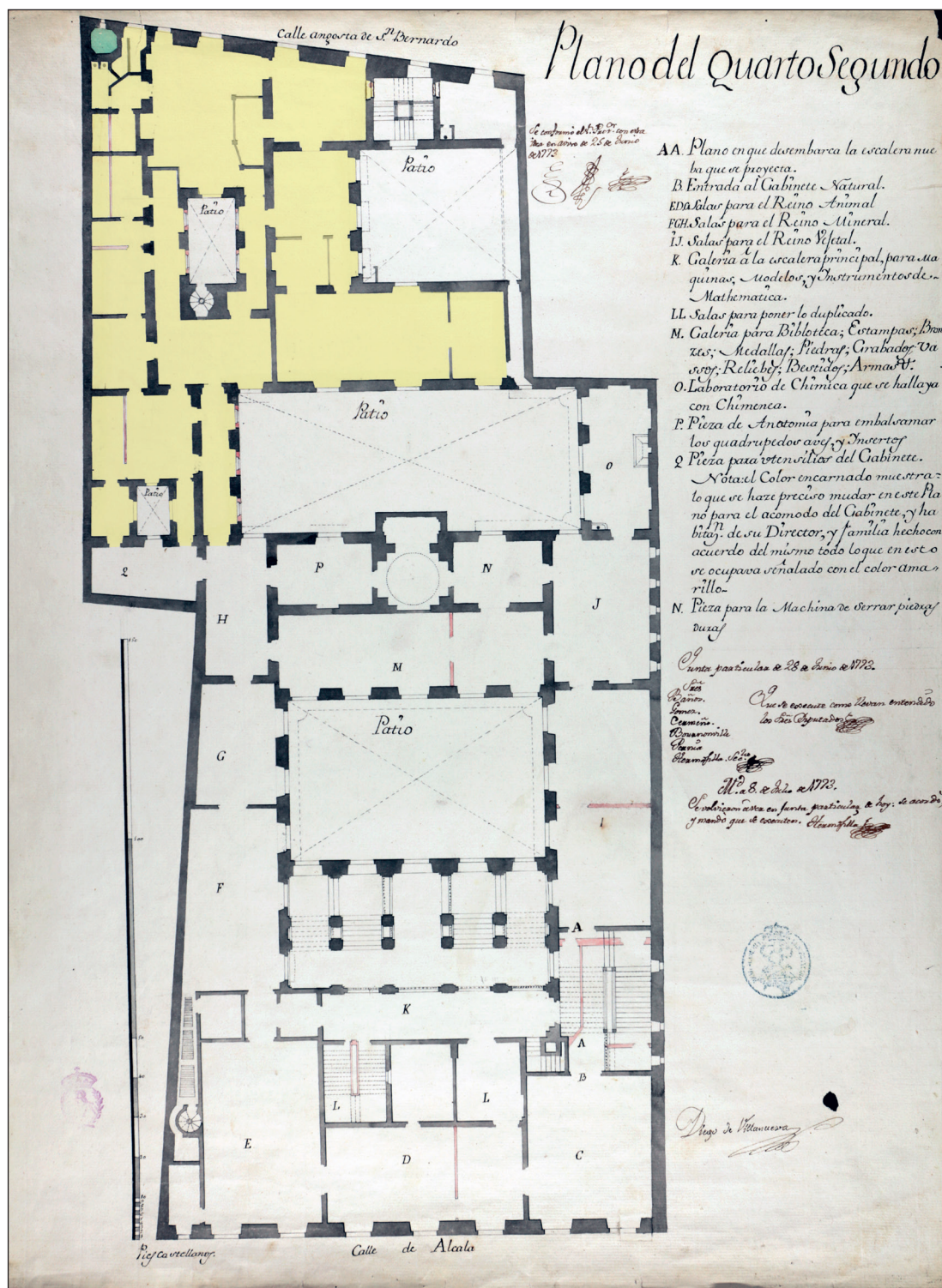


Fig. 1. Planta del Real Gabinete de Historia Natural, con indicación en amarillo del espacio privado de Pedro Franco Dávila en el palacio Goyeneche, Diego Villanueva, 1773. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

COLECCIONISTA DE OBRAS DE ARTE

Durante los años que había vivido en París desde 1747 a 1771, Dávila inició un proceso de formación autodidacta que explicaba de la siguiente manera: “empesé a formar un gabinete de historia natural no sin conocimientos, pues havia adquirido el suficiente para no ser engañado”¹⁸. Hay que tener en cuenta que habitualmente se movía en un entorno de almonedas, marchantes y todo tipo de comerciantes que ofrecían sus mercancías. París en la segunda mitad del siglo XVIII contaba con figuras de la talla de Pierre Remy, Lazare Duvaux, Simon-Philippe Poirier llamados *marchand-merciers* y galerías como la Galerie Julliot y la Galerie Lebrun que funcionaban como casas de venta y lugares de exposiciones. Eran establecimientos conocidos por los intercambios entre colecciones privadas de aristócratas y mecenas, y estrechamente vinculadas a los círculos intelectuales, académicos y anticuarios¹⁹.

En la correspondencia del naturalista de 1763 se documenta la existencia de pinturas de su propiedad, cajones de libros y de curiosidades de Historia Natural custodiadas por el conde de Villalcázar de Sirga en Madrid²⁰. Pero como consecuencia del traslado del noble a su hacienda malagueña las dejó a cargo de su hombre de confianza, Francisco Herrero Caballero²¹. Este agente se puso en contacto con Dávila, que era muy celoso del estado de conservación de las obras: “...hace dos años y medio, me dejo encargadas las pinturas y caxones que dejo Vd, en poder de su S.^a para que las custodiase, y tuviera con el aseo y limpieza que corresponde a su clase...”²². Por lo tanto, dichas obras debieron de haber sido adquiridas por Dávila durante su estancia en Madrid, entre 1758 y 1760, o a inicios de 1761.

¹⁸ Borrador de Carta de Dávila a su hermano Diego (8 de noviembre de 1775), AMNCN. ACN0058/263. 990000344650304201_V08.pdf; Calatayud, 1988; Villena *et. al.* 2009; Sagaste, 2009: 393.

¹⁹ Eran un grupo de revendedores con licencia real para comerciar con objetos de distinta índole, pese a las restricciones gremiales de la época, como por ejemplo antigüedades, porcelanas, pinturas y esculturas. Importaban objetos exóticos de China y Japón y ofrecían ventas personalizadas a miembros de la realeza, aristócratas y ricos burgueses como era el caso de Franco Dávila. Sagaste, 2009: 391-412; Sargentson, 1996: 224.

²⁰ Borrador de la carta de [D. Pedro Franco Dávila] a D. Pablo de Olavide, pidiéndole que se haga cargo de los cuadros y cajones que había dejado al conde de Villalcázar en Madrid, al ausentarse éste y residir en Málaga. 24 de octubre de 1763. AMCN. ACN0050/055. 990000344650304201_V03.pdf Juan Felipe Longinos de Echeverri Vargas y Guerrero, VII conde de Villalcázar de Sirga y III conde de Buenavista (1733-1811), fue un coleccionista ilustrado que mantuvo correspondencia frecuente con Franco Dávila desde su estancia en París, a donde viajó para completar sus estudios científicos. En su finca de Churriana (Málaga) guardaba una colección arqueológica, así como obras de arte de diferentes artistas. Calatayud, 1988: 42. Rodríguez Oliva, 2013: 167-168.

²¹ Copia de la carta del conde de Villalcázar de Sirga a Pedro Franco Dávila en París, Málaga, 18 de agosto de 1763, en AMNCN. ACN0051/001. 990000344650304201_V08.pdf

²² Copia de la carta de Francisco Herrero Caballero, agente del conde de Villalcázar de Sirga a Pedro Franco Dávila en París, en cuyo poder dejó las pinturas y cajones de su propiedad. La carta fue escrita desde Madrid y el original fue enviado a Pablo de Olavide. 29 de agosto de 1763. Sánchez Almazán 2012: 37. AMNCN. ACN0051/0016 990000344650304201_V08.pdf

Pasado algún tiempo y como los cuadros ocupaban mucho espacio, el depositario avisó de la necesidad de alquilar otro lugar donde guardarlos y sugerir la posibilidad de recibir una ayuda de costa. Enterado de estas noticias Dávila recurrió a su amigo Pablo de Olavide y a su mujer Isabel de los Ríos para que se hicieran cargo de ellos y que, en caso de muerte, se enviase lo recaudado por su venta a sus familiares en América²³. Dio instrucciones para que se colgaran las pinturas en un cuarto que no fuera húmedo y que se vigilase el transporte porque según su experiencia “padecen más en esos cortos tránsitos que si hicieran un gran viaje”. Incluso sugirió recurrir a algún pintor pudiese recomendar a alguien capacitado para hacer el encargo. A continuación, incluye una relación de las pinturas entre las que aparecen tres obras de Matías de Torres, la *Asunción* y dos bodegones. Por los datos que tenemos sus obras estuvieron cambiando de ubicación en Madrid durante varios años, guardadas en diferentes almacenes²⁴. Con el agente del conde de Villalcázar las pinturas pudieron estar localizadas en la calle del Águila en el cuarto principal de la casa-bodega que habitaba y en el distrito de Chamberí donde estuvo de manera temporal la vivienda del matrimonio Olavide²⁵. En 1772, cuando Dávila intentó recuperar sus cuadros se enteró por Jacinto Apraiz, otro agente de Villalcázar, de que el conde se había llevado diecisiete pinturas a Málaga y que otras nueve permanecían en la capital²⁶. El naturalista, experto comerciante además de coleccionista, entendía bien los riesgos del transporte de mercancías delicadas por lo que pidió, una vez más, que se prestase especial cuidado en su manipulación y traslado, insistiendo en que se las enviasen con algún profesional y bien empaquetadas: “Suplicándole me las envíe por persona segura, y que bengan bien puestas y cubiertas para que no se mojen ni gasten en el transporte, encargándole mucho a los arrieros que tengan cuidado en el camino”²⁷.

Finalmente, sabemos por lo que le refiere a Bernardo de Iriarte, que había logrado recuperar nueve cuadros, pero que faltaban aún diecisiete de pequeñas dimensiones aún en poder de Villalcázar. Continúa diciéndole que ha adquirido un nuevo gusto por coleccionar arte, tanto como las producciones de Historia Natural, que ha ampliado con algunas nuevas. Añade que su fin es tener una colección de maestros españoles, a diferencia de la que había reunido en París y que en su catálogo clasificó como

²³ Sánchez Almazán 2012: 37. Borrador de la carta a Pablo de Olavide. AMNCN. ACN0051/001. 990000344650304201_VO1.pdf

²⁴ AMNCN. ACN0051/001 990000344650304201_VO1.pdf Registro de correspondencia vol I, que comienza el 24 de octubre de 1763 con el borrador de la carta al matrimonio Olavide que está incompleto.

²⁵ El matrimonio con Isabel de los Ríos permitió a Olavide recuperar su posición económica y su casa madrileña fue un salón al estilo francés y espacio de tertulias. En 1767 el matrimonio se trasladó a Andalucía al ser nombrado Olavide intendente del ejército y superintendente de las nuevas poblaciones de Sierra Morena.

²⁶ Carta al conde de Villalcázar de Sirga. Málaga el 18 de diciembre de 1772. AMNCN. ACN0051/001. 990000344650304201_VO1.pdf El hecho de que los cuadros volviesen a manos de los agentes del Villalcázar hace pensar en el traslado de los Olavide a Sevilla.

²⁷ Copia de la carta de Pedro Franco Dávila al conde de Villalcázar 1773. AMNCN. ACN0051/001. 990000344650304201_VO1.pdf

perteneciente a las escuelas francesa, holandesa e italiana²⁸. Igualmente hizo partícipe de este nuevo afán coleccionista al marqués de Montehermoso²⁹: “[...] también estoy juntando algunas pinturas españolas por ver si puedo hacer una colección de unos artistas de los que tengo ya 3 capitales de Murillo, 3 del Racionero Cano, uno de Velázquez, 2 de Claudio Cuello, uno de Alonso Sánchez Coello, 2 Carreño, 2 de Alonzo del Arco, 2 de Camilo, 3 de Mathias de Torres, 3 de Herrera el Viejo, una de Sereso. Todas originales reconocidas por los inteligentes y algunas firmadas de los autores, también estoy recogiendo algunas academias de los pintores que tenemos actualmente y, ultima[mente] me han regalado una de Mens (sic) que está muy acabada, en fin, amigo ya hay en nuestro cuarto de la Fontana un pequeño gabinete que contenta a los artistas y amadores que frecuento”³⁰.

Así que Dávila, cuando solicitó a Villalcázar que le enviase las pinturas que tenía en Málaga, aprovechó para informarle de la compra del palacio Goyeneche y de su intención de incluir en el Real Gabinete una colección de pinturas de escuela española³¹. En otra carta a Iriarte le explicaba que en la Fontana de Oro ya no tenía espacio para las pinturas que había ido adquiriendo, motivo por el que había alquilado una casa en la calle del León número 22 para conservarlas, así como las que estaban por llegar de Málaga³².

LA ASUNCIÓN DE LA VIRGEN DEL DIRECTOR DEL REAL GABINETE DE HISTORIA NATURAL

Entre las pinturas que Franco Dávila dejó en custodia a Villalcázar aparece mencionado el cuadro del que nos vamos a ocupar. En el borrador de la carta enviada por Dávila a Olavide en octubre de 1763, se incluye un inventario de las pinturas en el que se citan un total de treinta y tres pinturas:

- I. una pintura de Mathias de Torres representando la Asumption de nuestra señora con un grupo de ángeles a sus pies y otros alrededor y en la lontananza, algunos con flores alegóricas en las manos y diferentes seraphines en todos 2.2 de 2 ½ bs. escasas de alto y 1 ¾, de ancho, con su marco en media caña dorado, firmado del autor en 1673³³ (fig. 2).

²⁸ Borrador de la carta que Dávila envía a Bernardo de Iriarte. AMNCN.ACNO051/001.990000344650304201_VO1.pdf Dávila 1767, III: “Catalogue raisonné des curiosités del’art”, Dávila, 1767, vol III.

²⁹ José María Aguirre Ortés de Velasco, V marqués de Montehermoso (1733-1798). Miembro fundador y segundo director de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. Académico de honor y de mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

³⁰ Borrador de la carta que Dávila envía al marqués de Montehermoso, diciembre de 1772. AMNCN. ACNO051/001.990000344650304201_VO1.pdf

³¹ Borrador de carta de Dávila al conde de Villalcázar. 1773. AMNCN. ACNO051/001.990000344650304201_VO1.pdf

³² Se trata de una ubicación cercana a la Real Academia de la Historia, de la que fue miembro. Mesonero, 1861:153.

³³ AMNCN.ACNO051/001.990000344650304201_VO1.pdf.990000344650304201_VO3.pdf Copiador de cartas: “Registro de correspondencia” n.º 1.º y n.º 3, s.f. Este inventario comienza en el libro n.º 1 y continua el n.º 3.

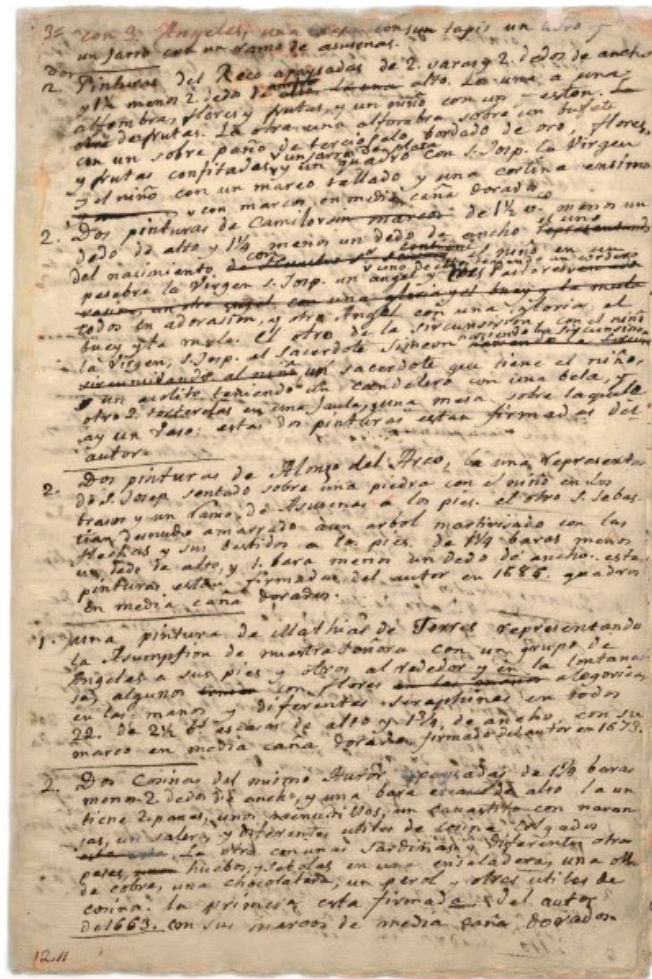


Fig. 2. Registro de la Asunción de Matías de Torres en el inventario de la colección de Pedro Franco Dávila, Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales.

La *Asunción* de Matías de Torres representa uno de los temas más frecuentes de la iconografía mariana, con especial relevancia en la pintura y la escultura del Barroco. La obra muestra el momento en que la Virgen María es elevada al cielo en cuerpo y alma al final de su vida, dividiendo la escena en dos planos: el terrenal y el celestial. El artista compone una escena ascendente donde la figura de la Virgen guía la mirada desde la tierra hacia el cielo. En el centro de la composición, María se eleva sobre las nubes, con un brazo alzado y el otro sobre el pecho. Su rostro, sereno y luminoso, refleja paz y espiritualidad. Viste una túnica clara y un manto azul, colores que simbolizan en la iconografía cristiana su pureza y humanidad. A sus pies, un grupo de ángeles y querubines sostienen flores y la acompañan en su ascenso, reforzando su gloria celestial y representando virtudes como la belleza, el amor y la devoción. El gesto de los ángeles transmite reverencia hacia la Virgen, reconocida como madre de Jesús. El fondo es un cielo abierto y resplandeciente de luz divina, que



Fig. 3. *Asunción*, Matías de Torres. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

acentúa el sentido sagrado de la escena. El movimiento dinámico, los contrastes de luz y sombra más la presencia de cuatro serafines —dos a cada lado, como menciona Dávila— aportan intensidad y teatralidad a la composición (fig. 3).

Matías de Torres, del que Dávila tenía otras dos obras, fue un pintor de origen palentino (1635-1711) activo en Madrid desde 1646 y discípulo de Francisco de Herrera el Mozo (1627-1685)³⁴. Su trayectoria artística se caracteriza por su amplitud y variedad temática, desde decoraciones para arquitecturas efímeras hasta composiciones de batallas, paisajes, escenas religiosas y retratos. También intervino en la realización de pinturas murales y llevó a cabo trabajos de iluminación como privilegios y ejecutorias de hidalguía demostrando una notable destreza técnica. Ejerció también como tasador de obras de arte. Asimismo, produjo pequeños cuadros ornamentados con guirnalda floral y escenas de reducido formato, evidenciando su ingenio creativo y su habilidad en múltiples campos artísticos, aunque su éxito material fue limitado. Según Palomino, como artista “...llegó a tener mucha facilidad en el inventar [...] pintó muy bien al temple [...]”³⁵. Formó una familia con María Martín y tuvo dos hijas y un hijo que fallecieron antes que él. Solo e impedido para trabajar vivió sus últimos años de la caridad de sus amigos y murió en la pobreza en 1711.

La actividad de Matías de Torres incluye un número significativo de encargos religiosos destinados a iglesias y conventos, en los que su producción se articula principalmente en torno a iconografías marianas —fundamentalmente Inmaculadas y Asunciones— géneros que contribuyeron decisivamente a su consolidación en el ámbito del barroco madrileño. Dentro de este corpus, pueden establecerse paralelos formales y conceptuales entre la *Asunción de la Virgen* conservada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y dos obras atribuidas y tradicionalmente asociadas a su mano: la *Inmaculada Concepción* de la Colegiata de Talavera de la Reina³⁶ y la *Inmaculada Concepción* documentada en el monasterio de las Benedictinas de San Plácido, en Madrid³⁷.

Las tres piezas responden a un mismo arquetipo iconográfico: la Virgen se dispone en eje vertical, en ascenso o en posición central jerárquica, inscrita en un ámbito celeste formado por ángeles y querubines que enfatizan la transición del plano terrenal al sobrenatural. El pintor adapta este modelo a las condiciones de visibilidad, emplazamiento y función litúrgica de cada encargo. En el lienzo de la Academia, la figura mariana muestra un dinamismo moderado; la elevación del brazo, dirigida hacia el foco celeste, y el acompañamiento de ángeles en movimiento ascensional refuerzan la verticalidad compositiva. Se trata, en términos funcionales, de una obra concebida para la devoción privada o semipública.

³⁴ Sobre Matías de Torres véase: Palomino, 1724, 490-491; Ceán Bermúdez, 1800: 60-61; Pérez Sánchez, 1965: 31-42; Barrio, 1995: 162-171; Nicolau, 2014: 88-92; Collar, 2016: 15-28.

³⁵ Palomino, 1724, 490.

³⁶ Nicolau, 2014: 88-92.

³⁷ Collar, 2016: 16.



Fig. 4. *Inmaculada Concepción*, Matías de Torres, Colegiata de Talavera de la Reina (Toledo).

La *Inmaculada* de Talavera (fig. 4) se integra en un contexto de mayor monumentalidad arquitectónica —posiblemente un retablo o capilla mayor— y presenta afinidades formales con la pintura existente en las Escuelas Pías de Madrid³⁸. Por su parte, la *Inmaculada* de San Plácido parece destinada a un espacio litúrgico de escala reducida, como una capilla lateral o el coro monástico; su menor formato sugiere un carácter prototípico o de ensayo compositivo dentro del taller³⁹.

En el tratamiento lumínico y cromático se reconoce una constante propia de la producción de Torres: el uso de un claroscuro intensificado, en el que las áreas iluminadas adquieren prominencia frente a fondos densamente oscurecidos, permitiendo la emergencia volumétrica de las figuras. En la obra de Dávila, un haz lumínico focaliza el rostro y el manto de la Virgen, relegando el resto a una

³⁸ Nicolau, 2014: 91.

³⁹ Collar, 2016:17; Quesada, 2005: 256.

penumbra calculada, efecto ya señalado por Palomino⁴⁰ y la crítica posterior⁴¹. En la pieza de Talavera, la luz modela de forma más expansiva tanto la figura principal como los volúmenes angélicos, incrementando la sensación ascensional; en San Plácido, la iluminación se atenúa y se adecua al carácter íntimo del espacio conventual, pero mantiene su función de subrayar la pureza inmaculada de la figura.

La pincelada abocetada y la factura suelta, características del maestro, responden a la necesidad de una lectura óptima a distancia, propia de los retablos y altares. Este procedimiento es plenamente reconocible en la *Asunción* de la Academia y se ajusta proporcionalmente en los formatos mayores de Talavera y San Plácido.

Aunque articuladas en torno a la devoción mariana, las tres pinturas presentan funciones diferenciadas. La *Asunción* de Dávila, inicialmente vinculada a un uso devocional y ornamental, pasó posteriormente a una colección privada, antes de su ingreso en los fondos académicos. Las obras de Talavera y San Plácido, por el contrario, mantuvieron un papel activo en la práctica litúrgica, lo que explica la diversidad de formatos, estados de conservación y soluciones formales específicas.

Conjuntamente consideradas, estas obras permiten reconstruir una trayectoria profesional caracterizada por la simultaneidad entre encargos conventuales, trabajos particulares y participación en el circuito artístico madrileño, revelando la versatilidad técnica y la capacidad adaptativa del pintor ante las demandas devocionales e institucionales de su tiempo.

Otra referencia a las obras de Torres se documenta en otra lista autógrafa de 1775, titulada “Razón de las pinturas que boi enbiando á la casa” en la que Dávila describe muy someramente doscientos sesenta y un cuadros de su propiedad que traslada al palacio de Goyeneche⁴². En ella se atribuyen a Matías de Torres tres pinturas, dos aparecen con los números 176 y 177 de la lista como: “2. Bodegones de Torres”. Una tercera que ocupa el puesto 225 de la relación se reseña como: “1. Una Concepción de Torres”⁴³. Ya que no hay otro ejemplar de las mismas características y autor, creemos que puede tratarse de la *Asunción* pues las confusiones entre ambas iconografías no eran raras y en el mismo inventario con el número 201 leemos “1. Un borrón de una Concepción y o Asunción de Claudio, grande”.

En este mismo documento sobre el traslado de las pinturas, Dávila anotó los días y los portes hechos por los mozos y el portero desde su casa de la calle del León hasta el palacio de Goyeneche. Estuvo ocupado en ello desde abril a junio de 1775 siguiendo el consejo de Iriarte, que le había recomendado que se trasladase cuanto antes a la calle de Alcalá, aunque los arreglos a cargo del conde de Pernia,

⁴⁰ Palomino, 1724: 491.

⁴¹ Pérez Sánchez, 1965: 31-42; Pérez Sánchez, 1992: 330-331.

⁴² AMCN,ACN0056/228. <http://simurg.csic.es/view/9918059494904201> “Memoria de los animales que se van transportando a la calle de Alcalá”, s. f.; Calatayud, 1988: 104-105, n. 105 y apéndice segundo, s.f.; Sagaste 2009: 402.

⁴³ AMCN,ACN0056/228.<http://simurg.csic.es/view/9918059494904201> Calatayud, 1988: apéndice segundo, s.f., n.º 225.

no estuviesen aún finalizados⁴⁴. Hay que tener en cuenta que la relación con su Gabinete había cambiado, puesto que ya no le pertenecía a él sino al rey. Eso suponía en la práctica que tenía que sujetarse a las instrucciones que recibía con órdenes estrictas y claras de no gastar más de lo autorizado y de no realizar compras por su cuenta para el gabinete⁴⁵. Dicha prohibición no impidió que siguiese comprando para él, pese a que ya desde 1777 empezó a ir pagando lo que adeudaba a sus familiares⁴⁶.

Por otra parte, las colecciones llegadas de Francia estaban en el palacio del Buen Retiro, donde habían llegado bien acondicionadas gracias a que su propietario era un experto en el transporte de mercancías, por tierra y por mar⁴⁷. Pese a estas precauciones, la dilación en la adquisición de una sede definitiva para el Gabinete ponía en riesgo la conservación de los especímenes, como insiste una y otra vez.

LA ASUNCIÓN Y EL LEGADO TESTAMENTARIO DE DÁVILA

En el testamento del naturalista, que fue leído el 7 de enero de 1786, se hace referencia a que una de sus obras había sido legada a una persona de su confianza. Según los testigos que se encontraban a su alrededor, murió el día anterior a las diez de la noche habiendo otorgado testamento. El documento firmado y rubricado por Dávila comienza así: “Yo Don Pedro Franco Dávila natural de la ciudad de Santiago de Guayaquil en el reyno del Perú de estado casado con Doña Manuela Reyna...”⁴⁸. En el reconoce como sus herederos, además de a su esposa, a sus hermanos y hermanas y a falta de estos a sus sobrinos. Hace constar que desde 1775 fue enviando cantidades a cuenta de lo que adeudaba a varios de ellos y que el resto debía satisfacerse con la venta de sus bienes. Hay no obstante algunas mandas testamentarias interesantes para la historia del cuadro de la Asunción, pero también para la biografía del otorgante: “Por la fidelidad y buenos servicios de mi criada D^a María Neila mande se la den seis mil rs. de vn. por una vez. A Matea de Neila su sobrina y mi a criada mando se la den tres mil rs. de vn. por una vez...”⁴⁹.

De estas cualidades de María Neila tenemos confirmación por uno de los albaceas, Nicolás de Vargas, quien ejerció de director interino en el Gabinete de Historia Natural hasta la Incorporación del definitivo. Cuenta de ella que fue una excelente colaboradora de Franco Dávila desde que llegó de París en 1771,

⁴⁴ Correspondencia de Iriarte con Dávila. AMCN, ACN0057/237. <http://simurg.csic.es/view/9918059494004201>

⁴⁵ Iriarte a Dávila recordándole que no compre sin autorización AMCN, ACN0053/133. <http://simurg.csic.es/view/9917861775604201>

⁴⁶ “Escritura de obligación de don Pedro Franco Dávila otorgada a favor de sus hermanos” en Calatayud, 1988: 149; Sánchez-Almazán, 2012: 49-52.

⁴⁷ El envío pudo ser realizado por la comercial Casaubon Behic y compañía, comerciantes de origen franceses establecidos en Cádiz durante el XVIII y dedicados al comercio del arte, antigüedades y otros objetos. García-Mauriño Mundi, 1998: 1485-1510. AMCN, ACN0050/075. <http://simurg.csic.es/view/9917855899104201>

⁴⁸ AHPM. 7 de enero de 1786. T.18824, f.14r.

⁴⁹ AHPM. 7 de enero de 1786. T.18824, f.15r.

asistiéndole en todo momento para desembalar las colecciones destinadas al Real Gabinete de Historia Natural, así como en el resto de los envíos que fueron llegando constantemente. Esta mujer tenía un especial acierto y cuidado con las piezas más delicadas lo que atestiguaban quienes la conocían. La primera vez que se la nombra es en el testamento del director, quién tras dar instrucciones sobre como desea sea su sepelio detalla las cantidades que deja a sus familiares y al personal de servicio de esta manera:

“Declaro que a D^a María Neila la tengo dado una N[nuestra] S[eñora] de la Asunción de mano de Torres que está en mi cuarto, y dos espejos grandes que no se impedirá los lleve con sus trastos. Y en esta forma otorgo este mi testamento cerrado en la Villa de Madrid a seis de enero de mil setecientos ochenta y seis. Firmado y rubricado Pedro Franco Dávila”⁵⁰.

Tenemos más noticias sobre ella en la citada transcripción de documentos de 1931 realizada por Abel Romeo Castillo conservada en el Archivo General Central de Alcalá de Henares. Se trata de una petición hecha por Nicolás de Vargas, albacea testamentario y director suplente del Gabinete como hemos indicado, al conde de Floridablanca en la que expone la situación de desamparo en la que queda su criada, declarando que antes de morir Dávila le había encargado que se ocupase de ella:

“[...] la miseria en que quedaba su antigua criada D^a María Neila, que le ha servido desde que vino de París con la mayor ley y fidelidad, habiéndole ayudado a desempaquetar todos los efectos del Gavinete cuando lo condujo. Y lo mismo las remesas que posteriormente han llegado. Pues tiene un tino y prolixidad particular para manejar en las cosas más delicadas, yo mismo soy testigo. Es mujer de bastante edad, achacosa, e imposibilitada de ponerse a servir en ninguna parte, ni ganarse ya con sus manos el sustento: por todo lo cual ruego encarecidamente a la bondad de V.E, incline el ánimo del Rey a que la conceda un diario para su subsistencia en los pocos días de vida que la resten”⁵¹.

La contestación del conde de Floridablanca a Vargas no se hizo esperar, como era habitual en los temas relacionados con el Real Gabinete:

“El Pardo 17 de enero de 1786. Atendiendo el Rey el desamparo en que quedó D^a M^a Nayla criada del difunto D.ⁿ Pedro Dávila y a lo que ha trabajado en el Gavinete de Historia Natural, se ha servido S.M. señalarla tres reales de vellón al día desde el 1º de este año en limosnas de correos para que no sufran descuento ninguno”⁵².

⁵⁰ AHPM. 7 de enero de 1786. T.18824, f.15v.

⁵¹ AHN, Estado, L. 1031, n.º 241: 589. *Don Nicolás de Vargas hace presente el estado miseria en que queda Doña María Nayla, criada de Don Pedro Franco Dávila y se conceden a aquella tres reales diarios para su subsistencia*. Villena, 2009: 569.

⁵² Respuesta de Floridablanca a Vargas. AHN, L. 1031, n.º 241: 589-590.

Sigue el posterior acuse de recibo de Vargas dándose por enterado de la pensión concedida a Neila en el que también se menciona a la viuda de Dávila con la que se casó en su juventud, pero con la que no convivió posteriormente⁵³. Decía así: “Que atendiendo al mérito del difunto D.ⁿ Pedro Franco Dávila atendiese S.M. a su viuda D^a Manuela de Reyna, y a su antigua criada D^a María de Neyla, me dice V.E. que a la primera se la podrá atender quando ella acuda, y que a la segunda se la señalen tres reales de vellón al día, desde primero de este año en limosnas de correos para libertarla de descuentos”⁵⁴.

María y Matea Neila continuaron viviendo en el edificio que ocupaban la Academia de Bellas Artes y el Gabinete de Historia Natural y todo hace pensar que mantuvieron durante algún tiempo la misma ocupación que en vida de su primer jefe. Las habilidades descritas con las que la primera desembalaba y cuidaba las piezas del Real Gabinete debió de hacerla merecedora de permanecer desempeñando el mismo oficio, al igual que su sobrina. No sabemos durante cuánto tiempo continuaron en el palacio de Goyeneche vinculadas al servicio de su director. Consta que tras la muerte de Dávila custodiaron las cajas que había en la vivienda de este mientras ejerció la dirección interina Nicolás de Vargas⁵⁵ y también el siguiente director, el naturalista y diplomático, Eugenio Izquierdo (1745-1813), aunque debido a sus ocupaciones diplomáticas, la dirección la ejercieron primero José Clavijo y Fajardo (1726-1806) y a partir de 1802 Manuel Castor González. Como veremos más adelante todo hace pensar que continuaron vinculadas a la dirección del Gabinete como personas de confianza.

María Neila falleció tiempo después, el 12 de marzo de 1805 a los 65 años⁵⁶. Desconocemos si a su muerte conservaba todavía la tabla de la *Asunción* que le había legado el director del Real Gabinete. Sabemos que tras la muerte de Dávila sus albaceas procedieron a la liquidación de sus bienes, entre ellos su colección personal de pinturas para poder compensar a sus herederos. Mientras tanto, Nicolás de Vargas, como albacea, se ocupó de inventariar los bienes del difunto para cumplir

⁵³ Solicitó una pensión de viudedad en 1790, véase Almazán, 2012: 54.

⁵⁴ 18 de enero de 1786. AHN. L. 1031, n.º 241: 589-590.

⁵⁵ Nicolás de Vargas (1742-1807) era oficial de la secretaria de Estado y del Despacho de Hacienda y académico honorario de la de Bellas Artes de San Fernando.

⁵⁶ *Notificación de Don Manuel Castor González a don Pedro Cevallos*. AMCN. ACN 0108/488. <http://simurg.csic.es/view/9918106979704201> Hemos intentado localizar la partida de defunción de María Neila en el templo de San Luis obispo, anejo a la Iglesia de San Ginés. Acudimos a esta parroquia porque Dávila fue enterrado en ella según consta en la copia citada que el historiador Abel Romeo Castillo depositó en el Archivo Histórico Nacional. Cabía la posibilidad de que Neila pudiese estar registrada en el mismo lugar donde estaban algunas otras defunciones de individuos residentes en el palacio de Goyeneche. Sin embargo, durante la Guerra Civil, el templo sufrió un grave incendio que destruyó toda la documentación. El párroco, don Roberto López Montero, nos mostró lo poco que quedaba de esa época y en concreto, del libro XIV donde estaba registrada la muerte del director del Gabinete. López Montero 2019: 416.

las disposiciones testamentarias⁵⁷. Vargas se encargó también de gestionar la venta de libros y manuscritos de la biblioteca particular para la del Real Gabinete en 5.431 reales de vellón, al igual que de una serie de piedras finas, pórfidos, bronce antiguos y modernos cuyo precio se ajustó en 12.000 reales de vellón⁵⁸. En mayo de 1786 se nombró a Eugenio Izquierdo nuevo director del Gabinete asignándosele la vivienda de Dávila en el palacio Goyeneche⁵⁹.

Por lo que respecta a Matea Neila en 1805 solicitó que le fuese concedida la ayuda de tres reales de vellón diarios que cobraba su tía, María de Neila, alegando para ello el servicio prestado a Dávila como ayudante en las tareas del Gabinete de Historia Natural durante muchos años. En la instancia remitida por Matea Neila se explican las circunstancias en las que queda y se confirman los servicios realizados:

“[...] en consideración a la fidelidad y esmero con que le cuidó a desempaquetar el Gabinete, a su limpieza y conservación, hasta que se colocó; y haber custodiado en la vivienda de este director, los muchos cajones de producciones naturales que recogió de su testamentaria y entregó a su subcesor Don Eugenio Izquierdo, Don Nicolás de Vargas, Albacea y primer subcesor de Dávila... y habiendo servido la suplicante en los mismos tiempos al Difunto Dávila, y empleándose también en los objetos del Real Gabinete, igualmente que su tía; y hallándose en edad de 35 años en suma pobreza”⁶⁰.

La solicitud fue resuelta a favor de la interesada y Matea Neila pasó a cobrar la pensión otorgada a su tía⁶¹. Si heredó la obra de Matías de Torres es algo que desconocemos, ya que se le pierde la pista hasta que aparece descrita en el inventario de cuadros existentes en el depósito del convento del Rosario en 1813 que ingresaron en la Real Academia de Bellas Artes, lo que nos hace pensar que su antigua propietaria o su sobrina podían haberla vendido, ya que esta tabla nunca fue reclamada con posterioridad.

LA ASUNCIÓN DE MATÍAS DE TORRES EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Durante la invasión napoleónica, se produjo el saqueo del Gabinete cuyo episodio más conocido fue el robo y traslado a Francia del tesoro del Delfín. Poco sabemos del destino de las obras de arte que terminaron almacenadas temporalmente en

⁵⁷ Castillo, 1950: 10.

⁵⁸ Calatayud, 2009: 66-68. En agradecimiento a sus servicios fue nombrado caballero de la orden de Carlos III: AHN, Estado, Carlos III, exp. 247, Vargas y Martínez de la Torre y Tamayo, Nicolás de.

⁵⁹ Calatayud, 2009: 65.

⁶⁰ Instancia de Matea Neila, Madrid, 21 de abril de 1805, AMCN, ACN 0108/488. <http://simurg.csic.es/view/9918106979704201>

⁶¹ AMCN, ACN 0108/488. <http://simurg.csic.es/view/9918106979704201>

conventos como el Rosario y San Francisco⁶². En estas instituciones sufrieron humedades, robos y maltrato, además de dispersarse entre diversos propietarios y diferentes colecciones⁶³.

En 1813 una comisión de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando formada por diferentes académicos, el conserje y el alcalde constitucional, realizaron inventario de los cuadros existentes en el depósito del Rosario. Está fechado el 3 de agosto de 1813 y consta de veinte y dos pliegos que contienen 880 cuadros seleccionados de un total de 1520. Entre las obras que retornaron a ella en dicho año figura una obra con el número 749 que se identifica con la *Asunción* de Matías de Torres: “749. Un quadro de 3 pies y 9 dedos alto, por 2 pies y 12 dedos ancho. Representa La Asunción de la Virgen. escuela florentina”⁶⁴. La obra, por tanto, ingresó catalogada como un cuadro anónimo de escuela florentina, adscripción que le daba indudablemente más valor⁶⁵. Este dato es de interés porque son conocidos los cambios de atribución que realizó Frédéric Quilliet, inspector artístico de la Corona de José Bonaparte⁶⁶, para revalorizar y poder vender mejor las obras que estaban a su cargo. Según los restauradores que trabajaban con él mandaba borrar firmas y números de inventario. No obstante, la desaparición de la firma y fecha de Matías de Torres en la tabla de la *Asunción* —en caso de confirmarse— puede deberse también a las deficientes condiciones de conservación⁶⁷. El pintor y encargado del Museo Josefino, Manuel Napoli (1755-1831), se refería así a las pésimas condiciones de almacenamiento de determinadas obras: “No basta toda la actividad de los hombres para conservar una pintura que esté en paraje húmedo, mayormente estando en tabla, pues de éstas es cierta su perdición”⁶⁸.

En el inventario de 1817 de la Academia, que es topográfico, se sitúa la obra en la sala de Funciones: “44. Otro de 3 pies y 4 pulgadas de alto, con 1 pie y 7 pulgadas ancho. Representa la Asumpción de Nuestra Señora. De Escuela Española”⁶⁹. Pero ese mismo año se publicó el *Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando en este año de 1817*, pero esta vez la obra

⁶² José Bonaparte creó por decreto de 22 de diciembre de 1809 el Museo de Pinturas, más conocido por Museo Josefino, proyecto que contemplaba dos sedes; el Palacio de Buenavista y el antiguo Convento del Rosario. Este fue utilizado como depósito de obras de arte procedentes de iglesias, monasterios y colecciones privadas. Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante Archivo-Biblioteca RABASF), leg. 3-618; Antigüedad, 2010: 323; 2015: 263-268.

⁶³ Puyol, 2020: 679-680.

⁶⁴ Archivo-Biblioteca RABASF, 3-618 Libro f. 37r.

⁶⁵ Antigüedad, 2010: 324.

⁶⁶ Sobre Quilliet véase Lasso de la Vega, 1933; Antigüedad, 2010; 2015.

⁶⁷ Debemos dejar abierta la posibilidad a futuras intervenciones de limpieza de la obra que permitan constatar la existencia de la firma y fecha.

⁶⁸ Lasso de la Vega, 1933: 90; Puyol, 2020: 680. AHN, Consejos 17787, exp. 19, f. 1, “Escritos de Manuel Nápoli sobre el estado de conservación de las pinturas del Depósito del Rosario y propuestas para su traslado. Depósito del Rosario” <https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/3898478?nm>

⁶⁹ *Inventario de pinturas*, Archivo-Biblioteca RABASF, sig. 2-58-17, f. 3r.

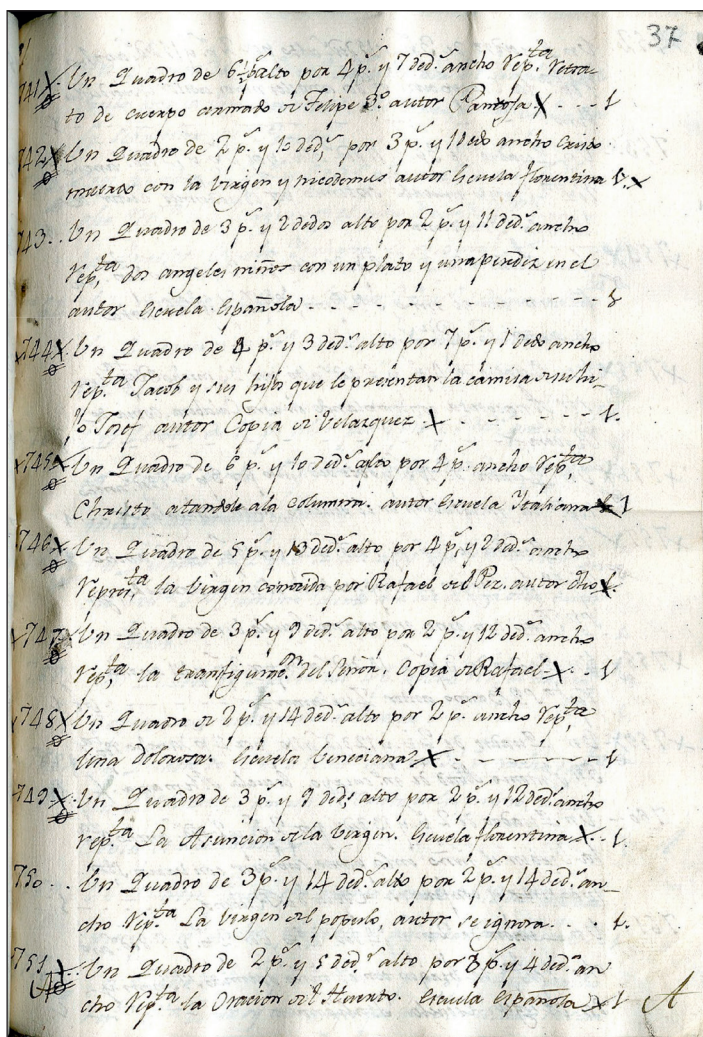


Fig. 5. Depósitos de la Guerra de la Independencia. Inventarios de pinturas,
Archivo-Biblioteca RABASF, sign. 3-618, fol. 37vº.

se atribuye a Mateo Cerezo (1673-1666), también ubicada en la sala de Funciones con el n.º 57º.

En 1819 se incluye de nuevo en el Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando en este año de 1819, donde aparece en la relación de la sala de Juntas en noveno lugar como “9. La Asunción de Nuestra Señora, por Zerezo; otro autor y buen colorista español” haciendo referencia a cómo se califica a Pereda en el cuadro anterior⁷¹. En el catálogo de 1821 se mantiene la atribución a Mateo Cerezo con idéntica numeración y ubicación⁷²: “9. La Asunción de Nuestra Señora, por Zerezo, otro autor y buen colorista español”.

⁷⁰ Catálogo, 1817: 10.

⁷¹ Catálogo, 1819: 4.

⁷² Catálogo, 1821: 4.

Habrà que esperar al inventario de 1824 para que la *Asunción* vuelva a aparecer catalogada como una obra italiana. “14. La Asunción de Nuestra Señora, de pequeño tamaño. De Escuela Romana. 3 pies 5 pulgadas de alto, por 1 pie 8 pulgadas de ancho”⁷³. Probablemente alguien tuvo en cuenta la primera catalogación con la que ingresó en la Academia. En efecto, en el catálogo impreso se explica que: “La Real Academia de San Fernando con motivo de la exposición que hace al público de sus preciosidades de las Bellas Artes todos los años en el mes de Setiembre, ha nombrado el 26 de Julio de 1824 a su Consiliario el Señor Don Juan Agustín Ceán Bermúdez para rectificar el último Catálogo, impreso el año de 1821”⁷⁴. Le asistieron en esta tarea algunos profesores, los directores de las Tres Bellas Artes y el director general. Aquí aparece situada ahora en la sala quinta, y queda catalogada de la siguiente manera: “14. La Asunción de Nuestra Señora, de pequeño tamaño, de escuela Romana”⁷⁵. Salvo la modificación del número se mantendrán los mismos datos en el *Catálogo* de 1829: “25. La Asunción de nuestra Señora, de pequeño tamaño, de escuela romana”⁷⁶. En la exposición pública que de sus fondos realizó la Academia en 1840 el cuadro se registra según la *Nota o razón general de los cuadros... que se hallan colocados en las dos galerías de la Academia de Nobles Artes de San Fernando para la exposición pública* en la sala 9.º o ante-biblioteca como “La Anunciación de nuestra Señora. Pintado en tabla de escuela romana”⁷⁷.

El último inventario manuscrito del siglo XIX que se conserva, titulado *Catálogo de las obras pictóricas que constituyen la Galería de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* se redacta en 1884⁷⁸. En él aparece la tabla de la *Asunción* ubicada en la capilla de la Academia, situada en la primera planta. Se hace referencia al soporte y además hay un radical cambio de atribución: “Jansenius (Juan) La Asunción de la Virgen de alto 0,90 - ancho 0,45, tabla”⁷⁹. El mismo criterio lo mantuvo a principios del siglo pasado Elías Tormo, que elaboró una detallada relación de las colecciones que existían en la Academia, con su ubicación y descripción de las obras. En este trabajo lo sitúa en la sala 7, “antigua”, despacho del secretario de la Academia que estaba rodeado de obras y al que se accedía por la sala 5. El cuadro estaba situado a la derecha en la parte baja y lo describe así: “JANNSENS (JAN, n 1592 Gante, m?; vivió en Italia influido por Caravaggio; atribución (1827) a “escuela romana”) Asunta”⁸⁰.

⁷³ *Inventario general de los cuadros o pinturas, Estatuas, bajo relieves y otras obras de Escultura, Medallas, Muebles y demás útiles en la R(l) Academia de S(n) Fernando formado en el año de 1824*, Archivo-Biblioteca RABASF, sig. 3-620, f. 27r.

⁷⁴ *Catálogo*, 1824: I.

⁷⁵ *Catálogo*, 1824: 33.

⁷⁶ *Catálogo*, 1829: 28.

⁷⁷ *Nota o razón general de los cuadros, estatuas, bustos y demás efectos que se hallan colocados en las dos galerías de la Academia de Nobles Artes de San Fernando para la exposición pública de 1840*, Archivo-Biblioteca RABASF, sign. 2-57-6, f. 22r.

⁷⁸ Archivo-Biblioteca RABASF, sign. 3-621, f. 72v.

⁷⁹ Archivo-Biblioteca RABASF, sign. 3-621, *Catálogo*, 1884: f. 72v.

⁸⁰ Tormo, 1929: 95. Hoy se corresponde con la sala 7, contigua a la capilla.



Fig. 6. Reverso de la tabla de la *Asunción*, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (inv. 070). Foto Silvia Viana.

Las distintas atribuciones (escuela florentina, Mateo Cerezo, escuela romana, Jan Janssens) que realizaron los que catalogaron la colección en el siglo XIX, Ceán Bermúdez, Carderera, Madrazo y otros fueron corregidas en 1963. En esta fecha, Alfonso Pérez Sánchez realizó un inventario de los fondos de la Academia por iniciativa de Diego Angulo, quien explica la utilidad de su publicación, recordando que se trata de un instrumento de uso interno y no de un catálogo razonado⁸¹. El cuadro de la *Asunción* se registró con el número 70 - que es el que conserva en la actualidad- y se modificó de nuevo la atribución: “Asunción de la Virgen. -0,93 x 0,47. Madrileño, fines del XVII. Atribuida a Janssen. No puede ser suyo. R. 230. C. 214 (?). -Tormo, pág. 95. Cat. 1929, pág. 114. Aunque no se menciona el soporte, se incluye la referencia a los números pertenecientes a las etiquetas de papel adheridas en la parte inferior izquierda del cuadro: R[omboidal]. 230. y C[ircular]. 214, pertenecientes ambas a inventarios del siglo XIX.

⁸¹ Pérez Sánchez, 1964: 17.

En 1988 con motivo de la reapertura al público de la Academia se llevaron a cabo una serie de trabajos de conservación realizados por Pedro Rodríguez Mostacero y se incluyó esta tabla entre la relación de las piezas intervenidas, aunque se cita la catalogación antigua: “70.- «Asunción de la Virgen; atribuido a Janssen; 0,93 X 0,47”⁸². Salvo este lapsus, las siguientes publicaciones de la Academia han mantenido la adscripción general a la escuela madrileña, sin identificar al autor⁸³.

Según las descripciones ofrecidas por Dávila, el cuadro estaba firmado y fechado por el propio artista, como hemos visto. No obstante, en la actualidad la fecha y firma del autor son inapreciables debido al estado de conservación de la tabla. A pesar de haberse analizado mediante diversas técnicas de inspección ocular con lámpara ultravioleta, no se han obtenido resultados concluyentes, ya que la obra requiere de un proceso de restauración que la haga legible. Sin embargo, hoy podemos afirmar, tras lo expuesto más arriba, que el cuadro de la *Asunción* que ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1813, es la obra de Matías de Torres (n.º 0070) que perteneció a la colección de Pedro Franco Dávila y donó a su criada, como obra del pintor palentino, afincado en Madrid⁸⁴.

En la catalogación actual del museo de la Academia, se trata de un óleo sobre tabla de 97 x 47 cm, con marco dorado de pino que presenta una etiqueta romboidal con el número 230 a tinta y otra circular con el número 214, numeración relativa a inventarios antiguos. El reverso nos muestra que se trata una tabla pintada de blanco (fig. 6) como parte de la preparación de base y en el parte inferior del marco está adherida una etiqueta que dice así: “70 Escuela madrileña, finales S. XVII, Asunción”. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Autor: Anón, madrileño fin XVII no inv. 70. Título: “Asunción de la Virgen”. En la parte superior izquierda existe otra etiqueta cuadrada, también con el número 70 correspondiente al inventario de 1964 realizado por Pérez Sánchez⁸⁵.

EPÍLOGO

La idea que tuvo Franco Dávila de reunir una colección de pintura española accesible a los visitantes del Gabinete de Historia Natural ha sido interpretada por algunos autores como uno de los primeros intentos de proteger y restaurar el prestigio de la escuela española⁸⁶. A pesar de que la colección privada de Dávila tuvo una vida efímera —algo que no sorprendía a Ponz, quien observaba lo poco que duraban las colecciones particulares en su época—, su impacto fue

⁸² Rodríguez Mostacero, 1988:350.

⁸³ Azcárate / Pita Andrade, 1991: 69, 112.

⁸⁴ Academia colecciones Torres, Matías de - Asunción de la Virgen.

⁸⁵ Pérez Sánchez, 1964: 17, n.º 70.

⁸⁶ Urriagli, 2014: 247.

notable. De hecho, muchas de sus obras fueron adquiridas en su almoneda por destacados coleccionistas, entre ellos Manuel Godoy, Carlos IV y su albacea Nicolás de Vargas.

BIBLIOGRAFÍA

- Antigüedad del Castillo Olivares, M.^a Dolores (2010): “José Bonaparte y el patrimonio. Entre la gestión y el expolio”. En: Viguera Ruiz, Rebeca (coord.), *Dos siglos de historia: actualidad y debate histórico en torno a La Guerra de la Independencia (1808-1814)*, pp. 265-290.
- Antigüedad del Castillo Olivares, M.^a Dolores (2015). *José Bonaparte y el patrimonio artístico de los conventos madrileños*. Docta Complutense, 2015.
- Arbaiza, Silvia / Heras, Carmen (2000): “Inventario de los dibujos arquitectónicos (de los siglos XVIII y XIX) en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. En: *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 91, pp. 79-237.
- Azcárate Ristori, José María (1991a). *Guía del Museo de la Real Academia de San Fernando, Sección B*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Azcárate Ristori, José María de (1991b). *Pinturas y dibujos desde el siglo XV al XVIII. El libro de la Academia*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Barrio Moya, José Luís (1995): “Nuevas aportaciones a la biografía del pintor palentino Matías de Torres (1635-1711)”. En: *Archivo de Arte Valenciano*, 76, Valencia, pp.162-171.
- Bédar, Claude (1989). *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Bermúdez, Juan Agustín Ceán (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Vol. 5. Madrid: la Viuda de Ibarra.
- Besas, Peter (2009). *Historia y anécdotas de las fondas madrileñas*. Madrid: La librería.
- Calatayud, M.^a Ángeles (1987). *Catálogo de los documentos del Real Gabinete de Historia Natural (1752-1786)*. Madrid: CSIC.
- Calatayud, M.^a Ángeles (1988). *Pedro Franco Dávila, primer director del Real Gabinete de Historia Natural fundado por Carlos III*. Madrid: CSIC.
- Calatayud, M.^a Ángeles (2009). *Eugenio Izquierdo de Rivera y Lazaún (1745-1813): científico y político en la sombra*. Monografías del Museo Nacional de Ciencias Naturales n.º 23.
- Castillo, Abel Romeo (1952). Don Pedro Franco Dávila: “El sabio guayaquileño olvidado. (Fragmentos del discurso de incorporación al Centro de Investigaciones Históricas de Guayaquil. El 9 de julio de 1950)”. Ediciones Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas.
- Castillo, Abel Romeo (1960). “Pedro Franco Dávila. Estudio y selecciones de Abel Romeo Castillo”. En: Sánchez Astudillo, Miguel. *Prosistas de la colonia, Siglos XV-XVIII*. Biblioteca Ecuatoriana Mínima. Quito: pp. 464-527.
- Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando en este año de 1817, con expresión de las salas en que están colocados, números que los distinguen, asuntos que representan y autores que los han ejecutado*, Madrid: Imprenta que fue de Fuentenebro, 1817.
- Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de S. Fernando en este año de 1819, con expresión de las salas en que están colocados, número que los distinguen y autores que los han ejecutado*, Madrid: Imprenta Real, 1819.
- Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Academia Nacional de San Fernando en este año de 1821, con expresión de las salas en que están colocados, número que los distinguen, asuntos que representan y autores que los han ejecutado*, Madrid: Por Ibarra, Impresor de Cámara de S. M., 1821.

- Catálogo de las pinturas y esculturas que se conservan en la Real Academia de San Fernando*, Madrid: Por Ibarra, Impresor de Cámara de S. M., 1824.
- Catálogo de las pinturas y esculturas que se conservan en la Real Academia de San Fernando*, Madrid: Por Ibarra, Impresor de Cámara de S. M., 1829.
- Collar de Cáceres, Fernando (2016). “Matías de Torres: pinturas en Peñaranda de Bracamonte y Hoyos del Espino”. En: *Archivo Español de Arte*, LXXXIX, n.º 353, pp. 15-28.
- Franco Dávila, Pedro (1767). *Catalogue systématique et raisonné des curiosités de la nature et de l’art qui composent le Cabinet de M. Davila*. París. Chez Briasson (de l’imprimerie de Michel Lambert), vols I-III.
- García-Mauriño, Margarita (1998). “Comerciantes de origen francés en el Cádiz del siglo S. XVIII”. En: *VII Congreso Internacional de Historia de América*, 3, Zaragoza, pp. 1485-1510.
- Lasso de la Vega, Miguel, marqués de Saltillo (1933). *Frédéric Quilliet, Comisario de Bellas Artes del Gobierno Intruso (1809-1810)*, Madrid.
- López, Roberto (2019). *La Parroquia de San Luis Obispo de Madrid: Historia, fuentes y archivo*. Madrid: Caparrós Editores.
- Mazo Pérez, Ana V. (2012): “Carlos III y el Real Gabinete de Historia Natural”, en Sánchez-Almazán, J. (coord.) *Pedro Franco Dávila (1711-1786), De Guayaquil a la Royal Society. La época y la obra de un ilustrado criollo*, Madrid: CSIC, pp. 147-173.
- Mesonero Romanos, Ramón (1987). *El Antiguo Madrid, paseos histórico-aneecdóticos por las calles y casas de esta villa*. Madrid: Oficinas de la Ilustración Española y Americana.
- Nicolau Castro, Juan (2014): “Un lienzo de la Inmaculada de Matías de Torres en la Colegiata de Talavera de la Reina” En: *Archivo Español de Arte*, LXXXVII, n.º 345, pp. 88-92.
- Palomino, Antonio (1724). *El Parnaso Español pintoresco laureado. Tomo tercero*, en: *El museo pictórico y escala óptica*. En Madrid: Por la Viuda de Juan García Infangon. Año de 1724.
- Pérez Sánchez, Alfonso (1964). *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las pinturas*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Pérez Sánchez, Alfonso (1965): “Don Matías de Torres”. En: *Archivo Español de Arte*, XXXVIII, n.º 149, pp. 31-42.
- Pérez Sánchez, Alfonso (1992). *Pintura Barroca en España, 1600-1750*. Madrid. Cátedra.
- Puyol Montero, José María (2020): “El museo de pinturas de José Bonaparte en Madrid y el Museo del Prado (1809-1813)”. En: *Anuario de Historia del Derecho español*, XC, pp. 655-702.
- Quesada, José María (2005): “Inmaculada Concepción”. En: *Inmaculada. Conferencia episcopal española; Catálogo de la exposición*. Madrid, pp. 236-258.
- Rodríguez Mostacero, Pedro (1988): “Museo. Trabajos de conservación realizados en el taller con motivo de la remodelación y apertura al público del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. En: *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 67, Madrid, pp. 347-370.
- Rodríguez Oliva, Pedro (2013): Un busto en bronce del “Pseudo-Vitelio” de la antigua colección de El Retiro de Churriana (Málaga). En: *Baética: Estudios de Historia Moderna y Contemporánea*, N.º 35, Universidad de Málaga, pp. 167-208.
- Rose-de Viejo, Isadora (2015). *Manuel Godoy: Patrón de las artes y coleccionista*, Docta Complutense 2015.
- Rose-de Viejo, Isadora (2021). *Catálogo actualizado de la antigua colección de pinturas de Manuel Godoy* en www.isadorarosedeviejo.eu
- Sagaste Abadía, Delia (2009): “Naturam et artem sub uno tecto: las colecciones pictóricas del ilustrado Pedro Franco Dávila (1711-1786)”. En: *Artígrama*, 24, Zaragoza, pp. 391-412.
- Sánchez-Almazán, Javier I. (2012) “Los tres mundos de Pedro Franco Dávila, primer director del Real Gabinete de Historia Natural. Viaje a lo largo de un siglo” en Sánchez-Almazán, J. I. (coord.) *Pedro Franco Dávila (1711-1786), De Guayaquil a la Royal Society. La época y la obra de un ilustrado criollo*, CSIC, pp. 23-145.

- Sargentson, Carolyn (1996). *Merchants And Luxury Markets The Marchands Merciers of Eighteenth-Century Paris*. Londres. Victoria and Albert Museum.
- Tormo y Monzó, Elías (1929). *La visita a las colecciones artísticas de la Real Academia de San Fernando*. Madrid: Real Academia de Bellas artes de San Fernando.
- Urriagli Serrano, Diana (2014) “Coleccionismo de pintura en España en la segunda mitad del siglo XVIII” en Luis Sazatornil Ruiz y Frédéric Jimeno (eds) *El arte español entre Roma y Paris (siglo XVIII y XIX)*. Collection Casa de Velázquez 143: pp. 239-256.
- Vega González, Jesusa (2010) *Ciencia, arte e ilusión en la España Ilustrada*, CSIC.
- Villena, Miguel / Sánchez-Almazán, Javier / Muñoz, Jesús / Yagüe, Francisco. (2009). *El gabinete perdido: Pedro Franco Dávila y la historia natural del Siglo de las Luces: Un recorrido por la ciencia de la Ilustración a través de las producciones marinas (1745-1815)*. Madrid: CSIC.

IL *DECORUM* STATUARIO DELLA VILLA FARNESINA ALLA LUNGARE SOTTO LA DINASTIA FARNESE-BORBONE (1579-1861): NOVITÀ SULLO SCOMPARSO SALONE DEL PIAN TERRENO

THE *DECORUM STATUARIO* OF THE VILLA FARNESINA ALLA LUNGARA DURING THE FARNESE-BOURBON DYNASTY (1579-1861): NEW PERSPECTIVES ON THE LOST GROUND-FLOOR SALON

Tommaso Gristina

Sapienza Università di Roma
tommaso.gristina@uniroma1.it
ORCID: 0009-0006-2453-2345

Recibido: 12/03/2025. Aceptado: 19/05/2025

Cómo citar: Tommaso: "Il *Decorum* statuario della villa Farnesina alla Lungare sotto la dinastia Farnese-Borbone (1579-1861): novità sullo scomparso salone del pian terreno", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 127 (2025): 115-162.

Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17591962>

Abstract: Il contributo analizza un gruppo di opere della Collezione Farnese riferibili agli ambienti della romana Villa Farnesina alla Lungara tra XVII e XVIII secolo. Attraverso l'esame degli inventari farnesiani e borbonici, ricostruisce la disposizione e l'organizzazione delle sculture antiquarie nella villa, seguendone le trasformazioni durante il passaggio dai Farnese ai Borbone di Spagna. Lo studio mette in luce i mutamenti di funzione di tali opere nel processo che vide la Farnesina trasformarsi da residenza privata a prima Accademia della Pittura e del Disegno del Regno di Napoli (1734-1861).

Parole chiave: Collezione Farnese; Villa Farnesina; Borbone di Spagna; scultura antica; arredo statuario; Accademia del Disegno.

Abstract: The paper investigates a group of works from the Farnese Collection associated with the Roman Villa Farnesina alla Lungara between the seventeenth and eighteenth centuries. Through the analysis of Farnese and Bourbon inventories, it reconstructs the display and organization of antiquarian sculptures within the villa, tracing their transformations during the transition from the Farnese to the Spanish Bourbons. The study highlights the changing functions of these artworks as the Farnesina evolved from a private residence into the first Academy of Painting and Drawing of the Kingdom of Naples (1734-1861).

Key words: Farnese Collection; Villa Farnesina; Spanish Bourbons; ancient sculpture; statuary display; Academy of Drawing.

CENNI INTRODUTTIVI

Tramite un indagine ricognitiva degli Inventari del Casato Farnese conservati nell'Archivio di Stato di Napoli, il presente contributo porta alla luce i criteri di allestimento facenti parte del *decorum* della Villa Farnesina alla Lungara nella fase storica compresa fra il 1579 e il 1861. Successivamente alla gestione chigiana del cinquecentesco *suburbanum* transtiberino, la villa conobbe una rinata dimensione estetica rivolta all'impiego di un nucleo antiquario che la letteratura scientifica non ha ancora associato alla Farnesina, ma che nella sede presente conosce una diversa lettura grazie ai documenti inventariali indagati che dettagliatamente associano ai singoli spazi della villa suburbana alcune sculture significative per qualità realizzativa e importanza di decoro.

I primi documenti archivistici secenteschi relativi alla Villa Farnesina stilati dagli agenti farnesiani nel 1642¹ e 1644², consentono di mettere in risalto l'organizzazione delle unità d'antichità disposte nella Farnesina all'indomani della morte del committente Agostino Chigi (1520) e fino al loro trasferimento a Napoli. Infatti, dopo la caduta cinquecentesca dei Chigi, gran parte della raccolta statuaria dei senesi fu dispersa per opera di Sigismondo Chigi, fratello di Agostino, che lucrò sul declino familiare dei suoi nipoti³.

All'indomani del 1579, successivamente all'acquisto dell'area della Farnesina da parte di Alessandro Farnese *Junior*, la villa passò al casato farnesiano che la destinò a prestigiosa residenza rurale e sede finalizzata all'ospitalità di eminenti figure politiche europee, oltre che luogo di conservazione di un pregiato nucleo statuaria antiquario. Del periodo storico successivo a quello della famiglia Farnese, è essenziale valutare l'approccio della dinastia Borbone spagnola che dal 1731 costituì il prosieguo del casato farnesiano (con Carlo III di Borbone), nonché rappresentò un mutamento basilare in termini di trasferimenti della raccolta statuaria-compreso il nucleo in Farnesina- verso la capitale del Regno di Napoli.

La tematica approfondita mette in risalto almeno tre inventari redatti dagli agenti borbonici spagnoli che nei documenti del 1736-1767 e 1775 riportarono non unicamente le opere che confluirono nel Museo Napoletano di stampo borbonico, bensì anche quelle che furono trasferite nella Villa transtiberina. Nella fase borbonica la Villa fu rivestita della funzione di *Reale Accademia del Disegno e della Pittura* su editto promulgato da Carlo III nel 1734⁴. Quest'ultimo aspetto, permette di considerare

¹ *Statue del Sermo di Parma in Roma* (1642?), (ASNa, AF, 1853/III, 12.4, cc. 26-33v) (parzialmente edito in Giess, 1971: 226).

² *Inventario dell'Argenti, Mobili et altro che sono in Roma in Palazzo Farnese mandato dal Sig. r Bartolomeo Faini. Guardaroba a di Primo Giugno 1649* (Archivio di Stato di Napoli, 1853/II).

³ Barbieri, 2014: 141-155.

⁴ In Frommel, 2003 si ha un primo riferimento bibliografico all'interessante, quanto poco discusso tema dell'Accademia di Belle Arti e del Disegno del Regno di Napoli di afferenza politica spagnola. Rimane un argomento sul quale chi scrive sta approfondendo gli aspetti peculiari e contraddistintivi che competono alla novità del tema di un'Accademia Spagnola in territorio italiano.

l'impegno culturale del regnante spagnolo profuso non unicamente all'interno dei confini geografici del Regno di Napoli, bensì fuori da essi come dimostrato dalla Villa Farnesina.

La Farnesina alla Lungara è stata oggetto di numerosi studi che a partire dai primi contributi ottocenteschi⁵, per proseguire con i più recenti e contemporanei⁶, l'hanno indagata in relazione alla fase cinquecentesca del *Suburbanum* transtiberino, tralasciandone gli sviluppi secenteschi⁷. Le motivazioni di questa scelta sono chiare e in parte condivisibili per via, in prima istanza, della natura artistica della Villa con decorazioni murarie ad affresco e a secco di mano dei più stimati pittori del primo Cinquecento: da Raffaello Sanzio a Giovanni Antonio Bazzi, passando per l'intera Scuola dell'Urbinate fino ad arrivare a Baldassarre Peruzzi e Sebastiano del Piombo nella Loggia di Galatea⁸. Recenti indagini, accompagnate da un'esposizione di grande rilevanza⁹, hanno inoltre approfondito le dinamiche del collezionismo antiquario cinquecentesco che corrispondeva ad un altro elemento facente parte del sistema encomiastico del banchiere e committente senese Agostino Chigi, continuamente ispirato al principio di richiamo dell'*ethos* culturale antico, rivolto ad una raffinata forma di *Renovatio Romae*. Dunque, la letteratura scientifica ha raggiunto un elevato livello di conoscenza in riferimento al Chigi e alla struttura culturale da lui istituita che nella Roma di primo Cinquecento vide il banchiere come vertice fondamentale in grado di esprimere la sua visione tramite la ripresa dell'antico e l'impiego di esso¹⁰.

I circa due secoli successivi dalla morte del magnifico banchiere (11 aprile 1520) hanno visto un passaggio di proprietà dinastico della residenza transtiberina che

precedentemente alle fondazioni accademiche nazionali spagnole. La documentazione archivistica inerente all'Istituzione accademica all'interno della Farnesina è conservata nell'Archivio dell'accademia Nazionale dei Lincei.

⁵ L'interesse suscitato dalla residenza transtiberina fu recepito a partire dai secoli XVII-XVIII da alcune fondamentali *Guide di Roma* («Roma Ricercata» di Fioravante Martinelli del 1644, «Mercurio errante» di Pietro Rossini del 1693, il «Della Manificenza di Roma Antica e Moderna» di Giuseppe Vasi del 1763 e «l'Itinerario istruttivo di Roma, o sia descrizione di tutti i monumenti antichi, e moderni di quest'alma città» di Mariano Vasi del 1791), per poi essere ampliato verso i primi contributi scientifici, quali Costa, 1888; Venturi, 1890; Weese, 1894.

⁶ I contributi post-ottocenteschi vengono qui sintetizzati: Zacchi, 1907; Maass, 1902; Hermanin, 1930; Callari, 1934: 201-209; Giovannoni, 1937; Gerlini, 1941; Gerlini, 1942; Frommel, 1961; Belli Barsali, 1970: 121-133; Coffin, 1979: 87-91; Grossi / Piccione, 1984; Rowland, 1986: 673-730; Quinlan-McGrath, 1986; Finocchi Ghersi, 1987:105-106; Ray, 1988; Saxl, 1991; Bartalini, 1992: 17-38; Testa, 2002; Frommel, 2003; Frommel, 2014; Rowland, 2023: 281-293.

⁷ Si consulti, a tal riguardo, gli Atti del Convegno *Studi e Indagini sul Periodo Farnesiano di Villa Farnesina* (5 novembre 2024, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma) in via di pubblicazione. Si tratta di un insieme di primi contributi dedicati ad approfondimenti sugli sviluppi decorativi e architettonici della Villa Farnesina nel corso del XVII secolo sotto la dinastia Farnese. Nella fattispecie, emerge l'indagine sugli affreschi ritrovati sulla volta oggi coperta dell'antico salone cinque- secentesco della Villa.

⁸ A partire da Saxl, 1934; da ultimo, sulle decorazioni della Loggia di Galatea, si veda Barbieri, 2023.

⁹ Barbieri / Zuccari, 2023.

¹⁰ Rowland, 1986: 673-730.

dalla famiglia dei banchieri senesi, passò ai potenti uomini di Chiesa della famiglia Farnese. Questo cambiamento-con i nipoti di Paolo III Alessandro Farnese *Junior*e e Odoardo Farnese- comportò una nuova gestione dell'antico *Suburbanum* che, a dispetto della penuria di fonti e del mancato interesse della letteratura scientifica, continuò ad essere impiegato come residenza per gli ospiti dei Farnese¹¹ e, pertanto, fu al centro di nuove attività decorative pittoriche e di un nuovo allestimento statuario¹².

La collezione Farnese è un argomento ampiamente approfondito e illustrato, specie il nucleo quasi omnicomprensivo della raccolta statuaria oggi conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli¹³ (nel testo e in nota anche MANN), lì esposto per via delle vicende storiche che videro dal 1731 la dinastia dei Farnese proseguire in quella Borbone tramite la politica coniugale che portò Elisabetta Farnese Principessa di Parma e Piacenza a sposare Filippo V di Spagna e del Regno di Napoli il 1714¹⁴.

Degli spostamenti delle diverse collezioni familiari in epoca di dominio spagnolo-dalle opere pittoriche ai disegni, dai gioielli alle suppellettili sontuarie, dalle gemme e cammei alle armi e, per finire, una delle raccolte più famose d'antichità conservate a Roma- sono fondamentale testimonianza i documenti inventariali degli Archivi di Stato di Napoli e Parma¹⁵. Di questo discorso fanno parte specialmente gli inventari borbonici spagnoli del 1728-1734¹⁶; 1736¹⁷;

¹¹ All'indomani della morte di Odoardo Farnese (1626), la residenza transtiberina fu occasionalmente ceduta a illustri uomini del mondo politico e sociale legato ai Farnese. Si ricorda il Cardinal Richelieu dal 1633 al 1635, il cardinal Federico Assia-Darstadt nel 1652, dal 1655 al 1656 la regina Cristina di Svezia e tra il 1661 e il 1689 la Villa fu affittata a numerosi ambasciatori di Luigi XIV.

¹² Di tale attività decorativa, non vi sono numerosi fonti a riguardo e gli studi in riferimento ai progetti pittorici secenteschi sono in corso d'opera. Si segnala un contributo su una nuova attribuzione degli affreschi secenteschi nella Loggia di Galatea di Daniele, 2023: 23-43; in Frommel, 2003: 68-69 si segnala che nel 1631 il futuro cardinale Girolamo Farnese fece eseguire dei lavori di falegnameria e fu il probabile responsabile nel 1650 dell'occlusione delle aperture a tutto sesto nella Loggia di Galatea e della Loggia di Amore e Psiche a cura del pittore Paolo Marescotti. Lo stesso Girolamo Farnese fu, inoltre, il responsabile del terrazzamento del giardino nel XVII secolo e il committente di una nuova loggia sul Tevere.

¹³ La letteratura a tal riguardo è molto ampia. A partire dai fondamentali volumi di Gasparri, 2007; Capaldi / Gasparri 2009; Caso / Gasparri 2009; Capaldi / Gasparri, 2010. Ancora, sulla raccolta Farnese: Cantilena, 1989; Bulfone Gransinigh, 2023: 136-155.

¹⁴ Adorni / Mambriani, 2023.

¹⁵ In Parente Scipione, 1995.

¹⁶ *Inventario generale di tutti i mobili esistenti nella Guardarobba del Palazzo del Serenissimo Sig. re Duca di Parma sotto la guardia di D. Agostino Stochetti Guardarobba di S:A: (1728-1734)* ASNa, AF, 1853/III, 10, cc. 40v-80.

¹⁷ *Statue di Roma* (1736) (Archivio di Stato di Napoli, Affari Esteri, 1853/III, 12.6, cc. 41-51). Parzialmente edito in Giess, 1971: 227.

1767¹⁸; 1775a¹⁹; 1775b²⁰; 1783-1786²¹; 1796²² e del 1805²³ che riportano la totalità dei beni conservati dalla dinastia Farnese a Roma e organizzati, nelle date indicate dai documenti, per prendere la strada della Capitale del Regno di Napoli. Un processo di trasferimento che a partire dal 1796 vide la presenza di molte unità della raccolta statuaria nel *Nuovo Museo e Fabbrica della Porcellana di Napoli* e, poi dal 1805, nel *Nuovo Museo dei Vecchi Studi di Napoli*. Tuttavia, in Farnesina la simbiotica coesistenza fra l'*hortus deliciarum*²⁴ rappresentato dal parco della Villa e la raccolta statuaria disposta secondo l'organizzazione delle "passeggiate all'antica", non cessò di esistere e fu anzi proseguita e ampliata con i Farnese e i Borbone. Delle molte opere d'antichità tradizionalmente riconosciute come parte della raccolta di Palazzo Farnese, nella presente sede si riconosce la loro disposizione all'interno della Farnesina fra il XVII e il XVIII secolo, così come dimostrato dai documenti inventariali e da alcune rappresentazioni grafiche²⁵.

INVENTARI FARNESIANI

1644

Inventario dell'Argenti, Mobili et altro che sono in Roma in Palazzo Farnese mandato dal Sig.^r Bartolomeo Faini. Guardaroba a di Primo Giugno 1649 (1644) (Archivio di Stato di Napoli, 1853/II)

Molteplici sono le opere scultoree citate nei documenti che consentono di ricostruire il criterio di allestimento delle sale e delle logge dell'antico *Suburbanum*.

¹⁸ *Inventario generale delle statue, torsi e bassi rilievi di marmo, esistenti nel Real Palazzo Farnese e Sue Pertinenze* (1767) (Archivio di Stato di Napoli, Affari Esteri, voll. 482-83). Si veda anche Doc. Ined. III, 1880:186-194.

¹⁹ *Inventario delle statue, teste, ed altre pietre esistenti nella Farnesina alla Longara, spettanti a S.M. siciliana, e rincontrate con D. Giuseppe Vasi* (1775a) (ASNa, Affari Esteri, voll. 482-483).

²⁰ *Inventario delle statue, teste ed altre pietre esistenti nel R. Palazzo Farnese e sue pertinenze, fatto alli 15 novembre 1775b*, (ASNa, Affari Esteri, voll. 482-483). Si veda anche Doc. Ined. III, 1880:194-197.

²¹ *Osservazioni fatte di R. Ordine dal Cav. Venuti nell'anno 1783 sulle sculture antiche esistenti in Roma negli edifici farnesiani appartenenti alla M.S. ed ora nel 1786 di nuovo esaminate da Monsieur Hakert parimente per ordine di S.M. unito col mentovato Cav. Venuti* (1783-1786) (ASNa, AF, 1853/III, 12 bis, ff. 1-88 v). si veda anche Menna, 1974: 263-305.

²² *Nuovo Museo e Fabbrica Della Porcellana di Napoli con Altri Monumenti di Diverse Località*. (1796) (Palermo, Biblioteca Comunale 4 Q.9D.49.). si veda Doc. Ined., I, 1878: 72-221.

²³ *Nuovo Museo dei Vecchi Studi di Napoli, 1805, Catalogo delle Sculture Antiche*, 1805 (ASSAN, Antichi Inventari del Museo I). Si veda anche Doc. Ined. IV, 1881: 164-232.

²⁴ Per il parco della Farnesina si veda: Cremona, 9, 25, 2, 2010: 516-709; Graniti, 2011; Cremona, 2022: 83-86; Cremona, 2023: 161-180.

²⁵ *Codex Coburgensis*, Slg. Coburg-Gotha HZ II, ff. 196-196v. Trapezomorfo (cat. 264.2); *Museum Chartaceum*, f. 68, Windsor Castel, Royal Library, 8227 Amazzone Morta-f.31 Gigante Morto-f.66 Persiano Morto-f.31 Galata Ferito-f. 17 Agrippina (c.d) assisa; *Codex Pighianus*.



Fig. 1 Giovan Battista Falda, *Nuova Pianta et alzata della città di Roma, con tutte le strade, piazze, et edifici de tempj: palazzi, giardini et altre fabbriche antiche et moderne come si trovano al presente nel pontificato di n.s. papa Innocenzo XI con loro dichiarazioni*, 1676, Particolare della Villa Farnesina.

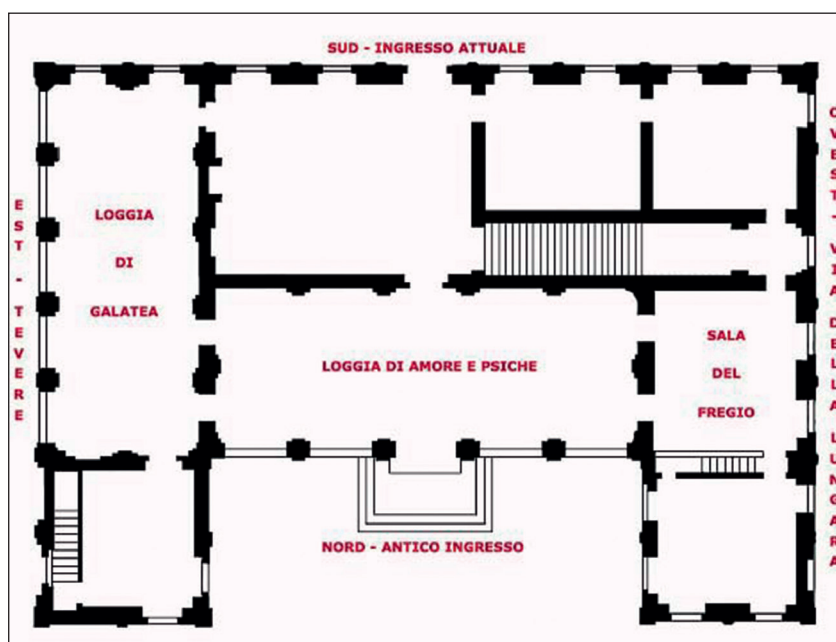


Fig. 2 Pianta contemporanea della struttura di Villa Farnesina con ingresso ottocentesco sul prospetto meridionale e divisione fra l'ingresso e il vano attiguo.

A partire dall'approfondimento sulle unità collezionistiche disposte in periodo farnesiano nel parco della residenza rurale, e procedendo secondo uno studio sistematico e cronologico dei documenti inventariali, si prende in esame l'inventario datato al 1644 e conservato all'Archivio di Stato di Napoli²⁶. Il documento del 1644 viene considerato come il primo all'interno della disamina sulla raccolta farnesiana in Farnesina per via della sua completezza, dal momento che l'inventario fa riferimento a tutti i possedimenti Farnese nell'*Urbe*. Il presente documento viene rivestito di valore storico anche per via di una sezione dedicata al parco della Farnesina, approfondendo la sezione del Cortile del Cipresso in cui vengono citate una serie di unità di minor pregio qualitativo, ma di grande interesse scientifico perché consentono di indagare nuovi nuclei farnesiani del Seicento.

Delle unità disposte nell'area verde (*Nel Giardino di Trastevere*, si veda Fig. 1-2) si scinde fra opere destinate ad impiego decorativo senza finalità di approvvigionamento idrico o supporto e opere- perlopiù pili o vasi biansati- con una propensione di impiego prettamente utilitaria come conche o vasi di contenimento.

Con funzione decorativa si ricordano alcune sculture di qualità non eccelsa in quanto abbozzate e non rifinite o prive di alcune parti fisiognomiche: *Una statua di donna abbozzata; Due simili unite; un pilo rotto con due leoni dalle teste; un pilo figurato di basso rilievo rotto in mezzo; un pilo di selce con due mascaroni di leone con una testa d'idolo in mezzo*. Fra le altre opere, sempre con fini decorativi tutt'oggi parte del parco, si annoverano per la loro qualità materica e la morbidezza delle forme di sapore antico, le seguenti: *Una Venere dal mezzo in su ignuda, con due cocchiglie in mano e vestita dal mezzo in giù; Un pilo sotto alla fontana della Venere lavorato di bassorilievo con Donne, buomini e putti*²⁷

Per le unità che, pur non rinunciando al loro impiego decorativo, assolvevano a una funzione propriamente tecnico-operativa (conche di fontane; protomi o volti umani adoperati ad uso di fontane o pili ad impiego di supporto) si ricordano, sempre nella sezione inventariale del *Giardino di Trastevere*: *Un pilo ad uso di conca; un vaso lavorato di basso rilievo sotto la fontana dalla testa grande; una testa grande col busto sopra detto vaso che butta acqua per la bocca*²⁸.

L'inventario del 1644, nella prima sezione dedicata al parco-ovvero all'area meridionale del giardino disposta verso le Mura Aureliane (Fig. 1) - prosegue con un elenco di diverse sculture, di cui quelle oggi rintracciate, sono appartenenti

²⁶ Gli studi sugli inventari qui portati avanti, partono dal documento del 1644 trascritto e pubblicato da Bertrand Jestaz, 1995.

²⁷ Queste unità sono qui attribuite ad alcune che, facenti già parte della raccolta di Agostino Chigi, sono poi rimaste in Farnesina anche in epoca farnesiana. Si ricorda la fontana della Venere oggi disposta nell'estrema area meridionale del parco, addossata alle Mura Aureliane all'interno di una sezione concava che ospita l'opera scultorea della Venere con in mano le due valve di conchiglia ricordate dall'inventario del 1644.

²⁸ Anche in questo caso, le opere descritte sono tutt'oggi facenti parte del viridario transtiberino e sono locate nella parte meridionale dell'area verde, al confine con la cinta muraria che separa il Casinò Farnese dal parco che circonda la villa. La fontana, dotata della *Testa di Tritone* da cui scaturisce il getto d'acqua e del *sarcofago strigilato* di III sec. d. C. ove l'acqua del getto confluisce, è ancora impiegata nella sua funzione originaria.

alle raccolte conservate al Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Qui se ne riportano alcune, che verranno riproposte poi in calce al presente contributo con la trascrizione di parti dell'inventario: *Una statua d'homo a giacere, nudo, con tazza in mano; una statuetta d'homo barbato a giacere mezzo coperto di tartaro.*

Di questa parte del documento ritornano, inoltre, una serie di elementi lapidei che-pur non costituendo un reale nucleo a sé stante- è necessario ricordare per la loro quantità numerica e ricchezza materica. Si tratta di colonne, capitelli, sezioni di marmo e porzioni di pietra derivanti da reperti segati per secondo impiego o danneggiati. Vengono così riportati: *Due pezzi di marmo, uno sotto detto pilo e l'altro dall'altra parte della porta; cinque pezzi di travertino; un capitello di colonna di marmo alto palmi 2 1/2 in circa; un pezzo di colonnetta longo palmi 8 in circa, grosso 1, di breccia bianca grossa; un pezzo di marmo giallo longo palmi 14, largo 4, alto 2; un pezzo di colonna scanellata del medesimo marmo, longo palmi 7, grosso 2 1/2; un altro pezzo simile longo palmi 5.*

Del medesimo inventario del 1644, si riporta un'altra parte che racchiude ancora il parco della Villa Farnesina spostandosi verso l'area nord del viridario, dunque opposta rispetto quella indagata sopra riferita alla sezione indicata con *Nel Giardino di Trastevere.*

All'area nord il documento si riferisce con *Nel Cortile del Palazzo de' Ghisi* in quanto riconosce l'area settentrionale-difronte la loggia di Amore e Psiche- nella sua cinquecentesca conformazione da *Giardino Secreto*²⁹ ovvero di cortile cinto da sezioni murarie perimetrali. La Farnesina, infatti, fino al XIX secolo conservava due corti chiuse all'interno del parco. Esse erano disposte nelle due aree principali della residenza: la prima di fronte la loggia di Amore e Psiche (adoperata come platea per gli spettacoli che venivano organizzati nella loggia medesima³⁰); la seconda nella parte meridionale della struttura che si configurava come area privata in cui il committente godeva di una condizione ambientale simile ad un *bortus conclusus* in chiaro richiamo a quella dimensione distensiva di cui la Farnesina si fece portatrice dal primo periodo cinquecentesco.

Reperti disposti nel Cortile della facciata settentrionale della villa-inventario 1644

Del Cortile antistante la loggia della Villa, la qualità dei reperti non è pari a quella dell'area meridionale, data la presenza di frammenti e sezioni di scarto che mettono in evidenza anche una funzione di raccoglimento di materiale lapideo e marmoreo da adoperare come reimpiego. Così vengono riportati: *Un pezzo di colonna di granito longo palmi 3, largo 2 in circa; un altro pezzo simile; un capitello di marmo rotto; un pezzo di colonna palmi 1 1/2 longa, rotta; otto pezzi di marmo di diverse grandezze; un pilo rotto vicino al pozzo, longo palmi 7, largo 2, alto 2 1/2 in circa; un pezzo di marmo biscio longo pami 2 1/2 in circa, largo 2, alto 1 1/2 nel cortile del fienile.* Da quanto tracciato, si deduce la

²⁹ Si veda Amendolagine, 2010: 75-81.

³⁰ Frommel, 2003.

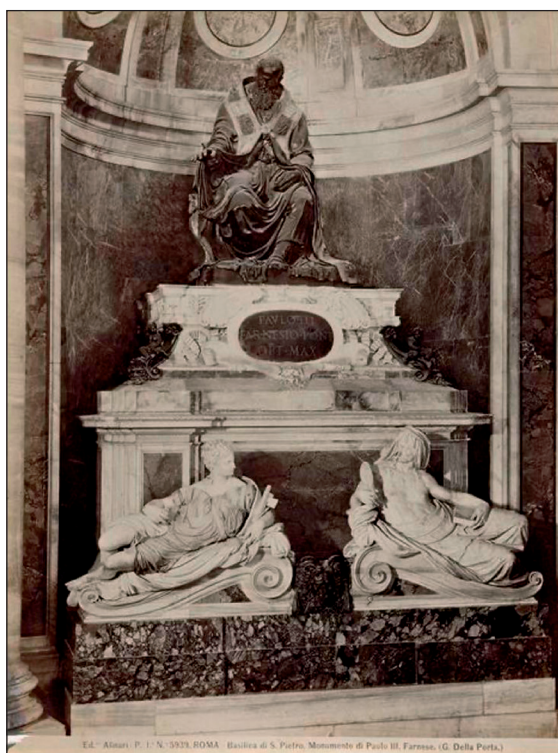


Fig. 3 Guglielmo della Porta, Monumento Funebre di Paolo III Farnese in Cattedra fra le Allegorie della Giustizia e della Prudenza, 1549-1574, Basilica di San Pietro, Città del Vaticano.

delicata condizione in cui la Farnesina versava nella metà del XVII secolo. Seppur adibita a residenza ospitante importanti uomini politici affiliati ai Farnese³¹, aveva perso quella dimensione di ufficialità che si riconosceva alle residenze titolari delle dinastie che le occupavano. I Farnese, infatti, non abitarono mai la Farnesina decretandone una condizione di relativo abbandono che, sul piano collezionistico, si rifletteva su quanto riportato nelle voci inventariali: un insieme di frammenti, sezioni disgiunte e polverosi reperti finalizzati all'eliminazione fisica o, eventualmente, al reimpiego di materiale. Tuttavia, nella sezione del documento dedicata al *Cortile del palazzo de' Ghisi*, risalta un insieme di elementi marmorei di grande interesse nella cornice delle indagini sulla statuaria e l'attività artistica del pieno Cinquecento, nonché il suo impiego in termini collezionistici. Si tratta *dei Molti pezzi di marmo grandi, intagliati con festoni et altri intagli, sono li medesimi che servivano alla sepoltura di Papa Paolo 3°* (Fig. 3). Di questi frammenti o interi fregi conservati all'interno del parco della Farnesina nel 1644, si ha una percezione decisamente differente rispetto gli elementi di spoglio precedentemente citati, per via dell'appartenenza a un complesso progetto architettonico funzionale alla sepoltura pontificale di papa Paolo III. Il riconoscimento delle singole porzioni del monumento, è reso di difficile ricostruzione per via della mancanza di una specifica sulla qualità del marmo, sulla

³¹ Si veda nota 7.

rappresentazione effettiva degli intagli citati, nonché sul numero dei frammenti e sulle loro dimensioni. Rimane evidente un aspetto fondamentale ai fini di un'analisi sul criterio espositivo secentesco della Farnesina, ovvero la possibilità di impiegare i reperti del secolo precedente corredandoli con pezzi d'antico e ribadendo la posizione politico-culturale del papa Farnese³². Il valore di *continuum* fra antico e moderno fu uno dei segni distintivi del ministero di Paolo III come è dimostrato dal riadattamento di Castel Sant'Angelo e nello specifico della Sala Paolina³³. Nel Salone di committenza farnesiana, la figura dell'imperatore Adriano-primo artefice della struttura del mausoleo che conteneva le sue spoglie- coesiste insieme agli affreschi di Perin del Vaga e della sua Scuola³⁴ rappresentanti le gesta di Alessandro Magno sulla volta (chiaro riferimento al nome di battesimo di Paolo III) e alle raffigurazioni delle storie di S. Paolo a cui il pontefice si ispirò nel suo ruolo di custode della moralità cristiana e di convertitore al Credo romano³⁵. Dunque, allo stesso modo in cui Paolo III istituiva una connessione con l'epoca romana-affermandosi come prosecutore di essa e designandosi erede diretto delle caratteristiche politico-culturali dell'antico³⁶ il criterio di allestimento in Farnesina seguiva la visione conferita da papa Farnese connettendo sculture (o frammenti e pili) a strutture architettoniche contemporanee. Così il ritrovamento sotto forma inventariale del complesso di frammenti del monumento funebre in Farnesina, rientra nel preciso meccanismo di decorazione secondo il gusto all'antica che del rapporto osmotico fra il classico e il moderno ne valorizzava le inclinazioni di gusto e l'assimilazione del modello antico reso esplicito da esemplari cinquecenteschi.

Reperti conservati nel Cortile del Cipresso e nell'area del Casino Farnese-inventario 1644

Concludendo il documento inventariale del 1644 dedicato al *Viridarium*, l'ultima sezione è incentrata sul *Cortile del Cipresso*³⁷ (Fig. 4), ovvero la porzione a Sud rispetto la residenza, immersa nel contesto naturale del parco e limitrofa al corso fluviale del Tevere. Il cortile citato fa riferimento al Casino Farnese, il primo nucleo strutturale commissionato da Alessandro Farnese *Seniore* nel 1493³⁸. Il

³² Si Veda Zanlari, 2022: 110-113; Cussen, 2020; Harprath, 1985: 63-85.

³³ Si consulti Canova, 2003: 7-40; Guerrini, 1985: 179-187; Guerrini, 1985; Harprath, 1978; Fontana, 2021: 28-35.

³⁴ Corbo, 2002: 232-233.

³⁵ Per alcuni contributi inerenti alla politica culturale e religiosa di Paolo III in relazione alla committenza artistica michelangiolesca e di pieno XVI secolo, si veda Paolucci / Danesi Squarzina, 2016; Zanchettin, 2023: 360-363.

³⁶ Bajard, 1995: 40-47.

³⁷ Del *Cortile del Cipresso* ne tratta Celio, 1967 [1638].

³⁸ Le prime Informazioni sul Casino Farnese alla Lungara sono da rintracciare nello scritto di Cortese, 1510 in cui l'autore specificava anche l'impiego della piccola residenza agreste finalizzata a *locus bucolicus* in cui il cardinal Alessandro Farnese Seniore trovava spazio per curare la propria salute fisica e il proprio equilibrio interiore.



Fig. 4. Corte interna del Casino Farnese con apertura murata tramite il Giglio farnesiano, post 1579, Casino Farnese, Roma.

Casino, nato come residenza priva di finalità residenziali³⁹, ma impiegato ad uso di controllo della vigna, costituisce una struttura di grande importanza per via delle unità collezionistiche statuarie che, stando a Ulisse Aldrovandi⁴⁰, ornavano la corte interna del Palazzetto (chiamata Corte del Cipresso per via dell'albero che fu piantato il giorno in cui Alessandro Farnese si addottorò⁴¹). Di questo insieme di unità proposte dall'Aldrovandi non si conosce un puntuale resoconto specifico e un riferimento ad opere scultoree, se non quello qui riportato desunto dall'inventario del 1644. Anche in questo caso, la qualità dei reperti si limita a frammenti e sezioni di opere più articolate e complesse. Così alcune unità sono riportate: *Un pilo di marmo longo palmi 8, alto 2, largo 3 in circa, scannellato, con una cartella nella parte davanti senza lettere e un buscio tondo nel fondo; una colonna longa palmi 23 in circa, grossa 3, con lettere greche, rotta per mezzo; un'altra simile longa palmi 18, grossa 3, con le medeme lettere greche; due*

³⁹ Sul contratto d'acquisto (1492) dell'area ove sorse nel 1493 il Casino Farnese, si veda Lanciani, 1990, vol. II: 193-194. In questo contributo viene riportata la trascrizione del documento relativo al Palazzetto Farnese in via della Lungara: datato all'8 settembre 1492, collocato a c. 52 del prot. 895 A.S.C. Così è scritto: *r. p. d. Augustinus Maffeus venditit r. in Christo parti et d. meo d. cardinali Sancti Gregori, d. n. pape camerario unam vineam sitam in regione Transtiberina etra Portam Septignanam (que) a duobus lateribus et etiam a parte anteriori habet via publicas di riscontro alla vigna dell'illmo Giovanni della Rovere d'Aragonia prefetto della città, e pel pezzo di mille e duecento ducati d'oro di camera.*

⁴⁰ Aldrovandi, 1556.

⁴¹ La fonte storica che tramanda il dettaglio dell'occasione in cui l'area transtiberina fu interessata dall'attività edificatoria dei Farnese è quella di G. Celio, 1967 [1638] in cui si delinea l'intenzione autocelebrativa del futuro Paolo III Farnese qui espressa attraverso il piantumare l'area con arbusti celebrativi della cultura del cardinale.

pezzi di marmo lavorati lunghi palmi 7 in circa, larghi 6, si crede servono per coperchii de' pili. Il gruppo elencato è da ascrivere ad una tipologia che esula con ampia probabilità da quella statuaria a tutto tondo tramandata da Ulisse Aldrovandi. Sono principalmente piccole anfore, vasi, pili e bassorilievi che andavano a decorare una sezione di minor impatto visivo del viridario transtiberino.

Le ipotesi che si possono avanzare sulla caratterizzazione dell'arredo statuario del Casino sono due: all'anno 1556, quando il botanico bolognese scrisse il suo *Delle statue antiche*, il parco era ornato da un gruppo di sculture che appartenevano alla raccolta Farnese in quel periodo in continuo spostamento fra le proprietà farnesiane⁴², in particolare fra il Palazzo in via Giulia e il Casino sulla sponda opposta del Tevere. Di questa prima ipotesi si specifica che l'area della Farnesina era ancora divisa fra il parco con villa di possesso di Agostino Chigi (che saranno acquistate da Alessandro Farnese Jiuniore solo nel luglio del 1579) e l'area della *Vigna Farnese* terminante a ridosso delle Mura Aureliane. Inoltre, bisogna tenere a mente che con il passaggio della Villa ai Farnese si assistette a un nuovo principio di allestimento dell'intera area che comportò, come qui si ipotizza, lo spostamento delle sculture viste da Ulisse Aldrovandi nel cortile del Casino Farnese, in favore di un allestimento che privilegiava le unità di impiego pratico come pili, vasi e anfore così come riportato dal documento dell'Archivio di Stato di Napoli del 1644.

Un'altra ipotesi potrebbe invece favorire l'idea per cui il nucleo di sculture e complementi d'arredo statuario facenti parte la corte del Casino, fosse di natura differente dalla collezione Farnese ed era stato impiantato nel giardino transtiberino con l'intenzione di creare una diversificazione d'arredo rispetto le sedi ufficiali (dal Palazzo in via Giulia, agli Horti Vaccini, fino a comprendere la Villa Madama).

Delle informazioni che si deducono dall'inventario del 1644, si può tracciare un sistema di organizzazione statuaria del parco della Villa. Esattamente come nel XVI secolo sotto Agostino Chigi, anche nella metà del secolo successivo vigeva la netta corrispondenza fra unità antiquaria-parco e struttura architettonica. L'unione fra queste tre componenti esprime il richiamo innegabile all'ideale di locus *bucolicus e amoenus* così come descritto dal panegirico di Egidio Gallo⁴³ dedicato al *Suburbanum* in cui la componente naturale, quella architettonica, la decorazione ad affresco e, per concludere, la ricchezza statuaria posta con un principio tipico del

⁴² È necessario ragionare sull'innegabile natura mobile delle raccolte antiquarie, realtà comune non unicamente alle unità collezionistiche farnesiane, quanto alle collezioni più celebri della città di Roma del XVII secolo. Nel caso delle raccolte farnesiane, si annovera la presenza di diverse sedi di conservazione delle unità collezionistiche: dagli Horti Vaccini, alla Villa sul Palatino, dalla Villa Madama a Palazzo Madama. Dunque, il riconoscimento delle precise unità nella Corte del Casino Farnese, dovrebbe passare al vaglio le unità conservate non unicamente disposte in Farnesina, bensì in tutte le aree di pertinenza farnesiana.

⁴³ Si veda la trascrizione e traduzione inglese del testo originale: Quinlan-MacGrath, 1989. Oltre allo scritto di Egidio Gallo, l'altro contributo fondamentale come fonte storica è quello di Palladio, 1512. Costruito come uno scritto in 475 esametri di genere encomiastico ispirato alle *Silvae* Di Stazio in cui compare l'espressione del Palladio profondamente devoto al suo committente Chigi presso la cui corte lavorava come poeta.

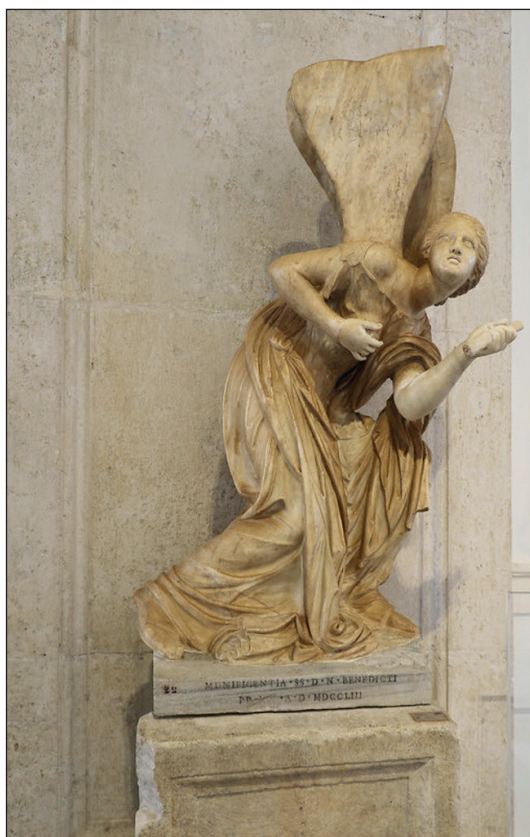


Fig. 5 Scultura Romana di II sec. a.C., *Psiche Capitolina*, Musei Capitolini, Roma.

decorum cinque-secentesco, sono racchiuse in un unico linguaggio d'allestimento che valorizza l'interconnessione fra generi artistici e il richiamo dei contenuti fra statuaria e realizzazione pittorica. A tal riguardo un dettaglio di grande interesse potrebbe essere rintracciato nella Volta di Amore e Psiche in relazione alla scultura della *Psiche Capitolina* (Fig. 5), o ancora, nel fregio adrianeo raffigurante un *Thiasos* marino del MANN in connessione col fregio pittorico di Baldassarre Peruzzi della Sala del fregio.

La Villa Farnesina sotto la dinastia Borbone: L'arredo statuario nell'Accademia di Belle Arti del Regno di Napoli.

Inventario 1736: *Statue di Roma* (1736) (Archivio di Stato di Napoli, Affari Esteri, 1853/III, 12.6, cc. 41-51).

Il documento successivo a quello riportato con data 1644, fu stilato a Roma nel 1736⁴⁴ e costituisce uno scritto fondamentale per la storia collezionistica farnesiana

⁴⁴ In Gasparri, 2007 (vedi nota 9) Villone trascrive l'inventario per intero. Il documento con anno 1736 portata titolo *Statue di Roma* (ASNa, AF, 1853/III, 12.6, cc 41-51).

in Farnesina per via di un aspetto specifico dell'inventario. L'elenco di sculture segue l'ordine di disposizione all'interno del Palazzo Farnese, nella fattispecie sono citate le sale di rappresentanza del piano nobile senza fare esplicito riferimento al nucleo conservato all'interno della residenza della Farnesina⁴⁵. Questo avviene perché il documento costituisce una preziosa testimonianza di un momento di passaggio di molte unità collezionistiche statuarie dal Palazzo di via Giulia alla residenza transtiberina della Farnesina. Affianco ad alcune voci inventariali viene indicata o la sala di appartenenza dell'opera all'interno del Palazzo o la meta che il reperto prese successivamente all'anno di stesura del documento. Da qui si deduce anche la finalità pratica dell'inventario, rivolto a rintracciare tutte le unità disponibili nel palazzo cittadino a Roma per avere una conoscenza accurata di quelle che, successivamente al matrimonio fra Elisabetta Farnese e Filippo V di Spagna del 1714⁴⁶, vennero dislocate in altre sedi su volontà del monarca Carlo III di Borbone. Gran parte della collezione-le unità più prestigiose- raggiunse la città di Napoli come capitale del Regno di affiliazione borbonica, mentre molte unità conversero proprio nella Villa alle pendici del Gianicolo. La motivazione di tale decisione è da indagare nell'ottica di un diverso impiego che si volle fare di alcune residenze farnesiane all'indomani del declino familiare, momento in cui, in particolar modo la Farnesina, fu investita di una funzione culturale di centrale interesse. La Villa divenne sede dell'*Accademia delle Belle Arti e Del Disegno del Regno di Napoli* scelta con ampia probabilità dovuta per via di alcuni fra gli esempi pittorici più importanti del primo Cinquecento che coesistevano-in un rapporto di natura dialettica- con le opere scultoree antiche⁴⁷. Ciò consentiva agli artisti dell'accademia una possibilità di formazione legata alla sensibilità artistica settecentesca rivolta alla lettura dell'antico e all'interpretazione dei modelli pittorici di XVI secolo.

Ai fini della comprensione dei sistemi di allestimento del *Suburbanum* a partire dall'inizio del XVIII secolo, si segnala che l'obiettivo era rivolto alla nuova funzione della Villa non più come residenza privata o come *locus* d'ispirazione antica destinata a una visione contemplativa della realtà, bensì come sede attiva,

⁴⁵ Si tratta di un documento inventariale di grande centralità nelle carte farnesiane per via della presenza di molteplici unità collezionistiche statuarie che, per giunta, vengono associate ai diversi luoghi di conservazione successivi al dislocamento delle raccolte farnesiane avvenuto su base decisionale della dinastia borbonica. L'inventario aiuta a ricostruire l'*iter* delle opere che per la maggior parte furono poi distribuite a Napoli nei Palazzi dinastici, mentre per alcuni nuclei ridotti si optò per altre sedi romane, fra cui la Farnesina per via di quell'interconnessione di base fra le opere statuarie e la decorazione pittorica.

⁴⁶ Sulla figura di Elisabetta Farnese, in relazione al suo matrimonio e alla Spagna come Patria acquisita, si veda Coccioli Mastroviti, 2023. Facchin, 2013: 1799-1840. Maggiali, 1717.

⁴⁷ Dopo che nel 1724 l'Accademia di Francia tentò di spostare la sua sede istituzionale in Villa Farnesina senza successo (tentativo poi replicato nel 1799 con identico responso del 1724), nel 1731 Carlo III-figlio di Elisabetta Farnese e Filippo V di Spagna- ereditò da sua madre la Farnesina (e le proprietà farnesiane) istituendo nell'antica villa transtiberina un'accademia d'arte napoletana che ivi ebbe la sua sede fino al 1840. Queste informazioni sono genericamente desumibili da Valenti, 2003: 181-182 e da Frommel, 2003.



Fig. 6 Raffaello Sanzio, *Il Trionfo di Galatea*, 1512, affresco, Loggia di Galatea, Villa Farnesina, Roma.

dinamica e professionale in cui giovani artisti del Regno di Napoli completavano la formazione accademica.

Il *Decorum* della Farnesina mutò a partire dall'arredo, come dimostra la presenza di alcune sculture disposte nella Loggia di Galatea tematicamente connesse alla figura femminile dalla bellezza idealizzata, valore incarnato nel salone dal *Trionfo di Galatea* del Sanzio⁴⁸ (Fig. 6). Si ricordano tre sculture che arricchivano lo spazio dell'ambiente citato: 114] *Una Venere al Naturale parte vestita, e parte nuda in piedi sopra piedistallo di legno*; 115] *Due altre Veneri nude sedenti, una delle quali con un Amorino sopra piedistallo di legno* (Fig 7-8); 118] *Una statuetta in piedi rappresentante Bacco in piccolo con rampazzi d'uva in mano*. Si tratta di tre gruppi scultorei che nel 1736 furono trasferiti nella residenza tanstiberina dall' *Anticamera accanto alla Galleria dei Carracci* oggi *Libreria* (titolo della sezione dell'inventario del 1736 che riporta le unità) di Palazzo Farnese, secondo l'iter descritto che aveva come finalità il raggruppamento di molte unità scultoree in Farnesina. L'ipotesi che meglio si potrebbe adattare alle sculture citate, prevede che il numero 115 di inventario, le due sculture di Venere accovacciata una con amorino, sia da riconoscere con i due esemplari

⁴⁸ In Sgamellotti / Lapenta / Anselmi, 2020 si leggano i contributi di Alberti: 43-55; Falcioni: 33-41. Poi, si veda Bellini, 2006: 8-11; Sabbatino, 2005: 23-48.



Fig. 7 Scultura romana, *Statua di Afrodite accovacciata con Eros*, Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

di *Venere accovacciata* oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli⁴⁹. Le due sculture vengono qui associate alla Sala dedicata alla Galatea per due motivazioni principali: in primo luogo il riconoscimento di un *pattern* tematico ispirato alla celebrazione della donna nella sua dimensione di rappresentante del principio di bellezza terrena ed umana⁵⁰. Bisogna infatti valorizzare il *fil rouge* che collega

⁴⁹ Si veda Capaldi / Gasparri, 2009. Nel I volume viene pubblicata la scultura della Venere accovacciata con Amorini catalogata all'interno della raccolta farnesiana del MANN.

⁵⁰ La Galatea come soggetto che trascende la realtà umana e terrena, fino a raggiungere una condizione associabile alla dimensione divina è la lettura che più si addice al capolavoro di Raffaello. Come osserva Barbieri, 2023: 107-111, tutta la Loggia di Galatea partecipa a una precisa visione neoplatonica del cosmo in cui l'anima-in una lettura dalla volta alle pareti della sala- passa attraverso l'aria e i venti intesi come luoghi delle passioni soggetti alla fortuna e agli sconvolgimenti d'animo, per concludersi con una risalita verso l'alto grazie al sentimento dell'*eros* espresso dalla bellezza qui raffigurata dalla nereide Galatea. Dunque, è plausibile considerare come anche l'arredo statuario-che già dal Chigi era in continuo rapporto con gli affreschi- anche nel Sei- Settecento tematicamente si connetti con il protagonismo imperante del sentimento amoroso e della divina bellezza.



Fig. 8 Scultura romana, *Statua di Afrodite accovacciata*, Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

inevitabilmente la Galatea di Raffaello, le affascinanti figure femminili realizzate da Sebastiano del Piombo nelle lunette della loggia medesima e i catasterismi ultimati da Baldassarre Peruzzi nelle quadrature esagonali della volta⁵¹. Proprio in riferimento agli affreschi del Peruzzi, nella raffigurazione della costellazione del Capricorno (Fig 9), appare affianco ad esso la casa del pianeta Venere. Esso assume le sembianze di una tipica iconografia di derivazione greca, una *Venere Anadiomede*⁵², colta nell'atto di asciugarsi la lunga chioma mentre mostra il suo corpo nudo

⁵¹ Anche le quadrature peruzziane, decorate con i *catasterismi* (rappresentazioni in chiave narrativo-mitologica delle costellazioni dello zodiaco), concorrono a una precisa rappresentazione neoplatonica della realtà divisa in termini dualistici fra la calotta celeste in cui lo spirito umano si crea e affronta i travolgenti venti passionali che corrompono l'animo umano, e quella terrena in cui l'anima conoscendo e incontrando l'amore ritorna tramite l'*eros* alla sua elevazione.

⁵² Questa Venere Anadiomede, ovvero "che si strizza i capelli", è iconograficamente derivante da un prototipo pittorico oggi scomparso realizzato dal pittore greco Apelle che ideò questa immagine come rappresentazione della divinità Afrodite nascente dall'acqua secondo la mitologia tradizionale.



Fig. 9 Baldassarre Peruzzi, *Catasterismo della Costellazione del capricorno con pianeta Venere*, 1510-1511, affresco, Loggia di Galatea, Villa Farnesina.

caratterizzato da una carnagione bianca riflettente la purezza e l'alto valore estetico della figura femminile⁵³.

L'arredo statuario secentesco, pertanto, costituisce, con le due veneri accovacciate, una connessione tematica con le raffigurazioni pittoriche di inizio Cinquecento.

La seconda motivazione per cui si può attribuire il soggetto della scultura della Venere alla Loggia di Galatea, risiede nella lettura iconografica che è stata ultimata sulla loggia a partire dai primi studi del secolo scorso di Fritz Saxl⁵⁴. La decorazione cinquecentesca è orientata ad esaltare, in chiave neoplatonica il sentimento dell'amore come motore dell'attività e dell'interesse umano⁵⁵. Il *Trionfo di Galatea* con gli eroti

⁵³ La fortuna del soggetto rappresentato da Baldassarre Peruzzi è testimoniata da una serie di rappresentazioni grafiche, tra cui si ricorda la più celebre nell'incisione di Marcantonio Raimondi (si veda Bartsch, 1813: 234-235, n° 312).

⁵⁴ Saxl, 1934.

⁵⁵ Barbieri, 2023: 107-111 con bibliografia di Frommel, 2003 sulla considerazione di un'interpretazione iconografica inerente alla volta della Galatea. Gli autori attribuiscono una lettura neoplatonica agli

dotati di frecce, posti nel cielo sopra la nereide, fa parte di un sistema di riferimenti alla tematica del nobile sentimento rivolto contemporaneamente al racconto della vicenda amorosa di Galatea e Aci, conclusasi con l'uccisione da parte di Polifemo del giovane uomo amato dalla ninfa dei mari⁵⁶, e di quella biografica relativa ad Agostino Chigi e al rapporto amoroso con Margherita Gonzaga⁵⁷. La negazione della mano di Margherita ad Agostino Chigi per motivi di differenze di *status* sociale fu voluta da Francesco Gonzaga, padre di Margherita. L'affresco rappresenterebbe quindi, in chiave miticizzata, il richiamo alle vicende biografiche del Banchiere connesse con quelle della Galatea dall'insoddisfazione amorosa dovuta alla negazione della persona di interesse⁵⁸.

Ciò comporta la comprensione di quanto le unità scultoree e il contesto decorativo, specialmente alla luce della finalità accademica della Villa, fossero connessi e favorissero un continuo richiamo, anche a distanza di un secolo pieno, ai temi originari della Farnesina e delle vicende biografiche del suo committente⁵⁹.

L'arredamento statuario del pieno XVII secolo e dell'inizio del Settecento, valorizzava un effetto di completamento delle aree residenziali-dalle logge alle singole camere- non unicamente attraverso le unità di dimensione al naturale, bensì anche tramite i piccoli reperti artistici come singoli busti (o teste) che venivano poste su piedistalli o inserite in conche decorative degli ambienti⁶⁰.

Reperti conservati nelle Logge della Villa Farnesina-inventario 1736

Per la loggia di Amore e Psiche, si conta un numero pari a venti unità scultoree sotto forma di busto o di singoli capi posti a termine di erme, plinti o piedistalli. La varietà dei soggetti, testimonia la vastità dell'interesse verso la tematica filosofica antica che costituisce il *fil rouge* dei personaggi posti nella sala. Alcuni esempi di

affreschi che seguono un preciso sviluppo connesso a quello dell'anima che, affrontando i venti passionali, giunge al suolo terreno incarnato dalla bellezza femminile della Nereide Galatea, per poi ascendere tramite il soffio vitale del sentimento amoroso verso la condizione superiore raffigurata dalla calotta astrologica.

⁵⁶ Teocrito, *Idillo IX, Il Ciclope*.

⁵⁷ Frommel, 2003. L'autore espone un'argomentazione accurata sul nesso relativo al rapporto fra Margherita Gonzaga e Agostino Chigi e il racconto narrato da Filostrato di Galatea e Aci. La negazione di un amore e un di un matrimonio, porta all'epilogo della vicenda-mitologica quanto reale- e alla conseguenziale influenza sulle decorazioni ad affresco della Sala di Galatea.

⁵⁸ Frommel, 2003.

⁵⁹ Cugnoni, 2021.

⁶⁰ L'arredamento statuario della Farnesina rispettava un preciso canone espositivo ben lontano da quello più trionfale del Palazzo in Via Giulia legato, per altro, ad unità da collezione di dimensioni superiori al naturale associate sia allo spazio fisico del palazzo cittadino che alla dimensione di ufficialità della residenza. La Farnesina, come *Locus Bucolicus*, prevedeva un arredo statuario di raffinata qualità materica e compositiva che valorizzava pezzi di dimensioni ridotte (anche per via degli ambienti di metratura ridotta rispetto il Palazzo in Via Giulia) e una straordinaria varietà nella tipologia delle opere: da busti, a teste e piccoli reperti di dimensione minori del naturale.

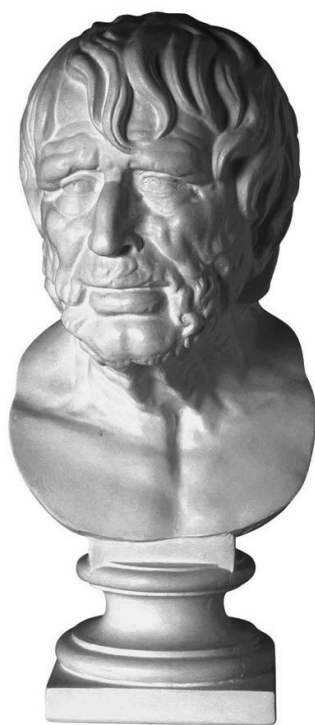


Fig. 10 Scultura Romana, *Busto dello Pseudo Seneca*, Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

busti sono i seguenti: 130] *Una testa di Plutone con mezzo petto di marmo, e pieduccio simile*; 131] *Una testa di Filosofo con mezzo petto di marmo, e pieduccio simile*; 132] *Una testa d'Omero simile*; 133] *Una testa di Apollo Simile*; 134] *Una testa di Filosofo simile*; 135] *Una testa di Apollo simile*; 136] *Altra di un Fauno simile*; 137] *Altra di Giove simile*; 138] *Altra di un Filosofo simile*; 139] *Altra di Pompeo simile*; 140] *Altra di un imperatore con petto di porfido*; 141] *Altra di un Filosofo*; 142] *Un termine con sopra una testa di Filosofo*. Di queste unità, si specifica che l'area di provenienza secondo la dicitura del titolo della sezione dell'inventario del 1736 è *Nella Galleria Superiore di d.o Palazzo in Guardarobba* della residenza in via Giulia. Ai fini dell'allestimento della nuova accademia in Villa Farnesina, dunque, al Palazzo di città vennero sottratti decine di busti di filosofi antichi, imperatori o soggetti tematicamente bacchici che andarono a conformarsi all'ambiente della loggia di Amore e Psiche che, grazie allo spazio vasto poteva ospitare i busti sul perimetro parietale della sala o, eventualmente, nell'immediata area esterna la loggia (per via del suo continuo rapporto fra l'interno e l'esterno della struttura). Il riconoscimento dei ritratti in marmo al giorno d'oggi non è estremamente complesso in quanto, seppur con un lieve margine d'errore, possono essere riconosciuti nei diversi busti conservati al Museo Archeologico Nazionale di Napoli e recanti vari soggetti come Omero, Seneca⁶¹ (Fig. 10), Solone⁶², Socrate⁶³

⁶¹ Museo Archeologico Nazionale di Napoli, n. inv. 6187, in Caso / Gasparri, 2009, vol. II: 19.

⁶² Museo Archeologico Nazionale di Napoli, n. inv. 6143, in Caso / Gasparri, 2009, vol. II: 21.

⁶³ Museo Archeologico Nazionale di Napoli, n. inv. 6129, in Caso / Gasparri, 2009, vol. II: 25.

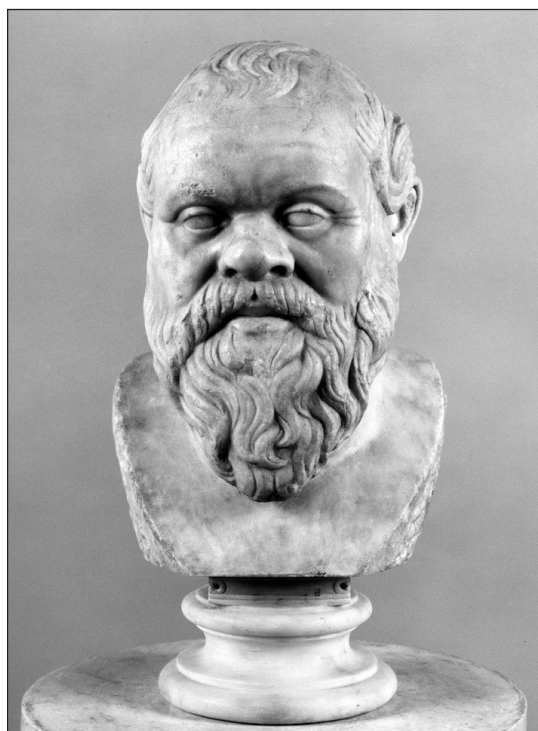


Fig. 11 Scultura Romana, *Busto di Socrate tipo A*, Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

(Fig. 11), Zenone⁶⁴, Aristotele, Lisia⁶⁵, Metrodoro⁶⁶, Dioniso e qualche ritratto imperiale di Giulio Cesare⁶⁷ o Tiberio⁶⁸. La raccolta farnesiana al museo napoletano è infatti ricca di elementi decorativi come le stesse teste ed i busti che coesistono a sculture di maggiori dimensioni, esattamente come nella rinascimentale villa transtiberina. A tal proposito, si ricordano altri numeri d'inventario con data 1736 che riferiscono di sculture a dimensione naturale giunte ad inizio Settecento nella residenza sul versante destro del Tevere: 143] *Una Statua di marmo in piedi rappresentante una Donna tutta vestita, che in mano tiene la penna, nell'altra la Carta*; 150] *Una Statua di un Gladiatore ferito à sedere quasi al naturale* (Fig. 12); 151] *Una statua di un Gladiatore, che giace su un piano poco men' del naturale* (Fig. 13); 152] *Altra, che parimenti giace simile* (Fig. 14); 153] *Altra parimenti simile*; 154] *Altro Gladiatore in piedi quasi al naturale*; 155] *Una dea delle provincie a sedere quasi al Naturale*; 156] *Un Gruppo di due statue, che pelano un cinghiale, più piccole del naturale*; 157] *Una Musa piccola à sedere*; 158] *Un console in piedi maggior del naturale*; 159] *Una statua rappresentante in sonno più piccola del naturale*; 160] *Una statua di Bacco simile*; 161] *Altra di una Venere al naturale con Cupido a fianco*. Dei numeri d'inventario 151-152-153, vi è una chiara corrispondenza con le unità

⁶⁴ Museo Archeologico Nazionale di Napoli, n. inv. 6128, in Caso / Gasparri, 2009, vol. II: 45.

⁶⁵ Museo Archeologico Nazionale di Napoli, n. inv. 6130, in Caso / Gasparri, 2009, vol. II: 49.

⁶⁶ Museo Archeologico Nazionale di Napoli, n. inv. 6237, in Caso / Gasparri, 2009, vol. II: 48.

⁶⁷ Museo Archeologico Nazionale di Napoli, n. inv. 6038, in Caso / Gasparri, 2009, vol. II: 62.

⁶⁸ Museo Archeologico Nazionale di Napoli, n. inv. 6051, in Caso / Gasparri, 2009, vol. II: 68.



Fig. 12 Scultura romana, *Statua di Galata Morente*, Museo Archeologico di Napoli.



Fig. 13 Scultura Romana, *Persiano morto supino*, Museo Archeologico Nazionale di Napoli.



Fig. 14 Scultura Romana, *Amazzone morta supina*, Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

facenti parti del *Piccolo Donario* (copia romana dell'originale *piccolo donario ateniese*⁶⁹) conservato al Museo Archeologico di Napoli, in quanto ritorna non unicamente il soggetto degli uomini al suolo agonizzanti da riconoscere con il persiano morto⁷⁰ e il galata morente⁷¹, bensì anche la possibile collocazione nella Loggia di Amore e Psiche date le dimensioni dei reperti leggermente inferiori rispetto il naturale, in modo tale che la loggia potesse ospitare i venti busti e le diverse sculture poste al centro della sala. Per quanto concerne il numero d'inventario 153, invece, si tende a riconoscere la terza figura, un'Amazzone morta⁷², che giace orizzontalmente e che con le altre due costituiva un pattern tematico e stilistico di forte connessione. Questa scultura, sempre esposta al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, è la meglio conservata e fra le opere dedicate alle copie del Piccolo Donario, costituisce un *unicum* per via della finezza e qualità del panneggio che risalta tramite della

⁶⁹ Su questo dettaglio vi sono pareri discordanti degli studiosi: Marszal, 1998: 117-128, sulla valutazione della forgia orientale della veste di questo persiano morto, nega la possibilità che si tratti della riproduzione del Piccolo donario ateniese che avrebbe dovuto presentare una *facies* differente e conforme alle vesti ateniesi di quel periodo storico. Di diverso avviso è Stewart, 2004: 204 che riconosce la particolare forgia "all'orientale" del persiano come una forma di rappresentazione *sub specie mythologiae* del soggetto che all'epoca della realizzazione del piccolo donario era già entrato nell'immaginario ateniese come soggetto lontano dalla realtà storica, le cui vicende erano al labile confine fra mito e storia.

⁷⁰ Museo Archeologico Nazionale di Napoli, n. inv. 6014, in Capaldi / Gasparri, 2009, vol. I: 174.

⁷¹ Museo Archeologico Nazionale di Napoli, n. inv. 6015, in Capaldi / Gasparri, 2009, vol. I: 175.

⁷² Museo Archeologico Nazionale di Napoli, n. inv. 6012, in Capaldi / Gasparri, 2009, vol. I: 168.

forte pieghettatura della veste e dell'effetto bagnato che fa risaltare la morbidezza fisiognomica e il dinamismo reso dalla postura scomposta del corpo.

Il numero 156, *Un Gruppo di due statue, che pelano un cinghiale, più piccole del naturale*⁷³, è un'altra unità collezionistica di grande impatto per via dell'unicità del soggetto raffigurato estraneo a quelli che erano i criteri del *decorum* cinquecentesco della Farnesina. Si passa da soggetti ispirati all'ideale di pura bellezza classicheggiante-veneri con amorini, fregi con raffigurazioni di Trionfi Marini, Piche Capitolina e episodi di leggiadri festeggiamenti dionisiaci- a rappresentazioni a sfondo quotidiano raffiguranti soggetti non idealizzati, bensì inerenti alle attività umane e fenomeniche⁷⁴. Così, il Gruppo che pela il cinghiale oggi al MANN, rappresenta un nuovo orientamento estetico all'interno della struttura investita della funzione di Accademia di Belle Arti. La formazione degli allievi tramite una varietà di soggetti, tematicamente differenti gli uni dagli altri, poteva avvalersi di diversi periodi della produzione artistica greca (attraverso le copie romane) che andavano dalla fase propriamente classica a quella ellenistica da cui proviene il *Gruppo che pela il cinghiale*. Ciò consente anche di specificare non unicamente le finalità di arredo statuuario, bensì come esso muta nell'ottica della fruizione delle unità verso un gruppo di soggetti addentrati nel mondo delle arti e della loro riproduzione.

La funzione di Accademia fu condivisa da un'intuizione di grande modernità che corrispondeva a declinare gli ambienti della Villa a luoghi idonei per una struttura di insegnamento senza, tuttavia, stravolgere l'ordine strutturale della residenza transtiberina, ma anzi considerando l'autenticità rinascimentale fondamentale per quelle che erano le intenzioni storico-artistiche del primo Settecento. Dal 1731 l'impegno accademico della Villa sarà continuativo fino al 1840, quando- vent'anni dopo- la struttura conobbe una nuova fase di privatizzazione degli spazi sotto il Duca di Ripalda.

Inventario generale delle statue, torsi e bassi rilievi di marmo, esistenti nel Real Palazzo Farnese e Sue Pertinenze (1767) (Archivio di Stato di Napoli, Affari Esteri, voll. 482-83).

Della caratterizzazione d'allestimento durante il XVIII secolo, ne sono testimonianza altri documenti inventariali oltre quello del 1736, che confermano il trasferimento delle unità scultoree da Palazzo Farnese alla Villa Farnesina. Vengono, inoltre, testimoniati altri gruppi di statue raccolte che confluirono negli ambienti della Farnesina, di cui si fa riferimento non unicamente in maniera generica, bensì puntualizzando le singole stanze di esposizione. Dettaglio, quest'ultimo, centrale

⁷³ Museo Archeologico Nazionale di Napoli, n. inv. 6218, in Capaldi / Gasparri, 2009, vol. I: 207.

⁷⁴ Quest'ultima caratteristica testimonia l'assoluta eterogeneità del nucleo farnesiano in Farnesina, finalizzato a poter esser fruito da diversi artisti in formazione nella loro visione dell'antico che si aggiornava per contenuti e *modus* rappresentativi.

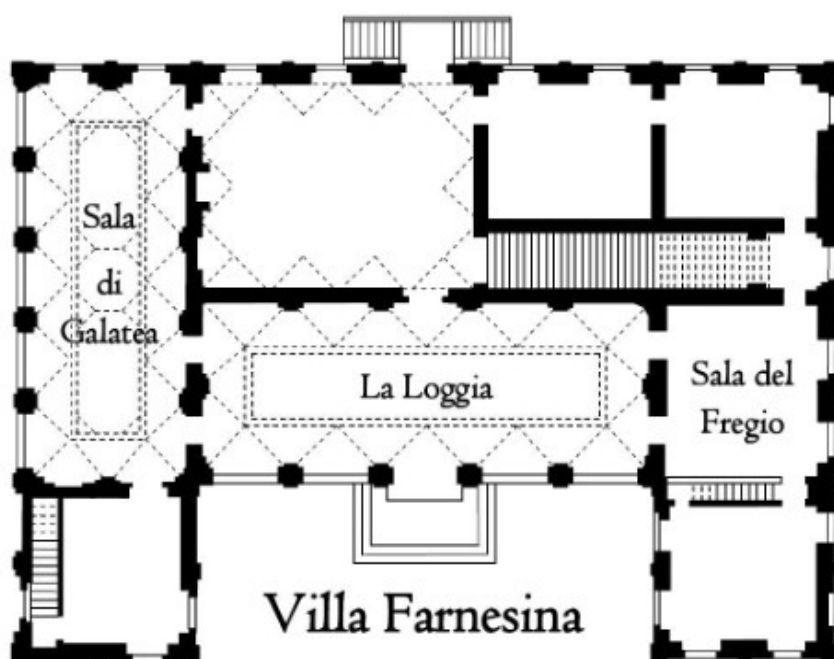


Fig. 15 Planimetria di Villa Farnesina con la ricostruzione dell'Antico Salone sul lato meridionale della struttura in luogo del tramezzo ottocentesco.

nel documento del 1767⁷⁵ di importanza ai fini della teorizzazione di un sistema decorativo e organizzativo delle sculture nella residenza. Inoltre, l'inventario del 1767, con la specifica degli ambienti permette di confermare le ipotesi sopra avanzate sulle disposizioni delle sculture nelle logge della Villa. Se nel documento del 1736 si specificano le unità che da Palazzo Farnese sarebbero state trasferite in Farnesina senza indicare l'ambiente della Villa, nell'inventario di trentun anni dopo quelle lacune dispositive vengono colmate⁷⁶.

Il primo ambiente citato è la *Prima Galleria dipinta da Raffaele e suoi Discepoli* in cui ritornano alcune unità collezionistiche già presentate con l'inventario del 1736: *Due figure di Gladiatori Feriti colchi a terra*, alte pal. 6; *Due Amazzoni parimente colche*, alte pal. 5; *Tre busti d'Imperatori*, alti pal. 3 1/2; *Due tronchi con teste di filosofi*, alti palm. 2 1/2; *Una statua in piedi di Paride Giovane*, alta pal. 4 1/2; *Una testa di Giove*, alta pal. 3; *Statua di Venere in piedi con Amorino*, alta pal. 6; *Busto di Senatore*, alto pal. 3; *Busto d'un Amazzone*, alto pal. 3; *Busto d'un Apollo*, alto pal. 3; *Statua di Gladiatore in piedi*, alta pal. 6; *Busto di Sardanapalo*, alto pal. 3 1/2; *Busto d'Amazzone*, alto pal. 3; *Busto di Lucilla*, alto pal. 3 1/2; *Busto d'un Filosofo*, alto pal. 3; *Statua di Bacco in piedi giovane*, alta pal. 5; *Busto parimente di Bacco*, alto pal. 3. Le Due

⁷⁵ *Inventario delle statue, teste, ed altre pietre esistenti nella Farnesina alla Longara, spettanti a S.M. siciliana, e rincontrate con D. Giuseppe Vasi (1775)* (Archivio di Stato di Napoli, Affari Esteri, Voll. 482-483).

⁷⁶ Il documento inventariale del 1736, infatti, rimane vago in merito agli ambienti della Farnesina che avrebbero accolto le unità antiquarie provenienti da Palazzo Farnese e specifica solo le dimensioni delle opere senza accennare alle sale finalizzate alla disposizione delle unità in Farnesina.

figure di Gladiatori sono da riconoscere nella *Statua di galata morente e statua di Persiano morto*⁷⁷ già attenzionate nell'inventario precedente come appartenenti alla Loggia di Amore e Psiche e facenti parte dell'arredo di dimensione al naturale circondato dal numeroso gruppo di busti e teste di filosofi e imperatori che ricompaiono nel documento del 1767 (testa di Giove; busto d'amazzone; busto d'un Apollo; busto di Sardanapalo; busto di Lucilla e gli altri citati nella sezione riportata).

Lo scomparso salone interno del Suburbanum transtiberino. Alcune novità decorative e collezionistiche desunte dall'inventario del 1767

La novità inerente al documento inventariale qui riportato (1767) è relativa alla citazione di un ambiente della residenza transtiberina oggi non più esistente perché assorbito nel progetto di rinnovamento architettonico-decorativo che la villa affrontò fra il 1863 e il 1866⁷⁸. In quel periodo, la struttura era stata conferita, con contratto di enfiteusi (99 anni), all'ambasciatore spagnolo presso il Regno di Napoli, Salvador Bermudez de Castro Duca di Ripalda⁷⁹ (1817-1883). Si tratta dell'ambiente indicato come la *Sala Interna* ovvero una stanza interna rispetto la Loggia di amore e Psiche.

L'inventario potrebbe riferirsi, valutando il numero e la grandezza delle sculture conservate, solo di un ambiente della villa quale l'antico salone di origine progettuale-architettonica peruzziana che era situato ove oggi si trova l'atrio della Villa sul prospetto meridionale e un ambiente (già biglietteria del Museo) attiguo all'altro. Di fatto il tramezzo murario ottocentesco andò a dividere la sala interna che al pian terreno rappresentava l'ambiente più ampio ad esclusione delle due logge.

Considerare le opere conservate in questo salone, implica portare alla luce un criterio espositivo nuovo, ad oggi difficilmente ricostruibile nello spazio per via della sua mancanza. Dalla qualità e dal numero delle opere, si comprende la funzione non secondaria della sala anche all'interno del contesto accademico di cui la Farnesina era protagonista. L'importanza del salone è riscontrabile principalmente dall'entità delle singole opere marmoree, di cui qui ne vengono riportate alcune: *Statua a sedere della Virtù con carta in mano, pal. 4; Una statua della dea Cibele a sedere, con i due leoncini, pal. 4; Tre teste d'imperadori; Un collo di cisterna istoriato a basso rilievo, con le sette deità sopra, pal. 3 1/2; Una testa di Tiberio Gigantesca, pal. 5 1/2; un gruppo di statuette, che pelano un porco su a caldara, long. Pal. 3, alto pal. 3 1/2.*

⁷⁷ Opere scultoree conservate al MANN e pubblicate da Caso / Gasparri, 2009 (vedi note 67-68).

⁷⁸ Lapenta / Sgamellotti (a cura di), 2020.

⁷⁹ In Lapenta / Sgamellotti, 2020 è riportato il contratto stipulato fra Francesco II di Borbone e il Duca di Ripalda in cui si estrinsecano tutte le caratteristiche temporali e le clausole legali contrattuali.



Fig. 16 Scultura Romana, *Agrippina Assisa*, Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Sulla *Statua a sedere della Virtù con carta in mano*, nella presente sede si avanza un riconoscimento con la scultura di *Agrippina Assisa*⁸⁰ (Fig. 16) oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli per via di un'associazione fra soggetto iconografico e riconoscimento dalla descrizione inventariale. Il soggetto femminile del museo napoletano appare seduto, con le mani delle dita intrecciate fra loro ad emulare l'identica posizione dei piedi sollevati dal suolo e accavallati. Il documento inventariale specifica l'entità della donna come *Virtù* genericamente intesa con un foglio di carta in mano, aspetti- questi ultimi di non diretta identificazione per via della mancanza di un attributo o dettaglio caratterizzante la donna come figura allegorica e per la mancanza del foglio tracciato dall'inventario. Tuttavia, dalle sintetiche voci descrittive della carta inventariale si può supporre una connessione stilisticamente valida anche in riferimento alla composizione che porta alla valutazione del soggetto col reperto di *Agrippina* del museo napoletano.

⁸⁰ Museo Archeologico Nazionale di Napoli, n. inv. 61371, in Caso / Gasparri, 2009, vol. I: 53.

Anche la *Una statua della dea Cibele a sedere, con i due leoncini, pal. 4*⁸¹ (Fig. 17) rappresenta un importante reperto antiquariale che costituisce un altro esempio fondamentale del nucleo farnesiano in Farnesina e, nello specifico, nella sala grande della residenza transtiberina. L'opera è di dimensioni leggermente ridotte rispetto al naturale per via della collocazione a cui era destinata all'interno della sala a completamento decorativo delle pareti perimetrali, così come la *Agrippina Assisa*.

Ciò lo si può dedurre dall'ordine dell'inventario che sembra seguire un "ritmo decorativo" ben cadenzato che si rifletteva nell'allestimento statuario dell'ambiente: due teste (o una testa e un busto) poi una scultura al naturale, poi altri quattro busti d'imperatori e una scultura intera a tutto tondo⁸². Questa varietà di unità costituirebbe l'arredo perimetrale della sala che circondava le opere di maggiori dimensioni e qualità materica poste nel centro dell'ambiente.

Prima di analizzare un reperto di grande novità a riguardo del nucleo antiquario farnesiano in Farnesina per diverso tempo riconosciuto come parte delle raccolte di Palazzo Farnese e non ricondotto alla villa transtiberina, è necessario soffermarsi su alcune novità di recente pubblicazione inerenti al grande salone attiguo alle logge.

Gli studi sulla decorazione pittorica dello scomparso vano qui analizzato sono in *itinere*⁸³, ma hanno già gettato un interessante cono di luce su alcuni aspetti di committenza connessi alla sala.

Giulia Daniele, in un suo recente articolo⁸⁴ ha approfondito la figura di Giuseppe Melchiorri come ultimo personaggio storico ad aver abitato la Villa Farnesina nel Seicento dal 23 agosto 1698⁸⁵ fino alla sua morte. Melchiorri è soggetto chiave per comprendere l'ultima grande fase decorativa pittorica del salone interno di Villa Farnesina, così come è suggerito dall'inventario dei beni fatto redigere nel 1718⁸⁶ dal fratello di Melchiorri dopo la morte di questi.

Nell'inventario si cita *una galleria nova dipinta a spese liberali del defunto abate Melchiorri*⁸⁷. Si è ipotizzato, inizialmente, che la sala recante le decorazioni citate

⁸¹ Museo Archeologico Nazionale di Napoli, n. inv. 6029, in Capaldi / Gasparri, 2009, vol. III: 78.

⁸² Dall'ordine con cui sono disposti i reperti all'interno dell'inventario si può desumere con esattezza il modus con cui le opere statuarie decoravano gli interni della sala. Il documento del 1736, infatti, a differenza dei precedenti (1644- 1642) sembra ricalcare con minuzia non solo le unità esposte nelle sale, quanto anche l'ordine che esse occupavano nelle stesse.

⁸³ Si consulti, a tal riguardo, gli Atti del convegno *Studi e Indagini sul periodo farnesiano di Villa Farnesina* (5 Novembre 2024, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma) in via di pubblicazione. Si tratta di un insieme di primi contributi dedicati ad approfondimenti sugli sviluppi decorativi e architettonici della Villa Farnesina nel corso del XVII secolo sotto la dinastia Farnese. Nella fattispecie, emerge l'indagine sugli affreschi ritrovati sulla volta oggi coperta dell'antico salone cinque-secentesco della Villa.

⁸⁴ Daniele, "Giuseppe Melchiorri a Villa Farnesina. Novità documentarie e un nuovo ciclo di pitture" su <https://www.storiadellarterivista.it/blog/2024/11/07/giuseppe-melchiorri-a-villa-farnesina-novita-documentarie-e-un-nuovo-ciclo-di-pitture/>, 7/11/2014.

⁸⁵ Il canonico aveva preso in affitto la villa sulla via della Lungara dall'agente del Duca di Parma di nome Francesco Felini il 1623, fino alla sua dipartita.

⁸⁶ Benocci, 2020: 113- 155.

⁸⁷ Nel lungo articolo di Benocci si riporta l'inventario Melchiorri da cui si desumono le informazioni relative al Salone della Farnesina (per il documento d'inventario si veda nota 88).



Fig. 17 Scultura Romana, *Dea Cibeles* assisa in trono con due leoni, Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

potesse essere una delle logge della Farnesina-la Loggia di Galatea o la Loggia di Amore e Psiche- tuttavia, lo studio dell'inventario *post-mortem* di Giuseppe Melchiorri ha aiutato ad orientare il riconoscimento verso un altro vano-oggi non più esistente- del pian terreno della residenza tiberina⁸⁸.

Vi sono due motivazioni fondamentali per cui la sala decorata su commissione di Melchiorri doveva esulare dalle due logge: in primo luogo perché nel contratto d'affitto⁸⁹ stilato con l'agente farnesiano, si legge esplicitamente che l'abate avrebbe dovuto: *tenere in buona cura, e custodia, e custodire diligentemente, con imporre anche*

⁸⁸ Daniele, "Giuseppe Melchiorri a Villa Farnesina. Novità documentarie e un nuovo ciclo di pitture" su <https://www.storiadellarterivista.it/blog/2024/11/07/giuseppe-melchiorri-a-villa-farnesina-novita-documentarie-e-un-nuovo-ciclo-di-pitture/>, 7/11/2014.

⁸⁹ In Michel, 198: 509-565 viene riportato in parte il contratto di locazione stipulato fra l'agente farnesiano del Duca di Parma Francesco Farnese e Giuseppe Melchiorri che è conservato presso l'Archivio di Stato di Roma (ASR), 30 notai capitolini, uff. 25, vol. 453, cc. 321r/v, 328r/v, in part. C.321v.

*il simile à servi di casa, tutte le pitture, e in particolare quelle della Galleria di Raffaello*⁹⁰. Dunque, sembra improponibile che la *galleria dipinta* su committenza di Melchiorri possa essere riconosciuta nella volta di Amore e Psiche che, tra l'altro, non presenta alterazioni iconografiche o ridipinture di interi soggetti appartenenti al tardo Seicento.

In secondo luogo, la loggia fatta decorare dall'abate tridentino si inserisce in una fase storica immediatamente successiva ad un intervento di restauro apicale nella storia della Farnesina. Il restauro vide Carlo Maratti fra il 1693 e il 1695 attuare un processo di rinforzo della superficie pittorica raffaellesca della Loggia ultimata dalla Scuola dell'Urbinate con una tecnica volta alla conservazione del capolavoro di Raffaello, tramite l'utilizzo di 850 chiodi atti a consolidare la base muraria e tutelare il capolavoro cinquecentesco⁹¹. Le modifiche che Maratti apportò al lavoro di Raffaello furono limitate al proseguimento dei festoni vegetali sulle pareti perimetrali e alla decorazione delle pareti dell'ambiente che vennero ultimate con delle finte absidiolate pronte ad ospitare delle opere scultoree fittizie e inesistenti⁹². Questi interventi furono ragionati secondo un'ottica di profondo rispetto dell'opera dell'Urbinate-da qui la mancanza di rappresentazioni di soggetti antropomorfi da parte del Maratti che si rifiutò di competere con le figure raffaellesche della volta-che rappresentava un modello artistico e pittorico di grande rilevanza per Maratti e l'*humus* artistico secentesco⁹³.

Questo permette, dunque, di scartare rigorosamente l'ipotesi per cui la volta fatta affrescare dal Melchiorri sia stata una delle due ultimate da Raffaello e da Baldassarre Peruzzi, dovendo necessariamente orientare il riconoscimento degli affreschi citati dall'inventario del 1718 in quelli di un altro ambiente, seppur oggi non più osservabili ad occhio nudo.

I recenti studi attuati dall'Accademia Nazionale dei Lincei e dal Conservatore della Villa Farnesina⁹⁴, hanno portato alla luce gli affreschi commissionati dal

⁹⁰ Del contratto d'affitto, oltre gli studi di Michel, 1981 e Benocci, 2020. Un riferimento puntuale è presentato da Daniele nel suo articolo su <https://www.storiadellarterivista.it/blog/2024/11/07/giuseppe-melchiorri-a-villa-farnesina-novita-documentarie-e-un-nuovo-ciclo-di-pitture/>.

⁹¹ Sull'intervento di Carlo Maratti in Loggia di Amore e Psiche, di preziosa funzione esplicativa sulle tecniche di restauro è il commento di Bellori, [1672], 2009. Qui si riporta il commento del biografo secentesco sulla Loggia di Amore e Psiche: *La Loggia di Raffaello, benché più antica, è stata rispettata nel tempo più di quello, che abbia fatto l'inclemenza dell'aria... Il danno fatto dall'aria a detta loggia è stato molto più considerabile, perché, essendo stato per centoquaranta anni in circa aperta senza il riparo, che oggi si vede di tavole, e vetri ne' vani degli archi tra un pilastro, e l'altro, n'è accaduto che sia stata sempre in potere dell'aria così notturna, come de' giorni torbidi, e nebbiosi, e de' venti specialmente aquilonari, che portavano le piovge anco colà dentro.*

⁹² Sugli interventi di fine XVII secolo, compreso quello di Maratti presso la Farnesina, si veda Zanardi, 2007: 205-285.

⁹³ Sugli studi relativi alla Loggia di Amore e Psiche, anche considerando le questioni inerenti alla sensibilità dell'intervento di restauro secentesco, si veda fra i più recenti, Barucci, 2023: 292-310.

⁹⁴ La recente esposizione tenutasi in Villa Farnesina a cura di Zuccari, insieme al convegno presentato il 5 novembre 2024 (Atti del Convegno in via di pubblicazione), costituiscono le basi essenziali di un'analisi che si prefigge di approfondire la fase storica farnesina della Farnesina, i progetti decorativi attivi in essa in quel periodo storico e la fortuna iconografica dei soggetti della loggia di Amore e Psiche.



Fig. 18 Artista ignoto, volta dell'antico salone al pian terreno della Villa Farnesina con l'Arme Farnese e una teoria di Angeli, ultimo decennio del XVII secolo, affresco e pittura muraria.

Melchiorri posti proprio nell'antico salone interno della Villa la cui volta fu coperta da un controsoffitto nel tardo Ottocento⁹⁵ per sfruttare gli spazi della struttura assunta a residenza dell'ambasciatore spagnolo presso il Regno di Napoli.

Si può affermare che gli affreschi scoperti in Farnesina appartengano alla fase decorativa commissionata dal Melchiorri per via della sintetica descrizione delle pitture parietali che viene approfondita nell'inventario del 1718 in cui si legge che l'opera era stata realizzata come *dozzinalmente dipinta nelli muri circondari e nella volta, in mezzo della quale vi è l'arma della illustrissima Casa Farnese*⁹⁶.

Questo breve inciso corrisponde a quanto è stato scoperto nel controsoffitto (Fig. 18): un trionfo di putti alati e volti di puttini corredati da delle ali di tinta celeste chiaro con sfumature più scure, posti attorno allo stemma gigliato del Casato Farnese in stucco policromo di tinte ocre e rosso per il fondo e la decorazione dell'alloro che circonda *l'arme Farnese* e blu per i gigli⁹⁷. Lo stemma araldico si staglia su un cielo chiaro e ricco di nuvole di cromia bianco-grigiastra su cui i

⁹⁵ Per gli interventi commissionati da Salvator Bermudez de Castro, si veda Lapenta / Petitto 2023.

⁹⁶ Benocci, 2020.

⁹⁷ Daniele, 2024.

puttini sono posizionati, mentre il perimetro della volta è caratterizzato da delle decorazioni paesaggistiche raffiguranti la campagna romana popolata di strutture rurali (cascine, palazzine, stalle e depositi), ponti antichi e torri con finalità circondariale e di controllo. A completamento della decorazione, come intermezzo fra le lunette recanti i paesaggi, sono stati inseriti dei pennacchi dipinti con dei putti di dimensione maggiore del naturale aventi in mano elmi e lance, con probabile valore di invito a deporre i glauchi e godere dell'innata armonia rurale raffigurata sulla volta di cui era circondata la villa transtiberina.

Ritornando alla collezione statuaria di metà Settecento dell'inventario del 1767, bisogna annoverare un'unità sorprendente per qualità materica e dimensioni che nella presente sede viene ricondotta al nucleo della Farnesina, giunta probabilmente con i trasferimenti di unità antiquariali del 1736 dal Palazzo in via Giulia alla residenza rurale.

Si tratta della statua di *Cesare Augusto a cavallo al Naturale*, long. Pal. 6 1/2, alto pal. 9., un esemplare antiquario unico all'interno della sala grande della Farnesina che vantava, come già visto, unità di grande pregio (Cibele assisa con due leoni, il grande busto in marmo di Tiberio, Statua della Virtù e un collo di cisterna istoriato a basso rilievo, con le sette deità sopra, pal. 3 1/2).

L'opera è stata più volte considerata come parte delle raccolte farnesiane provenienti dal Palazzo di Via Giulia⁹⁸, senza tuttavia confermare l'antica collocazione attraverso uno studio inventariale approfondito.

Il riconoscimento della scultura ha preso in esame le maggiori opere di cavalieri a cavallo della raccolta Farnese che non sono di numero particolarmente cospicuo, per via della rarità delle sculture raffiguranti la coppia cavaliere-cavallo all'esterno della tipologia di statuaria encomiastica o commemorativa dedicata a un condottiero, un *imperator* o, eventualmente, ad un imperatore.

All'interno del Museo Archeologico napoletano se ne contano due di sculture equestri afferenti alla raccolta Farnese, entrambe collegate alla sfera mitologica o storico-narrativa che differiscono, come si vedrà, dalla tipologia del principe della dinastia Giulio Claudia raffigurato nella scultura in Farnesina. Si tratta delle *statue di amazzone a cavallo*⁹⁹ (Fig. 19) e *cavaliere a cavallo*¹⁰⁰ (Fig. 20) che hanno fatto parte fino al 1796 del nucleo statuaria conservato presso il palazzo di via Giulia prima di essere trasferite al Museo dei Nuovi Studi di Napoli su decreto borbonico. Questi due reperti erano inseriti nella sala dei dodici imperatori ed erano parte integrante del nucleo più prestigioso della raccolta farnesiana che, pertanto, non fu mai trasferita in un'altra sede esterna al palazzo fino al fine del Regno Borbonico (come, peraltro, è attestato dagli inventari del 1568-1642-1644-1697-1736-1767- 1775b).

⁹⁸ Pryce / Smith, 1892-1928, vol. III,. Già nel primo catalogo completo del British Museum, avviato a partire dal 1892, si fa riferimento a quest'opera scultorea associandola alla raccolta di Palazzo Farnese per via dell'acquisto dell'unità che fu contrattato con la gli agenti borbonici.

⁹⁹ Museo Archeologico Nazionale di Napoli, n. inv. 6405, in Caso / Gasparri 2009, vol. I: 177.

¹⁰⁰ Museo Archeologico Nazionale di Napoli, n. inv. 6407, in Caso / Gasparri 2009, vol. I: 179.



Fig. 19 Scultura romana, *Statua di Amazzone morente a cavallo*, Museo Archeologico Nazionale di Napoli.



Fig. 20 Scultura Romana, *Statua equestre di soldato a cavallo*, Museo Archeologico Nazionale di Napoli.



Fig. 21 Dinastia Giulio-Claudia, Gruppo scultoreo equestre del c.d. *Commodo su Invictus*, British Museum, Londra.

Le due opere sono stilisticamente valorizzate nel loro movimento dinamico, disarticolato e istintivo consono alla rappresentazione dello scontro fisico di cui sia l'amazzone che il guerriero sono esempi concreti. Specialmente l'Amazzone colpita a cavallo, presenta una postura scomposta con il petto che tende all'indietro e la testa che, insieme al braccio destro, sono rivolti verso il basso evidenziando la condizione di abbandono del capo e dell'arto a causa del colpo fatale che la donna ha subito sul campo di battaglia. Il *pathos* della raffigurazione è altresì evidenziato dal cavallo che è colto nell'impennata sulle due zampe posteriori, postura che esprime il tentativo di fuga dell'animale.

Il *Cesare Augusto a cavallo al Naturale*, long. Pal. 6 1/2, alto pal. 9 dell'inventario del 1767 può essere riconosciuto con un unico reperto che si addice alla descrizione riportata nel documento. Nella presente sede si avanza l'associazione dell'opera citata alla scultura di *giovane condottiero* (Fig. 21) della dinastia Giulio Claudia conservata al British Museum di Londra.

La statua equestre, acquistata dal museo britannico nel 1864 da Ferdinando II ultimo monarca del Regno di Napoli, fu trovata a Roma nella metà del XVI secolo durante il grande periodo degli scavi farnesiani commissionati da Alessandro Farnese *Juniore*, inaugurati presso le Terme di Caracalla e a Tivoli. Il reperto fu restaurato da Giacomo della Porta che aggiunse le braccia del condottiero e tre zampe del cavallo. Dal 1652 la scultura equestre fu destinata al Palazzo Farnese e da lì, stando agli studi, non fu mai più spostata prima del tardo XVIII secolo¹⁰¹. Fra le diverse

¹⁰¹ Pryce / Smith, 1892-1928.

attribuzioni che sono state avanzate per il soggetto rappresentato a cavallo, la più dibattuta è stata quella che riconosceva Commodo sul suo destriero *Incitatus*. Tuttavia, quest'ipotesi è molto problematica e difficilmente confermabile per via della mancanza di fonti storiche e di un parere univoco da parte degli archeologi sul riconoscimento dell'imperatore o del principe imperiale romano¹⁰².

Come prove per giustificare l'identificazione dell'opera in Villa Farnesina – quantomeno dal 1767 – concorre sia l'associazione descrittiva del documento con il reperto inventariale che le misure che in esso vengono esplicitate. L'opera è descritta come lunga 6 palmi e mezzo e alta 9 palmi.

Con un margine d'errore non arginabile del tutto, un palmo romano di Epoca Moderna corrisponde a 0.233 metri, ovvero a 23.3 centimetri. Dunque, la scultura sarebbe alta cm 209.7 (9 palmi: $\text{cm } 23.3 \times 9 = \text{cm } 209.7$) e lunga cm 151.45 (6 palmi e mezzo), misure che corrispondono a quelle odierne del condottiero a cavallo del museo londinese che è alto m 2.05.

Pertanto, la scultura del principe romano a cavallo del I sec. d.C. non fu stanziata a Palazzo Farnese fino alla fine del Settecento, ma anzi vide il suo trasferimento in una chiara fase di innovazione delle finalità della Farnesina a cui i Borbone conferirono ruolo fondamentale modificando l'assetto statuario del Palazzo di via Giulia.

Considerando la monumentalità dell'opera, la sala interna della Farnesina doveva essere una delle più esclusive per via delle unità in essa presenti e qui riportate che conferivano una dimensione di ufficialità all'ambiente sciolto da tematiche specifiche espresse nella loggia di Galatea (il trionfo del sentimento amoroso) o nella Loggia di Amore e Psiche (la filosofia greca i cui soggetti allusivi erano i busti dei maggiori filosofi ellenici).

Il Salone, da immaginare di dimensioni pari a quelle della loggia di Amore e Psiche, era un vano destinato ad una chiara finalità elogiativa del casato farnesiano espressa tramite la decorazione pittorica e le unità scultoree che erano state declinate ad una duplice funzione di esaltazione dinastica e, contemporaneamente, di pubblica fruizione per i copisti dell'antico. È infatti da acquisire l'idea per cui la Villa rimarrà un capo saldo nell'indagine sull'antico e sull'attività artistica rinascimentale.

Per comprendere la caratterizzazione degli ambienti del *Suburbanum* nella fase farnesiana e borbonica risulta, dunque, basilare passare per l'indagine inventariale e la necessaria connessione con il substrato sociale e culturale dell'Urbe che, al mutare delle tendenze di due secoli, espresse diverse funzioni della villa. Tali sfumature d'impiego dell'antica residenza dei banchieri senesi, si riflessero chiaramente sui principi del *decorum* e nel *modus* di allestimento da luogo di semi-rappresentanza (sempre inteso come residenza secondaria rispetto al Palazzo di città) a elitaria accademia d'arte napoletana, fino ad essere una meta frequentata dai viandanti del *Grand Tour*.

¹⁰² Pryce / Smith, 1892-1928.

Le novità emerse dal presente contributo vertono sull'inedito lavoro di associazione di specifiche sculture antiche a precisi ambienti della Villa Farnesina sotto la dinastia Farnese.

Di fatto il lavoro rappresenta una prosecuzione degli studi più recenti dedicati all'antico nel *Palazzo del Giardino*, così come la Farnesina era conosciuta sotto Agostino Chigi. Il *fil rouge* della *Renovatio Romae*, di chiara impronta rinascimentale, si ritrova in forme differenti e secondo indicazioni di allestimento che nel Seicento e nel Settecento conoscono nuove visioni e sensibilità di proposta dello stile all'antica tramite le unità antiquarie.

TRASCRIZIONE DELLA DOCUMENTAZIONE INVENTARIALE CON
CORRISPONDENZA DELLE UNITÀ ANTIQUARIE NEGLI
INVENTARI DEL 1644-1736-1767 E 1775.

Reperto	Inventari relativi alla presenza in Farnesina	Collocazione Attuale
1. Una Statua di Donna Abozzata	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Una Statua di donna abbozzata.	Identificazione mancante. Possibile riconoscimento con la Venere con conchiglie oggi <i>in situ</i> Farnesina.
2. Due Sculture marmoree cinquecentesche	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Due simili unite.	Identificazione mancante causa definizione generica.
3. Sarcofago (Prima Tipologia)	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Un pilo grande quadro tutto d'un pezzo.	Identificabile con i reperti murati nel Cortile Farnese nel Palazzetto Transtiberino.
4. Sarcofago (Seconda Tipologia)	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Un pilo rotto con due leoni dalle teste.	Identificabile con i reperti murati nel Cortile Farnese nel Palazzetto Transtiberino.
5. Sarcofago (Terza Tipologia)	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Un pilo a uso di conca.	Identificabile con i reperti murati nel Cortile Farnese nel Palazzetto Transtiberino.
6. Sarcofago ad uso di conca per fontana	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Un vaso lavorato di basso rilievo sotto la fontana dalla testa grande.	Villa Farnesina.
7. Testa di Tritone	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Una testa grande col busto sopra detto vaso che butta acqua per la bocca.	Villa Farnesina.
8. Sarcofago (Quarta Tipologia)	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Un pilo figurato di basso rilievo rotto in mezzo.	In via di studio.
9. Sarcofago (Quinta Tipologia)	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Un pilo ovato historiato a figure di basso rilievo e due teste di leone.	In via di studio.
10. Sarcofago (Sesta Tipologia)	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Un pilo scannellato con tondo in mezzo, con due mezze figure di basso rilievo ed Amorino sotto.	In via di studio.
11. Sarcofago (Settima Tipologia)	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Un pilo quadro scorniciato con lavoro tondo alle teste.	In via di studio.
12. Sarcofago (Ottava Tipologia)	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Un pilo sotto alla fontana della Venere lavorato di basso rilievo con donne, uomini et putti.	In via di studio.

Reperto	Inventari relativi alla presenza in Farnesina	Collocazione Attuale
13. Statua di Venere	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Una Venere dal mezzo in su ignuda, con due cocchiglie in mano e vestita dal mezzo in giù. 1736: Nell'anticamera accanto alla Galleria dipinta dai Carracci, oggi Libreria. Una Venere al Naturale parte vestita, e parte nuda in piedi sovra piedistallo di legno. [Da inviare in Longara] 1767: Farnesina. Nella Seconda Galleria di Raffaello. Una Venere in piedi mezza nuda, pal. 7.	Villa Farnesina. Da riconoscere sicuramente con la Venere con Valve di conchiglie oggi impiegata come fontana nell'area meridionale del parco.
14. Sarcofagi (Nona Tipologia)	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Due pili scannellati con due teste di leone.	Identificabile con i reperti murati nel Cortile Farnese nel Palazzetto Transtiberino.
15. Statua di uomo disteso	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Una statuetta d'Huomo a giacere, nudo, con tazza in mano.	Da riconoscere con la "Statua di Satiro Ebbro" al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (n. inv. ...)
16. Sarcofago (Decima Tipologia)	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Un pilo grande lavorato a basso rilievo di poco momento.	Identificabile con i reperti murati nel Cortile Farnese nel Palazzetto Transtiberino.
17. Colonna	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Un pezzo di colonna di porfido lungo palmi 3, grossa 2 ½ in circa.	Da riconoscere con i frammenti del Cortile del Cipresso in Trastevere.
18. Capitello	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Un capitello di colonna di porfido alto palmi 2. ½ all'incirca.	Da riconoscere con i frammenti del Cortile del Cipresso in Trastevere
19. Colonnetta	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Un pezzo di colonnotta lungo palmi 8 in circa, grossso I, di breccia bianca grossa.	Da riconoscere con i frammenti del Cortile del Cipresso in Trastevere
20. Tavolo in marmo	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Una tavola di Marmo lunga palmi 12, larga 4, con suoi piedi di marmo con zampe di leone e gigli, nella loggia di Galatea. 1767: Farnesina. Nella Seconda Galleria di Raffaello. Un tavolone di marmo bianco liscio con suoi piedi compagni, pal. 14. 1775: Farnesina. Seconda Galleria della Galatea. Tavolone di marmo bianco in mezzo, lungo pal. 13, largo pal. 4, con zampe di leone, e coll'arme farnese.	Metropolitan Museum of New York.
21. Sarcofago (Undicesima Tipologia)	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Un pilo scannellato lungo palmi 10.	Da riconoscere con i frammenti del Cortile del Cipresso in Trastevere.

Reperto	Inventari relativi alla presenza in Farnesina	Collocazione Attuale
22. Sarcofago (Dodicesima Tipologia)	1644: Farnesina. Nel Cortile di Cipresso della Lungara. Un Pilo di marmo lungo palmi 8, alto 2, largo 3 in circa, scannelato, con una cartella nella parte davanti senza lettere e un buscio tondo nel fondo.	In via di studio.
23. Sarcofago (Tredicesima Tipologia)	1644: Farnesina. Nel Cortile di Cipresso della Lungara. Un altro pilo liscio lungo palmi 8, largo 4, alto 3 in circa, pieno di terra.	In via di studio.
24. Colonna	1644: Farnesina. Nel Cortile di Cipresso della Lungara. Una colonna longa palmi 23 in circa, grossa 4, con lettere greche, rotta per mezzo.	Da riconoscere con i frammenti del Cortile del Cipresso in Trastevere.
25. Colonna	1644: Farnesina. Nel Cortile di Cipresso della Lungara. Un'altra simile longa palmi 18, grossa 3, con le medesime lettere greche.	Da riconoscere con i frammenti del Cortile del Cipresso in Trastevere.
26. Pezzo di colonna	1644: Farnesina. Nel Cortile di Cipresso della Lungara. Un altro pezzo di colonna di medesima grossezza, lungo palmi 6 in circa.	Da riconoscere con i frammenti del Cortile del Cipresso in Trastevere.
27. Basi di marmo	1644: Farnesina. Nel Cortile di Cipresso della Lungara. Tre basi di marmo larghe palmi 3 in circa, in qualche parte rotte.	Villa farnesina.
28. Colonna	1644: Farnesina. Nel Cortile di Cipresso della Lungara. Una colonna di granito longa palmi 12, grossa 1 ½ in circa.	In via di studio.
29. Colonna	1644: Farnesina. Nel Cortile del Palazzo dè Ghisi. Un pezzo di colonna di granito lungo palmi 3, largo 2 in circa.	In via di studio.
30. Colonna	1644: Farnesina. Nel Cortile del Palazzo dè Ghisi. Un altro pezzo simile	In via di studio.
31. Capitello	1644: Farnesina. Nel Cortile del Palazzo dè Ghisi. Un capiello piccolo di marmo rotto.	Parco di Villa Farnesina.
32. Pezzo di Colonna	1644: Farnesina. Nel Cortile del Palazzo dè Ghisi. Un pezzo di colonna palmi 1 ½ longa, rotta.	In via di studio.
33. Basamento marmoreo	1644: Farnesina. Nel Cortile del Palazzo dè Ghisi. Una base quadra di palmi 2, alta palmi 2. ½ in circa.	Parco di Villa Farnesina.
34. Colonna	1644: Farnesina. Nel Cortile del Palazzo dè Ghisi. Una colonna longa palmi 8 in circa, grossa 1.	Parco di Villa Farnesina.

Reperto	Inventari relativi alla presenza in Farnesina	Collocazione Attuale
35. Colonna	1644: Farnesina. Nel Cortile del Palazzo dè Ghisi. Una colonna di marmo longa palmi 6, grossa 1 in circa.	Parco di Villa Farnesina.
36. Sarcofago (Quattordicesima Tipologia)	1644: Farnesina. Nel Cortile del Palazzo dè Ghisi. Un pilo rotto vicino al pozzo, longo palmi 7, largo 2, alto 2 ½ in circa.	Da riconoscere con i frammenti del Cortile del Cipresso in Trastevere.
37. Colonna	1644: Farnesina. Nel Cortile del Palazzo dè Ghisi. Una colonna longa palmi 8, grossa 1, vicino alla stalla.	Da riconoscere con i frammenti del Cortile del Cipresso in Trastevere.
38. Elementi componenti l'antica sepoltura monumentale di Papa Paolo III	1644: Farnesina. Nel Cortile del Palazzo dè Ghisi. Molti pezzi di marmo grandi, intagliati con festoni et altri intagli, sono li medesimi che servivano alla sepoltura di Papa Paolo III.	In via di studio.
39. Busto d'imperatore	1767: Farnesina. Prima Galleria dipinta da Raffaello. Un busto d'Imperatore giovane, di palm. 3.	MANN
40. Quattro teste di filosofi	1767: Farnesina. Prima Galleria dipinta da Raffaello. Quattro teste di Filosofi.	Ipotesi Gemäldegalerie
41. Statua di Paride	1767: Farnesina. Prima Galleria dipinta da Raffaello. Statua in piedi d'un Paride. 1775: Farnesina. Prima Galleria dipinta da Raffaello e i suoi discepoli. Una Statua in piedi di un Paride giovane, pal. 4 ½.	MANN
42. Busto di un senatore	1767: Farnesina. Prima Galleria dipinta da Raffaello. Busto d'un Senatore. 1775: Farnesina. Prima Galleria dipinta da Raffaello e i suoi discepoli. Busto di Senatore, alto palmi 3.	MANN
43. Statua di Gladiatore	1767: Farnesina. Prima Galleria dipinta da Raffaello. Un Gladiatore in piedi, pal. 6. 1775: Farnesina. Prima Galleria dipinta da Raffaello e i suoi discepoli. Statua di Gladiatore in piedi, alta palmi 6. 1736: Palazzo. Nella Galleria superiore di Detto Palazzo in guardarobba. Altro Gladiatore in piedi quasi al naturale. [Da inviare alla Longara].	MANN
44. Un Busto di Amazzone	1767: Farnesina. Prima Galleria dipinta da Raffaello. Un busto d'Amazzone. 1775: Farnesina. Prima Galleria dipinta da Raffaello e i suoi discepoli. Busto d'una Amazzone, alto pal. 3.	MANN

Reperto	Inventari relativi alla presenza in Farnesina	Collocazione Attuale
45. Personificazione (o divinità del sonno)	1736: Palazzo. Nella Galleria Superiore di Detto Palazzo in Guardarobba. Una statua rappresentante in sonno più piccola del naturale. [Da Inviare alla Longara]. 1767: Farnesina. Prima Galleria dipinta da Raffaello. Una Statua, dea del Sonno, pal. 5 ½. 1775: Prima Galleria dipinta da Raffaello e i suoi discepoli. Statua della dea del Sonno in piedi, alta pal. 5 ½.	MANN
46. Busto di Commodo	1767: Farnesina. Prima Galleria dipinta da Raffaello. Un Busto di Commodo Giovane, pal. 3.	MANN
47. Cannoni più piccoli del naturale	1767: Farnesina. Prima Galleria dipinta da Raffaello. Due cannoncini di metallo, pal. 5. 1775: Prima Galleria dipinta da Raffaello e i suoi discepoli. Due cannoncini di metallo, longo palm. 5.	MANN
48. Lacoonte (riproduzione in scala minore al naturale rispetto l'originale in Vaticano)	1767: Farnesina. Nella Seconda Galleria di Raffaello. Un Lacoonte, palm. 3.	In via di Studio.
49. Busto di Imperatore	1767: Farnesina. Nella Seconda Galleria di Raffaello. Un busto d'imperatore con la corazza d'alabastro, pal. 5. 1775: Farnesina. Seconda Galleria della Galatea. Busto d'imperatore con la corazza d'alabastro, pal. 5.	MANN
50. Statua di Senatore	1767: Farnesina. Nella Seconda Galleria di Raffaello. Un Senatore in Piedi, pal. 7 ½. 1775: Farnesina. Seconda Galleria della Galatea. Statua in piedi di un senatore, alta pal. 7. ½.	MANN
51. Busto di Antinoo	1767: Farnesina. Nella Seconda Galleria di Raffaello. Un Busto d'Antinoo, pal. 4. 1775: Farnesina. Seconda Galleria della Galatea. Busto di Antinoo, pal. 4.	MANN
52. Urne Cenerarie	1767: Farnesina. Nella Seconda Galleria di Raffaello. Due Urne cenerarie, con due Giovi sopra a sedere. 1775: Farnesina. Seconda Galleria della Galatea. Urna ceneraria riquadrata, con 4 teste di Giove Ammone, pal. 2 ½.	MANN
53. Testa di Venere	1767: Farnesina. Nella Seconda Galleria di Raffaello. Una testa d'una Venere, pal. 2.	MANN

Reperto	Inventari relativi alla presenza in Farnesina	Collocazione Attuale
54. Basso rilievo con pastore	1767: Farnesina. Nella Seconda Galleria di Raffaello. Un basso rilievo d'un pastore a sedere, pal. 2.	In via di studio.
55. Basso rilievo con tempio	1767: Farnesina. Nella Seconda Galleria di Raffaello. Un basso rilievo d'un tempio antico con cane. 1775: Farnesina. Seconda Galleria della Galatea. Un tempietto in basso rilievo, pal. I. ½.	In via di studio.
56. Maschera scenica	1767: Farnesina. Nella Seconda Galleria di Raffaello. Una maschera scenica, pal. I ½. 1775: Farnesina. Seconda Galleria della Galatea. Maschera scenica, pal. I ½.	In via di studio.
57. Basso rilievo in creta	1767: Farnesina. Nella Seconda Galleria di Raffaello. Basso rilievo in creta cotta, della navigazione del Nilo, pal. 2. 1775: Farnesina. Seconda Galleria della Galatea.	Basso rilievo in creta cotta, della navigazione del Nilo, pal. 2.
58. Basso rilievo	1767: Farnesina. Nella Seconda Galleria di Raffaello. Un basso rilievo simile, con due sfingi egizie, pal. 2. 1775: Farnesina. Seconda Galleria della Galatea. Altro (tempietto n.d.r.) di creta cotta con sfinghe, bislungo pal. 2, alto pal. I, rotto.	MANN
59. Porzione di urna	1767: Farnesina. Nella Seconda Galleria di Raffaello. Porzione d'un urna istoriata, pal. 2.	Da riconoscere con i frammenti del Cortile del Cipresso in Trastevere.
60. Urna ceneraria	1767: Farnesina. Nella Sala. Porzione d'un urna istoriata, pal. 9 ½.	MANN
61. Urne Cenerarie	1767: Farnesina. Nella Sala. Due urne Cenerarie, di pal. I. 1775: Farnesina. Sala interna. Due urne cenerarie quadrate, lunghe pal. I ½.	MANN
62. Tre teste di imperatori	1767: Farnesina. Nella Sala. Tre teste d'Imperadori, pal. 2.	MANN
63. Scultura di leone	1767: Farnesina. Nella Sala. Un leoncino di marmo, long. Pal. 3, alto pal. 2 ½.	In via di studio.
64. Scultura di agnello	1767: Farnesina. Nella Sala. La figura d'un agnello al naturale, pal. 4. 1775: Farnesina. Sala interna. Un agnello colco, pal. 3.	In via di studio.
65. Teste di filosofi	1767: Farnesina. Nella Sala. Cinque teste di filosofi, pal. 2. ½.	MANN

Reperto	Inventari relativi alla presenza in Farnesina	Collocazione Attuale
66. Statua equestre di un esponente della dinastia Giulio-Claudia (Caligola)	1767: Farnesina. Nella Sala. Cesare Augusto a cavallo al naturale, long. Pal. 6 ½, alto pal. 9. 1775: Farnesina. Sala Interna. Cesare Augusto giovanetto a cavallo, al naturale, pal. 8 ½.	British Museum, Londra
67. Ara sepolcrale	1767: Farnesina. Nella Sala. Un'ara sepolcrale di Volusia, alta pal. 4, larg. Pal. 2.	MANN
68. Putto sedente	1767: Farnesina. Nella Stanza di Sopra. Un altro amorino a sedere, alto pal. 1 ½.	In via di Studio.
69. Fauni con crotali	1767: Farnesina. Nella Stanza di Sopra. Due statuette di fauni con i crotali, alte pal. 2 ½.	MANN
70. Due busti	1767: Farnesina. Nella Stanza di Sopra. Due busti in piccolo, pal. 2 ½.	MANN
71. Testa di Traiano	1767: Farnesina. Nella Stanza di Sopra. Una testa di Traiano guasta, pal. 1 ½.	MANN
72. Busti di Imperatori	1775: Farnesina. Prima Galleria dipinta da Raffaello e i suoi discepoli. Tre busti d'imperatori, alti pal. 3 ½.	MANN
73. Erme di filosofi	1775: Farnesina. Prima Galleria dipinta da Raffaello e i suoi discepoli. Due tronchi con teste di filosofi, alti pal. 2 ½.	MANN
74. Busto di Traiano	1775: Farnesina. Seconda Galleria della Galatea. Busto di Traiano, pal. 3.	MANN
75. Statuette acefale	1775: Farnesina. Seconda Galleria della Galatea. Due statuette senza testa, pal. 2 ½.	In via di studio (riconoscibile, in via ipotetica, nell'uomo acefalo del MANN).
76. Vaso Cenerario	1775: Sala Interna. Un vaso cenerario scannellato, pal. 2.	In via di studio.
77. Testa di Dante	1775: Farnesina. Sala Interna. Testa di Dante, pal. 2 ½.	MANN
78. Busto femminile	1775: Farnesina. Sala Interna. Busto di donna con braccia, pal. 3.	MANN
79. Piccoli busti di imperatori	1775: Farnesina. Nella Stanza Interiore a detta Stanza. Due bustini d'imperatori, pal. 1 ½.	MANN
80. Due erme marmoree	1775: Farnesina. Nella Stanza Interiore a detta Stanza. Due tronchi, d'un Sacerdote e di un Filosofo, pal. 1.	MANN
81. Teste minori del naturale	1775: Farnesina. Nella Stanza Interiore a detta Stanza. Due testine, pal. 2.	MANN

Reperto	Inventari relativi alla presenza in Farnesina	Collocazione Attuale
82. Clipei con effigi di filosofi	1736: Palazzo. In un Credenzione chiuso. Due tondini con due testine di bassorilievo. [Da Inviare alla Lungara]. 1775: Farnesina. Nella Stanza Interiore a detta Stanza. Due tondi di Filosofi, con iscrizione greca, pal. I di diametro.	In via di studio.
83. Amorino sedente	1775: Farnesina. Nella Stanza Interiore a detta Stanza. Altro (Amorino) a sedere, pal. I ½.	MANN
84. Busti di imperatori minori del naturale	1775: Farnesina. Nella Stanza Interiore a detta Stanza. Due bustini d'imperatore, pal. I ½.	MANN
85. Quattro sculture di Fauni minori del naturale	1775: Farnesina. Nella Stanza Interiore a detta Stanza. Quattro Statuette di Fauni, due di pal. 2 ½ e le altre di pal. I ½.	MANN
86. Busto danneggiato dell'imperatore Traiano	1775: Farnesina. Nella Stanza Interiore a detta Stanza. Una Testa di Traiano guasta, pal. I. ½.	MANN

BIBLIOGRAFIA

- Adorni, Bruno / Mambriani, Carlo (a cura di) (2023). *I Farnese e l'architettura. Corte, città e territorio da Paolo III a Elisabetta regina di Spagna*, Roma: GBE-Ginevra Bentivoglio Editoria.
- Alberti, Roberto (2020): "Il "Trionfo di Galatea": la tavolozza". In Sgamellotti Antonio / Lapenta Virginia / Anselmi Chiara, *Raffaello in Villa Farnesina: Galatea e Psiche*, Roma: Bardi edizione, pp. 43-55.
- Aldrovandi, Ulisse (1556): "Delle Statue Antiche che per tutta Roma, in diversi luoghi e case si veggono". In Mauro Lucio, *Le Antichità della città di Roma*, Venezia: Appresso Giordano Ziletti.
- Amendolagine, Francesco (2010): " "Il giardino Secreto". Ovvero sul limite fra "natura naturans" e "natura naturata" nell' "esprit de géométrie" del Rinascimento italiano. In Mauro, Eliana / Sessa, Ettore, *Il valore della classicità nella cultura del giardino e del paesaggio*, Palermo: Grafill, pp. 75-81.
- Bajard, Sophie (1995): "Ritratto di Paolo III da Umanista: echi della giovinezza fiorentina negli affreschi di Castel Sant'Angelo". In Lucia Fornari Schianchi, *I Farnese. Arte e Collezionismo. Studi*, Milano: Electa.
- Barbieri, Costanza (2014). *Le Magnificenze di Agostino Chigi. Collezioni e passioni antiquarie nella Villa Farnesina*, Roma: Scienze e Lettere Editore Commerciale.
- Barbieri, Costanza (2023). *Gli Astri Benigni di Agostino Chigi. Peruzzi, Sebastiano e Raffaello nella Loggia di Galatea*, Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Barbieri, Costanza / Zuccari, Alessandro (a cura di) (2023). *Raffaello e l'Antico nella Villa di Agostino Chigi*, Roma: Bardi edizione.
- Bartalini, Roberto (1992): "Due episodi del mecenatismo di Agostino Chigi e le antichità della Farnesina". In *Prospettiva*, 67, pp. 17-38.
- Bartsch, Adam (1813), *Le peintre graveur*, vol. 14, Vienne, 1813.

- Barucci, Luisa (2023): "Sul restauro degli affreschi della Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina. Impresa individuale di conservazione e Restauro Beni Culturali". In Schlobitten, Yvonne Dohna / Bertling Biaggini, Claudia / Cierivia, Claudia (eds.), *L'Amore Divino e Profano / Himmlische und Irdische Liebe*, Regensburg: Schnell & Steiner, pp. 292-310.
- Belli Barsali, Isa (1970). *Ville di Roma*, Milano: SISAR.
- Bellini, Paolo (2006): "Il Trionfo di Galatea". In *Grafica d'Arte*. 1990, 17, 66, pp. 8-11.
- Bellori, Giovan Battista (2009). *Le Vite de' Pittori, Scultori et architetti moderni*, a cura di Evelina Borea, Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Benocci, Carla (2020): "Il gusto di un eminente trentino 'imperiale' del Settecento: Giuseppe Melchiorri alla Villa Farnesina, ritratto da Andrea Pozzo, e la predilezione per Girolamo Troppa e altri pittori". In *studi romani*, 2, 1, pp. 113-155.
- Bulfone Gransinigh, Federico (2023): "I Farnese a Roma". In Russo, Alfonsina / Alieri, Roberta / De Cristofaro, Alessio (a cura di), *Splendori Farnesiani. Il Ninfeo della Pioggia*, Roma: Palombi Editore, pp. 136-155.
- Callari, Luigi (1934). *Le ville di Roma*, Roma: Libreria di Scienze e Lettere.
- Canova, Lorenzo (2003): "Omnes reges servant ei" Paolo III e Carlo V: la supremazia pontificia nella Sala Paolina di Castel Sant'Angelo". In *Storia dell'Arte*, 103, 2002, pp. 7-40.
- Cantilena, Renata (1989). *La Scultura Greco-Romana, le sculture antiche della Collezione Farnese, Le collezioni monetali, le oreficerie, la collezione glittica*, Roma: De Luca Edizione d'arte.
- Capaldi, Carmela / Gasparri, Carlo (2009). *Le Sculture Farnese 1, Le Sculture Ideali*, Milano: Electa.
- Capaldi, Carmela / Gasparri, Carlo (2010). *Le Sculture Farnese 3, Le Sculture delle Terme di Caracalla*, Milano: Electa.
- Caso, Martina / Gasparri, Carlo (2009). *Le Sculture Farnese 2. I Ritratti*, Milano: Electa.
- Celio, Gaspare / Zocca, Emma (a cura di) (1967) [1638]. *Delli nomi degli artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate e palazzi di Roma*, Milano: Electa.
- Coccioli Mastroviti, Anna (2023): *I fasti di Elisabetta Farnese: ritratto di una regina*, Milano: Electa.
- Coffin, David R. (1979): *The villa in the life of Renaissance Rome*, Princeton University Press.
- Corbo, Anna Maria (2002): "Le decorazioni farnesiane in Castel S. Angelo (1543-1548)". In *Lazio Ieri e Oggi*. 1991, 38, pp. 232-233.
- Cortesi, Paolo (1510): *Pauli Cortesii Protonotarii Apostolici in libros de Cardinalatu ad Iulium Secundum Pont. Max. proemium. Colophon: Symeon Nicolai Nardi Senensis alias Rufus Calchographus imprimebat in Castro Cortesio, Die decimaquinta Novembris MCCCCCX*, Roma: Simone Nardi.
- Costa, V. (1888). *La Farnesina con 1 tavola*, Roma: Centenari.
- Cremona, Alessandro (2010): "Felices procerum villulae: il giardino della Farnesina dai Chigi all'Accademia Nazionale dei Lincei". In *Memorie dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche*, Roma: 9, 25, 2, pp. 516-709.
- Cremona, Alessandro (2022): "Ville e Giardini nel Paesaggio romano tra Cinque e Settecento: i luoghi di insediamento, la città, il contado". In Campitelli, Alberta / Cremona, Alessandro (a cura di), *Frammenti di Paradiso. Giardini nel tempo alla Reggia di Caserta*, Napoli: Colonnese editore, pp. 83-86.
- Cremona, Alessandro (2023): "Tybridis uber aquis". Raffaello e il Giardino "fluviale" di Agostino Chigi". In Barbieri, Costanza / Zuccari, Alessandro (a cura di), *Raffaello e l'Antico nella Villa di Agostino Chigi*, Roma: Bardi edizioni, pp. 161-180.
- Cugnioni, Giuseppe (2021). *Agostino Chigi il Magnifico. Note al commento di Alessandro VII sulla Vita di Agostino Chigi*, Roma: Bardi edizione.
- Cussen, Bryan (2020). *Pope Paul III and the cultural politics of reform. 1534-1549*, Amsterdam University Press.
- Daniele, Giulia (2023): "Nuove ipotesi per i paesaggi secenteschi della Loggia di Galatea in Villa Farnesina alla Lungara". In Di Macco, Michela (a cura di), *Natura e Artificio nell'Europa del Seicento e Settecento*, Firenze: Leo S. Olschki editore, pp. 23-43.

- Daniele, Giulia (2024): “Giuseppe Melchiorri a Villa Farnesina. Novità documentarie e un nuovo ciclo di pitture”, su <https://www.storiadellarterivista.it/blog/2024/11/07/giuseppe-melchiorri-a-villa-farnesina-novitadocumentarie-e-un-nuovo-ciclo-di-pitture/>.
- Facchin, Laura (2013): “L’immagine do Filippo V di Borbone e di Elisabetta Farnese nello Stato di Milano nel XVIII secolo. Dalla diffusione iconografica all’utilizzo come arma politica”. In Martínez Millán José / Camarero Bullón, Concepción / Luzzi, Marcello (coords.), *La cortes de los Borbones: crisis del modelo cortesano*, Madrid: Ediciones Polifemo, vol. III, pp. 1799-1840.
- Falcioni, Manilio (2020): “Il Trionfo di Galatea: una lettura tecnica”. In Sgamellotti Antonio / Lapenta Virginia / Anselmi Chiara, *Raffaello in Villa Farnesina: Galatea e Psiche*, Roma: Bardi edizione, pp. 33-41.
- Finocchi Gherzi, Lorenzo (1987): “Farnesina Chigi. Le Stalle”. In *Ricerche di storia dell’arte ed de La Nuova Italia Scientifica con il contributo del consiglio Nazionale delle Ricerche*, Roma: 31, pp. 105-106.
- Fontana, Anna Chiara (2021): “La spada e le chiavi: Alessandro Magno e il sommo sacerdote Iaddo: suggestioni grafiche farnesiane”. In *Valori Talliti*, 17, 98, pp. 28-35.
- Frommel, Cristoph Luitpold (1961). *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frubwerk*, Berlin: De Gruyter.
- Frommel, Cristoph Luitpold (2003). *La Villa Farnesina a Roma*, Modena. Panini.
- Frommel, Cristoph Luitpold (2014). *La Villa Farnesina a Roma*, Modena: Panini.
- Gasparri, Carlo (2007). *La Collezione Farnese. Storia e Documenti*, Napoli: Electa Napoli.
- Gerlini, Elsa (1941). *La Farnesina*, Roma: Reale Accademia.
- Gerlini, Elsa (1942). *Giardino e Architettura della Farnesina: con dieci tavole fuori testo*. In *Quaderni del Centro Nazionale di studi di Storia dell’Architettura*, 4, Reali Istituto di Studi Romani.
- Giess, Hildegard (1971): “Studien zur Farnese-Villa am Palatin”. In *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 13, Verlag Ernst Wasmuth Tübingen, pp. 179-230.
- Giovannoni, Gustavo (1936). *Baldassarre Peruzzi Architetto della Farnesina: discorso per il 4 centenario dalla sua morte pronunciato nella Reale Accademia d’Italia il 15 novembre 1936*. Roma: Reale Accademia d’Italia.
- Graniti, Antonio (a cura di) (2011). *Il Giardino della Villa Farnesina tra Storia, Miti, Piante Simboliche*, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.
- Grossi, Maria Carla / Piccione, Elisabetta (1984). *Il rilievo della Villa Farnesina Chigi*, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.
- Guerrini, Paolo (1985). *Storia antica e iconografia umanistica (D. Zaga, episodi della Vita di Alessandro Magno, Sala Paolina, Castel Sant’Angelo)*, Como: Litografia New Press.
- Guerrini, Roberto (1985): “Plutarco e la cultura figurativa nell’età di Paolo III: Castel Sant’Angelo, Sala Paolina. In *RACAR: Revue d’art canadienne Canadian Art Review*, 12, pp. 179-187.
- Harprath, Richard (1978). *Papst Paul III als Alexander der Grosse: das Freskenprogramm der Sala Paolinain der Engelsburg*, Berlin / New York: De Gruyter.
- Harprath, Richard (1985): “La formazione umanistica di papa Paolo III e le sue conseguenze nell’arte romana della metà del Cinquecento”. In Fagiolo, Marcello (a cura di), *Roma e l’antico nell’arte e nella cultura del Cinquecento*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 63-85.
- Hermanin, Federico (1930). *La Farnesina*, Roma: Istituto nazionale L.U.C.E.
- Jestaz, Bertrand (1995): *L’inventaire du Palais et des propriétés Farnèse à Rome en 1644*, Roma: École Française de Rome.
- Lanciani Rodolfo (1990). *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, Roma: Edizioni Quasar, vol. I-IV, vol. II.
- Lapenta, Virginia / Sgamellotti, Antonio (a cura di) (2020). *La saletta Pompeiana e l’Ottocento in Villa Farnesina*, Roma: Bardi edizioni.
- Lapenta, Virginia / Petitto, Valeria (a cura di) (2023). *L’Ottocento in Villa Farnesina. Il Duca di Ripalda, il Conte Giuseppe Primoli e Roma Nuova Capitale d’Italia*, Roma: Bardi edizioni.
- Maass, Ernst (1902). *Aus der Farnesina: Hellenismus und Renaissance*, Marburg: H. Elwert.

- Maggiali, Giuseppe (1717). *Ragguaglio delle nozze della Maestà di Filippo Quinto e di Elisabetta Farnese nello Stato di Milano, nata principessa di Parma, Re cattolici delle Spagne, solennemente celebrate in Parma l'anno 1711*, Parma: Stamperia di S.A.S.
- Marszal, John R. (2017): "Tradition and innovation, in Early Pergamene Sculpture". In Palagia, Olga/ Coulson, William D. E., *Regional schools in Hellenistic sculpture. Processing of international conference held at the American School of Classic Studies of Athens (1996)*, Oxford [England]/ Havertow [Pennsylvania]: Oxbow Books, pp. 117-128.
- Menna, Paolo (1974). *Un episodio del soggiorno a Roma di Francesco II in alcuni documenti borbonici*, Roma: Archivio Storico per le Province Napoletane, vol. III.
- Michel, Gras (1981): "Vie quotidienne au Palais Farnése (XVIIe-XVIIIe siècle)". In *Le Palais Farnése*, Roma: École Française de Rome, vol. I, pp. 509-565.
- Palladio, Blosio (1512). *Suburbanum Augustini Chisii*, Roma.
- Paolucci, Antonio / Danesi Squarzina, Silvia (a cura di) (2015). *Michelangelo e la Cappella Paolina: riflessioni e contributi sull'ultimo restauro*, Edizioni Musei Vaticani.
- Parente Scipione, Maria (1995): "Le fonti archivistiche Farnesiane negli archivi e nelle biblioteche di Parma". In Fornari Schianchi, Luicia (a cura di): *I Farnese. Arte e Collezionismo*, Milano: Electa, pp. 10-19.
- Pryce, Frederick Norman / Smith, Artur H. (1892-1928). *Sculpture. Catalogue of Greek Sculpture in the British Museum*, London: BMP, voll. I-III.
- Quinlan-McGrath, Mary (1986): "A proposal for the foundation date of the Villa Farnesina". In *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, London, 49, pp. 245-250.
- Quinlan-McGrath, Mary (1989). *Aegidibus Gallus, De Viridario Augustini Chigii vera libellus. Aegidibus Gallus, Introduction, Latin Text and English Translation*, Leuven: Humanistica Lovanensiana.
- Ray, Stefano (1988): "La loggia della Farnesina sul Tevere. Una ricostruzione e "il caso dei disegni assenti". In Carpeggiani Paolo / Patetta Luciano, *Il disegno di architettura*, Milano: Guerini, pp. 191-198.
- Rowland, Ingrid D. (1986): "Render unto Caesar the things which are Caesar's humanism and the arts in the patronage of Agostino Chigi". In *Renaissance Quarterly*, 39, Chicago, pp. 673-730.
- Rowland, Ingrid D. (2023): "Agostino Chigi 1466-1520". In Barbieri, Costanza / Zuccari, Alessandro, *Roma e l'Antico nella Villa di Agostino Chigi*, Roma: Bardi edizioni, pp. 281-293.
- Sabbatino, Pasquale (2005): "Il "Trionfo di Galatea" di Raffaello "il libro del Cortegiano" di Castiglione: il dibattito sull'imitazione nel primo Cinquecento". In *Studi Rinascimentali*, 2.2004, pp. 23-48.
- Saxl, Fritz (1934). *La Fede astrologica di Agostino Chigi. Interpretazione dei dipinti di Baldassarre Peruzzi nella Sala di Galatea della Villa Farnesina*, Roma: Reale Accademia d'Italia.
- Saxl, Fritz (1991): "La Villa Farnesina". In Claudia Cierivia, *La cultura artistica nelle dimore romane fra Quattrocento e Cinquecento: funzione e decorazione*, Roma: s.e., pp. 116-126.
- Sgamellotti, Antonio / Lapenta, Virginia / Anselmi, Chiara (2020): *Raffaello in Villa Farnesina: Galatea e Psiche*, Roma: Bardi edizioni.
- Stewart, Andrew (2004). *Attalos, Athens and Akropolis. The Pergeme "Little Barbarians" and their Roman and Renaissance legacy*, Cambridge University Press.
- Testa, Laura (2002): "Le vicende storiche della Loggia attraverso le ricerche documentarie". In Varoli Piazza, Rosalia, *Raffaello: la Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 419-431.
- Valenti, Massimiliano (2003): "La Farnesina", in *Fabbriche Romane del Primo '500. Cinque secoli di restauri*, Roma: 181-182.
- Venturi, Adolfo (1890). *La Farnesina per A. Venturi*, Roma: Società Laziale.
- Weese, Artur (1894). *Baldassarre Peruzzis Anteil an dem malerischen Schmucke der Villa Farnesina. Nebst einem Anhang. "Il taccuino di Baldassarre Perizzi" in der Communalbibliothek zu Siena, ein Versuch von Artur Weese*, Leipzig: Hiersemann.

- Zacchi, Francesco (1907). *La Farnesina: sensazione d'arte*, Roma: Loescher.
- Zanardi, Bruno (2007): "Bellori, Maratti e Crespi intorno al restauro. Modelli antichi e pratica di lavoro nel cantiere di Raffaello alla Farnesina". In *Rendiconti Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche*, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 9 ser., 18, 2, pp. 205-285.
- Zanchettin, Vitale (2023): "Paolo III, Michelangelo e San Pietro". In Adorni, Bruno / Mambriani, Carlo, *I Farnese e l'Architettura*, Roma: GBE-Ginevra Bentivoglio Editoria, pp. 360-363.
- Zanlari, Pietro (2022): "Il governo del territorio: tecnica, burocrazia e politica nei domini farnesiani". In Verde, Simone / Adorni, Bruno, *I Farnese. Architettura, Arte e Potere*, Milano: Electa, pp. 110-113.

LE COPIE IN GESSO DEI COLOSSI FARNESE NELLA GIPSOTECA DI BRERA

PLASTER CASTS OF THE FARNESE COLOSSI IN THE BRERA GIPSOTECA

Martina Villa

Universidad Complutense de Madrid

martiv01@ucm.es

ORCID: 0009-0001-5508-4999

Recibido: 20/01/2025. Aceptado: 25/02/2025

Cómo citar: Villa, Martina: "Le copie in gesso dei colossi Farnese nella Gipsoteca di Brera", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 127 (2025): 163-176.

Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17590950>

Abstract: Un tempo considerati sostituti economici e di scarso valore, i calchi sono ora riconosciuti come parte integrante della storia dell'arte e stanno gradualmente lasciando i depositi per tornare a occupare sale e corridoi museali. L'obiettivo principale di questo articolo è, oltre a contribuire al processo di rivalutazione dei calchi, quello di analizzare due delle più antiche e importanti sculture in gesso conservate presso l'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano: i calchi dell'*Ercole* e della *Flora Farnese*.

Parole chiave: *Ercole Farnese; Flora Farnese; Accademia di Belle Arti di Brera.*

Abstract: Once considered inexpensive and low-quality substitutes, plaster casts are now recognized as an integral part of art history and are gradually emerging from storage to reclaim their place in museum halls and galleries. The main aim of this article, besides contributing to the ongoing reassessment of plaster casts, is to examine two of the oldest and most significant plaster sculptures preserved at the Accademia di Belle Arti di Brera in Milan: the casts of the *Hercules Farnese* and the *Flora Farnese*.

Key words: *Ercole Farnese; Flora Farnese; Brera Academy of Fine Arts.*

La presenza dei gessi dell'*Ercole* e della *Flora Farnese* nella Real Academia de Bellas Artes de San Fernando di Madrid costituisce un caso eccezionale nella storia della diffusione dei modelli artistici classici in Europa. Si tratta, infatti, dei due gessi più antichi conosciuti raffiguranti i celebri colossi Farnese¹, la cui esistenza

¹ Heras Casas, 1999: 77-100; Luzón Nogué, 2007.

ha consentito di approfondire il ruolo cruciale di queste opere nella formazione artistica di diverse istituzioni europee.

Tali considerazioni hanno stimolato l'analisi che segue, dedicata a due gessi che raffigurano gli stessi soggetti e che, pur essendo conservati nei corridoi dell'Accademia di Belle Arti di Milano, sono rimasti finora poco studiati. Questo contributo intende ricostruire la storia dell'*Ercole* e della *Flora* (figg. 1-2) braidensi attraverso un esame comparato delle fonti documentarie e dei materiali bibliografici disponibili. L'obiettivo è chiarire aspetti fondamentali relativi alla loro provenienza, alla datazione e al formatore responsabile della loro realizzazione, contribuendo così alla comprensione del contesto storico e culturale in cui furono prodotti.

Il confronto tra i gessi braidensi e gli originali custoditi nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli mostra significative differenze dovute ai restauri rinascimentali di Guglielmo della Porta², ancora visibili nelle versioni milanesi, e quelli settecenteschi di Carlo Albacini, riscontrabili invece sugli originali napoletani³.

Nel caso del gesso dell'*Ercole*, le principali divergenze si osservano nelle gambe, nella clava e nella leontè: ad esempio, nella copia braidense manca la mandibola inferiore, una peculiarità presente in tutte le riproduzioni realizzate prima dei restauri settecenteschi sull'originale di Napoli (figs. 3-4)⁴. Simili difformità emergono anche nel confronto tra il gesso della *Flora Farnese* e l'opera napoletana: quest'ultima, infatti, presenta non solo la sostituzione completa della testa, ma anche la rimozione della corona di fiori, aggiunta da Guglielmo della Porta intorno alla metà del XVI secolo e sostituita a fine Settecento da un mazzo di fiori (figs. 5-6).

Per quanto riguarda la provenienza dei due gessi braidensi oggetto di questa indagine, l'unica ipotesi formulata finora suggeriva una possibile origine romana, sebbene tale proposta manchi di conferme documentarie⁵. In assenza di riscontri archivistici solidi, l'analisi si è orientata inizialmente non tanto sulle sculture stesse, quanto sulle relazioni intrattenute dai promotori dell'Accademia di Brera, già prima della sua istituzione formale, con tre accademie affini: l'Ambrosiana di Milano, l'Accademia di Mantova e l'Accademia di Parma.

Nel 1773 il ministro plenipotenziario Carlo di Firmian tentò senza successo di acquisire i gessi custoditi dall'Ambrosiana. All'epoca l'accademia borromaica era in possesso di un gesso dell'*Ercole Farnese*, ma non sono emersi documenti che

² Per gli interventi di Guglielmo della Porta sull'*Ercole* originale si vedano: Capaldi / Pafumi / Gasparri, 2009: 17-20 (e bibliografia ivi contenuta); Foresta, 2016: 1-22; Gasparri, 2006: 41; Moreno, 1982: 379-526; Prisco, 2007: 81-133.

³ Per Carlo Albacini si vedano: Correra, 1900: 44-53; De Franciscis, 1946: 96-110; Guattani, 1806: 22-23; Pepe, Mario (1960): "ALBACINI, Carlo". En: [https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-albacini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-albacini_(Dizionario-Biografico)/) [fecha de consulta: 19-11-2024]; Riccoboni, 1942: 315.

⁴ Tra le copie dell'*Ercole* e della *Flora* "pre-Albacini" si ricordano, oltre ai gessi di Milano, quelli di Madrid e di Parma.

⁵ Musiari, 1997b: 183. Ipotesi presente anche all'interno della scheda di catalogazione SIRBeC, consultabile su richiesta nell'Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Brera.



Fig. 1. Giovan Battista Lazzari, *Ercole a riposo*, 1776, Milano, Accademia di Belle Arti di Brera.



Fig. 2. Giovan Battista Lazzari, *Flora Maggiore*, 1776, Milano, Accademia di Belle Arti di Brera.



Fig. 3. Giovan Battista Lazzari, *Ercole Farnese*, Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, detalle.



Fig. 4. Glicone, *Ercole Farnese*, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, detalle.



Fig. 5. Giovan Battista Lazzari, *Flora Farnese*, Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, detalle.

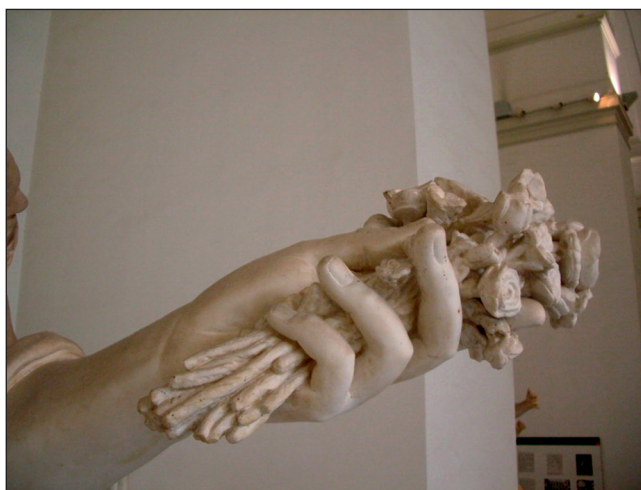


Fig. 6. Anónimo, *Flora Farnese*, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, detalle.

suggeriscono una derivazione della copia braidense da quella dell'Ambrosiana. La principale evidenza che esclude questa ipotesi risiede nelle differenze formali tra i due gessi milanesi, visibili nella conformazione della roccia, nella posizione della leonté e nella modellazione delle dita della mano sinistra. Il gesso borromaico, infatti, non è un calco fedele all'originale, ma presenta significative aggiunte, probabilmente in legno, che confermano l'impossibilità di identificarlo come modello da cui è stato tratto l'*Ercole* braidense (fig. 7)⁶.

Scartata l'ipotesi di una provenienza milanese, anche i rapporti con Mantova non sembrano suffragare l'origine dei due gessi braidensi. È noto che numerosi calchi, realizzati da formatori mantovani come Giovan Battista Lazzari, furono inviati da Mantova a Milano⁷. Tuttavia, un elenco dei calchi commissionati a Roma per l'Accademia di Mantova in occasione della sua apertura non include né l'*Ercole* né la *Flora*. Inoltre, in una lettera del cancelliere Wenzel Anton Von Kaunitz al conte Carlo di Firmian, datata 29 settembre 1774, si esprime il desiderio di aggiungere i gessi dei due colossi farnesiani alla raccolta didattica dell'Accademia di Mantova per colmare alcune lacune⁸. Questa richiesta, però, sembra non essere stata soddisfatta, poiché le due statue non compaiono mai negli inventari mantovani⁹. Pertanto, anche l'ipotesi di una provenienza mantovana appare infondata.

⁶ Rovetta, 2009: 26-31.

⁷ *Studi p.a., Nota de Gessi spediti a Milano in N. 7 Casse*, Archivio di Stato di Milano, b. 10.

⁸ *Studi p.a.*, Archivio di Stato di Milano, b. 4. "[...] Nella Nota dei gessi dell'E.V. unita ad una Lettera dello scorso marzo, non ho trovato alcuna Statua delle più celebri di Roma, né meno quelle del Palazzo Farnese, come l'Ercole, la Flora. Se le forme di tali si possono avere, spero che V.E. avrà data la commissione anche di esse [...].

⁹ Lorenzoni / Navarrini, 2013: 363-365.



Fig. 7. Francesco Primaticcio (attr.) / Leone Leoni (?), *Calco in gesso dell'Ercole Farnese*, 1546-1560 (?), già in Pinacoteca Ambrosiana ora Fondazione Scuola Beato Angelico.

Mentre il legame con Mantova appare più facilmente comprensibile, grazie alla comune fondazione asburgica delle due accademie¹⁰, i rapporti tra Milano e Parma rimangono ancora poco indagati¹¹. Fino ad oggi, si è ritenuto che nessuno dei gessi conservati a Brera fosse stato realizzato a Parma, ipotizzando invece un'esclusiva provenienza da Mantova, Roma e Firenze. Tuttavia, la presenza, nell'aula magna del liceo artistico statale "Paolo Toschi" di Parma, di due gessi raffiguranti l'*Ercole* e la *Flora Farnese*, che riproducono le modifiche rinascimentali di Guglielmo della Porta sugli originali, rappresenta un'evidenza significativa che merita approfondimento (figg. 8-9).

Il Liceo Toschi conserva parte dell'archivio e della collezione di gessi che un tempo appartenevano all'Accademia di Belle Arti di Parma, fondata nel 1757 da Filippo di Borbone, duca di Parma, Piacenza e Guastalla¹². Inoltre, i rapporti tra le Accademie di Brera e di Parma risultano confermati dalla presenza di due figure chiave come Gaetano Callani (1775-76) e Giuseppe Franchi (1776-1804), docenti

¹⁰ Freddi / Bazzotti, 1983: 98-103; Papagna, 1992: 153-166; Navarrini, 2020.

¹¹ Musiari, 2003: 73-83; Ramazzini Calciolari, 2017: 114-26.

¹² Pellegri, 2017: 291-308.



Fig. 8. Jean Baptiste Boudard, *Flora Farnese*, Parma, Liceo Artistico Statale Paolo Toschi.



Fig. 9. Jean Baptiste Boudard, *Ercole Farnese*, Parma, Liceo Artistico Statale Paolo Toschi.

di scultura che, per nascita o formazione, furono profondamente legati al contesto parmense.

L'analisi della corrispondenza tra i rappresentanti delle due istituzioni artistiche ha rivelato l'esistenza di lettere inedite di grande interesse. La prima missiva relativa ai gessi farnesiani, datata 1775, è indirizzata a Giuseppe Sacco, presidente dell'Accademia di Belle Arti di Parma¹³. Da questo documento si apprende che, a soli quattro mesi dalla sua inaugurazione, l'Accademia di Brera era ancora priva di numerosi gessi fondamentali per l'attività didattica. In questa occasione, Carlo di Firmian informò il conte Sacco che, grazie al professor Gaetano Callani, aveva saputo dell'esistenza, presso l'Accademia di Parma, dei gessi raffiguranti l'*Ercole* e la *Flora Farnese*. Firmian, tramite Sacco, avanzò quindi al duca Ferdinando I di Borbone la richiesta di autorizzare la realizzazione dei calchi, specificando che il formatore

¹³ *Studi p.a.*, Archivio di Stato di Milano, b. 10.

sarebbe stato scelto in collaborazione con Callani. Quest'ultimo era una figura di indiscussa reputazione sia per Sacco sia per l'Infante, essendo stato nominato pittore di corte alcuni mesi prima.

Il motivo per cui i responsabili dell'Accademia milanese optarono per richiedere i calchi a Parma anziché a Roma è chiaramente indicato nella stessa lettera. Le dimensioni monumentali delle opere e la fragilità del materiale rendevano infatti il trasporto dalla Capitale un'operazione particolarmente rischiosa. Questa considerazione spinse quindi a privilegiare una città più vicina a Milano, riducendo i rischi connessi al trasferimento.

L'8 settembre 1775 Giuseppe Sacco inviò a Milano una risposta positiva, comunicando che il duca di Parma aveva concesso il permesso di ricavare i calchi dell'*Ercole* e della *Flora Farnese* per la “nuova Accademia di Belle Arti”¹⁴. Pochi giorni dopo, il 16 settembre 1775, Carlo di Firmian rispose con una lettera di ringraziamento, esprimendo gratitudine per la rapidità con cui Sacco era riuscito a ottenere l'autorizzazione¹⁵. La designazione del formatore, tuttavia, fu posticipata fino ai primi mesi del 1776, probabilmente in attesa dell'arrivo da Roma di Giuseppe Franchi, nominato primo docente ufficiale di scultura dell'Accademia di Brera.

A differenza di Milano, dove la scelta del formatore richiese diversi mesi, a Parma ci si organizzò con grande rapidità per avviare i lavori. Il 22 settembre 1775, in una lettera non firmata indirizzata a Lorenzo Guiard, scultore parmense e docente presso l'Accademia di Belle Arti di Parma¹⁶, si comunicava che l'Infante aveva concesso il permesso di realizzare i calchi delle due sculture. La missiva specificava che l'*Ercole* e la *Flora Farnese* dovevano essere lasciati a completa disposizione del custode dell'Accademia, per facilitare il compito del formatore in arrivo da Milano¹⁷. Un aspetto particolarmente significativo di questa lettera non è solo il riferimento esplicito all'*Ercole* e alla *Flora*, ma anche il fatto che per la prima volta veniva manifestata l'intenzione, da parte dell'Accademia di Milano, di realizzare una copia della *Venere Callipigia*, basandosi sul gesso prodotto dall'Accademia di Parma nel 1763 a partire dall'originale¹⁸.

In una successiva lettera non firmata, datata 6 ottobre 1775 e inviata da Parma a Gaetano Callani¹⁹, si comunicava che presso l'Accademia parmense, oltre ai gessi delle statue, erano conservate anche le forme originali utilizzate per la loro realizzazione. Nella missiva si proponeva di cedere queste forme all'Accademia di

¹⁴ *Studi p.a.*, Archivio di Stato di Milano, b. 10.

¹⁵ *Studi p.a.*, Archivio di Stato di Milano, b. 10.

¹⁶ Lorenzo Guiard risulta essere l'italianizzazione del nome di Laurent Guyard, artista francese che, alla morte di Jean Baptiste Boudard, divenne scultore di corte e nuovo docente presso l'Accademia di Belle Arti di Parma.

¹⁷ *Istruzione borbonica*, Archivio di Stato di Parma, b. 30a.

¹⁸ L'Accademia di Parma aveva ottenuto dal re di Napoli il permesso di cavare un getto a partire dalla statua originale della Venere “delle belle Chiappe”, nota oggi come Venere Callipigia. In: *Istruzione borbonica*, Archivio di Stato di Parma, b. 30a.

¹⁹ *Istruzione borbonica*, Archivio di Stato di Parma, b. 30a.

Milano, così da accelerare il processo di produzione delle copie. Tuttavia, questa proposta, menzionata unicamente in questo documento, sembra non aver trovato riscontro positivo, poiché si optò per la realizzazione dei gessi *ex novo*.

Il 5 marzo 1776, due mesi dopo l'apertura ufficiale dell'Accademia di Brera, il conte di Firmian scrisse a Giuseppe Bottani a Mantova, chiedendogli di informarsi sulla data di partenza di Giovan Battista Lazzari per Parma, dove avrebbe dovuto realizzare i calchi di alcune statue non specificate²⁰. Questa lettera evidenzia che i gessi dell'*Ercole* e della *Flora Farnese* non erano ancora stati prodotti, ma che era già stato individuato il formatore incaricato dell'operazione. In una successiva lettera, datata 11 aprile 1776, Bottani informò Firmian che il formatore e i suoi aiutanti erano in attesa delle lettere e dei passaporti necessari per raggiungere Parma e iniziare i lavori²¹.

Il ritardo nella realizzazione dei gessi fu determinato da diversi fattori. In primo luogo, l'inaugurazione dell'Accademia di Brera distolse l'attenzione di Carlo di Firmian, che mise temporaneamente in secondo piano la questione dei calchi parmensi. Inoltre, nel marzo 1776 si verificò il passaggio di consegne tra i docenti Gaetano Callani e Giuseppe Franchi. Quest'ultimo, una volta insediato, sembra aver dato nuovo impulso alla questione, probabilmente sollecitando una rapida conclusione dei lavori.

Lo scambio epistolare riprese il 5 maggio 1776 con una lettera non firmata, presumibilmente scritta da Carlo di Firmian, inviata da Mantova al conte Giuseppe Sacco per informarlo che Giovan Battista Lazzari era stato designato come formatore incaricato del lavoro²². Pochi giorni dopo, l'8 maggio, una lettera patente indirizzata al conte Guido Ascanio Scutellari Ajani, direttore dell'Accademia di Parma, autorizzò ufficialmente Lazzari a iniziare i lavori²³. Questo documento consente di collocare l'arrivo di Lazzari a Parma tra l'8 e il 10 maggio, poiché in quest'ultima data il conte Sacco comunicò per lettera a Firmian che lo scultore era giunto²⁴. Entro il 24 maggio, Lazzari aveva quasi completato i calchi dell'*Ercole*, della *Flora* e della *Venere Callipigia*, ma segnalò la necessità di ulteriori fondi per concludere il lavoro e costruire le casse necessarie per la spedizione. Le casse sarebbero state trasportate fino a Casalmaggiore e, da lì, inviate a Milano per via fluviale attraverso il Po²⁵.

Infine, in data relativamente vicina, i gessi furono trasferiti a Milano e al Lazzari fu corrisposto un compenso complessivo di £.3.258²⁶. Una volta giunti presso l'Accademia di Brera, i gessi, probabilmente trasportati in parti separate, furono

²⁰ *Studi p.a.*, Archivio di Stato di Milano, b. 7.

²¹ *Studi p.a.*, Archivio di Stato di Milano, b. 7.

²² *Studi p.a.*, Archivio di Stato di Milano, b. 7.

²³ *Istruzione borbonica*, Archivio di Stato di Parma, b. 30. La lettera risulta mancante di una seconda pagina.

Si interrompe, infatti, al principio di una frase.

²⁴ *Studi p.a.*, Archivio di Stato di Milano, b. 7.

²⁵ *Studi p.a.*, Archivio di Stato di Milano, b. 200.

²⁶ *Studi p.a.*, Archivio di Stato di Milano, b. 200.

assemblati direttamente da Giuseppe Franchi, come lo stesso dichiarò in un suo promemoria²⁷.

Le sculture in gesso dell'*Ercole* e della *Flora Farnese* sono menzionate per la prima volta ufficialmente nella *Descrizione de Mobili* del 18 gennaio 1777²⁸. Da questo momento in poi, i gessi rimasero nella Sala dei Gessi per diversi anni, almeno fino alla nomina di Giuseppe Bossi a segretario dell'Accademia di Brera²⁹. Tra il 1802 e il 1805, Bossi acquistò a Roma diversi calchi in gesso, tra cui anche quello di un *Ercole Farnese*³⁰. Per lungo tempo la critica ha ritenuto che si trattasse della scultura colossale presente in Accademia; tuttavia, grazie a documenti recentemente rinvenuti e agli studi condotti, tale ipotesi può essere esclusa. Analizzando i prezzi riportati nei documenti, si può concludere che Bossi abbia acquistato l'*Ercole* non come scultura intera, ma in singole parti. La spesa registrata (£.4) appare infatti troppo modesta per una scultura alta oltre tre metri. In particolare, le ricerche condotte da Francesca Valli rivelano che i piedi furono acquistati nel 1802 presso l'*Atelier des moulages* del *Musée central des Arts* di Parigi. Il busto, invece, venne comprato da Bossi nel 1804 nella bottega romana di Giuseppe Torrenti, mentre la testa e le gambe furono fornite nello stesso anno da Carlo Albacini, che le aveva ricavate durante i restauri eseguiti sull'originale³¹.

Tra il 1805 e il 1806, poco prima dell'inaugurazione ufficiale della Pinacoteca di Brera, l'organizzazione delle suppellettili didattiche subì un cambiamento significativo. Numerosi calchi furono trasferiti dalla Sala dei Gessi alla Galleria delle Statue, uno spazio articolato in diversi ambienti e organizzato secondo le scoperte dell'archeologia e della filologia antiquaria. Le sale, situate al piano superiore del complesso braidenese, erano allestite in modo da mettere in dialogo, in maniera innovativa, calchi di statue antiche e moderne con incisioni, disegni e opere eseguite dagli allievi dell'Accademia. Dalle *Notizie delle opere di disegno pubblicamente esposte nella Reale accademia di Milano* di Giuseppe Bossi emerge che l'*Ercole* e la *Flora* non furono trasferiti nei nuovi spazi, ma rimasero nella Sala dei Gessi³². Bossi, infatti, decise di esporre nella Pinacoteca esclusivamente il busto dell'*Ercole Farnese*.

Questo aspetto presenta diverse possibili motivazioni. In primo luogo, a Roma a inizio Ottocento, si tendeva probabilmente a privilegiare la copia di gessi raffiguranti parti anatomiche isolate di sculture monumentali o dettagli particolarmente

²⁷ *Autografi*, Archivio di Stato di Milano, b. 89, fasc. 19.

²⁸ Valli, 1999: 286.

²⁹ Valli, 1999: 327-330. Si segnala un documento autografo di Carlo Bianconi datato 1786, nel quale si fa riferimento a tutto il materiale didattico conservato nelle diverse sale dell'Accademia. All'interno della Stanza dei Gessi compare l'*Ercole Farnese* e la *Flora*, erroneamente definita "de' Medici". Per quanto possa sembrare strano che il segretario abbia sbagliato nella trascrizione, non si ha conoscenza di una *Flora medicea* nelle collezioni braidensi.

³⁰ Musiari, 1997b: 190.

³¹ Valli, 2008: 134.

³² Bossi, 1806: 53. "Il Busto colossale che vedesi da questo lato è formato sull'*Ercole Farnese*, di cui v'è la statua intera nell'antica sala de' Gessi". Per quanto riguarda la *Flora* non viene fatto riferimento alla Farnese, ma solo alla Capitolina, collocata all'interno della "Sala del Gladiatore moribondo".

significativi per lo studio della fisionomia, come avveniva, ad esempio, nell'atelier di Vincenzo Camuccini³³. In secondo luogo, è plausibile che Bossi abbia scelto di collocare il busto nella Pinacoteca sia perché acquistato personalmente da lui, sia in considerazione delle modifiche apportate nel frattempo alla statua originale da Carlo Albacini. Queste preferenze potrebbero aver influenzato le decisioni di Bossi al suo ritorno da Roma a Milano, quando predispose l'allestimento dei nuovi ambienti braidensi, intesi dal segretario come il luogo principale di studio e di esercizio per la copia da parte degli allievi dell'Accademia.

Dopo le dimissioni di Giuseppe Bossi e il riallestimento curato da Andrea Appiani nel 1809, i gessi furono rimossi dalla Pinacoteca e redistribuiti in diversi ambienti. Tuttavia, le due sculture farnesiane non risultano incluse nemmeno in un inventario delle Gallerie delle Statue risalente a un periodo antecedente al 1815. Questo documento, che si limita a descrivere gli spazi della Pinacoteca, non menziona in alcun modo le due opere³⁴. Un ulteriore elemento a sostegno dell'ipotesi che i due colossi sono rimasti nella Sala dei Gessi anche nel corso dell'Ottocento si trova nella *Guida alle sale della Pinacoteca* del 1822³⁵. In essa, nelle sezioni dedicate alla descrizione della Galleria delle Statue, non si fa alcun riferimento alle due sculture farnesiane.

Un disegno raffigurante la Sala dei Gessi (fig. 10), databile con certezza a un periodo successivo al 1849, testimonia la presenza di numerose statue all'interno dello spazio. Tra queste si distinguono l'*Ercole* e la *Flora Farnese*, l'*Apoxyomenos*, un *Hermes*, l'*Antinoo* del Campidoglio e il *Fauno con capretto sulle spalle*. Inoltre, si notano alcuni busti, tra cui quello raffigurante un'*Athena Pallade* del tipo di Velletri, e diverse stampe o disegni appesi alle pareti. L'allestimento della Sala dei Gessi appare, dunque ancora coerente con l'impostazione originariamente definita dal segretario Carlo Bianconi negli ultimi decenni del Settecento.

Nel corso dell'Ottocento, l'attenzione rivolta ai gessi diminuì progressivamente, determinando anche una riduzione della documentazione relativa a queste opere. Tra le fonti disponibili si annoverano inventari e rendiconti dell'Accademia, che menzionano le due sculture principalmente in occasione di spostamenti o interventi di restauro. Nel 1894, la *Flora* fu trasferita dall'Accademia allo studio di Carlo Campi, formatore specializzato in riproduzioni di opere d'arte³⁶. Campi ricevette un compenso "per trasporto in magazzino della statua di Napoleone e Flora con restauro e diversi movimenti nella Sala delle Statue compreso gesso e ferro"³⁷. Nel 1909, allo stesso

³³ Mara, 2023: 52-65. Infatti, i disegni raffiguranti l'*Ercole Farnese* conservati nell'Archivio dell'Accademia di Brera rappresentano per la maggior parte solo il busto della statua.

³⁴ Musiari, 1997b: 191-192.

³⁵ *Guida alle sale della Pinacoteca e dei Concorsi nell'I.R. Palazzo delle Scienze e Belle Arti*, 1822.

³⁶ *Amministrazione Rendiconti 1893-94/ 2^a parte*, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Brera, TEA N V 4.

³⁷ Non essendo specificato nel documento che si tratta della *Flora Farnese*, non è certo che si stia parlando della nostra opera. Si ricorda, infatti, che un altro gesso presente a inizio Ottocento nella Galleria delle Statue di Brera era la *Flora Capitolina*.

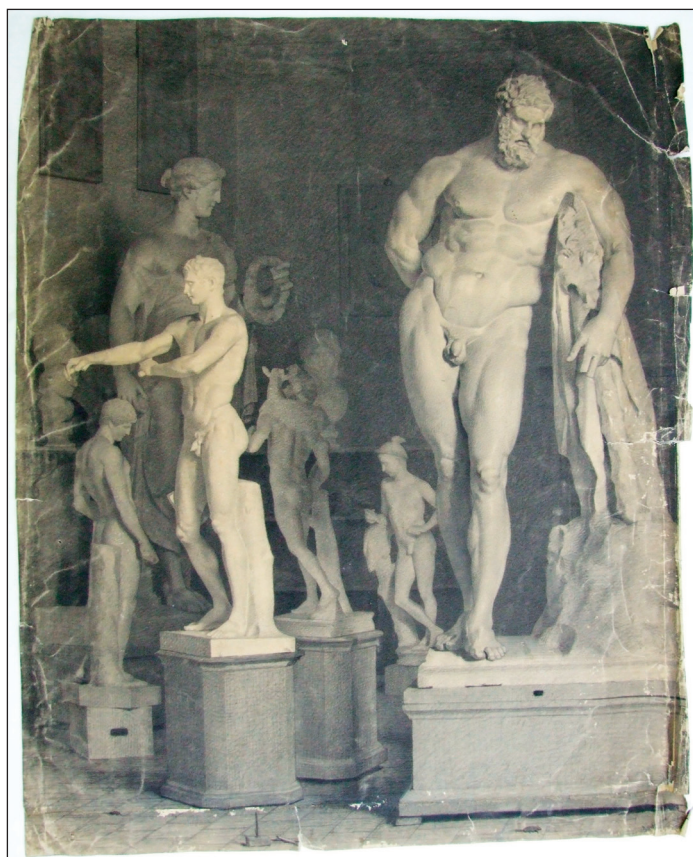


Fig. 10. *Interno della sala dei gessi*, 1850-1874, matita su cartoncino, 731 x 585 mm.
Accademia di Belle Arti di Brera, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. DS 1652.

formatore fu affidato l'*Ercole Farnese*, che venne smontato, tagliato e trasferito in magazzino³⁸. L'anno successivo, la scultura fu riportata dal magazzino alla scuola di decorazione³⁹. Nel 1911, Campi ricevette un pagamento di £.58 per il montaggio e l'aggiustamento delle braccia dell'*Ercole Farnese*⁴⁰. Un altro documento, risalente al 1923, attesta invece un intervento di pulizia e restauro della *Flora*, eseguito da Giacomo Garibaldi e Marcello Bertolazzi, formatori e riproduttori di gessi⁴¹.

Non sono emersi ulteriori documenti d'archivio di rilievo relativi alle due sculture, ma una fotografia del 1940, scattata in occasione dell'inaugurazione dell'anno accademico 1940-41, offre una preziosa testimonianza visiva (fig. 11). L'immagine ritrae i partecipanti seduti nell'aula magna, circondati da alcune sculture in gesso appartenenti al patrimonio braidense. In fondo alla sala si distingue il colosso dell'*Ercole Farnese*, affiancato dai gessi delle quattro sculture realizzate da

³⁸ *Amministrazione Rendiconti 1909/10*, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Brera, TEA N V 23.

³⁹ *Amministrazione Rendiconti 1909/10*, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Brera, TEA N V 23.
Documento firmato da Giuseppe Acciarini.

⁴⁰ *Amministrazione Rendiconti 1910/11*, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Brera, TEA N V 24.

⁴¹ *Amministrazione Rendiconti 1923/1924*, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Brera, TEA N VI 7.



Fig. 11. Sala Napoleonica, Accademia di Belle Arti di Brera, Inaugurazione Anno Scolastico 1940-41, 16 ottobre 1940. Accademia di Brera, Archivio Storico, Tea N VI 29 (Amministrazione Rendiconti 1940/41 1°).

Michelangelo per le tombe medicee. Sul lato destro si riconoscono il *Fauno con un capretto in spalla*, l'*Antinoo* e l'*Atena Pallade*, mentre a sinistra si intravedono il gruppo di *Castore e Polluce* (?) insieme al *Fauno Barberini*.

Oggi l'*Ercole* e la *Flora Farnese* si trovano collocati nei corridoi dell'Accademia di Brera, in un stato di conservazione complessivamente buono, grazie agli interventi di restauro effettuati tra il 2014 e il 2019⁴². Le statue poggiano su basamenti probabilmente successivi rispetto agli originali, ma simili a quelli rappresentati in alcune raffigurazioni grafiche del XIX secolo. Non si registrano mancanze significative, fatta eccezione per alcune falangi della mano sinistra dell'*Ercole*. Tuttavia, la loro attuale posizione, addossata alle pareti dei corridoi, limita la possibilità di una visione completa delle opere, concepite in origine per essere osservate a tutto tondo.

La decisione dell'Accademia di Brera di esporre alcuni dei gessi è motivata sia dalla loro antichità sia dall'importanza storica e artistica che queste opere hanno

⁴² Gli ultimi restauri dell'*Ercole* risalgono al 2015-19 e sono stati realizzati dagli studenti dell'Accademia di Brera e diretti da Donatella Bonelli, mentre quelli sulla *Flora* sono stati effettuati tra il 2014-16 ad opera di Silvia Cerea, sempre su direzione della docente Bonelli. Informazione presente sulla scheda SIRBeC, consultabile presso l'Archivio dell'Accademia di Brera.

rivestito nel corso dei secoli. Oltre all'*Ercole* e alla *Flora Farnese*, sono visibili altri gessi significativi, tra cui la *Pallade di Velletri*, il *Fauno Barberini*, uno dei cavalli di San Marco, le sculture delle tombe medicee, *Menelao e Patroclo* e il *Leone Barberini*. La maggior parte delle sculture dell'Accademia, composta da circa ottocento pezzi tra calchi, modelli originali e terrecotte, è conservata nella gipsoteca, inaugurata nel 2016 e situata nei sotterranei dell'Accademia. Questo spazio, progettato per custodire e proteggere l'importante patrimonio scultoreo, non è attualmente accessibile al pubblico. Ciononostante, è fondamentale sottolineare l'importante iniziativa intrapresa dall'Accademia per la valorizzazione, la conservazione e la tutela di queste opere, contribuendo a preservarne la memoria e il valore culturale.

BIBLIOGRAFIA

- Bossi, Giuseppe (1806). *Notizie delle opere di disegno pubblicamente esposte nella Reale accademia di Milano*. Milano: Stamperia e Fonderia G. G. Destefanis.
- Correra, Luigi (1900): *Il Toro e l'Ercole Farnese. Notizie e documenti*, in "Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma", XXVIII, pp. 42-53.
- De Franciscis, Alfonso (1946): "Restauro di C.A. a statue del Museo Naz. di Napoli". En: *Samnium*, XIX, pp. 96-110.
- Del Convito, Giovanna (1933): "Le origini dell'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano". En: *Archivio storico lombardo*, XL, IV, Milano, pp. 472-515.
- Foresta, Simone (2016): *La fortuna dell'Ercole Farnese. Osservazioni sulla ricezione, diffusione e trasformazione dell'immagine antica nel mondo moderno e contemporaneo*, in *ClassicoContemporaneo* 2.
- Freddi, Ivana / Bazzotti, Ugo (1983): "Il Museo dell'Accademia". En: *Mantova nel Settecento. Un ducato ai confini dell'Impero*, Milano: Electa, pp. 98-103.
- Gasparri, Carlo (2006): *Le Sculture Farnese. Le collezioni*, Napoli: Electa Napoli, p. 41.
- Gasparri, Carlo (2009): *Le Sculture Farnese: Le Sculture delle Terme di Caracalla*, vol. III, Napoli: Electa Napoli, pp. 17-20.
- Guattani, Giuseppe Antonio (1806): *Memorie enciclopediche romane sulle Belle Arti*, I, Roma: Carlo Mordacchini incontro il Teatro Argentina, pp. 22-23.
- Guida alle sale della Pinacoteca e dei Concorsi nell'I.R. Palazzo delle Scienze e Belle Arti*, Milano: G. B. Bianchi, 1822.
- Heras Casas, Carmen (1999): "Modelos en yeso de esculturas antiguas que Velázquez trajo de Italia en 1651", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 88, 1999, 77-100.
- Lorenzoni, Anna Maria / Navarrini, Roberto (2013): "L'Archivio storico dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova. Inventario", in *Quaderni dell'Accademia*, I, Mantova: Accademia Nazionale Virgiliana.
- Luzón Nogué, José María (2007). *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Malinverni, Alessandro (2017): "Le Gipsoteche di Parma e di Piacenza. Avvio di una ricerca". En: Guderzo, Mario (ed.): *Il valore del gesso come modello, calco, copia per la realizzazione della scultura*. Crocetta del Montello (TV): Antiga Edizioni, pp. 291-308.
- Mara, Silvio (2023): "El dibujo en la formación romana de Vincenzo Camuccini, Giuseppe Bossi y José de Madrazo". En: *Boletín del Museo del Prado*, XXXIX, 59, Madrid, pp. 52-65.
- Moreno, Paolo (1982): "Il Farnese ritrovato ed altri tipi di Eracle in riposo". En: *Mélanges de l'Ecole Française de Rome*, 94, pp. 379-526.

- Musiari, Antonio (1997a), *I calchi e le sculture in gesso. Lo stato dei materiali*. En: Agosti, Giacomo/Ceriana, Matteo, *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*. Firenze: Centro di, pp. 169-171.
- Musiari, Antonio (1997b), *I calchi da opere classiche*. En: Agosti, Giacomo/Ceriana, Matteo, *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*. Firenze: Centro di, pp. 172-192.
- Musiari, Antonio (2003) "Le belle arti come specchio del principe: intorno alla costruzione delle Accademie di Parma, Milano e Torino". En: Gérard, Luciani, *L'Institution du prince au 18. siècle: actes du huitième colloque franco-italien des sociétés française et italienne d'étude du 18. siècle tenu à Grenoble en octobre 1999*, Ferney-Voltaire: Centre International d'Etude du XVIIIe siècle, pp. 73-83.
- Navarrini, Roberto (2020). *La Reale accademia di Mantova nell'Europa del Settecento (1768-2018): la Reale accademia di scienze e belle lettere, 250° anniversario della fondazione*. Mantova: Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti.
- Papagna, Patrizia (1992): "L'Accademia di Mantova: la prima accademia riformata in terra lombarda". En: *L'Architettura nelle Accademie. Insegnamento, dibattito culturale, interventi pubblici*, curado por G. Ricci, Milano: Guerrini Studio, pp. 153-166.
- Pellegrini, Marco (1976): *J. B. Boudard, statuario francese alla Real Corte di Parma*, Parma: Luigi Battei.
- Pepe, Mario (1960): "ALBACINI, Carlo". En: [https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-albacini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-albacini_(Dizionario-Biografico)/) [fecha de consulta: 19-11-2024].
- Prisco, Gabriella (2007): *La più bella cosa di cristianità: i restauri alla collezione Farnese di sculture*. En: *Le Sculture Farnese. Storia e documenti*, a cura di C. Gasparri, Napoli: Electa Napoli, pp. 81-133.
- Ramazzini Calciolari, Maria Carla (2017): "Rapporti tra l'Accademia di Belle Arti di Parma e l'Accademia di Brera nella prima metà dell'Ottocento". En: *Arte Lombarda*, 179/180, Milano, pp. 114-126.
- Riccoboni, Alberto (1942): *Roma nell'arte, La scultura nell'evo moderno*. Roma: Mediterranea, p. 315.
- Rovetta, Alessandro (2009): *I calchi in gesso dell'Accademia di Scultura*. En: AA.VV.: *Pinacoteca Ambrosiana. Tomo quinto. Raccolte archeologiche - Sculture*. Milano: Mondadori Editore, pp. 26-31.
- Scotti, Aurora (1979): *Brera 1776-1815. Nascita e sviluppo di una istituzione culturale milanese*, Milano: Centro di.
- Sicoli, Sandra (2010): *Milano 1809: la Pinacoteca di Brera e i musei in età napoleonica*, Milano: Electa Mondadori.
- Valli, Francesca (1999): "Dalle raccolte didattiche al museo. Modelli della formazione artistica a Brera fra Sette e Ottocento". En: *Milano, Brera e Giuseppe Bossi nella Repubblica Cisalpina*. Milano: Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, pp. 281-309.
- Valli, Francesca (2003): "L'Accademia di Brera negli anni di Giuseppe Bossi e la Francia". En: Costa, Sandra (ed.): *De l'art au patrimoine. France et Italie: le transfert des modèles culturels et esthétiques à l'époque moderne*. Grenoble: Maison des Sciences de l'Homme-Alpes, pp. 127-137.
- Valli, Francesca (2008): "Gessi dell'Accademia di Brera: storia e didattica". En: Guderzo, Mario (ed.): *Gipsoteche. Realtà e Storia*. Treviso: Canova pp. 129-136.
- Valli, Francesca (2012): "The Galleria delle statue of Brera academy in Milan - 1806". En: Schreiter, Charlotte (ed.), *Gipsabgüsse und antike Skulpturen. Praesentation und Kontext*. Berlin: Reimer, pp. 251-271.

LOS *ESTUDIOS DE INDUMENTARIA ESPAÑOLA* DE JOSEP PUIGGARÍ. UNA OBRA INÉDITA SOBRE EL TRAJE EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

JOSEP PUIGGARÍ'S *ESTUDIOS DE INDUMENTARIA ESPAÑOLA*. AN
UNPUBLISHED WORK ON COSTUME IN THE REAL ACADEMIA DE
BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Estefanía Piñol Álvarez
Investigadora independiente
pinolestefania@gmail.com
ORCID 0000-0002-9028-1998

Recibido: 29/07/2025. Aceptado: 03/11/2025

Cómo citar: Piñol Álvarez, Estefanía, "Los *Estudios de Indumentaria Española* de Josep Puiggarí. Una obra inédita sobre el traje en la Real academia de Bellas Artes de San Fernando", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1217 (2025): 177-201.

Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17628426>

Resumen: Josep Puiggarí i Llobet (1821-1903), principalmente conocido por sus estudios sobre el vestido histórico, es también uno de los primeros historiadores del arte catalán. Su proyecto de vida fue una magna obra sobre el traje titulada *Estudios de Indumentaria Española*, hoy conservada prácticamente inédita en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. El presente artículo traza las vicisitudes de este material, a la vez que explora y presenta su contenido textual y gráfico.

Palabras clave: *Historiografía del Arte; Cataluña, Siglo XIX; Indumentaria española; Documentación visual.*

Abstract: Josep Puiggarí i Llobet (1821–1903), best known for his studies on historical dress, was also one of the first historians of Catalan art. His lifelong project was a monumental work on costume titled *Estudios de Indumentaria Española*, which remains largely unpublished and is now preserved at the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid. This paper traces the vicissitudes of this material while exploring and presenting its textual and visual content.

Key words: *Art Historiography; Catalonia; 19th Century; Spanish Costume Studies; Visual documentation.*

INTRODUCCIÓN

Josep Puiggarí i Llobet (1821-1903) fue uno de los primeros historiadores del arte en Cataluña. Aunque fue abogado de profesión, dedicó toda su vida al estudio de la indumentaria histórica, interesándose también por las cuestiones relacionadas con la historia local y el arte catalán¹. Su carácter pionero se debe a su manera de aproximarse al pasado, basada en la investigación de archivo y en el dibujo documental. En este sentido, cabe destacar la relación de nuestro autor con el Archivo Municipal de Barcelona, donde ejerció primero como subarchivero y después como archivero jefe y con el Archivo de la Audiencia, del cual fue oficial². Por otro lado, Puiggarí estuvo siempre en contacto con las instituciones culturales catalanas y estatales: fue miembro de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, de la Real Academia de la Historia y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Además, formó parte de algunas campañas de protección y difusión del patrimonio: fue vocal y secretario de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Barcelona y fue fundador y presidente de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa.

A pesar de la magnitud y relevancia de su obra intelectual y gráfica, la figura de Puiggarí no ha sido apenas estudiada. Sin embargo, esta fortuna ha comenzado a cambiar en los últimos años, sobre todo porque su proyecto de vida, titulado *Estudios de Indumentaria Española*, fue localizado por el profesor Bonaventura Bassegoda i Hugas en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando³. De esta manera, sus textos y sus dibujos y acuarelas se han convertido en un nuevo objeto de estudio para los historiadores del arte actuales. Los intentos de publicación de esta obra monumental por parte del autor fueron constantes e incansables. A pesar de ello, solamente vio la luz un volumen dedicado a la indumentaria medieval de los siglos XIII y XIV⁴. Las épocas históricas restantes se estudian en otros nueve volúmenes textuales que nunca fueron editados e ingresaron en el año 1907 en la Academia mediante el legado testamentario del autor⁵. Estos volúmenes manuscritos se complementan con cinco álbumes gráficos que contienen centenares de dibujos y calcos autógrafos que reproducen, total o parcialmente, obras de arte desde la Antigüedad hasta el siglo XIX. Dos de los álbumes gráficos fueron comprados por la institución madrileña en el año 1867. Los otros cinco fueron legados a la misma junto con los nueve volúmenes escritos mencionados.

¹ A él le debemos la publicación del primer texto histórico-artístico de carácter divulgativo escrito en lengua catalana: la obra *Garlanda de joyells*, publicada en 1879 y que se presenta como una guía dedicada al paisaje artístico barcelonés. Puiggarí, 1879.

² El Archivo de la Audiencia ocupaba entonces el palacio que fue sede histórica de la Generalitat de Catalunya.

³ Bassegoda, 2012.

⁴ Puiggarí, 1890.

⁵ *Libro de Actas*, 23 de septiembre de 1907. Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (en adelante, Archivo-Biblioteca RABASF), Legajos 4-27-2., p. 225.

El presente artículo traza las vicisitudes de los *Estudios de Indumentaria Española*, a la vez que explora y presenta su contenido⁶. En primer lugar, se estudia el proceso de compra por parte de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el año 1867, el encargo a Puiggarí de la ejecución de un *Diccionario de Indumentaria* y el retorno provisional del material al autor, que se produjo casi diez años más tarde como consecuencia de la rescisión del acuerdo firmado entre este y la Academia. La correspondencia que el erudito mantuvo con su admirado amigo Valentín Carderera (1796-1880) es una herramienta clave que nos permite desgranar las opiniones y sentimientos del autor en todo este proceso. En segundo lugar, se reconstruye la fortuna posterior del proyecto: la presentación al premio Martorell de Barcelona en el año 1887, el intento de publicación de forma autónoma y, finalmente, el legado testamentario de 1907, que cerró el círculo devolviendo el proyecto al que había sido su destino inicial: la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Para terminar, se realiza un análisis centrado en la organización, estructura y contenido de este material inédito, con el objetivo de facilitar su lectura o consulta y de dar un nuevo impulso en la valoración de la obra de Josep Puiggarí.

EL PROYECTO *ESTUDIOS DE INDUMENTARIA ESPAÑOLA*

Para trazar el recorrido del proyecto sobre el vestido histórico de Josep Puiggarí debemos empezar directamente por la documentación conservada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la cual el erudito catalán fue nombrado académico correspondiente en el año 1876⁷. Las actas del 5 d febrero de 1866 nos revelan la existencia de una comisión que, con el objetivo de preparar un *Diccionario de Mobiliario e Indumentaria*, se encontraba en aquel momento reuniendo materiales para el estudio de la indumentaria medieval⁸. Los auxiliares de la comisión y encargados de esta labor eran los académicos correspondientes Florencio Janer (1831-1877) e Isidoro Lozano (1826-1895). En noviembre de ese mismo año, la Academia, motivada por los comentarios positivos de Valentín Carderera y Pedro de Madrazo (1816-1898), contempló la opción de comprar un material de Josep Puiggarí, que debía servir de ayuda en el avance del *Diccionario*. Sin embargo, un grupo de académicos liderado por José Amador de los Ríos (1816-1878) se opuso a esta compra, considerando más idóneo invertir el presupuesto en publicar las obras que la institución tuviera ya preparadas⁹. La resolución fue finalmente favorable para Puiggarí, que además fue propuesto como auxiliar de la comisión redactora de

⁶ Este estudio se ha realizado a partir de la tesis doctoral de la autora dedicada a Josep Puiggarí y a la catalogación de una selección de los dibujos de los álbumes gráficos conservados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Piñol Álvarez, 2024a.

⁷ *Libro de Actas*, 1874-1876. Archivo-Biblioteca RABASF, f. 538v-539.

⁸ *Libro de Actas*, 1866-1869. Archivo-Biblioteca RABASF, f. 11v.

⁹ *Libro de actas*, 1866-1869. Archivo-Biblioteca RABASF, f. 81v-82.

dicho *Diccionario*¹⁰. Así, la compra del material sobre indumentaria se hizo efectiva en mayo del año 1867¹¹. En el contrato se estipuló el precio de compra en 60.000 reales y se le dio al autor la libertad de rescindir el contrato en el caso de que la Academia no le hubiera abonado una parte de ese importe en el transcurso de un año. También se acordó un pago anual de 9.000 reales por su cooperación en la redacción de la nueva obra, la cual ya no se presentaría como un diccionario, sino que se organizaría de forma cronológica¹². Poco después de la compra, entre los meses de junio y julio, se firmó el contrato con Puiggarí: éste aceptó las condiciones de venta, cediendo la propiedad de su colección de dibujos y volúmenes manuscritos a la institución madrileña y convirtiéndose en el nuevo jefe de redacción de la comisión en sustitución de Florencio Janer¹³. Confiadamente, Puiggarí rechazó el pacto de rescisión¹⁴, un hecho que, como veremos, le perjudicó años más tarde.

Los documentos del Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando revelan que, a lo largo del 1876, Josep Puiggarí reclamó de manera amistosa el cumplimiento del acuerdo firmado años antes, exigiendo que: “en caso de desentenderse la Academia de la publicación de sus trabajos deseaba se le dejase en libertad de acción para emprenderla en Barcelona por su cuenta”¹⁵. Por ello, finalmente se determinó la rescisión del contrato de 1867 y la supresión del cargo de editor que se le había otorgado. En cuanto a los materiales proporcionados por el autor, la institución madrileña decidió devolver definitivamente los que fueron remitidos en una fecha posterior a la firma del contrato y temporalmente aquellos que habían sido comprados con anterioridad. De esta manera, Puiggarí podría realizar las copias necesarias para continuar su proyecto¹⁶. En el archivo se conserva también un inventario que enumera las obras compradas, entre ellas: “un álbum grande encuadernado con ciento treinta y cuatro hojas que contienen calcos y dibujos y diez hojas en blanco” y “otro id. Apaisado, en cartón, con nueve hojas que contienen dibujos en colores”¹⁷. Ambos corresponden a los que fueron devueltos temporalmente al erudito catalán y que hoy pueden localizarse en la biblioteca de la Academia con las signaturas A-1850 y A-1851, respectivamente. Partiendo de estos dos álbumes gráficos originales, Puiggarí realizó las copias que se conservan en los cinco álbumes restantes, los cuales, como analizaremos a continuación, ingresaron en

¹⁰ *Envío y adquisición documentos Diccionario 1867-1877*, 13 de diciembre de 1866. Archivo-Biblioteca RABASF, Legajos 1-24-1.

¹¹ *Libro de Actas*, 1866-1869. Archivo-Biblioteca RABASF, f. 131.

¹² *Envío y adquisición documentos Diccionario 1867-1877*, 27 de mayo de 1867. Archivo-Biblioteca RABASF, Legajos 1-24-1.

¹³ *Libro de Actas*, 1866-1869. Archivo-Biblioteca RABASF, f. 136 y f. 140v-141.

¹⁴ *Envío y adquisición documentos Diccionario 1867-1877*, 15 de junio de 1867. Archivo-Biblioteca RABASF, Legajos 1-24-1.

¹⁵ *Envío y adquisición documentos Diccionario 1867-1877*, 27 de noviembre de 1876. Archivo-Biblioteca RABASF, Legajos 1-24-1.

¹⁶ *Libro de Actas*, 1874-1876. Archivo-Biblioteca RABASF, f. 516.

¹⁷ *Envío y adquisición documentos Diccionario 1867-1877*, 6 de diciembre del 1876. Archivo-Biblioteca RABASF, Legajos 1-24-1.

la institución años más tarde mediante el legado testamentario del autor (signaturas A-1852 a A-1856). Este primer intento fallido de publicar su trabajo monumental concluye con una carta en la que Puiggarí confirma la recepción de los álbumes por parte de Pedro de Madrazo y promete su retorno una vez realizadas las copias pertinentes¹⁸.

Las cartas que Josep Puiggarí envió a su admirado amigo Valentín Carderera durante las décadas de 1860 y 1870 nos permiten aproximarnos a los intereses del erudito catalán acerca del traje, así como a sus dudas e inquietudes respecto a su propio trabajo¹⁹. En el Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se conserva la más antigua que hemos podido localizar, fechada del mes de mayo del 1866, pocos meses antes de iniciarse sus relaciones con la Academia²⁰. Este documento es relevante porque testimonia la relación entre los dos estudiosos del arte y la indumentaria y porque nos permite entender el valor que tenía este proyecto personal para el autor, quien, consciente de su importancia documental y gráfica, ya empezaba a planear su publicación. Sobre esta cuestión, el Archivo del Museo del Prado conserva una carta firmada del 25 de noviembre de 1867 en la que Puiggarí agradece a Carderera y a Pedro de Madrazo el apoyo en la adquisición de su obra por parte de la Academia y manifiesta su voluntad de ir a Madrid a conocerlos personalmente²¹, un deseo que, hasta donde hemos podido averiguar, no sabemos si llegó a materializarse.

Las cuatro cartas del archivo familiar de Valentín Carderera —publicadas en el año 2012 por Bonaventura Bassegoda²²— también permiten adentrarse en la personalidad de Puiggarí y, especialmente, en la evolución de su trabajo. Tres de ellas están fechadas en julio, noviembre y diciembre de 1871, y la cuarta, de abril de 1872. Todas revelan el entusiasmo de un Puiggarí completamente inmerso en su proyecto: recopilando fuentes gráficas, colaborando en revistas ilustradas y compartiendo, al mismo tiempo, sus inseguridades con su amigo. Gracias a estas cartas podemos saber, por ejemplo, que en 1872 ya tenía redactados los primeros volúmenes sobre el vestido histórico, concretamente aquellos que abarcan hasta el siglo XI.

Para concluir, hemos estudiado dieciocho cartas escritas por Josep Puiggarí entre septiembre de 1875 y abril de 1877, que forman parte del legado Carderera conservado en la Biblioteca Nacional de España²³ y constituyen un conjunto documental fundamental para nuestra aproximación a sus *Estudios de Indumentaria*

¹⁸ *Envío y adquisición documentos Diccionario 1867-1877*, 26 de febrero de 1877. Archivo-Biblioteca RABASF, Legajos 1-24-I.

¹⁹ El lector puede encontrar una transcripción de las cartas en Piñol Álvarez, 2024a: 151-167.

²⁰ *Carta de Josep Puiggarí*, 9 de mayo de 1866. Archivo-Biblioteca RABASF, Legajos 4-88-2, f. 215-218.

²¹ *Carta de José Puiggarí a Valentín Carderera por la que le informa de su incorporación a la Real Academia*, 25 de noviembre de 1867. Archivo del Museo del Prado, Epistolario Valentín Carderera, signatura AP:14 / N° Exp: 35.

²² Bassegoda, 2012: 27-30.

²³ *Papeles de Valentín Carderera, serie Correspondencia general*, Barcelona, 1875-1877. Biblioteca Nacional de España (en adelante, BNE), Mss/23291/118.

Española. Por un lado, testimonian los sentimientos de nuestro erudito con relación a los acuerdos con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; por otro, permiten establecer una cronología de los avances de su proyecto. Así, sabemos que en diciembre de 1875 ya tenía redactados los volúmenes correspondientes a los siglos XIII y XIV y que en mayo de 1876 su colección de dibujos había aumentado considerablemente. Además, esta correspondencia evidencia que Puiggarí enviaba ocasionalmente borradores y partes de su trabajo a Carderera y a Pedro de Madrazo para que los revisaran antes de ser examinados por la Academia.

En general, el tono de las cartas cambia a partir de julio de 1876, predominando en ellas los sentimientos de tristeza e indignación provocados por las dificultades en la publicación de su obra. Por ejemplo, parece que se había desestimado la idea de hacer un estudio cronológico y se había retomado el planteamiento inicial del diccionario, una decisión que perjudicaba directamente todo el trabajo que el erudito había llevado a cabo hasta la fecha. Esta situación, como hemos señalado anteriormente, llevó al autor a reclamar la devolución temporal del material vendido y la restitución definitiva de los dibujos y escritos enviados con posterioridad y no contemplados en el contrato. Al parecer, Puiggarí ya contaba con una alternativa para publicar su proyecto gracias a su amigo Tomás Padró (1840-1877), con quien había trabajado para la editorial Montaner y Simón en la ilustración de la nueva edición de *La Historia de España* (1887-1890) de Modesto Lafuente. Sin embargo, Padró falleció prematuramente a los 37 años, desvaneciéndose con él también la segunda oportunidad de Puiggarí de ver sus escritos editados.

A pesar de todo, los intentos del estudioso no cesaron y, una vez hechas las copias pertinentes de los álbumes gráficos comprados por la Academia, continuó de manera independiente la parte escrita y presentó el proyecto al premio Francesc Martorell²⁴, tal como se especifica en el prefacio del primer volumen manuscrito (Archivo-Biblioteca RABASF, 3/424), mediante una advertencia dirigida al jurado del premio (fig. 1). Para determinar el año de presentación del trabajo de Puiggarí a estos premios, recurrimos al fondo de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa —sociedad privada fundada y presidida por Puiggarí en 1877—, que forma parte del fondo del Centre Excursionista de Catalunya y se conserva en el Arxiu Nacional de Catalunya. Allí se localiza una carta firmada del 30 de julio de 1890²⁵ escrita por Ramon de Soriano (1846-1902), vocal secretario de

²⁴ El premio Martorell era de carácter quinquenal, se celebraba el 23 de abril, coincidiendo con la fiesta de San Jorge y estaba destinado a la mejor obra de arqueología escrita por un autor nacional o extranjero. Las obras podían presentarse de forma impresa o manuscrita y se aceptaban en distintos idiomas. El premio económico era de 20.000 pesetas otorgadas por el Ayuntamiento de Barcelona gracias al legado del arqueólogo Francesc Martorell i Peña (1822-1878), además de la publicación del trabajo en un período de dos años. El jurado, siempre presidido por el alcalde, se renovaba cada año y estaba formado por cinco personas expertas en diferentes ámbitos.

²⁵ *Correspondencia general de la Asociación (1888-1893)*, enero de 1890. Arxiu Nacional de Catalunya (en adelante, ANC): fondo Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa (Centro Excursionista de Catalunya), caja 932.

la Asociación, dirigida a Eduard Maliquer i Tirrell (1839-1915), presidente de la Diputación Provincial de Barcelona, en la que se informa sobre la publicación de la obra *Estudios de Indumentaria Española* de Puiggarí por parte de la Asociación y se solicita una subvención económica. Soriano indica que ésta: “fue presentada al Certamen Martorell y que obtuvo del jurado aplauso y recomendación al Excmo. Ayuntamiento de esta Ciudad para que procurase adquirirla y publicarla, atendidos los alcances y valía de ella”. Este dato permite afirmar que el erudito catalán presentó su trabajo a la primera edición de los premios, en 1887²⁶. Además de esta carta, se conserva el acta del premio, publicada en el *Diario de Barcelona* el miércoles 27 de abril de 1887, en la que se elogia la obra de Puiggarí y, aunque también se critica su erudición y ciertas licencias del autor, se anima al Ayuntamiento de Barcelona a adquirirla²⁷, algo que, como sabemos, nunca ocurrió. Ante esta nueva negativa, Josep Puiggarí decidió publicar su trabajo por volúmenes mediante la asociación de la cual era presidente, tal como deduce de la citada carta de Ramon Soriano. La idea inicial era editar cuatro volúmenes de cuatrocientas páginas y doscientas heliografías cada uno, publicándolos anualmente a un precio de 25 pesetas²⁸. No obstante, solamente llegó a editarse un volumen y con muchas menos imágenes de las inicialmente propuestas²⁹.

Este ciclo se cierra después de la muerte de Josep Puiggarí, en marzo de 1903, llevándonos a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el mismo lugar donde todo comenzó. Mediante el legado testamentario de Puiggarí y con su yerno Francisco Roldán como intermediario, toda su obra sobre indumentaria ingresó en la Academia en septiembre de 1907³⁰. Algunos documentos nos revelan que, antes de eso, los herederos de Puiggarí habían considerado vender la obra a la Junta de Museos de Barcelona³¹. La familia estableció un precio de 20.000 pesetas, aunque antes de aceptar, la Junta solicitó que dos expertos la examinaran³². Finalmente, la propuesta se desestimó debido al elevado precio fijado por la familia y al coste que suponía su conservación y exposición³³. Aunque en el último testamento de

²⁶ Sobre las primeras ediciones del Premio Martorell véase Ajuntament de Barcelona, 1922: 12-16.

²⁷ *Diario de Barcelona de avisos y noticias*, núm. 117, miércoles 27 de abril de 1887, ed. de la mañana 4949-4950. Texto reproducido en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo XI, cuaderno IV, octubre 1887, “Noticias”, pp. 283-286.

²⁸ Folleto de promoción de la obra. Se puede consultar un ejemplar en el Archivo de la Diputación de Barcelona, núm. 1387, exp. 2.

²⁹ Puiggarí, 1890. Esto fue así probablemente por el coste del proyecto y también porque el erudito quedó fuera de la Asociación poco después, en el año 1892. Sobre la fundación y presidencia de dicha asociación véase Piñol Álvarez 2024a: 30-44 y Piñol Álvarez, 2024b: 41-46.

³⁰ *Libro de Actas*, 1906-1910. Archivo-Biblioteca RABASE, Legajos 4-27-2, f. 225-226.

³¹ *Acta de la sessió de la Junta Municipal de Museus i Belles Arts de 08.06.1903*. ANC, Fondo Junta de Museus de Catalunya, ANC1-715-T-285.

³² *Acta de la sessió de la Junta Municipal de Museus i Belles Arts de 19.10.1903*. ANC, Fondo Junta de Museus de Catalunya, ANC1-715-T-289.

³³ *Acta de la sessió de la Junta Municipal de Museus i Belles Arts de 27.01.1905*. ANC: Fondo Junta de Museus de Catalunya, ANC1-715-T-324.

Puiggarí, fechado en 1891, no se menciona explícitamente el legado de su obra³⁴, debemos inferir que la voluntad del erudito era que permaneciera toda completa en la academia madrileña, dado que una parte ya se encontraba allí. No obstante, es probable que esta decisión también estuviera condicionada por las negativas que el autor recibió en vida por parte de las instituciones catalanas. Por ello, quizás otorgó cierta libertad a sus herederos para, en un último intento, venderla a alguna biblioteca o museo catalán. De este modo, el círculo se cierra con la reunificación de todos los volúmenes en Madrid en 1907.

ANÁLISIS DEL MATERIAL CONSERVADO: MANUSCRITOS

Debido a la importancia y magnitud del proyecto *Estudios de Indumentaria Española*, proponemos en las líneas que siguen, un análisis específico dividido en dos partes, que corresponden, por un lado, al material manuscrito y, por otro, al material gráfico, con el objetivo de entender su estructura y facilitar su lectura o consulta. En primer lugar, se tendrán en cuenta los aspectos externos, vinculados a la tipología, las dimensiones y el material de los cuadernos. Seguidamente, se estudiará su estructura, que presenta algunas dificultades, sobre todo en lo que a la foliación de los álbumes gráficos se refiere, ya que en ocasiones se mezcla una numeración moderna con otra realizada por el propio autor. Finalmente, se expondrá la organización de los capítulos y secciones de cada uno de ellos, tal como la presenta el autor. Para esta última parte, se tendrán en cuenta, en los volúmenes manuscritos, los capítulos y temas tratados y, en los álbumes gráficos, el número de dibujos, así como su organización y presentación.

Los diez volúmenes manuscritos conservados en la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (signaturas 3/424 a 3/433) miden 33 x 22,5 cm cada uno y presentan una encuadernación tipo álbum fotográfico con cierre de lazo. Las cubiertas son de cartón y papel de color burdeos imitación piel y presentan el título estampado en dorado, con tipografías variables según el álbum. Los volúmenes pueden cerrarse completamente mediante dos lazos adicionales situados en el lado opuesto de la cubierta y contracubierta. Se trata, no obstante, de un conjunto visiblemente irregular en cuanto a la extensión de cada álbum y la manera de numerar los folios en cada uno de ellos. Escritos a pluma con tinta negra, todos siguen una estructura y división del contenido muy similar. Para describir los volúmenes hemos utilizado como título aquel que aparece en la cubierta. En cuanto a las divisiones y capítulos que emplea el autor, se indican entre comillas.

El primer volumen se titula *1 Época Antigua – Lema* (Archivo-Biblioteca RABASE, 3/424) y contiene 39 folios no numerados. Los dos primeros folios son una

³⁴ Tomo cuarto del protocolo de los instrumentos públicos, 2 de noviembre de 1891 – 31 de diciembre de 1891. Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona (en adelante, AHPB), Fondo de Francesc de Sales Maspons i Labrós (1879-1901), ref. I.387/69.

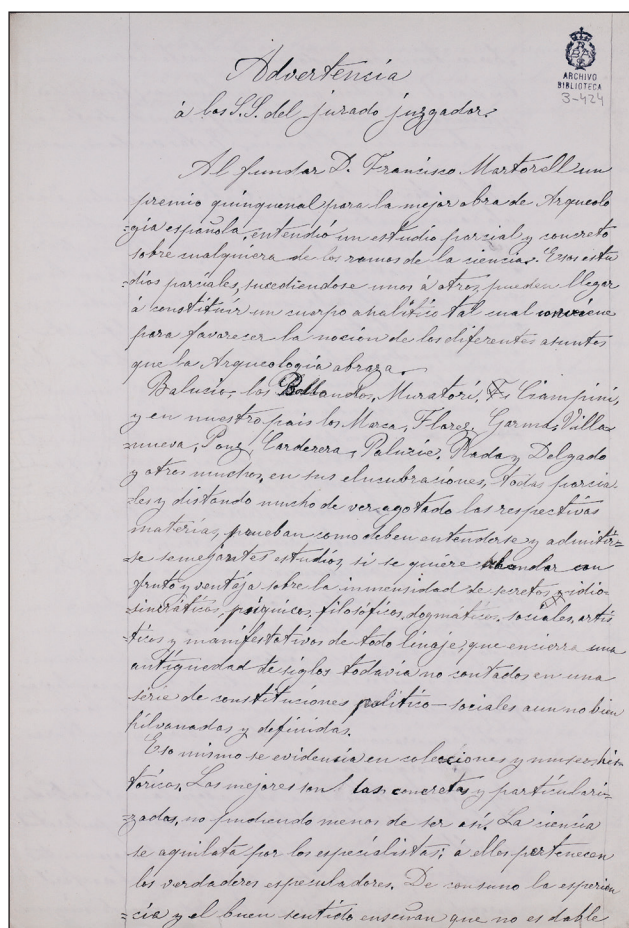


Fig. 1. Josep Puiggarí. “Advertencia a los S.S. del Juzgado juzgador”, primer volumen de los *Estudios de Indumentaria Española*. Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 3/424.

“Advertencia a los señores del Jurado juzgador”, referente a la presentación del proyecto a los Premios Martorell (fig. 1). A partir de ahí comienzan los “Estudios de Indumentaria Española” propiamente dichos, con una nota “Preliminar” de ocho folios que introduce el proyecto.

Después de esta introducción y siguiendo un orden cronológico, el resto del volumen se dedica a la “España Antigua. Comprende los orígenes históricos hasta la dominación romana” y ocupa los 29 folios no numerados restantes. Este capítulo se divide a su vez en seis apartados que abordan, respectivamente, las sociedades prehistóricas (I)³⁵, los íberos (II), una recopilación de noticias sobre el vestido cartaginés (III), la “primitiva indumentaria española” —como lo denomina el propio autor— (IV), la época griega y una introducción a la época romana (V) y, finalmente, un repaso de la indumentaria de los países vecinos (VI). Un último

³⁵ Estos subapartados no tienen título y solamente van encabezados de un número romano. Por este motivo los señalamos entre paréntesis.

capítulo, correspondiente al último folio y que parece en realidad una guía o borrador del autor, comienza con el título “Iconografía. Época Antigua” y continúa con la cita de algunas obras de arte cuya iconografía ha servido al autor para estudiar el vestido de época antigua.

El segundo volumen, 2 *Época romana* (Archivo-Biblioteca RABASF, 3/425), contiene 59 folios con una numeración parcial y, en ocasiones, desordenada. El primer capítulo se titula “España Romana. Comprende unos cuatro siglos, desde Augusto hasta la invasión de los bárbaros” y se divide en tres apartados —(I), (II) y (III)— dedicados a aspectos históricos del periodo y que en conjunto suman 12 folios no numerados. El siguiente apartado, “IV Detall del traje” (folios 10-49v), trata sobre el vestido propiamente dicho y se divide según los tipos de indumentaria en: “Ropas interiores”, “Ropas exteriores. Indumentos”, “Abrigos. Amictos”, “Abrigos militares”, “Amictos de mujer”, “Indumentos no romanos o extranjeros en la misma época”, “Coberturas y tocados en la época romana”, “Adornos y tocados especiales de mujer” y “Calzado en la época romana”. Esta división se repetirá de forma similar en el resto de los volúmenes. Los dos últimos capítulos están dedicados a la “V. Orden sacerdotal” (folio 56)³⁶ y a la “VI. Milicia” (folios 50-55).

El tercer volumen, 3 *Época visigoda* (Archivo-Biblioteca RABASF, 3/426), está compuesto por 108 folios numerados. El primer capítulo se titula “I. España visigoda románico-bizantina” y está dedicado principalmente a la historia de los visigodos en territorio hispano y a la adaptación del vestido romano a las costumbres godas (folios 1-3). El segundo capítulo analiza el “II. Lujo de la corte bizantina” (folios 4-9v), mientras que el tercero se centra en los “III. Visigodos en España (408-711)” (folios 10-18v). El cuarto capítulo (IV) trata sobre el vestido en la España visigoda de los siglos V, VI y VII (folios 19-28v). El quinto capítulo, uno de los más extensos, se titula “V. Detall del traje civil en los Primeros tiempos, desde la decadencia romana hasta fin del siglo VII” (folios 29-46v) y se estructura, de forma similar al volumen anterior, en “Ropas interiores”, “Traje exterior”, “Abrigos” y “Abrigos y velos especiales de mujer”. Los tres siguientes capítulos son sobre las “VI. Tacaduras” (folios 47-60v), el “VII. Calzado” (folios 61-72v) y los “VIII. Adornos y accesorios” (folios 73-86v). El noveno capítulo estudia en detalle el “IX. Hábito clerical y monástico en los primeros siglos de la Iglesia” (folios 87-103v), subdividido en tres apartados: una reseña general (I), un “II. Detalle de la indumentaria clerical” y un estudio sobre la “III. Indumentaria litúrgica”. El último capítulo trata sobre “X. Milicia-Armas” (folios 104-108).

El cuarto volumen, 4 *Periodo Árabe* (Archivo-Biblioteca RABASF, 3/427), numerado y compuesto por 44 folios, es notablemente menos extenso que los anteriores. Los dos primeros capítulos —(I) y (II)— se agrupan bajo el título “España. Dominación árabe (siglos VIII al XV)” (folios 1-17v) y ofrecen una reseña histórica general del periodo. A continuación, tres capítulos dedicados al “III. Traje

³⁶ Parece que este folio estuvo situado al final del volumen y se reubicó posteriormente siguiendo el orden de los capítulos del autor.

y accesorios” (folios 18-30v), al arte árabe (IV) (folios 31-34v) y a la “V. Milicia” (folios 35-43v). Al final del volumen se encuentra un último folio suelto titulado “Época Árabe. Iconografía”, sin numerar y a modo de apuntes del autor sobre las fuentes gráficas que le ayudaron a describir el vestido árabe.

El quinto volumen, 5. *Edad Media N° 1* (Archivo-Biblioteca RABASF, 3/428), contiene 239 folios y es el primero de los tres dedicados al vestido medieval. En este caso, se debe tener en cuenta que la numeración de los folios comienza de nuevo en cada capítulo. Además, algunos folios tienen números repetidos o están sin numerar. El volumen se divide en dos partes: la primera se titula “Primer periodo de la Edad Media (comprende cinco siglos, del siglo 8º al 12º)” y la forman tres capítulos. El primer capítulo corresponde al “Siglo 8º” (folios 1-41³⁷) y se divide en tres partes: una reseña histórica (I), un comentario sobre el arte (II) y una introducción a la indumentaria (III). La cuarta parte trata el “IV. Detall del Traje”, el “Traje del clero” y la “Milicia y armas” de los siglos VIII y IX. El segundo capítulo, “Siglo IX” (37 folios³⁸), se organiza también en tres partes: las dos primeras —(I) y (II)— tratan cuestiones históricas, artísticas y del vestido, y la tercera, el “III. Detall del traje”, con los apartados habituales. Finalmente, un último apartado sobre el “IV. Traje clerical”. El tercer capítulo, “Siglo X” (36 folios³⁹), contiene dos partes introductorias —(I) y (II)—, un “III. Detalle del traje” y un bloque final sobre el “IV. Traje clerical y monástico”, con las “Milicias y armas” de los siglos X y XI.

La segunda parte del volumen, titulada “Periodo segundo de la Edad Media. Época de transición (comprende dos centurias)”, comienza con el capítulo “Siglo XI” (folios 1-47⁴⁰). Lo forman seis apartados: los tres primeros —(I), (II) y (III)— están nuevamente dedicados al contexto histórico, social y artístico; el cuarto (IV) es una reseña sobre la indumentaria de la época a partir del análisis de las fuentes documentales e iconográficas; el quinto, “V. Detall del Traje”, estudia las piezas concretas y el sexto aborda el “VI. Vestuario religioso”. El capítulo final, “Siglo XII” (73 folios⁴¹), se estructura igual que los anteriores. Tras tres apartados —(I), (II) y (III)— sobre el contexto histórico-artístico, se estudia el “IV. Detall del Traje”, las “V. Tocaduras” y, finalmente, el “VI. Traje clerical”. Los últimos cinco folios están dedicados a las “Armaduras y armas”.

El sexto volumen, 6 *Edad Media n° 2* (Archivo-Biblioteca RABASF, 3/429), debería contener el manuscrito sobre los siglos XIII y XIV. En su lugar se encuentra una copia del libro *Estudios de indumentaria española concreta y comparada: estudio político-social, estética y artes: cuadro histórico especial de los siglos XIII y XIV*, publicado en 1890⁴².

³⁷ Hay cuatro folios sin numerar entre los folios 10-12 y 31-33.

³⁸ Varios folios están sin numerar. La numeración comienza en el cuarto folio con el número 3. Entre el 6 y el 9 hay tres sin numerar. El último foliado es el 35.

³⁹ Los dos primeros folios están numerados con un 2.

⁴⁰ Realmente contiene 51 folios por numeración duplicada o ausente.

⁴¹ En el álbum el último folio es el 69, ya que algunos se duplican.

⁴² Puiggarí, 1890.

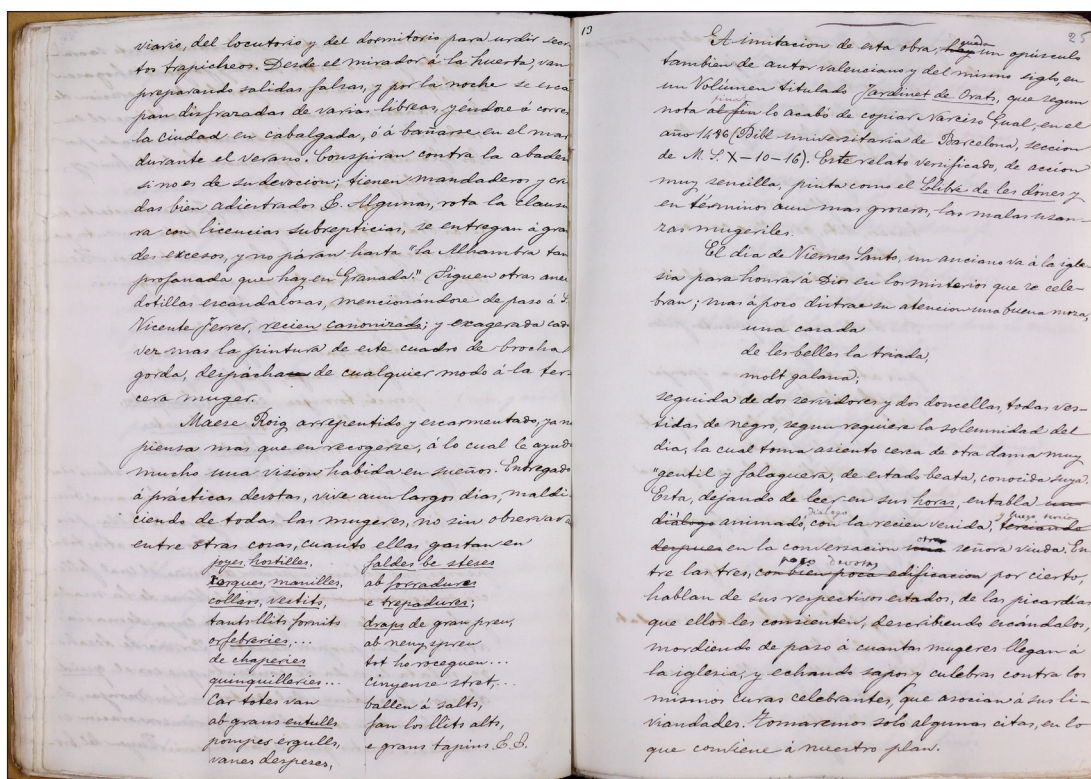


Fig. 2. Josep Puiggarí. Dos folios del tercer volumen dedicado a la Edad Media de los *Estudios de Indumentaria Española* de Josep Puiggarí. Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 3/430, folios 24v y 25.

El último volumen dedicado a la Edad Media, 7 *Edad Media* n° 3 (Archivo-Biblioteca RABASE, 3/430), se compone 186 folios numerados de forma ordenada, excepto por tres folios en blanco entre los números 180 y 182, por lo que el último folio es el 184. El volumen comienza con un capítulo sobre el “Siglo XV” (folios 1-94) (fig. 2), con una extensa introducción histórico-artística (I) y dos largos apartados —(II) y (III)— sobre la indumentaria. Luego sigue el “Detall del traje” (folios 95-157v) y para terminar tres capítulos independientes sobre el “Traje clerical” (folios 158-164), el “Vestuario ritual” (folios 164v-167v) y las “Armas y armaduras” (folios 168-184), este último dividido en “armas ofensivas”, “armas de fuego”, “banderas” y “caballería”.

El octavo volumen, 8. *Renacimiento* (Archivo-Biblioteca RABASE, 3/433), contiene 129 folios numerados⁴³. En este caso, la signatura del álbum no coincide con el orden numérico y cronológico que debería seguir toda la colección; es decir, este volumen, dedicado al Renacimiento, debería tener la signatura 3/431, ya que continúa después del séptimo volumen dedicado a la Edad Media. Sin embargo, esa

⁴³ El álbum termina con el número 120, ya que hay nueve folios sin numerar: entre los folios 7 y 8 hay tres folios sin numerar; entre los folios 25 y 26, hay cuatro; entre los folios 46 y 47, uno, y entre los folios 118 y 119, otro más.

signatura pertenece al décimo volumen, que describimos más adelante y que es, en realidad, el último de la colección. Esto podría deberse a un error moderno en el etiquetado y la ordenación del material.

Los tres primeros capítulos del volumen tratan cuestiones históricas, especialmente relacionadas con los reinados de Carlos V y Felipe II (I), temas artísticos (II) y de indumentaria (III) (folios 1-54v). A continuación, un capítulo dedicado al “IV. Detalle y tecnología del traje” (folios 55-100v). Le siguen los capítulos sobre el “Traje clerical” (folios 101-104v), el “Traje sagrado” (folios 105-106v) y un último capítulo sobre la “Milicia y armas” (folios 107-120v).

El noveno volumen, 9. *Dominación Austriaca* (Archivo-Biblioteca RABASE, 3/432), está dedicado a la indumentaria del siglo XVII y consta de 103 folios parcialmente numerados⁴⁴. El volumen comienza con un bloque dedicado al “Siglo XVII. El barroquismo”, con sus tres capítulos correspondientes —(I), (II), (III)— sobre el contexto histórico, artístico y la indumentaria (folios 1-41v). A continuación, se encuentran algunos folios sin numerar dedicados a la “Iconografía”, con un listado de obras que sirven para el estudio del vestido de la época. Después, el capítulo “Técnica y análisis del traje” (folios 43-88v), relativo a las diferentes piezas de indumentaria. Al final, se presenta “El traje clerical” (folios 89-93v) y la “Milicia y armas” (folios 94-98). Un detalle interesante es que cuando se cita a Valentín Carderera en este volumen, Puiggarí se refiere a él como “sabio y malogrado”, lo que indica que este álbum podría haber sido redactado después de la muerte del erudito, en 1880.

El último volumen, 10. *Dominación Borbónica* (Archivo-Biblioteca RABASE, 3/433), contiene 240 folios parcialmente numerados, por lo que es el más extenso de todos. El volumen se divide en tres bloques y en cada uno se reinicia la numeración. Además, algunos folios están sin numerar y otros no están encuadernados. El primer bloque se titula “Siglo XVIII. Rocoquismo. Pseudo-clasicismo” (120 folios⁴⁵). Los cinco primeros capítulos —(I) a (V)— (folios 1-59v) abordan cuestiones generales histórico-artísticas y de indumentaria. A partir del sexto capítulo, “VI. Técnica y detall” (folios 60-109v), se analizan las diferentes prendas de indumentaria. Seguidamente, se añade un pequeño cuaderno independiente formado por cuatro páginas con la “Iconografía” y un listado de personajes y obras de arte útiles para el estudio del vestido de la época. El bloque termina con la “Milicia y armas” (folios 110-114).

El segundo bloque está dedicado al “Siglo XIX. Eclecticismo” (56 folios⁴⁶). A lo largo de cuatro capítulos sin título —(I) a (IV)— (folios 1 a 30v), se detallan las características de la indumentaria de su tiempo, con ejemplos mucho más amplios y elaborados que en los volúmenes anteriores. Se emplea una terminología

⁴⁴ El último folio está numerado como 98, ya que hay un folio sin numerar entre los folios 5 y 6, dos más entre los folios 15 y 17, tres entre los folios 41 y 43 y dos en blanco entre los folios 73 y 75.

⁴⁵ En el álbum la numeración va del folio 1 al 114.

⁴⁶ En el álbum acaba en el folio 53.

más rica y variada sobre el vestido y una parte importante del texto está dedicada al traje popular. Las explicaciones del autor se complementan con algunos recortes de revistas que tratan aspectos concretos del vestuario. El siguiente capítulo es el “Detalle y técnica del traje” (folios 31-50v), al que le sigue un folio independiente y sin numerar con la “Iconografía” y un pequeño listado con referencias artísticas. Para terminar, un breve capítulo sobre la “Milicia” (folios 51-53).

Finalmente, el volumen concluye con un apéndice documental titulado “Resumen de Inventarios” con documentos auxiliares de todo el proyecto (64 folios). El apéndice está dividido por siglos, abarcando documentos que van desde el siglo VIII hasta el XVII. El apéndice número I es un listado de documentos y un resumen de la indumentaria por siglos —del siglo VIII hasta el XII— y por tipologías, a modo de diccionario (folios 1-18v). A partir de ahí, los 18 apéndices restantes contienen diversos documentos transcritos o comentados por el erudito, principalmente extraídos del Archivo Municipal de Barcelona y del Archivo de la Corona de Aragón.

Estos volúmenes manuscritos, así como el que fue finalmente publicado, denotan que Puiggarí quiso crear una obra lujosa y completa sobre el vestido histórico español, de manera similar a las de sus contemporáneos europeos. En este sentido, a lo largo de estos manuscritos el autor cita las obras francesas *Dictionnaire du mobilier français*, de Viollet-le-Duc⁴⁷ y *Le Costume historique*, de Auguste Racinet⁴⁸. También encontramos referencias a distintos estudios sobre el traje español, como el *Discurso histórico sobre el traje de los españoles*, de Serafín María de Soto⁴⁹; *Trajes y armas de los españoles*, de Francisco Danvila⁵⁰, o *Indumentaria española*, de Francisco Aznar⁵¹. En la misma obra, el autor indica que su trabajo podría ser utilizado como fuente de inspiración de artistas y escritores que trataran temas del pasado, reafirmando la importancia de la indumentaria en sus posibles recreaciones de otras épocas. De estos escritos también se desprende un amplio conocimiento de las fuentes documentales —como inventarios, ordenanzas, privilegios y testamentos—, la mayoría conservadas en los archivos de la ciudad de Barcelona. También se aprecia dominio de las fuentes literarias, que probablemente conocía a través de prestigiosas colecciones, algunas citadas por el propio autor, como la *Historia crítica de la literatura española*, de Amador de los Ríos⁵², o la famosa colección de clásicos *Biblioteca de Autores Españoles*, editada por Manuel Rivadeneyra⁵³. Todo ello, sin dejar de utilizar obras de su tiempo sobre arte, historia y arqueología, como el *Viage literario a las iglesias de España*, de los hermanos Villanueva⁵⁴, o la *Historia General de España*, de Modesto

⁴⁷ Viollet-le-Duc, 1858-1875.

⁴⁸ Racinet, 1876-1888.

⁴⁹ Soto, 1879. Escrito y publicado de manera póstuma en las *Memorias de la Real Academia de la Historia* (vol. IX).

⁵⁰ Danvila, 1877.

⁵¹ Aznar, 1878.

⁵² De los Ríos, 1861-1865.

⁵³ Rivadeneyra, 1846-1880.

⁵⁴ Villanueva/Villanueva, 1803-1852.

Lafuente⁵⁵, que se cita de forma reiterada. Vale la pena mencionar la *Iconografía Española*, de Valentín Carderera⁵⁶ como una de las obras que probablemente más inspiró a Puiggarí, también a nivel gráfico, especialmente en lo que concierne al estudio de las obras artísticas castellanas. En cuanto al estilo, la parte textual del proyecto *Estudios de Indumentaria Española* se caracteriza por un alto grado de erudición y especialización, con numerosos detalles y ejemplos que describen minuciosamente el traje histórico y los aspectos sociales y artísticos que lo rodean en cada época⁵⁷.

ANÁLISIS DEL MATERIAL CONSERVADO: ÁLBUMES GRÁFICOS

Estos diez volúmenes manuscritos se acompañan de siete álbumes gráficos con dibujos originales y calcos autógrafos de Puiggarí, que complementan sus investigaciones documentales y archivísticas sobre la indumentaria histórica. Como se indicó al principio del artículo, dos de los álbumes —correspondientes a las signaturas A-1850 y A-1851— fueron adquiridos por la academia madrileña en el año 1867 y posteriormente devueltos al autor para que pudiera realizar las copias pertinentes y así continuar sus estudios de manera independiente. Por consiguiente, sabemos con certeza que estos dos álbumes, así como los dibujos que contienen, son necesariamente anteriores a 1867, lo que los hace especialmente interesantes. Cabe recordar también que los cinco álbumes restantes (signaturas A-1852 – A-1856) fueron legados a la institución junto con el resto del material en 1907. Aunque fueron organizados en una fecha posterior a 1876 —momento en que los dos primeros álbumes fueron temporalmente devueltos—, el estudio individual de los dibujos que los componen permite advertir que muchos de ellos son tan antiguos como los de los dos primeros álbumes adquiridos. Esto significa que Puiggarí, además de incluir calcos y nuevos originales, habría incorporado también dibujos de fechas anteriores que no se habían incluido en los álbumes enviados a la academia madrileña.

Los dos álbumes más antiguos se presentan mucho más ordenados, con los dibujos más elaborados y mejor presentados. A simple vista puede apreciarse que la encuadernación de ambos, de tipo holandés, es más antigua y está más desgastada. El primero (A-1850) es de formato vertical y presenta, a diferencia del resto, una portada de color azul marino con el lomo de color burdeos. El segundo (A-1851), de formato apaisado, contiene tan solo ocho folios. Los otros cinco (A-1852 a A-1856) presentan encuadernación holandesa con puntas de color burdeos y piel roja con decoración dorada. El título está estampado en dorado sobre la cubierta

⁵⁵ Lafuente, 1850-1867.

⁵⁶ Carderera, 1855-1864.

⁵⁷ Puiggarí había publicado años antes una monografía sobre el vestido histórico con un tono divulgativo que es, además, la primera obra de este tipo escrita en castellano que repasa la historia del vestido desde época antigua hasta el siglo XIX. Puiggarí, 1886.

y la costura es a la española, con cinco nervios. En comparación con los dos anteriores, estos volúmenes son más irregulares y, con frecuencia, contienen varios dibujos en un mismo folio, algunos superpuestos y con numerosas anotaciones. Es decir, presentan una apariencia general de borrador o de apuntes del autor, más que de un trabajo acabado. Cada uno de ellos contiene copias y calcos de obras de distintas épocas históricas y también de diversos lugares, aunque predominan las obras catalanas o que se encontraban en Cataluña cuando Puiggarí las dibujó. Como veremos, también encontramos algunos dibujos de obras francesas, italianas o alemanas que el erudito conoció mediante fotografías y grabados recopilados por él mismo o que fueron reproducidos en publicaciones y revistas de la época. En general, estos cinco álbumes gráficos se organizan del siguiente modo: el primero (A-1852) contiene copias de obras del siglo I al XI; el segundo (A-1853), del siglo XII al XIV; el tercero (A-1854), del siglo XIV al XVI; el cuarto (A-1855), del siglo XVI, y el quinto (A-1856), del siglo XVI al XIX. Con todo, estos cinco últimos álbumes gráficos presentan algunas dificultades de foliación: en algunos casos se mezcla la numeración de Puiggarí con una más moderna y en otros se conserva una numeración irregular que no se siempre corresponde con el orden de las láminas dentro del álbum.

En el año 2008 se llevaron a cabo una serie de gestiones entre la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Instituto del Patrimonio Histórico Español para la limpieza y restauración de los cinco volúmenes (A-1852 – A-1856), trabajos que finalmente se realizaron entre 2012 y 2013 bajo el número de registro 23.439⁵⁸. El informe de restauración incluye un estudio del material de los álbumes y de su organización interna, que se ha tomado como punto de partida para el análisis que presentamos a continuación. A raíz de esta restauración, los cinco álbumes gráficos fueron digitalizados y actualmente pueden consultarse en la web de la institución⁵⁹.

El primer álbum (A-1850) es anterior al 1867 y uno de los más completos. De formato vertical, mide 44x32 cm y contiene un total de 399 dibujos repartidos en 137 folios. Los diez primeros folios presentan una serie de calcos monocromos que copian figuras de obras de época antigua y van acompañados de los títulos “sacro imperio” (1 calco), “etruscos” (2 calcos), “romano-cristiano” (6 calcos), “primeros siglos cristianos” (4 calcos), “primeros siglos cristianos. Colección Ciampini”⁶⁰ (9 calcos). A partir del folio 10v ya encontramos calcos pintados, así como originales a lápiz y acuarela. Esto posiblemente se debe a que Puiggarí pudo ver directamente las obras originales, a juzgar por el hecho de que se trata de obras catalanas. El álbum no está dividido por capítulos, de modo que del folio 10v hasta el folio 32 se mezclan un total de 75 dibujos que copian obras de la Edad Media de los

⁵⁸ *Restauraciones y encuadernaciones*, 2008-2013. Archivo-Biblioteca RABASF, Legajos 7-293-2.

⁵⁹ Se pueden consultar en la sección de libros digitalizados: <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/la-institucion/archivo-biblioteca/biblioteca/libros-digitalizados/>

⁶⁰ Probablemente se refiere al *Vétera Monumenta* (1690) de Giovanni Giustino Ciampini.



Fig. 3. Josep Puiggarí. Dos folios con cuatro acuarelas acompañadas de inscripciones que copian el Retablo de San Miguel de Jaume Huguet. Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, A-1850, folios 67v y 68.

siglos X, XI y XII, algunos tomados de la “Colección de Strutt”⁶¹ (folios 26v – 30v). A continuación, comienzan los dibujos de obras que, siempre según el autor, pertenecen a los siglos XIII, XIV y XV, principalmente sepulcros, manuscritos y retablos (folios 32v – 74)⁶² (fig. 3). En este bloque encontramos un total de 156 dibujos y calcos. En la última parte del álbum predominan los calcos de lo que el autor denomina “grabados catalanes”, “grabados castellanos”, “grabados italianos”, “grabados franceses”, “grabados alemanes” y “grabados suizos”, que se combinan con acuarelas de obras de los siglos XV, XVI y algunas del XVII, principalmente pinturas (folios 74v – 137). Estos últimos folios contienen 146 dibujos.

El álbum A-1851 es también anterior a 1867 y se diferencia del resto, en primer lugar, porque su formato es apaisado (30,5 x 42 cm) y, en segundo lugar, porque contiene únicamente 8 folios con un total de 15 acuarelas, que son, con diferencia, las más acabadas y mejor presentadas en cuanto a la organización y el espacio que ocupan. El álbum se compone de una selección de dibujos que copian obras de la Edad Media, fechadas por el autor entre los siglos XII y XVI. Esta

⁶¹ Se trata de la obra *A complete view of the dress and habits of the people of England* (1775-1776) de Joseph Strutt.

⁶² Aunque se intenta seguir un orden cronológico, algunas obras están mezcladas o mal fechadas. Por ejemplo, el autor sitúa una serie de retablos en siglo XIV, pero en realidad pertenecen al siglo XV.



Fig. 4. Josep Puiggarí. Dibujo que copia figuras sacadas del Beato de Gerona. Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, A-1851, folio 1.

selección incluye manuscritos, escultura, bordado y pintura sobre tabla y, más allá de las inscripciones que acompañan cada dibujo, no presenta ninguna separación por títulos o capítulos (fig. 4).

El álbum A-1852 es el primero de los cinco que fueron organizados con posterioridad al año 1876, por lo que también se denomina “Tomo I”. Sus dimensiones son 47,2 x 36 cm y tanto en el lomo como en la portada de la encuadernación figura la inscripción “Siglos I a XI”, en referencia a los periodos tratados en el interior. En los primeros folios se encuentra el título genérico del proyecto, escrito a tinta y ocupando una página completa: “Álbum de Iconografía e Indumentaria Españolas”. Como la numeración original es incompleta e imprecisa, durante la reciente restauración se realizó una nueva numeración a lápiz grafito HB en la parte superior derecha de los folios. Siguiendo esta numeración moderna, el volumen contiene 69 folios con un total de 179 dibujos y calcos. Los folios se dividen por capítulos mediante separadores que incluyen el título de cada apartado escrito a tinta roja. El primero lleva por título “Antiguo y Romano” (folios 1-9) y contiene, en número irregular por folio, un total de 30 dibujos y calcos acompañados de descripciones, así como la laminación del autor, todo ello escrito a tinta negra o roja, o bien a lápiz grafito o azul. El segundo capítulo lo inicia un separador en papel de dibujo en el que el autor escribe “Siglos 1, 2, 3” con tinta roja sombreada

con lápiz azul. Contiene ocho folios (folios 10–17) con 17 dibujos y calcos. El tercero, dedicado a los “Siglos 4, 5, 6”, está formado por 4 folios (folios 18–22) con 12 dibujos. El siguiente capítulo, presentado de la misma forma que los anteriores, trata sobre los “Siglos 7, 8, 9” y contiene 10 folios (folios 23–32) con 37 dibujos y calcos. Entre ellos, uno es una impresión tipográfica (folio 30). A continuación, un capítulo dedicado al “Siglo 10^o” formado por 15 folios (folios 33–48) con 46 dibujos, en su mayoría calcos. Finalmente, un capítulo sobre el “Siglo 11^o” que se compone de 37 dibujos repartidos en 21 folios (folios 49–69).

El álbum A-1853 (Tomo II) tiene unas dimensiones de 47 × 36 cm y tanto en el lomo como en la portada de la encuadernación se indica “Siglos XII a XIV”, en referencia a los siglos tratados en el volumen, que reúne un total de 316 dibujos. A diferencia de los anteriores, no presenta una numeración única y continuada, sino que en cada capítulo se inicia una nueva, siguiendo la propuesta de Puiggarí, salvo en los últimos folios, donde se observa una foliación moderna realizada durante la restauración, dado que la original había perdido coherencia. De este modo, el primer capítulo, dedicado al “Siglo 12”, se compone de 31 láminas (núm. 1 – núm. 31)⁶³ y contiene 98 dibujos y calcos —algunos de ellos con un alto grado de detalle (fig. 5)— acompañados, como todos, de descripciones y de la numeración del autor. El segundo capítulo lleva por título “Siglo 13^o”, se compone de 13 páginas (núm. 1 – núm. 13) y contiene 54 dibujos y calcos. El último capítulo, dedicado al “Siglo 14^o”, lo forman 40 láminas (núm. 1 – núm. 40) con 164 dibujos y calcos. Las 14 primeras láminas respetan la numeración del autor en color rojo y azul, mientras que desde la lámina 15 hasta la 40, se utiliza la numeración moderna.

El álbum A-1854 (Tomo III) contiene dibujos de obras correspondientes a los “Siglos XIV a XVI”, mide 47,2 × 36 cm y reúne un total de 258 dibujos. El primer capítulo, “Adiciones. Siglo 14, 15 y 16”, se presenta en una hoja separadora de papel de dibujo con el título escrito a tinta roja y está formado por 20 hojas numeradas en azul por el propio autor (núm. 1 – núm. 20). Sin embargo, falta la hoja número 8, por lo que en realidad se conservan 19 hojas, que contienen 34 dibujos y calcos de obras españolas, flamencas, francesas, italianas y alemanas. El siguiente capítulo comienza también con una hoja de dibujo que presenta la inscripción, escrita a tinta roja: “Terno de San Jorge en la capilla de la Audiencia de Barcelona. Siglo 15 y principios del 16”. Está compuesto por siete láminas numeradas por el autor (núm. 1 – núm. 6) con 16 dibujos que copian la misma pieza. Seguidamente, una lámina sin numerar con dos dibujos independientes. El último capítulo comienza con una hoja separadora de papel de dibujo que lleva el título: “Siglo 15^o”, escrito a tinta roja y sombreado a lápiz azul. No obstante, en las tres primeras láminas de este capítulo (núm. 1 – 3) se encuentran 25 dibujos que reproducen obras textiles, numismáticas y manuscritos de distintas épocas, aunque el autor los sitúa principalmente en el “Siglo XIV”. El capítulo continúa con 34 folios que inician una nueva numeración (núm. 1 – núm. 34) en el margen

⁶³ A partir de aquí hablamos de láminas y no de folios para respetar la estructura de los álbumes.



Fig. 5. Josep Puiggarí. Dibujo que reproduce el antependio románico de Sant Vicenç de Espinelves (Osona, Cataluña). Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, A-1853, "Siglo 12", lámina núm. 8.

superior derecho. Esta foliación fue realizada durante la restauración moderna, debido a la falta o irregularidad en la organización original de las hojas por parte del autor. Estos folios contienen un total de 181 dibujos.

El álbum A-1855 (Tomo IV), dedicado al "Siglo XVI", mide $51,3 \times 37$ cm y reúne un total de 432 dibujos. El primer capítulo se titula "S. 16" y lo conforman 3 folios con la numeración escrita a tinta negra en la parte superior derecha de las láminas, empezando por el número 88 (folios 88 – 90). En este capítulo se agrupan un total de 15 dibujos y calcos. El segundo, marcado por un separador con la inscripción "S 16 renacimiento", escrita a tinta roja, consta de 4 páginas (folios 91 – 94) con 17 dibujos y calcos. El siguiente, "S. 17", está formado por 16 folios (folios 96 – 118) con un total de 217 dibujos. Sin embargo, tal como indica el propio autor mediante inscripciones individuales en algunas láminas o dibujos, muchas de las obras copiadas de este capítulo pertenecen en realidad a los siglos XV y XVI⁶⁴ (fig. 6). En el folio 118v y en el 119 inician los dibujos del

⁶⁴ Por ejemplo, en la parte superior del folio 96v señala "Siglos XV y XVI transición", en la parte superior del folio 97 escribe "Siglo XVI", y en la parte superior de los folios 110 y 111 indica "Siglos XVI y XVII".



Fig. 6. Josep Puiggarí. Dibujos y calcos que reproducen distintas obras que el autor fecha de los siglos XV y XVI. Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, A-1855, folios 96v y 97.

“Siglo XVIII”, escrito en la parte superior de ambos folios a lápiz grafito y con una hoja en blanco que actúa como separador. Forman este capítulo un total de 9 folios (folios 119 – 125) con 86 dibujos. El folio 123 está repetido dos veces y entre los folios 125 y 126 hay uno con cinco dibujos sin numerar. El folio 126 da inicio al último capítulo, dedicado al “Siglo XIX”. El título está escrito a lápiz grafito sobre el primer dibujo de la lámina. El capítulo se compone de 12 folios (folio 126 – folio 136, con el folio 134 duplicado) y 97 dibujos. De este volumen es importante destacar que la numeración comienza en el número 88 y llega hasta el 136, con algunos folios sin numerar y otros duplicados.

El álbum A-1856 (Tomo V) es el último de los que fueron organizados en una fecha posterior al 1876. Mide 47,3 × 35,4 cm y, tanto en el lomo como en la portada de la encuadernación, figura el título “Siglos XVI a XIX”. El volumen, que reúne un total de 87 dibujos, se divide en cuatro capítulos, organizados mediante separadores de papel de dibujo con el título de cada uno y que, además, inician una nueva numeración en cada caso. El primer capítulo, “Siglo 16º”, está formado por 15 láminas numeradas por el autor (núm. 1 – núm. 15) y contiene 42 dibujos. El segundo, “Siglo 17”, está compuesto por 8 láminas numeradas por el autor (núm. 1 – núm. 7), con doble numeración en el folio 4 y un total de 22 dibujos. El tercero, “Siglo 18”, contiene 4 láminas también numeradas por el autor (núm. 1 – núm. 4) y 11 dibujos, siendo uno de ellos una impresión. Finalmente,

un último capítulo titulado “Siglo 19” y compuesto por 6 láminas numeradas por el autor (núm. 1 – núm. 6) que contienen un total de 12 dibujos.

Las colecciones sobre indumentaria, como la que acabamos de describir, fueron de gran utilidad para las academias de Bellas Artes desde la Ilustración y, especialmente, a lo largo del siglo XIX, lo que explica la relevancia del encargo que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando confirió a Josep Puiggarí. La producción de estos repertorios gráficos coincidió con el surgimiento de una consciencia patrimonial derivada de la pérdida de los testimonios materiales del pasado —por ejemplo, con las desamortizaciones—, lo que dio paso a su protección, salvaguarda y estudio. Es también en este momento cuando se establecen las primeras cátedras de Historia del Arte en dichas academias. En el caso de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1844 se establecieron, en Pintura, Escultura y Grabado, las asignaturas “Teoría del Arte, comparación y análisis de las diferentes escuelas” e “Historia general de las Bellas Artes, mitología, usos, trajes y costumbres de los pueblos”. Estas constituyeron las primeras cátedras de Historia del Arte en España y marcaron el inicio de una progresiva institucionalización de la disciplina⁶⁵. De este modo, los rigurosos estudios de Josep Puiggarí —y otros similares que se han citado a lo largo de este artículo— se convirtieron en materiales didácticos esenciales para la enseñanza de la Historia de las Bellas Artes. La incorporación del estudio de las artes del pasado y del traje histórico en la formación de los artistas puede relacionarse también con la teoría romántica: la pasión por la historia, en una búsqueda de la identidad nacional, llevó a que obras de teatro, novelas, óperas, pinturas y demás producciones artísticas se ambientaran en épocas pasadas, lo que exigía un conocimiento preciso del vestuario para conferirles verosimilitud. Por ello, en los estudios de indumentaria decimonónicos como los de Puiggarí también se pone especial énfasis en diferencias geográficas, al considerarse el traje un fenómeno social y cultural indisoluble de la identidad.

Los análisis de algunos de los dibujos de Josep Puiggarí, realizados en los últimos años por diferentes historiadores del arte, especialmente del arte medieval, han demostrado que la obra gráfica del erudito catalán constituye hoy una nueva y valiosa fuente de información para la disciplina. Por ejemplo, han permitido relacionar compartimentos de conjuntos retablisticos dispersos, conocer obras de arte desaparecidas o rastrear procedencias⁶⁶. Gracias a uno de

⁶⁵ Maier Allende, 2025: 281-310.

⁶⁶ En este sentido, podemos citar varios estudios más o menos recientes. En primer lugar, han servido para estudiar el recorrido de dos retablos de Bernat Martorell: el de San Jorge (Macías/Cornudella, 2015) y el de Santa Lucía (Macías, 2012. Favà, 2016. Cornudella, 2023). Por otro lado, han ayudado a trazar la procedencia del retablo de la Virgen de la Humildad de Rafael Destorrents (Bassegoda, 2012. Ruíz Quesada, 2023) y del retablo de los Santos Juanes de Joan Mates (Bassegoda, 2012. Velasco, 2017). Por último, también han permitido conocer la ubicación de dos tablas marianas de Perot Gascó (Piñol Álvarez, 2022).

estos descubrimientos⁶⁷, dos de los álbumes gráficos de Puiggarí (A-1850 y A-1853) fueron expuestos por primera vez en 2023 en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, en el marco de la exposición *Lluís Borrassà. Els colors retrobats de la catedral de Barcelona*⁶⁸. Este hecho ha supuesto la difusión, el reconocimiento y la reivindicación del trabajo del erudito, así como de su contribución a la historia del arte en el ámbito museístico.

CONCLUSIONES

A lo largo del presente artículo hemos analizado el origen y el desarrollo de los *Estudios de Indumentaria Española* de Josep Puiggarí: hemos visto que dos de los álbumes gráficos (signaturas A-1850 y A-1851) fueron inicialmente comprados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, mientras que los cinco restantes (signaturas A-1852 a A-1856), así como los diez volúmenes manuscritos (signaturas 3/424 a 3/433) ingresaron en 1907 mediante el legado testamentario de Puiggarí. Además, hemos podido conocer de forma más precisa el recorrido de todo este material, partiendo del inventario de los fondos que la academia madrileña compró a Puiggarí y gracias al estudio de las cartas enviadas por el erudito catalán a Valentín Carderera. De este modo, se ha podido confirmar, por ejemplo, que los dos primeros álbumes no iban acompañados de una parte literaria, dado que Puiggarí estuvo trabajando en la redacción de los capítulos durante los años posteriores al acuerdo firmado con la institución.

Asimismo, se ha llevado a cabo un primer estudio de la organización de los volúmenes conservados, una aproximación codicológica que permitirá comprenderlos mejor en cuanto a su estructura y contenido. Los *Estudios de Indumentaria Española* son especialmente valiosos porque su minuciosa ejecución se fundamenta en la investigación archivística y en el dibujo documental. Los textos de Puiggarí, sin olvidar su estilo literario, lo acercan a los inicios de la historiografía positivista, mientras que su labor gráfica refleja su concepción del dibujo como una herramienta erudita de análisis y difusión, convirtiéndolo en una forma científica de documentar el patrimonio. Si la magna obra de Puiggarí no hubiera permanecido inédita y se hubiera podido publicar una edición lujosa, muy probablemente habría estado a la altura de las de sus colegas franceses. Sin embargo, la falta de presupuesto, los cambios en el proyecto, la substitución de las antiguas técnicas de reproducción por la fotografía, junto con el alto grado de erudición y especificidad de los *Estudios de Indumentaria Española*, hicieron que el proyecto de vida del autor quedara finalmente obsoleto y, por consiguiente, olvidado. La recuperación de esta obra abre nuevas

⁶⁷ Se trata de la relación entre dos conjuntos desembrados del pintor Lluís Borrassà. Las acuarelas de Puiggarí han permitido relacionar diferentes compartimentos dispersos de dos retablos del pintor medieval procedentes de la catedral de Barcelona. Bassegoda, 2012. Velasco, 2022.

⁶⁸ Comisariada por Cèsar Favà, conservador de la colección de arte gótico del museo.

posibilidades para su estudio y análisis, reivindicando su valor por sí misma y como recurso para la historia del arte.

BIBLIOGRAFIA

- Ajuntament de Barcelona (1922). *Llegats i donacions a la ciutat de Barcelona per obres de cultura*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Comissió de Cultura.
- Amador de los Ríos, José (1861-1865). *Historia crítica de la literatura española*, 7 vols. Madrid: Impr. De José Rodríguez.
- Aznar, Francisco (1878). *Indumentaria española: documentos para su estudio, desde la época visigoda hasta nuestros días*. Madrid: Est. Tip. de Eduardo Cuesta.
- Bassegoda, Bonaventura (2012). *Josep Puiggarí i Llobet (1821-1903), primer estudiós del patrimoni artístic. Discurs d'ingrés de l'Acadèmic electe Il·lm. Sr. Dr. Bonaventura Bassegoda i Hugas, llegit a l sala d'actes de l'Acadèmia el 17 d'octubre de 2012*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Carderera, Valentín (1855-1864). *Iconografía Española. Colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitanes, escritores, etc., desde el siglo XI hasta el XVII.*, 2 vols. Madrid: s.n.
- Cornudella, Rafael (2023): "Predela da Paixão de Cristo". En: Oliveira, Joaquim (ed.). *Barcelona Gótica. Obras do Museu Diocesano e Catedral de Barcelona*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, pp. 132-139.
- Danvila, Francisco (1877). *Trajes y armas de los españoles: desde los tiempos prehistóricos hasta los primeros años del siglo XIX*. Madrid: Imprenta de T. Fortanet.
- Favà, Cèsar (2016): "Santa Llúcia repartint almoïna". En: Camos, Jordi (ed.), *Col·lecció Antonio Gallardo Ballart. Obres d'Art Romànic i Gòtic, catàleg de l'exposició*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pp. 68-71.
- Lafuente, Modesto (1850-1867). *Historia general de España*, 30 vols. Madrid: s.n.
- Macías, Guadaira (2012): "Bernat Martorell. Dos compartiments d'un Retaule de santa Llúcia". En: Cornudella, Rafael. (dir.). *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional, Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya*, pp. 198-201.
- Macías, Guadaira/Cornudella, Rafael (2015): "El Retaule de sant Jordi de Bernat Martorell". En: Carbonell, Marià (ed.). *El Palau de la Generalitat de Catalunya: art i arquitectura. Barcelona: Generalitat de Catalunya*, Vol. I, pp. 208-219.
- Maier Allende, Jorge (2025): "Las primeras cátedras de Historia del Arte en la España liberal". En: García López, David (dir.). *El nacimiento de la Historia del Arte en España*, Madrid: Abada Editores, pp. 281-310.
- Piñol Álvarez, Estefanía (2022): "Dues taules marianes de Perot Gascó al Museo de Pontevedra. Aportacions a partir dels estudis de Josep Puiggarí i Llobet (1821-1903)", *Locus Amoenus*, 20, pp. 55-71.
- Piñol Álvarez, Estefanía (2024a). *Josep Puiggarí i Llobet (1821-1903) i la pintura gòtica catalana a la seva obra gràfica*. [Tesis de doctorado. Universitat Autònoma de Barcelona]. 2 volúmenes. Repositorio TDX: <http://hdl.handle.net/10803/693152>
- Piñol Álvarez, Estefanía (2024b): "Josep Puiggarí: un erudit de la Barcelona del Vuit-cents". En: *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XXXVIII, pp. 35-54.
- Puiggarí, Josep (1879). *Garlanda de joyells. Estudis é impressions de Barcelona monumental*. Barcelona: La Renaixença.
- Puiggarí, Josep (1886). *Monografía histórica e iconográfica del Traje*. Barcelona: Lib. De Juan y Antonio Bastinos.

- Puiggarí, Josep (1890). *Estudios de indumentaria Española concreta y comparada: estudio político-social, estética y artes: cuadro histórico especia de los siglos XIII y XIV*. Barcelona: Jaime Jepús y Roviralta.
- Racinet Auguste (1876-1888). *Le Costume historique: cinq cents planches, trois cents en couleurs, or et argent, deux cents en camaïeu*, 6 vols. Paris: Didot.
- Rivadeneyra, Manuel (ed.) (1846-1880). *Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*. Madrid: M. Rivadeneyra.
- Ruíz Quesada, Francesc (2023). “Virgem da Humildade”. En: Oliveira, Joaquim (ed.). *Barcelona Gótica. Obras do Museu Diocesano e Catedral de Barcelona*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, pp. 114-117.
- Soto, Serafín María de [Conde de Clonard] (1879). *Discurso histórico sobre el traje de los españoles desde los tiempos más remotos hasta el reinado de los Reyes Católicos*. Madrid: s.n.
- Velasco, Albert (2017): “Las colecciones de la familia Carreras. Pintura gótica y maestros antiguos en la Barcelona de los siglos XIX y XX”, *Goya: Revista de arte*, 359, pp. 114-137.
- Velasco, Albert (2022): “Pintures de Lluís Borrassà, col·leccionisme vuitcentista i mercat artístic recent”. En: Brosa, Alicia/Gkozkou Dimitra (eds.): *Scripta Mirabilia. Docència, recerca, transferència de coneixement. A Immaculada Socias i Batet, Historiadora de l'Art*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 610-637.
- Villanueva, Jaime/Villanueva, Joaquín Lorenzo (1803-1852). *Viage literario a las iglesias de España*, 22 vols. Madrid: Imprenta Real.
- Viollet-le-Duc. Eugène (1858-1875). *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance*, 6 vols. Paris: Bance.

NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE ORIGINALES EN *ACADEMIA*

La revista *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* es una revista de carácter científico de periodicidad anual y accesible online.

El original, que podrá ser redactado en español, inglés, italiano o francés, irá precedido de una hoja en la que se hará constar el nombre y apellidos del autor, institución a la que está vinculado o su condición de investigador independiente y número ORCID. Se adjuntará también in breve curriculum vitae, dirección postal, número de teléfono y correo electrónico.

Igualmente, el autor manifestará expresamente no haber sometido con anterioridad o al mismo tiempo el original para su evaluación y publicación en otra revista o publicación. A ello acompañará una nota que, en dos líneas, indique la novedad de su aportación, a efectos de evaluación.

Los artículos deberán ajustarse a las normas recogidas en la página web de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando:

<https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/publicaciones/revista-academia/>

Serán enviados en soporte informático (archivo de Word) junto con las ilustraciones a la dirección revistaacademia@rabasf.com. La Revista acusará recibo de los trabajos enviados por los autores y rechazará aquellos que no se ajusten a las normas de edición establecidas.

El Consejo de Redacción de *ACADEMIA*, decidirá la publicación de los trabajos recibidos, una vez estudiadas las evaluaciones externas, sistema de “pares ciegos”. Cada tres años se publicará el listado de los evaluadores externos que han colaborado con *ACADEMIA*.

Los artículos publicados llevarán la fecha de recepción y aceptación.

RULES FOR PUBLICATION OF ORIGINAL PAPERS IN *ACADEMIA*

Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando is a scientific journal published annually and available online.

The original paper, which may be written in Spanish, English, Italian, or French, must be preceded by a cover sheet stating the author's full name, the institution with which they are affiliated or their status as an independent researcher, and their ORCID number. A short curriculum vitae, postal address, telephone number, and email address must also be included.

Articles shall abide by the rules laid down on the website of the *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*:

<https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/publicaciones/revista-academia/>

They shall be sent in electronic format (Word file), together with the illustrations, to the following email-address revistacademia@rabasf.com. The review will acknowledge receipt of papers sent in by the authors and reject any that do not abide by established publication rules.

The Editorial Board of *ACADEMIA*, will decide on whether papers received are to be published in the review after studying external assessments on a double-blind peer review process. Every three years a list of external assessors who have collaborated with *ACADEMIA* will be published.

Articles published will bear the date of receipt and acceptance.

