

**CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN****PRESIDENTE**

El Duque de San Carlos

**GERENTE**

Miguel Ángel Recio Crespo

**VOCALES**José María Álvarez del Manzano  
y López del Hierro,

José de Carvajal Salido,

Miguel Ángel Cortés Martín,

Juan Fageda Aubert,

María del Carmen Iglesias Cano,

Juan Junquera González,

Pablo Olivera Massó,

Benigno Pendás García,

José Villegas Ortega y

Francisco Javier Zarzalejos Nieto

**SECRETARIO**

Manuel María Zorrilla Suárez

**REVISTA REALES SITIOS****DIRECTORA**

Rosario Díez del Corral Garnica

**COMITÉ DE REDACCIÓN**

Fernando Bouza Álvarez,

Margarita González Cristóbal,

Juan Hernández Ferrero,

María Luisa López-Vidriero Abello,

Juan Carlos de la Mata González,

Javier Peña González de Heredia,

Delfín Rodríguez Ruiz,

José Luis Sancho Gaspar

**JEFE DE SERVICIO DE****PROGRAMAS CULTURALES**

Carmen Cabeza Gil-Casares

**GESTIÓN Y PRODUCCIÓN EDITORIAL**

Julia López de la Torre

Tel.: 91 547 53 50. Exts. 7250-7251-7252

Fax: 91 454 88 38

**REDACCIÓN**

Begoña Mardones

**SUSCRIPCIONES Y PUBLICIDAD**

Enrique Muñoz Ariza

Tel.: 91 454 87 00. Ext. 7256

Fax: 91 454 88 41

**FOTOGRAFÍAS**

Patrimonio Nacional

**EDITOR**

Patrimonio Nacional

Palacio Real de Madrid

c/ Bailén, s/n - 28071 Madrid

www.patrimonionacional.es

**2 El Palacio del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso.  
¿Un espacio para la teoría de la arquitectura?**

Por Delfín Rodríguez Ruiz.

*Universidad Complutense de Madrid.*

El complejo proceso de construcción y crecimiento del Palacio de La Granja, en el que coinciden lenguajes arquitectónicos y soluciones tipológicas de muy diferente origen, a lo que hay que añadir el aparente desorden compositivo y funcional del mismo, han contribuido a que el edificio haya sido considerado habitualmente como una arquitectura sin proyecto ni discurso coherente. El presente ensayo pretende llamar la atención sobre el hecho de que también la ausencia de guión o su desorden permiten deducir una construcción teórica en el edificio, así como comprobar que las discusiones azarosas y de detalle favorecieron la aparición de debates teóricos sobre lenguajes y conceptos arquitectónicos muy elocuentes y significativos.

**14 Localización de las esculturas del Palacio Real de  
La Granja de San Ildefonso según los Inventarios Reales.**

Por María Jesús Herrero Sanz.

*Patrimonio Nacional.*

En este artículo se ha intentado situar aquellas esculturas que aún permanecen en las Colecciones del Patrimonio Nacional y que adornaron el Palacio de San Ildefonso durante el siglo XVIII. La consulta de los Inventarios Reales de la época nos ha permitido hacer un seguimiento exhaustivo de algunas piezas que hasta ahora habían pasado inadvertidas.

**26 Mobiliario de Felipe V: el Real Sitio de San Ildefonso.**

Por María Soledad García Fernández.

*Patrimonio Nacional.*

Estudio del mobiliario realizado para la Colegiata y el Palacio de La Granja por los maestros que trabajan para el Real Sitio, bajo la dirección de Andrea Procaccini y Domingo María Sani. Se analizan los envíos desde Madrid y Génova, el proyecto de Juvorra y el gusto de la Reina Isabel de Farnesio por las lacas.

**38 Las Alhajas del Delfín, ¿un tesoro dinástico?**

Por Letizia Arbeteta Mira.

*Museo del Ejército.*

Extractado de una tesis inédita, el presente estudio plantea la posibilidad de que el denominado "Tesoro del Delfín" fuera un símbolo dinástico de los Borbones españoles. El Tesoro, hoy en el Museo del Prado, lo heredó Felipe V de su padre Luis, Delfín de Francia, que poseía una colección extraordinariamente amplia y rica, quizá superior a la de Luis XIV, con la que están estrechamente emparentadas las piezas que se presentan, obra de plateros franceses del entorno de la Corte en los siglos XVI y XVII, como Pierre Ladoireau, autor de parte del mobiliario de Versalles, hoy perdido.

**56 "La Statua è un prodigio dell'arte": Isabel de Farnesio  
y la Colección de Cristina de Suecia en La Granja  
de San Ildefonso.**

Por Mónica Riaza y Mercedes Simal.

El interés de Isabel de Farnesio por la Escultura le llevó a adquirir en 1724, tras un largo y complicado proceso, la Colección de Cristina de Suecia, y a encargar a mediados de siglo una descripción de la Galería de Estatuas que había creado en el Palacio de La Granja de San Ildefonso.

**68 Notas y Documentos****73 Crónica Cultural****79 Resumen en inglés**

# “La Statua è un prodigio dell’arte”: Isabel de Farnesio y la Colección de Cristina de Suecia en La Granja de San Ildefonso

Por Mónica Rianza de los Mozos  
y Mercedes Simal López

Debido a la Guerra de Sucesión, los primeros años del reinado de Felipe V estuvieron caracterizados por la falta de compras de obras de arte. Sin embargo, la llegada de Isabel de Farnesio a la Corte y la estabilidad social y política provocaron un fuerte resurgimiento de la actividad artística. La presencia de obras extranjeras y artífices franceses e italianos, junto al buen asesoramiento de algunos de estos últimos, incrementaron notablemente las Colecciones de pintura y escultura de los Soberanos <sup>1</sup>.

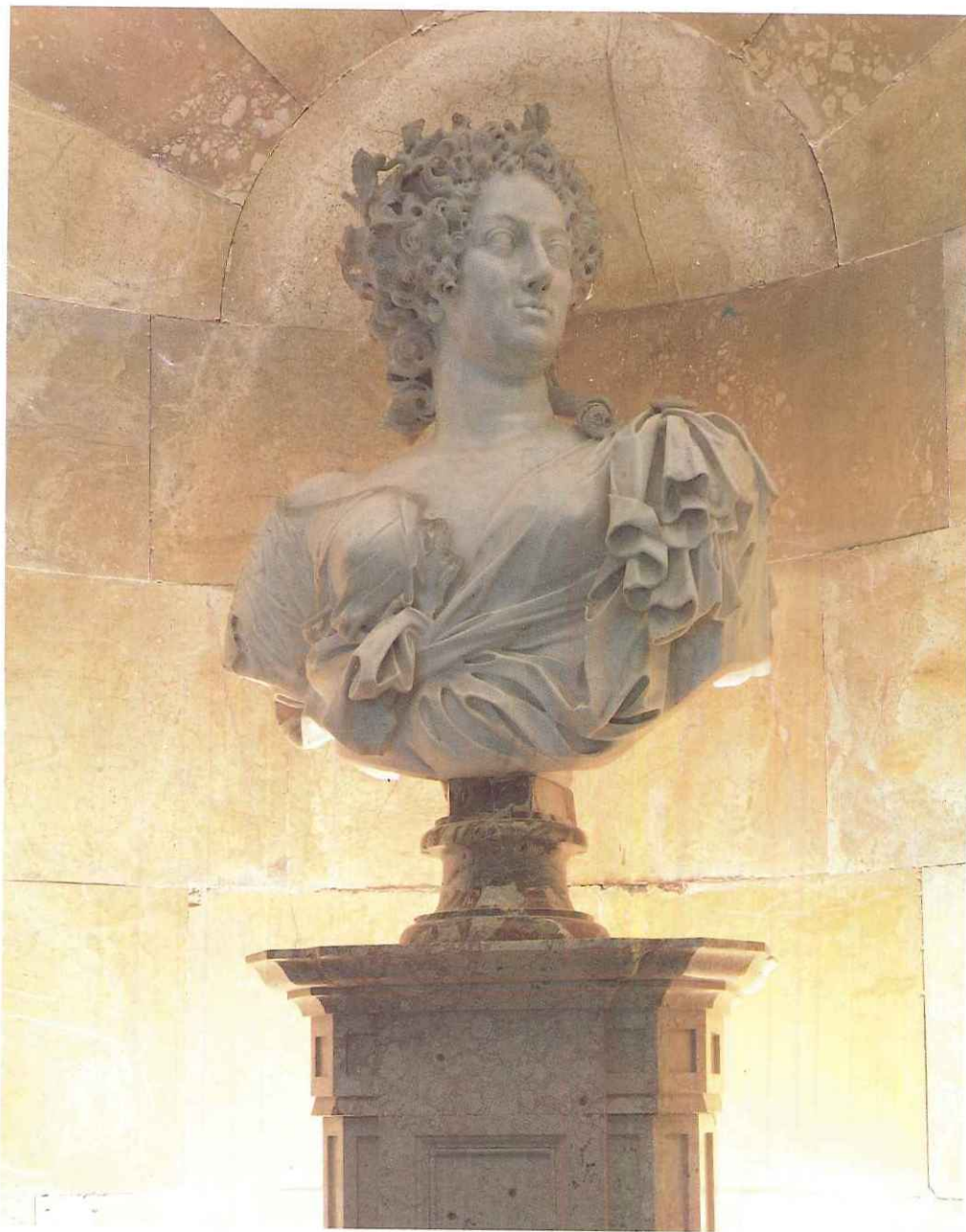
Respecto a la de escultura, tenemos que subrayar cómo, frente a la que formaron, con cierta desidia, los Austrias a lo largo del siglo XVII <sup>2</sup>, los nuevos Monarcas demostraron un gran interés por esta disciplina artística, especialmente la Reina, y realizaron nuevas e importantes adquisiciones para decorar su residencia favorita, el Real Palacio de La Granja de San Ildefonso, destacando la compra de las esculturas que pertenecieron a la Reina Cristina de Suecia y al Marqués del Carpio.

La trayectoria de la Colección de la Duquesa de Alba es bastante sencilla <sup>3</sup>. Su padre, el VII Marqués del Carpio y Heliche (1629-1687), adquirió, durante su estancia en Roma como Embajador (1675-1683), distintas esculturas antiguas, y a partir de 1679 comenzó a enviarlas a España para disfrutar de ellas una vez concluidas sus tareas como Virrey de Nápoles, aunque falleció en esta ciudad en 1687. Un año después de su muerte, su hija Catalina contrajo matrimonio con Don Francisco Álvarez de Toledo y Silva, VIII Duque de Alba. Las esculturas adquiridas por el Marqués del Carpio se mantuvieron en manos de la Casa de Alba hasta que el 15 de marzo de 1728 Doña Catalina vendió la Colección al Rey Felipe V por 3.600 doblones <sup>4</sup>. Cuatro años antes, los Monarcas lograron adquirir la Colección de esculturas que había pertenecido a Cristina de Suecia, concluyendo así el recorrido de estas piezas por distintos propietarios. A pesar de que la historia es conocida, haremos un breve repaso. Desde el momento en que la Reina sueca estableció su residencia en Roma con carácter definitivo en 1667, comenzó a adquirir, con el asesoramiento y la ayuda del anti-

cuario Giovanni Pietro Bellori, obras de gran importancia para la decoración del palacio Riario. Conocemos con gran exactitud las piezas que poseyó <sup>5</sup>, y gracias a los dibujos de Camillo Arucci <sup>6</sup> sabemos cómo era la Sala de las Musas, una de las más importantes de su residencia. Tras el fallecimiento de la Reina el 19 de diciembre de 1689, la Colección pasa a manos de su gran amigo el Cardenal Dezio Azzolini <sup>7</sup>, que fallece dos meses después. Hereda sus bienes su sobrino Pompeo Azzolini, que a su vez los vende en 1692 a Livio Odescalchi por 125.000 escudos romanos. El nuevo propietario alquiló el palacio Chigi para instalar la Colección, recomponiendo incluso la estancia de las Musas tal y como estaba en el palacio Riario. Tras su muerte, en 1713, sus posesiones pasan a su sobrino Baldasare d’Erba, Duque de Bracciano, quien pocos años más tarde puso en venta por separado los cuadros y tapices, la biblioteca y las esculturas. La compra de estas últimas, además de un elevado precio, presentaba la dificultad para su adquisición de que no podían salir de Roma sin una licencia papal, algo que nadie creía posible conseguir. Pero el deseo de Felipe V e Isabel de Farnesio por conseguir la Colección, unido a la habilidad de los intermediarios elegidos, hizo posible la adquisición de las esculturas para la decoración del Palacio de La Granja de San Ildefonso.

Las diligencias <sup>8</sup> fueron llevadas a cabo desde Madrid por Procaccini <sup>9</sup> y el Marqués de Grimaldo, y en Roma por Camillo Rusconi <sup>10</sup>, escultor y amigo de Andrea Procaccini, el Cardenal Acquaviva, Embajador de España en la ciudad y conocido de Isabel de Farnesio <sup>11</sup>, y Pietro Bianchi <sup>12</sup>. El primer testimonio relativo al deseo de los Reyes de adquirir esculturas en Roma lo tenemos en una carta en la que Procaccini da instrucciones al Cardenal Acquaviva sobre la compra de ciertas estatuas antiguas <sup>13</sup>. El 7 de enero de 1724, el Marqués de Grimaldo informaba al Cardenal de que el





G. Cartari,  
Busto de Cristina de Suecia.  
Palacio Real de La Granja  
de San Ildefonso.

Rey se hallaba puntualmente informado del estado en que estaba el ajuste y la compra de las estatuas que Andrea Procaccini pretendía adquirir en Roma, y encargaba a su Excelencia que procurase

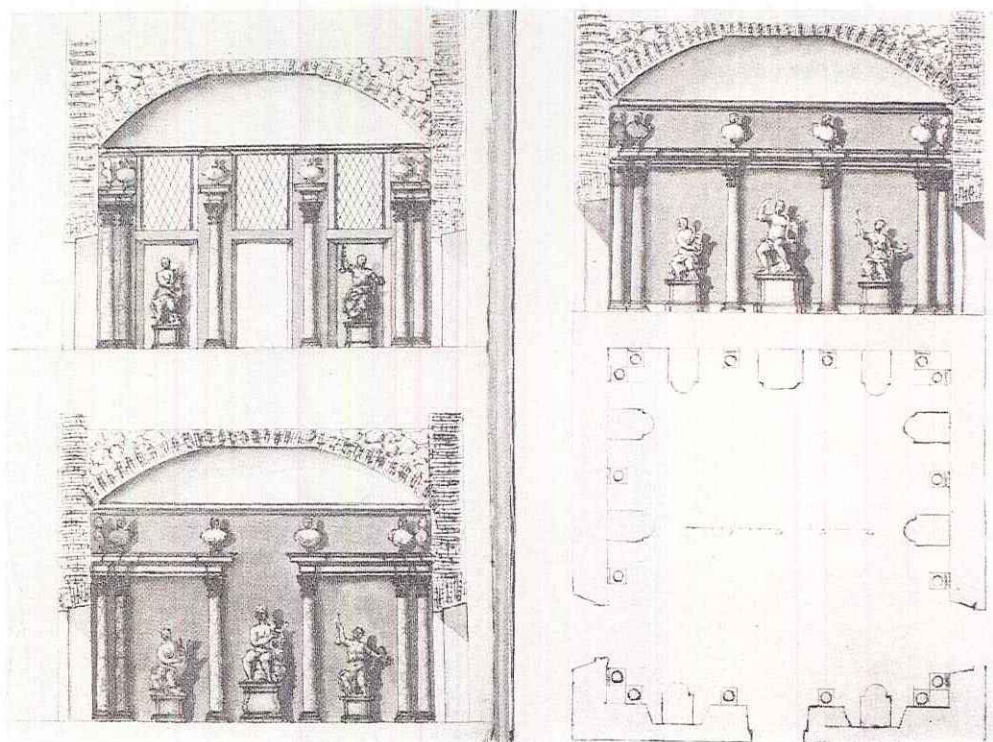
con toda viveza, no solamente comprarlas desde luego, ajustandolas, con algunas ventajas, al precio pedido [30.000 escudos], y quando estas no pueda conseguir, dando toda la misma cantidad pedida; sino tambien, disponerlas en buena forma para su conduccion a España, y embiarlas con toda la mayor brevedad posible, pidiendo V. Em<sup>a</sup> al Papa, la licencia que fuere estilo, para poderlas sacar de Roma <sup>14</sup>.

De este modo, quedaban reflejados los dos principales problemas que preocupaban a la Corte: por un lado, el elevado precio que podía llegar a alcanzar la Colección, lo que hizo que, para tratar de evitar un excesivo aumento del mismo, se mantuviera en el anonimato la identidad del comprador hasta que no finalizara la operación, y la dificultad que existía para poder sacar las estatuas de la ciudad. A pesar de los contratiempos que fueron surgiendo, las directrices dadas por los Reyes a Procaccini eran muy claras con respecto al precio, al viaje de las obras y a la manera de solventar la licencia del Papa <sup>15</sup>. Para tratar de agilizar los trámites y tener una po-

sición de fuerza con la que negociar con el Duque de Bracciano, quien pedía inicialmente 63.000 escudos, frente a los 30.000 ofrecidos por los Monarcas españoles, el 15 de enero de 1724 se envió una letra de 8.000 doblo- nes a nombre de Acquaviva <sup>16</sup>. Sin embargo, la inquietud de los Soberanos no hizo sino aumentar en los meses sucesivos, ya que el Duque de Bracciano presentó “una dureza insensible acerca de los precios, habiendo declarado su pretension por 63.000 excudos”; en este momento el Cardenal Acquaviva se vio en la necesidad de advertir a la Corte que las esculturas y las columnas formaban un conjunto incomparable en el mundo, ya que

es tanto como un hombre puede pedir, porque union semejante ni la ay en el mundo, ni se pueden encontrar, si no se hallan bajo de la tierra, porque siendo cosas antiguas es imposible poderlas hacer, pero quando se ponen en comercio es preciso darles un precio razonable, como lo era la estima que tengo remitida, hecha por buenos escultores, que aquí se hallan, y haviendole hecho ofrecer hasta 30 [mil] escudos, no ha querido convenir, ni yo he querido ofrecer mas, porque conozco, que sino es el Rey, que las compra, y que con su soberana authority consiga del Papa la extraccion de ellas, es imposible, que otro las compre <sup>17</sup>.

Plano de la Sala de las Musas  
en el Palacio Riario.  
Museo Nacional de Estocolmo,  
1045/1960.



Las advertencias hechas por Acquaviva dejaron a los Reyes “con sentimiento por lo que se les dilata el gusto de tener estas estatuas y columnas”<sup>18</sup>, y fueron tenidas en cuenta, ya que el Embajador recibió poco tiempo después una carta en la que se pedía que tratase de conseguir hacerse con la Colección con la mayor ventaja posible en el precio, o bien llegar hasta la elevada cantidad de 65.000 escudos romanos con la condición de aplazar el pago en un año<sup>19</sup>. Las negociaciones fueron duras, pero las buenas noticias pronto llegaron a Madrid:

queda ajustado el contrato de las estatuas y columnas por el precio de 50 [mil] ex<sup>os</sup> y lo que solo dificulta la parte es el tiempo de un año que se ha pedido para pagar el entero del dinero, y assi si esto se puede facilitar, adelantando los plazos sera muy conveniente, y demas solicitud al despacho del negocio<sup>20</sup>.

El 11 de septiembre, Camillo Rusconi firmaba junto a Baldassare Odescalchi las condiciones de venta de las esculturas y columnas<sup>21</sup>, y el día 16 del mismo mes, el Cardenal Acquaviva escribía al Marqués de Grimaldo:

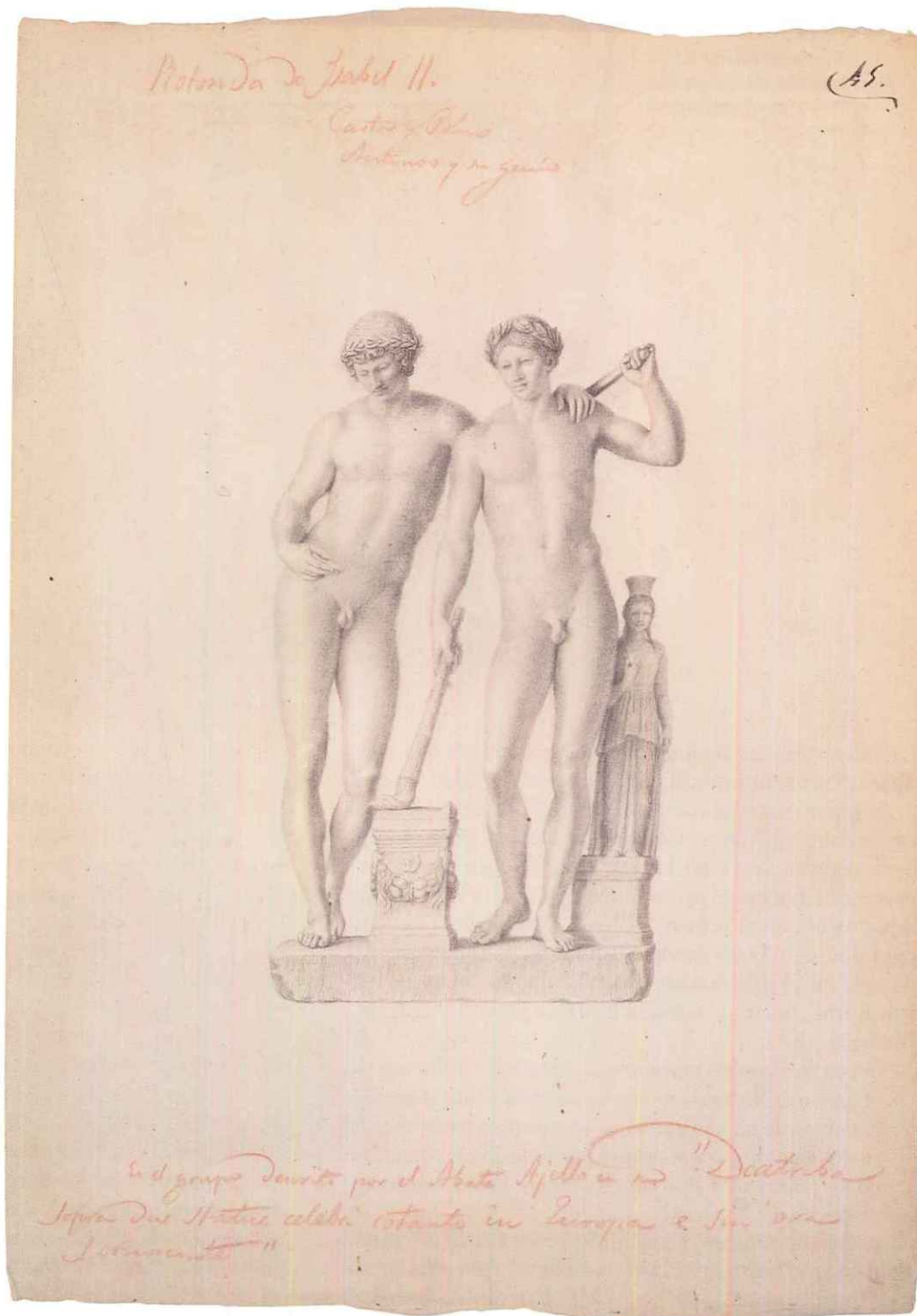
Las estatuas y columnas, que V.E. sabe, ya son del Rey... personalmente passé a tomar posesion de ellas, y asseguro a V.ex<sup>a</sup> que ha sido con mi mayor consuelo, pues he buuelto a verlas, que ya de mucho tiempo no lo havia visto, y las he hallado verdaderamente alajas del rey, y singulares q. Solo nuestros Amos las pueden tener. Ellas estan tam bien conservadas que parece hayan salido oy del pincel aunq. cuentan tantos siglos que sin duda han estado en el Mundo, y asseguro a v.ex<sup>a</sup> que no deja de ser desconsuelo a muchos de este Pais apasionado delas antiguedades el verlas salir de Roma, bramando de quien nos ha concedido la extracion<sup>22</sup>.

Días antes de hacer pública la compra de la Colección, Acquaviva consiguió entrevistarse personalmente con el Papa, ante la desconfianza de sus allegados, y solicitó la dispensa de los derechos de salida para la Colección, lo que Su Santidad no tardó en otorgar, escribiendo de su propia mano la gracia *Fiat ut petitur*<sup>23</sup>. Una vez obtenidos todos los permisos pertinentes, comenzó el proceso de envío hacia La Granja, que consistió en mandar las piezas a Génova, desde donde serían trasladadas a Alicante<sup>24</sup>. El embalaje y salida desde Roma fue supervisado por el Embajador español, y posteriormente, tras su muerte, por Félix Cornejo<sup>25</sup>. Las dificultades surgieron con el traslado de las primeras columnas, pues la poca profundidad del Tíber impedía movilizar los “pequeños bastimentos” elegidos para transportarlas, por lo que hubo que esperar a que aumentara el caudal del río<sup>26</sup>. Solventados los inconvenientes de última hora, comenzó el envío de piezas rumbo a Génova. Las primeras que se trasladaron fueron las columnas, a continuación los bustos y pedestales, y finalmente las estatuas, viajando todas ellas bien encajonadas<sup>27</sup>. En la ciudad del norte, el Marqués de San Felipe tuvo que hacer frente a los problemas con los fletes, principalmente, por la elección de los navíos. El primer cargamento fue trasladado a Alicante en un barco francés dirigido por el capitán Abeille. Sin embargo, Felipe V, al conocer la llegada del mismo, ordenó que los demás cajones de bustos, pedestales y esta-



Póliza de cargo de las estatuas. Génova, 5 de abril de 1725.  
Archivo General de Simancas, Estado, caja 5.464.

Cuaderno de Ajello,  
Grupo de San Ildefonso.  
Museo del Prado, Madrid.



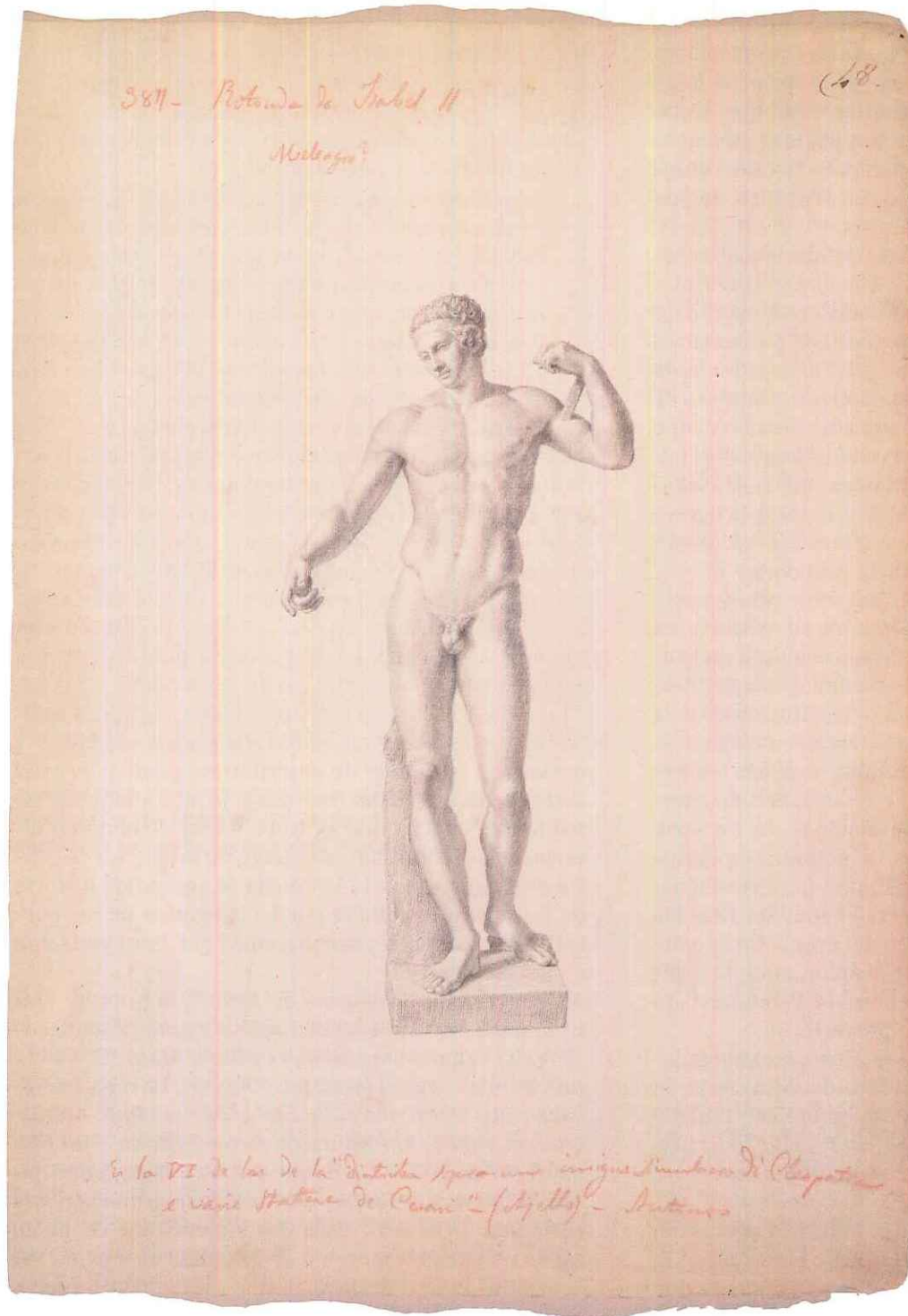
tuas que se hallaban aún en Génova, no se dirigiesen a través de "Barcas Franzesas por ningun caso"<sup>28</sup>. Desde que el Monarca español dio la orden hasta que el Marqués tuvo conocimiento de ella, en Génova ya se había preparado otro nuevo barco al mando de otro capitán francés, llamado Joseph Boneau, e incluso, llegó a conformarse una póliza de cargo<sup>29</sup> que posteriormente tuvo que ser rescindida. Por último, las piezas fueron descargadas de la embarcación francesa, y en las sucesivas navegaciones se emplearon únicamente barcos ingleses<sup>30</sup>. El 25 de octubre de 1725, se comunicaba a la Corte el envío de las últimas 19 estatuas desde Génova. Cuando las piezas llegaron a tierra española, fueron conducidas por Gabriel López<sup>31</sup> en "galeras con bueyes"<sup>32</sup> hasta el Palacio de La Granja, donde Andrea Procaccini tomó cuenta de ellas<sup>33</sup>. Allí se mantuvieron hasta que en 1788 Carlos IV ordenó que algunas de las esculturas fueran trasladadas a Aranjuez. En 1829, las

que aún quedaban en el Real Sitio fueron llevadas al Museo del Prado -dejando previamente en La Granja un vaciado de cada una de ellas-, donde se conservan en la actualidad, y constituyen el núcleo principal de los fondos de escultura del Museo.

Tras la muerte de Felipe V, la Reina viuda se trasladó de forma permanente al Palacio de La Granja acompañada por su hijo Don Luis y su asesor, el Marqués de Scotti, y durante su estancia en el Real Sitio se dedicó a reparar los deterioros que se habían producido, concluir las obras inacabadas y erigir un sepulcro para su difunto marido<sup>34</sup>. Otra de sus principales actividades fue el cuidado de la Colección de esculturas, que si bien fue adquirida por los Reyes de forma conjunta, la verdadera interesada e impulsora de la compra fue la Reina<sup>35</sup>.

Contrariamente a lo que había sucedido en España durante el siglo XVII, Isabel de Farnesio llevó a cabo

Cuaderno de Ajello, Diadúmeno.  
Museo del Prado, Madrid.



una decidida actividad como coleccionista y mecenas en el campo de las artes, continuando así con la tradición de su familia, que acaparaba en sus distintos palacios romanos y parmesanos <sup>56</sup> una riquísima Colección de esculturas comparable a la del Vaticano. Dotada de una sólida formación -hablaba con fluidez italiano, francés y alemán- y asesorada por buenos profesionales como Procaccini o el Marqués de Scotti, su interés por la escultura y las antigüedades iba más allá de la formación de una rica colección. Prueba de ello son la veintena de libros que sobre este tema poseía en su biblioteca, donde se daban cita los principales textos sobre arqueología del momento, con obras del Conde de Caylus, Montfaucon, François Perrier o Pietro Bellori entre otros. Estas obras, junto a distintos diccionarios de mitología, pintura y arquitectura, catálogos de medallas, láminas y descripciones de monumentos y antigüedades egipcias, etruscas,

griegas y romanas, y de las recientemente descubiertas pinturas de Herculano -suministrados con toda seguridad por su hijo, Carlos VII de Nápoles y su esposa, María Amalia de Sajonia <sup>57</sup>- ponen de manifiesto la inquietud de la Reina por el conocimiento de la escultura antigua. Además de estas obras, también figuraban en el inventario de su librería varios tomos de *Cartas secretas de Christina reyna de Suecia en frances* <sup>58</sup>, que demuestran un gran interés de Isabel de Farnesio por la personalidad de la antigua dueña de su Colección.

Dentro de estas inquietudes, la Reina tomó la decisión de elaborar una obra, acompañada de imágenes, en la que se describieran las principales esculturas adquiridas por los Monarcas. La persona elegida para realizar este trabajo fue el abate Don Eutiquio Ajello e Liscari <sup>59</sup>. De origen italiano, llegó a España en 1743 en la comitiva de la princesa Yacci, casada con el Embajador de

Nápoles en Madrid. Durante su estancia en España, trabajó en la Biblioteca y Galería de La Granja de San Ildefonso hasta 1752<sup>40</sup>. El encargo de la Reina no llegó a ser impreso, y hasta ahora sólo se sabía que Ajello había escrito un manuscrito de 224 páginas que en la actualidad se encuentra desaparecido<sup>41</sup>. Conocemos su contenido por un resumen que en 1861 hizo, de una forma un tanto desordenada, Vicens<sup>42</sup>.

Según este autor, el manuscrito estaba encabezado por una dedicatoria -destinada a Isabel de Farnesio- firmada por el "abate Ajello". El cuaderno, escrito en italiano, se estructuraba en 23 diatribas o disertaciones, a las cuales acompañaban 44 dibujos. En cada uno de los capítulos se agrupaban varias estatuas -de diversa época y calidad- de una misma divinidad, que se explicaban a través de distintas consideraciones mitológicas, ritos, tradiciones y fábulas. Las hojas estaban llenas de notas al pie con indicaciones, y la ligereza de las descripciones de las estatuas era tal, según Vicens, que rebajaban el mérito de esta obra.

Este manuscrito desaparecido hay que relacionarlo con el llamado *Cuaderno de Ajello* que se conserva en el Museo del Prado. Se trata de un conjunto de cincuenta y nueve hojas sueltas con dibujos a lápiz, destinadas a servir de modelo para la realización de una serie de grabados que debían ilustrar el catálogo descriptivo de la Colección de esculturas reunidas por Felipe V e Isabel de Farnesio en La Granja. Son de enorme interés porque muestran los añadidos que tuvieron las esculturas a su paso por las Colecciones de Cristina de Suecia y Livio Odescalchi, que posteriormente fueron eliminados por Salvatierra cuando en 1829 las estatuas ingresaron en el Museo del Prado. No se sabe cuándo se realizaron, quién fue el autor, aunque algunos estudiosos apuntan a Juan Bernabé Palomino<sup>43</sup>, ni por qué motivo se abandonó el proyecto.

En relación con la *Descripción de Ajello*, recientemente hemos encontrado en el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores un manuscrito en italiano titulado *Saggio del Primo Tomo, Il quale contiene la Descrizione di tutte le Divinità, ed Eroi che adornano la Celebre real Galleria di San Ildefonso*<sup>44</sup>.

Lleno de localismos, cultismos y latinismos que hacen compleja su lectura, puede datarse con precisión en la segunda mitad del siglo XVIII gracias a la filigrana que poseen sus hojas<sup>45</sup>. Encuadernado en becerrillo, tiene sus tapas adornadas con hierros. El papel de la guarda, de gran belleza, por sus motivos decorativos -flores doradas sobre fondo malva- y por la firma que lleva<sup>46</sup>, puede fecharse en el último cuarto del siglo XVII, de origen centroeuropeo.

Las cuarenta y ocho páginas centrales contienen el texto escrito en regular letra romana del siglo XVIII, inscrita en rectángulos y pautado a lápiz, y carece de notas. La obra no presenta espacios destinados a ilustraciones, debido a que fue realizada para ser leída mientras se contemplaban las estatuas, por lo que no era necesario ningún apoyo visual al texto.

Si bien a lo largo del manuscrito no se menciona la identidad del autor, por el contenido, idéntico en algunos pasajes al del *Cuaderno de Ajello*, se puede identificar al italiano como el artífice de este texto. El contenido de la obra también se estructura en diatribas o disertaciones -25- a lo largo de las cuales se describen 63 estatuas que decoraban la Galería del Palacio. Co-

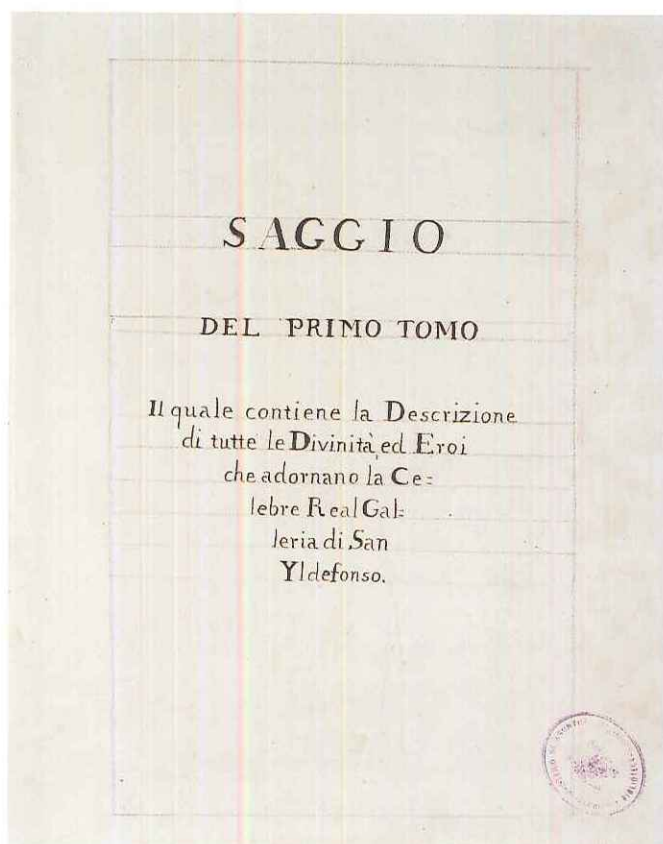
mienza con una introducción en la que alaba la calidad de las esculturas -frente a otros museos que tan sólo poseían copias- y enumera las piezas que se van a describir: ídolos egipcios, estatuas griegas, bustos, urnas sepulcrales, un ara de sacrificios y distintas medallas. A continuación, el autor explica:

L'impegno ch'ho avuto d'adempiere gl'eccelsi vostri comandi, e la giustizia, che meritava il Museo stesso, mi obbligarono sù le prime a fare una descrizione ampia, e degna d'una delle più grandi, e valorose Regine, ch'abbia mai veduto la terra. Ma come che quella [obligata già in due Volumi] puol rendersi noiosa agl'affari più interessanti di V.R.M., giudicai ben fatto presentarci di nuovo un picciolo Saggio, onde possa in breve, e sotto un tiro di vista, restar sodisfatto l'eruditissimo vostro, conoscente genio.

Llama la atención la denominación de la Galería como Museo, que responde a las inquietudes y formación de Isabel de Farnesio que ya hemos mencionado anteriormente. De este modo, la Reina concibió su Galería -por su formación y la influencia de la actividad museística que estaba realizando su hijo Carlos VII de Nápoles en sus distintos palacios- como un museo a la italiana, al que podía acceder cierto público<sup>47</sup>, y que estaba dotado de un catálogo de sus fondos.

Tras esta presentación, el autor cita a distintos eruditos en cuyas obras ha apoyado su conocimiento<sup>48</sup> y declara su intención de describir las estatuas *per via della Scrittura, e della Storia*, sin acudir a fábulas. Finalmente, explica que su trabajo está dividido en disertaciones o diatribas, a lo largo de las cuales se centra en tres aspectos: la Mitología, la verdadera historia de las obras "sepultada por las alegorías de los poetas", y los símbolos y monogramas que lleva cada una de las esculturas.

Al igual que el "Cuaderno de Ajello", la primera diatriba trata *Sopra quattordici Idoli d'Egitto* (Estatuas I-XIV). La segunda versa *Sopra alcune Statue di Giove*, una de ellas colosal (Estatuas XV-XVI). La tercera diatriba trata *Sopra una statua singolare coricata nell'acqua, che rapresenta nel tempo stesso Nettuno, e un Fiume* (Estatua XVII). La número cuatro trata *Sopra un Ara di Bacco, due Statue, de altri Monumenti singolari* (Estatuas XVIII-XX). Para describir el ara de Baco, Ajello recoge el testimonio de Montfaucon cuando vio la estatua en la Galería de la Reina Cristina de Suecia en Roma. La diatriba número cinco trata *Sopra tre celebri Fauni, alcune Medaglie, e Bassi-rilievi particolari* (Estatuas XXI-XXIII). La primera de las estatuas descritas se trata del Fauno del Cabrito, que se califica como *un prodigio del arte* y se cree *di Periclimene, o del famoso Prasitele, e veramente lo stile parla a favore di quest'ultimo*. La diatriba número seis versa *Sopra quattro Statue di Venere antiche ed una Moderna* (Estatuas XXIV-XXVIII). La séptima trata *Sopra le Muse* (Estatuas XXIX-XXXVI). Para describir las, Ajello recurre a las obras de Alessandro Maffei, Vitruvio y Pausanias, y las pone en relación con *Cefisodoro figlio del celebre Prassitele*. La diatriba número ocho trata *Sopra un Trepìe d'Apollò ed una Sibilla dell'in tutto singolare* (Estatuas XXXVII-XXXVIII). La diatriba número nueve versa *Sopra una Statua di Cerere antichissima* (Estatua XXXIX). La décima, *Sopra tre Ercoli antichi* (Estatua XL-XLII). La diatriba once trata *Sopra una Statua di Pallade* (Estatua XLIII). La duodécima trata *Sopra alcune Statue d'Apollò* (Estatuas



Saggio del Primo Tomo Il quale contiene la Descrizione di tutte le Divinità, de Eroi che adornano la Celebre Real Galleria di San Yldefonso. Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid. Manuscrito 23.

XLIV-XLVI). La última, según sospechaba Ajello, era una obra de Massimiliano Soldani Benzi, un noble florentino que hizo algunos retratos en mármol para la Reina Cristina en Roma. La trece *Sopra due antichi Termini* (Estatuas XLVII y XLVIII). La diatriba catorce *Sopra una Statua antica di Pomona* (Estatua XLIX). La quince *Sopra una Statua della Fortuna antica, e bella* (Estatua L). La dieciséis *Sopra una Statua antica di Diana Dittinna* (Estatua LI). Bajo el título *Sopra due Giovani sconosciuti sin ora dagl' Antiquari* (Estatuas LII y LIII), la diatriba diecisiete alude al Grupo de San Ildefonso, calificada como

...un opera così eccellente, che fá onore alla venerabile Antichità; il liscio che portano, i movimenti, la muscolosità, il contorno, la proporzione, e lo stile unito al gusto dell'arte, e della natura, spirano un non sò che di rispetto al Greco lavoro.

La dieciocho versa *Sopra due belle Statue di Paride* (Estatuas LIV-LV). La diecinueve *Sopra una Statua bellissima d'Aracne Colofonia* (Estatua LVI). La diatriba veinte trata *Sopra una Vestale antichissima* (Estatua LVII). La veintiuno habla *Sopra una Statua egregia di Ganimede* (Estatua LVIII). La veintidós versa *Sopra due Statue antiche di Flora* (Estatuas LIX y LX). La veintitrés *Sopra un antica Statua di Narcisso* (Estatua LXI). La veinticuatro *Sopra una Statua rara d'Endimione* (Estatua LXII). Finalmente, la veinticinco trata *Sopra una Statua di Clizia unica e singolare* (Estatua LXIII), calificada como "...un prodigio dell'arte, la vivezza, de i movimenti suoi, fanno ancorche muti un elogio ben degno al suo Artifice...".

A pesar de que la obra está bien estructurada, las descripciones que Ajello hizo de las distintas esculturas en la mayoría de los casos resultan un tanto banales, ya que se limitan a tratar de relacionar las divinidades orientales con personajes de la Biblia o con héroes o divinidades grecolatinas. En varias ocasiones, contiene graves errores al calificar como piezas únicas algunas que no lo eran -como el Narciso- o describir inscripciones inexistentes, como ocurre en el Fauno del Cabrito<sup>49</sup>. Por ello, el valor de este texto reside en que es el único documento localizado hasta ahora sobre el interés de Isabel de Farnesio por dar a conocer su Colección de esculturas.

Para concluir, Ajello anticipa que

il compendio del Tomo secondo, pieno di quella Critica, e di quella erudizione ch'è necessaria per servire una Regina iba a tratar delle Statue di Cleopatra, di Giulio Cesare, d'Augusto, di Livia, di Costantino, e simili, Si parlerà dell'Urne Sepolcrali, del loro rito, e delle loro descrizzioni. Si metteranno in chiaro i Templi, le Battaglie, i Sacrifici, ed altre cose bellissime, che vi sono sopra Bassi-rilievi; e finalmente sceglieremo dal gran numero de Busti gl'originali, quali sono quei di Bruto liberatore di Roma d'Alessandro, d'Olimpia sua Madre, di Catone Uticense, di Giulio Africano, di Tolomeo, d'Agrippina, di Vitellio, di Commodo, di Faustina, di Plotina, di Mammea, e simili che possono dirsi senza esuberanza di termini *un Prodigio dell'Arte*.

## NOTAS

<sup>1</sup> Sobre este tema, véase: P. Madrazo, *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España*. Barcelona, 1884; Y. Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid, 1986; A.E. Pérez Sánchez, "El coleccionismo Real", *El arte en las Cortes europeas del siglo XVIII*. Madrid, 1987.

<sup>2</sup> J.J. Martín González, *El escultor en Palacio*. Madrid, 1991; Morán Turina, "Las estatuas del alcázar. Notas sobre las colecciones escultóricas de los Austrias", *El Real Alcázar de Madrid*. Madrid, 1994, pp. 248-265.

<sup>3</sup> Sobre el contenido de la Colección y sus vicisitudes, véase: J.M. Pita Andrade, "Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo marqués del Carpio", *Archivo Español de Arte*, n° 99, 1952, pp. 225-236. E. Harris, "El Marqués del Carpio y sus cuadros de Velázquez", *Archivo Español de Arte*, 1957, pp. 136-139. A.E. Pérez Sánchez, "Sobre la venida a España de las colecciones del Marqués del Carpio", *Archivo Español de Arte*, n° 150-151, 1960, pp. 295-294. F. Haskell, *Patronos y pintores*. Madrid, 1984, pp. 164 y 196. J.M. Morán Turina y F. Checa Cremades, *El coleccionismo en España*. Madrid, 1985, pp. 297-298. R. López Torrijos, "Coleccionismo en la época de Velázquez: el marqués de Heliche", *Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid, 1991, pp. 27-56. B. Cacciotti, "La collezione del VII Marchese del Carpio tra Roma e Madrid", *Bollettino d'arte*, n° 86-87, 1994, pp. 135-196. M. Carrasco y M.A. Elvira Barba, "El Marqués del Carpio, político y coleccionista del Siglo de Oro", *Historia 16*, n° 227, 1995, pp. 39-46. En la Society of Antiquaries de Londres se conserva un álbum de dibujos (Manuscrito 879) realizado en Italia a fines del siglo XVII en el que aparecen representadas 104 esculturas, relieves y fuentes propiedad del Marqués del Carpio.

<sup>4</sup> El 15 de marzo de 1728, Joseph Patiño escribe a Eugenio Pareja *Haviendo mandado el Rey comprar diferentes alajas de porfido y barías estatuas que bendia la Duquesa de Alba q se han ajustado en tres mil y seis cientos doblones de asenta 1° de Vellon cada uno...* (Archivo General de Palacio, San Ildefonso, caja 9, exp. 1). Según el Inventario de los bienes

Saggio del Primo Tomo.  
Diatriba V, Estatua XXI  
(Fauno del Cabrito).  
Ministerio de Asuntos Exteriores,  
Madrid. Manuscrito 23

rà l'Epoca quando vissero, si dira ch' il Fauno Egiziano fu compagno d' Osiride, e ch' il Latino regnò poco dopo Evandro. Questa dissertazione riescirà molto curiosa per il trattato de Satiri, o per meglio dire, delle figure mostruose, delle quali parlano S. Atanasio e gl' altri antichi.

### STATUA. XXI.

La prima Statua è l' unica, che vi sia nel Mondo, è ella così viva ne suoi atteggiamenti, e così ben risentita, che nulla più, il disegno serpeggiante, la muscolosità delle membra, che par caprina, e la forza che si vede in tutte le parti animata, la rendono un prodigio del arte. Egli va coronato di cipresso, e porta sù le spalle un capretto, si vede, che lo Scultore e Greco, molto più che lasciò la Siringa istrumento Pastorale sopra d' un tronco imperfetta, costume di quei Artifici più rinomati, che per non esser corretti, lasciavano qualche cosa rozza, perche potessero rispondere in caso di critica, che l' opera non era ancor finita. Io ch' ho esaminato questo



del Rey redactado en 1735 (AGP, Registros 7.067), el número de piezas rondaba las 175, entre esculturas, bajorrelieves, la basa de una fuente y distintas columnas. Desde agosto de 1729 a julio de 1731, Gaspar Petri estuvo trabajando en la restauración de las estatuas, aunque no se le terminó de pagar su trabajo hasta años más tarde. AGP, SI, caja 219; caja 10, exp. 2; caja 12, exp. 1.

<sup>5</sup> Para conocer el contenido de la Colección de Cristina de Suecia, véase F. Boyer, "Les antiques de Christine de Suède Rome", *Revue Archéologique*, 1932, pp. 254-267; E. Borsellino, "Cristina di Svezia collezionista", *Ricerche di Storia dell'Arte*, n° 54, 1994, pp. 4-52; G. Mora y B. Cacciotti, "Coleccionismo de antigüedades y recepción del clasicismo. Relaciones entre Italia y España en el siglo XVIII", *Hispania*, n° 192, 1996, p. 66; M.A. Elvira Barba, *Cristina de Suecia en el Museo del Prado*. Madrid, 1997; J.M. Luzón Nogué, "La colección de esculturas de Cristina de Suecia y su traslado a España", *España y Suecia en la época del barroco*. Madrid, 1998, pp. 897-922. M.A. Elvira Barba, *El cuaderno de Ajello y las esculturas del Museo del Prado*. Madrid, 1999; J.M. Luzón Nogué, "Isabel de Farnesio y la Galería de esculturas de San Ildefonso", *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso: retrato y escena del Rey*. Madrid, 2000.

<sup>6</sup> *Disegni di varie idee della Regina de Svezia nel Palazzo Riario alla Lungara*. Museo de Estocolmo, n° inv. 1045/1960. M. Von Platen (Coord.), *Queen Christina of Sweden, documents and studies*. Estocolmo, 1966.

<sup>7</sup> Sobre los distintos propietarios de la Colección, véase T. Montanari, "La dispersione delle collezioni di Cristina di Svezia. Gli Az-

zolini, gli Ottoboni e gli Odescalchi", *Storia dell'Arte*, 1997, n° 90, pp. 250-300.

<sup>8</sup> El gran número de cartas, documentos y papeles generados a propósito de la compra, embalaje y traída de la Colección de Cristina de Suecia se encuentran en el Archivo General de Palacio (AGP), Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (MAE), Archivo de la Corona de Aragón y Archivo General de Simancas (AGS).

<sup>9</sup> Sobre la venida de Procaccini a España, véase: J. Rius Serra, "La ida de Procaccini a España", *Archivo Español de Arte*, 1935, n° 32, pp. 2-6; además, se conserva diversa documentación en el AGS, Estado, leg. 4.780-4.782, y en el AGP, Expediente Personal, caja 852/49. Fue nombrado Pintor de Cámara en 1720, Director General de Obras de San Ildefonso en 1724, y Aposentador del Real Sitio en 1729, gracias a la buena gestión que demostró en el asesoramiento y adquisición de obras de arte para los Monarcas. A este respecto, véase: T. Lavallo Cobo, "La obra de Andrea Procaccini en España", *Academia*, 1991, pp. 381-398.

<sup>10</sup> AGP, Expediente Personal, caja 956/27. Por su trabajo en la compra y embalaje de las estatuas se le pagaron en agosto de 1725 *cientos de ayuda de costa y 30 a su oficial*. MAE, SS, leg. 287, fol. 390.

<sup>11</sup> Durante los preparativos de las bodas de Felipe V e Isabel de Farnesio, el Cardenal Acquaviva fue el encargado de trasladarse a Parma para pedir la mano de la futura Reina. T. Lavallo Cobo, "Isabel de Farnesio, la pasión por el arte", *La mujer en el arte español*. Madrid, 1997, p. 218.

una freccia alla destra, con abito corto, tal quale fù de-  
scritta da Callimaco.

DIATRIBA XVII.

Sopra due Giovani sconosciuti

sin ora dagl'Antiquarj

STATUA. LII. e LIII.

Il Gruppo di queste due Statue originali, è un opera  
così eccellente, che fa onore alla venerabile Antichità; il  
liscio che portano, i movimenti, la muscolosità, il contorno,  
la proporzione, e lo stile unito al gusto dell'arte, e della na-  
tura, spirano un non sò che di rispetto al Greco lavoro. M.  
Perrier vedendole in Roma l'anno = 1634. negli Orti Ludo-  
visj pensò che fossero due Dej, sacrificati per la Patria.  
Monsig.<sup>r</sup> Filippo Torre, Vescovo d'Adria, ne diede il suo pa-  
rere, e disse ch'erano due Genj Romani; Il P. Bernardo di  
Montfaucon vò dubioso a pensare, che fossero due Lari,  
o Dei Penati, e finalmente l'ingegnoso eruditissimo Beger  
Antiquario del Rè di Prussia, confuso nelle proprie idee,  
non sapendo che si stabilire, confessò di non conoscerle, e

Saggio del Primo Tomo.  
Diatriba XVII, Estatuas LII y LIII  
(Grupo de San Ildefonso).  
Ministerio de Asuntos Exteriores,  
Madrid. Manuscrito 23.

<sup>12</sup> Según una carta de Félix Cornejo fechada el 12 de octubre de 1726, este escultor participó en la compra de estatuas, y en su avia, y embalaje, y fue quien facilitó y dispuso... que pasase a essa Corte dn Andres Procaccini. AGS, Estado, leg. 5.855.

<sup>15</sup> MAE, SS, leg. 286. Octubre de 1725. Esta primera carta ha sido amplia y correctamente analizada por José María Luzón en su texto sobre "Isabel de Farnesio y la Galería de Estatuas de San Ildefonso", publicado en el catálogo de la exposición *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso: retrato y escena del Rey*. Madrid, 2000, pp. 205-219.

<sup>14</sup> MAE, Santa Sede, SS, leg. 286.

<sup>15</sup> *Ibid.* Carta de 1 de enero de 1724 al Cardenal Acquaviva. *Le doi lettere faoritemi de V<sup>ra</sup> Em<sup>za</sup> son stare guadirè ascai dalle Maestà riconoscendo la pontualità et il modo che la concluso l'affare delle statue...*

<sup>16</sup> MAE, SS, leg. 174, doc. 5.

<sup>17</sup> AGS, Estado, leg. 4.816. Carta del Cardenal Acquaviva al Marqués de Grimaldo, 24 de junio de 1724. La carta se encuentra duplicada en la documentación del MAE, SS, leg. 286, fols. 520-522.

<sup>18</sup> MAE, SS, leg. 286, fols. 985-984.

<sup>19</sup> AGS, Estado, leg. 4.816 y MAE, SS, leg. 286, fols. 518-519.

<sup>20</sup> MAE, SS, leg. 286, fols. 566-569, y AGS, Estado, leg. 4.817. Carta del Cardenal Acquaviva al Marqués de Grimaldo, 9 de septiembre de

1724. En este mismo legajo se encuentran varios listados donde se refleja el número de esculturas y columnas que integraban la Colección, las medidas de algunos de sus pedestales, su tasación y su ubicación en el palacio Chigi, donde aún se encontraban.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*, fols. 602-604.

<sup>25</sup> El 9 de septiembre de 1724, Acquaviva escribía al Marqués de Grimaldo: "... en esta semana habiendo Yo tenido Audiencia del Papa, suplique a su Sant<sup>dad</sup> por la permission dela extracion de estas piezas antiguas, exemptandolas asimismo de qualquier dercho de aduana, que no es poco en tales alajas, y en la forma como Yo me lo havia imaginado encontre en su Beat<sup>dad</sup> tal galanteria en esta concession, y tan gran gusto de complacer a los Reyes, que de su propia mano escribió la gracia sobre el mismo memorial con las palabras Fiat ut petitur de forma que ya no tengo necesidad de pedir otra gracia para la total execucion...". AGS, Estado, leg. 4.817. Se conserva la carta enviada por el Cardenal Acquaviva en nombre de Felipe V al Papa antes de la celebración de la entrevista: "Havendo la Maestà del Re Catt<sup>mo</sup> Filippo Quinto comprato tutte le statue antiche e colonne del Duca di Bracciano pornare el suo nuovo Real Palazzo di Sant Ildefonso. Il Card<sup>mo</sup> Acquaviva in nome della Mta. sua posto a piedi della Sta. Vra. Humilm<sup>te</sup> la supplica volergli concedere la permissione di estrarle la via del Mare dal Porto che gli sara piu commodo non ostante le proibizioni de sommi Pontefici in contrario circa le sudette estrazioni e che Beatiss<sup>mo</sup>: Pre sionile estrazioni sogliono essere gravate di rigorosi dritti di Dogane trattandosi in questa cosa appar-

tenente ad un sourano supplica a sta Vra. volerle dichiarare efere da qualunque dritto di Dogana e ricofnozione de ministri subalterni il tutto". MAE, SS, leg. 286, fol. 935.

<sup>24</sup> Xavier de Salas recoge en su artículo (X. de Salas, "Compra para España de la Colección de Antigüedades de la colección de Cristina de Suecia", *Archivo Español de Arte*, 1940-1941, pp. 242-246.) la documentación que sobre este aspecto se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón.

<sup>25</sup> La muerte del Cardenal fue comunicada a la Corte española por su sobrino, el Duque de Atri, en una carta fechada el 9 de enero de 1725: "...paso a poner en Noticia de Ve. la Muerte del Card' Acquaviva mi Tio, que Dios haya, el qual fallecio anoche alas onze de gota retrocedida con quatro dias de calentura...". (AGS, Estado, leg. 4.851). Por mandato del Rey el 15 de enero de 1725 se comunicaba al sobrino de Acquaviva que "... S.M. estima a V.E. el cuydado y celo, con q continuava en q se encajonen, y vayan abiando a Genova las estatuas, en la forma, y como la estava encargando al Card' previniendo a V.E. q quando salga de essa corte p<sup>a</sup> restituyrse a esta, fenezida su licencia y prorrogaz<sup>im</sup> de un mes, q despues le ha concedido S.Mag<sup>d</sup> deje V.E. esse encargo al cuydado de D<sup>o</sup> Felix Cornejo para q continue en la disposicion del embalaje de estas estatuas y de su remision a Genova". AGS, Estado, leg. 4.851.

<sup>26</sup> MAE, SS, leg. 286, fols. 676-678. Carta del Cardenal Acquaviva al Marqués de Grimaldo, 18 de noviembre de 1724.

<sup>27</sup> Gracias a las memorias de pago que fueron realizadas por el Cardenal Acquaviva, conocemos los datos concretos del movimiento de las piezas durante el último cuatrimestre de 1724. Respecto al embalaje, el carpintero fue Juan Gigli; el cerrajero, Francisco Charabeli; Nicolas Meo transportó 140 cajones; y Agustín Mantica otros 55. (AGS, Estado, leg. 4.851). Los acuerdos realizados con los patrones Franco Luis Romano y Agostino di Savona Mantica, para transportar parte del cargamento desde Roma, se encuentran en el AGS, Estado,

leg. 5.464. La salida de toda la Colección hacia Génova se produjo entre noviembre de 1724 y junio de 1725. Entre la documentación hallada hemos encontrado cinco relaciones de las cajas que fueron enviadas: la primera, con fecha del 2 de marzo de 1725, que abarca de la caja 76 a la 109 (AGS, Estado, leg. 4.851); otra del 5 de marzo, que comprende las cajas 111 a 115 (AGS, Estado, leg. 4.825); del 16 de marzo, que reúne las cinco cajas anteriormente citadas, así como las siguientes, hasta llegar a la n<sup>o</sup> 154 (AGS, Estado, leg. 4.851). De esta misma lista existe una copia fechada el 17 del mismo mes (AGS, Estado, leg. 4.825); del 5 de abril, incluye las cajas 155 a la 154 (AGS, Estado, leg. 4.851); por último, el 13 de abril se realizó el inventario de las cajas 155 a la 172 (AGS, Estado, leg. 4.851) que contenían las esculturas más relevantes de la Colección. Todas estas relaciones fueron publicadas en 1876 en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, sin citar su procedencia.

<sup>28</sup> Carta del Marqués de Grimaldo a Félix Cornejo, 24 de marzo de 1725. MAE, SS, leg. 175, doc. 75.

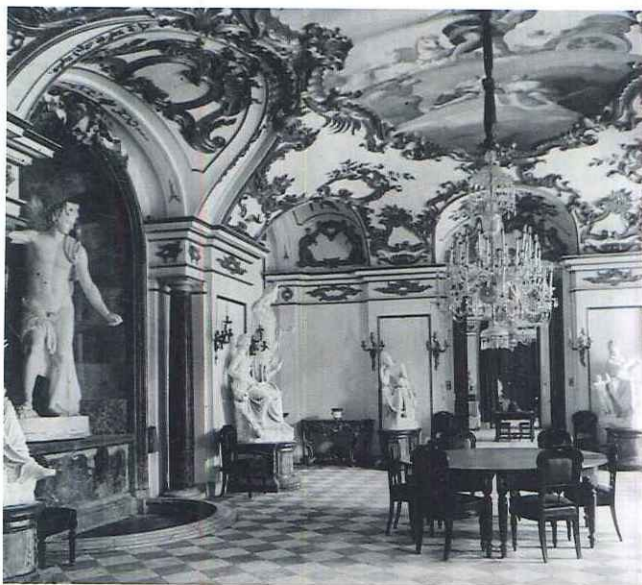
<sup>29</sup> La póliza fue realizada el 5 de abril de 1725, y especificaba el cargamento de 59 cajas con columnas y figuras de mármol "enteras y bien conditionadas" (AGS, Estado, leg. 5.464).

<sup>30</sup> La imposibilidad de emplear embarcaciones francesas dificultó y retrasó en gran medida el envío de la Colección, puesto que fue complicado hallar navíos de gran tonelaje que pudieran transportar cajas de tan enormes dimensiones. El Gobernador de Alicante, el Conde de Roy Deville, comunicaba el 1 de junio de 1725 la llegada al puerto de la ciudad española del barco inglés capitaneado por "Gorge Gombes, con el cargo de sesenta y nueve caxones de colunas y estatuas de marmol" pagándole por su flete "mil trescientos noventa y seis pesos" (AGP, SI, caja 15.547).

<sup>31</sup> El 11 de marzo de 1725, el Gobernador de Alicante remitía una carta al Marqués de Grimaldo a favor de Gabriel López como persona más capaz para el transporte de la mercancía: "...le preferire en



Vaciado de Clitia, antes de su restauración, Palacio de La Granja de San Ildefonso, Segovia.



Sala de la Fuente. Palacio Real de La Granja de San Ildefonso. Anterior a 1931. Archivo General de Palacio, nº 10182362.

todo y por todo a los demas con quienes estava concludido el trato de dicha conduccion...". AGP, SI, caja 15.547.

<sup>32</sup> AGP, SI, caja 15.547.

<sup>35</sup> Todos los documentos referentes al traslado de las estatuas y columnas desde Alicante a La Granja de San Ildefonso, los pagos realizados a las distintas personas que participaron en el proceso, así como la constancia de las entregas de cajas a Andrea Procaccini, se conservan en el AGP, SI, cajas 6, 7, 15.546 y 15.547.

<sup>34</sup> T. Lavalle Cobo, "Isabel de Farnesio, la pasión por el arte", *La mujer en el arte español*. Madrid, 1997, p. 226.

<sup>35</sup> Una buena prueba de ello es la carta fechada el 1 de enero de 1724, al comienzo de las diligencias llevadas a cabo para la compra de las esculturas de Isabel de Farnesio, en donde Procaccini asegura que "...la Maestà della Regina nostra Dig<sup>a</sup> mi face chiamare e mi ordino che scriversi di non a V. Em<sup>za</sup> e dicessi che faoritri di far subito lacordo delle statue, e avilave il costo il costa o lacorde delle medeme, ma che nel medemo tempo prencipiale a farle in callare non perder tempo, ... mià ordenato ancora che voglioio altre quaranta statue non di tanta singlarità, e potrebero e nove a proposito, le altre che tiene il Sig<sup>o</sup> Duca Odescalchi o Bracciano, che representan le Muse et altre che ne ne sononel medemo apartamento..." (MAE, SS, leg. 286). Además, en el inventario de los bienes de la Reina realizado en 1766, cuando se alude a la colección de la Reina Cristina, se afirma que "...el Rey D<sup>o</sup> Phelipe Quinto y D<sup>a</sup> Isabel Farnesio, su amantissima consorte, por el medio decubierta de Negociante, compraron las estatuas, Bustos, y columnas, a mitad del dinero, en doze mil Doblones de oro, aviendose costeado desp<sup>a</sup> della compra el encajonarlas atoda costta para la seguridad, el transporte desde Roma a Alicante, y de Alicante a este sitio a expensas del Rey enlos años de 1725 y 1726 respecto delo qual considerandose haver hecho el Rey la mayor parte del gasto fueron agregadas a favor dela R<sup>ma</sup>". Archivo del Ministerio de Justicia, Casa Real, caja 51, expediente 4040.

<sup>36</sup> Cuando Isabel de Farnesio heredó las Colecciones familiares de escultura, las donó a su hijo Carlos VII, Rey de Nápoles. T. Lavalle Cobo, "Isabel de Farnesio, la pasión por el arte", *La mujer en el arte español*. Madrid, CSIC, 1997, p. 217.

<sup>37</sup> Formada en la Corte de Dresde, de la que salieron hacia Roma dos de los más importantes anticuarios de la época, Winckelmann y Albani, y en la que ya en 1710 existía una colección de escultura presentada de un modo autónomo en cuatro pabellones a modo de museo. M<sup>a</sup>. Bolaños, *Historia de los museos en España. Memoria, cultura y sociedad*. Gijón, Trea, 1997, p. 110.

<sup>38</sup> *Inventario de la librería de la Reina del Real Palacio de La Granja de San Ildefonso*. 1766. Archivo del Ministerio de Justicia, Casa Real, caja 51, expediente 4059.

<sup>39</sup> "La Sacra Real Cattolica Maestà di Elisabetta Farnese Regina Vedova delle Spagne, revvolgendo nella mente le magnanime idee della Serenissima Casa donde trae l'origine, ha risoluto di far fare un'esatta e coppiosa descrizione della magnifica Real Galleria di Santo Ildefonso, che é appunto il luogo, dove ella presentemente soggiorna. Questa Galleria o Museo Antiquario è composto del Museo della Regina Cristina di Svezia il quale fu già comprato del Re Filippo V, del Museo del Duca d'Alba, di parte del Museo Farnese, che era a Parma, e di altri antichi monumenti raccolti dalle diverse Provincie della Spagna: e contiene Statue, Bustii, Urne, bassirilievi, Inscrizioni; de ogni Altra manieraa di preziosi avanzi dell'antichità erudita. Ha data la commisione di fare così bell'opera al Padre D.Eutichio Aielli e Liscari, MonacoBasiliano di Sicilia, coll'occasione che si trovava alla Corte di Madrid, avendovi accompagnata la Signora Principessa d'Acì, che si accasa col Signore Ambasciatore di Napoli a quella Corte. Avendo saputo la Regina l'abilità di questo Valentuomo, lo chiamò subito appresso di se, e gli diede l'incumbeza di far questa descrizione col pescrivergliene Ella stessa una molto bella idea, la quale é già stata del dotto Antiquario eseguita per la metà, ella va felicemente contiando col fare nuove scoporte per lillustrazione dell'antica Historia; e col Correggere molti abbagli de errori presi dablí altri". *Novelle Letterarie pubblicate in Firenze l'anno MDCCLI*, t. XII, Florencia, 1751, en Cacciotti, 1994, p. 185, nota 190 [cit. n. 5].

<sup>40</sup> Biblioteca de Autores Españoles, tomo LXII: *Epistolario Español*. Madrid, 1952, p. 209.

<sup>41</sup> Hübner (*Die antiken Bildwerke in Madrid*. Berlín, 1962) trabajó con él cuando aún se conservaba en el Archivo de la Secretaría de Estado. Cuando en 1871 se creó una Comisión para la fusión de los museos de pintura cuyo objetivo era llevar al Museo del Prado las obras más importantes que se encontraban en la Trinidad, esta Comisión solicitó el depósito del mencionado manuscrito en el Museo Nacional de Pintura y Escultura (*Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1871, tomo I, nº 1, p. 9). El expediente de entrega, que se conserva en el Archivo del Museo del Prado (Archivo del Museo del Prado. Leg. 11205, caja 916, exp. 9) lleva fecha de abril de 1871. Cuando Barrón publicó su *Catálogo de Escultura* (E. Barrón, *Museo Nacional de Pintura y Escultura. Catálogo de Escultura*. Madrid, 1908), consultó el manuscrito en el Archivo del Museo del Prado, utilizándolo para los comentarios y descripciones de las estatuas. Sin embargo, cuando en 1925 Ricard (R. Ricard, *Marbres antiques du Musée du Prado*. París, 1925) publica su estudio sobre los mármoles del Museo, lamenta no haber podido verlo.

<sup>42</sup> B. Vicens y Gil de Tejada, "Rápido examen de una descripción manuscrita de la Galería de Escultura del Real Palacio de San Ildefonso", *La Razón*, 1861, nº 2, pp. 394-400.

<sup>43</sup> M.A. Elvira Barba, *El Cuaderno de Ajello*. Madrid, 1998, p. 12.

<sup>44</sup> MAE, Manuscritos, nº 25. Se trata de un manuscrito (1 h + 44 pp + 3 h) sin foliar, ya inventariado en 1974 por Don Miguel Santiago Rodríguez (M. Santiago Rodríguez, *Los manuscritos del Archivo General y Biblioteca del Ministerio de Asuntos Exteriores*, Madrid, 1974, p. 241), que hasta ahora había pasado desapercibido a las investigaciones.

<sup>45</sup> La filigrana, del tipo Lirio de Estrasburgo, corresponde a un papel verjurado hecho a mano en Holanda en la segunda mitad del siglo XVIII.

<sup>46</sup> *Augsburg Bey Iohan Michael Munck nº 41*. Agradecemos a Pilar Benito, Conservadora del Patrimonio Nacional, la ayuda que nos ha prestado a este respecto.

<sup>47</sup> "Vari Milordi Inglesi, molti degl'Ambasciatori, de uomini Illustri, che d'Italia, Francia, e Germania vengono di continuo in questo Real Soggiorno, tirati dalla fama, e dall'Augusto Nome di V.R.M. ambiziosi solo di conoscervi". MAE, Manuscritos, nº 25.

<sup>48</sup> Destacan Bernardo de Montfaucon, Alessandro Maffei, Fourmont, Banier, Pezron, Marsham, Vossius y Beger, el anticuario del Rey de Prusia entre otros, además de Vitruvio, Cayo Flaminio, Plutarco, Virgilio, Pausanias, Plinio el Joven o San Agustín.

<sup>49</sup> E. Barrón, 1908, p. 14 [cit. n. 41].