



MÁSTERES de la UAM

Facultad de Filosofía
y Letras / 15-16

Historia y Ciencias
de la Antigüedad



excelencia Campus Internacional
UAM
CSIC+



**La antigüedad clásica
y las colecciones
arqueológicas
de los artistas
españoles
de entresiglos: Los
Zuloaga, Ulpiano
Checa y Joaquín
Sorolla
*Paloma
Martín-Esperanza
Montilla***





MIHCA

MÁSTER INTERUNIVERSITARIO EN HISTORIA Y CIENCIAS DE LA ANTIGÜEDAD
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID-UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA Y LAS COLECCIONES ARQUEOLÓGICAS DE LOS ARTISTAS ESPAÑOLES DE ENTRESIGLOS: Los Zuloaga, Ulpiano Checa y Joaquín Sorolla

Paloma MARTÍN-ESPERANZA MONTILLA

Tutora: Gloria MORA RODRÍGUEZ

Curso 2015-2016



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID



ÍNDICE

| | |
|---|----|
| 1. INTRODUCCIÓN | 2 |
| 1.1.Estado de la cuestión | 4 |
| 1.2.Objetivos, metodología y estructura del trabajo | 9 |
| 2. LA FRONTERA ENTRE EL ARTE Y LA ARQUEOLOGÍA | 10 |
| 3. LAS COLECCIONES DE ANTIGÜEDADES CLÁSICAS DE LOS ARTISTAS ESPAÑOLES DE ENTRESIGLOS | 14 |
| 3.1. Los Zuloaga, coleccionismo y arte en la España contemporánea | 14 |
| 3. 1. 1. Notas biográficas: Plácido, Daniel e Ignacio, tres artistas con una misma pasión hacia lo antiguo | 14 |
| 3. 1. 2. La colección de arqueología clásica de los Zuloaga | 17 |
| 3.2. Ulpiano Checa, entre el coleccionismo y la pintura historicista | 23 |
| 3. 2. 1. Ulpiano Checa: notas biográficas | 25 |
| 3. 2. 2. La colección arqueológica: relaciones eruditas y arqueológicas entre Roma y París | 27 |
| 3. 2. 3. La visión de Ulpiano Checa y su influencia en el imaginario colectivo de la Antigüedad Clásica | 35 |
| 3.3. Joaquín Sorolla: de su paso por Roma a la formación de una colección arqueológica | 38 |
| 3. 3. 1. Sorolla en Italia, primer acercamiento a la Antigüedad Clásica | 39 |
| 3. 3. 2. La colección arqueológica de Joaquín Sorolla | 42 |
| CONCLUSIONES..... | 47 |
| BIBLIOGRAFÍA | 51 |
| ANEXO | 61 |

1. INTRODUCCIÓN

El pasado no puede ser ajeno a los hombres porque, con palabras de Cicerón, "el ignorar lo que sucedió antes de nosotros es como ser incesantemente niños" (Cic., *Orat.* 34, 120, trad. de Sánchez Salor, 1991). En esta tarea de escrutar lo vivido por otros han destacado, a lo largo de la Historia, los artistas, cuya sensibilidad siempre se hizo eco de la calidad estética de las obras de los antiguos. Así, en el Renacimiento, Leon Battista Alberti, en su tratado *De pictura* (II), señalaba que "la relevancia de un cuadro no se mide por su tamaño, sino por lo que cuenta, por su historia" (trad. de Calvo Serraller, 2005), tentando a los pintores de todos los tiempos a indagar en el pasado y utilizarlo en sus composiciones artísticas. Esta idea, que eclosionó en el siglo XVIII con las ideas ilustradas y los grandes descubrimientos arqueológicos en Pompeya y Herculano, se mantuvo todavía en el siglo XIX, época del despegue de la ciencia arqueológica, el coleccionismo burgués y la llamada Pintura de Historia.

En este contexto los artistas españoles de entresiglos (finales del siglo XIX y principios del siglo XX), imbuidos por la estética clásica que prevalecía en su formación, se embarcaron en la aventura coleccionista igual que otros miembros pertenecientes a sus círculos intelectuales. Además de sus amistades, entre las que se encontraban personalidades académicas de primer orden, destacan los múltiples contactos con agentes y marchantes de objetos de arte a los que estaban acostumbrados dada su actividad profesional. Estas relaciones, unidas a los frecuentes viajes que realizaban a París, Roma, Londres o Nueva York, obligados por su agenda de exposiciones, facilitaron la adquisición de antigüedades procedentes de distintos puntos del Mediterráneo. De este modo, dentro del parco panorama del coleccionismo español, dentro del cual habría que diferenciar las colecciones de antigüedades de instituciones como la Real Academia de la Historia o de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de las colecciones privadas, destacan las colecciones arqueológicas de artistas como la saga de los Zuloaga, Ulpiano Checa o Joaquín Sorolla, aunque cabría citar también la de José Benlliure, que sobresalen desde el punto de vista historiográfico por ser testimonio de los límites todavía no diferenciados en la época de entresiglos que existían entre Arte y Arqueología.

Fue precisamente mi contacto con la colección de antigüedades romanas de la Real Academia de la Historia, la cual he venido catalogando durante los últimos años, la que me adentró en el fenómeno del coleccionismo decimonónico y en las figuras de importantes arqueólogos y coleccionistas como Antonio Delgado o Pascual de Gayangos,

los cuales conformaron a lo largo de su vida una colección que después donaron a la Academia (Almagro-Gorbea, 2010; Martín-Esperanza, 2015). Surgió entonces la duda de hasta qué punto los artistas podrían haberse visto imbuidos por esta moda coleccionista tan en boga en los ambientes burgueses a los que, sin duda, ellos también pertenecían. Aprovechando la presencia de la Dra. Gloria Mora, una de las mayores especialistas sobre coleccionismo en España, en el MIHCA no dudé en adentrarme en este trabajo que ha respondido con creces a mis inquietudes.

Conociendo de antemano la colección de antigüedades de Joaquín Sorolla, expuesta en el Museo que lleva su nombre, así como la reciente aparición de la colección Zuloaga en una galería de Barcelona, indagué en otros pintores de la época, quizás menos conocidos, como Ulpiano Checa o José Benlliure, llevándome la sorpresa de que también ellos coleccionaron antigüedades. Gracias a la disposición y la amabilidad de D. Ángel Benito García, exdirector del Museo Ulpiano Checa (Colmenar de Oreja, Madrid), tuve acceso al archivo personal del pintor donde, en efecto, aparecieron dos fotografías realizadas por él mismo, una de ellas en su casa de París, en las que se advertía una colección arqueológica de la que no se tenía noticia alguna. Este descubrimiento, unido a los múltiples materiales, todos ellos inéditos, a los que he tenido acceso, me ha permitido esbozar la importancia que Ulpiano Checa ha tenido en la construcción de la imagen de la Antigüedad Clásica durante el siglo XX. Debo decir también que a lo largo de esta investigación he dado con la colección arqueológica de José Benlliure, hermano del conocido escultor Mariano Benlliure, también inédita, gracias a una fotografía de su casa-museo de Valencia, si bien por problemas de espacio no he podido incluir a este artista en el trabajo.

Para la consecución de este trabajo debo agradecer también la ayuda prestada no sólo por mi directora, sin cuyas directrices habría sido difícil concluir esta investigación, sino también de Rebeca Recio, conservadora del Museo Cerralbo, que me proporcionó algunas pautas para aventurarme en el fenómeno del coleccionismo privado, así como de Celia Diego, conservadora del Museo Sorolla, cuya disposición me ha permitido acceder a los fondos documentales del Museo, contando en todo caso con su ayuda y dirección. Sería preciso agradecer también aquí al Dr. Almagro-Gorbea el haberme dado la idea de abordar las colecciones arqueológicas de los artistas y, especialmente, de Ignacio Zuloaga, cuyo prólogo del catálogo de su colección realizó él mismo recientemente (Almagro-Gorbea, 2013, p.5).

He utilizado el término "antigüedades", que en el lenguaje actual puede tener resonancias incorrectas, para referirme a las piezas de esta colección por ser el mismo vocablo que desde el siglo XVIII viene empleando la Real Academia de la Historia para señalar los "monumentos, ruinas, vestigios y señales" del pasado. Este término dignifica todas las piezas de las colecciones arqueológicas, pues las considera testimonios directos del pasado.

El interés de las colecciones que aquí se presentan reside no tanto en su valor arqueológico, dado que en la mayoría de los casos se trata de piezas menores sin mayor trascendencia, como en su valor historiográfico, testimonio de la importancia que tuvo la arqueología para los artistas, y viceversa. Antes de iniciar esta investigación poco o nada se sabía de estas colecciones, de su finalidad y del amplio abanico de relaciones intelectuales que esconden. Por este motivo, considero fundamental continuar indagando en las mismas, dado que algunas incógnitas quedan todavía sin resolver.

1. 1. Estado de la cuestión

Las colecciones de antigüedades de los artistas españoles de entresiglos deben estudiarse correlativamente en el marco de la arqueología, la historiografía y el fenómeno del coleccionismo. Desde que la Arqueología se constituyó a mediados del siglo XIX como una ciencia autónoma existe la historiografía de la Arqueología. El Congreso que se celebró en Madrid en el año 1988, *Historiografía de la Arqueología y la Historia Antigua en España (s. XVIII-XX)* (Arce y Olmos, 1991) se puede considerar como el hito que marcó un antes y un después en los estudios historiográficos españoles, fruto de un creciente interés por esta disciplina (Maier, 2007, p. 81). A partir de entonces se llevaron a cabo sucesiones reuniones científicas e iniciativas que tuvieron como finalidad la introducción de una disciplina que estaba naciendo en España gracias al auge de la Historia de las Ciencias y de las Técnicas y a la maduración de la Arqueología en sí misma.

En 1997 se creó la *Sociedad Española de Historia de la Arqueología* (SEHA) con el objetivo de difundir esta disciplina a partir de publicaciones, excursiones, reuniones y exposiciones que tuvieran como eje central la historiografía de la Arqueología, destacando entre ellos los *Congresos Internacionales de Historia de la Arqueología* y las *Jornadas de Historiografía de la Arqueología* celebrados en colaboración con el Museo Arqueológico Nacional, el último de ellos en diciembre de 2014. Al tiempo que se

inauguraban estos proyectos, se publicaron en España las primeras tesis doctorales centradas en la evolución y desarrollo de la ciencia arqueológica: la tesis de la Dra. Gloria Mora, “Historias de Mármol. La Arqueología clásica española en el siglo XVIII”, se publicaba en 1998, el mismo año en que el Dr. Jorge Maier leía su tesis “Jorge Bonsor (1855-1930), personalidad y significación de un pionero de la arqueología”. De este modo, podemos decir que el final del siglo XX supuso el despegue de una ciencia, la de la Historia de la Arqueología, que no ha dejado de crecer.

Un aspecto desde el que se ha abordado esta disciplina es el estudio de las colecciones de antigüedades formadas tanto en instituciones científicas como en palacetes y villas de recreo fruto de intereses particulares. En el plano institucional quizás destaca la Real Academia de la Historia, que desde el siglo XVIII tuvo una presencia notable en el transcurso de las excavaciones arqueológicas y en la enseñanza de la disciplina (Almagro-Gorbea y Maier, 2003, pp. 183-207), junto a la que cabe señalar también la Real Biblioteca, que contaba con un monetario y una colección de antigüedades, y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, instituciones centrales para la Arqueología española (Maier, 2007, p. 96). No obstante, su importancia en el desarrollo de los estudios arqueológicos sólo ha sido valorada recientemente en toda su amplitud (Mora y Tortosa, 1996; Velasco Moreno, 2000; Almagro-Gorbea y Maier, 2003). Cabría citar en este apartado el nacimiento, en 1867, del Museo Arqueológico Nacional, institución surgida como respuesta a la demanda de reunir en una única gran institución las colecciones de antigüedades, dispersas en diferentes establecimientos, con el fin de representar la historia de España desde sus orígenes. Se ha trabajado también con profusión la colección de escultura clásica del Museo del Prado, pues da buena cuenta de las relaciones entre España e Italia en lo que atañe al coleccionismo de antigüedades (Schröder, 1993; León, 1993; Alonso Rodríguez, 2003; Beltrán Fortes, Cacciotti y Palma, 2006).

En cuanto al coleccionismo privado se refiere, las publicaciones son numerosas y abarcan desde monográficos sobre grandes figuras de la Historia de la Arqueología como José Nicolás de Azara (Cacciotti, 1993; Elvira, 1993) o Enrique de Aguilera y Gamboa, marqués de Cerralbo (Alvar, 2006; Recio, 2015), de otros aristócratas como el XIV Duque de Alba (Cacciotti, 2011), los duques de Alcalá-Medinaceli (Trunk, 2002) o el Marqués de la Cañada (Buhigas y Pérez, 1993), de figuras eclesiásticas como el cardenal Despuig (Grau y Lobo, 1997) o de intelectuales como José Lázaro Galdiano, Guillermo de Osma, conde consorte de Valencia de Don Juan, Archer M. Huntington, Antonio Vives

y Pablo Bosch (Mora, 2015) o Rafael Cervera (Mora, 1997; García-Bellido y Metcalf, 2014).

Sin embargo, en este sentido, las colecciones de antigüedades de los artistas no han sido estudiadas hasta el día de hoy, a excepción de las piezas reunidas por Joaquín Sorolla (San Nicolás y Ruiz, 1991; Mora, 2015) y de la reciente publicación de la colección de la familia Zuloaga (Almagro-Gorbea, 2013), si bien estos estudios se centran, *grosso modo*, en la catalogación de las piezas sin indagar en datos más concretos sobre la procedencia de las mismas, los círculos intelectuales en los que se movían, el interés que para los pintores podía tener la Antigüedad Clásica o la utilización de la Arqueología para sus fines artísticos, siendo ésta última una cuestión especialmente interesante si tenemos en cuenta que algunas de sus obras, inspiradas directamente en modelos antiguos —como los frescos de Pompeya, en el caso de Ulpiano Checa— tendrán una proyección definitiva en la imagen que se construya a principios del siglo XX de la Antigüedad Clásica. Precisamente la colección de Ulpiano Checa ha permanecido inédita, de modo que este trabajo da a conocer un conjunto de piezas relativamente importante reunido en su casa de París.

Abordar el estudio de estas colecciones de antigüedades, la de Ulpiano Checa (1860-1916), la de la familia Zuloaga, reunida por Plácido (1834-1910) y heredada por su hijo Ignacio (1870-1945) y la de Joaquín Sorolla (1863-1923), presenta varios problemas dada la escasez de datos sobre las mismas. Así, la falta de inventarios hace prácticamente imposible conocer la procedencia de la mayoría de las piezas o las fechas de adquisición de las obras, a lo que hay que sumar la dispersión e incluso desaparición, en el caso de Checa, de las colecciones, dificultando así un estudio arqueológico de las piezas que pudiera determinar la autenticidad de las mismas, dado que, como sabemos, la falsificación de materiales arqueológicos era un hecho muy común en la época (Mora, 2014, p. 16).

Partiendo de la parquedad de las fuentes, el esfuerzo se centra en la bibliografía existente y en aquellos datos extraídos de los archivos personales de los artistas que arrojan luz a la génesis de sus colecciones. Para el caso de Ulpiano Checa (Colmenar de Oreja, Madrid, 1860-Dax, Francia, 1916) la escasa atención bibliográfica que ha merecido su obra, a pesar de que obtuvo en 1887 la primera medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes, convirtiéndose en uno de los pintores más reputados de su

época, ha derivado en el desconocimiento genérico de una figura excepcional del Arte contemporáneo español. Más allá de los datos recogidos en obras generales y diccionarios (Ossorio y Bernard, 1868) cabe citar el catálogo de la exposición *Fantasia y Movimiento*, realizada en septiembre de 2007 en el Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (Benito García, coord.) y *Autobiografía apócrifa. Catálogo general del Museo Ulpiano Checa* (Benito García, 2010), donde se recogen la mayoría de las obras del museo de Colmenar de Oreja (Madrid). Cabría citar además otros estudios puntuales como “La disyuntiva Roma-París en el siglo XIX. Las dudas de Ulpiano Checa” (Reyero, 1990, pp. 217-228) o publicaciones más antiguas como “Figuras contemporáneas. Ulpiano Checa”, escrita por J. Uzzane y recogida en el *Album Mariani* (París, 1898-1908, tomo VIII). Ante esta escasez de bibliografía, en la que en modo alguno se menciona la colección arqueológica del pintor, las fuentes con las que trabajamos son inéditas y forman parte del archivo personal de Checa¹: su agenda de contactos, los álbumes de prensa que fue realizando a lo largo de su vida, fotografías personales realizadas por el propio artista, el catálogo completo de sus obras o los libros de su colección particular son algunas de las fuentes más importantes con las que contamos para el estudio de su colección arqueológica. La ingente cantidad de materiales que componen el archivo hacen inviable su inclusión en este trabajo que, sin lugar a dudas, tendrá continuidad en estudios futuros.

Cabe detenerse además no sólo en la faceta coleccionista de Ulpiano Checa, sino también en sus múltiples obras de pintura historicista, especialmente en aquellas de temática clásica, que, tal y como han apuntado algunos autores marcaron un hito en la visión del Mundo Antiguo que se transmitirá a lo largo del siglo XX en óperas, teatros, películas y series tanto en Europa como en Hollywood (dEmo, 2007, p. 81). En este punto resulta interesante abordar la importancia del espectáculo en la configuración del imaginario colectivo respecto a la Antigüedad. Primero la ópera (Meloncelli, 1989, p. 14-37)), y posteriormente el cine, han ofrecido una imagen exagerada a todos los niveles del pasado (Siclier, 1994, p. 159): la grandiosidad de los decorados y vestuarios, los efectos especiales, diálogos recargados, grandes emociones y, en definitiva, exageraciones

¹Debo agradecer a Ángel Benito García, ex director del Museo Ulpiano Checa (Colmenar de Oreja, Madrid) el haber puesto a mi disposición todo el archivo íntegro del pintor, una auténtica joya para los investigadores que se conserva inédita en el Museo.

tendientes a crear una imagen colosal de la Antigüedad (Lapeña, 2004, p. 202) tienen su punto de partida en las elaboraciones que hacen los pintores del pasado clásico.

Respecto a la colección de la familia Zuloaga, conocemos más datos gracias al catálogo publicado por la galería J. Bagot Arqueología – Ancient Art (Barcelona), en la que actualmente se encuentra la colección, *Ignacio Zuloaga. Una colección de Arqueología Clásica* (2013), si bien no incluye información ni sobre el origen, ni sobre cómo se formó, por lo que la relación de los Zuloaga con la Arqueología continúa sin estudiar. A la hora de abordar el proceso de formación de la colección y la importancia que ésta tuvo en los círculos intelectuales en los que se movía la familia Zuloaga, que incluía personalidades tan notables como Gregorio Marañón, Unamuno y Ortega y Gasset (Arozamena, 1970, p. 256) es preciso recurrir no sólo a la bibliografía sobre los artistas —que en el caso de los Zuloaga es relativamente abundante— sino también a fuentes primarias como la correspondencia personal (véase Plessier, 1983; Gómez de Caso, 2002; Querci, 2004; Tellechea, s.f.) o las noticias de prensa, todo ello con el objetivo de rastrear los intereses arqueológicos y coleccionistas de los Zuloaga, así como la procedencia de las piezas y el ambiente anticuario del que formaron parte.

El interés de los Zuloaga por la Antigüedad se refleja no sólo en su colección de antigüedades, sino también en algunas de sus obras, donde plasmaron su propia visión del mundo clásico: es más que relevante el sarcófago de Juan Prim y Prats, realizado por Plácido Zuloaga (Bravo Nieto, 2013, p. 78) o las cerámicas del Palacio de Fomento, hoy sede del Ministerio de Agricultura (Madrid), del ceramista Daniel Zuloaga (Rubio Celada, 2007). Esta actitud hacia el Mundo Antiguo se plasmó en la exposición de sus colecciones en la casa familiar que, tal y como nos cuenta Vicente Arana, era “un verdadero museo en el que el reputado artista [Plácido] y su distinguida familia reciben con exquisita amabilidad á los aficionados y curiosos que diariamente lo visitan, principalmente en el verano” (Arana, 1888, p. 26).

Por último, Joaquín Sorolla (1860-1916) resulta de sumo interés no sólo por haber reunido una colección arqueológica, catalogada en otros estudios (San Nicolás y Ruiz, 1991, 339-360), sino por las figuras clave de la arqueología española de las que se rodeó: destaca sobre todo Huntington, como es sabido su gran mecenas, pero también mantuvo estrechas relaciones personales, menos conocidas, con Antonio Vives y con el numismata Rafael Cervera (Mora, 2014, p. 22), por lo que podemos aventurar el interés que debió

mostrar el pintor valenciano por la Antigüedad. A partir de sus epistolarios (Lorente y Pons Sorolla, 2008; 2009) puede rastrearse la estrecha relación que existió en la época de entresiglos entre el Arte y la Arqueología.

En definitiva, el estudio de las colecciones arqueológicas de los pintores españoles, unido a la inspiración clásica de sus obras y a los círculos intelectuales y académicos en los que estos se movían, es un tema novedoso y poco tratado, hasta el momento, por la historiografía de la arqueología, aunque, como hemos señalado, se han llevado a cabo algunas aproximaciones al tema en cuestión (San Nicolás y Ruiz, 1991, 339-360; Almagro-Gorbea, 2013; Mora, 2014).

1. 2. Objetivos, metodología y estructura del trabajo

La principal finalidad de este trabajo es estudiar las colecciones arqueológicas de los artistas “fin de siglo”, concretamente las de Ulpiano Checa, Ignacio Zuloaga y Joaquín Sorolla, que han sido abordadas de forma muy parcial. En base a esto, se establecen los siguientes objetivos:

— Atender al valor historiográfico de las colecciones, ilustrando el proceso de formación de las mismas y la relación de los artistas con el campo de la Arqueología.

— Abordar el interés de los artistas por la Antigüedad Clásica a partir de su producción artística, de sus viajes y de los materiales extraídos de sus archivos personales.

— Realizar un estudio de la influencia de estos pintores en la proyección de la imagen del Mundo Antiguo durante el siglo XX.

— Valorar la frontera entre Arte y Arqueología en el período temporal que nos ocupa, estudiando los mercados de antigüedades y las subastas en las que compraban los artistas e intelectuales del momento.

— Estudiar el influjo de Italia en la trayectoria artística y, sobre todo, coleccionista de los pintores españoles, centrándonos especialmente en su paso por la Academia de España en Roma y en los contactos que allí establecieron con arqueólogos e historiadores.

Para el cumplimiento de estos objetivos he recopilado gran parte de la información, en su mayoría inédita, relacionada con estas colecciones arqueológicas, que

incluyen agendas y diarios, fotografías, recortes de prensa, grabados, etc. No se han encontrado inventarios originales, por lo que partimos de una dificultad insalvable para determinar el origen de la mayoría de las piezas. El cumplimiento de los objetivos ha sido posible a partir del análisis de los materiales inéditos y de las correspondencias personales de los artistas, así como a la lectura de abundante literatura científica especializada en el fenómeno del coleccionismo privado, en el despegue de la Arqueología como ciencia y en la proyección de la imagen de la Antigüedad Clásica. A partir de esto se han establecido las conclusiones.

2. LA FRONTERA ENTRE EL ARTE Y LA ARQUEOLOGÍA

La época de entresiglos protagonizó, tanto en España como en Europa, un paulatino distanciamiento entre dos disciplinas tradicionalmente hermanadas: el Arte y la Arqueología. La definición de la arqueología como una disciplina histórica que, hasta el momento, era considerada como aquella ciencia que estudiaba las obras de arte y de la industria bajo el exclusivo aspecto de su antigüedad (Peiró y Pasamar Alzuría, 1991, p. 146), puso fin a la estrecha colaboración que existiera desde el Renacimiento entre los artistas y los arqueólogos, quienes, movidos por una misma sensibilidad, veían aquellas obras de arte, creación “de los Antiguos”, como un bloque único, sin perspectiva histórica (Bianchi Bandinelli, 1976, p. 43). Así, cuando en 1506 apareció en las termas de Tito, cerca de la iglesia de Santa María La Mayor de Roma, un conjunto escultórico inigualable por su tamaño y calidad, el Papa Julio II envió a sus dos mejores artistas a valorar el hallazgo (Martín González, 1990, p. 459). Fue entonces cuando Giuliano da Sangallo, volviéndose hacia Miguel Ángel Buonarrotti, exclamó: ¡Éste es el Laocoonte que mencionaba Plinio!, haciendo referencia al célebre pasaje de la *Historia Natural* (XXXVI, cap. IV, 37). Miguel Ángel, deslumbrado desde el primer momento por la pieza, no sólo convenció al Papa de que lo adquiriera sin demora, colocándolo éste en el Palacio de Belvedere, anticipo de los Museos Vaticanos, sino que hizo revivir el rostro del Laocoonte en el Moisés de la tumba de Julio II, y los de sus hijos en los esclavos que lo acompañan. Esta fascinación por lo antiguo, unida a la capacidad de los artistas para determinar el valor de las obras, contribuyó a que, desde entonces, su relación con el anticuariado, que derivaría después en la arqueología, fuera irremediable.

Otro ejemplo esclarecedor lo protagonizaron el pintor Anton Raphael Mengs y el arqueólogo y diplomático José Nicolás de Azara en el siglo XVIII. Mengs (1728-1779),

conocido como el *pintor filósofo* (Cinelli, 2013), es uno de los mayores representantes del periodo neoclásico en Europa, más por su producción teórica que por su pintura. El ideal de belleza que tuvo Mengs al remitir a la Antigüedad Clásica como único modelo (Hidalgo, 2014), fue sostenido igualmente por Azara (1730-1804), diplomático español en Roma, quien fue protagonista destacado en el ambiente erudito de la Ilustración. Coleccionista de antigüedades y bibliófilo, está considerado el mayor mecenas y protector de Mengs, a quien conoció en Roma en 1756 y con quien mantendría a lo largo de los años una estrecha amistad (Maurer, 2013, p. 5). Es llamativo el hecho de que Azara recurriera a Mengs para documentar los frescos de Villa Negroni (Schröder, 2013, p. 28), descubiertos por el diplomático en 1777, pues testimonian esa estrecha colaboración entre artista y arqueólogo.

Por mediación de Mengs, Azara entró en contacto con Wincklemann (1717-1768), cuya consideración como el padre de los estudios de arte clásico y de los de arqueología es muy significativa en lo que respecta a la frontera entre ambas disciplinas (Díaz-Andreu, 1995, p. 151). Su obra maestra, *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764), ha sido considerada como el acta de nacimiento de la arqueología moderna, centrada en el estudio del arte clásico (Bianchi Bandinelli, 1976). Wincklemann propuso unos preceptos teóricos, no así metodológicos, para el estudio de la historia del arte griego y romano que dominaron por completo la visión artística y estilística de la belleza (Ripoll López y Ripoll López, 1988, p. 412). Sin embargo, en España su obra no llegó a alcanzar una amplia difusión, quedando inédita la traducción que hizo el académico Diego Rejón de Silva ya en la segunda mitad del siglo XVIII, por lo que fue Mengs el introductor de esta nueva concepción del arte antiguo en España (Mora, 1991, p. 32). La publicación de sus obras un año después de su muerte corrió a cargo de Azara, que había mantenido siempre las mismas ideas neoclásicas (Schröder, 2013, p. 35).

El estudio de las antigüedades, que ya no eran vistas como un mero objeto de curiosidad sino como conservadoras de una estética inmejorable (Schnapp, 1991, p. 21), vino además encabezado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando junto con la de la Historia, las cuales se encargaron de difundir el concepto del *Buen Gusto*, así como las novedades metodológicas que, unidas a la revalorización de las antigüedades, contribuyeron a la paulatina institucionalización del estudio arqueológico (Maier, 2011-12, pp. 75-76). A pesar de que su principal finalidad fue, desde su fundación por Fernando VI, la enseñanza de las Bellas Artes, ocupó sin embargo un lugar privilegiado y activo en

la divulgación del patrimonio artístico y su documentación arqueológica, como prueba el hecho de que dentro del organigrama administrativo figuren algunas personalidades como Ignacio de Herosilla o Antonio Ponz, en cuyo *Viage de España* inventarió cada moneda, escultura o inscripción que encontró en su periplo (García Sánchez, 2008, p. 10).

Sin embargo, la conexión más directa de la Academia con la arqueología se materializó con los artistas pensionados en Roma, principalmente con los arquitectos, pero también con los pintores y escultores (ibídem, pp. 12-20). En los *Estatutos* de 1757 la Academia de Bellas Artes de San Fernando establecía la posibilidad de conceder pensiones para el extranjero, a través de oposición, a profesores españoles que desearan ampliar sus conocimientos en Roma o París (Navarrete Martínez, 1999, p. 275). A lo largo del siglo XVIII numerosos pintores y escultores se volcaron en la reproducción de antigüedades por encargo de sus mecenas particulares, destacando entre ellos el cardenal Antonio Despuig y Dameto (1745-1813) y el ya mencionado José Nicolás de Azara. Más allá de su profusa colección arqueológica (Grau y Lobo, 1997), el cardenal Despuig aparece vinculado a algunos discípulos de Mengs, como Francisco Agustín y Carlos Espinosa, de los que se conservan dibujos de piezas arqueológicas en su colección pictórica (García Sánchez, 2008, p. 17). Por su parte, en torno a Azara destaca Buenaventura Salesa, también discípulo de Mengs, quien reprodujo las pinturas murales encontradas en unas excavaciones del Laterano conducidas por G. L. Bianconi, consejero de Pío VI, así como una disertación de Ennio Quirino Visconti sobre dos pavimentos musivos descubiertos presuntamente en la Villa Adriana (ibídem, p. 18).

El paso de los artistas por Roma, que aparecía a los ojos de los viajeros como un museo en sí misma (Rutledge, 2012), se vincula a su mirada hacia el pasado clásico y su revisión de los modelos grecorromanos, reinando la máxima del *buen gusto* (Maier, 2011-12). Así, no debe extrañarnos que el siglo XVIII sea el momento de arranque de la pintura de tema histórico de tintes neoclásicos, destacando Jacques-Louis David (1748-1825), y de la aparición de un nuevo tipo de coleccionista, diferente a los eruditos y nobles, que se caracteriza por ser un comerciante ilustrado, enriquecido por sus negocios y con deseos de equipararse a las clases altas (Mora y Cacciotti, 1996, p. 69). Precisamente de esta clase de coleccionistas, entre los que destaca Sebastián Martínez de Cádiz, derivará la figura del coleccionista burgués, afín al Estado liberal, que predomina en el siglo XIX.

El coleccionismo privado fin de siglo, objeto de este trabajo, es consecuencia de las múltiples posibilidades de coleccionar piezas arqueológicas que existían en España, fruto de los desmanes de la Guerra de Independencia, de las sucesivas desamortizaciones, de la falta de una legislación determinante que impusiera multas o penas de cárcel a aquellos que se dedicaran al tráfico de bienes artísticos, así como de la proliferación de descubrimientos arqueológicos fruto de las obras públicas promovidas por el Estado (Mora, 2014, p. 15). En el plano ideológico, el surgimiento de una nueva casta de profesionales liberales enriquecidos por sus negocios frente a los problemas de liquidez de la vieja aristocracia, unido a la corriente regeneracionista que caló en los ambientes intelectuales de la época, llevarán a algunos intelectuales, políticos, empresarios, médicos y artistas a emprender una serie de colecciones arqueológicas que destacan no por su magnitud, dado que suelen ser colecciones relativamente pequeñas, sino por ser reflejo de la moda de los tiempos y de las múltiples relaciones que mantenían estas personalidades con anticuarios, marchantes de arte, académicos y arqueólogos de Europa y América.

En lo que respecta a las colecciones arqueológicas de los artistas, cabe señalar que durante el siglo XIX se generalizó la necesidad de los artistas de formarse en el extranjero, siendo Roma el destino natural para la mayoría de ellos (Reyero, 2004, p. 5). Por este motivo se funda en 1873 la Academia Española de Roma, en cuyos decretos fundacionales se declaraba como objetivo de la misma acoger a artistas que quisieran formarse “en la que será eternamente la metrópoli del arte, en Roma” (cit. Casado Alcalde, 1990, p. 39). La primera promoción, formada por Alejandro Ferrant, Manuel Castellano, Francisco Pradilla, Casto Plasencia, Jaime Morera y Baldomero Galofre, se adentró en la pintura academicista y clasicista signo de la formación italiana (Bonet, 1992), quedando esta impronta también en las promociones siguientes, que en su paso por Roma se aventuraron en la Pintura de Historia. Para el caso que nos ocupa, el paso de Ulpiano Checa, de Joaquín Sorolla y de Ignacio Zuloaga por la Ciudad Eterna resultará, como veremos, fundamental en el despertar de su interés por el mundo clásico. En Roma los artistas tomaron contacto no sólo con una forma estética determinada, sino también con los círculos de arqueólogos, eruditos y académicos que se reunían en tertulias y *trattorias*, frecuentando los pintores españoles la de la Ripa de San Michele, en el Trastévere, o el famoso Café Greco, perfectamente testimoniado por Pedro Antonio de Alarcón (Bonet, 1992, p. 34). Prueba de esta relación entre los artistas y la incipiente

arqueología son las múltiples esculturas, terracotas, bajorrelieves, vaciados de yeso y estampas que se conservan en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y que fueron depositadas allí por alumnos y profesores de la misma a su regreso de Italia (García Sánchez, 2008, p. 20). En este sentido, también las colecciones arqueológicas formadas por los pintores españoles a lo largo de su vida, depositadas cuidadosamente en las vitrinas de sus propias casas, dan cuenta de esa interrelación, tanto en el plano teórico como en el práctico, entre el Arte y la Arqueología; una relación que paulatinamente, a lo largo del siglo XX, se irá difuminando a medida que se profesionaliza la ciencia arqueológica, con la introducción de las labores de campo como herramienta de trabajo y con la adopción del método histórico-cultural como perspectiva teórica (Díaz-Andreu, 1995, p. 156).

3. LAS COLECCIONES DE ANTIGÜEDADES CLÁSICAS DE LOS ARTISTAS DE ENTRE SIGLOS

3.1. Los Zuloaga, coleccionismo y arte en la España contemporánea

La de los Zuloaga es, quizás, una de las sagas de artistas más llamativas e interesantes de las que ha dado la Historia. Su relación con lo antiguo, con lo arcaico, se manifestó en una producción artística que admiraba el pasado, como admitía Ignacio Zuloaga (1870-1945), el pintor, a su amigo John Silver Sargent (1856-1925): “Los primitivos y los egipcios de la antigüedad con su rigurosa economía de línea, forma y tono me causan más placer de lo que yo pudiera captar del trabajo de mis contemporáneos” (cit. Catálogo exposiciones en América 1916-1917). En consiguiente, la intención de estos artistas de “copiar del natural”, donde estaba “el arte puro” (doc. nº 180, Gómez de Caso Estrada, 2002), unida a su estrecha relación con anticuarios, marchantes y coleccionistas de todo el mundo, les llevará a hacer de su casa un museo de antigüedades y pinturas alabado por sus contemporáneos, destinado a exponer sus colecciones, entre ella la arqueológica, que evolucionará a lo largo de estas dos generaciones de artistas claves en la historia cultural de España.

3. 1. 1. Notas biográficas: Plácido, Daniel e Ignacio, tres artistas con una misma pasión hacia lo antiguo

Zuloaga es sinónimo de una estirpe de cuatro generaciones de artistas en la que cada protagonista ocupó una especialidad distinta que, sin embargo, forma una armoniosa

simbiosis (Larrañaga, 1988, p. 57). El interés por lo antiguo se observa en algunas de sus principales obras, influidas por la estética y los motivos clásicos, cada uno en su especialidad: Plácido con la técnica del damasquinado, Daniel en sus cerámicas, Ignacio en la pintura.

Plácido Zuloaga (1834-1910) era el hijo mayor de Eusebio Zuloaga (1808-1898), arcabucero de S. M. e iniciador del arte del damasquinado, quien a su vez fue hijo de Blas de Zuloaga (1782-1856), Armero Mayor y destacado maestro (Larrañaga, 1998, pp. 55-89). El análisis detallado de los motivos empleados por ambos para la confección de la armería revela una preferencia por las alegorías de corte clásico (Museo Lázaro Galdiano), roleos y elementos vegetales, como puede observarse en algunas de sus marcas (véase Marca empleada por Eusebio Zuloaga, Larrañaga, 1988, p. 76). Aunque iniciado por su padre, fue Plácido quien revolucionó el arte del damasquinado, consistente en la realización de figuras y dibujos mediante la incrustación de hilos o láminas de oro y plata en acero o hierro, apreciándose en su arte “un interés por los motivos renacentistas y una evocación de la tradición árabe”, como explicaba James Lanvin (1997) con motivo de la inauguración de la exposición *Tesoros españoles de la Colección Khalili*, abierta en el Museo Victoria y Albert de Londres, y en la que se reconocía especialmente la labor de Zuloaga (*El País*, 02/07/1997). La obra de Plácido revela esa preferencia por los motivos clásicos que no es exclusivamente estética sino también conceptual, como prueba la elección de personajes de la Historia de Roma para adornar el sarcófago de Prim (Bravo Nieto, 2013).

El sepulcro de Juan Prim y Prats (1814-1870), conde de Reus, marqués de los Castillejos y vizconde del Bruch, fue realizado por Zuloaga en 1873 siguiendo un modelo estético que vuelve a la Edad Media, con un sarcófago sobre el que reposa la imagen acostada del general ya fallecido. Lo que nos interesa, sin embargo, son los cuatro medallones, situados en los laterales del sarcófago, que representan a cuatro personajes romanos y que, sin duda, fueron concebidos como alegorías de la vida del general: a un lado, Tiberio y Cayo Graco, símbolos del reformismo en clave democrática, de principios estoicos (Ap. *G.C.* I, 11; Plut. *TG* 15, 1-9; Cic. *De off.* III, 79-82), representarían el liderazgo de Prim en la Revolución de 1869, también llamada La Gloriosa, así como su ideario liberal y democrático (Pérez Galdós, 1906); al otro lado, Cayo Mario, alegoría de

Prim como un líder de la guerra, gran caudillo militar, que alcanzó en África² “el punto más alto de su prestigio militar” (Fradera, 2000, pp. 253-254), igual que Atilio Régulo, protagonista del cuarto medallón, que consolidó la victoria romana frente a los cartagineses en la batalla de Adís (256 a.C.), permitiéndole desembarcar en la costa africana y emprender el saqueo de la región (Plb. *Hist*, VIII), como le sucedió a Prim con Tetuán (Fontana, 2007). Los medallones, para cuya elaboración contó Zuloaga con Émile Hébert (1823-1893), de estilo neogriego (Bitard, 1878, p. 642), son prueba de la preferencia de Plácido por el clasicismo y los elementos extraídos de la Antigüedad.

De un modo más evidente, la obra de su hermano, Daniel Zuloaga (1852-1921), ceramista, presenta claros matices del Renacimiento italiano y, también, de la Arqueología, como prueba uno de los cuencos que realizó a partir de cerámicas egipcias de las que extrajo la forma y los motivos decorativos. En pleno auge de las artes decorativas, cuando los países rivalizaban por ponerse al nivel de Wedgwood, Daniel realizó numerosas empresas que incluían multitud de alegorías y elementos clásicos, como los paneles del Palacio de Velázquez de El Retiro o los de la Diputación de Vizcaya, en Bilbao, los medallones de la casa de Tomás Allende, en la Carrera de San Jerónimo, así como la casa de Luis Ocharan, en Castro Urdiales, por citar sólo algunos de los ejemplos repartidos por la geografía española (Quesada, 1988, pp. 131-144). Daniel Zuloaga, que “no era un arqueólogo, sino un artista” (Contreras y López de Ayala, 1950, p. 10) supo utilizar el arte antiguo para sus creaciones, dejando un legado esencial en su tránsito hacia el Modernismo (Rubio Celada, 2004, p. 308). Cabe destacar también, entre sus amistades, la figura del arqueólogo Juan de Dios de la Rada y Delgado, que sería más tarde director del Museo Arqueológico Nacional, con el que coincidió en la refundación de la Real Fábrica de la Moncloa (Rubio Celada y Escorial Pineda, 2007, pp. 33-44).

Esta tradición familiar influirá decisivamente en el hijo de Plácido, Ignacio Zuloaga (1870-1945), uno de los más importantes pintores de la España de entresiglos (San Martín y Mogrobojo, 1988, p. 197). Nacido en la casa-torre de *Kontadorekua*, palacio renacentista que había sido adquirido por Eusebio en 1861, vivió rodeado de la producción artística de su familia, inclinándose, no obstante, por la pintura desde el primer momento, frente a las aspiraciones de su padre, que pretendía que continuara con el negocio del damasquinado. En 1889 pasa una temporada en Roma, trasladándose

²Guerra de África (1859-1960)

después a París, donde entabla amistad con Gauguin, con quien participa en la exposición del marchante Louis Léon Lebarc (1837-1897), propietario de la galería Le Barc de Boutevillen (47 rue Le Peletier, Paris), junto a Van Gogh, Toulouse-Lautrec y Emil Bernard (ibídem, p. 203). Frente a los gustos estilísticos de Plácido y Daniel, la pintura de Zuloaga muestra una clara preferencia por los grandes maestros de la pintura española: Velázquez, Ribera, Zurbarán, Goya y, sobre todo, El Greco. Su arte, contrapunto del luminismo de Sorolla, causó una gran polémica en su tiempo, hasta el punto de que la “cuestión Zuloaga” (Lafuente Ferrari, 1950) apareció a menudo en medios de prensa españoles y extranjeros. Zuloaga tuvo un extraordinario éxito internacional incorporándose sus obras a los principales museos de Francia, Bélgica, Alemania, Italia y Estados Unidos, compartiendo amistad con los miembros de la Generación del 98 y la Generación del 14, especialmente con Gregorio Marañón y Miguel de Unamuno, con los que compartió un sentimiento trágico de España:

“De mí sé decir que la visión de los lienzos de Zuloaga me ha servido para fermentar las visiones de que mi España he cobrado en mis muchas correrías por ella, y que contemplando sus lienzos he ahondado en mi sentido y en el concepto de la noble tragedia de nuestro pueblo, de su austera y fundamental gravedad, del poso intrahistórico de su alma. Contemplando esos cuadros he sentido lo mucho que tenemos de lo que queda y lo poco de lo que pasa” (Unamuno, 1962, p. 611).

Ignacio fallece en Madrid en 1945, tras una larga vida que mereció una gran reputación en el plano nacional e internacional (Lafuente Ferrari, 1950). Serán precisamente sus relaciones con marchantes, artistas, escritores e intelectuales de todo el mundo las que permitan a Zuloaga estar en contacto con el fenómeno del coleccionismo, del que participará de un modo activo.

3. 1. 2. La colección de arqueología clásica de los Zuloaga

La colección de arqueología clásica de Ignacio Zuloaga, iniciada por su padre Plácido Zuloaga (1834-1910), constituye una pequeña muestra de los múltiples objetos de arte que la familia de artistas vascos reunió en su casa-torre de *Kontadorekua* (Eibar, Vizcaya) y que pasarían a formar parte de uno de los primeros museos privados de España (Suárez-Zuloaga, 2016, p. 97), inaugurado en 1926 por Ignacio en Zumaya (Guipúzcoa).

La colección fue adquirida posteriormente por la galería J. Bagot Arqueología-Ancient Art, afincada en el Paseo de Gracia de Barcelona, donde se encuentra en la actualidad³.

La casa-torre de *Kontadorekua* fue el primer escenario de la colección de antigüedades de los Zuloaga. El escritor e ideólogo vasco Vicente Arana (1848-1890) señalaba en 1888 que “el «museo Zuloaga» es rico en antigüedades”, refiriéndose a la propiedad de Plácido en Eibar en un artículo publicado en la *Revista de Vizcaya* (1888) bajo el título “En casa de Zuloaga”. Así, en la citada publicación, Arana señala lo siguiente:

“D. Plácido visitó detenidamente los principales museos de Europa, y se dedicó luego, con afán grandísimo y notable perseverancia, al arduo y prolijo estudio de las antigüedades artísticas. Durante esta época de su vida adquirió D. Plácido la mayor parte de los preciosos objetos de arte antiguo que en su casa de Eibar admiran el aficionado y el curioso” (p. 25).

En vista de este testimonio, es evidente que Plácido Zuloaga fue el iniciador de la colección y que la procedencia de la mayoría de las piezas hay que buscarla en el extranjero, en los diferentes viajes que realizó por Europa, especialmente a París (Larrañaga, 1998, pp. 89-126). La casa fue frecuentada por ilustres personajes que alabaron la riqueza del museo, como Nicolás Bustinduy, quien escribía que “la casa del Sr. Zuloaga es un museo riquísimo que por sí solo constituye una fortuna”, describiendo entre los objetos artísticos “cuadros, armas, cofres pequeños, barros antiquísimos, esmaltes persas, repujados romanos, tallas sin fecha, medallas, vaciados en yeso, etc.” (1894, pp. 129-130) o Gregorio de Múgica, quien señalaba lo siguiente:

“Al hablar de Plácido Zuloaga, bien merece mención el magnífico museo que formó en su casa de Eibar. En él reunió el insigne artista cuanto podía servirle de auxiliar en sus trabajos, y cuanto podía dar idea de la perfección adquirida por el damasquinado e industrias similares en todo el mundo. En la sección alemana, veíanse esmaltes y tablas muy notables, excelentes pergaminos, bronces y cueros, y una magnífica colección de más de 500 grabados antiguos. En la sección italiana poseía, entre otros cuantos, un bellissimo Niño Jesús, de Luini, por el que le ofrecieron 15.000 francos; repujados antiguos en hierro con damasquinados de Milán, objetos de plata repujada, pinturas sobre cristal de roca, ec. En la española había un

³Véase el Catálogo *online* (2013), recuperado de <http://www.jbagot.com/catalogo/ignacio-zuloaga>

magnífico oratorio gótico, esmaltes de Aragón, armas blancas y de fuego, miniaturas, etc. En la sección persa llamaban la atención los puñales con grabados al agua fuerte, las pipas esmaltadas sobre cobre, los platos con vislumbres, y los esmaltes traslúcidos sobre oro. En la sección árabe era digna de notarse una bella espingarda enriquecida con damasquinados y con incrustaciones de cobre, nácar y marfil; y en la japonesa, egipcia, india y mejicana, llamaban la atención otros muy curiosos objetos” (1956, pp. 105-106, cit. Larrañaga, 1998).

Estos testimonios de los visitantes que frecuentaron la casa-torre de *Kontadorekua* revelan una colección ecléctica pero estructurada, a la manera de la museografía de la época, en distintas secciones correspondientes a los enclaves geográficos, manteniendo Vicente Arana la misma descripción de Múgica: “la sección italiana”, “la sección española”, “la sección árabe”, “la sección persa” o “la sección egipcia” como algunas de las agrupaciones (1888, pp. 27-28). Es preciso señalar que, más allá de los “repujados romanos” (Bustinduy, 1894, p. 129) no hay noticias de las piezas de arqueología clásica que aparecen después en la casa-museo de Zumaya de Ignacio Zuloaga, por lo que deben barajarse dos hipótesis: o bien los visitantes no repararon en las piezas griegas y romanas (el propio Vicente Arana califica su descripción de incompleta), o bien nunca pertenecieron a Plácido, sino que fueron adquiridas más tarde por Ignacio.

Sea como fuere, el primer testimonio certero de la colección de arqueología clásica lo encontramos en una fotografía antigua del interior de la casa-museo de Zumaya, donde aparecen dos vitrinas con las piezas arqueológicas. La propiedad de Santiago-Echea (Zumaya, Guipúzcoa) fue adquirida en 1910 por Ignacio, inaugurándola como residencia familiar en 1914, restaurando luego la ermita de Santiago, que reabrió al culto en la Navidad de 1921, aprovechando la casa del ermitaño para albergar su archivo y peña taurina, y el antiguo hospital de peregrinos para un museo de su colección artística (García Zabaleta, 1995, pp. 91-102; Vallejo, 2005, pp. 29-41). A esta casa-museo Ignacio trasladaría las piezas de la colección de su padre, que habían permanecido durante años en la casa-torre de Eibar, así como sus nuevas adquisiciones. Cuando la galería J. Bagot Arqueología-Ancient Art compró la colección de arqueología clásica ésta alcanzaba un total de 43 piezas.

La colección está compuesta por un conjunto de pequeñas pero variadas piezas siguiendo la moda de la época en lo que refiere a este tipo de colecciones (Almagro-Gorbea, 2013), donde no destaca ningún objeto por su importancia extraordinaria pero sí

por ser piezas de evidente finura y calidad. Entre los objetos de la colección encontramos vasos etrusco-corintios, léцитos, algún énocoe y otros pequeños vasos áticos y greco-ítálicos, así como algunas selectas terracotas, arcaicas y helenísticas, de tipo Tanagra o Beocia, un fragmento de placa “Campana” con una bella representación de Attis, una figurita de bronce, lámparas romanas y figuras prehispánicas mesoamericanas. La colección recuerda, aunque en menores dimensiones, a las de otras personalidades de la época como la de José de Salamanca (Mora, 2014, p. 17), la de Lázaro Galdiano (ibídem, pp. 17-20) o la colección de Pascual de Gayangos (Almagro-Gorbea, 2010), por lo se trata de una colección que no sólo refleja los gustos del pintor, sino también la tradición coleccionista extendida por las elites burguesas del siglo XIX.

Respecto a la procedencia de las piezas, a falta de etiquetas, inventarios o expedientes sobre las mismas, resulta difícil conocer el origen y el proceso de formación de la colección. No obstante, gracias a la correspondencia mantenida entre Ignacio y su tío Daniel (Gómez de Caso, 2002), pueden rastrearse algunos datos relacionados con la compra de antigüedades tanto en España como en el extranjero, donde, gracias a los viajes emprendidos por el artista con relativa frecuencia a ciudades como París o Roma, pudo visitar los mejores anticuarios y galerías del momento. Prueba de las múltiples y constantes relaciones que mantuvo Zuloaga con las más altas personalidades del mercado del arte es la colaboración que conservó durante años con Archer Milton Huntington (1870-1955), el fundador de la *Hispanic Society of America* (1904), quien sería también el gran mecenas de Sorolla (Pons-Sorolla, 2010, p. 1). La relación entre Zuloaga y Huntington fue, sin embargo, mucho más limitada que con Sorolla, dado que ambos optaron por colaboradores y círculos ideológicos diferentes (Suárez-Zuloaga, 2016, p. 64). Huntington y Zuloaga se conocían personalmente desde al menos junio de 1908, cuando aquel ya planeaba una exposición Sorolla-Zuloaga para la inauguración del museo de la *Hispanic Society* (Muller, 1998, p. 84). De esta época se conserva una nutrida correspondencia sobre la organización de exposiciones y sobre la restauración de las casas de El Greco y Cervantes, en las que ambos participaron (Suárez-Zuloaga, 2016), mas no hay mención alguna sobre antigüedades arqueológicas. No debemos menospreciar, sin embargo, que Huntington se sintió muy atraído por la Arqueología, no sólo en su faceta coleccionista, adquiriendo para la *Hispanic Society* las colecciones de Jorge Bonsor, Antonio María de Ariza, Antonio Vives y Horace Sandars, sino que también financió excavaciones arqueológicas como fueron las llevadas a cabo por él mismo en Itálica en

1898, así como las dirigidas por Pierre Paris y Eugène Albertini en Elche en 1905 y por Pierre Paris y Jorge Bonsor en Bolonia (Cádiz) entre 1917 y 1920 (Maier, 2016, pp. 50-56). Huntington se relacionó igualmente con otros coleccionistas españoles como Guillermo de Osma y Scull (1833-1922), conde consorte de Valencia de don Juan y fundador del Instituto Valencia de don Juan, cuyo fin era "conservar reunidas las colecciones, acrecentarlas y promover las relaciones arqueológicas de España con otros países", quedando así vinculado no sólo a la *Hispanic Society*, sino también a la Universidad de Oxford y al British Museum (Santos Quer, 2016, pp. 209-290). A pesar del distanciamiento paulatino entre Huntington y Zuloaga, ambos fueron museólogos, con una clara "conciencia de la necesidad de compartir el arte con el pueblo" (Suárez-Zuloaga, 2016, p. 97)

Más allá de estas colaboraciones con Huntington, Zuloaga aparece vinculado a otros mecenas como Sergei Shchukin (1854-1936) y su hermano Ivan (Gómez de Caso Estrada, 2002, p. 107), importantes coleccionistas rusos que legaron sus tesoros al Hermitage de San Petesburgo y al Pushkin de Moscú, así como a mujeres norteamericanas como Miss Cameron, Dorothy Rice, Alice Garret, Alice Lolita Muth (Querci, 2010, p. 134), cuya influencia social, especialmente en la esfera de los agentes culturales, no pasó desapercibida al pintor (Suárez-Zuloaga, 2016, p. 93). Es interesante también su amistad con el banquero Rothschild (doc. nº 170, p. 211 en Gómez de Caso, 2002), también coleccionista, o los hermanos Gastón y Jorges Bernheim, de París, anticuarios y marchantes vinculados a los principales pintores del momento (doc. nº 253, p. 330 en Gómez de Caso, 2002). En el ámbito nacional, cabe señalar las relaciones entre Zuloaga y personalidades del mundo académico pertenecientes a la Generación del 98 de la talla de Gómez Moreno y Menéndez Pidal, historiadores con los que mantuvo una estrecha amistad durante toda su vida (Marañón, 1942).

La voluntad de Ignacio por continuar el afán coleccionista de su padre se percibe no sólo en esos contactos con grandes mecenas e historiadores, fruto, en gran parte, de su labor profesional como pintor, sino que la encontramos con mayor acierto en sus visitas a anticuarios y marchantes menos influentes. Gracias a la correspondencia mantenida con su tío Daniel (Gómez de Caso Estrada, 2002), conocemos no sólo ese interés por la compra de antigüedades, que, como él mismo advierte, "valen más que nunca" (doc. Nº 493, p. 522 en Gómez de Caso Estrada, 2002), sino también los nombres de algunos de los anticuarios que frecuentó con mayor asiduidad. En este sentido, sobresale Eduardo

Lucas Moreno, anticuario de París, afincado en la Calle Laffitte, 55, —en cuyo establecimiento se leía “Cuadros antiguos de primer orden, antigüedades, curiosidades, objetos de arte antiguo. Venta, compra, cambio” —, con el que mantuvo una colaboración estable (véase doc. nº 316, p. 370 y doc. nº 306, p. 392 en Gómez de Caso Estrada, 2002). En Madrid⁴, contactó con otros anticuarios como Manuel Ruiz Balaguer, al que tenemos constancia que compró antigüedades, tal y como aparece en una de las cartas escritas a su tío Daniel: “La presente tiene por objeto rogarte que cuando puedas pases por casa del anticuario Manuel Ruiz Balaguer (que vive en la calle del Prado, 9) y le digas que me mande, sin pérdida de tiempo, los objetos que le compré” (doc. nº 309, p. 364 en Gómez de Caso Estrada, 2002). En la correspondencia aparecen también otros nombres en Madrid, como Moreno, del que desconocemos más detalles que los que señala a Daniel: “Pasa un día por casa de Moreno (anticuario), Santa Catalina, 6, y dile que, cuando yo vaya, le tomaré las esculturas” (doc. nº 317, p. 371, en Gómez de Caso Estrada, 2002), haciendo quizás referencia a las esculturas de terracota de tipo Tanagra o Beocia de la colección arqueológica, o el anticuario de la plaza del Teatro Real (doc. nº 1, p. 18, en Gómez de Caso, 2002).

Fuera de Madrid aparecen otros anticuarios, como Manuel Hilario Ayuso, que acompañó a tío y sobrino en su visita al Burgo de Osma (Soria) (doc. nº 439, p. 501, en Gómez de Caso Estrada, 2002), un hecho, el de acompañarse de anticuarios para sus excursiones, que debía ser para ellos habitual, como hicieron también en sus visitas a Nájera y Santo Domingo de la Calzada (La Rioja) (doc. nº 41, p. 66, Gómez de Caso Estrada, 2002), posiblemente con la intención de detectar piezas que mereciera la pena comprar. En Segovia, ciudad muy vinculada a los Zuloaga gracias a sus propiedades de Pedraza y a la iglesia de San Juan de los Caballeros⁵, Ignacio mantuvo contacto con el anticuario de la plaza de San Román (doc. nº 391, p. 449 en Gómez de Caso Estrada, 2002), a quien debió frecuentar durante sus visitas a la ciudad. Vinculado precisamente a San Juan de los Caballeros (Segovia) aparece el anticuario francés Ferdinand Schultz (doc. nº 55, p. 79 en Gómez de Caso, 2002), con el que contactó Ignacio para suministrar a su tío Daniel algunos objetos con los que decorar su nuevo taller, inserto en el interior de la iglesia (Quesada, 1988, p. 147).

⁴Sobre anticuarios y marchantes de Madrid a finales del siglo XIX y principios del siglo XX véase Marès Deulovol, 2000.

⁵Actualmente museos que llevan su nombre. Véase <http://museoignaciozuloaga.com/es/museo.html> y <http://www.turismodesegovia.com/es/que-ver/museos/1014-museo-zuloaga>

El 20 de mayo de 1921 Ignacio escribía a su tío desde París para hacerle partícipe del traslado de su colección de antigüedades a Santiago-Echea (Zumaya, Guipúzcoa): “Dime si Nicasio ha embalado ya las figuras y demás que tengo en ésta (en Segovia) pues deseo colocar todo en el museíto que estoy preparando para este verano” (doc. nº 514, p. 576 en Gómez de Caso, 2002). Su interés por el patrimonio, que concebía como un bien para el pueblo, se percibe en muchas de sus cartas escritas durante sus largos viajes, en los cuales aprovechaba no sólo para comprar antigüedades, sino también para visitar museos: “Hoy me voy a zampar una buena ración de museos pues hace nueve años que no he visto” (doc. nº 218, p. 267 en Gómez de Caso, 2002), escribe desde Londres. El gusto de Ignacio por los museos, que había heredado de su tradición familiar, puesto que él mismo creció entre las colecciones de su padre en Eibar, será lo que le llevará a abrir en su casa de Zumaya un “museíto”, como él lo llama, con una clara vocación didáctica que ha permanecido intacta hasta nuestros días en lo que hoy es el Espacio Cultural Ignacio Zuloaga⁶, encargado de la difusión de la figura y obra del pintor. En definitiva, la vida artística de los Zuloaga estuvo marcada por el afán coleccionista de los miembros de su familia, donde la Antigüedad clásica tuvo un papel importante como prueba no sólo la colección arqueológica que aquí se presenta, sino también la fascinación que ejerció el arte antiguo en ellos. Así lo escribía Ignacio en una postal enviada a su tío desde Ronda y en la que aparece una vista del Arco Romano (doc. nº 120, p. 158, Gómez de Caso, 2002): “¡Si vieras qué hermoso es esto! Hasta ahora es lo que más me ha gustado”.

3.2. Ulpiano Checa, entre el coleccionismo y la Pintura de Historia

La colección de antigüedades de Ulpiano Checa, en la actualidad desaparecida, ha permanecido inédita hasta el día de hoy. El que fuera uno de los pintores más influyentes de la última década del siglo XIX y la primera del siglo XX en el París de la época (Reyero, 1990, p. 224; Alférez García, 2007, p. 27), formó en su casa de la Place de Pantheon una colección arqueológica de una amplitud considerable adaptada a la moda burguesa e intelectual del momento. El artista participó en el debate sobre la primacía de las dos capitales culturales de su época (Reyero, 1990, p. 224): Roma, donde como pensionado de la Academia de España (1884) tomó contacto con el legado de la Antigüedad y el clasicismo, así como con los principales arqueólogos que operaban en la ciudad, y París, convertida ya a finales del siglo XIX en el centro del arte académico y

⁶ Véase <http://www.espaciozuloaga.com/es/>

del coleccionismo gracias a marchantes como Jacques Seligmann, fundador de la activa dinastía de *art dealers* (Jacques Seligmann&Co), que abriría en 1880 su primer negocio en la calle Mathurins (Socias y Gkozkou, 2012, pp. 39). Dentro del complejo panorama de relaciones con marchantes y arqueólogos, lo cierto es que Checa despuntó entre sus contemporáneos por su erudición y su interés por el pasado, que se plasmaría después en su pintura de corte historicista, que ilustraría decenas de publicaciones sobre la Antigüedad e impregnaría la reproducción de la estética clásica en óperas, obras de teatro y, más tarde, películas de *peplum* (Borau, 2007, p. 29). A pesar de ello, los estudios sobre Ulpiano Checa han sido escasísimos, fruto no sólo del desinterés por el pintor, fallecido en Dax (Francia) en 1916, en plena Guerra Mundial, sino por el menosprecio de la pintura española del siglo XIX en su conjunto. En cualquier caso, gracias a la documentación recopilada en su archivo personal, hoy con sede en el Museo Ulpiano Checa (Colmenar de Oreja, Madrid), pueden rastrearse las relaciones entre el artista y los ambientes de arqueología clásica de finales del siglo XIX y principios del XX que, sin lugar a dudas, influyeron notablemente en su pintura y ésta, a su vez, en la imagen heredada del Mundo Antiguo.

Merece considerar brevemente el calado que tuvo en España la llamada Pintura de Historia, género al que se adscribe Ulpiano Checa, y que aparece en el siglo XIX en como un “espejo de la identidad nacional”, en palabras de Antonio Duplá (2013, p. 281). Más allá de la pintura de temática histórica, particularmente del pasado clásico, que arranca en el Renacimiento y alcanza con la Revolución Francesa y las pinturas de Jacques Louis David una amplia trascendencia, es en el último tercio del siglo XIX cuando los nacionalismos y la creación de los nuevos estados ofrecen el impulso definitivo para la aparición de la Pintura de Historia y sus caracteres específicos (ibídem, p. 280-281). Aunque generalmente los temas tratados en esta pintura tienden a resaltar la política del Estado centralizado, incluyendo también hitos del pasado glorioso, como el descubrimiento de América o las escenas del Reino Visigodo, son los temas de la Antigüedad clásica (Viriato, Numancia, etc.) los que mejor reúnen los requisitos de este género en lo que atañe a la exaltación de nobles ideales y a la evocación de un pasado mítico-histórico, casi siempre idealizado (ibídem, p. 284). Lo realmente curioso de analizar, y que sin duda requeriría un capítulo aparte, es hasta qué punto la historiografía de cada país quedaba plasmada en las pinturas de Historia. Así, en *La invasión de los bárbaros* (1888) de Checa, se ve plasmada la percepción historiográfica que se tenía

entonces en España de dicho episodio de la Historia de Roma y que, *grosso modo*, reflejaba que “las invasiones bárbaras únicamente se habrían producido según el conocido *fenómeno dominó*, es decir, el desplazamiento cual las fichas de este juego de los diversos pueblos de las estepas desde Asia y hacia Occidente, desalojando los unos a los otros hasta atravesar las llanuras centroeuropeas y el *limes* romanos, en acciones guerreras que asolaban los territorios” (Casado Alcalde, 2007, p. 49). Estas interpretaciones del declive de Roma operaban en la España decimonónica como verdades universales, tal y como aparecían en los manuales de la Historia de España de los que bebían los artistas. Además, en lo que atañe a su significación, parece lógico pensar que la reflexión extendida a finales del siglo XIX sobre el fin de una era encontró en la caída del Imperio romano una perfecta metáfora (Duplá, 2013, p. 284). En este contexto es donde se encuadran las obras de Checa y su posterior plasmación en el campo de las ilustraciones, la ópera y el cine.

3. 2. 1. Ulpiano Checa: notas biográficas

Ulpiano Checa nació en Colmenar de Oreja (Madrid) el 3 de abril de 1880 en el seno de una familia de canteros muy vinculada a este municipio madrileño que ejerció una notable influencia en su vida, tal y como recordaba el pintor inglés Robert Wickedon (1861-1931), con quien compartió un *atelier* en París: “siempre bromeaba diciendo que descendía de los moros que habían ocupado su pueblo en la Edad Media, y que su capacidad única para representar caballos y galopadas la debía a ese hecho” (cit. Benito García, 2010, p. 26). En la misma villa vivía José Ballester García, dueño del afamado Café de la Concepción de Madrid, a cuyas tertulias acudían las más altas personalidades intelectuales y políticas del momento, quien se convertiría en su principal valedor en la década de 1870, cuando ingresó en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid (1874-1875). A los 15 años ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde se formó de la mano de Manuel Domínguez (1840-1906), medalla de oro en la Exposición de Madrid de 1871 por su obra “La muerte de Séneca”, con quien participaría en la decoración de las bóvedas de San Francisco el Grande (Navarro, 2003), y Alejandro Ferrant (1843-1917), quien formó parte de la primera promoción de pintores pensionados de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1874) (VV.AA., 2001).

A esta época corresponden las pinturas de escultura clásica realizadas con carboncillo que forman parte de la colección personal de la familia Checa y de la colección de la Facultad de Bellas Artes de Madrid (Benito García, 2010, p. 33), así como los primeros contactos con la tertulia del Café Suizo, donde en 1879 se celebraría una

primera Asamblea Promotora del que llamaron “Círculo de Bellas Artes” que se convertiría en uno de los principales espacios artísticos de Madrid y en cuya fundación participó el propio Checa. En 1882 comenzó a colaborar con la revista *La Ilustración Española y Americana*, cuyos dibujos ilustraron sus páginas durante décadas y en 1883 se presentó a las oposiciones para la plaza de pensionado en Roma, incorporándose a la Academia en mayo de 1884 junto con Eduardo Barrón González (Escultura), Francisco Maura Montaner (Pintura) y Agustín Querol y Subirats (Escultura) (Montijano García, 1998, p. 173). En 1887 recibió una de las seis Medallas de Primera Clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes por su obra “La invasión de los bárbaros”, que causó un verdadero impacto en la crítica internacional y en la prensa nacional, que señalaba cómo “*La invasión de los bárbaros* ha sido grande al asombro” (*La Ilustración*, 17/06/1887). Así, gracias a los fondos que le proporcionaron los premios y la venta de sus obras, Checa se instaló en París en 1887, consiguiendo ese mismo año en Viena la Medalla de Segunda Clase en la Exposición Internacional (Benito García, 2010, p. 67). En 1889 fue nombrado jurado de la Sección Española de la Exposición Universal de París y, un año después, se casó con Matilde Chayé, mujer perteneciente a una familia acomodada de origen argentino con la que vivió hasta el final de su vida (ibídem, p. 72). En 1890 obtuvo la medalla del Salón de París por *Carrera de carros romanos*, consolidándose como un artista afamado y enriquecido. Un año después será distinguido con la condecoración de Caballero de la Orden de Carlos III, la más distinguida condecoración de España y, en 1884, recibió de la mano del Presidente de la República Francesa la distinción de la Legión de Honor Francesa. En 1895 se convirtió en el primer español en exponer en la prestigiosa galería George Petit y su participación en salones internacionales no hizo más que acrecentar su reputación.

El año 1900 resulta, sin duda, clave en la vida de Ulpiano Checa, dado que ese año publicó su Tratado de Perspectiva, obra maestra para los estudios perspectivistas, y ganó una Medalla de Oro en la Exposición Universal de París con *Los últimos días de Pompeya* (ibídem, pp. 124-127). Continuó exponiendo en galerías y salones internacionales, incluidos los salones de Buenos Aires y Uruguay, y participó en viajes cada vez más continuos que incluían el Norte de África, especialmente Argelia, Túnez y Marruecos, recibiendo en 1912 la condecoración de Nichan Iftikhar del gobierno de Túnez, fundada por el Sultán Al-Mustafa Ibn Mahmud en 1835 (ibídem, p. 172). A la enfermedad que contrajo por entonces siguió un declive profesional que se agravó con el

estallido de la Gran Guerra. Finalmente murió en abril de 1916 en la localidad francesa de Dax (Francia), donde se había trasladado junto a su familia en otoño de 1915. Sus restos mortales fueron conducidos a Colmenar de Oreja (Madrid), donde reposan en el panteón familiar. En 1954 se fundó en dicha localidad el Museo Ulpiano Checa gracias a las donaciones de los hijos del pintor.

3. 2. 2. La colección arqueológica: relaciones eruditas y arqueológicas entre Roma y París

La colección arqueológica de Ulpiano Checa ha sido identificada gracias a dos fotografías realizadas por el pintor en París, conservadas en el archivo del Museo Ulpiano Checa. Ambas presentan sendas inscripciones en las que se lee “Trouvailles de fouilles” (Fig. 2) y “Trouvailles chez Melines” (Fig. 1) e incluyen diferentes colecciones, si bien las piezas de la primera fotografía aparecen en la segunda, por lo que podemos concluir que es la misma colección en dos momentos diferentes. Parece obvio que la primera fotografía no fue tomada en la casa de la Place de Pantheon en París, dado que la pared y el mobiliario que aparece en la misma no concuerda en absoluto con otras fotografías que conservamos de la vivienda. Este motivo nos lleva a pensar que Checa inició su colección antes de trasladarse a París, es decir, antes de 1888, y que una vez instalado en la capital francesa, continuó adquiriendo piezas hasta formar la gran colección que se observa en la Fig. 1. Ahora bien, si no fue en París, ¿dónde comenzó Checa su colección arqueológica? ¿Cuál es la procedencia de las piezas?

No existe ningún dato, inventario, correspondencia ni notificación que arroje luz sobre la colección arqueológica de Ulpiano Checa. Siguiendo la biografía del pintor, sabemos que en 1874, a una edad muy temprana, abandona Colmenar de Oreja para instalarse en Madrid, en la casa familiar de los Ballester, en la corredera baja de San Pablo (Benito García, 2010). Parece ilógico pensar que Checa se dedicara al coleccionismo de antigüedades en una casa ajena, por lo que podríamos aventurar que inició su colección en su casa de Colmenar de Oreja, cuando todavía era un adolescente, a partir de los hallazgos fortuitos que se daban en su pueblo, antiguo asentamiento romano (para la Historia del municipio véase Izquierdo, 1999, p. 76). Esta hipótesis tendría sentido fijándonos en el detalle de la pared encalada, que recuerda a las casas de los pueblos, así como en la inscripción de la fotografía: “Trouvailles de fouilles”, esto es, hallazgos de excavaciones. Sin embargo, deteniéndonos en las piezas arqueológicas que incluye esta pequeña colección se identifican algunos falsos —al menos a simple vista—, así como

otras piezas de notable calidad que no parecen corresponderse a materiales arqueológicos de Colmenar de Oreja. Descartadas estas opciones, la de Colmenar de Oreja y la de Madrid, el siguiente destino de Ulpiano Checa fue Roma.

La estancia de Checa en Roma, como pensionado de la Academia Española en la promoción de 1884-1888 (Montijano García, 1998, p. 173), estuvo marcada por un amplio abanico de relaciones eruditas, concretadas en las tertulias del llamado Círculo de Don Quijote (Benito García, 2010, p. 48), así como por el despertar del interés histórico del pintor, que se plasmó en obras de temática clásica como “La ninfa Egeria dictando a Numa Pompilio las leyes de Roma” (1885), propiedad del Museo Nacional del Prado⁷, con la que enlaza con la temática del pompier internacional (Casado Alcalde, 2007, p. 63). Roma formaba un aspecto fundamental en la formación y socialización de los pintores que llegaban a la Academia, puesto que ésta “vinculaba al artista moderno con las raíces mismas de la historia del arte” (Reyero, 1998, p. 19). A pesar de la disyuntiva Roma-París respecto a la primacía artístico-cultural (Reyero, 1990, pp. 217-228), lo cierto es que se instaló en Roma una importante colonia de artistas españoles entre los que estaban Joaquín Sorolla, pensionado por la Diputación de Valencia en Roma desde 1885 a 1889, así como figuras consolidadas de la talla de Vicente Palmaroli, José Villegas, Mariano Benlliure o José Benlliure, todos ellos plenamente integrados en el tejido cultural italiano que facilitaron la incorporación de los pensionados españoles al ambiente artístico y social de la ciudad. Posiblemente también esta integración se produjo con el ambiente arqueológico que se vivía en la Roma de finales del siglo XIX, un siglo que había presenciado en la ciudad los trabajos de Carlo Fea, Luigi Biondi, Antonio Nibby, los Visconti o Giovanni Battista De Rossi, entre otros (Mora, 2007, p. 438). Prueba de esa estrecha relación dada en Roma entre Arte y Arqueología es la ampliación, años después, en 1932, de las pensiones en la Academia Española con dos nuevas vacantes: una para Historia del Arte y otra para Arqueología (Casado Alcalde, 1998, p. 48). Fue posiblemente en este ambiente intelectual donde Ulpiano Checa tomó contacto con la arqueología y el coleccionismo, tan a la moda en las elites burguesas, como prueba también el hecho de que Joaquín Sorolla (San Nicolás y Ruiz, 1991, 339-360) o José Benlliure (Catalá Gorgues, 1998, p. 36), ambos pensionados de la Academia, poseyeran también una colección de antigüedades.

⁷Véase la ficha técnica: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-ninfa-egeria-dictando-a-numa-las-leyes-de-roma/7dcc95bd-4b42-4b4a-8fc6-753669db273e>

Gracias a la agenda personal de Checa (1912, inédita), sabemos que entre sus contactos estuvo Giuseppe Gatteschi (Alejandría, 1866- Roma 1935), arqueólogo y erudito, con el que posiblemente entabló relaciones durante su estancia como pensionado. Gatteschi fue el autor de la magna obra *Restauri della Roma Imperiale con gli stati attuali ed il testo spiegativo in quattro lingue*, publicada por primera vez en 1924 y dedicada a Benito Mussolini, para cuya elaboración se ayudó de los mejores arquitectos y pintores de la época (Masala, 2011, s.p.) En ella recreó con 346 de dibujos casi fotográficos cada rincón monumental de Roma, aportando una visión muy particular de la ciudad a partir de la recopilación de los mismos desde la última década del siglo XIX hasta los años veinte, cuando la obra, cuyo original se conserva en la *American Academy of Rome*, por fin vio la luz (Gatteschi, 1930). Entre los artistas que participaron en la elaboración de esta obra no se encuentra Ulpiano Checa⁸, sin embargo, el mero hecho de que ambos mantuvieran un contacto —a través de correspondencia en su domicilio de la Piazza de Santa María Maggiore (Benito García, 2007, p. 179)—podría significar la intención de Gatteschi de contar con el pintor madrileño para otras obras, lo cual no sería extraño si tenemos en cuenta que Checa ilustró un importante volumen de publicaciones históricas, de revistas, novelas e incluso, como veremos, de obras de teatro.

En 1894 Philip G. Hamerton (1834-1894), artista y crítico inglés, escribía en *Scribner's Magazine*, boletín de la importante editorial neoyorkina, lo siguiente:

“During the years of his life in Italy he took the liveliest interest in that country and visited the whole of it, staying in every town that had any artistic interest. I may say, in passing, that I never met with an artist, except Sir Frederick Leighton, whose interest in things had kept so fresh and lively. Both of them, too, are linguists, but with this difference that Leighton is accurate as well as fluent in his use of foreign languages while Checa has a rough and ready way of dealing with them which catches their spirit wonderfully, as by a kind of inspiration, but puts anything like scholarship quite hopelessly beyond his reach. As for other studies, Checa told me that during his residence in Italy he acquired a taste for historical reading and he has an archeological instinct which, being combined in his ease with a most forcible realizing imagination, gives him a vivid vision of the past and makes a Roman

⁸Todos los artistas que participaron en la obra son italianos: Q. Angeletti, E. Gismondi, G. Gismondi, G.B. Milani, C. G. Venanzi —todos ellos arquitectos— y A. Ambrosini, Ulderico Bellioni, O. Betti Gamberini, M. Gasperini, Giuseppe Giacinti G. Lessi, Alberto Ridolfi, Augusto Trabacchi, Guido Trabacchi, E. P. Wuscher-Becchi —pintores—. (Masala, 2011).

chariot-race, for example, as real to him as if he had actually witnessed it”.
(Hamerton, 1894, p. 313)

Nada inverosímil si tenemos en cuenta que, después del lienzo *Numa Pompilio y la ninfa Egeria* (1885), Checa realizó en su último año como pensionado una de sus obras más ambiciosas: *La invasión de los bárbaros* (1887), hoy perdida, que mereció distintos premios anteriormente señalados. Ese instinto arqueológico del que nos habla Hamerton, que abría arrancado durante su estancia en Roma, posiblemente fue el que llevó a Checa a adentrarse en el mundo del coleccionismo, que se saldaría con esas primeras piezas que vemos en la primera fotografía que aquí se presenta. Algunas piezas de cerámica, figuras de bronce, entre las que se aprecia un Mercurio, con el pétasos, el marsupio y la clámide, así como unas tijeras de cardar lana y un hacha, posiblemente romanas, forman parte de esa primera colección de apenas treinta piezas de distintas épocas y sin ninguna ordenación aparente.

Más allá de la estancia en Roma, donde entró en contacto con los monumentos antiguos y las obras del pasado —especialmente la escultura romana, de las que conservamos multitud de dibujos realizados con la técnica del carboncillo—, fueron las lecturas de E. Bulwer-Lytton (*Los últimos días de Pompeya*, 1834), de L. Wallace (*Ben Hur, a Tale of the Christ*, 1880) y del polaco H. Sienkiewicz (*Quo Vadis?*, 1896) las que fomentaron en Checa la pasión por la Antigüedad Clásica sin saber que, más adelante, las ediciones de estos libros estarían ilustradas con sus propias pinturas. Así, ya instalado en París, éste interés no hizo más que aumentar, tal y como advirtieron algunos de sus contemporáneos. Así lo admitía Yveling Rambaud en su libro *Silhouettes d’Artistes avec portraits dessines par eux-mêmes* (1899), regalado por la autora a Checa⁹:

“[...] et cependant, avec Alma Tadema en Angleterre, Gérôme en France, Checa est, sans conteste, l’homme qui a le plus bûche, potassé l’architecture, les costumes antiques: livres spéciaux, traités, documents de tous sortes, il a tout étudié, approfondi, et pour arriver à quoi, je vous le demande? À peindre les congénères de Roissante. C’est sa faute aussi! Pourquoi, ce joli homme, bouillant, plein de sève et d’esprit, est-il du pays de Don Quichote? Peintre centaure on l’a classé, peintre centaure il restera, à moins d’un miracle!” (1899, p. 59)

⁹Este volumen se conserva en el Archivo del Museo Ulpiano Checa, encuadernado por el propio pintor en 1914, tal y como aparece en las tapas.

Además de constatar que Ulpiano Checa fue verdaderamente un erudito, con grandes intereses arqueológicos, las palabras de Yveling Rambaud ponen al pintor madrileño a la altura del que quizás sea el pintor historicista más conocido de todos los tiempos: Lawrence Alma-Tadema (1836-1912). Más allá de cuestiones estilísticas y de la adscripción de sus obras a la corriente neoclásica tan en boga en la época victoriana (Ash, 1995), lo cierto es que ambos pintores coincidieron en la figura del marchante de arte Ernest Gambart (1814-1902), quien a mediados del siglo XIX había instalado una galería de arte francés en Londres, que pronto se convertiría en el centro del arte contemporáneo (Green, 1989, pp. 29-34). Protagonista del surgimiento del sistema moderno de galerías comerciales (Codell, 1995; Newall, 1995), Gambart se convirtió en el protector de Alma-Tadema a raíz de un encuentro en París en 1864 (Ash, 1995), dando éste a conocer al pintor en Londres y Bruselas, desempeñando también un papel fundamental el coleccionista español José de Murrieta (1833-1891), primer marqués de Santurce, quien llegó a acumular más de veinte obras del pintor neerlandés abriéndole las puertas del mercado español. Ese excepcional afán de Murrieta no sólo favoreció al pintor, sino que permitió a Gambart acceder a un círculo de amistades españolas que fue afianzando desde principios de los años setenta con ayuda de las grandes celebraciones que le dieron fama, frecuentadas por relevantes personalidades hispanas, como el aristócrata Guillermo de Morphy (1836-1899) y el político Manuel Silvela (1830-1892) (Navarro, 2010, p. 90). Gracias a la relación con estas personalidades, Gambart fue nombrado cónsul honorario de España en Niza, estrechándose así la relación del marchante con los artistas españoles, hasta el punto de que se aventuró en la compra de obras de diferentes pintores, como José Benlliure, Francisco Padilla, Domingo Marqués y, como no podía ser de otra manera, Ulpiano Checa (*La Época*, 21 de julio de 1903), cuyas obras se encargó de difundir en el mercado inglés.

Esta apertura al mercado internacional, que se había iniciado ya en 1888, tras la Exposición Universal de Viena, tendrá una doble dirección: la venta de su obra a marchantes extranjeros (Navarro, 2010, p. 90), por un lado, y la compra de antigüedades a coleccionistas y anticuarios europeos, puesto que, sólo así, y atendiendo al parco coleccionismo español, puede explicarse la amplia colección dispuesta en la vitrina de su

casa de la Place de Pantheon (París)¹⁰ en la que, siguiendo la fotografía, se observan un centenar de piezas arqueológicas. Destacan varias urnas cinerarias de forma globular y pasta clara, figuras de bronce de pequeño formato, un antefija con representación antropomorfa, una cabeza femenina de terracota cuyas características corresponden a los rasgos de Tanagra (está fracturada por el cuello), un posible cierre de ánfora, distintos fragmentos cerámicos, páteras y tantas otras piezas arqueológicas que no se distinguen, destacando quizás entre ellas lo que parece una escultura masculina de bulto redondo que porta la toga viril. Esta colección ecléctica responde a un patrón concreto del coleccionismo de antigüedades de finales del siglo XIX, donde se entremezclan falsos y piezas auténticas de un amplio arco cronológico y geográfico que va desde la Antigüedad a época contemporánea, de Oriente a Occidente (Mora, 2012, p. 291). Siguiendo la estela de otros coleccionistas de la burguesía liberal como José Salamanca, Lázaro Galdiano, Antonio Vives, Rafael Cervera o Guillermo de Osma, conde de Valencia de Don Juan, quizás habría que situar también a los artistas-coleccionistas en este ambiente regeneracionista que revalorizó el patrimonio cultural como medio para la búsqueda del pasado glorioso (ibídem, p. 299). Cabe recordar que todos ellos, incluido el propio Checa, habían pertenecido a diversas instituciones que luchaban por la protección y difusión del patrimonio nacional, como el Ateneo o el Círculo de Bellas Artes, que frecuentó a menudo en los años en los que vivió en Madrid (Benito García, 2010, p. 36)-

Gracias a una fotografía descubierta recientemente (Fig. 10), hemos podido constatar que Checa realizó incursiones arqueológicas una vez instalado en París. En dicha fotografía aparece escrita una leyenda en la que se lee “En route pour les fouilles”, es decir, paseando por las excavaciones, de modo que, además de las piezas adquiridas en subastas y casas de antigüedades europeas, Checa dedicó su tiempo a la búsqueda de objetos arqueológicos sobre el terreno mismo, llegando incluso a excavar, como se comprueba en la fotografía, dado que el artista porta un pico en su mano derecha.

Ulpiano Checa debió comprar en el mercado anticuario francés, quizás también español, pero sobre todo en subastas en París, Londres¹¹, Roma y Buenos Aires, a la

¹⁰ Suponemos que la fotografía, en la que se lee “chez Melines”, sin que podamos identificar a dicho personaje, pudo ser tomada o bien en su casa de la Place del Pantheon o bien en su estudio, ubicado en el número 235 de la Rue Faubourg Saint Honoré (París).

¹¹ Conservamos una tarjeta postal enviada a Felipe Checa, el hijo del pintor, desde París a la dirección 110 Regent’s Park Road, Primrose Hill, Londres, una prueba más de que los viajes de la familia a esta ciudad eran constantes.

manera de otros coleccionistas contemporáneos (Mora, 2014, p. 19), y especialmente en los viajes de placer que realizaba con su familia, donde se interesó especialmente por los monumentos antiguos, como prueban las numerosas fotografías tomadas por el artista del Coliseo de Roma, de las villas pompeyanas o del teatro romano y el arco del triunfo de Orange (Francia). También pudo adquirir piezas durante sus largos viajes a Buenos Aires (Val, 2007, p. 19), en los que se codeó con las más altas esferas de poder, como prueba su conocido retrato del General Mitre, Presidente de la Nación Argentina (1862-1868), o a Montevideo (Nunes de Lestido, 2007, p. 21), donde participó, de la mano del poeta, magistrado, político y diplomático Juan Zorrilla de San Martín (1855-1931), en las principales tertulias de la ciudad. La última década de su vida estuvo marcada por los viajes al Norte de África, visitando Argelia por primera vez en 1910 y, después, en 1913. Ambos viajes, que fueron recogidos por la prensa argelina¹² (*Cobalt en Journal des Arts*, 5 marzo de 1910; *Salut Publique*, 17 de marzo de 1910; *Bien Publique*, 16 de junio de 1910). Durante estas estancias en África, posiblemente también aprovechó para adquirir algunas antigüedades en el comercio ilegal, un hecho que era completamente común en la época y que implicaba a los artistas, pero también a políticos, profesores universitarios y académicos (Mora, 2014, p. 25).

Dentro de este amplio mosaico de relaciones eruditas e intelectuales que frecuentó Checa a lo largo de su vida, cabe señalar especialmente la figura de Rodrigo Amador de los Ríos (1849-1917). Director del Museo Arqueológico Nacional entre 1911 y 1916, tuvo un contacto permanente con el mundo del coleccionismo y el mercado del arte, como prueba que durante su gestión ingresaran la colección de Antonio Vives Escudero, las piezas procedentes de Itálica, Clunia y Tiernes, o de la necrópolis de Gormaz, así como la colección de Tomás Román Pulido, que incluía más de 250 exvotos ibéricos, fíbulas, cerámica romana y piezas árabes (Mederos, 2015). En este sentido, José Ramón Mérida escribía en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* lo siguiente: “En el tiempo que desempeñó la dirección del Museo aumentó sus colecciones con 2.786 objetos, de los cuales 643 ingresaron por donaciones y los restantes por adquisiciones hechas con los escasos fondos del establecimiento o directamente por el Estado...” (1917, pp. 145-159). Esta personalidad indiscutible en el panorama arqueológico español no podía pasar

¹²Ulpiano Checa recopiló cuidadosamente, en un álbum de recuerdos, las noticias, artículos y entrevistas que publicó de él la prensa nacional e internacional del momento. Este álbum es propiedad de la familia Checa, aunque se puede consultar en formato digital en el archivo del Museo, constituyendo una gran fuente de información.

desapercibida a Ulpiano Checa, que, dado que aparece en la primera página de su agenda personal (1912, inédita), lo incluía entre sus principales contactos.

La relación entre Ulpiano Checa y Rodrigo Amador de los Ríos, hijo del historiador y arqueólogo José Amador de los Ríos (1816-1878), posiblemente se inició en 1897, cuando Zacharie Astruc encargó a Checa las ilustraciones para su obra *Le Généralife. Serenades et Songes* (1897), donde el artista francés recoge sus impresiones y evocaciones de España (Álvarez Lopera, 2003). De este modo, si Gatteschi orientó a Checa a la hora de abordar las grandes escenografías romanas, Amador de los Ríos, gran conocedor del arte árabe (Mederos, 2015, p. 187), fue su guía para reproducir, con la minuciosidad histórica que le caracterizaba, el Generalife (Benito García, 2007, p. 199). Esta colaboración entre el historiador y el pintor debió resultar un éxito, dado que los periódicos de la época no dejaron de alabar el resultado de la obra de Astruc:

“Le Généralife, par Zacharie Astruc, est un ouvrage orné de soizante-dix compositions dans le texte et de quinze hors texte, par U. Checa, avec des planches hors teste eu héliogravure de différents tons. Voici un livre original et voulu et non point une étude artificielle -la peinture de une Espagne de convention. Ce n'est pas un voyage de banales aventures, d'inventions cent fois rééditées excitant la verve du nómade curieux. Dans ce Généralife, Checa est venu, en artiste pénètre dès l'enfance de toutes ces visions, répondre les fantasies de son crayon inspiré les vérités qui donnent tant de relief à sa virtuosité d'art” (Gazatte du Palais, 22 de diciembre de 1898).

A pesar de las dificultades existentes para ahondar en esta relación¹³, lo cierto es que la relación entre Amador de los Ríos y Ulpiano Checa debió estrecharse con el tiempo si tenemos en cuenta que, todavía en 1912, ambos mantenían el contacto. En esa época la prioridad de Amador de los Ríos era adquirir piezas para el Museo Arqueológico Nacional, la colaboración en el Catálogo Monumental de España [tomos dedicados a Burgos (1888), Murcia y Albacete (1889), Santander (1891) y Huelva (1891)], así como las excavaciones en Itálica (Santiponce, Sevilla) (Mederos, 2015, pp. 201-202), empresas que Ulpiano Checa no debió ignorar dada la amistad entre ambos.

¹³El Museo Arqueológico Nacional no conserva la correspondencia de Rodrigo Amador de los Ríos, a pesar de que fue el director.

En definitiva, la colección de Ulpiano Checa, hoy desaparecida, refuerza la imagen del artista como un erudito con claros intereses arqueológicos, más allá de lo puramente estético, que supo rodearse de grandes figuras de la Arqueología, como Giuseppe Gatteschi en Roma o Amador de los Ríos en Madrid, así como de marchantes de arte como Ernest Gambart, y otros intelectuales y amigos, también coleccionistas, que, unido al estudio y la lectura, hicieron de Checa un artista historicista de calidad indiscutible, sólo comparable, ya por sus contemporáneos (Rambaud, 1899), con Alma-Tadema y Gerôme.

3. 2. 3. La visión de Ulpiano Checa y su influencia en el imaginario colectivo de la Antigüedad Clásica

La influencia que ha ejercido la pintura de Ulpiano Checa en la recreación de la Antigüedad Clásica en el teatro, la ópera y, especialmente, en el cine es absolutamente perceptible si seguimos el impacto que tuvieron sus obras en el campo de las ilustraciones (Casado Alcalde, 2007, p. 55), inaugurado con la utilización, en 1894, de sus obras *Carrera de carros romanos* y *Atila y los hunos* para ilustrar los capítulos dedicados al emperador Trajano y a Atila en la obra de Charles F. Horne, *Great men and famous women*, publicada por la editorial Selmar Hess (Nueva York). A esta publicación le siguió *Le Nu au Salon*, el estudio del desnudo en el arte que realizó Armand Silvestre (1892) y que incluía algunas ilustraciones de Checa en el capítulo titulado “Une Bacchanale” y que, precisamente, se detenía en el arte antiguo. Más tarde se publicó *La Jouissance Gallo-Romaine*, de Louis Gastine, editada en París, una historia novelada de la Galia romana que incluía también obras de Checa, en este caso “Le Rapt”. Esta utilización de las obras de Checa para acompañar publicaciones historiográficas de autores más o menos reconocidos resulta fundamental para entender hasta qué punto su obra caló primero entre los historiadores y, después, en el mundo del espectáculo, resultando todavía vigente si advertimos que en el nº 151 de la conocida revista de divulgación *National Geographic* (junio, 2016) se incluye una enorme ilustración a doble página de la *Naumaquia* (1894) de Checa, acompañando precisamente un artículo de M^a Engracia Muñoz-Santos sobre las naumaquias en Roma.

En los años que siguieron al traslado de Checa a París éste había pintado *La ninfa Egeria dictando a Numa Pompilio las leyes de Roma* (1885), *La invasión de los bárbaros* (1887), *El rapto de Proserpina* (1888), *Flirteo antiguo* (1893), *Carrera de carros romanos* (1890) o *Los últimos días de Pompeya* (1900), entre otros, y es que a pesar de

que Roma era, frente a París y sus corrientes artísticas, una ciudad obsoleta (Bonet Correa, 1992, p. 35), en ella los pintores españoles encontraron la inspiración en el apogeo del clasicismo y el academicismo. El bagaje aprendido en Roma, donde se familiarizó con los monumentos antiguos y las lecturas arqueológicas y novelescas, fue punto de partida para el que sin duda sería uno de sus mayores triunfos: *Carrera de carros romanos* (1890) (Fig. 8). El hecho de que esta obra fuera vista como una descripción fiel de una de las escenas culminantes de la novela *Ben Hur*¹⁴, de Lewis Wallace (1880) concluyó en una asociación indisoluble entre ambos autores, hasta el punto de que en 1894 el compositor E. T. Paull editó en Nueva York la partitura de una pieza titulada “Charriot Race or Ben Hur March” (Fig. 4), que incluía una versión del lienzo de Checa en la portada (ibídem, p. 35), utilizándose igualmente para las ediciones de la novela de Grosset and Dunlap (1905) y para la edición neoyorkina de 1908 en Harper&Brothers (Casado Alcalde, 2007, p. 55). Esta proyección internacional, fruto de la utilización de su obra para ilustrar las escenas de *Ben Hur* (Fig. 5; Fig. 9), se vio reforzada cuando en 1901 Checa presentó cuatro grandes lienzos inspirados en otra novela contemporánea, *Quo Vadis?*, de Sienkiewicz: *La fuga de Nerón*, *Tullie faisant passer son char sur le corps de son père*, *Vinicius chez Patrone* y *Vinicius courant vers Rome en feu* (Borau, 2007, p. 35). Estas obras no dejaron indiferente a los directores del teatro parisino de La Porte-Saint Martin quienes, conscientes del éxito de las adaptaciones de *Ben Hur* no dudaron en encargar a Checa la visualización de *Quo Vadis?*. Sus representaciones, perfectamente recogidas en la revista francesa “L’Art du Théâtre” (1901), recogen desde los diseños de vestuario ideados por Checa hasta las principales escenografías sobre las que se sustentó una producción teatral cuyo éxito condujo a su repetición en el Teatro Manzoni de Roma y en el Wilson Barret de Londres (ibídem, p. 35) (Fig. 3). Resuenan aquí las palabras de su amigo, el también pintor e ilustrador de la obra de Sienkiewicz, Jan Styka (1858-1925), cuando alababa las composiciones de Checa con las siguientes palabras: “Il a su peindre un Quo Vadis scientifique, en commentaire et un complément du Quo Vadis psychologique de Sienkiewicz” (1912).

Esta pintura “científica” que advertían sus contemporáneos fue quizás la clave para que perpetuara su estética en las producciones cinematográficas posteriores y es que, estudiando sus bocetos, apuntes y acuarelas, se percibe el detallismo con el que describe,

¹⁴La escena a la que me refiero es la carrera de caballos en el coliseo de Antioquía protagonizada por Messala, líder de las legiones romanas, y Ben Hur, representante de la tribu de Judá.

por ejemplo, la celebración de los triunfos, con la Columna Trajana en primer plano, o el atuendo del senador, con la toga y los *calcei* de color rojo. Precisamente en sus apuntes los motivos de la cerámica ática, que describe como “Vaso rojo y negro. Los hay negros con figuras blancas, color de la tierra”, cobran especial protagonismo en los estudios anatómicos, unidos a las figuras pompeyanas que estudió en sus visitas al Museo de Nápoles y a la propia Pompeya (Fig. 6 y 7). Así, la estética creada por Checa, considerado “el imaginero principal de la novela de Wallace”, en palabras del director de cine José Borau (2007, p. 37), marcó inevitablemente las principales producciones del *peplum*, sin olvidar que el paso intermedio entre sus obras y el cine fueron sus ilustraciones (Casado Alcalde, 2007, p. 55).

Tanto la ópera como el cine han tendido siempre a transmitir una imagen y un tratamiento del Mundo Antiguo muy concreto, anclado en una grandeza impuesta en escenarios y pantallas cuya finalidad última no es otra que la emoción y la conmoción del espectador (De Van, 2002, p. 37). La fuerza de las pinturas de Checa, donde predomina el recurso a los caballos desbocados (véase *Alineación para la carrera*, 1904 o la ya citada *Carrera de caballos*, 1880) (Casado Alcalde, 2007, p. 55), unida a esa identificación con la novela de Wallace a raíz de las ediciones impresas o de la contribución a la producción teatral en *Quo Vadis?*, favorecieron que en el estreno de la segunda versión cinematográfica de *Ben Hur*, en 1925, el desafío entre Messala y Ben Hur, siguiendo las directrices marcadas por Checa, fuera el principal atractivo de la película (Borau, 2007, p. 38). Como bien explica Óscar Lapeña “en el cine nos vamos a encontrar un tratamiento del Mundo Antiguo que es espectáculo a todos los niveles” (2004, p. 205) y, en este sentido, el movimiento, los escenarios arquitectónicos, las agrupaciones de figuras y la adecuación de la pintura al texto, unida a esa proyección internacional de la obra de Checa, harán que, inconscientemente, su obra quede unida a la industria del cine.

Así, si en *Ben Hur* la *Carrera de carros* de Checa había ilustrado una de las imágenes cinematográficas más famosas de la Historia, cuando se proyectó por primera vez *Quo Vadis?* (1912), de Enrico Guazzoni, la plástica que en su día ideara Checa para la producción teatral en el romano Manzoni volvió a repetirse: la *plebs* romana adquirió un papel determinante en este filme (Lapeña, 2004, p. 231) como también se advertía en la pintura de Checa (*La Naumaquia*, *Carrera de carros*, *Alineación para la carrera*), siendo este detalle también objetivo en la película de E. Rodolfi titulada *Los últimos días de Pompeya* (1913) y que coincide con la disposición que ideó Checa para su magnífica

obra del mismo nombre. Sobre este tema se hicieron otras producciones: dos de Arturo Ambrosio (1908 y 1913) y una de Mario Caserini (1913) manteniendo todas ellas la misma visión apocalíptica de la huida y la aglomeración de figuras.

Con todo ello huelga decir que también en la famosa adaptación de *Quo Vadis?* de Mervyn LeRoy (1951), protagonizada por Robert Taylor se mantuvo el vestuario y la escenografía de Checa sin grandes alteraciones (Benito García, 2010, p. 53), del mismo modo que Ben Hur, de William Wyler (1959), protagonizada por Charlton Heston, repitiera en la escena de la carrera de carros de Antioquía las imágenes de *Carrera de carros* y *Alineación para la carrera* de Checa con absoluta fidelidad. En el mismo año, *Los últimos días de Pompeya*, de Mario Bonnard (1959) donde el discurso que se articula en torno a la destrucción evoca la pintura de Checa. Es indudable que los referentes visuales e iconográficos de la cinematografía de la Antigüedad residieron en esa pintura academicista, heredera de la neoclásica, que potenció espacios mantenidos de forma casi inalterable a lo largo del siglo XX (Lapeña, p. 234), viéndose también influencias en otras producciones como *Espartaco* (Kubrick, 1960) o, más recientemente, *Gladiator*, de Ridley Scott (2000), sin olvidar que hay péplums donde la pintura de Checa apenas se vislumbra (Borau, 2007, p. 40).

3. 3. Joaquín Sorolla: de su paso por Roma a la formación de una colección arqueológica

Joaquín Sorolla Bastida (1863-1923) es, posiblemente, uno de los pintores más conocidos y aclamados por el público español. El Museo Sorolla, casa del pintor hasta su muerte, conserva entre sus múltiples fondos una serie de piezas de carácter arqueológico (San Nicolás y Ruiz, 1991) que constituyen en sí mismas una muestra del interés de Sorolla por la arqueología y el coleccionismo. Más allá de su producción artística, el pintor valenciano aparece vinculado a grandes mecenas y personalidades del mercado del arte como Archer M. Huntington, con quien mantuvo una estrecha relación profesional durante gran parte de su vida, pero también con otros menos conocidos pero fundamentales en el parco coleccionismo español, como Antonio Vives o Rafael Cervera (Mora, 2014, p. 23). Su breve, pero interesante colección —con un total de 21 piezas— nos acerca a una faceta cuasi desconocida de Sorolla, ajena al gran público, pero fundamental para ahondar en la personalidad erudita e inquieta del pintor, así como en las múltiples relaciones que ampararon su vida profesional y personal, especialmente en lo

que atañe a su actuación como coleccionista, pero también como pintor de Historia en su primera etapa.

3. 3. 1. Sorolla en Italia, primer acercamiento a la Antigüedad Clásica

Cuando Sorolla regresa a Roma en 1885, después de un viaje a París, “volvió a respirar una atmósfera artística bien diferente a la de París, y en oposición a su temperamento de pintor” (Beruete, 1906, p. 13). Esta querrela entre Roma y París, que se percibe igualmente en la trayectoria de otros pintores (Reyero, 1990), tuvo en Sorolla una importancia mayor, dado que el pintor sentía una irresistible fuerza de atracción por la capital francesa (Díez y Barón, 2009, p. 23). Sin embargo, su paso por Roma, que se inició en 1885 gracias a una plaza de Pensionado de Pintura de la Diputación de Valencia (Pons-Sorolla, 2001, p. 68), resultó fundamental en su carrera como artista, dado que la experiencia italiana seguía teniendo un peso específico importante para la trayectoria de todo artista (Díez y Barón, 2009, p. 23). Más allá de las cuestiones estilísticas de su pintura, que fueron muy criticadas durante su estancia en la Academia Española de Bellas Artes en Roma frente a los éxitos cosechados por otros compañeros como Pradilla, Checa o Américo, cuyo triunfo fue inmenso, lo que nos interesa del paso de Sorolla por Italia es la relación que cosechó en esos años con el arte antiguo y la estética clásica.

Aunque quizás no en la medida de otros pintores, no cabe duda de que a Sorolla le interesó el pasado grecorromano, al que solía referirse como ideal de belleza. Así, entre las líneas de la correspondencia mantenida con su esposa, se perciben algunas expresiones que advierten de la admiración que sentía Sorolla por la Antigüedad. En una de sus visitas a Denia, impresionado por la belleza del paisaje, intentaba describírselo a su mujer en los siguientes términos: “Grecia...o lo bello que pueda un mortal imaginar” (nº 525), del mismo modo que, atraído por el peñón de Ifach (Calpe, Alicante), señalaba: “parece la base para colocar encima una estatua de la Victoria de Samotracia de 100 metros de altura” (nº 525, p. 389). Esta admiración por lo clásico tuvo quizás en Roma su despertar, puesto que, desde su llegada a la capital, donde se instaló en Vía Leone, 13, cerca de la *Villa Doria Pamphili*, aprovechó los primeros tres meses para visitar la ciudad, sus monumentos y museos, y empaparse del ambiente artístico que allí se respiraba (Pons-Sorolla, 2001, p. 79). Además de los maestros italianos, Sorolla convivió con el nutrido grupo de pintores de la colonia española que, a pesar de su rechazo, acabaron por

determinar, en mayor o menor medida, la trayectoria del pintor, como él mismo reveló años más tarde, en 1913:

Inconscientemente, mejor diría involuntariamente, sentí en Roma la influencia de la época. Por entonces Ulpiano Checa mandó a Madrid *La entrada de los bárbaros*, Francisco Amérigo presentó *El saqueo de Roma*, mi maestro Pradilla *La rendición de Granada* y yo *El entierro de Cristo*. Me sometía sin quererlo al medio, marchaba con todos, pero no obedecía mi obra a la expresión de un sentimiento sano: yo no me explicaba, ni aprobaba mi conciencia, que se pudiera pintar cosas, asuntos de un lugar determinado, en lugares distintos... (Gil, 1913, pp. 25-30 cit. Pons-Sorolla, 2001)

Se refería así Sorolla a su claudicación a la pintura historicista y convencional, de la cual había intentado huir sin éxito, puesto que en Roma pintó varias obras que merece la pena considerar. El cuadro de historia, especialmente aquel que evocaba una imagen mítica de la Antigüedad, tuvo en sus orígenes decimonónicos un carácter de ejercicio académico que justifica las características que conserva todavía a finales de siglo (Reyero, 1992, p. 38). Esta tendencia era la dominante en la Academia de España cuando ingresó Sorolla, de modo que su pintura, alejada de estos convencionalismos, fue valorada de un modo muy negativo: se nota en él [en la obra *Desnudo de mujer*] bien patente la tendencia a un grosero realismo que aumenta los reparos opuestos por la decencia a la completa desnudez de la figura humana” (Informe remitido el 18 de abril de 1886, cit. Pons-Sorolla, 2001, p. 84). A partir de ese momento, Sorolla se dispuso a pintar acorde al reglamento de la Academia, trabajando sin descanso y pintando algunas obras de temática histórica al gusto de la época, no así al suyo propio.

Durante su estancia en Roma, continuando con ese influjo de la pintura contemporánea española (Doménech, 1909, p. 12), Sorolla pinta varias obras bastante desconocidas, dado que pertenecen a colecciones particulares, pero que resultan fundamentales para este estudio: *Mesalina en brazos del gladiador* (1886), *Danza báquica* (1887), *Desnudo de mujer coronada de flores* (1887) *Naturaleza muerta* (1885-1889) (Fig. 11) y *Vaso griego* (1885-1889) (Fig. 12). La primera de ellas, *Mesalina en brazos del gladiador* (1886), de la Colección BBVA, destaca no sólo por las influencias de Fortuny y Pinazo que se perciben en ella, sino por los detalles de carácter arqueológico que incluye: la escena, que representa a la esposa del emperador Claudio en actitud de bacante, junto a un gladiador victorioso, está enmarcada por una exedra cuadrangular, decorada con pinturas de tipo pompeyano, junto a la que aparecen dos vasos áticos, que

ocupan el centro de la imagen. El Museo Sorolla conserva dos notas de color de la época de Roma (1885-1889) (Figs. 13 y 14) en la que precisamente aparecen estos vasos, por lo que *Naturaleza muerta*, en la que aparece una cratera de volutas, y *Vaso griego*, representando una cratera acampanada, son en realidad dos estudios para la elaboración de *Mesalina en brazos del gladiador*, en la que Sorolla incluyó sendos vasos y lo hizo, además, de forma que ocupasen una posición central en la obra.

Por otro lado, en *Danza báquica* (1887), de colección particular, Sorolla incluye detalles muy significativos como el rojo pompeyano de las paredes, otro vaso ático, los crótalos en la mano de la danzante, así como una inscripción en letras y números romanos que sirve al autor como dedicatoria. El mismo año, aunque desde su retiro a Asís, fruto del desencanto de Roma tras el fracaso de su obra *El entierro de Cristo*, pinta *Desnudo de mujer coronada* (1887) evocando igualmente la sensualidad y la belleza del mundo clásico pero desde el realismo. Antes de realizar estas obras había viajado a Pisa, Nápoles, Florencia y Venecia (Pons-Sorolla, 2001, p. 86), empapándose de la atmósfera artística de estas ciudades. De tema mitológico pinta también *El beso de Fausto* (1887) de la Colección Masaveu, con un tratamiento también similar del de Fortuny, que en esos años cosechaba grandes éxitos (ibídem, p. 96). Por último, antes de partir a Madrid nos interesa *Estudio del pintor* (1888), también de colección particular, una obra muy al gusto de la época en la que destaca especialmente la inclusión, junto a objetos de todo tipo y retratos venerados, como el del *Papa Inocencio X* de Velázquez, de un bajorrelieve griego de Fidias con el que Sorolla remarca su veneración por lo clásico. Años después, Sorolla tendrá la oportunidad de ver con sus propios ojos los relieves del Partenón: “Voy al British donde está lo de Fidias”, escribe a su mujer desde Londres (Pons-Sorolla y Lorente, 2009, p. 251, nº 284).

A pesar de sus contactos con Alma-Tadema, al que conoció en la *Royal Academy* en mayo de 1908 y con el que, como advierte el pintor, “fraternizó mucho” (Pons-Sorolla y Lorente, 2009, p. 245, nº 279), tras su paso por Italia Sorolla abandonará de forma definitiva la pintura de historia. Su última obra con rémoras clásicas es, sin embargo, fundamental para confirmar que el arte antiguo fue para Sorolla la máxima expresión de la belleza: en *Clotilde contemplando la Venus de Milo* (1889) pinta a su mujer enfrentada a la célebre escultura griega, transmitiendo una imagen próxima e íntima del ideal de feminidad que representa Venus, por un lado, considerada por los artistas del XIX como la representación suprema de la perfección femenina, y su esposa, con la que establece

un paralelismo que no deja indiferente al espectador. Esta preferencia estética por lo clásico fue, posiblemente, el principal incentivo para adquirir piezas arqueológicas que dispondría en diversas estancias de su casa y, especialmente, en el jardín, cuyo proyecto inicial ya contemplaba esta posibilidad.

3. 3. 2. La colección arqueológica de Joaquín Sorolla

La colección arqueológica de Joaquín Sorolla está compuesta por piezas originales y algunas reproducciones (Santa Ana, 1980, p. 13), como las copias de los bronce pompeyanos que fueron dispuestos en su jardín (Mora, 2014, p. 24) (Fig. 13), siendo la colección más limitada de las que aquí se presentan. Entre las piezas originales encontramos varias esculturas, relieves, un fragmento de sarcófago, figuras de pequeño formato, lucernas, fragmentos de cerámica, ungüentarios, un vaso romano de vidrio y dos denarios de data republicana. Además de estos objetos arqueológicos, el Archivo del Museo Sorolla conserva varios testimonios que responden al interés del pintor valenciano por el pasado, como por ejemplo una carta de Antonio García Pernis en la que informa a Sorolla de que “el sábado les llegará [a Sorolla y a su mujer, Clotilde] una cesta con objetos arqueológicos, así como ídolos o algo por el estilo [...] para que puedan averiguar a qué período de la época prehistórica pertenecen pues a mi juicio tienen de indio, egipcio, celta y mexicano” (23/03/1894; n° doc. CS7243¹⁵) u otra en la que Isidro M. Lago informa a Sorolla que tiene “unas antigüedades que pueden interesarle” (17/02/1919; n° doc. CS3045). Además de estos testimonios cabe señalar la nutrida colección de fotografía antigua que incluye distintas imágenes de monumentos greco-romanos, como una crátera del Museo Capitolino (doc. n° 84190), el Arco de Tito (doc. n° 84232) o la estatua ecuestre de Marco Aurelio (doc. n° 84236), entre otros.

Respecto a la colección arqueológica, destaca especialmente el togado acéfalo altoimperial (Fig. 14), de época flavia, que decora el segundo jardín de la casa-museo (San Nicolás y Ruiz, 1991, pp. 341-2; Ruiz, 1993, p. 16) y que posiblemente corresponde a una de las figuras procedentes de Cástulo (Jaén) regaladas a Sorolla por el marqués de Viana, José de Saavedra y Salamanca, según consta en una carta fechada el 19 de enero de 1916. A pesar de que esta hipótesis ha sido rechazada por San Nicolás y Ruiz (1991), quienes consideran que la descripción que Viana hace de las piezas, de las que dice ser “dos figuras bastante interesantes de las ruinas de Cástulo”, es poco expresiva para la

¹⁵ Signatura del Archivo del Museo Sorolla.

envergadura de la escultura, otras voces (López Azcona, 2011; Mora, 2014) se han inclinado a considerar que la figura a la que se refiere el marqués de Viana corresponde al togado.

La estrecha relación que mantuvieron Sorolla y el marqués de Viana, al que llegó a retratar, se comprueba en la correspondencia entre el pintor y su mujer, Clotilde García del Castillo, a la que en repetidas ocasiones informa sobre almuerzos, cenas y veladas con él (Lorente, Pons-Sorolla y Moya, 2008, vol. II, pp. 108, 115, 172, 289, 330, 331, 333; 2009, vol. III, pp. 144, 146, 197, 198, 199, 201, 202, 204, 206, 209, 217, 220 y ss.). José Saavedra y Salamanca, que era sobrino nieto de otro importante coleccionista, José de Salamanca (1811-1883) (Mora, 2014, p. 18), I marqués de Salamanca, fue un apasionado de las Bellas Artes, como prueban las ricas colecciones con las que decoró los palacios de Las Rejas de Don Gome en Córdoba, el llamado Palacio de Viana en Madrid, así como el Palacio de Garcíez en Jaén (Primo Jurado y Palacios Bañuelos, 2009). Precisamente éste último se encuentra relativamente cerca del yacimiento de Cástulo, en Linares (Jaén), por lo que no es de extrañar que el marqués realizara algunas incursiones arqueológicas en la zona con el fin de expoliar los materiales que allí encontrara, en una de cuyas acciones saldrían las dos figuras que enviara a Sorolla, como prueba de amistad, en 1916. La hipótesis de que el togado romano corresponde a una de estas figuras, que encuentra su paralelo más cercano en el togado de Mérida (Navascués, 1931, p. 4), donado al M.A.N. por el Marqués de Monsalud en 1930, se refuerza si atendemos a los bocetos para el proyecto del segundo jardín que hizo Sorolla en 1915, donde aparece representado el testero con una estatua, pero con cabeza y brazos, por lo que podríamos deducir que Sorolla planifica la colocación de una estatua aún sin concretar (López Azona, 2011). Sin embargo, en los dibujos de 1916, coincidiendo con el envío de las figuras por parte de Viana, aparece la estatua del togado, que, aunque dibujado de forma esquemática es reconocible por la ausencia de cabeza y brazos y por las líneas que simulan los pliegues de la toga (ibídem, p. 14).

Precisamente fue el marqués de Viana quien, junto a Alfonso XIII, contribuyó a que Sorolla cosechase el mayor éxito en el extranjero. En una carta escrita en 1908, tras la exposición del pintor en la galería Grafton de Londres, Viana escribe lo siguiente:

Este verano llevé dos veces al Rey a ver su exposición en Londres -contaba- y ahora le pongo estas íneas deprisa y corriendo para decirle que no desperdicie la

ocasión que se le presenta a usted de llevar sus obras a Nueva York con el ofrecimiento que le hace Mr. Archer Huntington; este señor me dice que de nada tendrá usted que ocuparse, que él lo hará todo, gastos de cualquier género...y usted únicamente dar el permiso para exponer sus cuadros. Dicho señor Huntington ya sabe usted la importantísima personalidad que es y lo mucho que ha hecho por España en escritos, publicaciones, museos, libros, con su inmensa fortuna en una palabra, es un chiflado por España (cit. Tussel, 1999, p. 27).

De estas palabras se deduce el origen de la colaboración entre Sorolla y la *Hispanic Society of America*, que comenzó con el interés de Huntington de adquirir retratos adecuados para la “galería iconográfica de hombres ilustres” (Muller, 1999, p. 120) hasta el punto de que, años más tarde, en 1922, los retratos en propiedad del coleccionista norteamericano ascendían al número de veinticinco. Igualmente, Sorolla aceptó el encargo de Huntington para decorar la *Hispanic Society*, para la cual el pintor trabajó incansablemente en *Las regiones*, cuyos lienzos fueron enviados a Nueva York en 1922, cuando la enfermedad del pintor se agravó, y que todavía hoy pueden contemplarse en la “Sala Sorolla” (ibídem, p. 120 y ss.). En lo que respecta a la colección arqueológica, no hay noticias de que Huntington, gran entusiasta de la arqueología, proporcionara a Sorolla ninguna pieza, aunque es bien sabido que participaron juntos en otros proyectos culturales, como en el Patronato de la Casa y Museo del Greco (Menéndez Robles, 2016, pp. 105-122).

Siguiendo con la colección, además del togado romano, el segundo jardín de la casa de Sorolla acogió otras importantes piezas arqueológicas como el fragmento de tapa de sarcófago romano, datado entre los siglos III y IV d.C. (Muro, 1980), decorado con la cabeza de un apóstol barbado a la izquierda y una escena del ciclo de Jonás a la derecha, y que se conserva empotrado en una de las paredes, a la derecha de la entrada del edificio principal. Habría que señalar también la disposición en el jardín de las reproducciones de esculturas romanas, como el bronce titulado "Fauno" (nº Inv. 20234), copia de una escultura del Museo Nacional de Nápoles, procedente de la Casa del Fauno de Pompeya, del siglo II a. C, que representa a un fauno desnudo, que avanza levantando los brazos e inclinando el torso hacia atrás, en actitud de danza, y está barbado y con corona de alcorcho sobre la cabeza, así como el “Sátiro”, también de bronce, copia de otra escultura del Museo Nacional de Nápoles, "Sátiro con odre", procedente de la Casa del Centenario de Pompeya. Ambas esculturas, junto al togado y la tapa de sarcófago,

decoraban el jardín proyectado por Sorolla al que hay que añadir los capiteles árabes de Córdoba y de Medina Azahara que le regaló su amigo el arquitecto y restaurador del yacimiento Ricardo Velázquez Bosco (Mora, 2014, p. 24).

Además del marqués de Viana, Sorolla mantuvo estrechas relaciones con otros aristócratas cercanos al ámbito del arte y la arqueología, como Benigno de la Vega Inclán y Flaquer (1858-1942), II Marqués de la Vega Inclán, arqueólogo, miembro de la Real Academia de la Historia y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Vega Inclán fue un viajero incansable, gran conocedor de anticuarios, marchantes y coleccionistas europeos, como el propio Huntington, con el que fraguó una gran amistad; Gregorio Marañón se refería al marqués en los siguientes términos: “la persona que gozó, entre los españoles, de la máxima intimidad, confianza y cariño del mecenas americano” (cit. García Mazas, 1962, p. 475). Del mismo modo, Sorolla y Vega Inclán compartieron una gran amistad (Ortega Fernández, 2013; Pons-Sorolla y Lorente, 2009, p. 201) que tuvo en los viajes que hicieron juntos un importante sustento. Así, desde Londres escribe Sorolla a su esposa lo siguiente: “Hoy es un día algo amargo para mí, pues Benigno (alma inquieta) ha salido para España, he quedado solo en esta Babel” (22/04/1908, Pons-Sorolla y Lorente, 2009, p. 233, nº 269). El que fuera uno de los mecenas españoles más importantes del siglo XX, promotor del Museo del Greco en Toledo (1911), de la Casa de Cervantes en Valladolid (1915) y la del Museo Romántico en Madrid (1924), jugaría también un papel fundamental en la creación del Museo Sorolla, donde rindió homenaje a su gran amigo. Vega Inclán, residente en París, Londres y Berlín (Pons-Sorolla y Lorente, 2009, p. 201), debió introducir a Sorolla en los círculos de los principales coleccionistas.

Destacan también sus relaciones con otras personalidades como Sir Joseph Duveen (1869-1939), considerado el marchante de arte más influyente de todos los tiempos, durante sus viajes a París: “Si ves a Benigno dile que Duveen no está en París, pero que se le espera de un momento a otro, y que haré por verle”, escribía a Clotilde (20/10/1909, Pons-Sorolla y Lorente, 2009, p. 291-2, nº 326). También allí contactó con el coleccionista León-Joseph Bonnat (1833-1922), promotor del Museo Bonnat-Helleu (Bayona, Francia), donde se conservan tres cuadros de Sorolla (22/06/1894, Pons-Sorolla y Lorente, 2009, p. 75, nº 79) y con Louis Comfort Tiffany, en cuya casa estuvo Sorolla (09/10/1913, Pons-Sorolla y Lorente, 2009, p. 74, nº 91), por lo que hemos de suponer que tenían trato. Para comprobar el prestigio alcanzado por Sorolla en el extranjero,

motivado por su vinculación con algunos de estos marchantes, basta recordar el retrato que hizo al vigésimo séptimo Presidente de los Estados Unidos, William Howard Taft (1857-1930).

Más allá de sus largas estancias en el extranjero, es en el territorio nacional donde Sorolla va conformando su colección. En España mantuvo una estrecha amistad con un nutrido grupo de intelectuales, políticos y académicos, como Giner de los Ríos, Aureliano Beruete o Bartolomé de Cossío, entre otros (Tussel, 1999, pp. 24-25), como prueba una carta conservada en el Archivo del Museo Sorolla en la que Rafael Altamira solicita a Sorolla, por encargo de Imbart de la Tour y Pierre Paris, su adhesión para formar parte de un grupo de profesores, artistas y literatos que harán una visita a París por iniciativa del Instituto de Francia y en cuya comitiva participaron también Ramón y Cajal, Pérez Galdós, Menéndez Pidal, Benlliure y otros (nº doc. CS0124). De estas relaciones destacan dos personalidades fundamentales en la vida de Sorolla: el doctor Rafael Cervera y el arqueólogo José Ramón Mélida. Rafael Cervera (1828-1903), que llegó a reunir, en palabras de Antonio Vives, “la mejor colección que se había formado en Madrid en aquella época” (cit. Mora, 2014, p. 36), mantuvo una intensa amistad con Sorolla, hasta el punto de que “en su testamento, otorgado el 9 de marzo de 1898 ante el notario D. Joaquín Costa Martínez, Cervera nombraba a sus queridos amigos Antonio Vives y Joaquín Sorolla cuidadores del monetario y de la colección de pintura, respectivamente, legados a su hermana Carmen” (Mora, 2014, p. 22). Además de los retratos que realizó de su amigo (*Retrato del oculista Rafael Cervera*, 1884; *Retrato de Rafael Cervera*, 1887 y *Retrato del oculista Rafael Cervera*, 1891), éste adquirió numerosos cuadros de su época más temprana (Pons-Sorolla y Lorente, 2009, p. 30), conservándose además en el archivo del Museo Sorolla numerosos préstamos y pagos de alquileres de los que podemos deducir que fue su protector y mecenas en esa época (Mora, 2014, p. 22), además de su amigo, con el que acostumbraba a quedar cuando estaba en Madrid (“Anoche estuve en casa del Dr. Cervera”, 27/01/1891, Pons-Sorolla y Lorente, 2009, p. 30, nº 8; “A las seis he decidido salir a la calle y hacer una visita a Carmen Cervera”, 29-30/01/1891, ibídem, p. 32, nº10; incluso llega a señalar explícitamente “la buena amistad que tengo con su hermano”, refiriéndose a Carmen, 03/02/1891, ibídem, p. 36, nº15). En el ámbito académico destaca entre sus amistades José Ramón Mélida (1856-1933), eminente arqueólogo, de quien hizo un retrato en 1920 (Casado, 2006, p. 228).

Especialmente interesantes son, por otro lado, los viajes que realizó Sorolla por el territorio nacional, visitando importantes colecciones como la de los duques de Medinaceli en su palacio de Sevilla, la llamada Casa Pilatos, que describe como “inmenso y con una maravillosa y abundante colección de azulejos del siglo XVI” (09/02/1908, Pons-Sorolla y Lorente, 2009, p. 200, N° 237) o múltiples yacimientos arqueológicos como los que frecuentó en su viaje a Ibiza en septiembre de 1919, donde contó con el entonces director del Museo Arqueológico de Ibiza y Diputado a Cortes, Carlos Román, como anfitrión (Mateu Prats, 2012). Sorolla tuvo la oportunidad de presenciar durante su viaje varios hallazgos arqueológicos que le causaron una gozosa impresión, como el sarcófago de Can Cardona o la “figurita fenicia” descubierta en ca N´ Ursul, además de visitar el Museo Arqueológico (ibídem) donde posiblemente recibió como obsequio de sus anfitriones algunas de las piezas procedentes de Ibiza de su colección particular, como el busto de Tanit de la Cueva de Es Cuieram (Ibiza), el ungüentario de tipo púnico, con algunos paralelos en Ibiza (Vento, 1985, p. 45), igual que el ungüentario de vidrio romano (ibídem, p. 106) o, posiblemente, la lucerna ática de la que existen paralelos en la isla (Sánchez-Fernández, 1981, p. 296). Quizás algunas de estas piezas ibicencas pudieran proceder también de la colección de Antonio Vives, puesto que poseía muchas antigüedades púnicas fruto de diversas compras o de sus propias excavaciones (Mora, 2014, p. 23).

CONCLUSIONES

Cabe resaltar algunas consideraciones de los resultados obtenidos en la investigación. En primer lugar, las colecciones arqueológicas de los artistas españoles de entresiglos aparecen vinculadas a la corriente regeneracionista impuesta en los círculos intelectuales de la época, movidos por la redacción de una nueva Historia de España basada en el sentimiento de nación-pueblo y el necesario conocimiento de su pasado¹⁶, aunque mantienen algunas particularidades. Si para la burguesía enriquecida el coleccionismo aparece como un signo de distinción social, de prestigio, en el caso de los artistas se suma el componente estético de las piezas, que utilizan como modelo para sus creaciones artísticas y como fuente de inspiración. Así, mientras Sorolla diseñaba el jardín de su propia casa en torno a la escultura del togado romano, Daniel Zuloaga copiaba la cerámica egipcia para sus creaciones y Ulpiano Checa utilizaba sus apuntes sobre los

¹⁶Labor en la que destacó especialmente el coleccionista Lázaro Galdiano y su editorial La España Moderna (López Redondo, 2007-2008, pp. 301-314).

frescos de Pompeya para elaborar sus pinturas. Esa intención de los artistas de “copiar al natural”, donde estaba “el arte puro”, como admitía Ignacio Zuloaga en la correspondencia con su tío Daniel (doc. nº 180, Gómez de Caso Estrada, 2002), resulta clave para entender el interés generalizado en los artistas por coleccionar antigüedades.

No debemos pensar, sin embargo, que estos artistas formaron un bloque homogéneo en lo que respecta al coleccionismo, puesto que, más allá de esa confluencia en el interés estético, su relación con la Antigüedad Clásica fue distinta en cada caso. Por un lado, la familia Zuloaga conformó una profusa colección de antigüedades en la que la arqueología clásica sólo tuvo espacio en una época relativamente tardía, cuando Ignacio adquirió el conjunto de piezas que a día de hoy se conservan en la galería barcelonesa. A pesar de que tanto Plácido Zuloaga como su hermano Daniel volcaron en su producción artística una mayor influencia de los motivos clásicos y la estética renacentista, lo cierto es que, en base a los testimonios que conservamos, parece que en aquella primera colección no había presencia de piezas clásicas, a excepción de unos repujados romanos. Por este motivo y, contrariamente a lo que cabría esperar, dado que Ignacio Zuloaga no mostró en su pintura ningún interés por el pasado grecorromano, fue él quien adquirió los leцитos, las terracotas, los bronceos y las lucernas, entre otras piezas, que después expondría en la casa-museo que ideó en Santiago-Echea (Zumaya, Guipúzcoa).

Respecto a Ulpiano Checa, uno de los principales logros de este trabajo es haber identificado su colección arqueológica gracias a dos fotografías de archivo, aunque ésta se encuentre en paradero desconocido. Checa aparece como uno de los últimos ejemplos del pintor-arqueólogo, como lo fueron en su día Poussin, Rubens, Mengs y tantos otros del siglo XVI en adelante, puesto que su interés por la Historia impactó a sus contemporáneos, que no dudaron en ensalzar su “instinto arqueológico”, como advertía el periodista Philip G. Hamerton (1894), así como su conocimiento de las “costumbres antiguas”, en palabras de Yveling Rambaud (1899). El hecho de que se hayan encontrado fotografías en las que aparece haciendo incursiones arqueológicas confirma este interés del pintor por el mundo antiguo. Además de su colección, la pintura de Checa, las múltiples ilustraciones que hizo para libros historiográficos, novelas y obras de teatro inspiradas en el mundo clásico dan cuenta de la altura de un artista que sólo fue comparado, en su momento, con Alma-Tadema y Gérôme y cuya influencia en el imaginario colectivo de la Antigüedad resulta asombrosa. Considero que el repaso de la estética de algunas de las películas posteriores, como *Ben Hur* o *Quo Vadis?*, resulta uno

de los aspectos más esclarecedores de este trabajo en lo que atañe a la importancia de los artistas en la creación de la imagen del Mundo Antiguo.

Por su parte, la colección arqueológica de Sorolla, la más parca, es reflejo de la disparidad que producía en el artista el pasado clásico, puesto que, si por un lado rechazó la pintura academicista y de historia, la cual aborrecía, sabemos que valoró la estética clasicista hasta el punto de concebir su jardín en torno a esculturas romanas, incluyendo en su casa otras piezas que exponía con gusto en distintas estancias de la misma. Sorolla mantuvo además una profunda amistad con otro artista valenciano, José Benlliure (1855-1937), cuya colección de antigüedades, también inédita, requeriría un capítulo aparte y deberá ser abordada en trabajos posteriores. En todo caso, las colecciones que se presentan en este estudio, al que habría que sumar la colección Benlliure, están dentro de los parámetros de la moda de la época en lo que respecta al tipo de piezas que incluyen, en su mayoría objetos menores, así como a la disposición de las mismas, colocadas en vitrinas en el interior de sus viviendas.

Uno de los resultados de esta investigación es la constatación de que en el proceso de formación de estas colecciones tuvieron especial relevancia los anticuarios y marchantes de arte, tanto de España como del extranjero, con los que los artistas obviamente tenían un trato más habitual, dado su desempeño profesional, que el que mantuvieron con otros coleccionistas de la época. Los múltiples viajes que emprendieron con motivo de sus exposiciones a las principales capitales culturales europeas, y también a los Estados Unidos, resultan clave para entender estos contactos. Se han destacado las figuras de importantes agentes culturales como Archer M. Huntington, los Seligmann, Joseph Duveen o el español Benigno de la Vega Inclán, pero también otros anticuarios de menor calado que, sin embargo, son el origen de la compraventa de las piezas arqueológicas, como los nombres de Eduardo Lucas Moreno (Rue Laffitte 55, París) o Manuel Ruiz Balaguer (Santa Catalina 6, Madrid), que aparecen en la correspondencia de Ignacio Zuloaga, o el propio Antonio Vives, vinculado a Sorolla.

Cabe recordar también otras figuras que, si bien no son agentes o traficantes de arte como tal, desempeñaron un papel puntual en la formación de las colecciones: José Saavedra y Salamanca, marqués de Viana, junto a Rafael Cervera, en el caso de Sorolla o el mecenas Sergei Shchukin o los hermanos Bernheim, importantes coleccionistas, en el caso de Zuloaga. Es preciso señalar también la relación de Ulpiano Checa con importantes arqueólogos como Rodrigo Amador de los Ríos o Giuseppe Gatteschi, de

Ignacio Zuloaga con los miembros de la Generación del 98, Gómez Moreno entre ellos, o el propio Sorolla con José Ramón Mélida; relaciones que revelan la estrecha colaboración entre historiadores, arqueólogos, intelectuales en todo caso, con los artistas.

Este último punto nos sirve para concluir con la idea que encabezaba esta investigación en lo referente a la frontera entre el Arte y la Arqueología en la época de entresiglos. Principalmente en Roma, aunque también en España, prevaleció la interrelación entre artistas y arqueólogos durante su período de formación, especialmente durante su presencia en la Academia Española en Roma, que sirvió a los artistas de enlace y contacto con el pasado grecorromano como había ocurrido en el siglo XVIII con la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Así, mientras Checa se iniciaba en la pintura historicista a la vez que contactaba con Gatteschi, el gran ilustrador de la arquitectura de Roma, Sorolla realizó sus primeras (y únicas) obras de temática clásica haciendo interesantes estudios de ánforas y vasos griegos, así como de los motivos decorativos de los frescos y los mosaicos de Pompeya. Por su parte, y aunque también está constatada la presencia de Ignacio Zuloaga en Roma, en el pintor vizcaíno prevaleció el contacto que, desde niño, tuvo con las antigüedades gracias a la colección que formó su padre en su casa de Eibar.

Por último, me gustaría recalcar en la visión del patrimonio arqueológico que tuvieron estos artistas en lo que atañe a la accesibilidad que éste debía tener para el gran público y en su poder de formar a las masas, una concepción que sin duda enlaza con las ideas regeneracionistas que mantuvieron otros importantes coleccionistas como son Lázaro Galdiano o el marqués de Cerralbo. Prueba de ello es el museo que formó Ignacio Zuloaga en Zumaya, donde expuso al público su colección de arqueología clásica, o la disposición de las esculturas romanas que ideó Sorolla en su jardín. Frecuentemente en las historias sobre el coleccionismo arqueológico se pone el acento sobre los coleccionistas y, especialmente, sobre los objetos en sí, omitiendo otros importantes aspectos como son la finalidad de la colección, las relaciones intelectuales que la subyacen, el protagonismo de anticuarios y marchantes de arte, así como los hitos más importantes del proceso de formación de la colección. Este estudio ha pretendido indagar de forma especial en estas cuestiones para permitirnos concluir que Grecia y sobre todo Roma, en todas sus facetas, pero especialmente en la arqueológica y la simbólica, siguió siendo un punto de retorno imprescindible para los artistas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

- Alférez García, C. (2007), “Presentación”, en A. Benito García (coord.) *Fantasia y Movimiento. Ulpiano Checa*, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Museo Ulpiano Checa.
- Almagro-Gorbea, M. y Maier, J. (2003), *250 años de arqueología 250 años de arqueología y patrimonio: documentación sobre arqueología y patrimonio histórico de la Real Academia de la Historia : estudio general e índices*, Real Academia de la Historia.
- Almagro-Gorbea, M. (2010), “La colección de antigüedades de don Pascual de Gayangos” en G. Anes y Álvarez de Castrillón (coord.) *Pascual de Gayangos en el bicentenario de su nacimiento*, Real Academia de la Historia.
- Almagro-Gorbea, M. (2013), “Presentación” en J. Bagot, *Ignacio Zuloaga. Una colección de Arqueología Clásica*. Recuperado de <http://www.jbagot.com/catalogo/ignacio-zuloaga>
- Alonso Rodríguez, M. C. (2003), "La colección de antigüedades comprada por Camillo Paderni en Roma para el Carlos III" en J. Beltrán *et alii* (eds.) *Iluminismo e Ilustración, le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, Roma, pp. 29-45
- Alvar Ezquerro, J. (2006), “El marqués de Cerralbo, la Arqueología y el coleccionismo”, en J. Beltrán Fortes, B. Cacciotti y B. Palma Venetucci (coord.) *Arqueología, coleccionismo y antigüedad. España e Italia en el siglo XIX*, Universidad de Sevilla, 2006, pp. 23-36
- Álvarez Lopera, J. (2003), “Manet, Astruc y El Greco”, *El arte español fuera de España*, Madrid: Instituto Diego Velázquez, CSIC.
- Arana, V. (1888), “En casa de Zuloaga”, *Revista de Vizcaya*, pp. 21-30
- Arce, J. y Olmos, R. (coords.) (1991), *Historiografía de la Arqueología y de la Historia Antigua de España (siglos XVIII-XX)*. Madrid.
- Arozamena, R. (1970), *Ignacio Zuloaga. El pintor, el hombre.*, Madrid.
- Ash, R. (1995), *Sir Lawrence Alma-Tadema*, Londres: Pavilion Books.
- Beltrán Fortes, J., Cacciotti, B. y Palma Venetucci, B. (coord.) (2006), *Arqueología, coleccionismo y antigüedad. España e Italia en el siglo XIX*, Universidad de Sevilla.
- Benito García, A. (coord.) (2007), *Fantasia y movimiento. Ulpiano Checa*, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

- Benito García, A. (2010), *Autobiografía apócrifa. Catálogo general del Museo Ulpiano Checa*, Colmenar de Oreja.
- Beruete y Moret, A. (1906), “Joaquín Sorolla”, *Ateneo*, año I, tomo II, julio 1906, Madrid, pp. 5-14
- Bianchi Bandinelli, R. (1976), *Introducción a la Arqueología Clásica como Historia del Arte Antiguo*, Akal, Madrid.
- Bonet Correa, A. (1992), “El viaje artístico en el siglo XIX” en VV.AA.: *Roma y el ideal académico. La pintura en la Academia Española de Roma (1873-1903)*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 27-57
- Borau, J. L. (2007), “Santos de la Roma Antigua” en A. Benito García (coord.) *Fantasia y Movimiento. Ulpiano Checa*, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Museo Ulpiano Checa, pp. 29-44.
- Bravo Nieto, A. (2013), “El sepulcro del Duque de Tetuán y la iconografía marroquí en el arte español del siglo XIX” en R. Camacho, E. Asenjo y B. Calderón (coord.): *Fiesta y mecenazgo en las relaciones culturales del Mediterráneo en la Edad Moderna*, Universidad de Málaga, pp. 357-378
- Buhigas, J. I. y Pérez, E. (1993), "El Marqués de la Cañada y su gabinete de antigüedades del siglo XVIII en el Puerto de Santa María" en J. Beltrán y F. Gascó (eds.) *La Antigüedad como argumento. Historiografía de la Arqueología y la Historia Antigua en Andalucía*, Sevilla, pp. 205-221
- Bustinduy, N. (1894), *La industria guipuzcoana en fin de siglo*, San Sebastián.
- Casado Alcalde, E. (2007) “Retorno a Ulpiano Checa. El Pompier revisitado”, *Fantasia y Movimiento. Ulpiano Checa*, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Museo Ulpiano Checa, pp. 47-79.
- Cacciotti, B. (1993), “La collezione di José Nicolás de Azara: studi preliminari”, *Bolletino d'Arte*, LXXVIII, pp. 1-54.
- Cacciotti, B. (ed.) (2011) *El XIV Duque de Alba, coleccionista y mecenas de arte antiguo y moderno*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Casado Alcalde, E. (1990), *Pintores de la Academia de Roma: la primera promoción*, Lunwerg.
- Casado Rigalt, D. (2006), *José Ramón Mélida (1856-1933) y la arqueología española*, Real Academia de la Historia, Madrid.
- Catalá Gorgues, M.A. (1998), “La Casa-Museo de "José Benlliure"”, *RdM. Revista de Museología: Publicación científica al servicio de la comunidad museológica*, Nº. 14, (Ejemplar dedicado a: Casas museos de la Generación del 98), pp. 44-48

- Cinelli, N. (2013), "El pintor filósofo y el filósofo pintor. La influencia de la teoría artística de Mengs en los retratos de Goya", en *Goya y su contexto. Actas del seminario internacional*, Institución «Fernando el Católico» [27, 28 y 29 de octubre de 2011], pp. 301-315
- Codell, J. (1995), "Artists' Professional Societies: Production, Consumption, and Aesthetics", en B. Allen (ed.) *Towards a Modern Art World*, London and New Haven: Yale University Press, pp. 169–87
- Contreras y López de Ayala, J. (1950), *La familia Zuloaga*, extracto de la conferencia pronunciada en el Instituto Diego de Colmenares (02/05/1949), Patronato del Museo Zuloaga.
- dEmo (2007), "La memoria colectiva de Roma", en Benito García, A. (coord.), *Fantasia y Movimiento. Ulpiano Checa*, Madrid, p. 81-82.
- De Van, G. (2002), *L'Opera italiana. La produzione, l'estetica, i capolavori*. Roma 2002, 31.
- Díaz-Andreu, M. (1995), "Arte y arqueología: la larga historia de una separación" en VV.AA. *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX, VII Jornadas de Arte, Actas*, Madrid, Ed. Alpuerto, pp. 151-160
- Bitard, A. L. E. y Dreyfous, M. (1878), *Dictionnaire général de biographie contemporaine française et étrangère*, París.
- Díez, J. L. y Barón, J. (2009), *Joaquín Sorolla*, Museo Nacional del Prado, Madrid.
- Doménech, R. (1909) "La Vida Artística. El arte de Sorolla y su triunfo en la América del Norte", *El Liberal*, Madrid, marzo de 1909, p. 12.
- Duplá, A. (2013), "History, Moral and Power: The Ancient World in 19th Century Spanish History Painting" en S. Knippschild y M. García Morcillo (eds.) *Seduction and Power Antiquity in the Visual and Performing Arts*, Londres: Bloomsbury, pp. 279-349
- Elvira, M. A. (1993), "La actividad arqueológica de José Nicolás de Azara" en F. Beltrán y F. Gascó (eds.) *La Antigüedad como argumento I*, Sevilla, pp. 125-151
- Fontana, Josep (2007), "La época del liberalismo" en J. Fontana y R. Villares, *Historia de España*, vol. 6, Barcelona: Crítica/Marcial Pons.
- Fradera, Josep M. (2000), "Juan Prim y Prats (1814-1870). Prim conspirador o la pedagogía del sable" en I. Burdiel y M. Pérez Ledesma (coord.), *Liberales, agitadores y conspiradores. Biografías heterodoxas del siglo XIX*. Madrid: Espasa Calpe.
- Gatteschi, G. (1930), *Restauri della Roma imperiale: Con gli stati attuali ed il testo spiegativo in 4 lingue*, Roma: Comitato di azione patriottica fra il personale portale

- García Sánchez, J. (2008), “La Real Academia de San Fernando y la arqueología”, *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Nº 106-107, 2008, pp. 9-48
- García y Bellido, A. y García-Bellido, M^a. P. (eds.) (1993), *Album de dibujos de la colección de bronce antiguos de Antonio Vives Escudero*, Madrid.
- García Zabaleta, I. (1995), “Una gran obra de Zuloaga, Santiago-Echea”, *Cuadernos Ignacio Zuloaga*, 1, pp. 91-102;
- García-Bellido, M^a. P. y Metcalf, W. E. (2014), *La colección Cervera. Moneda antigua de Hispania*. Madrid.
- García-Mazas, J. (1962), *El poeta y la escultora. La España que Huntington conoció*, Ediciones Castilla, S.A.
- Gaschetti, G. (1924), *Restauri della Roma Imperiale con gli stati attuali ed il testo spiegativo in quattro lingue*, Roma.
- Gómez de Caso Estrada, M. (2002), *Correspondencia de Ignacio Zuloaga con su tío Daniel*, Diputación Provincial de Segovia.
- Gonzáles, A. (1993), *Images et imaginaires. Cinema et Histoire au service d'une "neomythologie"*, Tesis Doctoral Inédita, Université de Lille.
- Grau y Lobo, L. A. (1997), "Arqueología de la Arqueología: la formación, dispersión y recuperación de la colección Despuig", en Mora, G. y Díaz-Andreu, M. (coords.), *La cristalización del pasado. Génesis y desarrollo de la institucionalización de la Arqueología en España*, Málaga, pp. 71-76
- Green, N. (1989), "Circuits of Production, Circuits of Consumption: The Case of Mid-Nineteenth-Century French Art Dealing," *Art Journal* 48, nº. 1 (Spring), pp. 29–34
- Hamerton, P. G. (1894), “Types of Contemporary Painting IX, An Unlucky Meeting. Painted by Ulpiano Checa”, *Scribners Magazine*, vol. septiembre, pp. 312-315
- Hidalgo, M. (17 de enero de 2014), "Elogio de la Antigüedad", *El Mundo*, Recuperado <http://www.elmundo.es/cultura/2014/01/17/52d8ec5fca4741d0798b456a.html>.
- Izquierdo, A. (1999), *Aranjuez y la vega del Tajo. Documadrid*. Servicio de Publicaciones de la Consejería de Educación y Cultura, Madrid.
- Lafuente Ferrari, E. (1990), *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Madrid: Planeta.
- Lapeña, O. (2004) “La imagen del mundo antiguo en la ópera y el cine. Continuidad y divergencia”, *Veleia* 21, pp. 201-215,

- Larrañaga, R. (1988), “Armeros, grabadores, demasquinadores...”, en VV.AA., *Los Zuloaga. Dinastía de artistas vascos*, San Sebastián, pp. 55-126
- León, P. (1993), "La colección de escultura clásica del Museo del Prado" en Schröder, S., *Catálogo de la escultura clásica del Museo del Prado*, Madrid, pp. 1-32.
- López Azcona, A. (2011), “El togado romano del segundo jardín”, *Pieza del mes*, junio 2011, Madrid: Museo Sorolla.
- López Mora, P. (2015), “Estudio de las Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de Cámara del Rey, de D. José Nicolás de Azara: Aportación a la historia del léxico del siglo XVIII”, *FEIR*, Universidad de Málaga, pp. 1-48
- López Redondo, A. (2007-2008), “Coleccionar para educar el gusto: José Lázaro Galdiano”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, H. del Arte, t. 20-21, pp. 301-314
- Lorente, V. y Pons-Sorolla, B. (2008), *Epistolarios De Joaquín Sorolla, II. Correspondencia con Clotilde García del Castillo*, Barcelona: Anthropos.
- Lorente, V. y Pons-Sorolla, B. (2009), *Epistolarios De Joaquín Sorolla, III. Correspondencia con Clotilde García del Castillo*, Barcelona: Anthropos.
- Maier Allende, J. (2011-12), “Academicismo y Buen Gusto en el origen de la arqueología hispanorromana”, *CuPAUAM* 37-38, pp. 75-103
- Maier, J. (2007), "La Historia de la Arqueología en España y la Real Academia de la Historia: balance de 20 años de investigación" en González Reyero, S., Pérez Ruiz, M. y Bango García, C. I., (coords.), *Una nueva mirada sobre el Patrimonio Histórico. Líneas de investigación arqueológica en la Universidad Autónoma de Madrid*, Madrid, Universidad, 2007, p. 81
- Maier, J. (2016), “Arqueología en el coleccionismo de Archer Milton Huntington” en *e-artDocuments: revista sobre colleccions i colleccionistes*, nº 7, *Perspectivas y reflexiones sobre el coleccionismo de Archer Milton Huntington*, pp. 45-61. Recuperado de <http://www.eartdocuments.com/wp-content/uploads/2016/06/Arqueolog%C3%ADa-en-el-coleccionismo-de-Archer-Milton-Huntington.pdf>
- Mar, A. (1903), “Venta de cuadros de la galería Gambart. Precio de los de Domingo”, *La Época*, 21 de julio de 1903.
- Marañón, G. (1942), *Memorias del Cigarral*, Ensayo, Taurus, ed: 2015.
- Marès Deulovol, F. (2000), *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades. Memorias de la vida de un coleccionista*, Institut de Cultura de Barcelona.
- Martín González, J. J. (1990), “El Laoconte y la escultura española”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 56, pp. 459-469

- Martín-Esperanza, P. (2015), “Los mosaicos romanos de la colección de antigüedades de la Real Academia de la Historia, *BRAH* CCXII, cuaderno III, pp. 377-403
- Masala, F. (2011), “Collezione fotografie storiche di Roma Antica”, *Liceo Ginnasio Statale “G.M. Dettori”*. Recuperado de: <http://www.liceoclassicodettori.it/UserFiles/File/Utenti/francomasala/Collezione%20foto%20Roma%20antica.pdf>
- Mateu Prats, M^a L. (27 de junio de 2012), “El viaje de Sorolla a Ibiza”, *Diario de Ibiza*. Recuperado de: <http://www.diariodeibiza.es/pitiuses-balears/2012/07/27/viaje-sorolla-ibiza/568404.html>
- Maurer, G. (2013), “Mengs y Azara. Testimonios de una amistad”, en Schröder y Maurer: *Mengs&Azara. El retrato de una amistad*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2013
- Mederos Martín, A. (2015), “Rodrigo Amador de los Ríos, trayectoria profesional y dirección del Museo Arqueológico Nacional (1911-1916)”, *SPAL* 24, pp. 183-209
- Mélida y Alinari, J. R. (1917), “Adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional en 1916”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 37, pp. 145-159
- Meloncelli, R. (1989) “Il mito di Roma e il mondo clásico nella librettistica musicale”, *Studi Romani*, 1989, 14-37,
- Menéndez Robles, M^a. L. (2016), “El Greco, Vega Inclán y Huntington”, en *e-artDocuments: revista sobre colleccions i colleccionistes* (revista online), N^o. 7, *Perspectivas y reflexiones sobre el coleccionismo de Archer Milton Huntington*, pp. 105-122. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/e-art/article/view/281892/369713>
- Montijano García, J. M. (1998), *La Academia de España en Roma*, Madrid.
- Mora, G. (1991), “Arqueología y poder en la España del siglo XVIII”, en Arce, J. y Olmos, R. (coord.) *Historiografía de la Arqueología y de la Historia Antigua de España (Siglos XVIII-XX)*, Congreso Internacional, Madrid, 1988, pp. 31-32
- Mora, G. (2007), “Coleccionistas españoles en Italia a comienzos del siglo XIX. El monetario de Dámaso Puertas, médico del XIV Duque de Alba”, en Beltrán, J., Cacciotti, B. y Palma Ventucci, B.: *Arqueología, coleccionismo y Antigüedad: España e Italia en el siglo XIX*, Universidad de Sevilla, pp. 434-457
- Mora (2012), “Antigüedades, reproducciones y falsos en las colecciones eclécticas madrileñas de fines del siglo XIX. El Museo de José Lázaro Galdiano y otros casos”, *Horti Hesperidium* II, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata" (revista online), pp. 291-321
- Mora, G. (2014), “Arqueología y coleccionismo en la España de finales del siglo XIX y principios del XX”, Recio Martín, R. (ed.): *Museos y Antigüedades. Actas Encuentro*

Internacional. Museo Cerralbo, 26 septiembre 2013. Madrid: S. G. de Docum. y Publ., pp. 11-31

-Mora, G. y Cacciotti, B. (1996), “Coleccionismo de antigüedades y recepción del clasicismo: relaciones entre Italia y España en el siglo XVIII”, *Hispania: Revista española de historia*, Vol. 56, Nº 192, pp. 63-75

- Mora, G. y Tortosa, T. (1996), “La actuación de la Real Academia de la Historia sobre el patrimonio arqueológico: ruinas y antigüedades”, *Archivo Español de Arqueología* 69, pp. 191-218

- Mugica, G. (1956), *Monografía Histórica de la Villa de Eibar*, Ed. Itxaropena, Zarauz.

- Muller, P. E. (1999), “Sorolla y Huntington: pintor y patrono” en VV.AA. *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*, Museo Thyssen-Bornemisza, pp. 119-146

- Muller, Priscilla E. (1998), “Sorolla y Huntington, pintor y patrono”, *Sorolla y la Hispanic Society: una visión de la España de entresiglos*, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid.

- Navarrete Martínez, E. (1999), *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura de la primera mitad del siglo XIX*, Tesis Doctoral, Fundación Universitaria Española, Colección Tesis Cum Laude, Madrid.

- Navarro, C. (2003), “Los bocetos para la decoración de San Francisco el Grande (1880-1889)”, *Boletín del Museo del Prado*, tomo XXI, p. 60 y ss.

- Navascués Benlloch, P. *et al.*, (1996), *El Marques de Cerralbo*. Madrid.

- Newall, C. (1995), *The Grosvenor Gallery Exhibitions: Change and Continuity in the Victorian Art World*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.

- Nunes de Lestido, S. (2007), “Presentación”, en A. Benito García (coord.), *Fantasia y movimiento. Ulpiano Checa*, Madrid Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, p. 21.

- Ortega Fernández, I. (2013), “Benigno Vega-Inclán, marqués de la Vega-Inclán. Mariano Benlliure y Gil, 1931”, *Pieza del Mes*, Museo del Romanticismo.

- Ossorio y Bernard, M. (1868), *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid.

- Peiró, I. y Pasamar, G. (1991), “Los orígenes de la profesionalización historiográfica española sobre la Prehistoria y la Antigüedad (tradiciones decimonónicas e influencias europeas)”, R. Olmos y J. Arce (coord.), *Historiografía de la arqueología y de la historia antigua en España (siglos XVIII-XX): Congreso Internacional*, Madrid, 13-16 diciembre 1998, págs. 73-77

- Pérez Galdós, Benito (2007 -original de 1906-), *Prim (Episodios Nacionales, 39 / Cuarta serie)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Plessier, G. (1983), *Étude critique de la correspondance de Zuloaga et Rodin de 1903 á 1917*, París: Éditions Hispaniques.
- Pons-Sorolla, B. (2001), *Joaquín Sorolla. Vida y obra*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Pons-Sorolla, B. (2010), “Sorolla, Huntington and The Hispanic Society”, *New York: The Hispanic Society of America*.
- Primo Jurado, J. J. y Palacios Bañuelos, L. (2009), *Reyes y Cortesanos. La monarquía alfonsina y los marqueses de Viana*, San Martín, Logroño.
- Querci, E. (2004), “La correspondencia Zuloaga-Garret. Treinta años de amistad en el emblema del arte” *Arte y parte: revista de arte - España, Portugal y América*, Nº. 51, 2004, págs. 46-61
- Querci, E. (2010), *When Spain fascinated America*. Madrid: Fundación Zuloaga.
- Quesada, M^a. J. (1988), “Daniel Zuloaga, ceramista (1852-1921)”, en VV.AA., *Los Zuloaga. Dinastía de artistas vascos*, San Sebastián, pp.129-194
- Recio Martín, R. C. (2015), “La colección arqueológica del marqués de Cerralbo: datos sobre su procedencia”, en Recio Martín (ed.): *Museos y Antigüedades. Actas Encuentro Internacional*. Museo Cerralbo, 26 septiembre 2013. Madrid: S. G. de Docum. y Publ., pp. 74-100.
- Reyero, C. (1990), “La disyuntiva Roma-París en el siglo XIX. Las dudas de Ulpiano Checa”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol. II, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 217-228.
- Reyero, C. (1992), “Los temas históricos en la pintura española del siglo XIX”, en J. L. Díez: *La pintura de Historia del siglo XIX en España*, Museo del Prado, Madrid, pp.37-68
- Reyero, C. (1998), “Pintura y pintores en la Academia Española, 1900-1936”, *Roma. Mito, modernidad y vanguardia*, Academia de España en Roma-Palacio del Almudí (Murcia).
- Reyero, C. (2004), *La escultura del eclecticismo en España. Cosmopolitas entre Roma y París, 1850-1900*, Ed. Universidad Autónoma de Madrid.
- Ripoll López, O. y Ripoll López, G. (1988), “Los conceptos de arqueología e historia del arte antiguo y medieval: apuntes historiográficos”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, H.* Antigua, t. I, 1988, pp. 411-426

- Rubio Celada, A. (2004), “Cerámicas de estilo modernista diseñadas por Daniel Zuloaga en la fábrica de *Loza la Segoviana* (1893-1906)” en VV.AA., *Tradición y modernidad: la cerámica en el modernismo*, IX Congreso Anual de la Asociación de Ceramología, pp. 295-314
- Rubio Celada, A. y Escorial Pinela, A. (2007), *Los Zuloaga: artistas de la cerámica*, Caja Segovia: Obra social y cultural.
- Ruiz Bremón, M. (1993), *Catálogo de esculturas*. Museo Sorolla, Ministerio de Cultura.
- Rutledge, S. H. (2012), *Ancient Rome as a Museum. Power, Identity, and the Culture of Collecting*, Oxford Studies in Ancient Culture and Representation.
- Santa Ana, de F. (1980), *Guía del Museo Sorolla*, Madrid.
- San Martín, J. y Mogrobojo, E. (1988), “El pintor Ignacio Zuloaga (1870-1945)”, en VV.AA., *Los Zuloaga. Dinastía de artistas vascos*, San Sebastián, pp. 197-277
- San Nicolás, P. y Ruiz, M. (1991) “La colección arqueológica del Museo Sorolla”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie I, Prehist. y Arqueol., t. IV, 1991, págs. 339-360
- Sánchez-Fernández, C. (1981), “La cerámica ática de Ibiza en el Museo Arqueológico Nacional”, *Trab. de Preh.* 38, pp. 296, fig. 6,8.
- Santos Quer, M^a. A. (2016), “La correspondencia epistolar de Archer M. Huntington con Guillermo de Osma y Javier García de Leaniz” en *e-artDocuments: revista sobre colleccions i colleccionistes* (revista online), N^o. 7, *Perspectivas y reflexiones sobre el coleccionismo de Archer Milton Huntington*, pp. 209-290
- Schnapp, A. (1991), “Modèle naturaliste et modèle philologique dans l’archeologie européenne du XVI^{eme} au XIX^{eme} siècles”, en J. Arce y R. Olmos (coord.), *Historiografía de la Arqueología y de la Historia Antigua de España (Siglos XVIII-XX)*, Congreso Internacional, Madrid, 1988, pp. 19-24
- Schröder, S. F. (1993), *Catálogo de la escultura clásica. Los retratos, t. I.*, Madrid: Museo del Prado.
- Schröder, S. F. (2004), *Catálogo de escultura clásica del Museo del Prado, Escultura mitológica*, t. II, Madrid: Museo del Prado.
- Schröder, S. F. (2013), “Azara como promotor de las artes y coleccionista de arte clásico”, en Schröder y Maurer: *Mengs&Azara. El retrato de una amistad*, Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Siclier, J. (1962), “L’Age du Péplum”, en *Cahiers du Cinema*, CXXXI, pp. 26-38.

- Socías Batet, I. y Gkozkou, D. (2012), *Agentes, marchantes y traficantes de objetos de arte (1850-1950)*, Ed. Trea.
- Suárez-Zuloaga y Gáldiz, I. (2016), “Huntington, Zuloaga y la divulgación de España en los Estados Unidos”, *e-artDocuments: revista sobre colleccions i colleccionistes*, Nº. 7, 2016 (Ejemplar dedicado a: Perspectivas y reflexiones sobre el coleccionismo de Archer Milton Huntington (1870-1955))
- Tellechea Idígoras, J. I. (s.f.), “Cartas inéditas de Zuloaga a R. Gutiérrez Abascal, *Cuadernos Museo Zuloaga*, nº 2, s.p.
- Tomás, F., Garín F., Justo, I. y Barrón, S. (eds.) (2007), *Epistolarios de Joaquín Sorolla. I. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*, Anthropos.
- Tomás, F., Garín, F. Justo, I. y, Barrón, S. (eds.) (2007), *Epistolarios de Joaquín Sorolla, I. Correspondencia con Clotilde García del Castillo*, Anthropos
- Trunk, M. (2002), *Die Casa de Pilatos in Sevilla. Studien zu sammlung, Aufstellung und Rezeption antiker Skulpturen im Spanien*, Jhs. Mainz.
- Tussel, J. (1999), “Joaquín Sorolla en los ambientes políticos y culturales de su tiempo” en VV.AA. *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*, Museo Thyssen-Bornemisza, pp. 19-32
- Unamuno, M. (1962), *Obras completas*, tomo XI (Meditaciones y otros escritos). Barcelona: Vergara.
- Val, A. (2007), “Presentación”, en A. Benito García (coord.), *Fantasia y movimiento. Ulpiano Checa*, Madrid Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, p. 19.
- Vallejo, I. (2005), “Zuloaga: El Estado de Zumaya y sus puertas abiertas (1910-1945)”, en G. Tusell e I. Vallejo (comis.), *Ignacio Zuloaga. Los talleres de Pedraza y Zumaia (1898-1945)*, Murcia: Fundación Caja Murcia, pp. 29-41.
- Velasco Moreno, E. (2000), “La Real Academia de la Historia en el siglo XVIII: una institución de sociabilidad”, *Boletín Oficial del Estado: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales*.
- Vento Mir, E. (1985), *Colección Martí Esteve. Materiales procedentes de Ibiza*. Excmo. Ayuntamiento de Valencia, Valencia: Arqueología 4.
- VV.AA. (2001), *Pintores del siglo XIX (diccionario de Arte)*, España: Libsa.

ANEXO



Fig. 1.: Colección arqueológica de Ulpiano Checa situada en una de las vitrinas de su casa en la Place de Pantheon o de su estudio en Faubourg Saint Honoré (París) Fuente: Archivo del Museo Ulpiano Checa.



Fig. 2: Colección arqueológica de Ulpiano Checa situada en una de las vitrinas de su casa en la Place de Pantheon o de su estudio en Faubourg Saint Honoré (París) Fuente: Archivo del Museo Ulpiano Checa.

Fig. 3.: Diseño de vestuario para *Quo Vadis*, publicado en la revista francesa *L'Art du Theatre*. Fuente: Archivo del Museo Ulpiano Checa

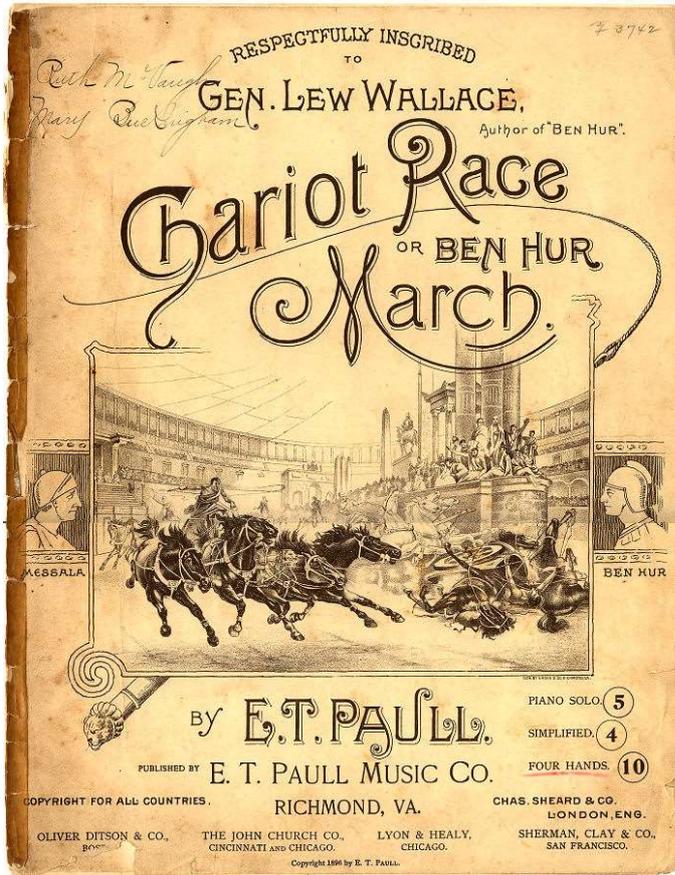


Fig. 4.: Partitura de *Ben Hur* con ilustración de Ulpiano Checa. Fuente: Archivo del Museo Ulpiano Checa

Fig. 5.: Ilustración de Ulpiano Checa para *Ben Hur*. Fuente: Archivo del Museo Ulpiano Checa

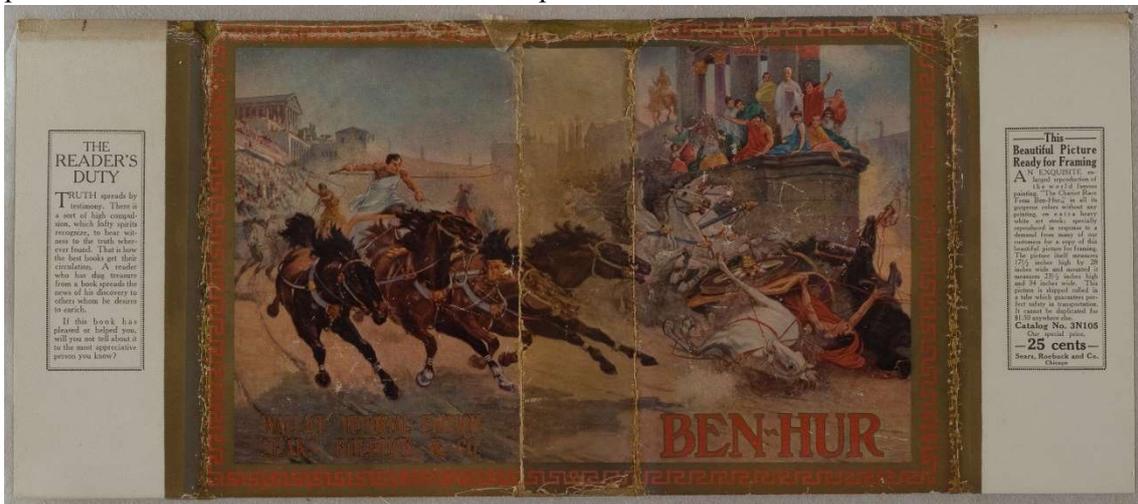




Fig. 6: Ulpiano Checa. Boceto de pintura pompeyana. Fuente: Archivo del Museo Ulpiano Checa.



Fig. 7: Ulpiano Checa. Apuntes de los frescos de Pompeya. Fuente: Archivo del Museo Ulpiano Checa.



Fig. 8: Ulpiano Checa, Carrera de carros romanos. Fuente: Archivo del Museo Ulpiano Checa.

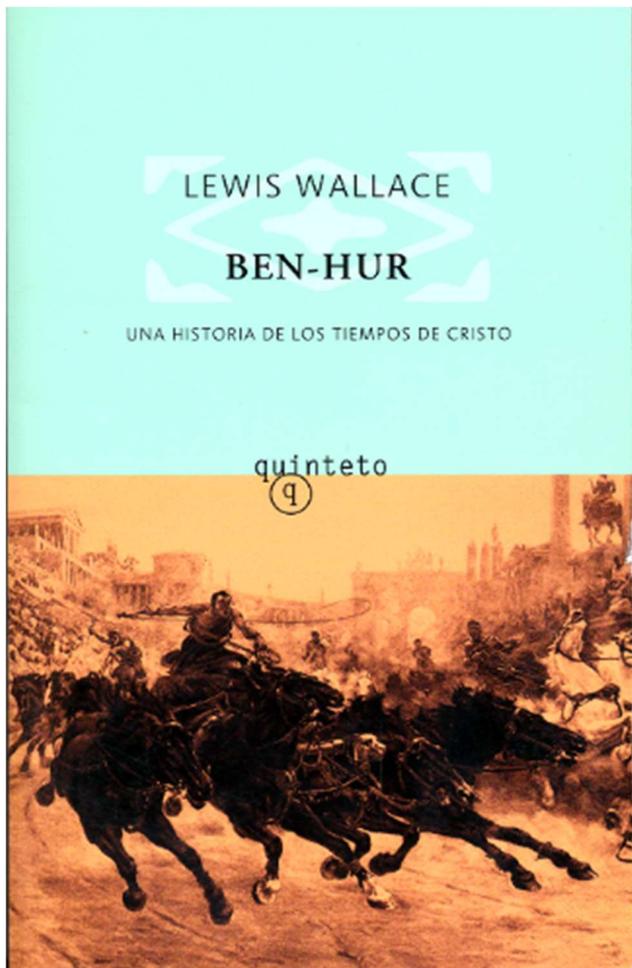


Fig. 9: Portada de una edición de la novela de Wallace, Ben-Hur, con una ilustración de Ulpiano Checa. Fuente: Archivo del Museo Ulpiano Checa.



Fig. 10.: Ulpiano Checa y su mujer "en route pour les fouilles", es decir, paseando por las excavaciones. El artista porta un pico. Fuente: Archivo del Museo Ulpiano Checa.



Fig. 11. Joaquín Sorolla, *Naturaleza Muerta* (nº. inv. 00152). Fuente: Museo Sorolla, Madrid.



Fig. 12: Joaquín Sorolla, Vaso griego (nº. inv. 00154). Fuente: Museo Sorolla, Madrid.



Fig. 13: Joaquín Sorolla, *Jardín de la Casa Sorolla* (nº. inv. 91235). Fuente: Museo Sorolla, Madrid.

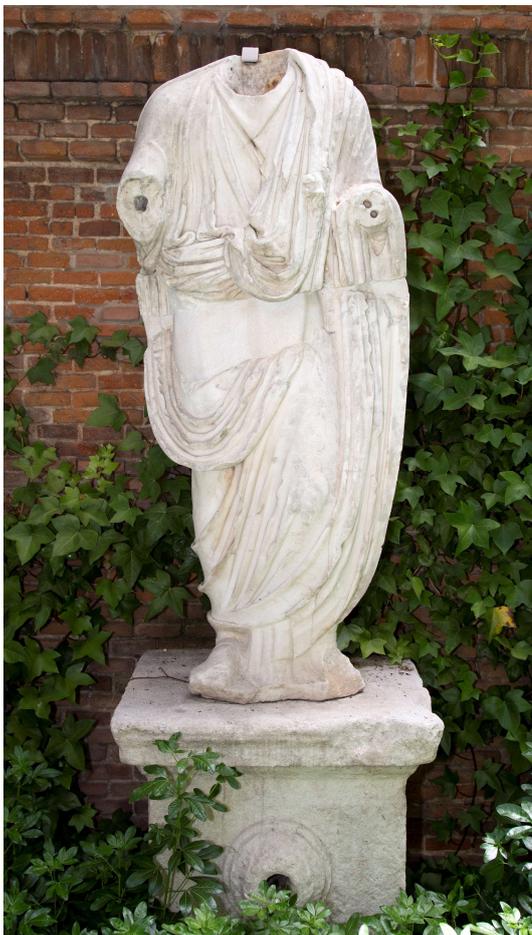


Fig. 14: Togado romano (nº. inv. 20004). Fuente: Museo Sorolla, Madrid.