

INTERRELACIONES ENTRE TÉCNICA Y REALIDAD EN EL ARTE DE LA CORTE BORBÓNICA: LA *ANTICHITÁ DE ERCOLANO ESPOSTE*¹

JESUSA VEGA

Universidad Autónoma de Madrid
jesusa.vega@uam.es

Resumen: Como es sabido, la técnica del buril, también conocida como grabado en talla dulce o grabado de buen gusto, se estableció como el lenguaje visual normativo para la transmisión del conocimiento científico. A través de estas estampas los europeos aprendieron el lenguaje visual de la ciencia, consecuentemente esta técnica fue la que utilizó Carlos de Borbón para difundir los hallazgos derivados de las excavaciones de Pompeya, Herculano y Estabia. El impacto de la publicación de la *Antichitá de Ercolano esposte* fue posible gracias al alto grado de sofisticación y calidad del trabajo de los dibujantes y grabadores que se trasladaron a Nápoles formando la conocida como “Escuela de Portici”. Partiendo de esta publicación y de la experiencia acumulada por el rey, una vez que se trasladó a Madrid para asumir la corona española, el denominado estilo pompeyano floreció en la corte a la vez que la nueva administración desarrollaba una nueva política de bellas artes gracias a la cual éstas alcanzaron uno de los periodos más brillantes, pero también más incomprendido, del arte español.

Palabras clave: Grabado / Carlos de Borbón / Escuela de Portici / *Antichitá*.

Abstract: As is well known, engraving and its tool, the burin, named in the Eighteenth Century as ‘taille douce’, were the main media for “transferring” scientific information; and at the same time Europeans learned the visual language of knowledge through them. Consequently, this was the technique chosen by Carlos de Borbón of Naples to release the achievements concerning those antiquities unearthed at Pompeii, Erculanum and Stabiae. The impact of the *Antichitá de Ercolano esposte* was possible due to the high level of sophistication and quality reached by the draughtsman and printmakers that moved to that small kingdom and formed the Portici School. Based on this publication and the experience of the king, once he assumed the Spanish crown, the so-called Pompeian style flourished at the court of Madrid, at the very same time that the new administration launched a new policy for the fine arts that led to one of the most brilliant, but most poorly understood, periods in Spanish art.

Key words: Engraving / Carlos de Borbón / Portici School / *Antichitá*.

El desarrollo y la repercusión de los proyectos arqueológicos auspiciados por Carlos de Borbón en Nápoles fue posible por el alto grado de especialización que alcanzó el arte del grabado y si hubo

una empresa que tuvo trascendencia para la política que desarrolló en España esa fue la publicación de la *Antichitá de Ercolano esposte*. Teniendo este referente es fácil entender que la forma-

* Fecha de recepción: 15 de junio de 2016 / Fecha de aceptación: 28 de noviembre de 2016.

¹ Una primera versión de este estudio se presentó como ponencia en el congreso *Carlos III e l'archeologie borbonica nel territorio vesuviano*, organizado por el CSIC y la UCM en la Fondazione RAS (Castellmare di Stabia) el 6 y 7 de junio de 2011, unos días que José María Luzón y Trinidad Tortosa hicieron inolvidables con su amabilidad y cordialidad. Su elaboración final se ha llevado a cabo en el marco del proyecto S2015/HUM-3415, de la Comunidad de Madrid. Mi trabajo hubiera sido imposible llevarlo a cabo sin la ayuda de María del Carmen Alonso Rodríguez quien generosamente ha puesto a mi disposición tanto la bibliografía fundamental como sus conocimientos. Vaya también mi gratitud para Paola D'Alconzo, Álvaro Molina, María Jesús Herrero y Carmen Marco, sin cuya colaboración hubiera sido prácticamente inviable visualizar mi discurso. Nunca podré agradecer bastante a Concha Herrero sus enseñanzas sobre los tapices y su amistad. Finalmente, desde el comienzo concebí la investigación y escribí estas páginas pensando en Ricardo Olmos a quien nunca podré agradecer suficientemente la confianza que desde hace tantos años ha tenido en mi trabajo, así como su amistad y afecto; a él se lo dedico con todo mi cariño, respeto y admiración.

ción de grabadores fuera un asunto de estado, del mismo modo que lo fueron en Nápoles las excavaciones que se desarrollaron en las ciudades vesuvianas desde 1738 y su difusión. En este sentido, hay que subrayar que la demora en la publicación de las mismas fue un contratiempo para el mismo monarca pues la decisión de darlas a conocer fue temprana: las primeras noticias se remontan a enero de 1739, en una relación de los primeros hallazgos, acompañada de algunos dibujos, que se remite a la reina Isabel de Farnesio en Madrid, donde ya se le anuncia que todo será publicado a su tiempo; por otro lado, se sabe que en 1743 se estaban grabando para el Real Servicio cobres que reproducían algunos de los objetos hallados.

En 1746, es decir ocho años después de que se reiniciasen las excavaciones bajo la égida borbónica, veían la luz los *Disegni Intagliati di Pitture Antiche* en los que trabajaron Francesco Sesone, Francesco Cepparuli y Pierre-Jacques Gaultier, tres grabadores que también colaboraron en la obra que fue considerada como definitiva tanto a ojos del resto de Europa, aunque fuera objeto de crítica, como del mismo monarca, porque cumplía sus expectativas. Este último aspecto es relevante. Es cierto que la publicación debía cumplir una misión política que revirtiera en el prestigio del monarca y su reino, pero eso no es óbice para que las características de la misma respondan a la personalidad del rey el cual no era ni anticuario ni estudioso –al contrario que Ottavio Antonio Bayardi a quien se contrató en 1747 para que estudiara y escribiera sobre los hallazgos–, sino un hombre culto al que las antigüedades le habían ofrecido diversión y enseñanza.

Lo que sentían Carlos de Borbón y el más directo responsable de la publicación, Bernardo Tanucci, era curiosidad intelectual de modo que tanto el discurso visual como textual de la publicación debía responder a sus inquietudes y esto, lógicamente, tuvo consecuencias. Si algo limitaba el modo en el que se dieron a conocer las antigüedades era la capacidad de actuación, de opinión, de los anticuarios. Restándoles presencia en el reino del conocimiento se les impedía por un lado dominarlo, como hubiera sido su voluntad, y por otro se constreñía su capital simbólico, es decir, se relativizaba en cierto modo su poder intelectual. En consecuencia, en las críticas de Winckelmann al modo restrictivo en que se planteó el acceso a las excavaciones, la visita al museo y la exclusión de los estudiosos modernos se reflejan también la conciencia y, hasta cierto punto, la impotencia de esa marginación.

Teniendo en cuenta estas circunstancias resulta que el público “natural” de la obra, aquél al que va dirigido, son los iguales al rey de Nápoles, y de hecho los principales y primeros destinatarios de los libros fueron los soberanos de las diferentes cortes europeas. Como es sabido, después de tanta espera la *Antichità de Ercolano esposte* no se puso a la venta de modo que, por mucho que les pesara a los otros públicos posibles, estos últimos sólo podrían acceder a la obra a través de un gesto del príncipe, persona distinguida o regidor de la institución que había tenido la fortuna de ser regalado con la publicación, quedando a merced de su generosidad el poder ver cumplido su deseo. Con ello el propietario tenía la capacidad de decisión y, en caso de acceder a la solicitud, no hacía otra cosa que seguir el ejemplo del propio Carlos de Borbón, haciendo evidente que el acceso a la cultura era una gracia que dependía del “señor” y, en consecuencia, estaba controlado.

Dado que el poder adquisitivo no era el que establecía el control de acceso entonces era difícil que el contenido de la obra cayera en manos inapropiadas, es decir, en mentes no preparadas para recibir ese tipo de conocimiento. Esto explica la ausencia de una censura previa y que las escenas eróticas, además de estar presentes en la selección de piezas que se hizo, recibieran el mismo tratamiento visual que el resto de las temáticas; hasta donde sabemos sólo se registró una denuncia a la Inquisición en Portugal por el carácter lascivo y el paganismo que ofrecían las imágenes. Por otro lado, teniendo en cuenta esta mentalidad, también se entiende mejor la negativa acogida que tuvo la idea de publicar una guía para ponerla a disposición de los viajeros: quien llegara hasta las excavaciones debería venir con el equipaje intelectual necesario para disfrutar y aprender de su visita; esta misma idea subyace en la negativa que Carlos III dio a Anton Raphael Mengs cuando le propuso lo mismo en relación con la colección real de pintura que se podía visitar en el Palacio Real de Madrid.

Para los españoles no existió problema alguno con el contenido de la *Antichità de Ercolano esposte*, por el contrario la publicación se convirtió desde un principio en el referente tanto del arte de la imprenta como del grabado, un referente que irá más allá del reinado del propio Carlos III. Así la política de bellas artes que desarrolló este último en la corte madrileña encuentra sus antecedentes en la estrategia y resultados obtenidos en Nápoles, donde fue especialmente relevante la asociación academia/grabado al servicio del Esta-

do. La prontitud con la que Carlos III tomó medidas para dinamizar y modernizar la imprenta en España y desarrollar la formación de grabadores de calidad se ha considerado siempre una expresión del amor y el interés hacia estas artes por parte del monarca, pero sin duda éstos nacieron en Nápoles: en 1755 fundó la Academia Ercolanesa como órgano responsable de la publicación de las excavaciones para la que previamente había creado una imprenta, un establecimiento donde tuvieron un lugar relevante los grabadores, un conjunto de artistas cuyo trabajo hizo que en pocos años fueran considerados miembros de una de las escuelas más importantes de Europa por su sofisticación y elevada calidad técnica.

A pesar de la diferencia que existía entre los reinos de Nápoles y España cuando Carlos de Borbón asumió las respectivas coronas, se puede decir que, proporcionalmente, la situación de penuria en la que se encontraban las artes gráficas era bastante similar. En ambos casos se carecía de una producción local de papel de calidad para la estampación de cobres, no existía una infraestructura actualizada de mercado y de producción, las maquinarias no eran modernas y, en caso de adquirirlas, no se contaba con técnicos para hacerlas funcionar, y aún existiendo grabadores calcográficos no había profesionales de este arte formados en el buen gusto. En lo que se refiere a Nápoles, que es el tema que nos ocupa en esta ocasión, resulta relevante entender el alcance de la inversión y de la decisión política con la que se procedió: en 1755 la imprenta contaba ya con 800.000 caracteres, tres prensas y tres tórculos para estampar cobres. A ello se uniría un equipo de dibujantes y grabadores profesionales a los que les ofrecieron incentivos suficientes para que se desplazaran desde Roma, Milán o París a Nápoles, un reino que hasta entonces no formaba parte de la cartografía del saber, prueba de ello era el lamentable estado en el que se encontraba la imprenta.

En todas estas decisiones es fácil comprobar el interés que existía por publicar los hallazgos y a la vez controlar su difusión, así como radicar un arte que hasta ese momento estaba desasistido y sobre el cual descasaban por igual la transmisión del conocimiento y el prestigio del monarca. Hubiera sido más económico contratar el grabado de láminas fuera del reino –una política que dadas las circunstancias se llevó a cabo en España con poco éxito, es verdad–, pero con ello se hubiera empobrecido el reino al no crear infraestructura, hubiera sido prácticamente imposible controlar los re-

sultados, si nos referimos a la calidad, y habrían sido inevitables las filtraciones.

Bernardo Tanucci, primer secretario de Estado, y Gian Maria Della Torre, nombrado en 1756 director de la Imprenta Real, lograron articular de manera eficaz el trabajo intelectual de los académicos con el técnico y artístico de la publicación, siendo si cabe más complejo este último porque había que coordinar la actividad de dibujantes, grabadores y estampadores. Esta organización habitual del trabajo tuvo que adaptarse a las circunstancias especiales del material con el que se iba a trabajar: por ejemplo, la escultura en bronce requería que previamente se sacara un vaciado en escayola. Este requisito demuestra la voluntad de calidad que en todo momento rigió la producción pues con los yesos se facilitaba el trabajo de los dibujantes y también se aseguraba el éxito: por un lado gracias a la iluminación se podía subrayar, además del valor histórico de la obra, su potencialidad estética; por otro lado, las piezas se insertaban con naturalidad en la práctica artística pues dibujantes y grabadores estaban formados en el dibujo de vaciados de escayola al ser una parte esencial de la carrera artística. Dibujar vaciados era un ejercicio lingüístico para el que la mano estaba plenamente adiestrada. Otra medida que se adoptó hasta 1765, también con la idea de facilitar el trabajo de los dibujantes, fue barnizar las pinturas una vez que éstas habían sido arrancadas; esto permitía estudiar mejor el contraste cromático y el efecto tonal, y facilitaba la interpretación a dos colores, una bicromía construida a través del lenguaje lineal que se requería para ser grabado.

Evidentemente todos los grabadores que se reclutaron participaban del mismo lenguaje visual, la talla dulce, cuya herramienta distintiva era el buril. Es fundamental recordar que se trata de grabado de reproducción, pues estaba sobradamente demostrado que de un buen dibujo era posible sacar una mala stampa debido a la impericia del grabador, pero de un mal dibujo era inviable lograr una buena stampa por muy excelente que fuera el artífice encargado de abrir el cobre. De ahí también la importancia de tener a mano las obras originales, esto facilitaba enormemente la labor de los grabadores, ya que podrían corregir o contrastar la información registrada por los dibujantes.

Con el binomio academia/grabado Carlos de Borbón estaba institucionalizando en su corte la visión única asentada en la superioridad de la forma sobre el color, algo que también era común en

el resto de las cortes europeas. No obstante, todo parece indicar que esta opción es igualmente resultado de una decisión consciente: prescindir del color fue una de las renuncias que hizo el rey quien, en previsión de que con el tiempo el color se desvaneciera, y según su propio testimonio, ordenó hacer una copia de las pinturas en color para formar un libro que se conservara junto a ellas. A pesar de ello, no está muy claro que en ese momento se planteara hacer una publicación con grabados en color aunque se tuvieran noticias de los avances que habían tenido lugar en este campo.

A mediados del siglo XVIII, cuando se está proyectando la publicación, no existían técnicas de grabado en color eficaces en el campo de la reproducción de pintura pues el procedimiento pionero de Jakob Christoffel Le Blond se pensó para los estudios de botánica y anatomía. Además, el mismo Le Blond tuvo dificultades para encontrar estampadores diestros en este tipo de grabado cuando llegó a París hacia 1735 y tengamos en cuenta que por entonces la capital francesa era la más avanzada en cuestiones referentes a las artes gráficas. En consecuencia, aventurarse en esta técnica para la reproducción de pintura no garantizaba los resultados, por el contrario sí aseguraba incrementar aún más el coste de la empresa, de por sí ya elevado, tanto en lo que se refiere a los materiales como al número de técnicos y artistas que se precisaban.

No obstante, prescindir del color tampoco debió causar un quebradero de cabeza, ni una renuncia penosa. En el siglo XVIII el ojo de la mayor parte de los europeos estaba educado en la supremacía de la línea a través del lenguaje normativo que puso a punto el francés Abraham Bosse: fue a través de la talla dulce como se estableció el sometimiento de la realidad a un lenguaje preconcebido que se consideró universal y cuya interpretación era constante en lo que se refiere a la gradación tonal y los efectos de volumen, es decir, de luz y sombra. Así, todos aquellos que estuvieran iniciados en este lenguaje visual podían interpretar correctamente la información que se les ofrecía, incluida aquella que se refería a la pintura. Por último, la experimentación con una técnica novedosa demoraría aún más la publicación, y ya había bastantes problemas en este sentido, según parece por el bajo rendimiento de los grabadores, hecho que provocaba una auténtica exasperación entre los regidores y responsables políticos de la empresa.

Cuando se repasa la documentación se comprueba que son continuas las quejas sobre la producti-

vidad de los grabadores, pero en mi opinión se debió en gran medida a cierta incompreensión hacia el arte del grabado. El grabado en talla dulce a buril exigía una formación cercana a una década para alcanzar la máxima destreza y habilidad, por esta razón fue tan difícil reclutar jóvenes españoles a pesar de que se incorporó su enseñanza a la Real Academia de San Fernando. Pero además, una vez alcanzada la maestría, la ejecución era lenta si se buscaba la calidad. Para hacerse una idea de cómo era esta práctica artística podemos recordar que Manuel Salvador Carmona, el mejor, más diestro y más elegante grabador español al servicio de Carlos III en Madrid, tardó dos años en abrir el cobre con la reproducción del retrato del monarca pintado por Anton Rafael Mengs, a pesar de que entre las disposiciones que se tomaron para que llevara a cabo el trabajo con presteza, se encuentra el traslado de la pintura a casa del grabador.

Las quejas por la baja productividad de los grabadores podían tener algún fundamento, y es posible que hubiera algo de pereza por parte de los artífices, pero a la vista de los buenos resultados obtenidos se puede pensar que dicha demora estaba justificada. En la impaciencia y cansancio que manifiesta Tanucci en su correspondencia, fruto en gran parte de la presión que existía por obtener pronto resultados, se traduce su desconocimiento hacia las exigencias de este arte. Sea como fuere, la demora que provocó la transmisión de los hallazgos generó una enorme expectativa, sobre todo en lo que se refiere a la pintura y la presencia de objetos cotidianos.

La trascendencia que tuvo la pintura se explica porque era la gran desconocida, pero también porque estos testimonios emergen cuando la supremacía de la pintura, fundamentalmente del cuadro de caballete, sobre el resto de las artes era ya indiscutible. De hecho, se procedió a transformar en cuadros lo que en principio era pintura mural, adaptándola al formato conocido como de "galería"; este tipo de intervención no fue algo exclusivo de la pintura antigua, al contrario en el siglo XVIII fue una práctica habitual: fueron muy numerosos los lienzos que cambiaron de tamaño con añadidos o recortes para encajarlos en los nuevos espacios o decoraciones, y también se deshicieron un sinfín de muebles para extraer las pinturas y hacer cuadros para adornar gabinetes. En definitiva, lo que se hizo fue adecuar al gusto de la época la Antigüedad, descontextualizándola de su lugar de origen y facilitando su incorporación a la experiencia cotidiana en la cual también tuvie-

ron su sitio los objetos que rememoraban la vida diaria –la erupción había congelado el escenario de la vida pues se encontraron incluso alimentos–, y nos referimos no sólo a los adornos domésticos sino también a los objetos de uso, desde los platos hasta las lámparas pasando por el mobiliario.

En todas estas decisiones se pone en evidencia la mentalidad moderna de los gestores de las ruinas y la capacidad para acometer nuevos retos, desmintiendo en mi opinión esa idea de que no se supo estar a la altura de los nuevos planteamientos que movían a los estudiosos de las antigüedades. En estas críticas había mucha frustración por no poder participar y/o dirigir el descubrimiento más rico y señero de la centuria, en un momento en el que además se estaba procediendo a una transformación en el estudio de las antigüedades haciéndolo más acorde con los planteamientos de la Nueva Filosofía. Ésta alentaba la observación de la naturaleza en detrimento de la escolástica, es decir, el estudio directo de las antigüedades iba cobrando terreno a costa del estudio en los textos. En este contexto el registro visual y la copia exacta eran fundamentales, y si alguien tomó conciencia de ello fue Carlos de Borbón, sobre todo una vez que se trasladó a Madrid. A Carlos III no le cupo la menor duda de que dibujos, estampas y escayolas eran el único medio alternativo de conocer la realidad una vez que ya no pudo acceder a ella personalmente.

Desde un comienzo se pensó en ofrecer texto e imagen para dar a conocer los hallazgos, sin la parte visual era imposible transmitir científicamente los mismos. Pero en la misma medida en que la visualidad fue cobrando mayor relevancia según fue avanzando el siglo, pues de todos los sentidos el de la vista fue el que se consideró decisivo para obtener conocimiento, así fue afianzándose lo visual en lo que se refiere a la difusión de los hallazgos. En el transcurso de los años la imagen fue progresivamente ganando terreno en detrimento del texto, hasta tal punto que en el prefacio del primer volumen, publicado en 1757, los miembros de la Academia afirmaban los siguientes: “las brevísimas explicaciones, que acompañan a los cobres, tienen por objeto despertar la reflexión de los Lectores que quieran examinar las cosas por sí mismos”, es decir, las antigüedades mismas. De hecho todo el aparato erudito se relegó a las notas para no estorbar, según explicación de los responsables. Así el cuerpo del texto resultó breve y se procuró que fuera ameno de modo que el lector curioso, no anticuario, pudiera obtener una información añadida que contribuyera al dis-

frute de las ilustraciones. En este contexto es fácil imaginar el fiasco que se vivió cuando Ottavio Antonio Bayardi llegó a Caserta, a comienzos de 1753, para presentar a su majestad, el rey de las Dos Sicilias e Infante de España, el primer tomo del esperado *Prodromo delle antichina d'Ercolano*, hojas llenas de farragosa erudición y vacías de todo atractivo para cualquier aficionado. Todo lo contrario debió ocurrir cuando le pusieron delante, cuatro años más tarde, el primer tomo de la *Antichità de Ercolano esposte*, dedicado además todo él a la pintura.

La idea de que los lectores pudieran examinar las cosas por sí mismos es crucial. En primer lugar, hay que tener en cuenta que a través de las estampas era posible movilizar, es decir, liberar las antigüedades de sus ataduras materiales al espacio real en el que se encontraban –un espacio reducido en un reino de segundo orden–, y trasladarlas al espacio virtual del conocimiento, al gabinete, a la biblioteca. Aquí hay que subrayar que el cometido de la Academia no fue hacer la historia de las excavaciones, sino que se trabajó sobre los materiales, éstos formaban parte del adorno del palacio pero en realidad se concebían ya como fondos del museo. En consecuencia, el referente conceptual de la publicación no son los túneles de las excavaciones sino el museo y esto se hace explícito en la portada de la publicación: al abrir el volumen el curioso lector no encontraba sólo el retrato del monarca sino también se topaba con la inscripción que había a la puerta del museo, en la cual se celebraba la virtud de Carlos de Borbón. De este modo la portada se constituía en una entrada virtual a la institución museística y pasar la página era como traspasar el umbral de la puerta, máxime si tenemos en cuenta que el museo estaba pensado para un público más amplio que el de los anticuarios, alineándose así con los nuevos planteamientos de la ciencia y su relación con el público. Los visitantes eran bienvenidos al museo de Portici. Allí se les ofrecía una experiencia nueva y distinta, ante sus ojos se mostraba la vida en la Antigüedad. Para ello se contaba con la pintura, envidia de todos los museos y coleccionistas europeos, pero también con lo doméstico; se hicieron reconstrucciones muy efectivas como el horno antiguo con todos los utensilios en una presentación didáctica capaz de ser disfrutada por cualquier curioso.

Es evidente que la demora que sufrió la publicación clarificó las ideas del monarca y enriqueció la obra, del mismo modo que los años transcurridos desde que se reiniciaron las excavaciones son los

que hicieron posible el cambio de mentalidad que se visualiza en la efigie del rey: en torno a su figura se equipararon los triunfos militares con los logros arqueológicos, convertidos estos últimos en paradigmas del saber. A través de la publicación el reino de Nápoles, pequeño y remoto físicamente en relación a los centros de poder político, pasaba a ocupar un lugar preferente dentro de la cartografía del conocimiento, y fue en el transcurso del siglo XVIII cuando la ciencia y su dominio se constituyeron definitivamente en un elemento simbólico del poder, y el gesto de regalar la publicación y no ponerla a la venta subraya esa mentalidad. Al margen del efecto llamada que movió a anticuarios, viajeros y curiosos a trasladarse a Nápoles, la publicación de volúmenes magníficamente ilustrados, cuya posesión era por sí misma un signo de distinción, significó también la completa dinamización desde su reducido territorio a ese espacio conceptual infinito del conocimiento donde Herculano, Pompeya y Estabia pasaron a ocupar un lugar inconmensurable.

Atendiendo a estos planteamientos es evidente que había que dotar a los libros de tal potencialidad que inmediatamente persuadieran al lector de la riqueza, importancia y singularidad tanto de los descubrimientos como del museo. Esto solo era posible a través de las imágenes puesto que la descripción textual, por muy científica que sea, es limitada. La palabra como mediadora entre el objeto y el lector es extremadamente reduccionista en lo que se refiere a su valoración plástica, su novedad tipológica y su interpretación cuando lo que se pretende mostrar es lo diferente. La descripción textual prácticamente impide la reconstitución visual de la singularidad del objeto porque el emisor tiene que recurrir a otros objetos previamente conocidos para que el receptor se haga una idea, devaluando o anulando el carácter novedoso del mismo. Dicho de otro modo, a través de la palabra los hallazgos pasarían a ser un libro más, y por su procedencia geográfica, ocuparían el lugar secundario que le correspondía al reino donde se habían encontrado. Con el trabajo de Ottavio Antonio Bayardi, cinco volúmenes en cuarto –los tres últimos se publicaron en realidad en 1756–, con pocas estampas, donde se ven restos de esculturas y arquitecturas de Herculano, monedas, ánforas e inscripciones, no se podía conseguir el objetivo principal: ofrecer un auténtico y fiable repositorio de la Antigüedad, por extensión del Clasicismo, al cual necesariamente tuvieron que acudir todos aquellos que se consideraran modernos e informados; y a la vez transmitir la experiencia de la grandeza y novedad del hallazgo.

Como es sabido, el establecimiento de los protocolos de actuación para el trabajo de campo fue obra de ingenieros militares, un hecho que no es extraño si tenemos en cuenta que Carlos de Borbón procedía de España y desde luego en esta corte la ciencia moderna la practicaban fundamentalmente los ingenieros militares. En ellos concurrían la modernidad de pensamiento y la disciplina pues pertenecían a una estructura jerarquizada donde no se cuestionaba la autoridad, y tampoco era fácil que se cayera en rivalidades personales que pusieran en riesgo la empresa. El retrato del rey como campeón en la milicia y en las antigüedades es la mejor representación simbólica de esta realidad y del éxito de la empresa. De hecho, no se registra ni un solo personalismo a pesar de lo prolongado y lo complejo que fue el trabajo, y el numeroso personal que estuvo involucrado, entre otras instituciones en el Museo Ercolanense –creado en 1750 especialmente para la recepción, estudio y conservación de las antigüedades–, y en la Academia Ercolanense, responsable intelectual de los hallazgos fundada cinco años más tarde. Todos ellos estaban sujetos a una organización que se fundamentaba en el principio de autoridad cuyo máximo exponente, como en el ámbito militar, era el rey.

De la Academia Ercolanense dependió establecer, entre otros, el protocolo de la documentación visual a través del grabado, pero su criterio debía estar en consonancia con el resto del proceso científico que se siguió para la conservación de las antigüedades. En la mentalidad ilustrada el registro científico visual era considerado un modo eficaz de conservación pues preservaba la memoria de su existencia ante una eventual desaparición de lo representado. Así se explica mejor que Carlos de Borbón no se inquietara ante la amenaza que suponía la cercanía del Vesubio y sus erupciones. Un caso similar se vivió en Madrid en relación a la obra de Lucas Jordán en el Casón del Buen Retiro: *Los Trabajos de Hércules*. A juicio de Antonio Ponz este ciclo de pinturas era el más excelente de los que el afamado artista italiano había ejecutado al fresco, y estaban amenazadas de desaparición debido a las humedades. No fueron arrancadas y trasladadas, no sabemos si se llegó a considerar esta posibilidad; se decidió consolidarlas. El trabajo fue llevado a cabo por José del Castillo a quien se dio orden de copiarlas a menor tamaño –actualmente se conservan en la Real Academia de San Fernando de Madrid–, y a partir de estos modelos se hicieron los dibujos para grabar y se abrieron los cobres; desde este momento para Ponz y sus contemporáneos las pintu-



Fig. 1. Grabado de fragmento pictórico de *Disegni intagliati in rame di Pitture antiche* (izquierda) y el mismo fragmento según se publicó en la *Antichità de Ercolano esposte* (tomo III, p. 24).

ras, que hoy damos por perdidas, estaban conservadas.

En cuanto a la publicación de las antigüedades, la Academia acertó plenamente en su cometido, pero hay que reconocer que partía con ventaja, no sólo tenía el fallido precedente de Bayardi para saber lo que no se quería que fuera, sino también, en relación a lo visual, hubo un trabajo anterior donde pudieron aprender, nos referimos a los *Disegni intagliati in rame di Pitture antiche*. Las noventa láminas de las que consta esta publicación van precedidas de un prefacio cuyo autor se desconoce, donde sucintamente se describe cada objeto, se menciona su estado de conservación y se señala el número de lámina correspondiente. Ni en el texto ni en las estampas se indica el material o el tamaño de los objetos, y no hay escala alguna que de una orientación. Por último, las láminas no parecen tener orden, es como si no existiera una organización metódica o sistemática en la obra, aunque las estampas coinciden con el número de fragmentos que se exponían en el Museo de Portici en 1746, año en que se publicó el libro.

Parece que se pensó como un "museo ilustrado", es decir como ocurrirá en la obra definitiva, se dinamizaba no la excavación sino la institución receptora. En sí la idea no era novedosa, por entonces eran ya bastantes las colecciones y galerías que circulaban por Europa a través de las estampas. Pero, si por el contenido y el modo en que se exponían las piezas el museo de Portici era distinto al resto de galerías, gabinetes y colecciones europeas –en él se pretendía resucitar la antigüedad y para ello la pintura era un auxiliar espléndido–, lo mismo debía ser la publicación. El reto era con-

seguir que abrir el libro fuera el punto de partida de una nueva experiencia y esto no podía descansar exclusivamente en la originalidad de las piezas que se ofrecían. En este sentido los *Disegni intagliati in rame di Pitture antiche* debieron significar un fiasco similar al *Prodromo delle antichina d'Ercolano* de Bayardi. Lo que allí se ofrecía era de burda ejecución (fig. 1), y no me refiero sólo a la calidad técnica del grabado –los artistas que trabajaron en esta publicación también lo hicieron en la de 1757–, sino a los dibujos, obra de Antonio Sebastiani de Caprarola y Clemente Ruta, pintores cortesanos especializados en el género del retrato pero no en el dibujo de antigüedades. Con ese tipo de imágenes difícilmente se podía transmitir al lector el sentimiento de admiración que embargaba al visitante ante las obras. A pesar de ello es fundamental destacar el tratamiento visual que se dio a la información porque una vez más demuestra la voluntad científica y la mentalidad moderna de los responsables.

En el tratamiento de la imagen se alinearon con las corrientes más progresistas al no falsear la información de los objetos con respecto a su estado de conservación. Es decir, se apartaron de las denominadas "estampas infieles" donde se completaban las obras; ésta era una práctica todavía bastante común cuyo decoro descansaban en la opción estética de la totalidad frente al valor objetivo del fragmento. En los *Disegni intagliati in rame di Pitture antiche* se dejan en blanco aquellas partes que faltan en las pinturas y no se completan las figuras, es decir no se reconstruyen en la estampa los elementos perdidos, ni siquiera en aquellos casos en los que era fácil proceder en este sentido. Ni que decir tiene que ésta fue una in-

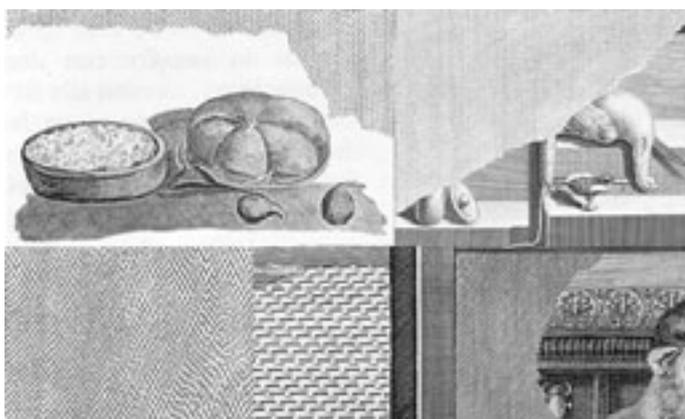


Fig. 2. Detalles de lenguajes visuales creados por los grabadores para cubrir faltas y lagunas en la reproducción de las pinturas de la *Antichità de Ercolano esposte*.



Fig. 3. Tratamiento de la laguna en la reproducción de una de las composiciones pictóricas de la *Antichità de Ercolano esposte* (tomo I, p. 61).

novación fundamental que se mantendría en la publicación definitiva, lo que demuestra que desde el principio hubo una clara voluntad de dar un tratamiento científico a la imagen. Merece la pena recordar que en más de una ocasión Carlos III pidió que los dibujos de las pinturas fueran exactos, tal cual se encontraban las obras, sin ningún tipo de enmienda, asegurando de este modo que así sería el resultado final en el cobre.

Situados ya en el terreno del conocimiento científico del siglo XVIII y las imágenes tenemos que ser conscientes de que la técnica por excelencia para su transmisión fue la talla dulce. El grabado en talla dulce va asociado al concepto de calidad, es decir, en estas estampas se suma la elegancia y belleza de la técnica a la utilidad de la imagen de la que es portadora. La medida, limpieza y precisión que introduce el buril hace que sea imposible pronunciarse sobre la autoría si no figura el nombre del grabador, porque no hay nada más igual a una línea de buril que otra línea de buril. Por otro lado, en la talla dulce es fácil comprobar la calidad del trabajo y, en consecuencia, de la información al estar sometida a unas rigurosas normas de ejecución que, como decíamos anteriormente, permiten establecer unos criterios de ejecución y una interpretación constante. Lo único que se precisaba era que el espectador estuviera iniciado en este lenguaje lineal: la visión en perspectiva, la interpretación del claroscuro y reconstitución del color a través de la degradación tonal, la comprensión de las texturas, etc.

Uno de los grandes méritos del buril era que prescindía de las pasiones en favor de uno de los valores más preciados por la ciencia moderna: la precisión, entendida no como la exactitud matemática sino como la búsqueda de un lenguaje inequívoco y desinteresado. En consecuencia, ese carácter mecánico que hoy valoramos tan negativamente al enfrentarnos a este tipo de grabado desde los planteamientos estéticos contemporáneos, es la gran contribución del buril académico "a la movilización" de la realidad científica. La frialdad de esta técnica es precisamente uno de sus mayores méritos pues nada había mejor que el buril para hacer realidad las aspiraciones ilustradas de sistematizar la producción del conocimiento y transmitir seguridad. Las limitaciones impuestas a la práctica conllevan el desarrollo de unos criterios que excluyen la información falsa. Así el receptor, es decir, el espectador y el artista aceptaban los criterios de exactitud y/o fidelidad con independencia del medio; por último, es fundamental tener en cuenta que en la mentalidad dieciochesca no cabía un concepto como "el ruido".

La nueva sintaxis y sus códigos de interpretación se vieron complementadas, en el caso que nos ocupa, con el desarrollo de recursos específicos para el tratamiento visual del fragmento creando auténticas "tintas neutras". Estas tintas neutras permiten al observador reconstituir la unidad potencial de la obra de arte, y de este modo disfrutar de su belleza, sin menoscabo de la informa-

ción sobre su estado de conservación. Y este tratamiento es constante en toda la obra, se aplica sistemáticamente tanto a las cabeceras como a los remates y a las estampas a página entera (no en las iniciales porque éstas son de diseño moderno). Del mismo modo que el grabador debía saber elegir el mejor lenguaje lineal de interpretación según fuera la naturaleza del objeto que iba a reproducir, también debía ser capaz de desarrollar un lenguaje específico para las lagunas de manera que se acomodasen perfectamente a esa función de "tinta neutra". Es increíble la variedad de texturas que se crearon (fig. 2). Es como un *tratteggio* visual que no interfiere en la contemplación de la estampa y por extensión en la apreciación de lo que en ella se reproduce (fig. 3).

Tanta sensibilidad por parte de los grabadores hace difícil pensar en ellos como vagos y perezosos, pero también es cierto que para valorar la exquisitez y destreza de este tipo de trabajo, y por consiguiente la laboriosidad que implicaba, había que ser un degustador, un amante del arte del grabado, y desde los orígenes este tipo de personas han sido siempre una minoría. El gran desafío de estos artistas era penetrar en el mundo antiguo con el lenguaje de comunicación propio de la ciencia moderna, obtener un diálogo con el pasado de manera que éste no perdiera su esencia y que a la vez pudiera ser entendido y degustado en el presente adecuándose al decoro y cumpliendo en su visualización con las exigencias del momento. En otras palabras, conseguir fidelidad e ilusión de la representación de un modo convincente y objetivo. Y en mi opinión no cabe duda de que lo consiguieron.

Consideradas las estampas como testimonio y documento fiel de lo que se había encontrado, ellas eran el vehículo principal para comunicar y desvelar el tesoro que daba lustre y estímulo a la nación, según se declara en el texto introductorio. Solo con esto estaba sobradamente justificada su utilidad, requisito fundamental para justificar cualquier empresa según el pensamiento ilustrado. Es evidente que todo aquél que accediera a ver las estampas podría disfrutar de la belleza de lo que se ponía ante sus ojos, a la vez que estaría en condiciones de estudiarlo y satisfacer su curiosidad. Pero desde el planteamiento de la utilidad también era fundamental incorporar las antigüedades a la vida cotidiana. Ni que decir tiene que el monarca era el único que podía disfrutar plenamente de esta posibilidad ya que eran las antigüedades mismas las que se empleaban para cubrir suelos –los mosaicos– y adornar estancias y



Fig. 4. Detalles superior e inferior a la Portada de la *Antichità di Ercolano esposte*.

galerías. En cuanto a la pintura, es obvio que la preferencia por las escenas figurativas y el formato son consecuencia del gusto del momento y no del estado de conservación o de las dificultades derivadas de arrancarlas del muro.

La vida en la corte napolitana se enriqueció creando un entorno donde se disfrutaba del pasado según el decoro de la moderna sociabilidad donde eran fundamentales las visitas, reuniones, tertulias, etc. Por otro lado, situando en un mismo espacio pasado y presente se emulaba a los grandes mecenas renacentistas –recordemos que las esculturas de Miguel Ángel compartían de manera natural el espacio con las piezas que iban aflorando en las excavaciones. Es sabido que el clasicismo dieciochesco se fundamenta en el Humanismo del quinientos. La Ilustración miró siempre a la Antigüedad clásica desde la cultura del Renacimiento, y del mismo modo que en esta época convivían pasado y presente, en el siglo XVIII la antigüedad se convirtió en un escenario donde se desarrollaba la vida moderna. Ambas se articularon con total armonía ya que se retroalimentaban, entre otras razones porque la cultura clásica era el espacio, el contexto intelectual, donde se había educado la élite europea, donde se había formado el concepto de "buen gusto". Este paralelismo y armonía entre presente y pasado se visualiza claramente en la portada de la *Antichità di Ercolano* (fig. 4): en la parte superior vemos el presente, la excavación, en la inferior el pasado, el enterramiento de la ciudad, unidos ambos por la virtuosa actuación del monarca quien incluso no rechazaba la idea de



Fig. 5. Fragmento pictórico conocido como “Flora” o la “Primavera”, publicado en la *Antichità de Ercolano esposte* (tomo II, p. 29).

que en el futuro se pudiera repetir la situación para mayor gloria de quien fuera su sucesor.

A través de las estampas, el espectador familiarizado con la nueva coherencia visual interpretaba con facilidad forma, contenido y tono –el color se detallaba en la parte textual–, a pesar de ser imágenes bidimensionales y en blanco y negro. Sin duda, algunas imágenes tuvieron que causar auténtico impacto porque aún hoy impresionan. Los grabadores fueron capaces de ofrecer a la vista auténticos ejemplos de belleza ilusionística para el disfrute de los sentidos, belleza que además sería potenciada a través de los múltiples ingenios ópticos que también se hicieron cotidianos y a los cuales sabemos que eran aficionados tanto Carlos III como sus hijos (fig. 5). La descontextualización del conjunto dotó, sobre todo a la pintura, de una monumentalidad que ni la presencia de la escala podía mermar, por lo que desde el comienzo se privilegió la descontextualización como manera de verla y esta movilidad generada por la publicación facilitó su transferencia a los entornos domésticos –la decoración interior– y la vida diaria.

El “estilo pompeyano”, o quizás es mejor decir el gusto por lo pompeyano, es el resultado de la confluencia de la Antigüedad y la Modernidad en

el objetivo y la función de crear un espacio vital para experimentar el placer y confort, dos de los medios más eficaces según los ilustrados para alcanzar la felicidad que implicaba el progreso. La transferencia a la vida doméstica fue especialmente fácil porque precisamente lo que había detenido el volcán era esa vida y las excavaciones ofrecían por primera vez múltiples detalles de la cotidianidad perdida, algo difícil de recuperar a través de los textos. De este modo sobre todo las manufacturas fueron las grandes beneficiadas del nuevo repositorio del clasicismo que alcanzaba tanto a los objetos como a las prácticas, es decir no sólo al adorno de las estancias, a las formas y novedades tipológicas de los objetos comunes que sirvieron de modelos, sino también a la adopción de las sofisticadas formas de vida que hasta entonces habían sido desconocidas y cuya delicadeza y finura no pudieron ser pasadas por alto en un siglo que debe ser calificado como exquisito.

Cuando en 1759 el rey Carlos dejó Nápoles se desprendió de todos aquellos objetos antiguos, incluido el anillo con el que adornaba su mano y que se había encontrado en las excavaciones. En este gesto siempre se ha visto su decisión de que las antigüedades no fueran propiedad del monarca sino del Estado, pero también es una prueba de la vivencia íntima y profunda que hizo de las antigüedades, hasta el punto de hacer de ellas parte del adorno personal. En definitiva, aunque no se llevó los objetos, Carlos de Borbón se llevó consigo la experiencia vital de las antigüedades pompeyanas y la necesidad de rodearse de ellas: los vaciados de escayola y los dibujos, su preocupación constante por la marcha de las excavaciones y de la publicación, sus conversaciones con Paderini los meses que éste vivió en Madrid... Es más, en los vaciados de escayola que se remitieron a Madrid se comprueba que no sólo se seleccionaron siguiendo el criterio estético, sino que algunos de ellos tenían un valor sentimental para el rey.

Tan pronto como asumió la corona española Carlos III se hizo evidente su voluntad de modernizar el reino y afianzar el progreso. Entre otras medidas políticas se encuentran las que afectaron a las reales manufacturas: las fábricas de cristales, tapices y porcelana se convirtieron en centros de producción y laboratorios de experimentación. Como consecuencia de ello, la Fábrica de Tapices se vio sustancialmente enriquecida con el establecimiento en 1760 de la Oficina del Tinte, un auténtico laboratorio del color. Paralelamente se procedió a la renovación de formatos y temáticas para ade-

cuarlas al gusto moderno, optando definitivamente por el tapiz sujeto a la pared y enmarcado a modo de cuadro. Los paños se hacían a medida y de este modo se creaban espacios con decoraciones integrales en las cuales, sobre todo al principio, se recreaban y revivían experiencias placenteras como la caza, las diversiones campestres o la antigüedad.

Una de las series más relevantes y singulares de la Real Fábrica de Tapices, única en toda Europa, fue la diseñada por los hermanos Juan y Agustín Navarro, adornistas de cámara, para el adorno del gabinete de la Princesa de Asturias en el palacio del Pardo –actualmente se encuentra en el llamado Palacio de los Borbones, en El Escorial– y el tema principal son las antigüedades pompeyanas. A través de la tapicería se recreaba un espacio ilusorio que situaba al espectador en un paisaje que podríamos interpretar como la representación del espacio virtual del conocimiento de las antigüedades vesubianas; cada detalle iba cargado de cultura y saber, de sensibilidad y sutileza estética, siendo éstos los nuevos valores que caracterizarían a la corte española. De nuevo como en las estampas, los artifices tuvieron formas audaces de trabajar con los materiales habituales: sedas para los tonos claros (reflejan la luz), lanas para los más oscuros (absorben la luz) y semisedas para los intermedios (fig. 6). El fondo se tejió con hilos de seda de intenso color amarillo cuyo efecto cuando recibían la luz natural era de un dorado denso y refulgente (fig. 7). Sobre ese campo dorado lo que se construye es un microcosmos de ensueño pompeyano combinado con aficiones contemporáneas y afectos cotidianos, siendo un excelente escenario de vida donde proyectarse y deleitarse: diversidad de pájaros cuya mera presencia no solo introducían color sino sonido pues el canto de las aves era uno de los acompañamientos más deseados y sofisticados; diferentes perros (fig. 8), los de compañía como distintivo de la sociabilidad, o los audaces y veloces conocidos y deseados para caminar y cazar. Todo este animalario lo podemos encontrar en la colgadura que se hizo ex profeso para el dormitorio de Carlos III. Además en los tapices se mezclan los roleos de tradición clásica renacentista con la decoración pompeyana. Todo se inserta en una especie de horror vacui que contrasta con la desnudez y geometría que manifestaban los restos.

El objetivo último de esta tapicería era la ilusión óptica. Lamentablemente no se encuentran en su emplazamiento original, de modo que en la actualidad no es posible reconstituir la intensidad ilusionista del conjunto. Lo primero que hay



Figs. 6-8. Detalles de la tapicería diseñada por los hermanos Juan y Agustín Navarro para el adorno del gabinete de la Princesa de Asturias, María Luisa de Borbón, en el palacio del Pardo, manufactura de la Real Fábrica de Tapices, p. 1775. Actualmente en el Palacio de los Borbones de El Escorial.



Fig. 9. Detalle del Gabinete de la Reina o de Platino en la Real Casa del Labrador de Aranjuez (1800-1806) y detalle de la Saleta Pompeyana de la Casita del Príncipe en el Pardo (1789).

que subrayar es el hecho de haber concebido toda la tapicería con un fondo plano uniforme que potencia el color y a la vez destaca la decoración escultórica. Desde tiempos de Rafael en el diseño de los cartones con *Los hechos de los apóstoles* para la capilla Sixtina y en la colgadura de los tapices se tenían muy en cuenta las fuentes de iluminación, y este estudio todavía se afianzó más cuando se abandonó el paño suelto y se optó por el tapiz sujeto a la pared. En la serie pompeyana las fuentes luminosas fueron determinantes y todavía hoy podemos apreciar de dónde procedían a través del juego de sombras y la degradación tonal que se percibe en la decoración escultórica y la complejidad de los sucesivos marcos que se utilizan para reforzar el efecto tridimensional.

Definitivamente la experiencia que tenía aquel que visitaba a la futura reina María Luisa era la de una auténtica vivencia del pasado a través de la tecnología del presente: gracias al ilusionismo visual, auténtico protagonista, se envolvía al espectador y se le desplazaba a otra realidad donde se mezclaba lo vivo en color y lo muerto en bronce o mármol. Es posible que fuera una mera coincidencia pero lo cierto es que esta nueva posibilidad de recrear objetos y espacios pompeyanos –por ejemplo, la Real Fábrica de Buen Retiro reprodujo algunos de los bustos encontrados en la Villa de los Papiros para el servicio de mesa–, coincidió con la donación que hizo Carlos III a la Academia de San Fernando de los vaciados de escayola que se habían enviado desde Nápoles a solicitud suya y habían sido colocados para su disfrute en el Palacio del Buen Retiro.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que el Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, pasó su infancia en Nápoles. Allí convivió en los espacios palaciegos poblados de antigüedades y con los montajes escenográficos que le gustaba hacer a Paderini con las piezas; además se educó en la atención y el cuidado que merecieron las piezas por parte de su padre tanto en Nápoles como en Madrid. Por eso no es extraño que durante su reinado, época en la que se alcanzó el nivel más elevado del lujo y la sofisticación de las artes, el gusto pompeyano formara parte de los espacios de la vida cotidiana, desde frisos murales de las cuales en la actualidad apenas si sabemos algo –se conservan dos fragmentos pintados al temple sobre lienzo en el Palacio Real de Madrid (inv. 78564 A91C67662 y 78557 A91C67664)–, hasta adornos completos de salas donde, con exquisita sensibilidad, se combinan todas las artes, desde la arquitectura hasta la colgadura, incluidos los entelados, pasando por el mobiliario y los objetos (fig. 9). Paisajes completos donde apropiarse y disfrutar del pasado como un escenario de vida donde se podrían incluso emular las formas de estar y de ser porque entre lo más valioso de aquellas ruinas se encontraba el rastro y la presencia humana y sobre esto era fácil experimentar la ilusión de vivir en primera persona la antigüedad (fig. 10).

Nota bibliográfica

El estudio de las antigüedades de Pompeya y Herculano cuenta ya con una rica bibliografía gracias a la cual tenemos un conocimiento ciertamente exhaustivo de los múltiples aspectos que concurrieron en uno de los fenómenos culturales y políticos más relevantes de los ocurridos en época moderna. Para este ensayo han sido especialmente relevantes los siguientes estudios:

- ALLROGGEN-BEDEL, Agnes. "L'antico e la politica culturale dei Borbone". En: CANTILENA, R.; PORZIO, A. (eds.), *Herculanense Museum. Laboratorio sull'antico nella Reggia di Portici*. Nápoles: Electa, 2008, pp. 53-72.
- ALONSO RODRÍGUEZ, María del Carmen. "Las excavaciones arqueológicas en el siglo XVIII: El descubrimiento de las ciudades de Herculano, Pompeya y Estabia", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, 1992, núm. 3, pp. 205-214.
- ALONSO RODRÍGUEZ, María del Carmen. "Vaciados del siglo XVIII de la villa de los Papiros de Herculano en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 2007, núms. 100-101, pp. 25-64.
- ALONSO RODRÍGUEZ, María del Carmen. "Venerdi a Portici. Il Museo Ercolanese nei ricordi di Carlo III". En: CANTILENA, R.; PORZIO, A. (eds.), *Herculanense Museum. Laboratorio sull'antico nella Reggia di Portici*. Nápoles: Electa, 2008, pp. 105-114.



Fig. 10. Vista general y detalle de la Saleta de Robredo en la Real Casa del Labrador de Aranjuez (1800-1804).

- ALONSO RODRÍGUEZ, María del Carmen. "La política cultural del reino de las Dos Sicilias y la publicación de los descubrimientos arqueológicos", *Revista de Historiografía (RevHisto)*, 2012, núm. 17, pp. 65-74.
- ANES Y ÁLVAREZ DE CASTRILLÓN, Gonzalo et al. *Corona y Arqueología en el Siglo de las Luces* (celebrada en el Palacio Real de Madrid del 15 de abril - 15 de julio de 2010). Madrid: Patrimonio Nacional, 2010.
- BURLOT, Delphine. "The Disegni intagliati. A forgotten book illustrating the first discoveries at Herculaneum", *Journal of the History of Collections*, 2011, vol. 23, núm. 1, pp. 15-28.
- CANTILENA, Renata. "Herculaneum Museum. Un breve viaggio tra memorie del Settecento". En: CANTILENA, R.; PORZIO, A. (eds.), *Herculaneum Museum. Laboratorio sull'antico nella Reggia di Portici*. Nápoles: Electa, 2008, pp. 73-92.
- CHIOSI, Elvira. "Ercolano e le nuove scoperte dell'antico". En: CANTILENA, R.; PORZIO, A. (eds.), *Herculaneum Museum. Laboratorio sull'antico nella Reggia di Portici*. Nápoles: Electa, 2008, pp. 43-52.
- COLTMAN, Vicky. *Fabricating the Antique. Neoclassicism in Britain, 1760-1800*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.
- D'ALCONZO, Provvienza Paola. *Picturae excisae. Conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi e pompeiani tra XVIII e XIX secolo*. Roma: Studi Della Soprintendenza Archeologica di Pompei, 2002.
- D'ALCONZO, Provvienza Paola. "Naples and the birth of a tradition of conservation", *Journal of the History of Collections*, 2007, vol. 19, núm. 11, pp. 203-214.
- FITTIPALDI, Arturo. "Museums, safeguarding and artistic Heritage in Naples in the Eighteenth Century: some reflections", *Journal of the History of Collections*, 2007, vol. 19, núm. 11, pp. 191-202.
- HERRERO, María Jesús. "Las antigüedades de Herculano y su impacto en las Colecciones Reales", *Reales Sitios*, 2003, núm. 156, pp. 44-55.
- JUNQUERA, Juan José. *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*. Madrid: Organización Sala Editorial, 1979.
- MANSI, Maria Gabriella. "Libri del re. Le antichità di Ercolano esposte". En: CANTILENA, R.; PORZIO, A. (eds.), *Herculaneum Museum. Laboratorio sull'antico nella Reggia di Portici*. Nápoles: Electa, 2008, pp. 115-146.
- MARGIOTTA, Maria Luisa. "La Reggia e il Sito Reale". En: CANTILENA, R.; PORZIO, A. (eds.), *Herculaneum Museum. Laboratorio sull'antico nella Reggia di Portici*. Nápoles: Electa, 2008, pp. 17-34.
- MARTINI, Vega de. "La riproduzione delle antichità: i gessi di Carlo e i biscuit di Ferdinando di Borbone", *Accademia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 2007, núms. 100-101, pp. 263-281.
- MORÁN SUÁREZ, Isabel (coord.). *Carlos IV. Mecenas y coleccionista* (celebrada en el Palacio Real de Madrid del 23 de abril al 19 de julio de 2009). Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.
- PANUTTI, Ulrico. "Incisori e disegnatori della stamperia reale di Napoli nel secolo XVIII. La pubblicazione delle Antichità di Ercolano", *Xenia Antiqua*, 2000, vol. IX, pp. 151-178.
- RAO, Anna Maria. "Antiquaries and politicians in eighteenth-century Naples", *Journal of the History of Collections*, 2007, vol. 19, núm. 11, pp. 165-175.
- SCHNAPP, Alan. "Introduction: Neapolitan effervescence", *Journal of the History of Collections*, 2007, vol. 19, núm. 11, pp. 161-164.
- TROTTA, Antonella. "Curiosità archeologiche e peripezie del gusto. Il museo di Portici nelle *Letters from Italy* di Lady Anna Miller". En: CANTILENA, R.; PORZIO, A. (eds.), *Herculaneum Museum. Laboratorio sull'antico nella Reggia di Portici*. Nápoles: Electa, 2008, pp. 93-104.
- VEGA, Jesusa. *Ciencia, arte e ilusión en la España Ilustrada*. Madrid: CSIC-Polifemo, 2010.

