

*LA DESCRIZIONE DE LA CELEBRE REAL GALLERIA DI
SAN YDELFONSO: EL IDEARIO ARTÍSTICO DE ISABEL
DE FARNESIO Y SU MATERIALIZACIÓN EN EL
CUADERNO DE AJELLO*

*LA DESCRIZIONE DE LA CELEBRE REAL GALLERIA DI SAN
YDELFONSO: THE ARTISTIC IDEOLOGY OF ELISABETH
FARNESE AND IT MATERIALIZATION IN AJELLO NOTEBOOK*

NOELIA MUÑOZ ESTEBAN

Universidad Complutense de Madrid, España

noelimun@ucm.es

Resumen: Isabel de Farnesio, gran amante del arte, compró la colección de escultura de Cristina de Suecia para decorar el Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Hacia 1750, encargó al abate Eutichio Ajello la realización de una descripción de las mismas a modo de catálogo. Finalmente, el proyecto fue cancelado debido a que los manuscritos presentados no fueron del agrado de la reina. Así pues, en este trabajo se pretende retomar algunas cuestiones acerca de la procedencia y compra de la colección de Cristina de Suecia, los dibujos y el primer esquema conservados, además de acercarnos a la casi desconocida figura de Ajello y a las fuentes para el estudio de este ambicioso proyecto.

Palabras clave: Isabel de Farnesio, Eutichio Ajello, coleccionismo, escultura clásica, dibujo.

Abstract: Elisabeth Farnese, great lover of art, bought the collection of sculptures of Christina of Sweden to decorate the Royal Site of la Granja de San Ildefonso. Around 1750, he commissioned to *abate* Eutichio Ajello a description of them as a catalog. Finally, the project was cancelled since the submitted manuscripts were not to the liking of the queen. Thus, this work intends to return to some questions about the origin and purchase of the collection of Christina of Sweden, the drawings and the first manuscript preserved, as well as bring us closer to the almost unknown figure of Ajello and the sources for the study of this ambitious project.

Keywords: Elisabeth Farnese, Eutichio Ajello, art collecting, classic sculpture, drawing.

Isabel de Farnesio Neoburgo, nació en la ciudad italiana de Parma en 1692. Se casó por poderes con Felipe V en 1714, tan solo ocho meses después de la prematura muerte de su primera esposa, María Luisa Gabriela de Saboya (1688-1714). Desde una temprana edad, Isabel de Farnesio fue educada, entre otros conocimientos, en el arte de la pintura, la música o la caza que continuó practicando una vez instalada en la corte española. La educación recibida junto con el ambiente artístico y coleccionista de su familia, conformó el gusto que en un futuro plasmaría en el Real Sitio de La Granja de San Ildefonso.

A la muerte del rey en 1746, Isabel de Farnesio se vio obligada a exiliarse en el palacio de La Granja debido a su mala relación con su hijastro, el rey Fernando VI (1713-1759). Una vez allí instalada, inició el proceso de creación de la galería de escultura del Real Sitio.

En julio de 1766, una anciana Isabel de Farnesio escribió una carta donde recordaba su vida, dejando datos muy importantes para el estudio de su biografía como reina coleccionista:

“Soy la última Farnesio, una dinastía bastarda instaurada en Parma por el acuerdo entre el Papa y el emperador Carlos V. Bastardos sí, pero grandes mecenas. La familia siempre fue amante del arte y puso empeño en dejar su impronta a través de un gran legado artístico. El palacio de Roma, el de Caprarola, los de Parma y Piacenza, Colorno, en todos ellos luce la flor de lis de Pablo III la misma que hice poner en La Granja y Riofrío y en todos los cuadros y esculturas de mi colección¹.”

La gran mayoría de las piezas que formaban parte de esta colección de esculturas, fueron compradas en un único lote a los herederos de Cristina de Suecia (1626-1689), que, tras abdicar como reina de Suecia en 1654, se convirtió al catolicismo y se instaló en Roma. Durante sus visitas al Palacio Farnesio, quedó deslumbrada con la colección de escultura clásica y quiso emularla en su nuevo palacio. No se sabe con certeza la procedencia de las piezas, pero han llegado algunos documentos sobre cómo las adquiría, en su mayoría por mediación de asesores que buscaban en las excavaciones arqueológicas y en el comercio de antigüedades. Otra de las fuentes de adquisición fueron los regalos, como el realizado por el Duque de Parma en 1681.

¹ LAVALLE-COBO, Teresa: *Isabel de Farnesio, la reina coleccionista*. Madrid, 2002, p. 23. Sobre la biografía de Isabel de Farnesio como coleccionista véase LAVALLE-COBO, Teresa: “Biografía artística de Isabel de Farnesio”, en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso, retrato y escena del rey*. Madrid, 2000, pp. 182-194.

A la muerte de Cristina de Suecia en 1689, todas las esculturas fueron legadas a su heredero universal, el cardenal Decio Azzolini (1623-1689), que desafortunadamente falleció pocas semanas después, pasando la colección a su hijo, Pompeo Azzolini. Éste último no podía conservar tal cantidad de tesoros, por lo que tomó la decisión de ponerlos a la venta, y en 1692 fue comprada por Livio Odescalchi (1652-1713)².

Cuando falleció este último, en 1713, su sobrino, Baldasare d'Erba, la puso de nuevo en el mercado, que presentaba dos dificultades para ser adquirida: por un lado, su alto coste, y por otro, que las esculturas no podían salir de Roma sin una dispensa papal. Felipe V, y especialmente, Isabel de Farnesio, quería hacerse con esta colección, puesto que según ella no tenían esculturas antiguas de ese nivel para su nuevo palacio de La Granja, por lo que hicieron todo lo posible a través de intermediarios como Andrea Procaccini (1671-1734) o el Cardenal Acquaviva, Embajador de España en Roma por aquel entonces, consiguiendo que se formalizara la compra y el Papa aceptase. El traslado de las piezas tuvo muchas dificultades, pero finalmente en 1725 se enviaron las últimas piezas desde Génova³.

Para completar este lote, la corona compró en 1728 algunas de las esculturas de la colección reunida por Gaspar de Haro y Guzmán, VII Marqués del Carpio (1629-1687), por la cantidad de 3.600 doblones. Entre las esculturas adquiridas, se encuentran doce ídolos egipcios, de los cuáles han llegado hasta nuestros días ocho, el resto fueron robados o destruidos probablemente por las tropas napoleónicas⁴.

La colocación de las esculturas en las salas destinadas a albergar esta galería, situada en el cuarto bajo del palacio, comenzó en 1746, año de la muerte de Felipe V y se terminaron las labores en 1750. La disposición no fue la misma que la empleada por sus antiguos propietarios a excepción del grupo compuesto por las Musas y Apolo. Durante este proceso, se sacaron vaciados de las mejores piezas con destino a la incipiente Real Academia de Bellas Artes⁵.

² Sobre la colección de Cristina de Suecia: RIAZA DE LOS MOZOS, Mónica y SIMAL LÓPEZ, Mercedes: «La Statua è un prodigio dell'arte»: Isabel de Farnesio y la Colección de Cristina de Suecia en La Granja de San Ildefonso», *Reales Sitios*, 144, 2000, pp. 57-67; ELVIRA BARBA, Miguel Ángel: *Las esculturas de Cristina de Suecia: un tesoro de la Corona de España*. Madrid, 2011.

³ Sobre el traslado de la colección de esculturas: LUZÓN, José María: «La colección de Cristina de Suecia y su traslado a España», en *España y Suecia en la época del Barroco*. Madrid, 1998, pp. 897-922.

⁴ CACCIOTTI, Beatrice: «La Collezione del VII Marchese del Carpio tra Roma e Madrid», *Bollettino d'Arte*, 86-87, serie VI, 1994, pp. 133-196.

⁵ LUZÓN NOGUÉ, José María: «Isabel Farnesio y la Galería de Esculturas de San Ildefonso», en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso, retrato y escena del rey*. Madrid, pp. 203-219; ELVIRA BARBA,

Una vez asentada la galería, el deseo de la reina fue el de idear un ambicioso proyecto para la publicación de un catálogo de las piezas de su colección de escultura. Este estudio fue encargado al anticuario Eutichio Ajello e Liscari (1711-1793), un abate nacido en la ciudad de Gala, hoy conocida como Barcellona Pozzo di Gotto, en la provincia de Mesina, Sicilia. No se han conservado muchos datos sobre su biografía, pero si algunos importantes, como que estudió en París, donde se formó en el mundo de la antigüedad y que fue llamado por la reina hacia 1743. Durante su estancia de casi nueve años en la corte, trabajó en La Granja para Isabel de Farnesio y posteriormente para su hijo, el infante Don Luis⁶.

Las fuentes más antiguas que documentaron este proyecto fueron coetáneas al encargo, datan de 1751 y 1752, ambas fueron publicadas en las *Novelle Letterarie Pvblicate in Firenze*⁷, dando noticia de lo que se estaba realizando en La Granja con dicha colección. El texto de 1751 aporta los pocos datos que se tienen sobre la biografía de Ajello. Un año más tarde, en 1752, se volvió a publicar en el siguiente tomo de estas *Novelle*⁸ noticias de numerosas ciudades, y, volvemos a encontrar mencionado a Eutichio Ajello, en esta ocasión para hacer alusión a los regalos realizados por parte de la reina por su trabajo y se esperaba que pronto se realizase la publicación del volumen.

El proyecto de este catálogo, en el que se pretendía hacer un análisis de cada una de las esculturas acompañadas de una estampa de la misma, fue algo relativamente novedoso en España, pero no en el resto de Europa, donde ya habían surgido este tipo de publicaciones, que probablemente habían sido vistos por Isabel de Farnesio antes de su llegada a la corte española. Algunos de ellos fueron obras publicadas en Italia o Francia, y servían para reforzar el prestigio de los coleccionistas de escultura clásica. Entre ellas se pueden encontrar obras realizadas por eruditos como la de Joachim von Sandrart (1606-1688), donde se exponía la colección del Marqués Vincenzo Giustiniani (1564-

Miguel Ángel: “La colección de Felipe V e Isabel Farnesio en La Granja de San Ildefonso”, en *Corona y arqueología en el Siglo de las Luces*. Madrid, 2010, pp.104-105.

⁶ ELVIRA BARBA, Miguel Ángel: *El Cuaderno de Ajello y las esculturas del Museo del Prado*. Madrid, 1998, pp. 10-11.

⁷ Fragmentos transcritos en: CACCIOTTI, Beatrice: “La Collezione del VII Marchese del Carpio...”, *op. cit.*

⁸ Se puede consultar el volumen en Google Books https://books.google.es/books?id=1bNFAAAAcAAJ&hl=es&source=gbs_book_other_versions (Consultado el 20/08/17).

1637). El libro está dividido en dos volúmenes en el que colaboraron numerosos artistas, y en los que se puede ver la representación de las esculturas ordenadas por divinidad⁹.

Por otro lado, Antonio Francesco Gori (1691-1757), un anticuario florentino, escribió numerosos libros a modo de catálogo de algunas de las colecciones florentinas, dentro de un proyecto que abordó numerosas colecciones de objetos y esculturas, como por ejemplo las del Museo Etrusco de Cortona o de la colección de numismática y objetos de plata de los Museos Florentinos.

Pero para este caso de estudio, es especialmente interesante el *Statvae Antiquae Deorum et virorum Illustrum, centum aereis tabulis incisae quae exstant in Thesavro Mediceo*¹⁰, dedicada a Gian Gastone de' Medici, (1671-1737), Gran Duque de Toscana, del que eran la mayor parte de las esculturas. Esta obra fue publicada en 1734. El libro, de gran formato, fue escrito en latín, y comienza con un extenso prefacio en el que el autor comenta la composición de la obra y resume cada *Tavula* o parte en la que está dividida. Después de esta introducción aparece un índice e inmediatamente después un análisis artístico de cada una de las esculturas de las colecciones mediceas. Estas descripciones fueron acompañadas de su correspondiente estampa¹¹. En algunas ocasiones la representación se hizo desde numerosos puntos de vista para que el lector pudiese ver la escultura en “360” grados.

Regresando de nuevo al proyecto español, se sabe que se escribieron dos ensayos. El primero, conocido también como *primo saggio*, fue el presentado a modo de esquema, y fue redescubierto en el año 2000 por Mónica Riaza de los Mozos y Mercedes Simal López¹² en el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, donde había estado custodiado, al menos hasta antes de 1974, ya que aparece en el inventario de los manuscritos de este mismo ministerio¹³. Este documento no está firmado por Eutichio Ajello, pero la comparación con algunas de las publicaciones descriptivas por Vicens Gil de Tejada¹⁴, Emile Hübner¹⁵ o Eduardo Barrón¹⁶, que pudieron leer el manuscrito antes

⁹ Edición consultada: *Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani*. ¿Roma?, después de 1750

¹⁰ GORI, Francesco: *Statvae Antiquae Deorum et virorum Illustrum, centum aereis tabulis incisae quae exstant in Thesavro Mediceo*. Florencia, 1734.

¹¹ CARRASCO FERRER, Marta; ELVIRA BARBA, Miguel Ángel: *Ex Roma Lux*. Madrid, 1997, pp. 77-78.

¹² RIAZA DE LOS MOZOS, Mónica y SIMAL LÓPEZ, Mercedes: “«La Statua è un prodigio dell'arte»...”, *op. cit.*

¹³ SANTIAGO RODRÍGUEZ, Miguel: *Los manuscritos del Archivo General y Biblioteca del Ministerio de Asuntos Exteriores*. Madrid, 1974, p. 241, n. 378.

¹⁴ VICENS Y GIL DE TEJADA, Benito: “Rápido examen de una descripción manuscrita de la galería de escultura del Real Palacio de San Ildefonso”, *La Razón*, Madrid, 2, 1861, pp. 394-400.

de su desaparición, y la coincidencia del orden de las diatribas con el llamado *Cuaderno de Ajello* del Museo del Prado, del que se hablará a continuación, hace que se pudiese atribuir el texto al abate.

El orden que seguía este *primo saggio*, fue, al igual que este tipo de catálogos, por divinidades: comenzando por los ídolos egipcios, procedentes en gran parte de la colección del Marqués del Carpio, a continuación, bustos romanos y el resto del *saggio* está dividido por dioses y héroes grecolatinos. En este manuscrito, el autor hizo un análisis siguiendo el llamado “evemerismo”, un método que veía a los dioses paganos como personajes históricos, una fórmula usada por primera vez en el siglo III a. C.¹⁷, que queda ya reflejado en la introducción dedicada a la reina en la primera página: “*e calcando così gentilmente, e senza strépito un camino, che par son ora sconosciuto, m’avanzerò a screpolare i primi veli della Favola, attento semre a conoscere la vera Persona, che stà sotto l’idea del Nume, e ciò per via della Scrittura, e della Storia*”¹⁸.

Uno de los motivos por el que finalmente no fue publicado pudo ser por la falta de un análisis artístico de la pieza, y en muchas ocasiones la limitación a opiniones de eruditos anteriores que, hacen de alguna de las diatribas meras anécdotas u opiniones propias y por lo tanto carecen de un alto nivel científico que dista mucho de los estudios vistos con anterioridad.

La aparición de este documento dio lugar a nuevos aportes que pudieron precisar la fecha del proyecto, las láminas y los motivos que llevaron a que no se publicara finalmente. El segundo manuscrito o *saggio*, por desgracia aún se encuentra en paradero desconocido, se supone que debía contener las descripciones más extensas y se incluirían las esculturas que faltaban en el primero¹⁹.

La segunda parte de este proyecto, fueron los cincuenta y nueve dibujos preparatorios para ser grabados, realizados después de la elaboración de los manuscritos,

¹⁵ HÜBNER, Emil: *Die antiken bildwerke in Madrid*. Berlín, 1862, pp. 15-19.

¹⁶ BARRÓN, Eduardo: *Catálogo de la escultura*. Madrid, 1908, pp. 12-13.

¹⁷ SCHRÖDER, Stephan F. y ELVIRA BARBA, Miguel Ángel: “Eutichio Ajello (1711-1793) y su Descripción de la célebre Real Galería de San Ildefonso”, *Boletín del Museo del Prado*, vol. 24, 42, 2006, p. 43.

¹⁸ Extracto tomado del manuscrito original transcrito en: SCHRÖDER, Stephan F. y ELVIRA BARBA, Miguel Ángel: “Eutichio Ajello (1711-1793) y su Descripción...”, *op. cit.*, p. 46.

¹⁹ SIMAL LÓPEZ, Mercedes: “Isabel de Farnesio y la colección real española de escultura. Distintas noticias sobre compras, regalos, restauraciones y el ‘Cuaderno de Aiello’”, *Archivo Español de Arte*, n.º. 59, 315, 2006, pp. 263-278.

y actualmente conservados en el Museo del Prado formando parte del grupo conocido como los dibujos del “Cuaderno de Ajello”.

Los dibujos, de gran formato (480 x 337 mm), están realizados a lápiz negro sobre papel de origen holandés, se ha podido comprobar estudiando los dos tipos de filigranas o marcas de agua que se encuentran tras pasar por la mesa de luz los dibujos. Por una parte, tenemos, siempre en el centro, un gran escudo coronado en cuyo interior tiene una flor de lis, en la parte inferior aparece el número 4 y las iniciales “WR” y “JV”, lo que nos indica que es un papel de buena calidad procedente del molino papelerero Van de Verde²⁰. En otras hojas, lo que se observa son las siglas “IV”, que se trata de la contramarca de la filigrana y que indica que, según vemos en la terminación de los puntizones del papel en los laterales, es un pliego de grandes dimensiones (960 x 674 mm)²¹. Este tipo de papel denota lujo, comprado para realizar un encargo de características regias en el que se invirtió mucho dinero y seguramente a los mejores artistas del momento.

Desafortunadamente, no se han conservado datos de quién pudo ser el autor de los dibujos, dado su perfecta técnica que los hacen aún más impersonales. Si se pueden datar alrededor de 1755, puesto que el grabado no se instauró como disciplina artística hasta 1752 con la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando²².

En ellos observamos distintas anotaciones, numeradas por número de diatriba. Las inscripciones en castellano probablemente fueron hechas por distintas manos situadas a finales del siglo XIX y principios del XX, entre otros, por Vicens Gil de Tejada. Si se hace una comparación entre el manuscrito del *primo saggio* y el orden de los dibujos, se observan coincidencias, por lo que se pudo atribuir este manuscrito al Abate Ajello.

Finalmente, el estudio fue concluido y entregado a Isabel de Farnesio hacia 1751 y no se volvió a tener rastro documental de la vida del abate. A la reina madre no le fueron de agrado, quedando sumamente decepcionada. Tanto es así que decidió cancelar el proyecto junto con otros motivos, como el regreso de su hijo, futuro Carlos III para ocupar el trono después de la muerte de Fernando VI.

A pesar del deseo de Isabel de Farnesio de mantener las esculturas en su sitio original, las esculturas pasaron a formar parte de otros Reales Sitios, tales como el Palacio

²⁰ Filigrana localizada en: CHURCHILL, W. A.: *Watermarks in paper: in Holland, England, France, etc., in the XVII and XVIII centuries and their interconnection*. Amsterdam, 1935.

²¹ Agradezco a Gloria Solache Vilela, del Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado, la ayuda para la interpretación del papel y el acceso para estudiar los dibujos.

²² ELVIRA BARBA, Miguel Ángel: *El Cuaderno de Ajello... op. cit.*, p. 12.

de Aranjuez, en el que por orden de Carlos IV se trasladaron algunas de las piezas con la condición de que se sacara un vaciado que se mantuviera en la ubicación original, y que son los que actualmente se conservan en la galería de La Granja junto con los pedestales originales. En 1828, por orden de Fernando VII se llevaron al naciente Museo del Prado, formando el núcleo principal de la colección de escultura.