

ARQUEOLOGÍA ROMANA Y DECORACIONES PALACIEGAS: LAS PINTURAS DEL ANTIGUO MINISTERIO DE MARINA (MADRID)¹

Mirella Romero Recio
(Universidad Carlos III de Madrid)
mmromero@hum.uc3m.es

RESUMEN

El antiguo Ministerio de Marina y actual Cuartel General de la Armada, en Madrid, conserva unas decoraciones pictóricas que fueron trasladadas desde el Palacio de los Secretarios de Estado. Este artículo analizará cómo, para llevar a cabo las pinturas de este edificio en el siglo XVIII, los artistas recurrieron tanto a los dibujos de restos arqueológicos que habían realizado durante sus estancias en Italia, como a las publicaciones que recogían dichos restos. Asimismo, el estudio mostrará algunos errores en la interpretación que se ha hecho de estas decoraciones por parte de los especialistas.

PALABRAS CLAVE: Roma; Pompeya; Herculano; recepción del mundo clásico; decoración de interiores.

ROMAN ARCHAEOLOGY AND PALATIAL DECORATIONS: THE PAINTINGS OF THE FORMER MINISTERIO DE MARINA (MADRID)

ABSTRACT

The former Spanish Ministry of the Navy (Ministerio de Marina) and current Navy Headquarters (Cuartel General de la Armada), in Madrid, holds a number of pictorial decorations which were brought there from the Palace of the Secretaries of State (Palacio de los Secretarios de Estado). This article will show how the different artists resorted to drawings of archaeological remains taken during their travels to Italy to produce the paintings now found in this building. A similar study of the archived photographs of the paintings in their original location allow for the detection of some errors in the interpretation of these decorations made by specialists.

KEY WORDS: Rome; Pompeii; Herculaneum; classical reception; interior decorations.

¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación “Recepción e influjo de Pompeya y Herculano en España y América”, PGC2018-093509-B-I00 (FEDER/Ministerio de Ciencia e Innovación-Agencia Estatal de Investigación).

El antiguo Ministerio de Marina, actual Cuartel General de la Armada (edificio flanqueado por el Paseo del Prado y las calles Montalbán, Ruiz de Alarcón y Juan de Mena en Madrid) alberga una serie de pinturas que fueron trasladadas en la segunda década del siglo XX desde el conocido como Palacio Grimaldi, Palacio de los Secretarios de Estado o Palacio de Godoy en la Plaza de la Marina española (Madrid)². Este último edificio fue levantado en el siglo XVIII por el arquitecto Sabatini (la construcción se inició en 1775) para servir de residencia al Primer Secretario de Estado, por lo que en él vivieron el marqués de Grimaldi, el conde de Floridablanca –el conde de Aranda nunca se instaló aquí– y Manuel Godoy (su propietario desde 1792). A este último debe su denominación más popular, aunque aparece mencionado de otras maneras por haber sido sede del Consejo del Almirantazgo (después de que Godoy recibiese como regalo del Ayuntamiento de Madrid el Palacio de Buenavista en 1807), de la Biblioteca Real y de las Secretarías de Gracia y Justicia, de Guerra, Marina y Hacienda (por lo que también fue conocido como “Casa de los Ministerios”). Después del incendio sufrido en 1846, se reconstruyó en 1853 y albergó el Ministerio de Marina y el Museo Naval, más tarde el Museo del Pueblo Español y en la actualidad es la sede del Centro de Estudios Políticos y constitucionales³.

Desde finales del siglo XIX se venía planteando la posibilidad de derribar el Palacio de Godoy y construir un nuevo edificio que albergase el Ministerio de Marina. En 1898, Fidel Pérez R. Mínguez, en un artículo publicado en *El Mundo Naval Ilustrado* señalaba que existía el deseo de trasladar el Ministerio a otro edificio más nuevo puesto que al construir el Palacio se había atendido “al adorno, a lo exterior más que a su solidez y duración”⁴. El nuevo Ministerio fue inaugurado en 1928 y el antiguo sufrió un derribo parcial entre 1930 y 1931. Al nuevo edificio se trasladaron y adaptaron las decoraciones de tres salas que debieron ser consideradas las de mayor valor, puesto que el actual Centro de Estudios Políticos y Constitucionales aún alberga pinturas de la época que, en principio, iban a ser demolidas. Según Antonio Prast, el Ministro de Marina, Honorio Cornejo y Carvajal, tenía un gran empeño en salvar todo lo que fuera posible pero las limitaciones presupuestarias se lo impidieron⁵. Las estancias que se trasladaron son las que se conocen como el *Salón de Apolo* o *Sala de reuniones del Consejo Superior de la Armada*, el *Salón del Rapto de Ganimedes* o *Despacho de Ayudantes de Godoy* y el *Despacho de Godoy*. El objetivo de este estudio es analizar las decoraciones pictóricas de estas tres salas que se inspiraron mayoritariamente en restos arqueológicos de época romana, un buen ejemplo que, considero, puede ayudar a comprender mejor la formación del gusto pompeyano (y clásico, en general) en la corte a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX.

² Agradezco al Comandante Fco. Javier Carbonero Berdún que en enero del año 2017 me permitiera acceder a las salas y fotografiar las pinturas que se conservan en el Cuartel General de la Armada para su publicación.

³ Blasco Castiñeyra, Selina, *El Palacio de Godoy*, (Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1996).

⁴ Pérez R. Mínguez, Fidel, “El Ministerio de Marina (Páginas de un libro)”, *El Mundo Naval Ilustrado*, año II, 31, 1/8/1898: 346.

⁵ Prast, Antonio, “Arquitectura y Decoración. Historia y Arte. El Despacho de Godoy”, *Cosmópolis*, 27, febrero (1930): 64.

LAS PINTURAS TRASLADADAS AL MINISTERIO DE MARINA, ACTUAL CUARTEL GENERAL DE LA ARMADA

José Luis Morales y Marín atribuyó a José del Castillo el techo de *Los signos del Zodíaco* en el *Despacho de Godoy* y *El Rapto de Ganimedes* en el *Despacho de Ayudantes de Godoy*⁶. Selina Blasco consideró que este pintor también era el autor de las pinturas del *Salón de Apolo*⁷. José Manuel Arnaiz, en cambio, ha defendido que fue Gregorio Ferro quien realizó la decoración del *Despacho de Godoy* con *Los signos del Zodíaco* y *El Rapto de Ganimedes* (del que no aporta ninguna imagen ni descripción), así como el Apolo del techo del *Salón de Apolo*. Arnaiz cree que José del Castillo realizó las esfinges del *Despacho de Godoy*, las mujeres tumbadas del *Salón del Rapto de Ganimedes*, las danzantes del *Salón de Apolo* y las decoraciones de estilo pompeyano (sin precisar más)⁸. Por su parte Jesús López Ortega, en su tesis doctoral inédita sobre José del Castillo, cree que la huella de este pintor en el Salón de Apolo es mayor que la de Ferro, aunque no se atreve a descartar la intervención de este último. Por otra parte, atribuye a del Castillo el techo de *Los signos del Zodíaco* y *El Rapto de Ganimedes* (basándose en la misma imagen que aporta Selina Blasco y que, como veremos más adelante, encierra un importante problema)⁹.

Se sabe que, en época de Floridablanca, trabajaron en el Palacio pintando al fresco Gregorio Ferro y José del Castillo Aragoneses¹⁰. Tanto Gregorio Ferro como José del Castillo eran artistas reconocidos y consolidados cuando trabajaron para Floridablanca en el Palacio. Gregorio Ferro había estudiado bajo la tutela de Corrado Giaquinto y fue favorito de Anton Raphael Mengs¹¹. Varios documentos conservados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF) dejan constancia de su participación en las decoraciones de techos y bóvedas del Palacio de los Secretarios de Estado¹². En un Memorial de la trayectoria de Ferro fechado en 1816 se vuelve a

⁶ Morales y Marín, José Luis, *Pintura en España. 1750-1808*, (Madrid: Cátedra, 1994), 228.

⁷ Blasco Castiñeyra, *El Palacio de Godoy*, 105.

⁸ Arnaiz, José Manuel, "Sobre Goya y algunos pintores de su entorno", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM), 11 (1999), 268-271.

⁹ López Ortega, Jesús, *El pintor madrileño José del Castillo (1737-1793)*, (Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2014), II, 101-104. Rafael Estrada - *El edificio del Ministerio de Marina (Cuartel General de la Armada)*, (Valladolid: Quirón Ediciones, 2006, 122)- sigue a Antonio Navarrete Orcera (*La mitología en los palacios españoles*, (Jaén: UNED, 2005), 284-285) -que cree que las figuras femeninas del Salón de Apolo estaban tomadas de las *Antichità*- en su atribución de las pinturas a José de Castillo. Recientemente, y cuando el presente artículo ya estaba cerrado desde hacía tiempo, Javier Jordán de Urries publicó el blog "Las pinturas murales del Palacio de Godoy" en *Investigart* (noviembre 2020) <https://www.investigart.com/2020/11/24/las-pinturas-murales-del-palacio-de-godoy/> (consultado el 24 de noviembre de 2020) donde plantea que el autor fue Juan de la Mata Duque.

¹⁰ Ponz, Antonio, *Viage de España. V. Trata de Madrid, y sitios reales inmediatos*, Tercera impresión (Madrid: Viuda de D. Joaquín Ibarra, 1793), 177, nt.1 (esta nota no aparece en anteriores ediciones).

¹¹ Morales y Marín, *Pintura en España*, 200; idem, *Gregorio Ferro (1742-1812)*, (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1999), 277; Jordán de Urries, Javier, "El clasicismo en los discípulos de Mengs", en *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*, (Madrid: RABASF, 2013), 103.

¹² Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), sign. 41-1/1; Morales y Marín, José Luis, "El pintor Gregorio Ferro (1742-1812), Director General de la Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando: Noticias documentales sobre su última etapa", *Boletín de la Real*

aludir a su tarea en el Palacio durante cuatro años y se señala que los techos que había pintado los “mandó picar Don Manuel Godoy por las varias formas que dio a aquella casa el tiempo que la ocupó”¹³. Tanto Blasco como Arnaiz creen que Godoy no destruyó ninguna pintura porque eso hubiese supuesto una ausencia de espacios disponibles durante los años que se prolongaron las obras y que hubiesen impedido el uso del palacio por parte del Secretario de Estado¹⁴. Parece difícil que Godoy aceptase prescindir de una serie de pinturas que, como se verá, recreaban restos de la antigüedad romana. Por un lado, estaría rechazando el estilo decorativo que primaba en los palacios del rey Carlos IV, al que pretendía emular y, por otro, se estaría alejando de sus propios gustos artísticos afines al neoclasicismo¹⁵. Además, como ya ha sido estudiado en profundidad, el Príncipe de la Paz fue un gran promotor, junto con el rey Carlos IV, de la arqueología en España, que durante su etapa de gobierno fue protegida legalmente y fomentada con excavaciones en Segóbriga, Osuna, Sagunto y Mérida, entre otros lugares¹⁶. Incluso una vez exiliado, Godoy siguió mostrando interés por las antigüedades y las excavaciones como muestra su papel en las intervenciones realizadas en el Monte Celio de Roma¹⁷.

Por otro lado, José del Castillo también había estudiado con Corrado Giaquinto, de quien se decía que era su discípulo favorito, pensionado en Roma entre los años 1751 y 1753¹⁸. Unos años más tarde regresaría a la ciudad eterna para continuar con su formación gracias a una pensión de la Academia de San Fernando que le

Academia de Bellas Artes de San Fernando, 84 (1997): 451-470.457; Blasco Castiñeira, *El Palacio de Godoy*, 48; López Ortega, *El pintor madrileño*, II, 101.

¹³ ARABASF sign. 41-1/1; Morales y Marín, “El pintor Gregorio Ferro”, 461-462. En cartas de Godoy a la reina María Luisa datadas el 22 y 27 de febrero de 1804 también menciona que se han levantado algunos tejados: Archivo Histórico Nacional (AHN), Estado, leg. 2821.

¹⁴ Blasco Castiñeira, *El Palacio de Godoy*, 110; Arnaiz, “Sobre Goya”, 268.

¹⁵ Godoy, Manuel, *Príncipe de la Paz. Memorias*, 2 vols., edición de Seco Serrano, Carlos, (Madrid: Biblioteca de autores españoles, Atlas, 1965), 218; Rose-de Viejo, Isadora, *Manuel Godoy patrón de las artes y coleccionista*, (Madrid: Tesis doctorales Universidad Complutense de Madrid, 1983), I, 246.

¹⁶ Canto, Alicia María, *La Arqueología española en la época de Carlos IV y Godoy. Los dibujos de Mérida de Don Manuel de Villena Moziño (1791-1794)*, (Madrid: Fundación de Estudios Romanos - Fundación El Monte, 2001); eadem, “Carlos IV y Godoy: los primeros protectores ilustrados de la Arqueología española”, en Almagro-Gorbea, Martín y Maier, Jorge (eds.), *De Pompeya al Nuevo Mundo. La corona española y la Arqueología en el siglo XVIII*, (Madrid: RAH-Patrimonio Nacional, 2012), 320-331; Abascal, Juan Manuel, “Carlos IV y el patrimonio arqueológico en España”, en *Corona y Arqueología en el siglo de las luces* (Madrid: Patrimonio Nacional, 2010), 425-433.

¹⁷ García Sánchez, Jorge, “Manuel Godoy, ‘genio delle scavazioni’: algunas precisiones acerca de sus descubrimientos arqueológicos en el Monte Celio de Roma”, *Archivo Español de Arqueología*, 79 (2006), 155-176.

¹⁸ Urrea, Jesús, “Pintores españoles en Roma a mediados del siglo XVIII”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 75-76 (1999), 372-373, 381-382; ídem, “Balance sobre el estudio de los pintores y escultores españoles en la Roma del Setecientos”, en Sazatornil, Luis y Jiménez, Frédéric (coord.), *El arte español entre Roma y París. Siglos XVIII y XIX: intercambios artísticos y circulación de modelos*, (Madrid: Casa de Velázquez, 2014), 22; López Ortega, *El pintor madrileño*, I, 48-65; Reuter, Anna, “Los Cuadernos italianos de los artistas españoles del siglo XVIII. ‘Libros de memoria’ en formato bolsillo”, en Sazatornil y Jiménez (coord.), *El arte español*, 32, 39.

mantendría en la ciudad entre 1758 y 1764¹⁹. En Roma visitó y copió en sus cuadernos todo tipo de obras, también aquellas conservadas en iglesias, palacios y colecciones como la Galleria Spada, el Palazzo Barberini, Villa Borghese, Villa Medici, Palazzo Mattei, Galleria Farnese o Villa Negroni²⁰. Asimismo, tuvo tiempo para dibujar restos de pintura romana aunque, como ha estudiado Anna Reuter²¹, algunos de ellos, los dibujos de la *Domus Aurea* (en principio se pensó que los restos pertenecían a las Termas de Tito), por ejemplo, no fueron copiados directamente del original, sino de obras con grabados como las publicadas por Bellori y Bartoli²².

En 1764, el trabajo de José del Castillo no fue evaluado favorablemente y se vio obligado a regresar a España²³. Antes de partir solicitó permiso para visitar Nápoles con el fin de estudiar los restos que habían aparecido en las excavaciones llevadas a cabo en Herculano desde 1738 y en Pompeya a partir de 1748. Concedido dicho permiso y gracias al apoyo de Manuel de Roda, agente de preces del rey de España ante la Santa Sede, así como del propio Francesco de La Vega, segundo director de las excavaciones de Pompeya, pudo visitar, junto con el arquitecto Juan de Villanueva, los trabajos que se estaban llevando a cabo en los yacimientos, así como consultar una buena parte de los dibujos que se habían realizado para elaborar los grabados de los tres primeros volúmenes de las *Antichità di Ercolano Esposte*²⁴.

Sin duda del Castillo y Villanueva pudieron gozar de privilegios semejantes a los que habían disfrutado y continuarían gozando otros viajeros españoles que pasearon por los yacimientos y que contemplaron los restos que se depositaban en el Museo de Portici sin límite de tiempo²⁵. Además, José del Castillo pudo beneficiarse de la buena relación que existía entre Villanueva y La Vega, pues habían coincidido en

¹⁹ Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* I, (Madrid: Viuda de Ibarra, 1800), 284-287; Sambricio, Valentín de, “José del Castillo, pintor de tapices”, *Archivo Español de Arte*, 23 (92), 1950: 273-275; ídem, *José del Castillo*, (Madrid: Instituto Diego Velázquez del CSIC, 1958); Morales y Marín, *Pintura en España*, 223-226; Moleón, Pedro, *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour. 1746-1796*, (Madrid: Abada, 2003), 111-112, 141; López Ortega, *El pintor madrileño*, I, 79-96.

²⁰ Reuter, Anna, “Cuadernos italianos de José del Castillo. I, II y III”, en *Cuadernos italianos en el Museo del Prado. Francisco de Goya, José del Castillo, Mariano Salvador Maella: Catálogo razonado*, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2013), 16-484. <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/cuadernos-italianos-en-el-museo-del-prado/a54cc371-7053-4e72-8dc9-e952e54e7073> (consultado el 17 de julio de 2019, revisado 5 de julio de 2021); López Ortega, *El pintor madrileño*, I, 87-88.

²¹ Reuter, “Cuadernos italianos de José del Castillo”, 19, 41; II, 213 (pl. 33), 217 (pl. 41), 220 (pl. 47).

²² Bellori, Giovanni Pietro, Bartoli, Pietro Santi, *Admiranda Romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia*, (Roma: sumptibus ac typis edita a Joanne Jacobo de Rubeis, 1693); Bellori, Giovanni Pietro, Bartoli, Pietro Santi, Bartoli, Francesco, *Le Pitture Antiche delle Grotte di Roma, e del sepolcro de' Nasonj*, (Roma: Nuova Stamparia di Gaetano degli Zenobi, 1706); De Lachenal, Lucilla, “Pietro Sante Bartoli da un disegno di Annibale Carracci”, en *L'Idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, II, (Roma: Edizioni De Luca, 2000), 638, n.º 2.

²³ AHN, Ministerio de Asuntos Exteriores, Santa Sede, leg. 598, fol. 193, 198, 202; López Ortega, *El pintor madrileño*, I, 93-94.

²⁴ Junta ordinaria 16/12/1764: ARABASF, fol. 268-271/doc. 227; Moleón, *Arquitectos españoles*, 141-143; Romero Recio, Mirella, *Ecos de un descubrimiento. Viajeros españoles en Pompeya (1748-1936)*, (Madrid: Editorial Polifemo, 2012), 46, 61; López Ortega, *El pintor madrileño*, I, 94-96.

²⁵ Romero Recio, *Ecos de un descubrimiento*, 24 ss.

Roma y el arqueólogo era amigo del director de los pensionados en la ciudad eterna, el pintor Francisco Preciado de la Vega, especialmente interesado en rentabilizar las estancias de los jóvenes artistas españoles en Italia.

Es muy probable que durante esta estancia en Nápoles, del Castillo dibujase los restos excavados en Pompeya y Herculano en su cuaderno de trabajo. El Museo del Prado compró en 1990 tres cuadernos o *tacchini* firmados por este pintor²⁶. Dos de los cuadernos fueron realizados por José del Castillo en Roma y el tercero en Genzano. Anne Reuter ha estudiado y publicado estos *tacchini* demostrando la existencia de un cuarto cuaderno donde es muy probable que se incluyeran los dibujos de su estancia napolitana. Como señala la autora, José del Castillo aprovechó intensamente su pensión en Italia –el Director de los pensionados subrayaba en sus informes que no perdía el tiempo–, realizando muchos más dibujos que cualquiera de sus compañeros con la intención de acumular una buena colección de modelos que habrían de servirle en el futuro²⁷.

Una vez en Madrid, José del Castillo trabajó bajo las órdenes de Mengs, aunque sabemos que pasó por graves apuros económicos. Probablemente una de las etapas más duras fue la de sus últimos años de vida, cuando Floridablanca le encargó que trabajase en las decoraciones del Palacio de los Secretarios de Estado, entre 1787 y 1792 (del Castillo falleció el 5 de octubre de 1793). En su Expediente personal conservado en el Archivo General de Palacio se dice que el Conde de Floridablanca “con aprobación de S. M. le dio la comisión de pintar los techos de la casa del rey que habitaba, señalándosele mensualmente en Correos quince mil reales con el fin de que se ejercitase en el manejo del fresco”²⁸.

EL SALÓN DE APOLO O SALA DE REUNIONES DEL CONSEJO SUPERIOR DE LA ARMADA

El conocido como Salón de Apolo, que ocupó en su sede original –cuando el Palacio de Godoy era el Museo de Marina– el salón de prensa, es utilizado en su actual ubicación como Sala de reuniones del Consejo Superior de la Armada. Cuando se realizó el traslado, las decoraciones se adaptaron al nuevo espacio, pasando de un salón con planta cuadrada y forma de artesa a otro rectangular. El Archivo Moreno, conserva dos imágenes de este techo en el que puede verse su disposición original (fig. 1)²⁹.

²⁶ Publicados en Reuter, “Cuadernos italianos de José del Castillo”.

²⁷ Martínez Iborra, Ana, “Joseph del Castillo”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 41 (1933): 67; Reuter, “Cuadernos italianos de José del Castillo”, 27-29, 53-54.

²⁸ *Expediente personal de José del Castillo*, Archivo General de Palacio (AGP), Personal, caja 222, exp. 35. Sambricio, “José del Castillo”, 300; Blasco Castiñeyra, *El Palacio de Godoy*, 47.

²⁹ La imagen que no integro en esta publicación es: Casa Moreno, “Archivo de Arte Español (1893-1953), Madrid. Antiguo Ministerio de Marina, calle Prado nº 3. Bóveda”. Archivo Moreno nº inv. 03958_C. IPCE, MCD.



Fig. 1- Techo del Salón de Apolo en su ubicación original. Casa Moreno, “Archivo de Arte Español (1893-1953), Madrid. Antiguo Ministerio de Marina, calle Prado nº 3. Decoración del techo”. Archivo Moreno nº inv. 03938_C. IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte (MCD).

Fidel Pérez R. Mínguez señalaba en su artículo publicado en *El Mundo Naval Ilustrado*: “No obstante las restauraciones hechas en este por el distinguido artista Sr. Monleón, siempre se respetaron aquellas pinturas, atribuidas algunas a Goya, o por lo menos a distinguidos discípulos del gran pintor de chisperos y manolas”, y describía en 1898 esta sala (antes de que las pinturas se trasladaran) de la siguiente forma:

Después del despacho del Ministro, el salón de la prensa es el más suntuoso de la casa [...].

El techo es el más artístico, sin disputa, del palacio. Ocupa su centro una gallarda figura desnuda, el dios Apolo, descansando sobre un gavián que extiende sus alas en flotantes nubes; el hijo de Júpiter y Latona sostiene en su mano izquierda una lira que apoya en el regazo, extendiendo al espacio el brazo derecho, como esperando inspiración. En los cavetos que, formando copadas, unen los muros con el techo se admiran otros tantos grupos de vestales danzando, que se destacan sobre fondo negro y de soberbia factura; las aéreas gasas que apenas velan las desnudas figuras son un derroche de finura y arte³⁰.

La descripción realizada no deja lugar a dudas sobre la valoración que se hacía de esta estancia y que debió pesar a la hora de decidir su traslado a pesar de los problemas de conservación. En las fotografías conservadas en el Archivo Moreno pueden verse dos grandes manchas de humedad, una sobre el gavián y otra a la derecha del dios, sobre el rectángulo y el marco floral que rodea su figura (fig. 1). Las pinturas no fueron restauradas al cambiar su ubicación y todavía hoy las manchas pueden

³⁰ Pérez R. Mínguez, “El Ministerio de Marina”, 346-347.

apreciarse a pesar de que intentaron ser disimuladas con unos trazos de pintura que, bajo Apolo, aparentaban ser nubes que envolvían al gavilán pero que llegaban a afectar al marco que imitaba casetones con flores y que encuadraba toda la escena (fig. 2).



Fig. 2- Techo del *Salón de Apolo* en el Cuartel General de la Armada. Madrid. Foto de la autora.

Rodeando al Apolo se encuentran cuatro cavetos que unen los muros al techo. Aquí se representaron cuatro grupos de danzantes cogidas de la mano enmarcadas por grecas. Dos de ellos, lo que están a derecha e izquierda del Apolo, agrupan a cuatro mujeres y debieron intercambiar su ubicación al ser trasladados al antiguo Ministerio de Marina como permite comprobar la imagen que conserva el Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE) de su disposición original (figs. 1 y 3). En las pinturas que ocupan el tramo cóncavo que une los cavetos que están en la cabeza y a los pies del dios aparecen tres doncellas. Uniendo cada uno de estos rectángulos se realizó una decoración de *candelieri* en telas fingidas con flores, pájaros y máscaras de estilo pompeyano.

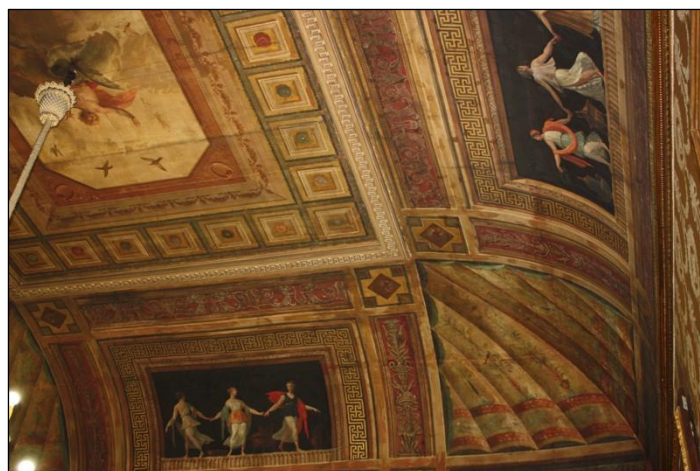


Fig. 3- Techo del *Salón de Apolo* en el Cuartel General de la Armada. Madrid. Foto de la autora.

Tal y como se ha indicado más arriba, Arnaiz consideraba que la pintura de Apolo fue realizada por Gregorio Ferro, aunque atribuía a José del Castillo las danzantes y las decoraciones pompeyanas. Blasco consideraba, en cambio, que todas las pinturas de esta sala fueron realizadas por José del Castillo. Para reforzar esta hipótesis, la autora aludía a los cartones para tapices inspirados en las *Antichità di Ercolano* que del Castillo había realizado aunque mencionaba a unas danzarinas portando palmas y trompetas³¹ que no pertenecen a este salón, sino al del *Rapto de Ganimedes*—del que hablaré más adelante—, que no se han conservado y que conocemos gracias a otras dos imágenes del Archivo Moreno (Figs. 4 y 5).



Fig. 4- Salón del Rapto de Ganimedes en su ubicación original. Casa Moreno, “Archivo de Arte Español (1893-1953), Madrid. Antiguo Ministerio de Marina, calle Prado nº 3. Salón”. Archivo Moreno nº inv. 00652_C. IPCE, MCD.

³¹ Blasco Castiñeira, *El Palacio de Godoy*, 105-106.



Fig. 5- Salón del Rapto de Ganimedes en su ubicación original. Casa Moreno, “Archivo de Arte Español (1893-1953), Madrid. Antiguo Ministerio de Marina, calle Prado nº 3. Techo”. Archivo Moreno nº inv. 35092_B. IPCE, MCD.

Creo que, efectivamente, todas las pinturas de esta Sala podrían haber sido realizadas por José del Castillo, como ya señalaba López Ortega. El Apolo del cuadro central, representado como modelo de belleza y protector de la música y las artes (fig. 2) recuerda inevitablemente los dibujos de la Fuente de Apolo del Palazzo Barberini, que José del Castillo realizó durante su estancia romana, mirando hacia la derecha, con su brazo derecho alzado y la mano izquierda sujetando la lira³². El torso de Apolo, de época moderna, se había insertado sobre las piernas de una escultura antigua que, probablemente, procede del Ninfeo del Pretorio de Villa Adriana³³. López Ortega, sin embargo, lo compara con el modelo de San Hermenegildo que Giaquinto pintó en la Capilla Real del Palacio Nuevo³⁴. Por otro lado, y a favor de la autoría de del Castillo se encuentran algunos pájaros en vuelo que rodean al dios, un motivo que también fue trabajado a conciencia por el pintor como muestran varios dibujos de sus cuadernos³⁵.

Más evidente aún, en mi opinión, resulta la autoría de las danzantes que se situaban alrededor de la sala (Figs. 6-9).

³² Reuter, “Cuadernos italianos de José del Castillo”, I, 162 (pl. 211), III, 439 (pl. 228). M^a del Carmen Alonso Rodríguez subraya que la formación anticuaria de José del Castillo procede de sus estancias en Roma y no tanto de su visita a las ruinas que estaban saliendo a la luz en Nápoles: “La Antigüedad al servicio del rey. La difusión del gusto pompeyano en España en el siglo XVIII”, *Cuadernos dieciochistas* 19 (2018), 123-124. DOI: <http://dx.doi.org/10.14201/cuadiec201819105137>.

³³ De Franceschini, Marina, *Villa Adriana Accademia. Hadrian's Secret Garden, I, History of the Excavations, Ancient Sources and Antiquarian Studies from the XVth to the XVIIth centuries*, (Pisa-Roma: Istituto Editoriale Poligrafici Internazionali, 2016), 143-144.

³⁴ López Ortega, *El pintor madrileño*, II, 103.

³⁵ Reuter, “Cuadernos italianos de José del Castillo”, III, 334 (pl. 20), 335 (pl. 22), 338 (pl. 28), 339 (pl. 30), 340 (pl. 32).

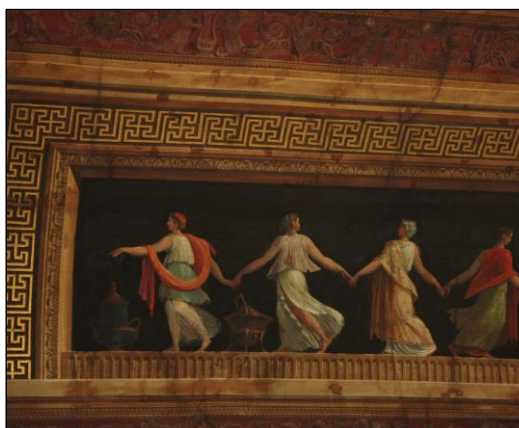


Fig. 6- *Salón de Apolo* en el Cuartel General de la Armada. Madrid. Foto de la autora

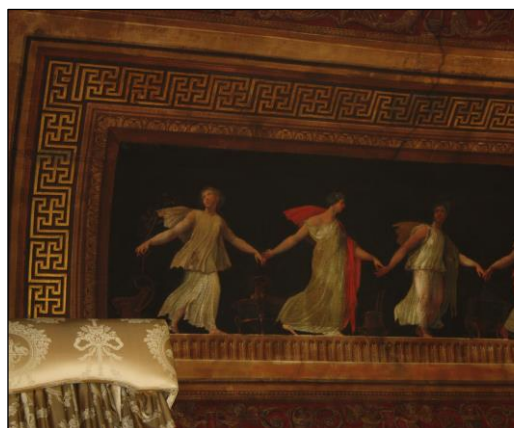


Fig. 7- *Salón de Apolo* en el Cuartel General de la Armada. Madrid. Foto de la autora



Fig. 8- *Salón de Apolo* en el Cuartel General de la Armada. Madrid. Foto de la autora



Fig. 9- *Salón de Apolo* en el Cuartel General de la Armada. Madrid. Foto de la autora

El Museo del Prado conserva los cartones para tapices que José del Castillo realizó para la decoración del Gabinete del Óvalo de María Luisa de Parma en El Escorial, que se tejieron en la Real Fábrica de Santa Bárbara en Madrid entre 1776 y 1777 (figs. 10 y 11)³⁶.

³⁶ Sanz de Miguel, Carlos, “El Gabinete del Óvalo de María Luisa de Parma en El Escorial: José del Castillo y sus imágenes inspiradas en la Antigüedad clásica”, *Reales Sitios*, 192 (2012): 28-32.



Fig. 10- José del Castillo, *Cuatro ninfas o ménades como las Sacrificantes Borghese y dos amorcillos en óvalos, rodeados de decoración pompeyana*. 1776-1777. Museo del Prado, inv. n.º P-5067



Fig. 11- José del Castillo, *Cuatro ninfas o ménades como las Danzantes Borghese y dos amorcillos en óvalos*. 1776-1777. Museo del Prado, inv. n.º P-5068

Sanz de Miguel ha estudiado con detalle esta estancia decorada con motivos inspirados en las pinturas de Herculano, tal y como le había ordenado Mengs³⁷. Es necesario tener en cuenta que este pintor, a partir de 1758 y acompañado por Winckelmann, había visitado en varias ocasiones las excavaciones de Herculano y Pompeya con el fin de estudiar a fondo los restos arqueológicos aparecidos en los yacimientos y aprovechar lo estudiado en sus obras. Según José Nicolás de Azara “El estudio mas maduro que hizo del antiguo y sobre todo, lo que meditó a vista de las pinturas de Herculano, le manifestaron la verdadera fuente de la belleza, y los caminos por donde los Griegos la encontraron”³⁸. Según el diplomático español en los frescos que Mengs pintó en Villa Albani (Roma), “se aprovechó mucho de las observaciones que hizo en las pinturas antiguas de Herculano, que había visto en el Museo de Portici”³⁹. Además, se sabe que Carlos III, antes de dejar Nápoles para gobernar en España, regaló a Mengs el vol. II de las *Antichità di Ercolano esposte*, una obra que serviría de modelo tanto al famoso pintor como a sus discípulos⁴⁰. La obra se convirtió en una fuente de modelos inagotable en toda Europa, como elocuentemente muestra una conocida carta escrita por el abate Galiani a Tanucci en 1767:

³⁷ AGP, Reinados, Carlos III, legs, 280², 88²; Sambricio, “José del Castillo”, 289-291; Sanz de Miguel, “El Gabinete del Óvalo”, 32-35; Jordán de Urries, Javier, “*Antichità y chinoiserie* en los palacios de Carlos III”, en Luque Talaván, Miguel (coord.), *Carlos III. Proyección exterior y científica de un reinado ilustrado (catálogo de la exposición M.A.N. marzo de 2017)*, (Madrid: Palacios y Museos Sociedad Mercantil Estatal de Acción Cultural, 2016), 104-105; Alonso Rodríguez, “La Antigüedad”, 123-124. Jesús Martínez Martín opina que a José del Castillo “le resultaría difícil adaptarse correctamente a la nueva corriente clasicista llegada con Mengs”: “El programa artístico cortesano para la iglesia del Real Sitio del Soto de Roma”, *Goya. Revista de Arte*, 365, oct.-dic. (2018), 296.

³⁸ Azara, José Nicolás de Azara, *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del rey*, (Madrid: Imprenta Real, 1780), xxii.

³⁹ Azara, *Obras de D. Antonio Rafael Mengs*, xiii.

⁴⁰ Jordán de Urries, “El clasicismo”, 101, nt. 56; Archivo General de Simancas, Estado, leg. 6.092.

L'Ercolano ha un altro uso qui. Tutti gli orefici, bigiuttieri, pittori di carrozze, sovrapporte, tappezzieri, ornamentisti hanno bisogno di questo libro. Sa V.E. che tutto si ha da fare oggi *à la grecque*, che è lo stesso che a *Erculanum*. [...] Non si fanno più bronzi, intagli, pitture, che non si copino dall' *Ercolano*⁴¹.

En su estudio sobre el Gabinete del Óvalo, Sanz de Miguel pudo comprobar cómo del Castillo había seguido fielmente algunos grabados de las *Antichità di Ercolano*, salvo en los cartones destinados a los paños septentrional y meridional donde el pintor recurrió a las conocidas como *Sacrificantes* y *Danzantes Borghese* (figs. 10 y 11) tomando como modelo las *Admiranda Romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia* de Bartoli para Bellori (Figs. 12 y 13)⁴². Del Castillo podría haber visto estos relieves neoáticos de época adrianea en Roma, pues estuvieron en Villa Borghese hasta que Napoleón compró la colección en 1807, instalándose definitivamente en el Museo del Louvre –donde se conservan en la actualidad– en 1820⁴³.



Fig. 12- *Danzantes Borghese*, en Bellori, Bartoli, *Admiranda*, pl. 63.



Fig. 13- *Sacrificantes Borghese*, en en Bellori, Bartoli, *Admiranda*, pl. 64.

En las pinturas que se conservan en el Salón de Apolo en el Cuartel General de la Armada, José del Castillo recuperó los modelos que había empleado en el Gabinete del Óvalo, pero reinterpretándolos para crear cuatro grupos de mujeres (como se ha indicado, dos de cuatro y dos de tres doncellas). Sobre un fondo negro –sin vistas ni decorados– solo interrumpido por recipientes inspirados en vasijas y calderos antiguos que se intercalaban a los pies de las doncellas, del Castillo jugó con las distintas posiciones que las mujeres ocupaban en los relieves originales y que fueron

⁴¹ Ciardiello, Rosaria, “*Le Antichità di Ercolano esposte*: contributi per la ricomposizione dei complessi pittorici antichi”, *Papirologica Lupiensia*, 16, (2006), 87-106; Caracciolo, Maria Teresa, “Una svolta nel gusto e nell’arte europei: l’Antico nel secolo dei Lumi”, en Osanna, Massimo, Caracciolo, Maria Teresa y Gallo, Luigi (eds.), *Pompei e l’Europa. 1748-1943*, (Milán: Mondadori Electa, 2015), 44. Sobre la influencia de las *Antichità* en las artes decorativas: Vega, Jesusa, “Interrelaciones entre técnica y realidad en el arte de la corte borbónica: La *Antichità di Ercolano esposte*”, *ARS Longa*, 25 (2016), 167-179. Esta autora, junto con Álvaro Molina, estudia también cómo el gusto por la Antigüedad no se limitó al ámbito pictórico palaciego y alcanzó el adorno doméstico a través de las artes decorativas: Molina, Álvaro, Vega, Jesusa, “Adorno y representación: escenarios cotidianos de vida a finales del siglo XVIII en Madrid”, *Cuadernos dieciochistas*, 19 (2018), 139-166.

⁴² Sanz de Miguel, “El Gabinete del Óvalo”, 35-37; Jordán de Urries, “El clasicismo”, 101.

⁴³ *Sacrificantes et Danses Borghèse*: Museo del Louvre inv. MR 822 (Ma 1641) y MR 747 (Ma 1612); Haskell, Francis y Penny, Nicholas, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture. 1500-1900*, (New Haven-Londres (5ª ed.): Yale University Press, 1998), 195-196; Micheli, Maria Elisa, “Rilievi con donne offerenti, danzanti e ghirlandofore a Ravenna e a Roma”, *Prospettiva*, 51 (1987): 10-14.

reproducidos, como ya se ha señalado, por Bartoli en las *Admiranda*, pero también en otra obra que el pintor debió consultar, *Icones et segmenta* de François Perrier para Bellori (figs. 14 y 15)⁴⁴. En esta última obra, las mujeres estaban en modo invertido, tal y como aparecen en algunas de las decoraciones del antiguo Palacio de Godoy⁴⁵. La fuente de inspiración principal fueron las Danzantes, aunque también recurrió, como se mostrará a continuación, a las Sacrificantes.



Fig. 14- *Danzantes Borghese*, en Bellori, Perrier, *Icones et segmenta*, tav. 20.



Fig. 15- *Sacrificantes Borghese*, en Bellori, Perrier, *Icones et segmenta*, tav. 19.

Si nos fijamos en la fig. 6 –a la izquierda de Apolo en su ubicación actual, pero a la derecha cuando estaba en el Palacio de Godoy– y comparamos la disposición de las doncellas con el relieve de las Danzantes Borghese del Louvre y el grabado de Bartoli (fig. 12)⁴⁶, veremos que la primera bacante empezando por la izquierda se corresponde con la primera de Bartoli, la segunda con la tercera, la tercera con la segunda de Bartoli y la cuarta con la primera del grabado pero en modo invertido, tal y como aparece en la reproducción de Perrier (fig. 14). Los ropajes están pintados en colores suaves, exceptuando a las dos bacantes de los extremos que cubren sus hombros con velos de color rojo. La danzante del extremo izquierdo lleva una corona vegetal en la mano que tiene libre y la del extremo derecho una vara.

En el segundo grupo de cuatro mujeres (fig. 7), a la derecha de Apolo, la primera y la tercera doncella empezando desde la izquierda tienen la misma actitud que la cuarta del dibujo de Bartoli y del relieve original, aunque la tercera mira hacia el frente y no dirige su mirada hacia la derecha. La segunda danzante se inspira en la quinta de Bartoli (que no aparecía en el cartón para el Gabinete del Óvalo) y la cuarta, de nuevo, en la primera del grabado, pero en modo invertido, como aparece en la reproducción de Perrier, aunque mirando hacia el fondo de la escena de manera que deja poco de su cara a la vista del espectador. En esta ocasión portan los velos de color rojo la segunda y la cuarta doncella y las mujeres de los extremos llevan ramas en la mano que queda libre.

Si observamos ahora los grupos de tres mujeres veremos que, en la fig. 8, a los pies de Apolo, la doncella que está a la izquierda, tiene la misma actitud que la segunda de Perrier aunque en esta decoración eleva su mano derecha cogiendo una fina rama,

⁴⁴ Apunta a un posible uso de este repertorio en el Gabinete del Óvalo: Jordán de Urríes, “*Antichità y chinoiserie*”, 105.

⁴⁵ Bellori, Giovanni Pietro, Perrier, François, *Icones et segmenta illustrium e marmore tabularum quae Romae adhuc extant a Francisco Perrier delineata incisa et ... restituta*, (Roma, 1645), tav. 19-20.

⁴⁶ Bellori, Bartoli, *Admiranda*, pl. 63.

pues no está enlazada con ninguna otra danzante. La mujer que está a la derecha se asemeja a la que ocupa la quinta posición en el dibujo de Perrier aunque no tiene la pierna derecha adelantada y lleva en su mano izquierda una palma. La doncella que ocupa la posición central recuerda a la bacante que está situada en cuarto lugar (empezando desde la izquierda) en el dibujo de las Sacrificantes Borghese realizado por Perrier, también en modo invertido (fig. 15)⁴⁷. Las vestimentas varían pero recuerdan a los modelos originales.

Por último, en la fig. 9, bajo la cabeza de Apolo, la mujer que ocupa la posición central recuerda de nuevo a la danzante de las Sacrificantes pero en la versión de Bartoli para las *Admiranda*, es decir, la misma que tiene la primera doncella empezando por la izquierda en el relieve original (Fig. 12). Lo único que cambia es su ropaje y la posición del brazo izquierdo al ser necesario enlazar su mano con la de la bacante que ocupa el extremo derecho de la composición. Esta última tiene la misma actitud que la mujer que ocupa la cuarta posición en el grabado de Bartoli aunque con un vestuario diferente. La bacante del extremo izquierdo repite la actitud de la tercera doncella del dibujo de Bartoli con un ropaje distinto que deja su hombro y brazo izquierdo al aire mientras sujeta una corona vegetal. En los dos grupos de tres danzantes, el toque rojo en el vestuario lo ofrece la doncella que está a la derecha de la composición.

El modelo de los relieves de las Sacrificantes y las Danzantes Borghese fue empleado por otros artistas en España, en Europa y atravesó el Atlántico para llegar, incluso, hasta América⁴⁸. Resulta interesante comprobar cómo en un período de unos 20 años, cuando la circulación de artistas entre las mansiones que estaban siendo decoradas en Madrid era muy frecuente, este motivo arqueológico apareció en las decoraciones de El Escorial, del Palacio de los Secretarios de Estado, pero también del Palacio Real de Madrid y del Palacete de la Moncloa. En el primero de ellos lo encontramos en el conocido como *Gabinete de estucos*, una sala que fue utilizada como dormitorio por la reina María Luisa en sus últimos años y que fue decorada en 1791 por los hermanos Brili siguiendo los diseños de Francesco Sabatini, en un momento en el que, según los especialistas, el arquitecto se acercaba cada vez más a los modelos que proporcionaba la Antigüedad⁴⁹. En el friso se introdujeron unos estucos que representaban unas hermas unidas por guirnalda de hojas con unas doncellas que pueden identificarse con algunas de las bailarinas Borghese, como la que ocupa la posición central del relieve neoclásico.

⁴⁷ Bellori, Perrier, *Icones et segmenta*, tav. 19.

⁴⁸ Sobre el éxito de este relieve en el arte y en la decoración en Europa: Aymonino, Adriano, “The fortune of the Borghese Dancers in eighteenth and early nineteenth-century European art and decoration”, en *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775-1780)* (Roma: Campisano Editore, 2012), 477-492.

⁴⁹ Ponz, Antonio, *Viage de España*. VI. *Trata de Madrid, y sitios reales inmediatos*, Segunda impresión, (Madrid: Joaquín Ibarra, 1782), 59; Sancho, José Luis, “Francisco Sabatini y el clasicismo en la decoración interior de los palacios reales durante los reinados de Carlos III y Carlos IV”, en *VI Jornadas de Arte. La visión del mundo clásico en el arte español*, Centro de estudios históricos, CSIC, Madrid, 1993, p. 268; *idem*, “Francisco Sabatini, primer arquitecto, director de la decoración interior en los palacios reales”, en *Francisco Sabatini, 1721-1797. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Centro Cultural Isabel de Farnesio, Aranjuez, octubre-diciembre, 1993*, (Madrid: Fundación Caja de Madrid, 1993), 151, 162 (nt. 32). Pueden verse imágenes de esta sala en la p. 238 del catálogo donde Sancho publicó este artículo.

Asimismo, en el Palacete de la Moncloa se realizaron unas decoraciones recurriendo también a estos modelos mientras fue propiedad, bien de la duquesa viuda de Arcos o bien de su hija, la duquesa de Alba. En la *Sala* o *Pieza de espera* se realizaron unos estucos que imitaban las Sacrificantes Borghese⁵⁰ y en la *Escalera de caoba* que daba a la *Sala de comer* se realizó un relieve que reproducía las Danzantes⁵¹. La imagen, tomada desde un lateral, no permite verlo con total claridad, pero otra fotografía de la *Sala de comer* proporciona otra visión frontal del relieve al fondo del salón⁵². Además, la descripción realizada por Ezquerro lo confirma y lo relaciona con un yeso que se conservaba en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y que el autor cree que había sido encontrado en Herculano o en Pompeya⁵³.

Las decoraciones de este tipo se relacionaban frecuentemente con los restos arqueológicos hallados en las excavaciones de Herculano y Pompeya pues todo lo que se inspiraba en la Antigüedad solía confundirse con “pompeyano” o “herculanense”. Sin embargo, a finales del siglo XVIII había otros restos arqueológicos de la Antigüedad, como las pinturas de la *Domus Aurea* o las Bodas Aldobrandinas, que servían de referente y continuaban siendo frecuentemente imitados⁵⁴. Las decoraciones del Palacio de Buenavista (actual Cuartel General del Ejército), que también perteneció a Godoy, resultan elocuentes en este sentido pues en sus salas encontramos tanto decoraciones directamente inspiradas en las *Antichità di Ercolano*, como las del *Salón Don Quijote*, que copia directamente las doncellas flotantes publicadas en los volúmenes I y III de este repertorio (Fig. 16)⁵⁵, como figuras inspiradas en las pinturas de la *Domus Aurea* en el *Despacho de Audiencias*, que pudieron copiar de *Le antiche camere delle Terme di*

⁵⁰ Ezquerro del Bayo, Joaquín, *El palacete de la Moncloa. Su pasado y su presente*, (Madrid: Hauser y Menet, 1929), 32, 37, pl. XV; “Madrid. Palacete de la Moncloa”, Archivo Ruiz Vernacci, n° inv. VN-25434. IPCE, MCD.

⁵¹ Ezquerro del Bayo, *El palacete*, 37 y 11 del Apéndice, pl. XL. Sobre estas decoraciones del Palacete de la Moncloa: Romero Recio, Mirella, “Roma e Pompei nei palazzi spagnoli del XVIII secolo”, en Capaldi, Carmela y Osanna, Massimo (eds.), *La cultura dell'antico a Napoli nel secolo dei Lumi*, (Roma: L'Erma di Bretschneider, 2020), 90-93.

⁵² “Madrid, Palacete de la Moncloa – Interior” (Archivo Ruiz Vernacci n° inv. VN-25435. IPCE, MCD. Romero Recio, Mirella, “Roma e Pompei”, 96, fig. 10.

⁵³ En otra publicación posterior, Ezquerro del Bayo señaló que el “original griego” se conservaba en el Museo del Louvre: *Palacetes cortesanos del siglo XVIII. Discurso leído por el señor D. Joaquín Ezquerro del Bayo en el acto de su recepción pública y contestación del Excmo. Sr. D. Manuel Escrivá de Romani, conde de Casal el día 24 de noviembre de 1929*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, (Madrid: Blass, S.A. Tipográfica, 1929), 23.

⁵⁴ Dacos, Nicole, *La Découverte de la Domus Aurea et la formation de Grotesques à la Renaissance* (Leiden: E. J. Brill, 1969); eadem, *Rafael. Las logias del Vaticano*, (Barcelona: Lunwerg Editores, 2008); Iacopi, Irene, *Domus Aurea*, (Milán: Electa, 1999); Meyboom, Paul G.P. y Moormann, Eric M., *Le decorazioni dipinte e marmoree della Domus Aurea di Nerone a Roma*, 2 vols., (Lovaina-París-Walpole MA: Peeters, 2013); Fusconi, Giulia, *La fortuna delle nozze Aldobrandini. Dall'Esquilino alla Biblioteca Vaticana*, (Roma, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1994).

⁵⁵ *Antichità*, I, pl. XIX, XX, XXIII; III, XXVIII-XXX.

Tito e le loro pitture (Fig. 17)⁵⁶ o las Bodas Aldobrandinas ocupando una posición relevante en la misma sala (Fig. 18)⁵⁷.



Fig. 16- Danzantes copiadas de las *Antichità di Ercolano* (I, pl. XX, XIX, XXIII) en el *Salón Don Quijote*. Palacio de Buenavista. Madrid. Foto de la autora.

⁵⁶ *Le antiche camere delle terme di Tito e le loro pitture, restituite da L. Mirri, delineate [F. Smuglewicz] incise [M. Carloni] descritte dall' abate G. Carletti*, (Roma, 1776). La fig. 6 copia la plancha nº 23 del vol. I en modo invertido: https://archive.org/details/gri_33125008626216/page/93/mode/2up (consultado el 7 de julio de 2021). Otras zonas de la sala (que no es posible incluir en este artículo por falta de espacio) copian los grabados nº 36, 43 y 49 del vol. II: https://archive.org/details/gri_33125008626273 (consultado el 7 de julio de 2021).

⁵⁷ *Le antiche camere delle terme di Tito e le loro pitture*. II, nº 61, https://archive.org/details/gri_33125008626273/page/125/mode/2up. En Buenavista aparece en modo invertido como en algunos grabados, por ej. el de Sandrart, Joachim von, *Iconologia Deorum, Oder Abbildung der Götter, Welche von den Alten verehret worden*, (Nürnberg: Gedruckt durch Christian Siegmund Froberger, in Verlegung des Authoris), 1680, 200a, https://archive.org/details/gri_33125008672988/page/n327/mode/2up (consultado el 7 de julio de 2021). Véase otro ejemplo de las Bodas Aldobrandinas en modo invertido en: De Lachenal, Lucilla, “Nozze Aldobrandini”, en *L'idea del Bello*, 430-431, nº 35.



Fig. 17- *Despacho de Audiencias*. Palacio de Buenavista. Madrid. Foto de la autora.



Fig. 18- *Despacho de Audiencias*. Palacio de Buenavista. Madrid. Foto de la autora.

SALÓN DEL RAPTO DE GANIMEDES O DESPACHO DE AYUDANTES DE GODOY.

En las actuales instalaciones del Cuartel General de la Armada se encuentra, entre el *Salón de Actos* o *Salón de Honor* y el *Despacho de Godoy*, una estancia conocida como *Salón del Rapto de Ganimedes* o *Despacho de Ayudantes de Godoy*. Todas las publicaciones atribuyen este nombre a la pintura que decoraba el techo de esta estancia en su ubicación original sin aludir a que no es la misma que se puede contemplar en la actualidad. Los autores y autoras que han dedicado alguna atención a esta sala se han fijado en una imagen del *Salón del Rapto de Ganimedes* tomada en el antiguo palacio y que se conservaba en el Archivo del IPCE⁵⁸. Esta imagen se ha perdido y solo se conserva otra donde únicamente puede verse la mitad del techo, que es la que se recoge en este artículo como fig. 5. Este era rectangular y estaba decorado con un óvalo central en el que podía verse a Ganimedes en el momento de ser raptado por Zeus transformado en águila y rodeado de nubes.

En el centro del caveto situado encima de la cabeza de Ganimedes había dos bailarinas de estilo pompeyano, inspiradas en dos grabados de las *Antichità*, que unían sus manos (figs. 19 y 20)⁵⁹; a la izquierda, otra doncella flotante portando una trompeta (figs. 4 y 5)⁶⁰ y a la derecha una dama flotando con lo que parece ser una bandeja en

⁵⁸ La imagen aparece recogida en Blasco Castiñeira (*El Palacio de Godoy*, 113) y repetida en López Ortega (*El pintor madrileño*, II, 104), quien la ubica en “Despacho principal. Ministerio de la Marina. Madrid”. Agradezco a la Conservadora de Fotografía Histórica del IPCE, Isabel Argerich, sus pesquisas para intentar localizar, infructuosamente, esta imagen en el Archivo.

⁵⁹ Casa Moreno, “Archivo de Arte Español (1893-1953), Madrid. Ministerio de Marina, calle Prado nº 3. Techo”. Archivo Moreno nº inv. 35092_B y 03956_C. IPCE, MCD.

⁶⁰ Casa Moreno, “Archivo de Arte Español (1893-1953), Madrid. Ministerio de Marina, calle Prado nº 3. Techo”. Archivo Moreno nº inv. 00652_C y 035092_B. IPCE, MCD.

sus manos⁶¹. Por lo que se aprecia en las fotografías, las pinturas del caveto a los pies de Ganimedes debían estar ya destruidas cuando se tomó la imagen.



Fig. 19- *Antichità*, III, pl. XXVIII.



Fig. 20- *Antichità*, III, pl. XXX

Todos los autores que han aludido a estas pinturas parecen haber dado por hecho que se conservan en la sala que actualmente lleva el mismo nombre en el Cuartel General de la Armada, pero no es así. Únicamente Estrada, que sí había visto las pinturas en su ubicación actual señalaba que no había ningún parecido con la foto del Archivo Moreno y que “da la impresión de haber sido repintada”⁶². Efectivamente el techo actual es más pequeño y tiene una decoración –con problemas de conservación– totalmente diferente (fig. 21) que los investigadores que han estudiado las decoraciones nunca han mencionado.



Fig. 21- Techo del *Salón del Rapto de Ganimedes* o *Despacho de Ayudantes de Godoy*. Cuartel General de la Armada. Madrid. Foto de la autora.

⁶¹ Esta doncella se ve en la imagen perdida del Archivo Moreno que publicó Blasco Castiñeyra (*El Palacio de Godoy*, 113) y en Casa Moreno, “Archivo de Arte Español (1893-1953), Madrid. Ministerio de Marina, calle Prado nº 3. Salón”. Archivo Moreno nº inv. 03956_C. IPCE, MCD.

⁶² Estrada, *El edificio del Ministerio*, 123. No recoge la imagen del techo actual.

Una figura mitológica, probablemente la diosa Iris, domina la decoración de la cubierta. Con un tratamiento delicado aparece sobre un fondo neutro que parece aludir al mundo celestial. El fondo se delimita con una composición octogonal enmarcada por varias bandas a modo de friso, entre las cuales se han combinado motivos geométricos y vegetales. Este esquema aparece inscrito en un espacio cuadrangular que favorece la aparición de cuatro ángulos creando un efecto similar al de las pechinas arquitectónicas. En cada uno de ellos, se puede distinguir una máscara clásica propia del estilo pompeyano, elemento decorativo que parece jugar con la perspectiva gracias al efecto conseguido por el uso del trampantojo. Toda esta composición se enmarca en un cuadrado con marco de cenefas rodeado por una decoración de instrumentos musicales que alternan con doce círculos que, sobre un fondo oscuro, contienen *putti* flotantes. Estos angelotes parecen tomar como modelo unas representaciones semejantes de medallones con amorcillos que procedían de la Villa de Cicerón y que aparecen en el tomo III de las *Antichità di Ercolano* (fig. 22)⁶³. Guardan, además, un gran parecido con los angelotes representados en las pinturas del techo del Despacho de Godoy, del que se hablará en el siguiente apartado, y con otros personajes de este tipo dibujados por José del Castillo en sus *tacchini* para servirle de modelos en el futuro⁶⁴, por lo creo que no es descabellado plantear que el techo del Salón podría haber sido realizado también por este pintor.

⁶³ *Antichità*, III, pls. XXXIV-XXXV. Sobre la decoración de esta Villa que comenzó a excavarse en 1748 y que tanto inspiró a los decoradores: Ciardiello, Rosaria, “Winckelmann e le pitture della ‘Villa di Cicerone’ a Pompei”, en Bragantini, Irene y Morlicchio, Elda (eds.), *Winckelmann e l’archeologia a Napoli, Atti dell’incontro di Studi – Università degli Studi di Napoli l’Orientale 2017*, AION, *Annali di Archeologia e Storia Antica, Quaderni Series Minor* 1, (Nápoles, 2019), 138-140. En general, sobre el influjo de Pompeya en la decoración de interiores: AA.VV., *Rediscovering Pompeii. Exhibition by IBM-ITALIA, New York City, IBM Gallery of Science and Art, 12 July-15 September 1990* (Roma: “L’Erma” di Bretschneider, 1990); Osanna, Massimo, Caracciolo, Maria Teresa y Gallo, Luigi (eds.), *Pompei e l’Europa. 1748-1943*, (Milán: Mondadori Electa, 2015); Hales, Shelley y Leander Touati, Anne-Marie (eds.), *Returns to Pompeii: Interior space and decoration documented and revived, 18th-20th century*, (Estocolmo: Acta Instituti Romani Regni Sueciae, series in 4, vol. 62, 2016).

⁶⁴ Reuter, “Cuadernos italianos de José del Castillo”, 27, 96, 101-103, 118, 131, 134-135, 164, 292-294, 340, 345, 358, 372, 417, 462-463.

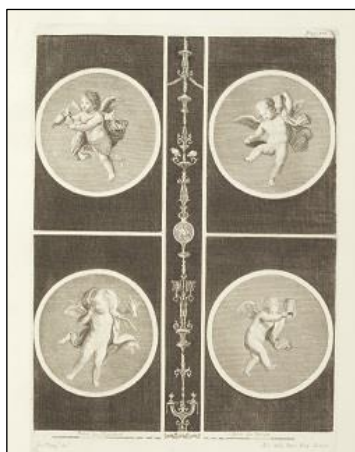


Fig. 22- *Antichità*, III, pl. XXXIV.

En el Despacho de Ayudantes de Godoy sí se mantienen algunas decoraciones del Salón que albergaba estas pinturas adaptadas a un espacio cuadrado y bastante más pequeño que el original. Según la fotografía conservada en el Archivo Moreno (fig. 4) en la Sala original estaba el arco de madera con dos victorias y la pintura de la sobrepuerta con una mujer recostada que en la actualidad se pueden ver en el Salón del Cuartel General de la Armada⁶⁵. Aquí se ha abierto una puerta dentro del arco de madera y se ha adaptado la pintura que aparece en la imagen del IPCE así como otra de las mismas características (figs. 23 y 24).

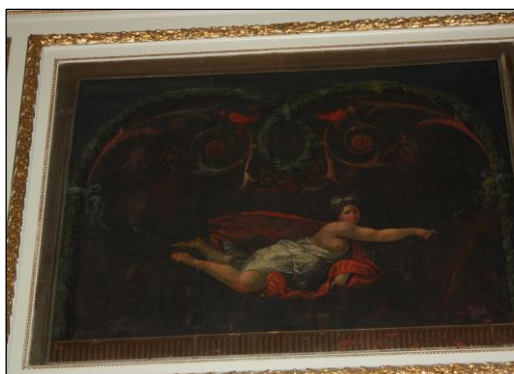


Fig. 23- *Salón del Rapto de Ganimedes o Despacho de Ayudantes de Godoy*. Cuartel General de la Armada. Madrid. Foto de la autora.



Fig. 24. *Salón del Rapto de Ganimedes o Despacho de Ayudantes de Godoy*. Cuartel General de la Armada. Madrid. Foto de la autora.

Ambas –también atribuidas a José del Castillo por Selina Blasco y José Manuel Arnaiz– aparecen tumbadas en una ligera red que hace las veces de hamaca colgante

⁶⁵ Casa Moreno, “Archivo de Arte Español (1893-1953), Madrid. Ministerio de Marina, calle Prado nº 3. Techo”. Archivo Moreno nº inv. 00652_C. IPCE, MCD. La otra doncella tumbada puede verse en nº inv. 03956_C.

que se sujeta a dos estructuras vegetales decoradas con roleos. Las dos están vestidas con sandalias, ropaje clásico blanco, tienen un pecho al descubierto y destacan sobre un fondo oscuro con detalles en rojo (como las danzantes del Salón de Apolo) y verde en la decoración vegetal que las rodea. Mientras que una descansa reclinada sobre su brazo derecho boca arriba, la otra lo hace sobre su brazo izquierdo, boca abajo y tendiendo al frente el brazo derecho (fig. 23). En mi opinión, y de manera mucho más clara la doncella tumbada boca abajo, las dos pinturas están inspiradas en un grabado del volumen IV de las *Antichità* (fig. 25), colección que podría haber servido de modelo también en este caso, tal y como Mengs había recomendado a del Castillo.



Fig. 25- *Antichità*, IV, pl. IV.

DESPACHO DE GODOY

Se conoce bastante bien la disposición original de esta estancia gracias a las fotografías del Archivo Moreno que conserva el IPCE (fig. 26), algunas de ellas publicadas en los artículos de Prast⁶⁶, así como por la descripción que realizó Fidel Pérez R. Mínguez⁶⁷.

⁶⁶ Casa Moreno, “Archivo de Arte Español (1893-1953), Madrid. Ministerio de Marina, calle Prado nº 3”. Archivo Moreno nº inv. 35087_B, 35088_B, 35089_B, 35090_B, 35091_B, 35093_B, 35094_B, 35095_B. IPCE, MCD. Prast, “Arquitectura y Decoración. Historia y Arte”, 65; *idem*, “Arquitectura y decoración. Una reliquia de arte decorativo, salvada”, *Cortijos y Rascacielos: casas de campo, arquitectura, decoración*, 5 (1931): 137.

⁶⁷ Pérez R. Mínguez, “El Ministerio de Marina”, 346-347.



Fig. 26- Techo del Despacho de Godoy. Casa Moreno, “Archivo de Arte Español (1893-1953), Madrid. Ministerio de Marina, calle Prado nº 3”. Archivo Moreno nº inv. 35088_B. IPCE, MCD.

Como sucedió con las estancias ya comentadas, el despacho hubo de adaptarse al nuevo espacio, pero conservó en gran medida su aspecto original. El techo decorado con los signos del zodiaco se conserva en buen estado. En el espacio central aparecen cinco angelotes sujetando un globo terráqueo rodeados por un círculo de rosetones enmarcado, a su vez, por otro de flores. Estos se asemejan, como ya se ha apuntado más arriba, a los *putti* del *Salón del Rapto de Ganimedes*, inspirados, probablemente en las *Antichità*, aunque en este caso es posible rastrear otros modelos en los *tacchini* de José del Castillo que creo que permiten confirmar que fue este artista quien realizó las pinturas del techo, tal y como habían defendido ya Morales y Marín, Blasco Castiñeyra y López Ortega⁶⁸. Los amorcillos que trepan ocultando su cabeza, especialmente el que puede verse a la izquierda de la fig. 27 recuerda sin lugar a dudas a la pl. 79 del Cuaderno I de José del Castillo, “Putti trepando a un vaso e introduciéndose en un mascarón”, realizado en 1762⁶⁹. Según Reuter, este dibujo parece la copia, en modo invertido, de un amorcillo representado en un sarcófago romano que pertenecía a la colección Mattei en Roma y que despertó el interés también de otros artistas como Antonio González Velázquez y Pierre-Joseph Antoine⁷⁰. El pintor añadió las alas (que sí tenían

⁶⁸ Morales y Marín, *Pintura en España*, 228; Blasco Castiñeyra, *El Palacio de Godoy*, 105; López Ortega, *El pintor madrileño*, II, 103-104. Arnaiz, opinaba que el *Globo sostenido por ángeles* era de Ferro (“Sobre Goya”, 268).

⁶⁹ Reuter, “Cuadernos italianos de José del Castillo”, I, 96 (pl. 79).

⁷⁰ Puede verse el dibujo de este sarcófago en R. Venuti, *Vetera monumenta quae in hortis Caelimontanis et in aedibus Matthaeciorum adservantur*, III, Monaldinus, Roma, 1779, lám. XLVII. https://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view%5Blayout%5D=buchseite_item&search%5Bconstraints%5D%5Bbuchseite%5D%5BPS_BuchseiteID%5D=238251&view%5Bsection%5D=uebersicht&view%5Bpage

en el relieve original) y un manto flotante tanto a este como a los restantes *putti* del techo. El que está de espaldas con un manto verde entre las piernas (en la parte de arriba de la fig. 27) parece una copia del dibujo 157 recogido en el Cuaderno I⁷¹, aunque aquí el manto está recogido en el lado derecho y en el techo el brazo izquierdo estaría tapado por el ala. Según Reuter se trata de una “copia del angelote que aparece a la derecha el escudo del papa Chigi, esculpido bajo el balcón del órgano en el brazo derecho del transepto de Santa Maria del Popolo, obra en mármol realizada por Antonio Raggi en 1657 según dibujo de Gian Lorenzo Bernini”. En cuanto a los dos amorcillos que aparecen de frente, recuerdan ineludiblemente al dibujo que José del Castillo realizó de los dos angelotes que aparecen sobre San Felipe Neri, realizados por Pierre Le Gros, en la capilla Antamori en la iglesia de San Girolamo della Carità (Roma)⁷². Hay algunas diferencias en la posición de los brazos y en la orientación, pero creo muy factible que tomase como modelo ese dibujo. Así pues, en el caso de la decoración central del techo, el pintor se nutrió de los apuntes que había tomado durante su estancia romana, incluyendo los dibujos de restos de la Antigüedad pero también de obras barrocas.



Fig. 27- Techo del Despacho de Godoy. Cuartel General de la Armada. Madrid.
Foto de la autora

Alrededor de los angelotes se disponen, en un círculo exterior, doce paños extendidos separados por guirnaldas de flores. En cada uno de ellos se ha representado una figura femenina portando cada uno de los signos del zodiaco. Las doncellas flotan en el aire y están vestidas a la antigua guardando una gran similitud con las figuras

[%5D=0&view%5Bactive_tab%5D=overview](#) (consultado el 17 de julio de 2019, revisado el 6 de julio de 2021).

⁷¹ Reuter, “Cuadernos italianos de José del Castillo”, I, 135 (pl. 157).

⁷² Reuter, “Cuadernos italianos de José del Castillo”, III, 341 (pl. 35).

femeninas del techo del *Salón del Rapto de Ganimedes* (figs. 4 y 5). Es indudable que el pintor se inspiró, sin copiarlos fielmente, en modelos de la Antigüedad romana, entre ellos, las bailarinas pompeyanas. La doncella que porta el emblema de Escorpio (la quinta hacia la derecha contando a partir del cable de la lámpara en la fig. 27) recuerda la pintura de la bailarina que toca los címbalos recogida en las *Antichità*⁷³. Pero no parece que esta fuese la única publicación con estampas de pinturas romanas que utilizó. Creo que la figura que lleva el signo de Sagitario (a continuación de Escorpio en fig. 27) puede estar en deuda con un dibujo que José del Castillo realizó en su estancia italiana⁷⁴. Se trata de una doncella que se ciñe una corona de flores y que pudo copiar de la obra sobre pintura antigua de Bartoli que se ha mencionado más arriba⁷⁵. En cualquier caso, tampoco descartó otros modelos aunque les dio el mismo toque clásico que al resto de las portadoras de los signos del zodiaco. Para realizar la dama que representa a Leo (segunda hacia la derecha contando a partir del cable de la lámpara en la fig. 27), creo que pudo seguir su dibujo de un angelote pintado al fresco por Andrea Pozzo en la iglesia de Sant'Ignazio⁷⁶. En definitiva, José del Castillo recurrió de nuevo a sus apuntes romanos para crear un ambiente que se sumaba al “estilo pompeyano”, incluyendo unas bailarinas que se pondrían de rabiosa actualidad en la decoración de interiores en toda Europa a partir del descubrimiento de la Villa de Cicerón en Pompeya, aunque los modelos del pintor español no siempre fuesen propiamente antiguos.

En los ángulos del cuadrado en los que se enmarca el círculo con los signos del zodiaco se integraron unas máscaras clásicas dentro de un espacio circular y, bajo el techo, un friso que representa colgaduras de tela, dentro de las cuales se han representado grifos y máscaras (fig. 28). Entre las colgaduras se pintaron jarrones con flores y en dos sobrepuestas sendas esfinges, representando, como en otras zonas del Palacio, la sabiduría (fig. 29). José del Castillo también había dibujado grifos y esfinges en sus cuadernos italianos. El grifo que aparece en su Cuaderno III y que probablemente copió de un sarcófago romano, guarda bastante parecido con las representadas en el *Despacho*, cosa que no sucede con las esfinges⁷⁷ que, bajo mi punto de vista, se asemejan más a una de las recogidas por Montfaucon en su obra *L'antiquité expliquée et représentée en figures* (fig. 30)⁷⁸.

⁷³ *Antichità*, I, pl. XXI. Sobre el impacto de esta figura y de las restantes bailarinas tocando instrumentos musicales, véase: D'Alconzo, Paola, “Facing Antiquity, Back and Forth, in Eighteenth-century Naples”, *Music in Art*, 40.1 (2015), 9-43

⁷⁴ Reuter, “Cuadernos italianos de José del Castillo”, II, 221 (pl. 49).

⁷⁵ Bellori, Bartoli, Bartoli, *Le pitture antiche*, tav. VII. [https://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view\[layout\]=buchseite_item&search\[constraints\]\[buchseite\]\[searchSerie\]\[nummer\]=10452](https://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view[layout]=buchseite_item&search[constraints][buchseite][searchSerie][nummer]=10452) (consultado el 18 de julio de 2019, revisado el 6 de julio de 2021).

⁷⁶ Reuter, “Cuadernos italianos de José del Castillo”, III, 358 (pl. 69).

⁷⁷ Grifo: Reuter, “Cuadernos italianos de José del Castillo”, III, 346 (pl. 45). Esfinges: Reuter, “Cuadernos italianos de José del Castillo”, 61 (pl. 9); II, 294 (pl. 192).

⁷⁸ Montfaucon, Bernard de, *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, II.2, *La religion des Egyptiens, des Arabes, des Syriens, des Perses, des Scythes, des Germains, des Gaulois, des Espagnols et des Carthaginois*, 2ª ed., (París: Chez Florentin Delaulne et al., 1722), pl. CXXX.



Fig. 28. Grifos y máscaras en el Despacho de Godoy. Cuartel General de la Armada. Madrid. Foto de la autora



Fig. 29- Esfinge en el Despacho de Godoy. Cuartel General de la Armada. Madrid. Foto de la autora



Fig. 30- Montfaucon, *L'antiquité expliquée*, pl. CXXX.

Antonio Prast, lamentándose por la falta de información sobre los artistas que trabajaron en el Palacio de los Secretarios de Estado, defendía que las esfinges del Despacho de Godoy eran “goyescas” —como otras pinturas del Palacio a las que ya se ha aludido— y las decoraciones del techo y las sobrepuertas, de estilo pompeyano⁷⁹. Arnaiz, opinaba que habían sido realizadas por José del Castillo y, Selina Blasco, por otro lado, encontraba semejanzas entre estas esfinges y las que Juan de la Mata Duque pintó en el Salón de los Espejos del Palacio Real de Aranjuez en 1803⁸⁰. No hay constancia de que este pintor trabajase en el Palacio de Godoy por lo que, en mi opinión, es más probable que las esfinges fuesen realizadas por José del Castillo o por Gregorio Ferro.

⁷⁹ Prast, “Arquitectura y Decoración. Historia y Arte”, 65; *idem*, “Arquitectura y decoración. Una reliquia”, 137.

⁸⁰ Blasco Castiñeyra, *El Palacio de Godoy*, 111; Jordán de Urrés, “Las pinturas murales”, <https://www.investigart.com/2020/11/24/las-pinturas-murales-del-palacio-de-godoy/> (consultado el 24 de noviembre de 2020).

EN CONCLUSIÓN

Las pinturas que fueron trasladadas desde el Palacio de los Secretarios de Estado al Ministerio de Marina en el siglo XX recogen los gustos de una época seducida por los restos arqueológicos de la Antigüedad. No solo se patrocinaban excavaciones y se exhibían colecciones de antigüedades en los palacios, sino que, además, las decoraciones inspiradas en los restos del mundo antiguo se desplegaban por las estancias y formaban parte de la vida cotidiana de sus habitantes. El programa decorativo desarrollado en el Palacio de los Secretarios de Estado es fiel reflejo de esta tendencia que encontró en la Antigüedad un espacio en el que quienes ejercían el poder se encontraban representados, consolidando la formación del gusto por lo clásico (generalmente acogido bajo el paraguas de “pompeyano”), en la corte española. Para llevar a cabo las pinturas de este edificio, los artistas recurrieron tanto a los dibujos de restos arqueológicos que habían realizado durante sus estancias en Roma, donde habían tenido acceso a las grandes colecciones de antigüedades, como a las publicaciones que recogían estos restos, sin olvidar los yesos que se conservaban en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando e incluso a las obras de los grandes maestros del Barroco que también podían aportar algunos modelos.

Los recientes y constantes descubrimientos realizados en Pompeya y Herculano durante el siglo XVIII atrajeron a los artistas y la publicación que comenzó a dar a conocer estos restos arqueológicos, las *Antichità di Ercolano esposte*, les aportaron un catálogo de motivos. Los *putti* y las bailarinas inspiradas en las halladas en la Villa de Cicerón en Pompeya venían a mostrar hasta qué punto el programa iconográfico del Palacio de los Secretarios de Estado recogía las últimas tendencias en decoraciones inspiradas en la Antigüedad, ornamentaciones que habían alcanzado tal grado de difusión que gran parte de las decoraciones que recordaban el mundo clásico eran clasificadas como “pompeyanas” o “herculanenses”, aunque los modelos en los que se inspiraban no lo fueran. Eso ha venido sucediendo con las pinturas del antiguo Ministerio de Marina que, aunque incluyen motivos tomados de las *Antichità*, tal y como había indicado el propio Mengs que debía hacerse, también se inspiraron en otros restos arqueológicos que nada tienen que ver con los yacimientos campanos. Sin duda el caso más relevante es el techo del Salón de Apolo –clasificado todavía por especialistas modernos como “pompeyano” – donde en realidad se hacen diferentes versiones de las Danzantes Borghese, aunque no es el único ejemplo, pues también se han podido identificar en este artículo otros restos antiguos incorporados a las pinturas del Palacio y tomados de famosos repertorios como los de Bellori y Bartoli, Perrier, Venuti y Montfaucon.

Motivos de sarcófagos, relieves y pinturas del mundo antiguo encontraron acomodo en un palacio del siglo XVIII que ha sufrido múltiples avatares. Su traslado al antiguo Ministerio de Marina modificó parte de las decoraciones y el difícil acceso a las salas donde se encuentran las pinturas ha hecho que se haya incurrido en una serie de errores recurrentes por parte de los especialistas que los han comentado sin haberlos visto *in situ*. El más importante de ellos ha sido creer que el fresco de Ganimedes se conservaba en el actual Cuartel General de la Armada, cuando en realidad el techo que

decora el conocido como *Salón del Rapto de Ganimedes* recoge una pintura diferente que no había sido publicada y que, probablemente representa a una diosa Iris inspirada en las bailarinas pompeyanas de la Villa de Cicerón.

No es fácil saber con certeza qué pinturas realizaron cada uno de los pintores que participaron en las decoraciones del palacio, pero el estudio de los cuadernos de José del Castillo invita a reforzar la idea de que pudo intervenir en algunas de ellas. En cualquier caso, todos los artistas que participaron amaban la antigüedad, habían estudiado en Roma y conocían los restos arqueológicos que atesoraban las grandes colecciones, incluida la que crecía sin cesar en el reino de Nápoles. No es de extrañar, por tanto, que las pinturas del Palacio de los Secretarios de Estado cedieran el protagonismo a una Antigüedad que se hizo presente en el espacio cotidiano en el que se desarrollaron algunos de los políticos españoles más importantes de las últimas décadas del siglo XVIII.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Rediscovering Pompeii. Exhibition by IBM-ITALIA, New York City, IBM Gallery of Science and Art, 12 July-15 September 1990* (Roma: “L’Erma” di Bretschneider, 1990).
- Abascal, Juan Manuel, “Carlos IV y el patrimonio arqueológico en España”, en *Corona y arqueología en el siglo de las luces* (Madrid: Patrimonio Nacional, 2010), 425-433.
- Alonso Rodríguez, M^a del Carmen, “La Antigüedad al servicio del rey. La difusión del gusto pompeyano en España en el siglo XVIII”, *Cuadernos dieciochistas* 19 (2018), 105-137. DOI: <http://dx.doi.org/10.14201/cuadiecici201819105137>
- Arnaiz, José Manuel: “Sobre Goya y algunos pintores de su entorno”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, 11 (1999), 263-288.
- Aymonino, Adriano, “The fortune of the *Borghese Dancers* in eighteenth and early nineteenth-century European art and decoration”, en *Roma fuori di Roma. L’esportazione dell’arte moderna da Pio VI all’Unità (1775-1780)* (Roma: Campisano Editore, 2012), 477-492.
- Azara, José Nicolás de Azara, *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del rey*, (Madrid: Imprenta Real, 1780).
- Bellori, Giovanni Pietro, Bartoli, Pietro Santi, *Admiranda Romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia*, (Roma: sumptibus ac typis edita a Joanne Jacobo de Rubeis, 1693).
- Bellori, Giovanni Pietro, Bartoli, Pietro Santi, Bartoli, Francesco, *Le Pitture Antiche delle Grotte di Roma, e del sepolcro de’ Nasonj*, (Roma: Nuova Stamparia di Gaetano degli Zenobi, 1706).
- Bellori, Giovanni Pietro, Perrier, François, *Icones et segmenta illustrium e marmore tabularum quae Romae adhuc extant a Francisco Perrier delineata incisa et ... restituta*, (Roma, 1645).
- Blasco Castiñeyra, Selina, *El Palacio de Godoy*, (Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1996).
- Caracciolo, Maria Teresa, “Una svolta nel gusto e nell’arte europei: l’Antico nel secolo dei Lumi”, en Osanna, Massimo, Caracciolo, Maria Teresa y Gallo, Luigi (eds.), *Pompei e l’Europa. 1748-1943*, (Milán: Mondadori Electa, 2015), 37-45.

- Canto, Alicia María, *La arqueología española en la época de Carlos IV y Godoy. Los dibujos de Mérida de Don Manuel de Villena Moziño (1791-1794)*, (Madrid: Fundación de Estudios Romanos - Fundación El Monte, 2001).
- , “Carlos IV y Godoy: los primeros protectores ilustrados de la arqueología española”, en Almagro-Gorbea, Martín y Maier, Jorge (eds.), *De Pompeya al Nuevo Mundo. La corona española y la arqueología en el siglo XVIII*, (Madrid: RAH-Patrimonio Nacional, 2012), 299-331.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España I*, (Madrid: Viuda de Ibarra, 1800).
- Ciardiello, Rosaria, “*Le Antichità di Ercolano esposte*: contributi per la ricomposizione dei complessi pittorici antichi”, *Papirologica Lupiensia*, 15 (2006), 87-106.
- , “Winckelmann e le pitture della ‘Villa di Cicerone’ a Pompei”, en Bragantini, Irene y Morlicchio, Elda (eds.), *Winckelmann e l’archeologia a Napoli, Atti dell’incontro di Studi – Università degli Studi di Napoli l’Orientale 2017, AION, Annali di Archeologia e Storia Antica, Quaderni Series Minor 1*, (Nápoles, 2019), 181-238.
- Dacos, Nicole, *La Découverte de la Domus Aurea et la formation de Grotesques à la Renaissance*, (Leiden: E. J. Brill, 1969).
- , *Rafael. Las logias del Vaticano*, (Barcelona: Lunwerg Editores, 2008).
- D’Alconzo, Paola, “Facing Antiquity, Back and Forth, in Eighteenth-century Naples”, *Music in Art*, 40.1 (2015), 29-43.
- De Franceschini, Marina, *Villa Adriana Accademia. Hadrian’s Secret Garden, I, History of the Excavations, Ancient Sources and Antiquarian Studies from the XVth to the XVIIIth centuries*, (Pisa-Roma: Istituto Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2016).
- De Lachenal, Lucilla, “Nozze Aldobrandini” y “Pietro Sante Bartoli da un disegno di Annibale Carracci”, en *L’Idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, II, (Roma: Edizioni De Luca, 2000), 430-431, n.º 35; 638, n.º 2.
- Estrada, Rafael, *El edificio del Ministerio de Marina (Cuartel General de la Armada)*, (Valladolid: Quirón Ediciones, 2006).
- Ezquerro del Bayo, Joaquín, *El palacete de la Moncloa. Su pasado y su presente*, (Madrid: Hauser y Menet, 1929).
- , *Palacetes cortesanos del siglo XVIII. Discurso leído por el señor D. Joaquín Ezquerro del Bayo en el acto de su recepción pública y contestación del Excmo. Sr. D. Manuel Escrivá de Romaní, conde de Casal el día 24 de noviembre de 1929*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, (Madrid: Blass, S.A. Tipográfica, 1929).

- Fusconi, Giulia, *La fortuna delle nozze Aldobrandini. Dall'Esquilino alla Biblioteca Vaticana*, (Roma, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1994).
- García Sánchez, Jorge, “Manuel Godoy, ‘genio delle scavazioni’: algunas precisiones acerca de sus descubrimientos arqueológicos en el Monte Celio de Roma”, *Archivo Español de Arqueología*, 79 (2006), 155-176.
- Godoy, Manuel, *Príncipe de la Paz. Memorias*, 2 vols., edición de Seco Serrano, Carlos, (Madrid: Biblioteca de autores españoles, Atlas, 1965).
- Iacopi, Irene, *Domus Aurea*, (Milán: Electa, 1999).
- Hales, Shelley y Leander Touati, Anne-Marie (eds.), *Returns to Pompeii: Interior space and decoration documented and revived, 18th-20th century*, (Estocolmo: Acta Instituti Romani Regni Sueciae, series in 4, vol. 62, 2016).
- Haskell, Francis y Penny, Nicholas, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture. 1500-1900*, (New Haven-Londres (5ª ed.): Yale University Press, 1998).
- Jordán de Urríes, Javier, “El clasicismo en los discípulos de Mengs”, en *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*, (Madrid: RABASF, 2013), 94-107.
- , “*Antichità y chinoiserie* en los palacios de Carlos III”, en Luque Talaván, Miguel (coord.), *Carlos III. Proyección exterior y científica de un reinado ilustrado (catálogo de la exposición M.A.N. marzo de 2017)*, Madrid: Palacios y Museos Sociedad Mercantil Estatal de Acción Cultural, 2016), 95-105.
- , “Las pinturas murales del Palacio de Godoy”, blog en *Investigart* (24 de noviembre de 2020) <https://www.investigart.com/2020/11/24/las-pinturas-murales-del-palacio-de-godoy/> (consultado el 24 de noviembre de 2020).
- Le antiche camere delle terme di Tito e le loro pitture, restituite da L. Mirri, delineate [F. Smuglewicz] incise [M. Carloni] descritte dall' abate G. Carletti*, 2 vols. (Roma, 1776).
- Le Antichità di Ercolano esposte*, (Nápoles: Nella Regia Stamperia), I (1757), III (1762) y IV (1765).
- López Ortega, Jesús, *El pintor madrileño José del Castillo (1737-1793)*, (Tesis doctoral inédita, 3 vols., Universidad Complutense de Madrid, 2014).
- Martínez Iborra, Ana, “Joseph del Castillo”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 41 (1933): 62-70 y 128-139.

- Martínez Martín, Jesús, “El programa artístico cortesano para la iglesia del Real Sitio del Soto de Roma”, *Goya. Revista de Arte*, 365, oct.-dic. (2018), 288-301.
- Meyboom, Paul G.P. y Moormann, Eric M., *Le decorazioni dipinte e marmoree della Domus Aurea di Nerone a Roma*, 2 vols., (Lovaina-París-Walpole MA: Peeters, 2013).
- Micheli, Maria Elisa, “Rilievi con donne offerenti, danzanti e ghirlandofore a Ravenna e a Roma”, *Prospettiva*, 51 (1987): 2-16.
- Moleón, Pedro, *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour. 1746-1796*, (Madrid: Abada, 2003).
- Molina, Álvaro, Vega, Jesusa, “Adorno y representación: escenarios cotidianos de vida a finales del siglo XVIII en Madrid”, *Cuadernos dieciochistas*, 19 (2018), 139-166.
- Montfaucon, Bernard de, *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, II.2, *La religion des Egyptiens, des Arabes, des Syriens, des Perses, des Scythes, des Germains, des Gaulois, des Espagnols et des Carthaginois*, 2ª ed., (París: Chez Florentin Delaulne et al., 1722).
- Morales y Marín, José Luis, *Pintura en España. 1750-1808*, (Madrid: Cátedra, 1994).
- , “El pintor Gregorio Ferro (1742-1812), Director General de la Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando: Noticias documentales sobre su última etapa”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 84 (1997): 451-470.
- , *Gregorio Ferro (1742-1812)*, (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1999).
- Navarrete Orcera, Antonio, *La mitología en los palacios españoles*, (Jaén: UNED, 2005).
- Pérez R. Mínguez, Fidel, “El Ministerio de Marina (Páginas de un libro)”, *El Mundo Naval Ilustrado*, año II, 31, 1/8/1898: 345-350.
- Ponz, Antonio, *Viage de España. V. Viage de España. V. Trata de Madrid, y sitios reales inmediatos*, Tercera impresión (Madrid: Viuda de D. Joaquín Ibarra, 1793).
- , *Viage de España. VI. Trata de Madrid, y sitios reales inmediatos*, Segunda impresión, (Madrid: Joaquín Ibarra, 1782).
- Prast, Antonio, “Arquitectura y Decoración. Historia y Arte. El Despacho de Godoy”, *Cosmópolis*, 27, febrero (1930): 63-65.
- , “Arquitectura y decoración. Una reliquia de arte decorativo, salvada”, *Cortijos y Rascacielos: casas de campo, arquitectura, decoración*, 5 (1931): 135-138.

- Reuter, Anna, “Los Cuadernos italianos de los artistas españoles del siglo XVIII. ‘Libros de memoria’ en formato bolsillo”, en Sazatornil, Luis y Jiménez, Frédéric (coord.), *El arte español entre Roma y París. Siglos XVIII y XIX: intercambios artísticos y circulación de modelos*, (Madrid: Casa de Velázquez, 2014), 29-54.
- , “Cuadernos italianos de José del Castillo. I, II y III”, en *Cuadernos italianos en el Museo del Prado. Francisco de Goya, José del Castillo, Mariano Salvador Maella: Catálogo razonado*, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2013), 16-484. <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/cuadernos-italianos-en-el-museo-del-prado/a54cc371-7053-4e72-8dc9-e952e54e7073> (consultado el 17 de julio de 2019, revisado 5 de julio de 2021).
- Romero Recio, Mirella, *Ecos de un descubrimiento. Viajeros españoles en Pompeya (1748-1936)*, (Madrid: Editorial Polifemo, 2012).
- , “Roma e Pompei nei palazzi spagnoli del XVIII secolo”, en Capaldi, Carmela y Osanna, Massimo (eds.), *La cultura dell’antico a Napoli nel secolo dei Lumi*, (Roma: L’Erma di Bretschneider, 2020), 87-99.
- Rose-de Viejo, Isadora, *Manuel Godoy patrón de las artes y coleccionista*, 2 vols., (Madrid: Tesis doctorales Universidad Complutense de Madrid, 1983). (digit. en 2015: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/52800/>).
- Sambricio, Valentín de, “José del Castillo, pintor de tapices”, *Archivo Español de Arte*, 23 (92) (1950): 273-301.
- , *José del Castillo*, (Madrid: Instituto Diego Velázquez del CSIC, 1958).
- Sancho, José Luis, “Francisco Sabatini y el clasicismo en la decoración interior de los palacios reales durante los reinados de Carlos III y Carlos IV”, en *VI Jornadas de Arte. La visión del mundo clásico en el arte español*, (Madrid: Centro de estudios históricos, CSIC, 1993), 263-273.
- , “Francisco Sabatini, primer arquitecto, director de la decoración interior en los palacios reales”, en *Francisco Sabatini, 1721-1797. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Centro Cultural Isabel de Farnesio, Aranjuez, octubre-diciembre, 1993*, (Madrid: Fundación Caja de Madrid, 1993), 143-165.
- Sandrart, Joachim von, *Iconologia Deorum, Oder Abbildung der Götter, Welche von den Alten verehret worden*, (Nürnberg: Gedruckt durch Christian Siegmund Froberger, in Verlegung des Authoris), 1680.

- Sanz de Miguel, Carlos, “El Gabinete del Óvalo de María Luisa de Parma en El Escorial: José del Castillo y sus imágenes inspiradas en la Antigüedad clásica”, *Reales Sitios*, 192 (2012): 28-47.
- Urrea, Jesús, “Pintores españoles en Roma a mediados del siglo XVIII”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 75-76 (1999), 367-388.
- , “Balance sobre el estudio de los pintores y escultores españoles en la Roma del Setecientos”, en Sazatornil, Luis y Jiménez, Frédéric (coord.), *El arte español entre Roma y París. Siglos XVIII y XIX: intercambios artísticos y circulación de modelos*, (Madrid: Casa de Velázquez, 2014), 19-28.
- Vega, Jesusa, “Interrelaciones entre técnica y realidad en el arte de la corte borbónica: La *Antichità di Ercolano esposte*”, *ARS Longa*, 25 (2016), 167-179.
- Venuti, Ridolfino, *Vetera monumenta quae in hortis Caelimontanis et in aedibus Matthaeciorum adservantur*, III, (Roma: Monaldinus, 1779).

Recibido: 9 de julio de 2021
Aceptado: 15 de octubre de 2021