

ANTIGUO O MODERNO

Encuadre de la escultura
de estilo clásico en su
período correspondiente

Montserrat Claveria
Editora Científica

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Publicacions



ANTIGUO O MODERNO.
Encuadre de la escultura de estilo clásico
en su período correspondiente

EDITORA CIENTÍFICA
Montserrat Claveria

Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Publicacions
Bellaterra, 2013

© de los textos y las ilustraciones: los autores, 2013

© de esta edición: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2013

Imagen de la cubierta:

Busto de Lucio Vero del Museu d'Arqueologia de Catalunya
Fotografía cedida por el Museu d'Arqueologia de Catalunya

Imagen de la contracubierta:

Cabeza de Caracalla del Museu d'Arqueologia de Catalunya
Fotografía cedida por el Museu d'Arqueologia de Catalunya

Primera edición: 2013

Edición:

Servei de Publicacions
Universitat Autònoma de Barcelona
08193 Bellaterra, Cerdanyola del Vallès (Barcelona)
Tel. 93 581 10 22. Fax 93 581 32 39
sp@uab.cat
www.uab.cat/publicacions

Impresión:

Gràfiques JOU
08930 Sant Adrià de Besòs

ISBN: 978-84-490-3337-7

Depósito legal: B-34573-2012

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright.

ANTIGUO O MODERNO. ENCUADRE DE LA ESCULTURA DE ESTILO CLÁSICO EN SU PERÍODO CORRESPONDIENTE

Actas del Simposium internacional celebrado en el Campus de la Universitat Autònoma de Barcelona el 25 y 26 de mayo de 2011

EDITORA CIENTÍFICA
Montserrat Claveria

COMITÉ ORGANIZADOR
Montserrat Claveria
Eva M. Koppel

COMITÉ CIENTÍFICO
Beatrice Cacciotti - Università degli Studi di Roma Tor Vergata
Montserrat Claveria - Univeritat Autònoma de Barcelona
Eva M. Koppel - Univeritat Autònoma de Barcelona
Jaume Massó - Museu d'Arqueologia Salvador Vilaseca Reus
Isabel Rodà - Univeritat Autònoma de Barcelona
Markus Trunk - Universität Trier
Pilar Vélez - Disseny Hub Barcelona

COLABORACIÓN
Manuela Domínguez Ruiz - Universitat Autònoma de Barcelona



El volumen Antiguo o moderno. Encuadre de la escultura de estilo clásico en su período correspondiente se enmarca en el proyecto de investigación HAR2009-10798 y la Acción Complementaria HAR2011-13560-E, financiados por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación.

Reservados todos los derechos . Queda prohibido reproducir, almacenar en sistemas de reproducción de la información y transmitir alguna parte de esta publicación cualquiera que sea el medio empleado (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación....) sin el permiso previo de los titulares de la propiedad intelectual.

© De los textos y las ilustraciones: sus autores

Índice

Introducción	11
<i>Montserrat Claveria</i>	
Antico e revival dell'antico tra XVI e XVII secolo	17
<i>Beatrice Palma Venetucci</i>	
¿Antiguo o moderno? - La época de los Antoninos y el siglo XVI: un espíritu artístico común con 1400 años de intervalo.	37
<i>Markus Trunk</i>	
Original, copia, recreación. Valoración de la escultura clásica en las colecciones españolas del siglo XVI: el duque de Villahermosa y sus estatuas "griegas"	49
<i>Gloria Mora</i>	
Las copias de "el antiguo" durante el Renacimiento. El taller romano de Guglielmo della Porta (c. 1515-1577) y las esculturas enviadas a España	61
<i>Rosario Coppel</i>	
El sarcófago romano de Gil Rodríguez de Junterón (Murcia, España): avatares de un pretendido reemplazo anticuario	81
<i>José Miguel Noguera Celdrán</i>	
Statue della collezione Ludovisi nell'Ambasciata USA. Una rilettura alla luce dei recenti restauri	107
<i>Beatrice Cacciotti con i contributi di Daniela Candilio e Valeria Brunori</i>	
Modernizar lo clásico. A propósito de una Venus "barroca" del Prado	133
<i>Stephan F. Schröder</i>	
Más que la suma de sus componentes: consideraciones sobre el "trono" de la colección de antigüedades de Gustavo III rey de Suecia	145
<i>Carmen Marcks-Jacobs</i>	
The metamorphosis of a number of female portraits from the Obizzi collection in Catajo	163
<i>Manuela Laubenberger, Ulrike Müller-Kaspar</i>	
La escultura ideal femenina de la colección Despuig. Un ejemplo de restauración interpretativa y de inspiración a partir del modelo clásico	177
<i>Manuela Domínguez Ruiz</i>	

Le antichità greche di Carolina di Brunswick: questioni di gusto, questioni di stile.	197
<i>Maria Elisa Micheli</i>	
La escultura romana en el primer Museo Arqueológico de Sevilla de 1879. Valoraciones de Demetrio de los Ríos (1827-1892)	215
<i>José Beltrán Fortes</i>	
Copia y reutilización de modelos clásicos en la escultura española en Roma (siglos XVIII-XX)	239
<i>María Soto Cano</i>	
Notas sobre un relieve de Lucrecia conservado en el Museu d'Art i Història de Reus.	255
<i>Jaume Massó Carballido</i>	
Sobre algunas esculturas modernas de Málaga que se vinieron considerando como de época romana	263
<i>Pedro Rodríguez Oliva</i>	
Esculturas procedentes de colecciones anticuarias conservadas en el Museu d'Arqueologia de Catalunya	283
<i>Montserrat Claveria</i>	
Bustos de emperadores romanos del Renacimiento tardío	305
<i>Eva M. Koppel</i>	

JOSÉ BELTRÁN FORTES¹

Universidad de Sevilla

La escultura romana en el primer Museo Arqueológico de Sevilla de 1879. Valoraciones de Demetrio de los Ríos (1827-1892)

Abstract: This study has his focus in the use that Demetrio de los Ríos made the setting of the Roman statuary from Itálica (Santiponce, Seville) in the first archaeological museum of Seville, opened in 1879. The analysis of an unpublished work of this author is the ground for dealing in his thought about the Roman sculpture and this scope of the statues from Itálica.

1. Introducción

En este simposio sobre el tema *Encaadre de la escultura de estilo clásico en su período correspondiente* se ofrecía como una de las líneas de desarrollo el evaluar «...las motivaciones que impulsaron el uso de originales antiguos, reelaboraciones o copias en las colecciones anticuarias, su valor estético como obras de arte y como exponentes del gusto de unas épocas determinadas y las múltiples funciones que cumplieron estas obras en su entorno artístico y sociocultural»². En esa línea he planteado el estudio del uso que tuvo la escultura romana antigua en la conformación del primer Museo Arqueológico de Sevilla, que se inaugura en el año 1879 (R.O. de 25 de noviembre)³. Aquel museo estuvo en funcionamiento en su sede del exconvento de la Merced (exclaustrado bajo la desamortización eclesiástica de los primeros decenios del siglo XIX) hasta su traslado en los años 1941-1946 a su actual emplazamiento en uno de los antiguos edificios de la Exposición Ibero-Americana de Sevilla de 1929, por lo que marcó la visión del arte y la arqueología clásicas en la Sevilla de fines del XIX y primera mitad del XX. Aunque no llegó a ocupar oficialmente el cargo de director de aquel primer museo, fue el arquitecto y arqueólogo Demetrio de los Ríos (Córdoba, 1828 - León, 1892) quien organizó sus fondos y exposición museográfica, posteriormente desmontada, pero que conocemos por preciosas fotografías de aquella época⁴.

1 Trabajo realizado en el marco de los trabajos del Proyecto de I+D+I del P.G.I. del Ministerio de Ciencia e Innovación de España (HAR2009-11438), así como de los del Grupo de Investigación del P.A.I. HUM 402, «Historiografía y Patrimonio Andaluz», adscrito al Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Sevilla.

2 Mi agradecimiento a las organizadoras del simposio celebrado en la Universidad Autónoma de Barcelona los días 25-26 de mayo de 2011, las profesoras Monserrat Clavería y Eva Koppel por la invitación y acogida.

3 Torrubia, 2006, analiza con importante documentación la historia de este primer museo sevillano. En un plano más general, cf., López, 2010.

4 Cf., *infra*, fig. 5, 8 y 12.

Para el estudio de la valoración que tuvo la escultura clásica en esa importante experiencia museística, y por tanto ahondar en el análisis de «...*las motivaciones que impulsaron el uso de originales antiguos...*» en la Sevilla de la segunda mitad del siglo XIX, contamos ahora con una fuente trascendental –e inédita–, que nos ilustra sobre las propias reflexiones de Demetrio de los Ríos a propósito de la escultura clásica en general y su aplicación a las piezas escultóricas que se conservaban en los fondos del museo. Durante los últimos decenios de siglo XVIII y a lo largo del XIX se habían conformado en Sevilla diversas colecciones donde la escultura romana tenía una presencia muy destacada, sobre todo la procedente de Itálica. En su gran mayoría se concentra desde mediados del siglo XIX en manos públicas y ello permitió la constitución de una sección de esculturas en aquel primer museo arqueológico, clasificadas y expuestas por D. de los Ríos. La obra escrita de este autor corresponde a una extensa monografía que preparaba sobre la historia y la arqueología de Itálica, pero que se ha conservado manuscrita e inédita en los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid, con el título *Italica. Historia y descripción artística de esta infortunada ciudad y de sus ruinas* (ref. Ms. 22283), datada en septiembre de 1879, precisamente el año de la creación del Museo Arqueológico sevillano. Otra singularidad de este escrito es que conocíamos ya las láminas que D. de los Ríos fue preparando durante varios decenios –los primeros dibujos datados son de la década de 1850 y los últimos de 1880, en una serie de 61 láminas, pero que tampoco está completa según su proyecto de 100 ilustraciones– para servir de figuras a aquella publicación nunca realizada. Las láminas se encuentran en los fondos del actual Museo Arqueológico de Sevilla⁵ (fig. 1), y ahora tienen justa correspondencia en este texto inédito. Esas láminas fueron publicadas hace algunos años⁶, pero muy recientemente acabamos de realizar una edición completa con su estudio pormenorizado, en conmemoración del primer Centenario de la Declaración de Itálica como Monumento Nacional (1912-2012)⁷. Por el contrario, el análisis de ciertos capítulos del manuscrito sirve para situar la postura teórica de D. de los Ríos sobre la escultura clásica, que se encuadra lógicamente en el momento histórico de la España de la segunda mitad del siglo XIX, además de que podemos conocer ahora las precisiones de clasificación y cronología que aplicó a las esculturas italicenses.

Uno de los problemas del texto es que realmente se trata de un borrador, y el manuscrito presenta frecuentes tachaduras; además, hay partes de la obra no terminadas (como los apéndices) o, por otro lado, de algunos capítulos se conservan dos versiones. Eso precisamente ocurre con la parte en que cataloga las piezas escultóricas –en su mayoría de Itálica–, con una primera redacción que asimismo se conservó, pero que fue sustituida finalmente por otra⁸. La razón que expone el autor es que la segunda versión se adecuaba mejor en su ordenación a la propia que había dado a las piezas en la exposición del museo, tras un estudio histórico-artístico más profundo, por lo que constituiría una especie de guía de las esculturas del propio museo⁹. Lamentablemente el trabajo no tuvo continuidad y esta última versión conservada se fecha en septiembre de 1879, escasos meses antes de la creación oficial del Museo Arqueológico sevillano, del que él no fue nombrado director, sino un funcionario del cuerpo de archiveros, bibliotecarios y anticuarios,

5 San Martín, 2012. Asimismo se conserva en la Biblioteca del Museo Arqueológico interesantes documentos en el *Legajo n.º 2. Papeles y documentos de D. Demetrio de los Ríos, sobre Itálica* (n.º registro R3417 = R3339).

6 Fernández, 1998.

7 Amores y Beltrán, eds., 2012. En esta obra colectiva precisamente nos hemos ocupado del análisis del manuscrito que citamos (Beltrán, 2012a), del que hay diversos proyectos de índices, aunque tampoco fructificó el último, ya que la obra quedó inacabada, en borrador. Asimismo hemos estudiado las láminas donde se dibuja una selección de esculturas, casi de manera exclusiva de Itálica, que debían ser parte de las ilustraciones de los capítulos de esculturas del referido libro (Beltrán, 2012 b).

8 Beltrán, 2012b.

9 En el texto asimismo se cita un específico catálogo del museo escrito por él mismo, que no se ha conservado y del que incluso no se conocía su existencia hasta ahora (cf. Beltrán, 2012 a, esp. 100-101).



Fig. 1. *Itálica - Estatuas*. Dibujo de Demetrio de los Ríos de tres esculturas de Itálica. Museo Arqueológico de Sevilla. Foto: J. Morón.

Manuel Campos Munilla¹⁰. Es posible que el desencanto a raíz de este hecho y el propio desarrollo de sus trabajos arqueológicos en Itálica fueran algunas de las razones de la no continuidad de la monografía (solo alguna lámina se fecha en 1880), a lo que se unió su salida definitiva de Sevilla para León en ese mismo año de 1880, en que se encargó de la restauración de la catedral leonesa, hasta su muerte.

2. La figura de Demetrio de los Ríos en la arqueología sevillana del siglo XIX

Demetrio de los Ríos había nacido en Baena (Córdoba) en 1828 y estudió Arquitectura en Madrid, pero su vinculación con Sevilla —e Itálica— estuvo presente desde que era niño, a través de la actividad de su hermano José Amador de los Ríos, una vez que la familia se había trasladado en 1837 a Sevilla¹¹. José A. de los Ríos comenzó a colaborar en las excavaciones de Ivo de la Cortina desa-

¹⁰ Beltrán, 2011.

¹¹ Un reciente análisis sobre él y su vinculación con Itálica en Rodríguez, 2012a, con datos extraídos de los papeles del Archivo de la Comisión Provincial de Monumentos de Sevilla (conservados en el de la Real Academia de Bellas Artes de Sta. Isabel de Hungría, de Sevilla), que complementa otros trabajos anteriores como los de León, 1993; Beltrán, 1995, o Luzón, 1999, entre otros.

rolladas en Itálica entre los años 1839 y 1840, principalmente en la zona del foro¹² y en las que se obtuvo un conjunto importante de esculturas, así como se hizo cargo de la dirección de los trabajos entre 1841 y 1846, por el cese del propio I. de la Cortina. Hoy sabemos que ya entonces el muy joven Demetrio conoció y colaboró en aquellos trabajos mediante el dibujo de mosaicos y otros materiales, apreciando el valor de la actividad arqueológica. Precisamente en 1844 se constituyeron en España las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos, teniendo la de Sevilla una importancia grande en la trayectoria de D. de los Ríos, ya que formó parte de ella¹³. Éste, ya arquitecto, se aposenta de nuevo en Sevilla tras obtener el puesto de profesor de Arquitectura en la Escuela de Bellas Artes y, posteriormente, de arquitecto provincial. Los destrozos en el anfiteatro de Itálica en 1855, denunciados directamente por Demetrio de los Ríos, sirvieron para su implicación con «las ruinas» y en 1856 comienzan sus excavaciones, siendo nombrado oficialmente director de ellas en el año 1860, pues era miembro de la Comisión Provincial de Monumentos y arquitecto provincial de Sevilla. Muy destacada fue la visita a Itálica de Isabel II en 1862, que promovió una ayuda especial de fondos con los que se continuaron los trabajos en el anfiteatro y en otros lugares del yacimiento en esa década y hasta 1871. Los trabajos oficiales se paralizan entonces, aunque entre 1872 y 1874 D. de los Ríos realizó la excavación de ricas *domus* italicenses en la finca particular del «olivar de las Coladas»; las excavaciones descubrieron importantes mosaicos, de los que asimismo hizo dibujos coloreados, como ocurre con la que llamó «casa ó palacio»¹⁴. Con todo, los descubrimientos escultóricos no fueron muy importantes en estos trabajos, si los comparamos con los del siglo XVIII o con los citados de Ivo de la Cortina.

En la portada de su obra manuscrita de la Biblioteca Nacional antes citada aparece un extracto de sus principales cargos y actividades, que él mismo destacaba en el año de 1879: «*Arquitecto. Catedrático de Bellas Artes. Académico también de Bellas Artes de la de Sevilla. Vocal de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de esta Provincia. Antiguo arquitecto oficial de la misma. Vocal de la Junta Diocesana de reparación y erección de templos en el Arzobispado de la misma ciudad. Correspondiente de la Real Academia de la Historia, y del Instituto prusiano de Arqueología en Roma*» (De los Ríos, 1879, portada). Como dijimos, en 1880, dejó definitivamente Sevilla y se trasladó a León, donde dirigió los trabajos de restauración de la catedral gótica, llegándole la muerte en el año 1892, sin tener de nuevo relación con Itálica ni con el Museo Arqueológico de Sevilla, que seguía bajo la dirección de Manuel Campos Munilla.

3. Los fondos escultóricos del Museo Arqueológico de Sevilla en 1879

El conjunto de escultura romana que se encontraba en los fondos públicos en la Sevilla de la segunda mitad del siglo XIX era muy destacado y tenía diversas procedencias¹⁵. Las piezas más antiguas eran las de la anterior colección de Francisco Bruna, conformada en los Reales Alcázares de Sevilla en el último cuarto del siglo XVIII. Formaba parte de ella un nutrido grupo de esculturas romanas, sobre todo, procedentes de Itálica: la estatua de Trajano idealizado y la que apareció junto a esta, tradicionalmente considerada como de Adriano, pero que ahora se identifica asimismo con Trajano¹⁶ (fig. 2);

12 Beltrán, 2012c.

13 López Rodríguez, 2010.

14 Mañas, 2012, esp. 179-180.

15 Beltrán y López, 2012.

16 Ojeda, 2010.



Fig. 2. Estatua ideal de Itálica. Museo Arqueológico de Sevilla. Foto: autor.

el magnífico torso de Diana (fig. 3); la estatua de Meleagro; el torso de Mercurio que lleva a Baco niño; una mano con rayo, y otras muchas piezas y fragmentos, pero no identificables en las sumarias referencia contenidas en los inventarios¹⁷, pudiendo incluirse incluso entre las piezas de Bruna la cabeza colosal de Augusto, aunque no se cita. Unas procedían de las búsquedas de los monjes del monasterio de San Isidoro del Campo, propietario de los terrenos hasta las desamortizaciones eclesiásticas; otras de las búsquedas del propio Bruna¹⁸. A la muerte de Francisco de Bruna en 1807, estas piezas quedaron en el Alcázar durante decenios, pero sufrieron gran menoscabo durante los acontecimientos de la ocupación francesa y la guerra de la Independencia; así, por ejemplo, debió destruirse la colección de vaciados de yeso de esculturas clásicas, realizadas a su vez en moldes de los vaciados de la colección de A. R. Mengs, que se trajeron desde la Academia de Bellas Artes de Madrid¹⁹.

Ya a finales del siglo XVIII algunas piezas arqueológicas se habían ido conservando también en las casas consistoriales sevillanas –siguiendo las normativas borbónicas–, pero ese fenómeno se acrecienta en el siglo XIX, acorde con el nuevo concepto que se tiene de las antigüedades como patrimonio histórico-artístico de la nación. Tenemos noticias de que, en 1836, en las tareas de acondicionamiento de la nueva carretera de Extremadura aparecen dos esculturas en Itálica (el busto de Adriano y un torso de estatua thoracata)²⁰ y son depositadas en el archivo de la llamada entonces Jefatura Política de la provincia de Sevilla²¹. A ese mismo lugar va el im-



Fig. 3. Estatua de Diana, de Itálica. Museo Arqueológico de Sevilla. Foto: autor.

17 López, 2010, 125-137. Un inventario de 1813 publica Martín, 1993. En los fondos del Museo Arqueológico de Sevilla se conserva otro (San Martín, 2012).

18 Beltrán, 2008a.

19 Beltrán, 2003, 61-62.

20 Cf., en general, Beltrán, 2010.

21 De todas formas hay referencias a que los jefes políticos de la provincia regalaron a autoridades y visitantes egregios algunas esculturas italicenses, de las que se ha perdido toda referencia. Por el contrario, hemos podido constatar en este mismo texto que la cabeza de Dea Roma, aparecida en el foro italicense en 1839, fue regalada a la reina regente María Cristina, quien, a su vez, la dio a su segunda hija la infanta María Luisa Fernanda tras su matrimonio con el duque de Montpensier, el infante francés Antonio de Orleans, por lo que la pieza volvió a Sevilla. Fue referida como existente en el palacio de San Telmo y, posteriormente, en el palacio de los Orleans en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Finalmente fue vendida en el siglo XX a la compañía Previsión Española –hoy Helvetia Seguros– retornando por segunda vez a Sevilla, donde está actualmente en su sede sevillana (Beltrán, 2008b, 236-238, n° 58).

portante lote de esculturas que aparecen en las excavaciones de Ivo de la Cortina entre 1839 y 1840, destacando las procedentes del foro italicense. No obstante, con la creación del Museo de Pinturas de Sevilla, en 1835, la Junta del museo asume asimismo competencias para la tutela de piezas arqueológicas, trasladándose las piezas arqueológicas a la sede constituida en el exconvento de la Merced (sección de antigüedades), por real orden de 16 de diciembre de 1840²². Desde 1844 será la Comisión Provincial de Monumentos de Sevilla la que se ocupe del control de esa sección de antigüedades.

Por el contrario, la colección Bruna, todavía en el Alcázar, sufrió varios intentos de apropiación privada, debido a lo difuso de su propiedad²³. Así, en 1842, se habían querido llevar algunas esculturas a Madrid para las colecciones Reales, pero la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla lo impidió al invocar su propiedad. Asimismo el duque de Montpensier las reclamó para decorar el palacio de San Telmo, su nueva residencia en Sevilla, pero ello le fue denegado. Finalmente, la Comisión Provincial de Monumentos de Sevilla solicitó en 1848 que las piezas se incluyeran en la



Fig. 4. Fotografía del tercer cuarto del siglo XIX de una de las galerías del exconvento de la Merced (Sevilla) antes de su montaje. Colección Duque de Segorbe.

²² Torrubia, 2006, 503.

²³ Beltrán - Rodríguez, 2012.

referida colección de antigüedades del Museo de Pinturas, con el argumento de que la colección fue propiedad en el siglo XVIII de la Academia de Tres Nobles Artes, a lo que se accedió por real orden sólo en 1854. El traslado se haría el 25 de julio de 1855, según consta en el acta de entrega al director de la Escuela de la Academia de Bellas Artes para su traslado al «*Museo de Pinturas de esta misma ciudad*»²⁴. De algunos años después se nos conserva una fotografía de cómo las piezas escultóricas aparecen simplemente colocadas sobre el suelo de una de las galerías del patio grande del exconvento de la Merced, junto a cuadros colgados en las paredes (fig. 4). Debió de ser en 1875 cuando Demetrio de los Ríos, miembro de la Comisión y excavador de Itálica –como hemos visto–, comienza a ocuparse de la instalación de las piezas, en tres de las cuatro galerías de ese patio grande, que se cerraron con cristalerías para que sirvieran de salas de exposición. Sendas galerías se dedicaron a los restos arquitectónicos (fig. 5) y epigráficos y la otra a los escultóricos, que conocemos asimismo por diversas fotografías (cf., infra, fig. 8 y 12). Según consta en el primer inventario de piezas del Museo Arqueológico elaborado ya en 1889, aquella colección inicial de 1879 estaba formada por 335 objetos, destacando las esculturas, aunque algunos de aquellos números de inventario corresponden a lotes.



Fig. 5. Galería de piezas arquitectónicas del Museo Arqueológico de Sevilla en el exconvento de la Merced; se advierte la colocación al fondo de un togado monumental italicense.

Foto: fondo del Museo Arqueológico de Sevilla.

4. Valoraciones de Demetrio de los Ríos

4.1. Consideraciones generales sobre la escultura clásica

En el libro II, parte II (Escultura), capítulo I, fol. 1-15, del manuscrito *Itálica. Historia y descripción artística de esta infortunada ciudad y de sus ruinas* de Demetrio de los Ríos²⁵ se refiere especialmente a su interpretación de la escultura antigua con base, por un lado, en la aplicación de ciertos conceptos winckelmanianos y, por otro lado, en la asunción de un cierto determinismo desde el punto de vista histórico y social. Correspondía en este caso al enfoque historicista de origen romántico que subyacía en estos momentos en aquellos «arqueólogos» españoles, como queda reflejado en otros autores.

²⁴ Cf., San Martín, 2012, 108.

²⁵ En la transcripción hemos mantenido la forma de expresión original del texto, pero hemos eliminado las tachaduras dejando el texto final. Cf., además, Beltrán, 2012b.

Demetrio de los Ríos inicia el capítulo con la consideración de que «...la escultura, y especialmente la Estatuaria, predominaba entre las artes gráfico-plásticas de griegos y romanos... el espíritu de la antigüedad era mucho más propicio a la Estatuaria que a la Pintura, y esta razón de trascendencia superior a la de la enunciada, compruebase fácilmente», siendo ello debido a que «...la vida artística del mundo clásico era más pública y colectiva que privada e individual. Aunque el sentimiento estético, poderosísimo entre los griegos, y no amortiguado entre los romanos, conmovía todas las fibras sensibles de unos y de otros, no disfrutaban de los gozos artísticos intimamente, y en el apartado sosiego del hogar, como en el aura pública, y con el común consentimiento de la muchedumbre»²⁶.

Así, la estatuaria tenía un mejor desarrollo en los ambientes públicos y en áreas abiertas que, por ejemplo, la pintura, que debía situarse en el interior y encontraba un mejor desarrollo en los ambientes domésticos, como podía fácilmente advertirse en Pompeya o Herculano²⁷. Precisamente se remite a esta documentación arqueológica tan trascendental para sustentar su afirmación: «Por cada pintor ó arquitecto bien puede asegurarse que la antigüedad contaba cien estatuarios. Buena prueba es Pompeya de esto; pues para una vez que se ha tropezado con los pequeños vasos donde los primeros desleían sus colores, muchos han sido los talleres de escultura encontrados entre las cenizas de la infortunada ciudad»²⁸. O más adelante indica: «Si la pintura al fresco ó temple, que siempre fué pintura algún tanto arquitectónica, asienta maravillosamente en los paramentos interiores de Herculano y Pompeya, mejor se ostentan en sus pedestales y nichos las estatuas, de los porticos, peristilos, y muros; campeando, como ninguna pintura puede, en vías, necropolis y foros»²⁹.

Ello dependería del propio carácter general —con un «...espíritu abierto y expansivo»— de los pueblos grecorromanos: «El espíritu comunal en Esparta llevado hasta el extremo de la tiránica **igualdad**, con supresión completa de todo albedrío individual; el espíritu popular y democrático en Atenas sostenido más sabia y moralmente en la **variedad**, con el desenvolvimiento personal de aquellos felices ciudadanos, mas héroes, y sobre todo mucho más artistas, que sus vecinos lacedemonios; el espíritu público e independiente sustentado en Roma por la virilidad de un pueblo, cuya vida era la lucha, y su gloria el pelear; no del todo domeñado por los excesos del militarismo, que por el patriarcado y la dictadura había de caer en el imperio; ese espíritu libre de mancomunidad colectiva, significado en todas las costumbres de griegos y romanos, mas moradores de las agoras y foros, termas, circos, teatros y anfiteatros, que de sus propias casas; donde si se preparaba algún festín en el triclinio, no habían de faltar parasitos en los peristilos y el portico; esa comunicatividad perenne de aquellas gentes que parecían vivir más para los demás que para sí propios; era, en efecto, mucho más ventajoso a la Escultura; y sobre todo a la Estatuaria, creada para el exterior, que a la Pintura, de origen y naturaleza exclusivamente interna, y como tal, de carácter privado e íntimo. Ciertamente es, que predominante la Estatuaria por uno u otro concepto, ya lo invadió todo; la plaza, como el hogar; las calles como los templos; pero fuera de las deidades domésticas, cuyos simulacros se custodiaban en las casas, ó algunas otras estatuas pequeñas de solaz y ornato, no se erigía santuario donde no apareciese en lugar preferente el dios ó semidios consagrado, no se celebraban victorias con públicos monumentos en los que la estatua ó bajo-relieve no sobresaliesen en primer término, ni se adulaba la potestad de los tiranos sin profusa muchedumbre de efigies colosales. Si alguna persona,

26 De los Ríos, 1879, 1.

27 Asimismo se refiere a Itálica al advertir que frente al enorme conjunto de esculturas itálicas solo se conocía una pintura mural, que él mismo descubrió en sus excavaciones del anfiteatro, en concreto en el pasillo anular situado bajo el podio, en el sector sureste. De los Ríos la dibujó en una lámina y puede reconocerse la representación de una Hécate *triformis*; la hemos estudiado recientemente en Beltrán, 2010d.

28 De los Ríos, 1879, 3.

29 *Ibid.*, 4.

varon o muger, se hacía merecedora por cualquier concepto del agradecimiento público, su estatua era decretada como premio, ornando las ágoras y foros de griegos y romanos, y entre estos últimos se hizo tan frecuente la moda de erigirlas, que para ello solo bastaba tener voluntad y dinero»³⁰.

Asimismo el carácter público de la estatuaria determinaba la elección de los materiales para la escultura: *«El marmol y el bronce, preferidos materiales de todas épocas, eran los mas a proposito para la ansiada perpetuidad estatuaria; pues todo cuanto merece ser publico, al par debe ser duradero. La idealidad comprensiva y sintetica de la escultura, que prescindiendo de accidentales pormenores, expresa á grandes rasgos los fundamentales y trascendentes pensamientos, no concretandolos, sino generalizandolos en la mas ancha esfera imaginativa, era cuanto el Arte pudiera anhelar para la contemplacion publica, no de las generaciones coetaneas del artista, sino de las venideras por luengos siglos. Semejantes condiciones esteticas, ponian la Estatuaria tan cerca de sus autores, que con su genio y peculiar vitalidad, retratandose á si propios, la crearon; como de la Arquitectura, no menos general, conceptuosamente idealista, y esplendorosamente externa»³¹.*

Aunque su referencia a la escultura griega no es muy extensa por la inexistencia de piezas griegas en la estatuaria italicense, sí que puede advertirse la asunción del enfoque de origen winckelmaniano, de preponderancia del arte griego sobre el romano, llegando a decir que *«...la historia de la estatuaria romana, considerada en absoluto y en todo rigor artístico, es una cadena jamás interrumpida de sucesivas decadencias»³²*. En efecto, reasume el espíritu de las cuatro fases artísticas establecidas por J. J. Winckelmann en relación al arte antiguo: *«La estatuaria helenica que con Praxiteles y Fidias logra su virilidad y se remonta á su apogeo, comienza á descender con Lisipo, amenguado el genio libre de los griegos ante la grandeza absorbsiva de Alejandro»³³*. La causa política —la ascensión de Alejandro Magno y, consecuentemente, la pérdida de libertad de los griegos— determina la decadencia artística, en esa cierta visión sociológica e historicista del arte antiguo.

Ello es asimismo aplicable al mundo romano, lo que explica las diferencias que encuentra en la estatuaria romana: *«Los romanos doman el gran pueblo clasico [el griego] cuando su decadencia moral, politica y artistica es aun mas sensible... Esto no obstante, acometen el remedo con fé ardiente, voluntad decidida, vigoroso empuge y ruda pero noble franqueza. De ahí el caracter viril de los tiempos de la republica, arranque que pareceria espontaneo en el cincel romano, si no existieran las obras griegas del gran siglo de Pericles, para desmentirlo. Al resumir en si Augusto toda la vitalidad política, moral é intelectual del pueblo rey, el Arte estatuario toca en el apogeo relativo ó parcial de su carrera artística; mas no pudiendo pasar mas allá, desciende después de los Tiberios, Claudios y Nerones, hasta llegar á nuestros emperadores Italicenses, que con sus esfuerzos gigantes retardan la rapida caída. Con Trajano y Adriano la estatuaria, como las demas Artes, brillan inusitadamente con vivísimo esplendor; pero es facil reconocer en su efimera llamarada la de luz que antes de morir despide sus postreros fulgores»³⁴*. De los Ríos reconoce, pues, el valor de la escultura republicana, pero más bien desde la perspectiva de su apogeo en momentos augusteos, y, por lo tanto, en las manifestaciones de la corriente clasicista, así como —y no podía ser menos desde la perspectiva del excavador de Itálica, lugar de origen de los «emperadores españoles», como se les consideraba entonces en la bibliografía nacional— el esplendor fugaz de la escultura en los reinados de Trajano y Adriano. Esos serían los momentos destacados del arte romano en sus manifestaciones más señeras, las escultóricas.

30 Ibid, 1-2.

31 Ibid, 3-4.

32 Ibid, 6.

33 Ibid, 6.

34 Ibid, 6-7.

El hecho de que Demetrio de los Ríos conservara claramente la huella del enfoque winckelmania- no no es extraño, pues seguía siendo la teoría principal en el acercamiento al arte antiguo, aunque bajo el matiz del historicismo romántico predominante en la época. Así se demuestra en otro autor tan cercano a D. de los Ríos y sobre el que debió influir notable influencia, como es su hermano mayor José Amador de los Ríos, referido antes como excavador de Itálica y su mentor en estas li- des. Así, en su obra dedicada a la *Sevilla Pintoresca*, José Amador de los Ríos recogía fielmente las cuatro fases estilísticas winckelmania- nas para el arte antiguo: 1) arte vigoroso o duro (hasta Fidias, excluido); 2) sublime y angular (desde Fidias hasta Praxíteles y Lisipo); 3) bello o correcto, y 4) de imitación, afirmando que «...duró el mayor esplendor de la escultura 120 años desde el imperio de Pericles hasta la muerte de Alejandro Magno»³⁵. En relación al mundo romano asimismo presenta aquel determinismo que se encuentra en los escritos de su hermano: «El carácter de los romanos, mucho más aústero que el de los moradores del Atica, los impulsó por otra parte á las guerras, y la ambicion que nació en sus pechos al hacer prueba de su valor, los separó del cultivo de las artes, que han menester de los apacibles dones de la paz, para brillar en toda su pureza... La época mas floreciente de las artes, asi como de las letras, fue entre los romanos el reinado de Octavio Augusto... Las costumbres de los romanos corrompidas con todos los escesos á que dán pábulo la riqueza y la molicie, no podían por otra parte servir de estimulo á las artes... Las ciencias y las artes desaparecieron al par»³⁶. Por otro lado, no mediatizado por la influencia de Itálica y su estatuaria indica que en el arte romano solo destaca el período de Augusto, por la imitación que entonces se hace del arte griego, si bien –y es algo que no sigue Demetrio de los Ríos– en el período cristiano de Constantino se recuperaría de su decadencia, pues se frenó la corrupción de los artistas por el triunfo de la religión cristiana.

Esas mismas líneas básicas –tradición winckelmania- na y desarrollo del arte vinculado al carácter de los pueblos– están presentes en la principal obra escrita por aquellas fechas en España sobre (lo que se entendía entonces como) arqueología, con un enfoque artístico y monumental; nos referimos al *Compendio Elemental de Arqueología* de Basilio Sebastián Castellanos, que salió editado el mismo año que la obra anterior, en 1844, y donde se definía que: «La Arqueología es la ciencia que tiene por objeto el estudio de la antigüedad por medio de los autores y de los monumentos que han quedado de los pueblos antiguos mas ilustres»³⁷, y, en la tradición estética preconizada por Winckelmann, «...nos da una idea justa y esquisita de la verdadera belleza y del buen gusto»³⁸. No obstante, este autor intentaba superar la –para él– ya restringida tradición winckelmania- na («...solo explicaban la arqueología del arte...»), abogando por un «ensanchamiento» de sus límites, sin duda en la línea de la arqueología monumental, de base arquitectónica, tal y como se entendía en la Roma de los primeros decenios del siglo XIX, puesto que Castellanos había estudiado junto a Antoine Nibby en el Archi- ginnasio de Roma³⁹. De nuevo aparecen las cuatro fases artísticas en la antigüedad clásica, aunque con ciertos matices, puesto que destaca la tercera fase helenística: 1) Estilo antiguo (1000-450 a.C.); 2) «Estilo grande y elevado»⁴⁰ (de Fidias a Praxiteles); 3) Estilo bello, «la más floreciente época del estilo griego»⁴¹ (hasta el Imperio romano), y, 4) Decadencia o de imitación, en el período de los emperadores romanos, aunque especialmente «...a la mitad del siglo segundo, se alteró sensiblemente

35 De los Ríos, 1844, 23.

36 Ibid, 23ss.

37 Castellanos, 1844, 26.

38 Ibid, 23.

39 Sobre A. Nibby, cf. Cacciotti, 2012, 148-149, nº 7.

40 Castellanos, 1844, 41.

41 Ibid, 41.

el buen gusto de la escultura, y á la mitad del tercero llegó totalmente a la decadencia»⁴². Explicita ese último período romano imperial, que es el que nos interesa ahora, de la siguiente manera: «El buen gusto griego se conservó durante el reinado de los primeros emperadores, y particularmente en los retratos, se representó á la par de la verdad, de la fisonomía animal, el carácter que hace conocer á un personaje tal y como lo describe el historiador, y así es que en los bustos y estatuas de Augusto se vé la arrogancia de su triunvirato, el furor en las de Livia, lo impúdico en el busto de Julia, en el de Calígula el aire afectado y tiránico que le distinguió, la estupidez en Claudio, y en los de Nerón la fisonomía digna de los elogios de Séneca en sus primeros años, y la maldad de un asesino de su propia madre después... El estilo en tiempo de Hadriano fué mas puro y acabado que en la época de los primeros emperadores, y así que se nota en las cabezas mas estudio del natural, y menos filosofía... Este estilo que manifiesta haberse perdido ya la sublimidad adquirida de los Griegos, continuó aún en tiempo de los Antoninos y declinó en el de Severo. Sin embargo, en la decadencia del arte, todavía se hicieron admirables obras... En tiempo de Alejandro Severo empezo, segun Millin, un nuevo estilo bastante grosero»⁴³.

Es asimismo interesante advertir cuál es el criterio de B. S. Castellanos en cuanto a las restauraciones de la escultura antigua, que habían sido casi inevitables en los siglos de la edad moderna, pero contra las que se posiciona este autor por los desmanes que se cometían de forma usual: «...Somos tan enemigos de las restauraciones, al saber que solo Cavaceppi y Porta han sido los únicos escultores modernos que han sabido restaurar con talento, que quisiéramos que se dejasen las obras antiguas en el estado en que se encontrasen, con sus mutilaciones y deterioros, á fin de que la parte restaurada, nunca bien adactada, no estorbare de modo alguno el estudio de los demás»⁴⁴. Y añade a propósito de las asimismo frecuentes restauraciones de retratos antiguos: «Las restauraciones que como hemos insinuado son, en nuestro concepto, asesinas despiadadas del arte, hace que no sea siempre segura la verdad de estos retratos, si bien es preciso confesar que estos, no pocas veces se habrán hecho al capricho del artista»⁴⁵.

Es significativo que ninguna pieza de la colección escultórica italicense se restauró para la conformación de aquel primer museo arqueológico sevillano del siglo XIX, quizá tanto por motivos conceptuales cuanto por imposibilidad



Fig. 6. Posible retrato de Vespasiano, de Itálica, retallado en época tardorromana. Museo Arqueológico de Sevilla. Foto: autor.

42 Ibid, 47.

43 Ibid, 74-75.

44 Ibid, 50.

45 Ibid, 55.

material o económica, aunque D. de los Ríos no hace referencia al fenómeno de la restauración en su manuscrito, ni desde un punto de vista general ni en su aplicación a la estatuaria italicense. Entre las esculturas italicenses podemos mencionar el retrato monumental posiblemente de Vespasiano, donde se advierten retalles en toda la pieza⁴⁶ (fig. 6; cf. fig. 1), pero ello es fruto de un intento de reutilización no finalizado en época tardorromana y no de una reelaboración en época moderna. Por el contrario, la ya citada cabeza italicense de Dea Roma, que pasó a manos privadas, sí sufrió una restitución de zonas perdidas en la parte posterior⁴⁷ (fig. 7).

4.2. Su aplicación a la escultura de Itálica

Desde el punto de vista de los intereses de D. de los Ríos, ese planteamiento general se lleva a cabo para su aplicación al estudio concreto de la estatuaria italicense y su ordenación con vistas a la exposición museística (fig. 8), ya que –como había dicho– si «...la historia de la estatuaria romana, considerada en absoluto y en todo rigor artístico, es una cadena jamás interrumpida de sucesivas decadencias; semejante aseveración reflejase en Itálica mas que en otra parte alguna»⁴⁸.

Estableció Demetrio de los Ríos tres grandes épocas dentro de la estatuaria italicense, en adecuación a la historia de la ciudad romana, aunque agregó un cuarto grupo de piezas «fuera de clasificación». Las cronología de las tres épocas es: 1) momentos republicanos y siglo I d.C., destacando el período augusteo; 2) reinados de los emperadores Trajano y Adriano, y 3) época posterior, añadiendo como una especie de apéndices las piezas cristianas y visigodas. Así, afirma que: «...Aunque sospechamos que algunas estatuas y trozos pertenecen á la época de la republica, ni esto se halla fuera de toda duda, ni son los ejemplares tantos, que merezcan determinar una época artística; por lo que hacemos una sola de la anterior al imperio y de la floreciente de Augusto y sus sucesores, hasta nuestros emperadores italicenses, que constituyen la segunda»⁴⁹. Para estas esculturas determina las siguientes características: «Si la estatuaria del tiempo aludido, en absoluto considerada, es decadente, no quiere decir esto que no sea meritoria, ni digna de admiración. Atesora grandes rasgos de noble clasicismo en el dibujo demasiado cuidadoso de los perfiles, es consecuente con las

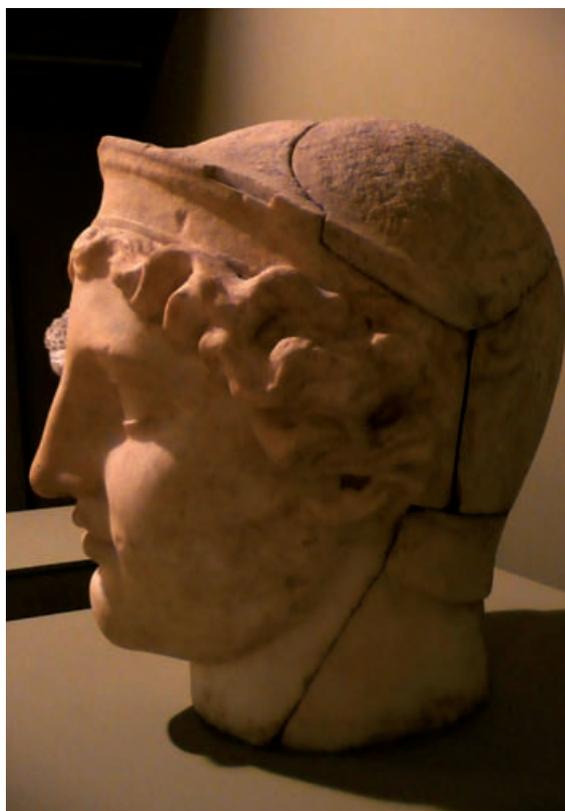


Fig. 7. Cabeza de la Dea Roma, de Itálica. Helvetia Seguros, Sevilla. Foto: autor.

46 León, 1995, nº 21.

47 Cf. supra nota 9.

48 De los Ríos, 1879, 6.

49 Ibid, 5.

maximas de epocas anteriores en las actitudes, y aun se consultan los ropajes en buenos modelos, si no es que se aprenden del natural. Estatuas hay en la coleccion del museo sevillano, por nosotros ordenada que revela muy á las claras la consulta realista, precaucion reflexiva muy necesaria en la vida artistica de los pueblos, sino se han de precipitar en la mas repentina decadencia. En efecto: cuando la meta del arte tradicional se pierde, en fuerza de repeticiones que mas y mas palidecen con el tiempo y con la distancia, preciso es tornar los ojos á la naturaleza, primera muestra y consejera de todos tiempos, siempre dispuesta á colmarnos de inspiraciones. Esto... no pasa desapercibido para nosotros en las estatuas italicenses, de la primera y de la segunda epoca; mas en la tercera en vano es buscar vestigio de semejante tendencia»⁵⁰.

No obstante, la clasificación de D. de los Ríos no responde a bien aplicados criterios estilísticos, ni a consideraciones iconográficas, sino que se basa en apreciaciones subjetivas del mayor o menor grado de naturalismo de las esculturas, así como de las dimensiones de las obras, considerando el monumentalismo un indicio de decadencia propio de la época imperial avanzada, posterior a Adriano. En función de las piezas identificables en las descripciones y referencias de su texto, hoy sabemos que cometió graves errores. Así, entre las de la época I incluye correctamente un togado imperial de época claudia⁵¹ (cf. fig. 1 y 5), pero de forma errónea por el contrario el torso adrianeo de Diana⁵² (cf. fig. 3), la mano con rayo que posiblemente perteneció a la representación de un emperador como Júpiter (¿quizá Trajano divinizado?) o a la misma divinidad, también de época adrianea⁵³, así como la referida cabeza de Dea Roma (cf. fig. 7), tardoadrianea⁵⁴. Más acierto presenta en la selección de esculturas de la época II, dado que el número de piezas de los programas adrianeos es el más numeroso del yacimiento: el Trajano heroizado⁵⁵ y otra estatua imperial idealizada aparecida junto a él,



Fig. 8. Galería escultórica del Museo Arqueológico de Sevilla en el exconvento de la Merced. La presencia al fondo de la estatua de Diana indica que la foto es de inicios del siglo xx, ya que la estatua apareció en 1900. Foto: fondo del Museo Arqueológico de Sevilla.

50 Ibid, 7-8.

51 León, 1995, nº 15.

52 Ibid., nº 39.

53 Ibid., nº 12.

54 Ibid., nº 49.

55 Ibid., nº 5; Ojeda, 2009.

que hoy se piensa que no fuera efigie de Adriano sino representación del mismo Trajano⁵⁶ (cf. fig. 2), los torsos de Mercurio y de Meleagro⁵⁷, un torso monumental adrianeo que representaría al propio emperador Adriano en el tipo Diomedes⁵⁸, la estatua de mediano tamaño de una Diana tipo Versailles, también adrianea⁵⁹, así como una estatua femenina, de época tardoadrianea-antoniniana⁶⁰, y un relieve que representa una imagen femenina cubierta con *peplos* (fig. 9); también incluye el busto de Adriano⁶¹ (fig. 10) y varias cabezas y extremos de estatuas, aunque no pueden identificarse entre las esculturas conservadas hoy día por lo sumario de la descripción y porque no hay referencia exacta en el texto a la lámina en que se reproducían, en su caso.



Fig. 9. Relieve de Itálica, con figura femenina idealizada. Museo Arqueológico de Sevilla.
Foto: autor.



Fig.10. Busto de Adriano. Museo Arqueológico de Sevilla. Foto: autor.

56 León, 1995, nº 6; Ojeda, 2010.

57 León, 1995, nº 32 y nº 34.

58 Ibid., nº 5; Ojeda, 2011, 33-34, nº 7.

59 León, 1995, nº 41.

60 Ibid., nº 16.

61 Ibid., nº 22.

La época III sería un período sumamente decadente, que le merece calificaciones bastante críticas: *«El Arte ya impotente para copiar, ni la naturaleza, ni el modelo tradicional, solo sabe repetir inconscientemente reproducciones cada vez mas y mas borrosas é imperfectas, como sacadas de un molde cansadisimo, que se niega de todo punto á servir. A la vista de las estatuas trozos y extremos de ésta, mas bien que señalada decadencia descarada prostitucion se afirma la procedencia clasica de tales engendros por causa de sus lineamentos generales, aun no del todo olvidados, en vista á las actitudes con insistencia repetidas, y marcados los demas rasgos convencionales, conservados con obstinacion. Y cuando mas fatigado y pusilanime se muestra el Arte de estos desdichados tiempos, acuerdase de improviso, que en los momentos primeros de su virilidad incipiente acometia grandes cosas, mostrando la gran ansia de hacer y su potencia eficaz de egecutar; en obras colosales, y desatentado; sin conocerse á si mismo, pero ansioso de vida y de aplauso aborta muestras de insolita magnitud, parto gigante de su extremada impotencia, que cuanto mas abultadas y pretenciosas mas ponen de alto relieve la ignorancia y el envilecimiento artistico de tales obras y de tales autores. Testimonios patentes de tan temerario intento son las estatuas enormes, los trozos descomunales y las descompasadas cabezas, que pertenecientes á las postrimerias de la tercera epoca conservanse en el Museo, que podemos nominar de Italica; mas como sino fueran tales ejemplos bastantes, encuentran su numero y el credito de nuestra aseveracion otros fragmentos esculturales procedentes de algun antiguo municipio y a la jurisdiccion de nuestra Colonia subordinado... Algunos de estos monolitos esculturados, mas bien que obras de artistas parecen atrevidos ensayos de osados picapedreros, tan rudos y sumamente gruesos se nos ofrecen, tan desposeidos de toda nocion, ni intento artistico; pero a pesar de tan tosca rudeza... porque por muy exento de ideas artisticas que se suponga al postrer obrero, vive en su epoca, y de la orbita vital, forma al fin algo, que inconscientemente traduce y lega á la posteridad. Y esto es lo que acontece con las peores estatuas, ó Trozos colosales de Italica; pues tales como son, no niegan su filiacion romana, ni su abolengo clásico»⁶².*

Es éste el grupo menos afortunado en su constitución, ya que D. de los Ríos incluye en él esculturas de varias épocas y todas las grandes estatuas colosales, en la idea de que ese colosalismo fue la solución arbitrada a partir del siglo III d.C. para suplir la falta de calidad e inspiración artísticas. Se pueden identificar en sus descripciones un torso colosal, tiberiano⁶³, dos thoracatos de época claudia⁶⁴, un



Fig. 11. Parte inferior de una estatua monumental ideal. Museo Arqueológico de Sevilla. Foto: autor.

62 De los Ríos, 1879, 8-9.

63 León, 1995, nº 2.

64 Ibid., nº 3 y 4.

posible retrato de Vespasiano, reelaborado en época tardorromana⁶⁵ (cf. fig. 6), un togado *capite velato*, tardoadriano, asimismo reelaborado en la cabeza⁶⁶, el fragmento de apoyo con espada y pierna desnuda, tardoadriano⁶⁷, un torso juvenil tardoadriano-antoniniano⁶⁸, una estatua-río, del siglo II d.C.⁶⁹, así como tres retratos de particulares, que se podrían quizá identificar con dos de época julio-claudia tardía y otro de época flavia⁷⁰. En una fase sucesiva de piezas de aún peor calidad recogió D. de los Ríos la parte inferior de la estatua colosal con el manto por la cintura, de época augustea, uno de los primeros ejemplos de estatuaria imperial en Itálica⁷¹ (fig. 11), que merece para nuestro autor una dura crítica.

En este mismo grupo donde la decadencia se va acentuado progresivamente, incluirá una serie de piezas que podrían corresponder a un carácter paleocristiano, lo que obliga a una cierta consideración con respecto a su tradición clásica: «*Atendida la extrema decadencia de esta suerte de estatuas, no hemos titubeado en ponerlas dentro de una época cristiana...*», si bien «*...importa poco para nuestro proposito que las manos egecutoras de tales engendros fueran de cristianos ó gentiles. Al contemplarlas se nos figura que ya no esculpen, sino que arañan debilmente las duras y mal elegidas piedras, sin poder domeñarlas; pero sin renunciar jamas á los recuerdos fundamentales y hereditarios, sin olvidar de todo punto la manera clásica de plantar las estatuas sobre sus plintos, resolver sus mantos y togas sobre espalda y hombros, ó replegarlos sobre el pecho*»⁷². Finalmente, se concluiría con los relieves visigodos: «*Despues de esta postrera manifestacion la luz del arte antiguo se apaga por completo y sobre las tinieblas del caos aparece primitivo, ruda y candorosamente barbaro...la estatuaria, reducida ahora á muy bajo relieve, nada debe ni al Oriente, ni al Occidente, ni á la naturaleza, ni a la tradicion, ni es comparable mas que con el grabado de las monedas, no tan deforme á veces como la escultura hispano-bisigoda, a que aludimos. La de Itálica, quizas porque esta jamas perdió sus intentos artisticos, muy superiores á otras ciudades de la Peninsula, no es comparativamente tan primitiva como la estatuaria que de otras partes conocemos*»⁷³. Estas últimas piezas, que en algunos casos erróneamente considera como visigodas, pero que son de época romano-republicana, le merecen esta última aseveración: «*A la presencia de semejantes esculturas creeriase que fueron egecutadas muy poco despues del periodo neolitico, de las edades prehistoricas, por esto son la desesperacion de los neofitos anticuarios que se obstinan en remontarlas á los mas apartados siglos, sin advertir que la evolucion del arte se verifica en curva reentrante, viniendo á parar despues de descritos muchos giros circulares al punto de donde partió, é igualando el nacer con el morir, y los primeros brotes del arte con la mas decrepita y agonizante decadencia*»⁷⁴.

El interés de estos comentarios radica en que aportan una valoración cualificada, desde el punto de vista historiográfico, sobre la escultura romana en la España de la segunda mitad del siglo XIX, que además tuvo la importancia de justificar el proyecto museológico de su exposición en aquel primer Museo Arqueológico sevillano de 1879. Desaparecido el referido catálogo del museo que realizara el propio Demetrio de los Ríos y desconocido hasta ahora este texto manuscrito del mismo autor, no se sabían realmente cuáles fueron los criterios que se siguieron para la exposición de las esculturas. Por

65 Ibid., nº 21.

66 Ibid., nº 17.

67 Ibid., nº 11.

68 Ibid., nº 36.

69 Ibid., nº 54.

70 Ibid., nº 25, 26 y 27.

71 Ibid., nº 1.

72 De los Ríos, 1879, 11.

73 Ibid., 11.

74 Ibid., 12-13.

otro lado, solo quedan algunas fotografías que documentan ese montaje, por lo que el análisis no es tan fácil⁷⁵.

5. Un apunte final: algunas esculturas modernas «a la antigua» en los fondos del Museo Arqueológico de Sevilla de 1879

El hecho de que los dos fondos principales que conformaron la colección de esculturas del nuevo museo arqueológico sevillano en 1879 procedan casi en su totalidad de piezas de Itálica obtenidas en el marco de descubrimientos casuales o de excavaciones justifica la ausencia de piezas modernas «a la antigua» en este conjunto museístico. Cabe hacer una excepción significativa. En una de las fotografías de la galería de esculturas se advierte que, junto a la estatua del Trajano heroizado de Itálica, se sitúa colgado de la pared un tondo, seguramente marmóreo, que representa una cabeza masculina de perfil hacia la derecha y que formó parte, pues, de la exposición del museo (fig. 12). No hemos podido encontrar esta pieza en los actuales fondos del Museo Arqueológico de Sevilla⁷⁶, ni la refiere de forma explícita D. de los Ríos en su manuscrito, por lo que no podemos profundizar en sus características, ni saber qué consideración le mereció a De los Ríos para su exposición museística, o incluso si la consideraba moderna o antigua. Representa a un hombre de edad madura, de pelo corto con mechones bien delimitados y con lo que parece vestimenta militar romana; no apreciamos si lleva barba corta o no. Debe de tratarse de una obra renacentista que representaría quizá un pretendido personaje histórico romano.

Por el contrario, en los fondos actuales del museo sí existe otro tondo marmóreo de similares características, que representa asimismo en bajorrelieve un busto masculino con vestimenta militar romana, pero mirando a la izquierda y con pelo más desarrollado y barba (fig. 13). Aunque hay dudas sobre su origen⁷⁷, su pertenencia original al Museo Arqueológico Municipal de Sevilla,



Fig. 12. Detalle de la galería escultórica del Museo Arqueológico de Sevilla en el exconvento de la Merced. Foto: fondo del Museo Arqueológico de Sevilla.

75 Cf. fig. 5, 8 y 12. Para otro momento reservamos este trabajo, en el que nos guiaremos por el propio catálogo de piezas contenido en el manuscrito, así como por estas fotografías, aunque teniendo en cuenta que son de momentos posteriores, por lo que debieron agregarse otras piezas o alterarse la propia disposición ideada por D. de los Ríos. Un hecho evidente es que ya aparece en la exposición la estatua casi completa de Diana, que se descubrirá en 1900.

76 Nuestro agradecimiento a Manuel Camacho, quien desde el Museo Arqueológico de Sevilla nos ha proporcionado los datos relativos a las piezas que a continuación reseñamos.

77 MAS inv. ROD3541. Según el libro de inventario es de procedencia desconocida, pero en la ficha concreta se añade que procede de Bornos (Cádiz).

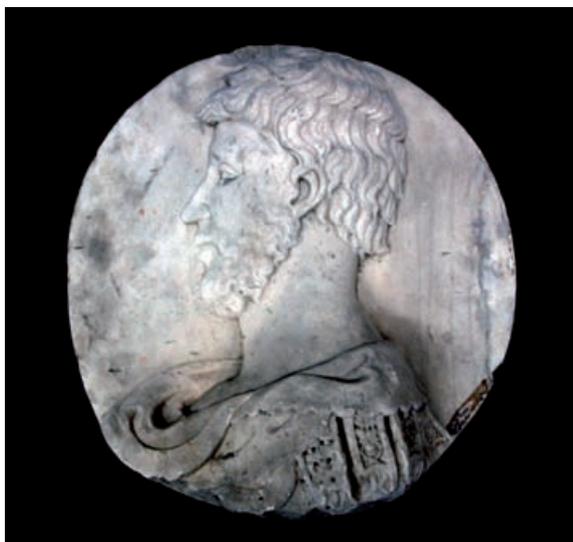


Fig. 13. Tondo moderno con relieve de personaje masculino. Museo Arqueológico de Sevilla.
Foto: Museo Arqueológico de Sevilla.



Fig. 14. Tondo moderno con relieve de personaje femenino. Museo Arqueológico de Sevilla.
Foto: Museo Arqueológico de Sevilla.

creado a fines del siglo XIX y que se integró en el Museo Arqueológico Provincial solo en la década de 1940, imposibilitan que formara parte del primer museo del exconvento de la Merced⁷⁸. Si la pieza procede de Bornos es muy probable que formara parte de la decoración del palacio de Per Afán III Enríquez de Ribera (1509-1571), I duque de Alcalá de los Gazules, bien conocido por su colección escultórica traída desde Italia a la «Casa de Pilatos» (Sevilla)⁷⁹. En el palacio de Bornos mandó construir al arquitecto Benvenuto Tortello una loggia a la italiana –aún conservada–, y en ella se situaron algunas piezas o grupos estatuarios de procedencia italiana que luego pasarían también a la «Casa de Pilatos». Por ello sería posible que el tondo representara asimismo un pretendido personaje histórico romano⁸⁰; aunque también cabe la posibilidad de que fuera un retrato «a la antigua» del propio duque de Alcalá, ya que sus rasgos fisonómicos se asemejan a los de este según las representaciones que de él se conservan⁸¹. Junto a este tondo ingresó asimismo otro similar en que se representa un busto femenino (fig. 14), de perfil clásico, mirando en este caso hacia la derecha, cubierto el busto con un manto plegado y con el pelo recogido en un moño posterior, en una repre-

78 En efecto, esta colección municipal sevillana se constituyó a fines del siglo XIX principalmente mediante la compra de la colección arqueológica particular de Francisco Mateos-Gago y se integró en su mayor parte en los fondos del nuevo Museo Arqueológico Provincial de Sevilla entre 1941 y 1946, aunque dejando en poder municipal la colección numismática, así como las piezas arqueológicas de época moderna. Estas continúan en la Torre de Don Fadrique (exconvento de Santa Clara). Cf., López, 2010, 230-233, 334-335 y 407-415.

79 Trunk, 2002.

80 Podría pensarse incluso como hipótesis en un emperador de la dinastía antonina, como un Marco Aurelio, por la disposición de la barba y cierta expresión «filosófica».

81 Por ejemplo, el retrato al óleo que de él hiciera el pintor Francisco Ribalta en 1615 para el Colegio del Corpus Christi de Valencia.

sentación que parece que corresponde a un personaje femenino idealizado⁸².

Por el contrario, sí formó parte de aquella colección inicial del museo un busto en bulto redondo, de mármol de Carrara, que representa a un joven con coraza romana (fig. 15), y que se hace proceder de Umbrete, localidad del Aljarafe próxima a Sevilla⁸³. Así, debió formar parte de la importante colección de esculturas que en el siglo XVIII decoraron los jardines del palacio, en Umbrete, del cardenal sevillano Francisco de Solís, y que se realizaría entre 1757 y 1762, según el estudio de F. Amores, quien ha documentado que existían una fuente decorada con una estatua de Neptuno joven, 24 estatuas y 33 bustos de mármol de Carrara⁸⁴. No obstante, para este autor no serían de talleres italianos, sino que el grupo de mejores piezas procedería del taller de la Granja de San Ildefonso (elaboradas hacia 1756) y el resto sería de artistas locales. En suma, conformaban el mejor programa de escultura decorativa moderna «a la antigua» de la Sevilla ilustrada. En el año 1844 todas estas esculturas se trasladan a Sevilla y en buena parte se dedicaron precisamente a la ornamentación de la plaza situada por delante del exconvento de la Merced, donde estaba el museo de Pinturas. En 1863 se volvieron a trasladar para



Fig. 15. Busto moderno de joven.
Museo Arqueológico de Sevilla.
Foto: Museo Arqueológico de Sevilla.

ornamentar el Paseo de las Delicias, y otras se han conservado en el Ayuntamiento sevillano, como un retrato de Alejandro. Debió de ser en esos años –entre 1844 y 1863– cuando este busto se quedó en los fondos del Museo Arqueológico, sin iniciar el complicado periplo del resto de las piezas compañeras.

Finalmente, podemos llamar la atención sobre otro busto asimismo moderno que forma parte de los fondos del Museo Arqueológico de Sevilla, donde consta que procede de Itálica, aunque actualmente se encuentra en depósito en los Reales Alcázares de Sevilla, en una hornacina del denominado «Jardín del Risco»⁸⁵. En efecto, esa procedencia italicense parecería corroborada porque la pieza ilustra algunas postales con la leyenda: *Ruinas ITALICA. Circo romano. Busto del emperador Hadriano*⁸⁶

82 MAS inv. ROD3542. En referencia al I duque de Alcalá podemos traer a colación una medalla conmemorativa del III Duque, su sobrino Fernando Enríquez de Ribera, que se fecha en 1639, en que aparece en el anverso su busto de perfil a la izquierda, pero con coraza de época, y en el reverso un busto idealizado de figura femenina, con el pelo recogido, pero con corona, y que se reconoce como personificación de la diosa griega Astrea porque se ha grabado el nombre (Fernández, 2008, 161, nº 21). Nos parecen significativas las similitudes entre ambas representaciones, a pesar del diverso formato y la diferente cronología, pero que pudo marcar una cierta tradición en esta familia aristocrática.

83 MAS inv. REP 186-1.

84 Amores, 2004.

85 MAS inv. IG 770. Agradezco a José Manuel Rodríguez Hidalgo las referencias proporcionadas sobre este busto y sus avatares entre Sevilla e Itálica.

86 En el marco de este mismo simposio en Barcelona, Markus Trunk llamó mi atención sobre esta representación y me proporcionó una copia de la postal, como asimismo J. M. Rodríguez Hidalgo.

(fig. 16), lo que lógicamente produce una cierta sorpresa. No obstante, en este caso se trata de un traslado desde Sevilla hasta Itálica en fecha bastante reciente, por lo que la pieza –claramente moderna– tiene con Itálica solo una relación circunstancial. Fue llevada precisamente a Itálica desde Sevilla en los inicios del siglo xx para decorar la fachada de la llamada «casa romana» que se construyó al norte del anfiteatro, como pabellón de firmas y sitio de descanso; en fotografías de época se identifica el citado busto en el frente superior de esta edificación⁸⁷. No es esta la situación de la pieza en la postal que comentamos, pues aparece desmontada de ese lugar, fracturada y colocada en el entorno del anfiteatro, lo que justificaría la leyenda de la postal, que además equivoca el anfiteatro como circo. Es más, en alguna fotografía de las memorias de excavaciones de Andrés Parladé en el anfiteatro en la primera mitad de la década de los veinte, asimismo aparece junto a otros materiales romanos, aunque nunca es mencionada en el texto, ya que no había dudas ni de que no era una escultura italicense, ni de su consideración como obra moderna. Además, aunque posteriormente pasó desde Itálica de nuevo a Sevilla, a los fondos del Museo Arqueológico Provincial, nada tiene que ver con aquel museo de 1789 conformado por Demetrio de los Ríos.



Fig. 16. Ruinas ITALICA. Circo romano. Busto del emperador Hadriano. Postal de comienzos del siglo xx. Foto: cortesía M. Trunk.

⁸⁷ Luzón, 1999, 147; Izquierdo, 2012, fig. 2.

BIBLIOGRAFIA

- AMORES CARREDANO, F. - BELTRÁN FORTES, J. (Eds.): *Itálica 1912-2012. Centenario de la declaración como Monumento Nacional*, Sevilla.
- AMORES MARTÍNEZ, F., 2004: «Los antiguos jardines del palacio arzobispal de Umbrete», *Laboratorio de Arte* 17, 327-341.
- BELTRÁN FORTES, J., 1995: «Arqueología y configuración del patrimonio andaluz. Una perspectiva historiográfica», en: GASCO LACALLE, F. - BELTRÁN FORTES, J. (Eds.), *La Antigüedad como argumento. II. Historiografía de Arqueología e Historia Antigua en Andalucía*, Sevilla, 13-55.
- BELTRÁN FORTES, J., 2003: «La antigüedad romana como referente para la erudición española del siglo XVIII», en: BELTRÁN FORTES, J. - CACCIOTTI, B. - DUPRÉ RAVENTÓS, X. - PALMA VENETUCCI, B. (Eds.), *Illuminismo e Illustración. Le antichità e i loro protagonista in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, Roma, 47-64.
- BELTRÁN FORTES, J., 2008a: «Esculturas romanas de Itálica aparecidas en el siglo XVIII», *Spal* 17, 47-60.
- BELTRÁN FORTES, J., 2008b: «Dea Roma», en: AMORES CARREDANO, F. - BELTRÁN FORTES, J. - FERNÁNDEZ LACOMBA, J. (Eds.), *El rescate de la antigüedad clásica en Andalucía*, Sevilla, 236-238, nº 38.
- BELTRÁN FORTES, J., 2010: «Las esculturas», en: CABALLOS RUFINO, A. (Ed.), *Itálica - Santiponce. Municipium y Colonia Aelia Augusta Italicensium*, Roma, 115-126.
- BELTRÁN FORTES, J., 2011: «Campos Munilla, Manuel», en: *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, tomo X, 746-747.
- BELTRÁN FORTES, J., 2012a: «El libro manuscrito e inacabado de Demetrio de los Ríos sobre Itálica», en: AMORES CARREDANO, F. - BELTRÁN FORTES, J. (Eds.), *Itálica 1912-2012. Centenario de la declaración como Monumento Nacional*, Sevilla, 93-106.
- BELTRÁN FORTES, J., 2012b: «Las esculturas de Itálica», en: AMORES CARREDANO, F. - BELTRÁN FORTES, J. (Eds.), *Itálica 1912-2012. Centenario de la declaración como Monumento Nacional*, Sevilla, 237-260.
- BELTRÁN FORTES, J., 2012c: «El foro de Itálica», en: AMORES CARREDANO, F. - BELTRÁN FORTES, J. (Eds.), *Itálica 1912-2012. Centenario de la declaración como Monumento Nacional*, Sevilla, 123-130.
- BELTRÁN FORTES, J., 2012d: «Pintura mural del Anfiteatro», en: AMORES CARREDANO, F. - BELTRÁN FORTES, J. (Eds.), *Itálica 1912-2012. Centenario de la declaración como Monumento Nacional*, Sevilla, 227-232.
- BELTRÁN FORTES, J., 2012e: «Basilio Sebastián Castellanos de Losada (1807-1891)», en: BELTRÁN FORTES, J.; PEÑALVER GÓMEZ, E. (Eds.), *La Antigüedad en el fondo antiguo de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla*, Sevilla, 182-184, nº 28.
- BELTRÁN FORTES, J. - LÓPEZ RODRÍGUEZ, J. R., 2012: «Historia de las colecciones del Museo Arqueológico de Sevilla (España)», *Horti Speridum* 2, 95-125.
- CACCIOTTI, B., 2012: «Antoine Nibby (1792-1839)», en: BELTRÁN FORTES, J. - PEÑALVER GÓMEZ, E. (Eds.), *La Antigüedad en el fondo antiguo de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla*, Sevilla, 148-149, nº 7.
- CASTELLANOS DE LOSADA, B. S., 1844: *Compendio Elemental de Arqueología*, Madrid.
- DE LOS RÍOS, D., 1879: *Itálica. Historia y descripción artística de esta infortunada ciudad y de sus ruinas*, manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid (ref. Ms. 22283).
- DE LOS RÍOS, J. A., 1844: *Sevilla Pintoresca, ó Descripción de sus mas célebres monumentos artísticos*, Sevilla.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, F., 1998: *Las excavaciones de Itálica y Don Demetrio de los Ríos a través de sus escritos*, Córdoba.
- FERNÁNDEZ LACOMBA, J., 2008: «El tercer duque de Alcalá», en: AMORES CARREDANO, F. - BELTRÁN FORTES, J. - FERNÁNDEZ LACOMBA, J. (Eds.), *El rescate de la antigüedad clásica en Andalucía*, Sevilla, 161, nº 21.
- IZQUIERDO DE MONTES, R., 2012: «La protección legal de Itálica. De Monumento Nacional a Bien de Interés Cultural», en: AMORES CARREDANO, F. - BELTRÁN FORTES, J. (Eds.), *Itálica 1912-2012. Centenario de la declaración como Monumento Nacional*, Sevilla, 39-50.
- LEÓN ALONSO, P., 1993: «Las ruinas de Itálica, una estampa arqueológica de prestigio», en: BELTRÁN FORTES, J. - GASCÓ LACALLE, F. (Eds.), *La Antigüedad como argumento. Historiografía de Arqueología e Historia Antigua en Andalucía*, Sevilla, 29-61.
- LEÓN ALONSO, P., 1995: *Esculturas de Itálica*, Sevilla.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, J. R., 2010: *Historia de los Museos de Andalucía. 1500-2000*, Sevilla.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, R., 2010: *La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Sevilla*. Sevilla.
- LUZÓN NOGUÉ, J. M., 1999: *Sevilla la Vieja. Un paseo histórico por las ruinas de Itálica*. Sevilla.

- MAÑAS ROMERO, I., 2012: «Casa y mosaicos», en: AMORES CARREDANO, F. - BELTRÁN FORTES, J. (Eds.), *Itálica 1912-2012. Centenario de la declaración como Monumento Nacional*, Sevilla, 173-212.
- MARTÍN GARCÍA, F. A., 1993: «Notas sobre un inventario del Real Alcázar de Sevilla del año 1813», *Archivo Hispalense* 232, 123-130.
- OJEDA NOGALES, D., 2009: *Trajano de Itálica*, Sevilla.
- OJEDA NOGALES, D., 2010: «El ‘Adriano’ colosal de Itálica», en: Abascal, J. M.; Cebrián, R. (Eds.), *Escultura Romana en Hispania VI. Homenaje a Eva Koppel*, Murcia, 239-248.
- OJEDA NOGALES, D., 2011: *Trajano y Adriano. Tipología estatuaria*, Sevilla.
- RODRÍGUEZ HIDALGO, J. M., 2012a: «Perfil biográfico de Demetrio de los Ríos y su intervención en Itálica», en: AMORES CARREDANO, F. - BELTRÁN FORTES, J. (Eds.), *Itálica 1912-2012. Centenario de la declaración como Monumento Nacional*, Sevilla, 75-92.
- RODRÍGUEZ HIDALGO, J. M., 2012b: «Itálica. La Pompeya española», en: ALMAGRO GORBEA, M. - MAIER ALLENDE, J. (Eds.), *De Pompeya al Nuevo Mundo. La Corona española y la Arqueología en el siglo XVIII*, Madrid, 123-142.
- SAN MARTÍN MONTILLA, C., 2012: «La colección ‘Demetrio de los Ríos’ en el Archivo del Museo Arqueológico de Sevilla», en: AMORES CARREDANO, F. - BELTRÁN FORTES, J. (Eds.), *Itálica 1912-2012. Centenario de la declaración como Monumento Nacional*, Sevilla, 107-116.
- TURRUBIA FERNÁNDEZ, Y., 2006: «El museo arqueológico de Sevilla en el convento de la Merced», *Laboratorio de Arte* 19, 503-515.
- TRUNK, M., 2002: *Die ‘Casa de Pilatos’ in Sevilla. Studien zu Sammlung, Aufstellung und Rezeption antiker Skulpturen im Spanien des 16. Jhs*, Mainz.