

# NUEVAS FORMAS DE VER LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA: POMPEYA A TRAVÉS DEL ARCHIVO MADRAZO

*NEW WAYS OF SEEING CLASSICAL  
ANTIQUITY: POMPEII THROUGH THE  
MADRAZO ARCHIVE*

*Maria Eugenia Cabrerizo Barranco<sup>1</sup>*

**Resumen:** Los Madrazo ocuparon puestos de gran relevancia dentro del panorama artístico y cultural español desde finales del siglo XVIII y durante gran parte del siglo siguiente, lo que les permitió tener acceso, en ocasiones fruto de la casualidad, a la Antigüedad real que estaba surgiendo, con el descubrimiento de Pompeya y Herculano. Este artículo pone el foco en este aspecto muy poco o nada tratado sobre ellos, que es el haber sido testigos y cronistas privilegiados de episodios fundamentales del redescubrimiento de la Antigüedad clásica y estudiar cómo queda reflejado en su documentación personal y archivo. Este particular acercamiento se realiza a través de cartas y fotografías que expresan mejor que ningún medio su interés, o al menos su curiosidad inicial y su formación en temas clásicos.

**Palabras clave:** Pompeya; cronista; fotografía; monumento; arqueología

**Abstract:** The Madrazo's occupied positions of great relevance within the Spanish artistic and cultural panorama from the end of the 18th century and for much of the following century, which allowed them to have access, sometimes as a result of chance, to the real Antiquity that was emerging, with the discovery of Pompeii and Herculaneum. This article focuses on this aspect

---

<sup>1</sup> Conservadora de museos estatales. Subdirección de Registros y Documentación de Patrimonio Histórico. Ministerio de Cultura. Email: meugenia.cabrerizo@cultura.gob.es ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2480-1382>

that has been little or nothing discussed about them, which is having been privileged witnesses and chroniclers of fundamental episodes of the rediscovery of classical antiquity and studying how it is reflected in their personal documentation and archive. This particular approach is carried out through letters and photographs that express better than any medium his interest, or at least his initial curiosity and his training in classical themes.

**Keywords:** Pompeii; chronicler; photography; monument; archaeology

Este artículo tiene por objetivo dar unas pinceladas sobre algunos miembros de los Madrazo, los hijos del Federico, Raimundo (1841-1920) y Ricardo (1852-1917), que al igual que su padre, su tío Luis y su abuelo José, serán testigos de excepción de la Antigüedad clásica en su época. Acercándonos a la década de 1860, tanto las tendencias artísticas como científicas han avanzado. El Romanticismo da paso al realismo y a nuevas formas de representación de la realidad, en las que la fotografía tendrá un papel destacado; y no solo para el arte sino también para la arqueología, como veremos más adelante.

En primer lugar, baste decir que los nietos de José de Madrazo tuvieron una educación similar a la de sus progenitores. Raimundo de Madrazo y Garreta<sup>2</sup> se inició en los estudios de su padre y de su abuelo. En sus *Memorias* recordaba que “a los 7 años se ocupó mi abuelo de mi enseñanza y me dio unas narices y ojos para que los copiara. Parece que lo hice bastante bien porque recuerdo que Frates, mi maestro de primeras letras, dio su aprobación, también mamá y el abuelo. Pero me dijo “no midas los originales, hazlo todo a ojo”. Cursó los estudios elementales y superiores en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, ingresando en 1854. Concluidos sus estudios en Madrid, Raimundo viajó a París, sin beca, para evitar a su familia los conflictos por temas de favoritismos. Allí trabajó en el taller de Ingres (López y Aixelà, 2007, pp. 21-22) que, como hemos visto tuvo especial relación tanto con su abuelo como con su padre; al respecto señala Julián Gallego (1985) que “cada hijo obediente da los primeros pasos asido al maestro de su padre, Fe-

---

<sup>2</sup> <https://dbe.rah.es/biografias/12567/raimundo-de-madrazo-y-garreta> [consultado el 11.09.2021]  
<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/madrazo-y-garreta-raimundo-de/co1c352f-9b38-4504-b54e-29c70a1bfe7e> [consultado el 14.03.2024]

derico a David, Raimundo a Ingres. De su padre ha heredado, además de su alta posición social de aristócrata de la pintura europea, un gran talento de retratista, aunque sus modelos parezcan menos vivos, más petrificados en una casi fotográfica exactitud [...] Olvida el ejemplo de las antiguas Atenas y Roma. Sus desnudos ya no son heroicos, ni siquiera exóticos como los de Ingres: son de estilo rococó” (p. 52).

Ricardo de Madrazo y Garreta<sup>3</sup>, al quedar huérfano de madre a los dos años, creció bajo la tutela de sus abuelos paternos, de su tío Luis y de su hermana Luisa. A los siete años entró en el colegio del Padre Masallera como externo. Desde su infancia vivió el arte en los estudios familiares y a los trece años conoció al pintor Mariano Fortuny, yerno de Federico, que se convirtió en su protector y maestro. Destinado a dedicarse a la escultura, se inició pronto en el ejercicio del dibujo y en realizar copias en el Museo del Prado. En 1868, Federico confió la educación de su hijo a su yerno por lo que este viajó a Roma con el matrimonio Fortuny. En la Ciudad Eterna ingresó en el estudio del escultor Luigi Amici, pero abandonó pronto el modelaje para dedicarse a la pintura. Acuarelista, en sus inicios, aprendió y siguió las pautas técnicas y temáticas de Fortuny con el que convivió y colaboró durante seis años, hasta la muerte de este (López & Ayxelà, 2007, p. 23).

## **1. RICARDO DE MADRAZO, CRONISTA DEL AMBIENTE NAPOLITANO**

A este respecto resulta significativa la temporada que pasó en compañía de Mariano Fortuny y Cecilia Madrazo en la zona de Nápoles. En el epistolario conservado en el Museo del Prado, en algunas cartas dirigidas a su padre nos muestra la impresión que le causan las ruinas de Pompeya, el parecido de Nápoles con algunas ciudades españolas y el interés que muestra hacia el Vesubio:

Querido papá:

Supongo que habrás recibido la carta escrita en el dibujo, en la cual te decía que venía aquí. Papá, esto es muy interesante. Cuando vaya a Roma es preciso que vengas aquí. Como te gustara esto, es una ciudad preciosa. Parece una ciudad de España. Hemos aprovechado los billetes de ida y vuelta

---

<sup>3</sup> <https://dbe.rah.es/biografias/12569/ricardo-de-madrazo-y-garreta> [consultado el 11.09.2021]  
<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/madrazo-y-garreta-ricardo-federicode/05afacb4-2141-449b-bb76-4c5bcc8400a7> [consultado el 14.03.2024]

que sirven para 10 días, y siento que no nos queden ya más que 2 días, pero en fin, ya hemos visto bastante, principiando del Museo Borbónico (ahora Nacional). Mucho me ha gustado y me alegro de haberlo visto, porque aquí es donde se ve la escultura. La colección de bronces es magnífica; aquí es donde está el bronce del fauno que tienes en casa. Y después, la colección de todas las cosas que se han descubierto en Pompeya es interesantísima. Sería preciso un mes para verlo todo y no se vería bien. [...]

El otro día fuimos a Pompeya. No te puedo explicar la impresión tan rara que me ha hecho, da gusto lo bien que se ve la vida de los romanos, es tan pacífica, el único habitante que se ve son las lagartijas. Siguen siempre haciendo excavaciones bajo la orden del Sr. Fiorelli, que es también director del Museo Nacional, y ahora todo lo que se encuentre lo van a dejar en el mismo sitio. Mañana puede ser que vayamos a Herculano [...]

El Vesubio solamente echa humo. (Madrazo, 2017, p.187)<sup>4</sup>

De este texto podemos extraer algunas ideas interesantes. No deja de notar el cambio en la denominación del Museo Nazionale de Nápoles, que originariamente desde su fundación había sido el Museo Borbonico y con la unificación italiana en 1860, pasó a llamarse Museo Nacional de Garibaldi<sup>5</sup>; así como la figura del arqueólogo Giuseppe Fiorelli<sup>6</sup>, que fue director de excavaciones (1860 – 1875), sirviendo al mismo tiempo como director del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles desde 1863, y que introducirá una nueva forma de gestionar el yacimiento y un nuevo sistema de excavación: en vez de excavar primero las calles, a fin de excavar las casas del suelo al techo, impuso un nuevo sistema de excavar de arriba abajo— lo cual constitúa una mejor forma de preservar todo lo que se descubría. De este modo, toda la información recogida durante las excavaciones podía ser utilizada para ayudar a restaurar los edificios antiguos y sus interiores— es a lo que se refiere Ricardo con lo de que “ahora todo lo que se encuentre lo van a dejar en el sitio”<sup>7</sup>, a pesar de que la mayoría de las pinturas y los mosaicos de las paredes continuaban siendo arrancados y enviados a Nápoles. Además, organizó la topografía de la ciudad y la dividió en un sistema de “regiones”, “insulae” y “domus”, el cual se sigue utilizando actualmente. Igualmente destaca la mención a la conocida estatua del *Fauno Danzante*, actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, que procedía originariamente de la Casa del Fauno en Pompeya

<sup>4</sup> Madrazo, 2017: 187. Carta a Federico de Madrazo, Nápoles, 10/07/1869.

<sup>5</sup> <https://mannapoli.it/en/museum-history/> [consultado el 14.03.2024]

<sup>6</sup> [https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-fiorelli\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-fiorelli_(Dizionario-Biografico)/) [consultado el 14.03.2024].

<sup>7</sup> Madrazo, 2017: 187. Carta a Federico de Madrazo, Nápoles, 10/07/1874

hasta que se colocó una reproducción y la estatua original, como tantas otras, pasó a las colecciones del museo. En la carta se comenta la existencia de una copia que el propio Federico pudo tener entre las muchas obras clásicas que guardaba en su estudio, algo que no era infrecuente en los estudios de artistas en el siglo XIX.

Igualmente, en la correspondencia de Ricardo se percibe la tradicional vinculación de los territorios napolitanos con España, que se manifiesta en el parecido de la ciudad. En una carta fechada el 10 de julio de 1874 escribe: “Qué bonitos son los pueblos que están en la bahía, qué alegres. Yo no he visto en ningún sitio cosa semejante. Nápoles, el interior de la población tiene mucha analogía con el mediodía de España, tanto que algunas veces se me figura que no estoy en Italia” (Madrazo, 2017, p. 252)<sup>8</sup>. Y en la misma, al final incluye la habitual referencia al Vesubio: “El Vesubio continúa sin novedad. Lástima que no haya una pequeña erupción” (p. 252)<sup>9</sup>. Siguiendo con esto, en otra carta escribe:

“La casa tiene un piso solamente y encima terrazas (como en las casas de África). Además, es muy fresca. Los pisos son de los que te gustan a ti, de azulejos, muy parecidos a los de España. Sabrás que Portici está situado a las faldas del Vesubio. Desde nuestra terraza lo vemos muy de cerca (lástima que no haya una pequeña erupción). El ferrocarril pasa por delante de casa, es decir, entre el mar y casa. A Pompeya se puede ir desde aquí en media hora y a Herculano en un cuarto de hora [...] esto se parece mucho a Andalucía, Sevilla o Granada, pero lleva ventaja por el mar. La playa es bastante buena; el color de la arena no es como la de España, claro. Aquí es negra, de lava [...] aquí nos quedaremos hasta mediados de octubre, si es que el Vesubio no nos echa antes” (Madrazo, 2017, p. 254)<sup>10</sup> (Fig. 1).

---

<sup>8</sup> Madrazo, 2017: 252. Carta a Federico de Madrazo, Nápoles, 10/07/1874.

<sup>9</sup> Madrazo, 2017: 252. Carta a Federico de Madrazo, Nápoles, 10/07/1874.

<sup>10</sup> Madrazo, 2017, p. 254. Carta a Federico de Madrazo, Nápoles, 19/07/1874.

**Figura 1:** Mar, al fondo el Vesubio, Mariano Fortuny y Marsal, 1874.



Fuente: Museo Nacional del Prado<sup>11</sup>

La fascinación que siente Ricardo por el Vesubio, y que se traduce en las frecuentes alusiones en sus cartas escritas desde Nápoles era algo habitual en los viajeros que visitaban la zona; fascinación e interés por el paisaje que muchas veces podría incluso superar al de las propias ciudades enterradas, como señala una guía de viajes del siglo XIX sobre *Europa pintoresca*, en su capítulo dedicado a Nápoles: “Para el viajero amante de la ciencia, el

---

<sup>11</sup> <https://www.museodelprado.es/colección/obra-de-arte/mar-al-fondo-el-vesubio/19de6b66-9064-48ao-86d8-75490cfc3194>

Vesubio será tal vez lo que más le atraiga a Nápoles; pero seguramente es lo que más llama la atención de todos y hasta podría decirse que su aspecto produce una especie de fascinación mezclada de asombro” (VV.AA., 1882, p. 241; Recio, 2012) (Fig. 2).

**Figura 2:** El Foro de Pompeya con el Vesubio al fondo, 1841, Christen Schjellerup Købke.



Fuente: Getty Museum Collection<sup>12</sup>

## 2. LOS MADRAZO Y LA FASCINACIÓN POR LA FOTOGRAFÍA

Sin duda esta curiosidad que expresa Ricardo de Madrazo en sus escritos por lo que le rodea se manifestará posteriormente en el desarrollo de su obra artística. Pero más allá de estas consideraciones, el estilo artístico

<sup>12</sup> <https://www.getty.edu/art/collection/object/103RGN>

que practicaron ambos es el Realismo. Este realismo va acompañado de verismo en todas sus formas. Y quizá lo más significativo que pueda observarse es el muy probable y más directo uso de la fotografía en este sentido.

Recientemente, Helena Pérez Gallardo ha realizado un trabajo de investigación en el que analiza el impacto y la recepción de la fotografía en los Madrazo, y especialmente a través de Federico. Señala que “Federico fue el primer artista español en conocer de primera mano los experimentos de Daguerre en París y uno de los primeros directores de una pinacoteca europea que abrió sus salas a la reproducción fotográfica, y Luis de Madrazo, que utilizaría la fotografía en sus retratos y sería un pionero coleccionista de fotografías, hoy conservadas en el Museo Nacional del Prado” (Gallardo, 2015, p. 140). Por tanto, su papel resultó fundamental en los primeros pasos del conocimiento y la difusión de la práctica fotográfica en España. Testigo de primera mano como alumno de Ingres en París, donde daba los primeros pasos el daguerrotipo y defensor de su utilización en las principales instituciones museísticas, la relación de Federico de Madrazo con la fotografía caminó a lo largo de su vida con la ambigüedad propia de los grandes artistas e intelectuales del siglo XIX. Será una reacción de fascinación y defensa del nuevo invento, a la vez que, de rechazo, en relación a su posible finalidad como usurpadora de las funciones del artista, siendo muy temprana su clara definición en este sentido (Gallardo, 2015, p. 141). En la presentación del daguerrotipo, el propio Daguerre ya planteó los adelantos que este podría acarrear en los campos de la astronomía, la biología, el arte o la arqueología, entre otros.

Resulta especialmente interesante en este sentido, los comentarios y las impresiones que le transmite el propio Federico a su padre José, a través de su epistolario. La primera carta en la que Madrazo explica a su padre las novedades de Daguerre está fechada el 18 de enero de 1839, convirtiéndole, por tanto, en el primer difusor en castellano del invento de Daguerre, anterior incluso a la publicación de los primeros artículos en la prensa española (Gallardo, 2015, p. 142):

Estos días no se habla aquí más que del gran descubrimiento hecho por el pintor Daguerre. Parece ser que ha salido con su empeño (hace muchos años que ha estado buscando este resultado) de hacer que por medio de la composición de un papel se reproduzca en él por medio de la luz, en la cámara oscura, cualquier objeto y en muy poco tiempo, y si hay sol y algo fuerte, se reproduce en su papel en menos de 6 minutos cualquier vista etc etc. El célebre Arago ha dado ya su dictamen acerca de este prodigioso des-

cubrimiento y se trata de pedir ahora a estas Cámaras un premio para el pintor que consiste en una pensión de 20 mil francos anuales.

Paul Delaroche también ha sido llamado para dar su voto y ha dicho que este es un descubrimiento tan útil para la pintura, como es raro, pues en los ensayos o reproducciones que tiene Daguerre en su casa, siendo solamente de claroscuro (pues estas reproducciones de la naturaleza resultan como perfectos dibujos hechos a la sepia) se ven perfectamente los colores de cada objeto, pues están perfectamente observados los valores y los tonos de cada cosa. Por este medio se puede copiar, por supuesto, las estatuas; ha hecho Daguerre una composición en la que están reunidas tres estatuas, una de mármol, una de yeso y otra de bronce, y parece ser que en la copia se conoce perfectamente la materia de cada estatua. Dauzats lo ha visto y me dice que es maravilloso. Mr. Taylor me habló de ello el domingo y nos prometió un billete para Daguerre para que veamos esto. ¿No le parece a V. admirable estos dos descubrimientos, y que *qui non ci son chiachiere*, pues el más incrédulo puede verlo y palparlo? Dícese que el procedimiento de Daguerre todo el mundo lo conocerá en cuanto se le vote la recompensa por las Cámaras y que todo el mundo podrá a muy poca costa (pues el aparato cuesta poco) obtener los mismos resultados. De estos dos grandes descubrimientos resultarán forzosamente grandes perjuicios, pues pudiéndose tener perfectas copias de la naturaleza y creo también de los cuadros, nadie comprará estampas, pues dicen que las estampas más bellas, más dulces y bien ejecutadas parecen ordinarias, desacordadas y defectuosas. Por consiguiente, el grabado y la litografía dejarán de existir [...].

En cuanto me pueda procurar alguna estampa o cosa que lo valga del Daguerrothipe, se la mandaré a V. (Madrazo, 1994, p. 183-185)<sup>13</sup>

A través de estos comentarios, ya se puede adivinar la acertada opinión de Federico acerca del futuro prometedor e imparable que tendrá la fotografía, y las posibilidades que se abren a su utilización. Otros medios de difusión de imágenes y conocimiento utilizados hasta entonces como las estampas y los dibujos pasarán a un segundo plano en favor de la aparente exactitud de la fotografía. No menos interesante resulta la respuesta de José de Madrazo, en una de sus cartas de Federico, en relación con la aplicación de este novedoso método:

Me imagino de que se habrían grabado o grabarán del modo más correcto posible los bajos relieves y demás figuras del Partenón de Atenas. Si lo llegasen a realizar desearía me tomases un ejemplar. Me parece que el mejor medio de producir copias exactísimas sería el Daguerrotipo y probablemente no se descuidarán de hacer uso de él para otro objeto, pues lo que he visto me ha admirado por la exactitud y por los conocimientos que suministra a los efectos de la luz, pues establece máximas y principios que no debe descuidar ningún pintor. Lo más pronto que pueda y en cuanto se me presente la oca-

<sup>13</sup> Madrazo, 1994, p. 183-185. Carta a José de Madrazo, París, 18/01/1839.

sión le remitiré las pruebas que te he ofrecido para Mr. Ingres, a quien darás muchas expresiones de mi parte (Madrazo, 1998, p. 390)<sup>14</sup>.

Los conocidos debates en torno al posible carácter artístico de la fotografía y su consideración respecto a la pintura se prolongarán durante todo el s. XIX, en los que sin duda participó Federico de Madrazo. La polémica enfrentaría, durante años, a grabadores y fotógrafos. El circuito comercial de las fotografías pronto entró en competencia con las tradicionales reproducciones grabadas. Los debates en torno al valor artístico de la fotografía se pueden considerar superados, globalmente, tras la Exposición Universal de Londres de 1862 (Reyero, 2005, p. 72).

### **3. BREVES COMENTARIOS SOBRE LA FOTOGRAFÍA EN EL SIGLO XIX**

Desde los orígenes de la fotografía, surgen diferentes tipos de procedimientos de reproducción visual que contribuyen a configurar diversas percepciones y valoraciones de las temáticas de las imágenes. Es decir, no sólo surge una democratización iconográfica por el desarrollo y difusión de la imprenta, especialmente en la prensa con apoyos visuales y revistas ilustradas, sino que, comienzan a establecerse diferentes modos de reproducción de imágenes según el modelo de soporte utilizado: daguerrotipo, ambrotipo, ferrotipo, calotipo, papel a la sal, albumina, colodión, gelatino bromuro, etc. Existía, por parte de algunas ciencias, una gran demanda de estas imágenes más fiables: frente a los errores del dibujo, la fotografía proporcionaba la ilusión de exactitud y de transmitir el objeto de estudio tal cual. Contribuyó en gran medida a la creciente búsqueda de un lenguaje y un método propio para la ciencia arqueológica (Reyero, 2006, pp. 177-178).

Las primeras fotografías sobre el patrimonio y la arqueología no solo en España, sino a nivel internacional, estuvieron dedicadas, muy frecuentemente a los restos monumentales. Esta temática no resulta casual. La incipiente arqueología se dirigió a estos edificios y monumentos como uno de los restos más visibles y representativos del patrimonio heredado (Reyero, 2006, p. 181). En Roma las fotografías han permitido observar diversos momentos de la restauración, excavación e investigación científica de los más variados monumentos y restos arqueológicos. Tanto es así que es posible encontrar monumentos perdidos parcial o completamente. Es el caso de la *Meta Sudans*, la antigua fuente romana situada entre la base del Coloso de Nerón

---

14. Madrazo, 1998, p. 390. Carta a Federico de Madrazo, Madrid, 03/01/1840.

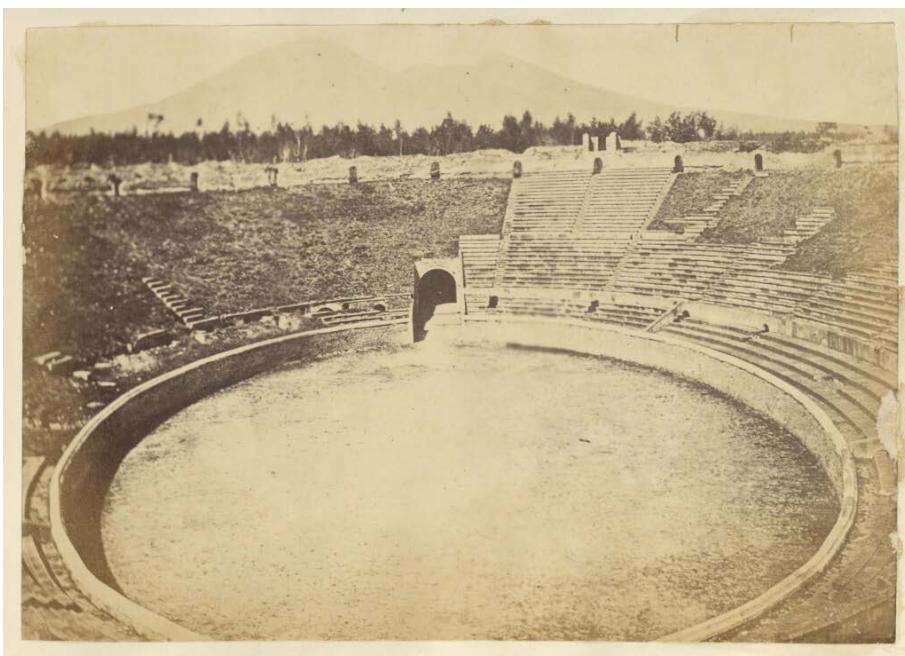
y el Arco de Constantino, al lado del Coliseo. El monumental cono laterizio fue demolido para facilitar una mayor comodidad a las tropas que desfilaban en los actos públicos del régimen fascista (Reyero, 2005, p. 69). En una de las fotos adquiridas por el Prado podemos ver, en primer plano, la columna de la Basílica Ulpia reconstruida después de las excavaciones dirigidas por la Administración Francesa en los años 1812-1814, sobre el proyecto de Pietro Bianchi. Muy pintoresca resulta la presencia, sobre el vallado que circunda los restos, la gran cantidad de ropa blanca tendida para secarse (Latas y Becchetti, 1997, pp. 120-121). Igualmente, en otra fotografía, quizá una de las primeras obtenidas por Caneva, destaca el penoso estado de conservación que presentaba en ese momento el basamento de la Columna Trajana, acentuado por el contraste de luces y sombras evidenciado por el discurrir de la luz sobre el monumento debido a los largos tiempos de exposición. Se constatan además los graves daños sufridos por el relieve marmóreo debido al uso que tuvo el monumento en épocas pasadas (Latas y Becchetti, 1997, pp. 122-123).

Muchos artistas y fotógrafos profesionales dejaron, en estos años, una rica documentación. Entre los más significativos estaba G. Caneva, cuya obra resulta fundamental para el desarrollo de la fotografía en Italia y, en particular, en Roma. El trabajo de Caneva prestó una especial atención a los monumentos de Roma y alrededores de la ciudad. En su acercamiento podemos apreciar una aproximación típica de un pintor realizando encuadres entendibles dentro de esta tradición. Igualmente se debe a su trabajo la primera documentación fotográfica de algunas de las más célebres esculturas del Museo Vaticano como el Laoconte, el torso del Belvedere y el Apolo Sauróctono (Reyero, 2005, p. 223).

El monumento histórico ha sido sujeto y objeto privilegiado de la cultura visual de masas: el Romanticismo desarrolló un género literario característico como es el “libro de viajes” o los también llamados “repertorios pintorescos” (Ibáñez, 2006, p. 63). El concepto de viaje pintoresco, desde la perspectiva internacional, tendrá una fuerte repercusión desde las denominadas Misiones Heliográficas, patrocinadas por el gobierno francés, con el fin de documentar el estado histórico de los monumentos. En dicho proyecto participan autores como Gustave Le Gray desde 1851. Le Gray fotografía las Ruinas de Palermo en 1860 y las Ruinas de Baalbek en el viaje a Siria en el mismo año. En 1867 durante el viaje a Egipto realiza fotografías de las Ruinas de Karnak en 1867. Otros autores significativos de mediados del siglo XIX rea-

lizan fotografías de monumentos célebres de interés turístico y patrimonial como el caso de F.E. Le Dien que realiza un álbum de las Ruinas de Pompeya en el año 1853. Eugene Piot realiza fotografías las Ruinas de Atenas en 1852, así como las que captura de la Acrópolis (Alonso, 2016, p. 48-49). Siguiendo a Reyero (2005), podemos establecer que este tipo de fotografías pertenecen a una primera categoría que tenía una clara finalidad turística, ya que eran las realizadas por gran parte de los viajeros y turistas que recorrieron Italia entre 1840 y 1930. Mientras que en el s. XVIII el dibujo había permitido la constatación y el recuerdo de los monumentos y ruinas visitadas, siendo un claro ejemplo los dibujos pompeyanos de Montañés y los atribuidos a Luis de Madrazo; durante el siglo XIX la nueva técnica de la fotografía transformó, también los recuerdos y la visión de estos viajes (Reyero, 2005, p. 214) (Fig. 3).

**Figura 3:** Ruinas del anfiteatro de Pompeya, 1855-1865. Roberto Rivez?



Fuente: Getty Museum Collection<sup>15</sup>

<sup>15</sup> <https://www.getty.edu/art/collection/object/10A1JR>

#### 4. LA COLECCIÓN FOTOGRÁFICA DE LOS MADRAZO

De estas cuestiones vamos a encontrar una representación interesante en manos de los Madrazo. Recordemos que la colección Madrazo del Museo del Prado, además de contener dibujos, estampas, libros, etc., incluye un importante conjunto de fotografías. Este conjunto de fotografías agrupa diversas colecciones procedentes de los distintos miembros de la familia, si bien la mayor parte de ellas fueron propiedad de Luis Madrazo. De muy variada temática y formato –hay retratos familiares, retratos de personajes célebres, imágenes de los estudios de Federico de Madrazo y Mariano Fortuny–, el conjunto más importante lo forman las fotografías que reproducen pinturas y esculturas –muchas de ellas de artistas contemporáneos con dedicatorias autógrafas y realizadas por destacados fotógrafos o editores como Laurent (Arroyo, 2020), Anderson o Goupil–, y las fotografías de monumentos arquitectónicos. Entre estas últimas se pueden mencionar dos grupos fundamentales, el de Charles Clifford, con fotografías de gran formato de diversos edificios de España –en ocasiones firmadas y fechadas–; y las de monumentos y vistas de Roma y sus alrededores, muchas de ellas desconocidas y realizadas por los fotógrafos de la escuela romana de mediados del siglo XIX, entre los que destaca Giacomo Caneva, del que se conserva un extraordinario conjunto de calotipos, algunos de ellos firmados<sup>16</sup>.

Cabe señalar que no existe todavía ningún estudio, monografía o investigación específica sobre las fotografías de la colección Madrazo<sup>17</sup>. Sí que tenemos, como obligada referencia, el estudio conjunto de Latas y Beccetti (1997) sobre las fotografías de la colección de Bernardino Montañés. Es llamativa esta cuestión porque de nuevo volvemos a encontrar relación entre los Madrazo y Montañés, principalmente porque las fotografías de este último las colecciónó durante su estancia en Roma, que sabemos que compartió con Luis de Madrazo durante su pensionado, y a lo largo de las siguientes oca-

<sup>16</sup> Barón, J., Docampo, J. y Matilla, J.M. sobre la Colección y biblioteca Madrazo en *Enciclopedia del Museo del Prado*. Disponible en <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/coleccion-y-bibliotecamadrazo/7aad2cfo-13c2-404c-ba9f-bao45450200a> [consultado el 14.03.2024].

<sup>17</sup> Únicamente existe el trabajo sobre Federico de Madrazo y su interés por la fotografía. Véase Gallardo, 2015, p. 140-151

siones que visitó la ciudad. Se trata de un conjunto, el de Montañés, de gran valor documental, como señala Latas, “los especialistas en la Roma del siglo XIX han podido reconocer entre estos valiosos documentos algunas de las vistas más antiguas de las que se tiene noticia en relación con determinados lugares” (Latas y Becchetti, 1997). Ahora bien, de no menos valor e importancia documental podemos calificar el conjunto fotográfico de los Madrazo, del que vamos a resaltar algunos de los puntos coincidentes con la colección de Montañés.

En la colección del Prado se conservan cuatro fotografías de retratos en grupo de artistas, relacionadas con el pensionado de Luis en 1849. La fotografía titulada *Retrato de un grupo de artistas españoles en Roma* (Inv. HF589)<sup>18</sup> es copia de la que se encuentra en la colección Montañés (nº1 del catálogo)<sup>19</sup> titulada *Artistas españoles en Roma* (Latas y Becchetti, 1997, p. 88-89) (Fig. 4). Ambas fueron realizadas por el fotógrafo Giacomo Caneva en Roma en abril de 1849. Esta fotografía la califica Latas como “una imagen para la historia” y dice lo siguiente: “el objetivo fotográfico del italiano Giacomo Caneva será el encargado de inmortalizar el incierto momento vivido por los jóvenes artistas españoles. Se trata de un documento histórico verdaderamente excepcional, que se constituye en el testimonio fotográfico más antiguo conocido sobre la presencia de artistas españoles en Italia aventajando en once años a la fotografía que hasta el momento se consideraba primera en antigüedad y que fue dada a conocer por el historiador E. Pardo Canalís” (Latas y Becchetti, 1997, p. 27).

---

18 Museo del Prado. Nº Inventario: HF00589, Caneva, Giacomo, *Retrato de un grupo de artistas españoles en Roma*, 1849. Papel a la sal, Papel fotográfico. Dimensiones: Alto: 194 mm.; Ancho: 258 mm.

19 Catálogo colección B. Montañés, nº 1. *Artistas españoles en Roma*. Giacomo Caneva, 1849, abril. Papel salado de negativo papel. 19,1 x 24,6 cm. Al pie, manuscrito por Bernardino Montañés: “Rodríguez, Fernández, Pagnucci, Montañés, Múgica, Jareño, Arbós, Shakery/Gándara, Madrado, Caneva, Sainz/Roma, abril 1849”.

**Figura 4:** G. Caneva, Retrato de un grupo de artistas españoles en Roma (1849).



Fuente: Museo Nacional del Prado.<sup>20</sup>

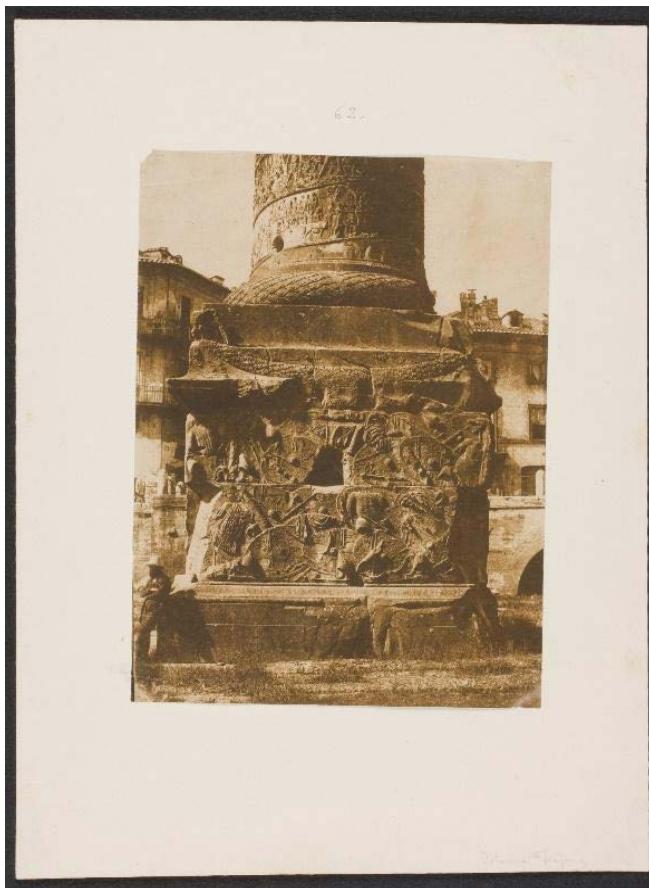
Dicho esto, resulta significativo que en la colección Madrazo se encuentre una copia de esta imagen, que pone de nuevo en escena el papel de Luis durante el pensionado. Sabemos que se trata de una copia positiva porque el encuadre y la toma es la misma, los personajes retratados se encuentran en la misma postura. Además, la fotografía de la colonia artística española en Roma, tomada en abril de 1849 por Caneva, junto al resto de calotipos conservados por Montañés, nos sirve para ilustrar la hasta hoy insospechada relación de amistad del pintor zaragozano y, seguramente, del resto de los artistas españoles con aquel grupo de pioneros de la fotografía en la capital pontificia, que Piero Becchetti ha bautizado como “Scuola Fotografica Romana” y que junto a Caneva, integraban el francés F. Flacheron (autor de

<sup>20</sup> <https://www.museodelprado.es/colección/obra-de-arte/retrato-de-un-grupo-de-artistas-espaoles-en-roma/c5b9a2fd-93e6-4169-89ce-0b3f24b3f896>

algunos de los calotipos de la colección Montañés) y el inglés Robinson, entre otros miembros (Latas y Becchetti, 1997, p. 27-28). Estos fotógrafos, junto a otros artistas jóvenes internacionales se reunían habitualmente en el Café Greco, situado cerca de la plaza de España. Utilizaron, normalmente el calotipo para realizar sus paisajes ya que con este procedimiento obtenían una textura y una gama tonal acorde con su concepción estética, que estaba en cierta medida, inspirada en la antigua escuela de paisajes desarrollada en Roma. El calotipo era también más fácil de usar que el daguerrotipo, la otra técnica que hemos visto dominante en la época, y les permitía hacer copias, ya que con el procedimiento de Daguerre solo se podían obtener imágenes únicas. De las otras tres fotografías del Prado (HF587, HF588 y HF590), procedentes del fondo Madrazo, dos son copias positivas idénticas, y son igualmente retratos de grupo de varios artistas en Roma, prácticamente con los mismos personajes que en la foto inicial, ya que podemos reconocer a Montañés y a Sáinz, entre otros, fácilmente. Están igualmente atribuidas a Caneva y sin duda fueron realizadas en Roma en un momento muy cercano a la fotografía de la colección de Montañés, que se supone que es en la que aparece la totalidad del grupo.

El valor estético, formal y documental de estas fotografías se puso de manifiesto cuando se realizó una exposición itinerante con la colección de Bernardino Montañés, fruto de la cual surgió el catálogo y la investigación de Latas y Becchetti a la que hemos aludido. Lamentablemente, en 2009, en la casa de subastas barcelonesa Soler y Llach Subastas Internacionales S.A. se vendieron en lotes individuales cada una de las fotografías que componían esta colección, con gran perjuicio y daño para la conservación de manera íntegra, y posteriores estudios, de este importante conjunto documental. El Museo del Prado adquirió en ese momento seis fotografías de Bernardino Montañés que pasan a formar parte de su colección fotográfica (HF687, HF688, HF689, HF690, HF691 y HF692). De ellas, destacamos aquellas que representan monumentos y ruinas arqueológicas de la ciudad de Roma, como el Foro de Trajano y la columna Trajana (Fig. 5), los Dioscuros capitolinos y la Iglesia de Santa María en Aracoeli y la Villa Colonna, con grandes restos marmóreos del Templo de Serapis en el Quirinal, que nos permitirán adentrarnos en la cuestión de la representación de monumentos y arqueología en la fotografía del siglo XIX.

**Figura 5:** G. Caneva, Columna de Trajano en el Foro, Roma (hacia 1848)



Fuente: Museo Nacional del Prado.<sup>21</sup>

De la colección fotográfica de los Madrazo se han seleccionado cuatro imágenes que son las que contienen la temática pompeyana, ya que existe un gran número de fotografías de diversos lugares y monumentos de Roma e Italia, que merecen sin duda un catálogo razonado y un estudio en profundidad, todavía pendiente. De estas, tenemos dos fotografías de ca-

<sup>21</sup> <https://www.museodelprado.es/colección/obra-de-arte/columna-de-trajano-en-el-foro-roma/a49c50fd-072a-419b-9382-d1ab1123d98c?searchid=11da4684-e834-8250-c5af-a7069008dbeb>

rácter monumental: *El templo de Venus en Pompeya visto desde el sur* (Inv. HF378)<sup>22</sup> (Fig. 6) y la *Vía de los sepulcros de Pompeya* (HF386)<sup>23</sup> (Fig. 7).

**Figura 6:** Anónimo, El templo de Venus en Pompeya visto desde el sur (1848-1852).



Fuente: Museo Nacional del Prado.<sup>24</sup>

La fotografía en la que aparece el Templo de Venus, en realidad se debe a un error y se trata del templo de Apolo. El Santuario de Apolo, excavado entre 1816-1817, se encuentra entre los lugares más antiguos de culto pompeyanos, construido en un punto estratégico, a lo largo de la vía que viniendo desde la Puerta Marina conducía al centro público de la ciudad. La elección del dios como culto fundador del asentamiento hace referencia a la presen-

<sup>22</sup> Museo del Prado. N° Inventario: HF00378, Templo de Venus en Pompeya visto desde el sur, Anónimo (1848 – 1852), Papel a la sal, Papel fotográfico. Dimensiones: Alto: 250 mm.; Ancho: 181 mm.

<sup>23</sup> Museo del Prado. N° Inventario: HF00386, Vía de los Sepulcros en Pompeya, Anónimo (1848-1852), Papel a la sal, Papel fotográfico. Dimensiones: Alto: 182 mm.; Ancho: 241 mm.

<sup>24</sup> <https://www.museodelprado.es/colección/obra-de-arte/templo-de-venus-en-pompeya-visto-desde-el-sur/cde677d1-9784-4a90-bo64-152a7f000b5a>

cia griega y etrusca en Campania. Excavaciones profundas han permitido descubrir las fases más antiguas, documentadas por vasijas, objetos votivos y decoraciones en terracota que nos documentan la presencia de un templo arcaico (siglo VI a.C.). Entre el siglo III y II a.C. el viejo edificio fue completamente renovado, hasta asumir la forma con la cual, con algún ligero retoque neroniano, llegó hasta los días dramáticos de la erupción: un templo sobre podio, rodeado por una zona con soportales que definía una corte en cuyo centro está el altar. Una secuencia de puertas abiertas en el muro oriental, un columnado monumental con a lo mejor una terraza que unía el santuario a la plaza forense: aquí se celebraban los juegos de los gladiadores y las representaciones teatrales de los *ludi Apollinares* (juegos Apolíneos), las fiestas en honor del dios central sobre la iniciación de los jóvenes y de las jóvenes que en Apolo y en su gemela Diana reconocían los *numi tutelari* (divinidades de tutela) (VV.AA., 2015, p. 86).

Tradicionalmente se había atribuido el Templo a Venus, debido al descubrimiento en el área sacra de las estatuas de mármol de Venus y Hermafrodito y una famosa inscripción del *duoviri M. Holconius Rufus y C. Egnatius Postumus* sobre la construcción del muro propiedad de *Col (oniae) Ven (eriae) Cor (neliae)*, que hacía referencia al cerramiento de los accesos al recinto y el posterior levantamiento del muro para proteger el templo de la vista de las casas circundantes. Posteriormente, en 1884, el edificio fue correctamente atribuido a Apolo, tras haberse encontrado una estatua de bronce dividida en varias partes (Carolis, 2019, p. 30; Carroll & Godden, 2000, pp. 743-754).

Una vez aclarado el error de identificación del templo, lo interesante es que, aunque esta fotografía del Prado figura como de autor anónimo, en otras series fotográficas de autores reconocidos como Sommer encontramos que el error se mantenía<sup>25</sup>. En el catálogo de sus fotografías dedicadas al templo, con su numeración original nº 1203 y 1204, 1263 y 1264, aparecen bajo el título “Tempio di Venere. Pompei”<sup>26</sup>, como era habitual y constante en la leyenda del ángulo inferior izquierdo, junto a su numeración. Las fotografías recogidas en este Álbum al que hacemos referencia y objeto de estudio por

<sup>25</sup> Por la similitud en la vista y el encuadre, se ha utilizado para su correcta identificación las fotografías de Sommer, recogidas en Carolis, 2019.

<sup>26</sup> Se corresponden con las imágenes del catálogo nº 4-5, 41 y 42 (Carolis, 2019, p. 30).

Ernesto de Carolis, abarcan una cronología de ejecución de entre 1860 y 1867 (Carolis, 2019, p. 27), lo que encaja con el todavía existente error del templo de Venus-Apolo hasta 1884.

La fotografía de los extranjeros contribuyó a definir los acercamientos posteriores y la primera imagen de países como Italia. El conocido fotógrafo Giorgio Sommer, nacido en Frankfort, influyó de forma determinante en la formación de una imagen popular italiana. Sommer llegó a Italia y, poco después abrió estudios, casi simultáneamente, en Roma y Nápoles. Sus establecimientos se convirtieron pronto en centros florecientes que aco-gieron visitas constantes y estancias de artistas extranjeros, pertenecientes a academias o institutos de sus propios países.

La finalidad de las expediciones fotográficas que Sommer sufragó y protagonizó era la documentación de los lugares más representativos del arte de la península Itálica. Así, por ejemplo, sus tomas testimonian las transformaciones de la ciudad de Pompeya tras las excavaciones llevadas a cabo en las termas Estabianas en 1824. Pompeya, siempre presente en las fotografías de esta época, simbolizaba a la perfección la grandeza del pasado romano. La temática de las fotografías de Sommer respondía a la demanda de los turistas. Para responder a esta demanda, Sommer documentó principalmente al arte y los hallazgos arqueológicos, destacando sus series sobre los Museos Nacionales y Pompeya (Reyero, 2005, pp. 231-233). En la antigua Roma, Sommer trabajó bajo la atenta mirada de Fiorelli, entonces director de las excavaciones que se llevaban a cabo en la ciudad. Sin embargo, Sommer imprimió siempre ciertas características a sus tomas que le alejan de unas vistas estrictamente documentales. Así, cuando fotografió la colección de esculturas del museo de Nápoles, Sommer incluyó en sus encuadres el ambiente del Museo que rodeaba cada una, en vez de limitarse estrictamente a las piezas (Reyero, 2005, pp. 231-233).

Con respecto a la otra fotografía monumental que hemos seleccionado (Inv. HF386), sus características técnicas son similares a la HF378, que acabamos de explicar. Nótese que en ambas fotografías el papel presenta una especie de lengüeta en el ángulo superior para permitir mejor su manipulación, evitando dañar la imagen. No presentan tampoco ningún tipo de soporte protector o paspartú. En esta segunda imagen aparece representada la Vía de los Sepulcros, vista muy habitual en las representaciones de Pompeya desde su descubrimiento. En el itinerario “obligatorio” de la

visita a las excavaciones de Pompeya, la *Vía de los sepulcros* era el punto de llegada, por lo que la mayoría de los denominados “vedutisti” de los siglos XVIII y XIX dibujan o pintan, con técnicas diversas y siguiendo los cánones teóricos del momento, alguna de las zonas de esta conocida necrópolis (Latas, 1999, p. 46).

**Figura 7:** Anónimo, Vía de los sepulcros de Pompeya (1848-1852)



Fuente: Museo Nacional del Prado.<sup>27</sup>

Podemos ver que la vía corta diagonalmente la imagen. Lo que más destaca es a la izquierda, la masiva presencia de dos sepulcros de altar sobre una base escalonada y más atrás, siguiendo la vía, una tumba cilíndrica sobre

<sup>27</sup> <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/via-de-los-sepulcros-en-pompeya/1e790odd-e688-4ba8-ad97-82279d7b9383>

un podio rectangular, detrás se puede ver el escarpe que delimita el área desenterrada. A la derecha hay una tumba con un alto podio rectangular cubierto de *opus reticulatum*. En la producción fotográfica de la segunda mitad del siglo XIX son muy frecuentes las imágenes relativas a *Via delle Tombe* realizadas no solo por Sommer sino también por los otros talleres activos en Nápoles, con diferentes encuadres tanto de los monumentos funerarios individuales como de los sectores de la vía, a veces con la presencia de figuras en movimiento o en diálogo entre sí (Carolis, 2019, pp. 32-33).

La conocida como “Vía de los Sepulcros” es la necrópolis de la Puerta de Herculano, que se extiende a lo largo de la calzada que conduce a Nápoles, y se utilizaba ya durante los primeros siglos de vida de Pompeya, aunque los edificios funerarios actualmente visibles se pueden datar a partir del siglo I a.C. en adelante. Las tumbas monumentales ilustran los tipos funerarios más difundidos de la época. Al salir por la Puerta de Herculano, a la izquierda, se pueden ver dos tumbas constituidas por un asiento semicircular de toba, llamado *schola* (del griego *schole*), características de Pompeya y dedicadas por la asamblea de la ciudad a los ciudadanos ilustres y merecedores. Uno de estos conserva la inscripción con letras grandes del dueño de la tumba, la sacerdotisa pública *Mamia*, muerta alrededor del año 29 d.C., que hizo construir el Templo del Genio de Augusto en el Foro. Otras sepulturas se han construido en un alto podio con la forma de altar, como la de *Naevoleia Tyche* y *Munatius Faustus* con la representación del doble asiento, símbolo del honor concedido de sentarse en primera fila en el teatro y de una nave que entra en el puerto. La necrópolis fue hallada y excavada entre 1763 y 1838 aproximadamente (VV.AA., 2015, p. 75). La contemplación de estas vistas o muy similares sería aproximadamente lo que Luis de Madrazo y Bernardino Montañés verían durante su pensionado; y este durante los siguientes viajes, al igual que años más tarde, también, Ricardo de Madrazo.

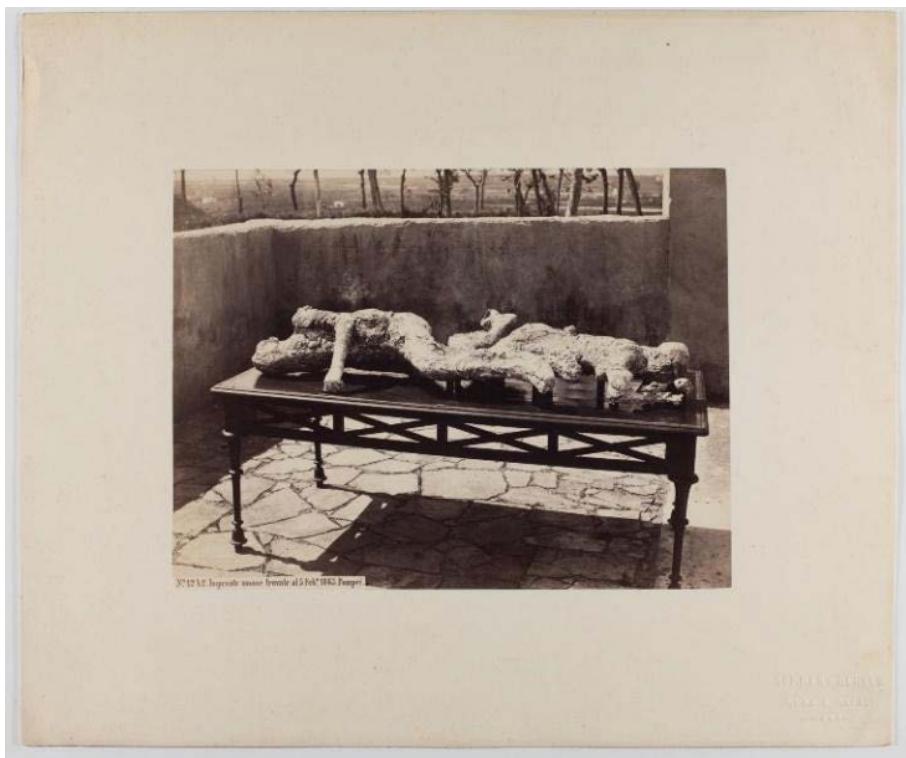
Las siguientes fotografías que señalamos de la colección Madrazo son *Improntas humanas halladas en Pompeya el 5 de febrero de 1863* (Inv. HF 229)<sup>28</sup> (Fig. 8) e *Impronta humana hallada en Pompeya el 5 de febrero de 1863*

---

<sup>28</sup> Museo del Prado. Nº Inventario: HF00229. Sommer & Behles, *Improntas humanas halladas en Pompeya el 5 de febrero de 1863* (1863 – 1866), Albúmina, Papel fotográfico. Dimensiones: Alto: 177 mm.; Ancho: 236 mm.; Alto segundo soporte: 312 mm.; Ancho segundo soporte: 369 mm.

(Inv. HF 230)<sup>29</sup> (Fig. 9). Ambas de nuevo presentan las mismas características técnicas y se encuentran montadas y protegidas sobre una cartulina o paspartú blanco con el sello seco a la izquierda de la marca comercial “SOMMER & BEHLES/ ROMA E NAPOLI” y las características leyendas en la parte inferior de la imagen con la numeración original del catálogo (nº 1242 y 1243).

**Figura 8:** Sommer & Behles, Improntas humanas halladas en Pompeya el 5 de febrero de 1863 (1863-1866)



Fuente: Museo Nacional del Prado.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Museo del Prado. Nº Inventario: HF00230, Sommer & Behles, Impronta humana hallada en Pompeya el 5 de febrero de 1863 (1863 – 1866), Albúmina, Papel fotográfico. Dimensiones: Alto: 173 mm.; Ancho: 232 mm.; Alto segundo soporte: 312 mm.; Ancho segundo soporte: 369 mm.

<sup>30</sup> <https://www.museodelprado.es/colección/obra-de-arte/improntas-humanas-halladas-en-pompeya-el-5-de-fe/fe563cdc-53b1-494f-8a7f-e6b391052149>

**Figura 9:** Sommer & Behles, Impronta humana hallada en Pompeya el 5 de febrero de 1863 (1863-1866)



Fuente: Museo Nacional del Prado.<sup>31</sup>

Estas dos fotografías de Sommer se relacionan con las campañas de investigación llevadas a cabo por Fiorelli a principios de la década de 1860. Fueron tomadas en las habitaciones de un edificio, llamado *Casa del Cadaveri di Gesso* (VI Ins. Occ. 17, 27), construido sobre las estructuras de la pared de una *domus*, con entrada en *Via Consolate*, destinado a albergar la Escuela Arqueológica de Pompeya desde 1866. Posteriormente, en 1875, todos los

<sup>31</sup> <https://www.museodelprado.es/colección/obra-de-arte/impronta-humana-hallada-en-pompeya-el-5-de/1afa72e5-f258-4f9e-8c95-3a34f999518a>

moldes encontrados en Pompeya fueron transportados al Museo Pompeyano junto a Porta Marina.

Las imágenes muestran a tres de las cuatro víctimas, identificadas como un grupo familiar en fuga, descubiertas entre el 3 y el 7 de febrero de 1863 en la capa de ceniza del *Vicolo di Augusto*, en la intersección de las *Insulae 10-11-13-14*, desde entonces llamado *Vicolo degli Scheletri*. El primero retoma los modelos de dos niñas cuyos cuerpos se encontraron uno frente al otro con las piernas entrelazadas, el segundo un hombre de media edad con un físico robusto, estatura alta y un anillo de hierro en el dedo de la mano izquierda que se ha conocido como *pater familias* (Carolis, 2019, p. 43). El interés y la sorpresa que despertó este descubrimiento se puede encontrar en la literatura contemporánea, de la que informamos un célebre pasaje de Monnier

El año pasado, en una pequeña calle bajo una montaña de ruinas, los excavadores descubrieron un espacio vacío, en el fondo del cual aparecieron algunos huesos. Inmediatamente llamaron al Sr. Fiorelli, quien tuvo una idea brillante. Derritió un poco de yeso que inmediatamente se vertió en el agujero, y lo mismo se hizo en otros puntos donde se creía ver huesos similares. Luego de esto, se removió inmediatamente la costra de piedra pómex y ceniza endurecida que había envuelto lo que se buscaba. Retirados estos materiales, aparecieron cuatro cadáveres. Todos pueden verlos ahora en el Museo de Pompeya. Nada más conmovedor que este espectáculo. No son estatuas, sino cuerpos humanos modelados por Vesubio; los esqueletos siguen ahí en esos sobres de yeso que reproducen lo que el tiempo hubiera destruido, lo que ha conservado la ceniza húmeda, es decir, la huella de la ropa y la carne, casi diría la vida. Los huesos pasan aquí y allá por algunos puntos donde el yeso no podría llegar. No existe nada parecido en ningún otro lugar. Las momias egipcias están desnudas, negras, aterradoras de contemplar; ya no tienen nada en común con nosotros; se colocan, para el descanso eterno, en una actitud de convención. Pero los pompeyanos desenterrados son seres humanos que se nos presentan en el momento en que estaban a punto de morir. (Monnier como citado en Carolis, 2019, p. 44)

En él se habla del método del molde, inventado por Fiorelli en 1863, que permite devolver los cuerpos de los pompeyanos a la actitud en la que la muerte los sorprendió (Etienne, 1992, pp. 29-30) (Osanna, Capurso & Maseroli, 2021). Igualmente encontramos otro pasaje interesante en una guía de viajes sobre *Europa pintoresca*, que dice lo siguiente:

Con frecuencia se hallan esqueletos entre las cenizas volcánicas que, habiéndose solidificado, conservaron la forma primitiva de aquellos. Últimamente los trabajadores se han valido con buen resultado de un procedimiento para sacar con yeso el molde exacto del cuerpo. En algunos esqueletos se reconoce que las personas a quienes pertenecían sucumbieron muy pronto, pues tienen los brazos levantados y los dedos crispados como por efecto de la agonía. El molde de una joven, probablemente de diez y seis u ocho años, y de graciosas formas, representala echada de bruces, con el rostro oculto por el brazo, como si en su desesperación no hubiera querido ver la escena de horror que se ofrecía a sus ojos. También se encontró el cuerpo de un perro, completamente encorvado, cual si hubiese sucumbido sufriendo violentas convulsiones (VV.AA., 1882, p. 258).

Este método resulta fundamental y marcará un hito en la arqueología pompeyana. Tanto es así que en 2020 fue utilizado de nuevo este método del yeso para sacar a la luz los restos de dos nuevos cuerpos, el de un noble y su esclavo mientras intentaban huir.

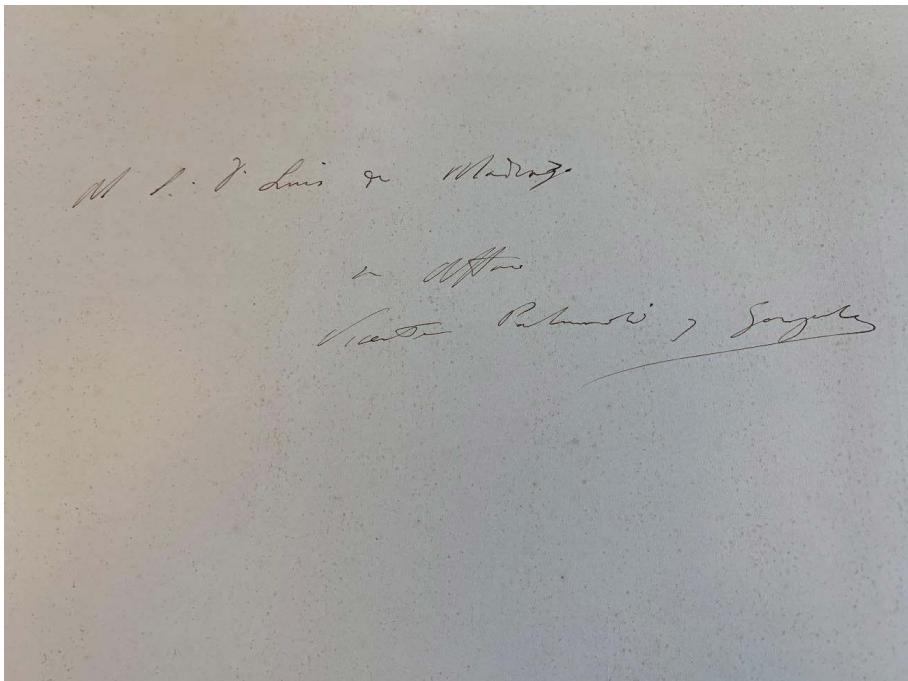
Con respecto al sentido de ambas fotografías, podemos encontrar una pequeña referencia en el epistolario de los Madrazo. En una carta dirigida a su padre Federico, Ricardo al final de la misma escribe lo siguiente: “Acabo de venir de Pompeya y os mando esas fotografías. Repara el último cadáver descubierto ¡Qué conservado está!” (Madrazo, 2017, p. 257)<sup>32</sup>. Sobre ellas, los autores de la edición, Ana Gutiérrez Márquez y Pedro J. Martínez Plaza, en una anotación al pie, señalan que esas fotografías que refiere Ricardo serían las que conserva el Prado (Inv. HF229 y HF230). Sin embargo, habiendo examinado las fotografías *in situ*, y fotografiado el anverso y reverso, se encuentra en ambas una dedicatoria escrita a mano que dice lo siguiente: “Al Sr. D. Luis de Madrazo / En atención Vicente Palmaroli y González”<sup>33</sup> (Fig. 10). Esta dedicatoria plantea la cuestión de si realmente ambas fotografías son a las que se refiere Ricardo, que solamente se relacionaron con la referencia epistolar por la temática del cadáver descubierto, pero la cuestión parece más compleja.

---

<sup>32</sup> Madrazo, 2017, p. 257. Carta a Federico de Madrazo, Portici, 11/09/1874.

<sup>33</sup> Transcripción de la autora.

**Figura 10:** Sommer & Behles, Impronta humana hallada en Pompeya el 5 de febrero de 1863 (1863-1866).



Fonte: Museo Nacional del Prado, detalle del reverso, tomada de la autora.

Bien es cierto que, desde la introducción de la fotografía en Italia, el viajero culto, que disfrutaba de una cierta preparación clásica y de un gusto por el clasicismo y por la Antigüedad, procuraba la adquisición de una serie de fotografías, de tamaños variables, que incorporaba a su álbum como recuerdos visibles de su viaje a Italia. Antes de la difusión de la fotografía de amateur, los turistas del s. XIX confiaron en los fotógrafos comerciales para obtener esos *souvenirs* de los monumentos y paisajes que veían en sus viajes. Muchos fotógrafos se ganaron la vida gracias a este tipo de tomas (Reyero, 2005, p. 212), pero la aparición de la inscripción referente a Vicente Palmaroli hace que planteemos que fue un regalo y/o envío de este a Luis de Madrazo.

En primer lugar, Palmaroli fue discípulo de Federico de Madrazo y era uno de los más asiduos a su taller, junto con Sans Cabot, Casado del Alisal, Rosales y Zamacois. Eran condiscípulos de Raimundo y visitaban al maestro en busca de consejos y ayuda, y se reunían a menudo en el taller de Luis (López y Aixelà, 2007, p. 30). Sabemos también que residió en Italia hasta 1865, concretamente en Roma, Florencia y Nápoles (Recio, 2012, p. 72), y volvió a visitar el país en alguna ocasión más, por lo que pudo perfectamente visitar Pompeya y adquirir estas fotografías como *souvenir* para obsequiar a Luis. Además, con Luis de Madrazo ya había tenido un par de encontronazos referidos a temas profesionales, como el acceso a una plaza de académico en la sección de pintura, que el propio Luis se vio obligado a rechazar para evitar de nuevo favoritismos, quedando únicamente para el puesto Palmaroli, siendo nombrado además por Federico de Madrazo y actuando su hermano Pedro como secretario (López y Aixelà, 2007, p. 88). En 1866-67 realiza Luis un retrato de Palmaroli, como signo de reconciliación en el enfrentamiento de intereses en la Exposición Nacional de 1862 en la que el jurado, retirando a los retratos presentados por Madrazo la recompensa que la opinión general le había adjudicado, le quiso dar una primera medalla también en el género del retrato a Palmaroli (Casado, 1997, pp. 114-115). Podemos decir que estas fotografías formarían parte de esos intentos de reconciliación a modo de detalle y que seguramente fueron un obsequio intencionado de Palmaroli a Luis, al enviarle las últimas novedades arqueológicas que se estaban produciendo en Pompeya -recordemos que estuvo en Italia hasta 1865 y el descubrimiento de los cuerpos se produjo en 1863-, buscando traer a su memoria los gratos recuerdos de su etapa de pensionado. Quedan por tanto abiertas las posibilidades para identificar las fotografías a las que se refiere Ricardo, teniendo en cuenta que el Prado cuenta con aproximadamente 675 fotografías procedentes de la colección Daza-Madrazo, aunque es cierto que únicamente estas dos representan los famosos moldes de cuerpos pompeyanos; todavía a falta de una investigación en profundidad y acompañadas de una catalogación razonada.

En conclusión, hemos destacado la importancia de algunos personajes de la familia Madrazo como Ricardo que a través de sus cartas se convierte en cronista del ambiente napolitano y visitante fascinado por las ruinas de Pompeya y Herculano, por el Vesubio y por los moldes de las víctimas de la erupción. Y hemos incluido una pequeña mención a una parte de la colección fotográfica de los Madrazo, con una seleccionada representación de imágenes de las ciudades

napolitanas, a la luz de las nuevas posibilidades que ofrecía la fotografía en el siglo XIX y especialmente la fotografía monumental y arqueológica.

## REFERENCIAS

Bullough Ainscough, R. (2020). *Charles Clifford y su imagen de España*. [Tesis Doctoral Universidade Complutense de Madrid]. Docta Complutense. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/55801/>

Gómez Alonso, R. (2016): Fotografía y ruina en el siglo XIX: búsqueda y rememoración del tiempo pasado. *Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía*, (12), 39-60.

Miguel Arroyo, C. (Org.). (2020). *J. Laurent: Un pionero en las colecciones españolas*. Ministerio de Cultura.

Carolis, E. de (2019). *Pompeii nell'obiettivo di Giorgio Sommer. Un album fotográfico inedito*. Bibliopolis.

Carroll, M., & Godden, D. (2000). The Sanctuary of Apollo at Pompeii: Reconsidering Chronologies and Excavation History. *American Journal of Archaeology*, 104(4), 743-754.

Casado Alcalde, E. (1997). Luis de Madrazo y Kuntz. El pintor Vicente Palmaroli. In *Artistas pintados. Retratos de Pintores y Escultores del Siglo XIX en el Museo del Prado* (pp. 114-115). Museo del Prado; Ministerio de Educación y Cultura; Àmbit.

Etienne, R. (1992). *Pompeii. La città sepolta* (Coleção Storia e civiltà). Universale Electa Gallimard.

Pérez Gallardo, H. (2015). Mezclar la industria y el arte: Federico de Madrazo y la irrupción de la fotografía en el arte español. In *Museo del Romanticismo Federico de Madrazo y Carlos Luis de Ribera: Pintores del Romanticismo español* (pp. 140-151). Ministerio de Cultura y Deporte.

Gallego, J. (1985). De Don José a Cocó o el arte de ser griego. In M. Agulló (Org.), *Los Madrazo: una familia de artistas* (pp. 45-54). Ayuntamiento de Madrid.

Díez García, J. L. (1994). *Federico de Madrazo. Epistolario*, (v. 1 y 2). Madrid: Museo del Prado.

Díez García, J. L. (1998). *José de Madrazo. Epistolario*. Fundación Marcelino Botín.

Varas Ibáñez, I. G. (2006). La representación del monumento en el siglo XIX: tiempo, lugar y memoria antes las transformaciones de la representación gráfica de la imagen monumental, *Papeles del partal*, (3), 49-69.

Hernández Latas, J. A. & Becchetti, P. (1997). *Recuerdo de Roma (1848-1867). Fotografías de la colección de Bernardino Montañés*. Diputación.

Hernández Latas, J. A., Guiral Pelegrín, C., & Motalac Carrillo, A. (1999). *Álbum de Pompeya de Bernardino Montañés (1849)*. Institución Fernando el Católico.

González López, C., & Martí Ayxelà, M. (Orgs.). (2007). *El mundo de los Madrazo*. (Colección de la Comunidad de Madrid). Consejería de Cultura y Deportes.

Gutiérrez Márquez, A., & Martínez Plaza, P. J. (Eds.). (2017). *Cartas de Mariano Fortuny, Cecilia, Ricardo, Raimundo e Isabel de Madrazo* (Coleção Epistolario del Archivo Madrazo en el Museo del Prado, v. 1). Fundación María Cristina Masaveu Peterson; Museo Nacional del Prado.

Osanna, M., Capurso, A., & Masseroli, S. M. (Eds.). (2021). *I calchi di Pompei da Giuseppe Fiorelli ad oggi*. (Coleção Studi e Ricerche del Parco Archeologico di Pompei, v. 46). L'Erma di Bretschneider.

Romero Recio, M. (2012). *Viajeros españoles en Pompeya (1748 – 1936): Ecos de un descubrimiento*. Polifemo.

González Reyero, S. (2005). *La aplicación de la fotografía a la arqueología en España (1860-1960): 100 años del discurso arqueológico a través de la imagen* [Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid].

VV.AA. (1882). *Europa pintoresca: Descripción general de viajes* (v. 2). Montaner y Simón.

VV.AA. (2015). *Guía de las excavaciones de Pompeya*. Superintendencia de Pompeya. [https://pompeiisites.org/wp-content/uploads/Pompeii\\_ES.pdf](https://pompeiisites.org/wp-content/uploads/Pompeii_ES.pdf)