

ARTE Y REPUTACIÓN

Estudios sobre el reconocimiento artístico

Vicenç Furió



MEMORIA ARTIUM

Índice

Presentación	II
1. Arte, fortuna crítica y recepción	21
2. ¿Clásicos del arte? Sobre la reputación póstuma de los artistas de la época moderna	55
3. Esculturas famosas: la difusión de un canon estético	97
4. Rechazo e integración en el arte contemporáneo: geografía y sociología del reconocimiento	143
5. Los significados cambian: la interpretación del arte y la posición del historiador	179
6. Las historias del arte de James Elkins y algunas más	211
 Bibliografía	225
Índice onomástico	239

3

Esculturas famosas: la difusión de un canon estético¹

El interés por la Antigüedad empezó en esa misma etapa histórica, con el aprecio que mostró la clase dirigente romana por las obras griegas a partir del siglo II a. C. Los botines de guerra contenían todo tipo de obras (incluidas las esculturas), y muchas de ellas, como explica Plinio, se exponían en sitios públicos de Roma. Otras, en cambio, fueron requisadas por los propios emperadores. Tiberio, por ejemplo, tuvo en su dormitorio el *Apoxiomenos* de Lisipo, y Nerón requisaba obras de arte de Grecia para decorar su palacio (Plinio, 1987: 55 y 66). En Roma también hubo una importante producción de copias, que respondía a la demanda de un mercado diversificado y a las necesidades de los patrones romanos. Estas réplicas podían ser reproducciones de obras griegas, pero también se realizaban estatuas que no eran meras copias, sino que se trataba de recreaciones más o menos imaginativas de modelos antiguos.²

En la época medieval, decayó el interés por la Antigüedad, pero no desapareció del todo. Hubo algunos movimientos de «renacimiento», como el carolingio, a principios del siglo IX. En lo que respecta a la escultura, muchas

1. Estudio titulado originalmente «El valor de les còpies: geografia i sociologia del collectionisme d'escultura clàssica a l'època moderna», publicado en el catálogo de la exposición *Escultures famoses. La difusió del gust per l'antiguitat i el col·leccionisme* (Furió y Vélez 2005: 19-63).

2. Para el tema de las reproducciones de esculturas en Roma puede verse Marvin (1997), Bieber (1977) y Vermeule III (1977).

obras fueron destruidas por las invasiones bárbaras y por el rechazo del cristianismo a los ídolos paganos, pero también sobrevivió un número considerable de estatuas, relieves y sarcófagos, que se reutilizaron de diversas maneras o simplemente se abandonaron o se mostró indiferencia por ellos (Greenhalgh, 1989). Algunas obras medievales se inspiraron en monumentos antiguos. Las estatuas de los *Dioscuros* del Quirinal, por ejemplo, fueron imitadas en unos frescos del ayuntamiento de Perugia de fines del siglo XIII. Sea como fuere, a pesar de los *Dioscuros* y un reducido grupo de estatuas de bronce que se conservaban en el exterior del palacio de Letrán (la *Loba*, el *Espinario* y el retrato ecuestre de Marco Aurelio, que entonces se creía que representaba al emperador Constantino), un artista del siglo XV como Ghiberti tenía motivos para lamentarse de la desaparición de casi toda la escultura antigua elogiada por Plinio. En su época, sin embargo, se inició un movimiento que pronto situaría la escultura antigua en el punto de mira de algunos de los más importantes mecenas y coleccionistas. Y, en Roma, unos cuantos descubrimientos y la iniciativa de algunos papas le dieron un impulso decisivo.

Geografía del coleccionismo

Algunas de las colecciones italianas de antigüedades del siglo XV contenían esculturas.³ Tal era el caso, por ejemplo, de las de artistas como Ghiberti y Mantegna, humanistas como Poggio Bracciolini y, por supuesto, los Medici. A fines del Quattrocento, Lorenzo el Magnífico tenía la mejor colección de antigüedades de Italia y su jardín con esculturas era frecuentado por los mejores artistas. Sin embargo, por lo que sabemos, en estas colecciones no había ninguna de las estatuas que, a partir del siglo XVI, llegarían a ser universalmente famosas.

Se podría tomar como punto de partida del tema que nos ocupa el año 1503, cuando el cardenal Giuliano della Rovere fue elegido papa con el nombre de Julio II. Poco después de su nombramiento, decidió trasladar al Vaticano la estatua de un Apolo que hasta entonces había tenido en los jardines de su palacio de San Pietro in Vincoli. El episodio que muestra la efectista pintura de Louis

3. Para los inicios, en Italia, del redescubrimiento del mundo clásico y las primeras colecciones de antigüedades del Renacimiento, véase Weis (1969) y Franconi (1984). En relación con los modelos de escultura antigua utilizados por los artistas del Renacimiento puede verse Böber y Rubinstein (1986).

Nicolas Lemasle, realizada en 1836, titulada *Rafael muestra al papa Julio II la estatua del Apolo* (figura 27), es históricamente inexacto, ya que esta estatua se descubrió antes de que el cardenal accediera al pontificado, y tampoco nos consta que Rafael tuviera nada que ver con este asunto. A pesar de ello, la escena nos presenta a dos de los protagonistas principales (Julio II y el *Apolo Belvedere*) de la historia que aquí explicaremos, y, además, evoca el decisivo interés y la admiración de este papa del Renacimiento por la escultura antigua.

Julio II también compró el *Laocoonte* (figura 28) poco después de que, en 1506, se encontrara cerca de Santa María Maggiore. Lo colocó, junto con el *Apolo*, en un patio construido por Bramante y que formaba parte del complejo arquitectónico que unía el palacio del Vaticano con la casa de campo que había detrás, en la zona alta, un belvedere edificado por encargo de Inocencio VIII. Es difícil afirmar a partir de qué momento podemos hablar de un proyecto de colección, pero se sabe que el papa estaba muy interesado en adquirir «todas las antigüedades más admirables y bellas para colocarlas en su jardín» (Haskell y Penny, 1990: 26). Sea como fuere, lo cierto es que las obras que reunió en aquel patio (además del *Apolo*, a partir de ahora *Apolo Belvedere*; y del



Figura 27. Louis-Nicolas Lemasle, *Rafael muestra al papa Julio II la estatua del Apolo*, 1836.
Nantes, Musée des Beaux-Arts.



Figura 28. Grupo del *Laocoonte*. Roma, Museos Vaticanos.



Figura 29. *Torso Belvedere*. Roma, Museos Vaticanos.

Laocoonte; la *Ariadna dormida*, entonces conocida como *Cleopatra*; *Cómodo como Hércules*; *Hércules y Anteo*; la *Venus Félix* y el *Tíber*) constituyeron el núcleo de la colección de esculturas más admirada del mundo.⁴

Hasta mediados del siglo xvi, los sucesores de Julio II ampliaron el grupo de obras del patio del Vaticano con nuevas adquisiciones. Después de Julio II, León X (1513-1521) añadió a la colección la figura reclinada del *Nilo*, pareja del *Tíber*. La principal aportación al belvedere de Clemente VII (1523-1524) fue el célebre *Torso* (figura 29); y la de Pablo III, el *Antínoo*. Una pintura de fines del siglo xvi, basada en un dibujo realizado entre 1550 y 1555, nos da una idea aproximada de cómo era este belvedere, una especie de espacio de ocio situado a cierta distancia del antiguo palacio del Vaticano y unido a este mediante unas largas galerías. Entre las estatuas se distinguen el *Tíber* y el *Nilo* y el *Torso* (figura 30).

A parte del Vaticano, en Roma había otra colección pública, que era un poco anterior a aquella. Después de su coronación, el papa Sixto IV (1471-1484) donó al palacio papal de los conservadores, en el Capitolio, algunos bronces que se hallaban en

4. Tres trabajos específicos sobre el patio de las estatuas son Ackerman (1954), Brummer (1970) y Daltrop (1985). Para una historia de las colecciones de escultura del Vaticano hasta la actualidad es útil Pietrangeli (1993) y para la difusión del gusto y las diversas colecciones de Roma, Florencia y Nápoles hasta el siglo xix, Haskell y Penny (1990).

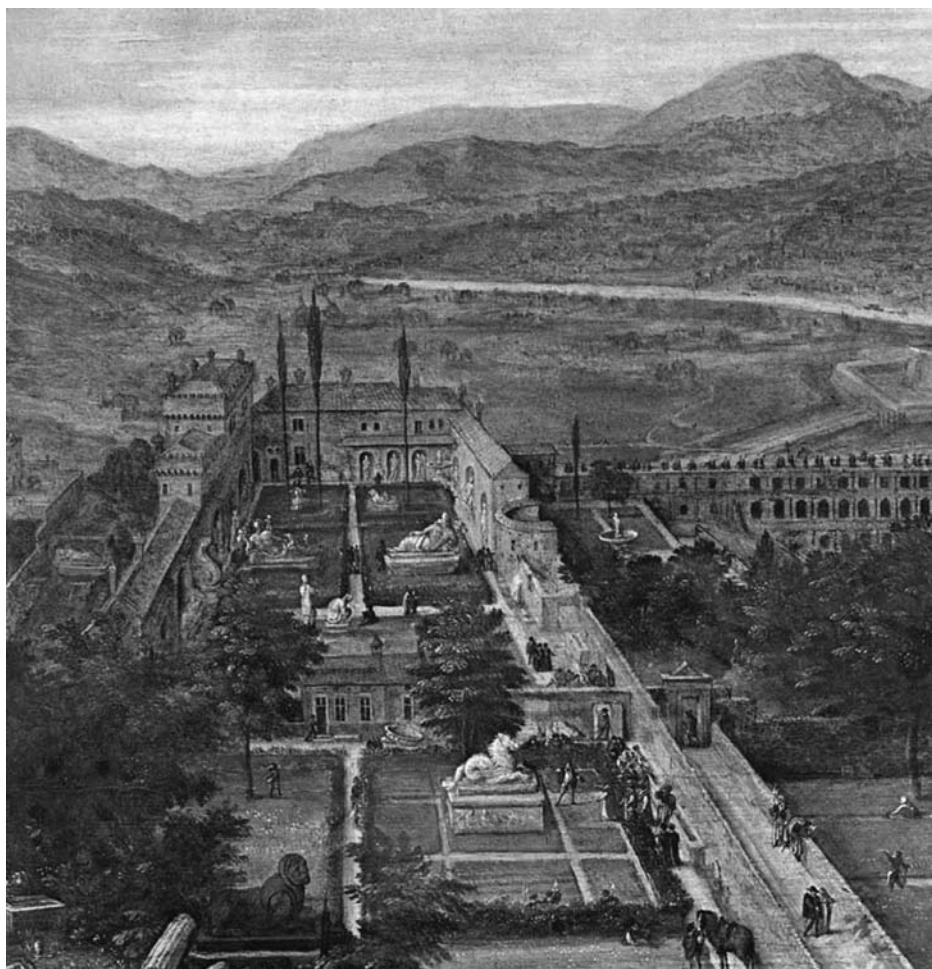


Figura 30. Hendrik van Cleve III, *Vista de Roma*, 1589.
Detalle donde se ve el Belvedere del Vaticano.

el palacio de Letrán, entre ellos la *Loba*, el *Camilo* y el *Espinario*. Este fue el núcleo inicial de una colección que fue aumentando con el tiempo, y que Pablo III enriquecería al decidir trasladar al Capitolio la gran estatua ecuestre de Marco Aurelio.

El colecciónismo particular de algunos pontífices empezó con el papa Farnese Pablo III. Este, después de comprar el *Antinoo* para el Vaticano y de trasladar el *Marco Aurelio*, se dedicó a crear su propia colección. Durante su pontificado fueron descubiertos el *Toro* y el *Hércules* (a partir de ahora llamados *Farnese*), pero estas y otras obras descubiertas excavando en numerosos sitios de Roma ya no enriquecieron los tesoros del Vaticano, sino sus palacios



Figura 31. Dirck Volkertsz Coornhert, *El patio de antigüedades de la Casa Sassi en Roma*, 1553.

Grabado al buril.

particulares.⁵ Después de distintas transmisiones hereditarias, la mayoría de las obras fue a parar, a fines del siglo XVIII, a Nápoles, donde todavía se encuentran hoy.

Otras colecciones particulares que se podían ver en Roma a mediados del siglo XVI eran las de los cardenales Cesi y Della Valle y la de la familia Sassi (figura 31).⁶ Ahora bien, para encontrar nuevas estatuas que llegarían a ser famosas, hemos de ir a buscarlas a las colecciones de tres poderosas familias de fines del siglo XVI y principios del XVII: los Medici, los Borghese y los Ludovisi.⁷ En su palacio de Trinità dei Monti, los Medici tenían las esculturas del *Grupo de Níobe*, el llamado *Vaso Medici* y la moderna escultura del *Mercurio* de Giambologna. En un conocido grabado de Stefano della Bella, se ve al joven Cosimo de Medici en los jardines de su villa dibujando el imponente vaso de mármol (Furió, 2005: 155-157). El *Mercurio* de Giambologna ocupaba una posición destacada en la fachada que da al jardín (figura 41). También tenían la celebrada *Venus de Medici* (figura 32), una estatua que ya empezaba a ser famosa, pero todavía no tanto como llegaría a serlo a partir del momento en que se trasladó a Florencia y se colocó en el medio de la Tribuna, con lo que se convertiría, hasta avanzado el siglo XIX, en una de las esculturas más admiradas del mundo.

Cerca de la villa Medici estaba la villa Borghese, que hoy asociamos rápidamente con las esculturas de Bernini, pero en el siglo XVII las que atraían

5. Para las colecciones de los Farnese, véase el catálogo *I Farnese. Arte e Collezionismo*, a cargo de Lucia Fornari y Nicola Spinoza (1995).

6. Para estas y otras colecciones italianas del siglo XVI, puede verse Franconi (1984) y Bober y Rubinstein (1986), especialmente el apéndice «Index of Renaissance Collections», p. 471-480.

7. Para los Medici, puede verse el catálogo *Villa Medici. Il sogno di un cardinale*, a cargo de Michel Hochmann (1999); para los Borghese, *La Galleria Borghese*, edición a cargo de A. Coliva (1994); para los Ludovisi, *La collezione Boncompagni Ludovisi*, catálogo a cargo de A. Giuliano (1992).



Figura 32. *Venus de Médicis*.
Florencia, Galería Uffizi.



Figura 33. *Gladiador Borghese*.
París, Museo del Louvre.

más visitantes eran las salas donde estaban el *Gladiador* (figura 33) y el *Hermafrodita*. A principios de siglo, el cardenal Scipione Borghese había podido adquirir estas dos obras, que se contaría entre las esculturas de la Antigüedad más celebradas y copiadas, y que en 1650 estaban en dos salas, cada una con su nombre. Los Ludovisi, por su parte, tenían en su palacio el *Marte Ludovisi* y el *Gladiador moribundo*.

En el siglo XVIII, se dispersaron muchas de las colecciones particulares romanas, mientras que se enriquecieron las públicas del Capitolio y del Vaticano. Se trasladaron al extranjero las obras del príncipe Chigi y una parte de la colección del más importante mecenas italiano de la época, el cardenal Alessandro Albani, que fueron adquiridas por el rey de Polonia. En España, Felipe V compró la colección Odescalchi. También en el interior de Italia se produjeron movimientos importantes: obras de la villa Medici se trasladaron a Florencia, y otras de los palacios de los Farnese a Nápoles.

En cuanto a las colecciones públicas, en 1733, el papa Clemente XII decidió adquirir el resto de la colección de antigüedades del cardenal Albani, que pasó a formar parte de las obras expuestas en el Capitolio. De esta forma se reactivaron las adquisiciones papales, muy escasas desde que, en la segunda mitad del siglo XVI, el papa Pío V considerara que un espacio sagrado



Figura 34. Tommaso Mercandetti, medalla conmemorativa de la restitución al Museo del Vaticano del grupo del *Laocoonte*, 1817.

como el Vaticano no era el mejor sitio para conservar aquello que, según él, eran ídolos paganos. Un papa posterior, Clemente XIV, que fue ridiculizado por su gusto por las obras paganas, intensificó el ritmo de adquisiciones y empezó a construir un nuevo museo detrás del palacio del Vaticano, el Museo Clementino, un proyecto que fue continuado por Pío VI (1775-1799). El llamado Museo Pío-Clementino se convertiría en un conjunto monumental que da cabida a una colección de esculturas que a lo largo de ese siglo había aumentado notablemente.⁸

Un episodio de gran trascendencia y que afectó al patrimonio papal de una manera particular fue la invasión napoleónica y el botín de guerra que se llevaron los franceses (Pietrangeli, 1993: 123 ss.; Haskell y Penny, 1990: capítulo XIV). Como consecuencia del armisticio de Bologna de 1796 y del tratado de Tolentino del año siguiente, los franceses exigieron 100 obras de arte y 500 manuscritos. Las más famosas esculturas del Vaticano y del Capitolio fueron requisadas (81 de las 100 obras de arte pactadas eran esculturas clásicas), cargadas en carros y trasladadas a París, donde la comitiva del pillaje tuvo una entusiasta recibida en el Champs de Mars. Para conmemorar el evento, se hicieron grabados y un lujoso vaso decorado de Sèvres. Después de la caída de Napoleón, el papa encargó al escultor Antonio Canova que gestionara la recuperación de las obras, que regresaron a Roma en 1816, hecho que también fue celebrado en imágenes conmemorativas como frescos y medallas (figura 34). El selecto botín de guerra napoleónico (que comprendía el *Laocoonte*, el *Apolo Belvedere*, el *Torso*, el *Antinoo*, el *Niño de la espina* o el *Gladiador moribundo*, etcétera) y el lugar privilegiado que estas obras de arte robadas ocuparían durante unos años en el Louvre también suponían un reconocimiento de que se trataba de unas esculturas que se contaban entre los tesoros artísticos máspreciados de la cultura europea.

8. Para el Museo Pío-Clementino puede verse Pietrangeli (1993: 49 ss.). También Liverani (2000).

Además de Roma, existían los núcleos de Venecia, Florencia y Nápoles.⁹ Algunas familias venecianas tenían colecciones de esculturas que incluían estatuas griegas procedentes de contactos comerciales o militares con la zona este del Mediterráneo. La más importante de estas colecciones era la de Giovanni Grimani, que al morir en 1587 dejó sus antigüedades a la ciudad, colección que a partir de aquel momento se conocería con el nombre de *Lo Statuario Pubblico della Serenissima*. Por el tema que nos ocupa, Florencia no adquirió una auténtica relevancia hasta principios del siglo XVIII. Los Medici habían coleccionado esculturas antiguas desde la segunda mitad del siglo XV, pero pasaría cierto tiempo hasta que adquiriesen esculturas famosas, que además expondrían en su villa romana del Pincio. A fines del siglo XVII, tres de las obras más famosas de su colección (la *Venus de Medici*, el *Arrotino* y los *Luchadores*) se trasladaron a Florencia, y Cosimo III reorganizó la sala octogonal de la Tribuna de los Uffizi para colocarlas. En poco tiempo, la Tribuna se convirtió en una sala famosa en todo el mundo, que rivalizaba con el patio de las estatuas del Vaticano. Ya hemos visto que de Roma llegaron a Nápoles, procedentes de los palacios de la familia Farnese, obras tan apreciadas como el *Hércules* y el *Toro Farnese*, que formarían parte del núcleo de lo que sería el Museo Arqueológico Nacional. En cualquier caso, la nueva importancia de Nápoles en el siglo XVIII provenía sobre todo de las excavaciones de Pompeya y Herculano, de las que estaban pendientes todos los grandes coleccionistas de antigüedades de Europa. A pesar de todo, ninguna de las estatuas más elogiadas de las encontradas en estas excavaciones consiguió entrar en el selecto grupo de las esculturas más admiradas.

En 1540, Francisco I de Francia, que ya anteriormente había mostrado un claro interés por el arte italiano, envió a Roma a Primaticcio con el encargo de que realizara moldes de las esculturas más famosas, con el objetivo de reproducirlas en bronce y colocarlas en el palacio de Fontainebleau (figura 35). Empieza así la historia del interés por la escultura clásica en Francia. El deseo de que allí estuviera lo mejor que había en Roma también espolearía a Luis XIV, e incluso a Napoleón, aunque este último consiguiera su objetivo requisando él mismo las mejores obras y no precisamente comprándolas o encargando copias. Antes de 1543, los moldes de yeso encargados por Primaticcio ya habían llegado a París y se habían fundido en bronce, que más tarde contemplaría en el palacio de

9. Para Venecia, *Lo Statuario Pubblico della Serenissima*, exposición y catálogo a cargo de Irene Favaretto y Giovanna Luisa Ravagnan (1997). Para Florencia y Nápoles, Haskell y Penny (1990: capítulos VIII y X).



Figura 35. Vaciado en bronce del *Laocoonte* realizado en 1543 para Fontainebleau.

kell y Penny, 1990: 54),¹¹ sobre todo para decorar y dar magnificencia al palacio de Versalles. Durante años, copias de todas las medidas y materiales llegaron a París procedentes de Italia, y el principal centro productor y gestor de esta empresa fue la Academia de Francia en Roma. De todos modos, exceptuando al monarca, y en este caso gracias a sus recursos y al concurso de la Academia, las esculturas de mármol o los moldeados en bronce de grandes dimensiones eran piezas que, dado su coste, eran escasas, incluso en las colecciones de los pocos ministros de su entorno interesados por las antigüedades.

Richelieu, Mazarino y el cardenal de Polignac tuvieron una importante colección de esculturas antiguas.¹² Un caso excepcional es el de François Girardon, escultor del rey y restaurador de sus colecciones: llegó a tener una vasta colección, de unas 800 piezas, entre sus esculturas antiguas y las de artistas contemporáneos (Souchal, 1973). Los mármoles antiguos eran una minoría, y parece que de talla mediocre. Lo que más abundaba eran los pequeños bronces, entre los que había 15 obras atribuidas a Giambologna. Se

Fontainebleau Vasari, quien dijo de aquel sitio que se había convertido «casi en una nueva Roma» (Vasari, 1973: VII, 408).¹⁰

En la época de Luis XIII, se reanudó tímidamente el interés por la gran escultura clásica, y Nicolas Poussin, que vivía en Roma, fue uno de los encargados de procurar vaciados y copias de obras famosas. Sin embargo, habría que esperar a la época de Luis XIV para que se llevara a cabo una nueva operación a gran escala. A través de su ministro Colbert, se procuró conseguir «tout ce qu'il y a de beau en Italie» (Haskell y Penny, 1990: 54),¹¹ sobre todo para decorar y dar magnificencia al palacio de Versalles. Durante años, copias de todas las medidas y materiales llegaron a París procedentes de Italia, y el principal centro productor y gestor de esta empresa fue la Academia de Francia en Roma. De todos modos, exceptuando al monarca, y en este caso gracias a sus recursos y al concurso de la Academia, las esculturas de mármol o los moldeados en bronce de grandes dimensiones eran piezas que, dado su coste, eran escasas, incluso en las colecciones de los pocos ministros de su entorno interesados por las antigüedades.

Richelieu, Mazarino y el cardenal de Polignac tuvieron una importante colección de esculturas antiguas.¹² Un caso excepcional es el de François Girardon, escultor del rey y restaurador de sus colecciones: llegó a tener una vasta colección, de unas 800 piezas, entre sus esculturas antiguas y las de artistas contemporáneos (Souchal, 1973). Los mármoles antiguos eran una minoría, y parece que de talla mediocre. Lo que más abundaba eran los pequeños bronces, entre los que había 15 obras atribuidas a Giambologna. Se

10. Un trabajo específico sobre Primaticcio y Fontainebleau es Pressouyre (1969).

11. Además del libro de Haskell y Penny, puede consultarse Schnapper (1994) y Bresc-Bautier (2000).

12. Véase Montembault y Schloder (1998) y Michel (1999). Para la colección Polignac, Dostert (2001).



Figura 36. Nicolas Chevallier, *La Galería Girardon*, 1709. Grabado al aguafuerte (detalle).

conservan unos originales grabados que evocan, aunque de forma imaginaria, su galería (figura 36; Furió, 2005: 205-209). Richelieu tenía unas 50 obras, entre las que destacaba una fundición en bronce de tamaño natural del *Gladiador Borghese*, que le había costado 4.300 libras, tanto como un cuadro italiano importante. Un famoso grabado de Nanteuil que representa al cardenal Mazarino en su galería (figura 37) evoca la importancia que para él tenía su colección, constituida por numerosas obras adquiridas en Roma (Furió, 2005: 193-195). En 1658, en uno de los envíos de antigüedades desde Roma hacia París destinados al cardenal, se consigna que se trataba de 33 grandes cajas de estatuas. Las residencias del cardenal Polignac en París también estaban llenas de esculturas. En el año 1732, su colección constaba de 180 piezas. A pesar de todo, como se ha dicho, el coleccionismo en mayúsculas de escultura antigua era en Francia un «entusiasmo raro» (Dostert, 2001: 165) que solo afectó a un núcleo muy reducido de personas. Prueba de ello es que a la muerte de Mazarino algunas de sus obras fueron adquiridas por Luis XIV, pero la gran mayoría no encontraron comprador en Francia. Las consiguió el conde Pembroke para su residencia de Wilton House. Tampoco la colección del cardenal Polignac se quedó en Francia, sino que pasó a formar parte de la colección del rey de Prusia, Federico II.

Bajo el reinado de Luis XIV y con los *surintendants des bâtiments* Colbert y Louvois, se habían realizado numerosas copias de mármol y de bronce de esculturas famosas. Estaban repartidas entre los palacios de Fontainebleau, el

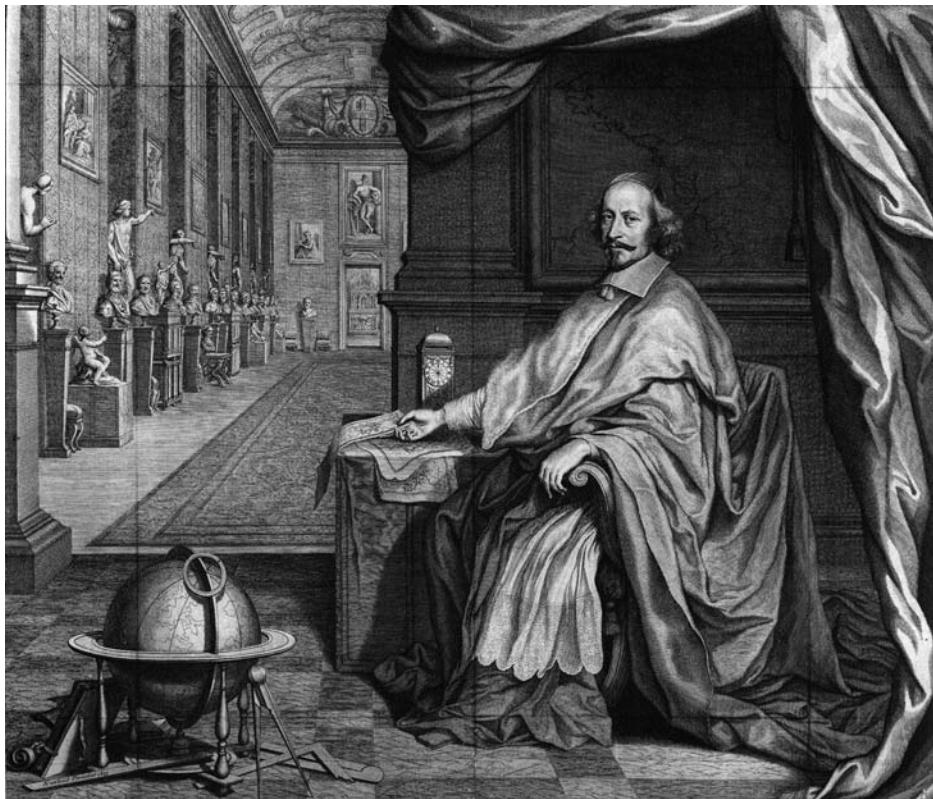


Figura 37. Robert Nanteuil y Pierre van Schuppen, *El cardenal Mazarino en la galería alta de su palacio*, 1659. Grabado al buril.

Louvre, las Tullerías y, sobre todo, Versalles. En la fachada de Versalles, había cuatro estatuas de bronce de dos metros, entre ellas el *Apolo Belvedere* y el *Antínoo*. En el conjunto de los palacios franceses, muchas de estas obras se disponían por duplicado, e incluso por triplicado. Pero había muy pocas esculturas auténticamente antiguas, y estas no tenían gran importancia. Por cuestiones diplomáticas, Francisco I había obtenido una Venus y Enrique II la *Diana cazadora*. Así pues, en París, la mayoría de las esculturas de mérito, aquellas que habían sido el modelo de tantas y tantas copias, solo pudieron contemplarse cuando el poder militar de Napoleón se las llevó por la fuerza como botín de guerra.

En cuanto a las colecciones particulares más modestas y a los gabinetes de aficionados, aunque podían contar con algunos pequeños mármoles (sobre todo bustos), lo que predominaba eran los pequeños bronces, así como las reducciones en yeso y las terracotas (Scherf, 2001). Crozat, por ejemplo, ha-

bía comprado algunos bronces de la colección Girardon. La mezcla de copias de obras antiguas y de obras modernas era algo normal. En la venta póstuma del gabinete de Jean de Jullienne en 1767, había reproducciones reducidas de obras antiguas, obras italianas de los siglos XVI y XVII de Giambologna y Bernini, y obras francesas del XVII de autores como Girardon y Le Lorrain. En su colección había muchas terracotas, y las esculturas en este material también fueron la especialidad de algunos coleccionistas, como La Live de Jully. De hecho, a lo largo del siglo XVIII, la terracota fue desplazando al bronce en las colecciones particulares francesas.

A fines del siglo XVI, eran pocos los ingleses que viajaban a Italia. De hecho, viajar a Italia, un país católico, y ya no digamos a Roma, donde residía el papa, era considerado entonces algo peligroso, y se podrían citar muchos textos que lo desaconsejaban. El interés de los ingleses por las antigüedades, por tanto, se desveló poco a poco,¹³ aunque en la primera mitad del siglo XVII ya destacan tres grandes coleccionistas: lord Arundel, el duque de Buckingham y Carlos I. El primero fue mecenas de Rubens, Van Dyck e Iñigo Jones. Tenía sus esculturas en el palacio del Strand, repartidas en galerías y en el jardín (Angelcousis, 2004). Como otros apasionados coleccionistas, quiso retratarse junto a las obras que había adquirido y, en una pintura realizada por Daniel Mytens (figura 38), se ve al duque sentado señalando su galería de esculturas y, al fondo, a través de una ventana, unos jardines donde se adivinan todavía más obras. El principal rival de lord Arundel fue el duque de Buckingham, quien en una ocasión com-



Figura 38. Daniel Mytens, *Lord Arundel en la galería de esculturas de Arundel House*, h. 1618. Londres, National Portrait Gallery.

13. Sobre el coleccionismo inglés de antigüedades, puede verse Herrmann (1999), Gilding (2001) y Scott (2003). También la bibliografía relacionada con el *grand tour* (véase nota 14).

pró un importante lote de esculturas a Rubens. Carlos I también quiso emular a Francisco I de Francia, y encargó copias de esculturas clásicas para colocarlas en sus palacios de Saint James y Greenwich. Antes de 1634, tenía al menos media docena de moldeados en bronce de obras italianas, entre los cuales el más famoso era el *Gladiador Borgheste*.

Entre los últimos años del siglo XVII y los primeros del XVIII, destaca la figura de lord Pembroke y su colección en Wilton House. Adquirió parte de las antigüedades Arundel cuando estas se dispersaron, y también fue quien compró más de 80 bustos, 30 estatuas y 7 relieves a los herederos del cardenal Mazarino. Su extensa y variada colección llenaba las salas de Wilton House y, aunque a menudo fue criticado por la falta de rigor en las dataciones, atribuciones y restauraciones, a su muerte en 1733 ya eran muchas las grandes casas inglesas que estaban siendo decoradas con estatuas clásicas, bustos y relieves. Este renovado gusto por la Antigüedad estaba estrechamente relacionado con una nueva moda arquitectónica. Todo esto pasó en los años en que un creciente número de ingleses realizaban el *grand tour*.¹⁴

La nueva moda arquitectónica era el palladianismo impulsado por William Kent. Él diseñó Houghton Hall, de Robert Walpole; Chiswick House, de lord Burlington; y Holkham Hall, de Lord Leicester. Todos ellos permanecieron durante bastante tiempo en Italia y tenían a su servicio agentes y marchantes que les buscaban esculturas antiguas con las que poder llenar las hornacinas y pedestales de sus lujosas casas. Más que la importancia anticuaria de las estatuas, lo que contaba era su efecto decorativo, supeditado a unos diseños arquitectónicos muy elaborados y que incluso se hacían representar en grabados. Syon House, por ejemplo, la mansión que tenía el duque de Northumberland cerca de Londres, fue proyectada por Robert Adam, quien encargó unos grabados a Piranesi en que se representa algunas partes de la casa decorada con esculturas.

En la Inglaterra de la segunda mitad del siglo XVIII, existían más de treinta grandes colecciones particulares de antigüedades. Tres de las principales, que además fueron esenciales en la fundación de las colecciones del Museo Británico, fueron las de sir William Hamilton, Richard Payne Knight y Charles Townley. En cuanto a la escultura antigua, sin duda, la figura más destacada de fines del siglo XVIII es Charles Townley (Scott, 2003: 193-208).

14. Para el *grand tour*, véase el magnífico catálogo *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century* (1996). También *Viewing Antiquity. The Grand Tour, Antiquarianism and Collecting* (2000), monográfico de la revista *Ricerche di Storia dell'Arte*.