

JOSÉ BELTRÁN FORTES, BEATRICE CACCIOTTI  
Y BEATRICE PALMA VENETUCCI

*Editores*

ARQUEOLOGÍA, COLECCIONISMO  
Y ANTIGÜEDAD  
ESPAÑA E ITALIA EN EL SIGLO XIX



Sevilla 2006

# HISTORIA DE UNA ESCULTURA. UN VIAJE A TRAVÉS DEL COLECCIONISMO PÚBLICO EN SEVILLA

JOSÉ RAMÓN LÓPEZ RODRÍGUEZ

Nos referimos a un escultura procedente de Itálica que se encuentra actualmente en el Museo Arqueológico de Sevilla. Esta escultura la vamos a utilizar como una mera excusa para poder seguir el guión de las transformaciones que a lo largo del tiempo ha sufrido el coleccionismo público en España, concretado en una colección de la ciudad de Sevilla.

Se trata de un Hermes Dionisóphoros en una versión típica del clasicismo adrianeo. Es una escultura muy conocida para los estudiosos de Itálica y ha sido estudiada en varias ocasiones, especialmente por Pilar León, por lo que no nos detendremos en ella más que lo justamente imprescindible<sup>1</sup>. Hecha en mármol de Paros, está incompleta. Falta la cabeza, el brazo derecho y el antebrazo izquierdo, un trozo de la clámide, la figura de Dionisos y el cuerno derecho de la lira.

La escultura apareció en el siglo XVIII, en la década de 1780, posiblemente en la zona próxima al Traianeum de Itálica, y fue encontrada por D. Francisco de Bruna, personaje de singular importancia en el coleccionismo dieciochesco sevillano y del que nos vamos a ocupar.

## LA FIGURA DE BRUNA

Francisco de Bruna y Ahumada<sup>2</sup> nació en 1719 en Granada, ciudad donde su padre era Oidor. Estudió derecho en Sevilla, ciudad en la que vivió hasta su muerte, acaecida en 1807. En 1746 ocupa el puesto de Oidor en Sevilla, llegando a ser posteriormente Oidor Decano en su Real Audiencia. Tiempo después, en 1765, y a propuesta del duque de Alba, será nombrado teniente Alcalde de los Alcázares de Sevilla. A partir de este nombramiento la figura de Bruna comienza a tomar poco a poco grandeza, a consolidarse, de forma que ahora ya es imposible separar personaje y lugar, pues desde estos Alcázares ejercerá toda su actividad en el campo que nos ocupa y como alcaide en su castillo, hace de este Alcázar un centro neurálgico de la cultura.

Bruna, que participa plenamente de todas las características de un hombre ilustrado de la época, coopera en diversos proyectos culturales de la ciudad, como por

---

<sup>1</sup> Pilar León, *Esculturas de Itálica*, Sevilla, 1995, pp. 104 ss., recoge toda la bibliografía anterior.

<sup>2</sup> Joaquín Romero Murube, *Francisco de Bruna y Ahumada*, Sevilla, 1965.

ejemplo acoger en los Alcázares a las Academias. Primero a la de Buenas Letras y más adelante a la recién fundada Academia de las Tres Nobles Artes, para la cual logra reconocimiento real y apoya y da sede en el Alcázar a partir de 1771.

Como erudito, era coleccionista en su esfera particular. En su vivienda, que se encontraba en el Alcázar, su afición personal le lleva a coleccionar todo tipo de cosas singulares. Tenía una extraordinaria colección de camafeos, otra de monedas, una importante biblioteca, armas, instrumentos antiguos, una colección de curiosidades chinescas y egipcias<sup>3</sup>. También tenía un gabinete de Historia Natural por el que mostraba bastante interés.

## LA COLECCIÓN DE ANTIGÜEDADES DE LA BÉTICA

No es de extrañar que un personaje de este tipo se interesase también por las antigüedades romanas, en las que la tierra era en cierta forma pródiga.

El gran proyecto de Bruna será la creación en el Alcázar un museo de arqueología, que él llamará la *Colección de Inscripciones y Antigüedades de la Bética*.

Y lo más significativo, muy en consonancia con los tiempos, es que esta colección será de carácter público. Lo es porque cuenta con la aprobación real, a través de Floridablanca, y porque de hecho es financiada con fondos del Estado. A fin de cuentas el Alcázar pertenece a la corona. Y en nombre del Rey recogerá Bruna toda antigüedad que se ponga a su alcance. Así nos los dice el P. Alejandro del Barco en su manuscrito estepeño:

“Dicho Señor Bruna, como sabio apreciador de estos despojos de la Antigüedad, se halla autorizado por el Excmo. Sr. Conde de Florida Blanca, para recoger todos los que pueda, en toda la Andalucía, y colocarlos, para su conservación en el Real Alcázar de Sevilla, del que es Alcayde”<sup>4</sup>.

La gran actividad desarrollada por Bruna en torno al proyecto queda patente por doquier. Releyendo textos de la época detectamos su presencia allá donde se encuentre algún resto de antigüedad que pueda formar parte de su colección: Mulva, La Luisiana, Cantillana, La Carolina, La Carlota o El Arahal. De Estepa se traerá la colección de esculturas romanas que fueron del Juan de Córdoba en el siglo XVII, una vez abandonado y arruinado el palacio que les dio cobijo.

Pero las mejores piezas que logra reunir procederán de Itálica. La ciudad romana de Itálica se encontraba muy cerca de Sevilla, y el eco de los logros en Estabia, Pompeya y Herculano, que se están excavando por estas fechas en la vecina Italia,

<sup>3</sup> Antonio Ponz, *Viaje de España*, tomo XVII, carta V, § 17, Madrid, Ed. Aguilar, 1988; Romero Murube, *cit.*, 1965, p. 61.

<sup>4</sup> Alejandro del Barco, *La antigua Ostippo y actual Estepa*, 1788, p. 162. Manuscrito existente en el convento franciscano de Estepa. Hemos manejado una transcripción mecanografiada que se encuentra en el Museo Arqueológico de Sevilla Existe una edición impresa, con introducción y notas de Alejandro Recio Veganzones, publicada en Estepa en 1994.

haría de esta ciudad romana una tentación casi inevitable para acudir a ella en busca de piezas monumentales. Bruna inicia en este yacimiento las primeras excavaciones sistemáticas en el año de 1781. Fue en aquel año cuando apareció el espléndido torso de Diana que guarda ahora el museo arqueológico de Sevilla, junto a un torso de joven desnudo y dos pedestales monumentales. En toda la década de los ochenta irán apareciendo en Santiponce, entre otros materiales romanos, diferentes esculturas siempre de calidad, como el “trajano” desnudo, varios torsos desnudos y un emperador deificado. Unos los encuentra Bruna en sus prospecciones, otros los encuentran los frailes del Monasterio de San Isidoro, y también los consigue Bruna para su colección.

La estatua de Hermes, que hemos tomado como hilo conductor de esta historia, sería uno de estos torsos desnudos. La escultura no apareció completa, sino a falta de las dos piernas. Más adelante, en 1901 apareció su pierna derecha, con los atributos que permiten identificarla. La otra pierna es una reconstrucción moderna en escayola.

Las esculturas, cuando aparecen, las lleva Bruna a sus dominios, al Alcázar de Sevilla. Las coloca en lo que se conocía como “El Palacio Gótico”, una construcción de tiempos de Carlos V, que había que tenido que ser reconstruida en gran parte al ser arruinada a causa del terremoto de Lisboa de 1755. En el patio delantero de este edificio, llamado “Patio de María Padilla”, se colocaron numerosos restos pétreos, como capiteles, lápidas, aras, etc. En la primera nave tenían sus sedes las Academias mencionadas y en ella se encontraban una serie de cuadros procedentes de la excomunión de los jesuitas. La siguiente nave, la más próxima a los jardines y distante del patio de María Padilla, era la llamada “Salón de las Estatuas” y aquí se encontraban todas las romanas reunidas por Bruna, junto a una colección de estatuas de yeso, vaciados de las regaladas por Mengs a Carlos III.

## LA MUERTE DE BRUNA Y SU HERENCIA

Desgraciadamente no tenemos noticias de cómo estarían museográficamente instaladas las estatuas en este salón, que tanta admiración causó a los contemporáneos.

Nicolás de la Cruz, un gaditano que hizo un amplio viaje por Italia, Francia y España recogiendo noticias artísticas de lo más singular de cada país, seguramente nos hubiera dado una descripción pormenorizada de cómo se encontraban estas colecciones, pero, para nuestro pesar, demoró en exceso su visita a Sevilla:

“El deseo de anotar lo mas particular de su colección me condujo últimamente á Sevilla, pero en los mismos días de mi llegada acabó de vivir [Bruna], con lo qual de orden de la corte se recogió y encaxonó todo sin haber podido yo lograr mis deseos de transmitir á la posteridad la memoria de estas preciosidades”<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Nicolás de la Cruz, *Viaje de España, Francia e Italia*, Cádiz, 1810-1813, vol. 10, tomo XIV, libro XXIV, cap. III, p. 240.

Don Francisco de Bruna y Ahumada había muerto el 27 de abril de 1807, de una pulmonía, a las tres y cuarto de la tarde. Tras su muerte el destino de las colecciones parecía peligrar. El problema consistía en la ambigüedad que se había mantenido siempre entre lo privado y lo público, entre lo que era personalmente de Bruna y lo que era de la Corona. Conviven los cuadros, el monetario y los yesos de las Academias con la Colección de Antigüedades de la Bética y con las colecciones particulares de Bruna.

Las Academias por otro lado, especialmente la de Buenas Letras, que habían convivido con esta colección de Antigüedades de la Bética, se sentían con cierto derecho a ella. Así que al poco de morir Bruna y antes de que se repartiese su herencia entre los herederos, la Corona interviene pidiendo noticias del museo del difunto y de todas sus colecciones. Todo se empaqueta preventivamente, enviándose los inventarios al rey. Además se envía una selección de la importante biblioteca de Bruna y una serie de cuadros entre los que destaca una *Adoración de los Reyes Magos* de Velázquez (hoy en El Prado), una *Susana* de Veronés y dos tablas atribuidas a Tiziano.

Para colmo, los acontecimientos políticos del momento vinieron como a zanjar el asunto, al menos momentáneamente. En 1808 la población de Sevilla, sublevada contra el gobierno francés, asalta los alzázares, destrozando todo lo que encuentra a su paso, las colecciones y los salones de las Academias<sup>6</sup>.

Los miembros de éstas se disolvieron, atacados por uno y otro bando y prueba de la inseguridad de la situación es que la Academia de Bellas Artes no se volvió a reunir hasta 1820, al iniciarse el periodo constitucional<sup>7</sup>.

De momento lo que queda de la Colección de Antigüedades de la Bética permanece en el Alcázar y se suceden ahora unos años de abandono en los que el asunto parece olvidado y extinto, lo que motiva que Richard Ford, siempre tan mordaz para con estos temas, haga el siguiente comentario subrayando la dejadez:

“En un gran salón, abajo, se guardaban, o más bien se abandonaban, en montones sobre el suelo, las antigüedades que se descubrían en Itálica, y que no se volvieron a enterrar en vista de que el alcalde, Francisco de Bruna, era hombre de buen gusto”<sup>8</sup>.

Lo cierto es que por los años en los que vivía Richard Ford en Sevilla, la colección de Antigüedades de la Bética estuvo a punto de fragmentarse.

En 1842 viaja a Sevilla don Juan de Astorga, director de Escultura de la Academia de San Fernando, con el encargo de seleccionar las mejores piezas

<sup>6</sup> Manuel Gómez Imaz, *Sevilla en 1808. Servicios patrióticos de la suprema Junta en 1808 y relaciones hasta ahora inéditas de los regimientos creados por ella, escritas por sus coroneles*, Sevilla, 1908, p. 157.

<sup>7</sup> Francisco Aguilar Piñal, *La Real Academia Sevillana de Buenas Letras en el siglo XVIII*, Madrid, C.S.I.C., 1966, pp. 182-184.

<sup>8</sup> Richard Ford, *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa. Reino de Sevilla*, Madrid, 1981, p. 235.

para llevarlas al Museo Real de Madrid. Así lo hace y entre lo seleccionado está lo mejor de lo aparecido en Itálica: el torso de Diana, el Trajano deificado, un torso desnudo y unos pies imperiales. Sin embargo y ante la inminencia de la segregación de la colección, en un golpe de efecto, la Academia Sevillana de Buenas Letras reacciona y solicita en un escrito le sean devueltas las esculturas del Alcázar, ya que a ella sólo le pertenecen. El efecto del escrito de la Academia es inmediato y se suspende el traslado a Madrid hasta ver las razones que asisten a la Academia. Como sucede muchas veces, este retraso se convirtió en definitivo.

Seguían pasando los años y no se tomaba una decisión. El uno de marzo de 1848 la Comisión Provincial de Monumentos solicita se trasladen todos los restos de antigüedad existentes en el Alcázar al Museo de Pinturas, donde ya se había comenzado a formar un depósito arqueológico con cosas procedentes de excavaciones de Itálica.

Poco después una nueva reclamación vino a complicar las cosas. Esta vez los solicitantes eran los Duques de Montpensier, recién instalados en Sevilla tras su boda, los cuales deseaban llevar las esculturas a su residencia en el Palacio de San Telmo donde deberían servir de magnífico adorno.

El asunto se zanjará definitivamente en el año de 1854: por real orden de 20 de octubre, dirigida a la Academia de Bellas Artes, en la que se sopesan las peticiones de la Academia de Buenas Letras y de los Montpensier, se decide finalmente que la Colección de Antigüedades de la Bética sea asignada definitivamente al Museo Provincial. El traslado se efectuaría en julio de 1855<sup>9</sup>.

En los jardines del Alcázar quedan aún hoy día algunos fragmentos de estatuas que –nunca se sabe– puede ser que procedan de aquella colección famosa de Bruna y que no fueran trasladadas en aquellos momentos, al igual que fueron dejadas las lápidas que no eran romanas, como la fundacional del museo de Juan de Córdoba que pasó, como otras muchas “cristianas y modernas” a la colección arqueológica municipal.

Las piezas trasladadas se colocaron en el claustro mayor de ex convento de la Merced, donde suponemos siguieron mucho tiempo sin cambios ni alteraciones. Ha quedado una impresionante fotografía –propiedad del Duque de Segorbe– de aquella primera instalación, en la que se ven todas las esculturas apoyadas directamente sobre el suelo, algunas tumbadas, sin ninguna museografía que las ponga en valor, en un corredor del claustro y encima de ellas los cuadros del museo<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> El *Inventario de los objetos históricos procedentes de las ruinas de Itálica que en virtud de la real orden de 20 de octubre de 1854 han sido trasladados al Museo de Pintura de esta Ciudad...*, firmado por Antonio Cabral Bejarano, fue ya publicado por Romero Murube, 1965, p. 91.

<sup>10</sup> Reproducida en *Imágenes de la Sevilla del siglo XIX*, Biblioteca Hispalense, Ed. ABC, Sevilla, 2001, p. 85.

## LA CREACIÓN DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO

Tampoco puede extrañarnos mucho esta situación. En realidad lo que se encontraba en el museo de Provincial de Bellas Artes era una sección de arqueología, no un museo arqueológico como institución y vida propia. Los museos provinciales, como es bien conocido, eran consecuencia de la desamortización de 1836, en un proceso que pretendía ante todo salvaguardar el rico patrimonio religioso, el cual se materializaba esencialmente en las pinturas. En la década de 1860 comienza a gestarse el proyecto de hacer un gran museo nacional de arqueología, centralizado en Madrid, y paralelamente –dado el sentimiento general de la necesidad de este tipo de instituciones–, la intención de crear un museo arqueológico en cada provincia.

Así pues, por real decreto de 20 de marzo de 1867, se creaba el Museo de Antigüedades, con sede en Madrid. A la par se daba vía libre a una red de museos en todas las capitales de provincia, pues en aquel mismo decreto se creaban, donde no los hubiese, museos arqueológicos provinciales, ubicados de momento en la biblioteca pública o en el archivo histórico. La revolución de 1868 vino a retrasar el proceso iniciado para los museos arqueológicos. El nacional de Madrid no se inauguraría de forma provisional hasta 1871. Los demás tardarían más de diez años en hacerse efectivos.

En Sevilla hay noticias de que, pasados los tiempos revueltos, en 1875 se comienza a adecuar el claustro del ex convento de la Merced para museo arqueológico, siendo el arquitecto encargado de la reforma D. Demetrio de los Ríos. Las obras estaban terminadas en 1879 y se nombró entonces primer director a Manuel Campos y Munilla, el cual se haría cargo de los 335 objetos que le transmitía la Comisión de Monumentos el 12 de marzo de 1880, año de su inauguración.

## LA NUEVA INSTALACIÓN

La instalación había consistido en el cerramiento de los arcos que daban al patio con cristalerías y en la colocación de estanterías y vitrinas. El museo constaba de cuatro salas: la primera para estatuaria, la segunda para arquitectura, la tercera para monumentos epigráficos, y la cuarta para cerámica. Ya que el museo ha permanecido en este lugar hasta casi la mitad del siglo XX, existen imágenes de él que nos dan una idea clara de su disposición.

De las cuatro salas la que más fue fotografiada fue la de esculturas. En ella y sobre estante o podio corrido fueron colocadas las mejores piezas de que se disponía. Hacia la mitad de la sala encontramos a nuestro Hermes, aún sin identificar, pues le faltan las dos piernas. En la serie de fotografías que se conservan se aprecia siempre alguna diferencia, lo que indica que las esculturas se iban cambiando de sitio, no sabemos con qué criterio. Diferencia significativa fue la instalación de la gran estatua de Diana en el cabecero de la sala, pieza aparecida

en 1900. En el lado opuesto a la Diana encontramos otra escultura conocida por haber pertenecido a la colección de Bruna, el emperador deificado, rincón del que Eugenio Hermoso hizo la conocida acuarela, por haber sido publicada en varias ocasiones, y que se encuentra actualmente en el despacho de dirección del museo arqueológico.

La otra nave de la que tenemos documentación era la de epigrafía y en ella se amontonaban todo tipo de lápidas, junto a otros restos arquitectónicos, también todo dispuesto siguiendo la línea de la pared, como podemos apreciar por las fotografías.

## EL TRASLADO DEL MUSEO AL PARQUE

El museo permaneció así hasta los años cuarenta. Ya durante la República se había pensado en buscar una mejor ubicación, tanto para este museo como para el arqueológico municipal, pero que no se pudo concretar hasta que no terminó la contienda. El autor del proyecto va a ser Joaquín María de Navascués, Inspector de Museos desde 1940, el cual se propuso “*acabar de una vez con la sórdida presentación de antigüedades*” según sus propias palabras. Por ello acomete proyectos de reforma en diferentes museos. En Andalucía proyectó el Arqueológico de Córdoba y el de Sevilla.

En esta ciudad se buscó un edificio adecuado que estuviese sin uso y el municipio ofreció el Pabellón de Bellas Artes de la Exposición del 29, el cual poco tiempo atrás había servido de hospital de las tropas italianas<sup>11</sup> y no tenía decidido su futuro. El viejo pabellón pareció bien a todos los interesados. Aquí se podía desplegar todo un nuevo discurso museológico, puesto que había espacio suficiente, cosa que era imposible en el edificio anterior.

Por acuerdo municipal de diciembre de 1941 se cedió el edificio al Ministerio de Educación Nacional, iniciándose las obras de adecuación en 1942, a cargo del arquitecto Félix Hernández Giménez<sup>12</sup>. En el nuevo museo los trabajos fueron intensos y supongo que entusiastas pues en cierta forma se estaba ensayando un tipo de museografía que era insólita en estas tierras. En primer lugar, como se huía de la museografía de acumulación precedente, se hizo una gran selección de piezas, pasando el resto –por primera vez– al almacén. Las salas habrían de ser lo más limpias posible, con muy pocos elementos, como podemos apreciar en las fotografías de la primigenia instalación. Incluso para las vitrinas se elige el sistema de “escaparate”, sistema en el que menos protagonismo tiene el mueble-soporte. También se estudió concienzudamente cómo colocar la escultura, ensayando por medio de montajes hechos con dibujos a tamaño natural de la mano del nuevo

---

<sup>11</sup> F. Fernández Gómez, “Pabellón de Bellas Artes de la Exposición Iberoamericana de 1929. Museo Arqueológico Provincial de Sevilla”, en *Aparejadores*, nº 24, Sevilla, Diciembre 1987.

<sup>12</sup> La inauguración tuvo lugar en 1945 y en aquel momento se abrieron al público ocho salas más los despachos y biblioteca.



director del museo, Juan Lafita. El discurso museológico<sup>13</sup> de la parte romana, es decir casi todo el museo, estaba a dedicado a Itálica. Y de lo italicense, el desarrollo se estructuró en torno a la estatuaria, pues cada sala estaba presidida por una gran escultura, Venus, Diana... En el centro del recorrido se hallaba la escultura de Hermes, colocada sobre pedestal, ya con la pierna recuperada y con la otra añadida de escayola, con muy pocos elementos a su alrededor lo que permitía rodearla y poder así contemplarla en todo su esplendor.

Desde entonces está en su sala esta magnífica escultura de Mercurio que nos ha servido de excusa en esta charla para ver, sucintamente, la trayectoria de una colección pública que ha tenido su desarrollo en un amplio arco que va desde el siglo XVIII a nuestros días.

---

<sup>13</sup> Pasados los años, Joaquín María de Navascués, en el discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes que tituló "Aportaciones a la Museografía Española" (Madrid, 1959), ofreció un amplio resumen de todas sus actuaciones y entre ellas todo lo ejecutado en Sevilla.

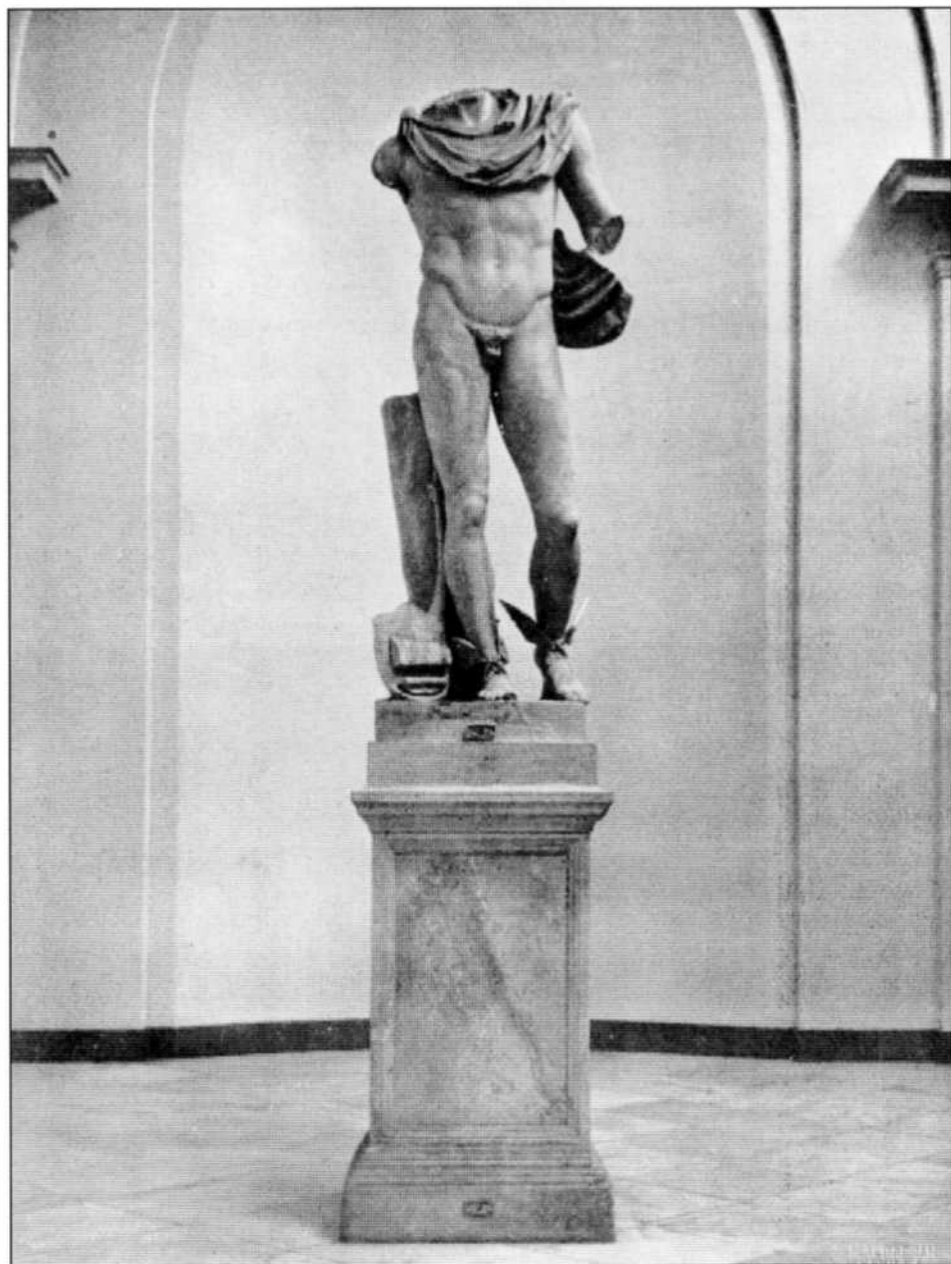


Fig. 1. Mercurio de Italica en su instalación de los años cuarenta (Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales 1945 [Extractos], Madrid, 1946, Lám. XLVII).



Fig. 2. "Salón de las estatuas" en el Palacio Gótico del Alcázar de Sevilla (tarjeta postal).



Fig. 3. La colección de Bruna depositada en uno de los claustros de Museo de Pinturas tras el traslado de 1855 (Imágenes de la Sevilla del siglo XIX. Colección del Duque de Segorbe, Barcelona, ABC, p. 85).

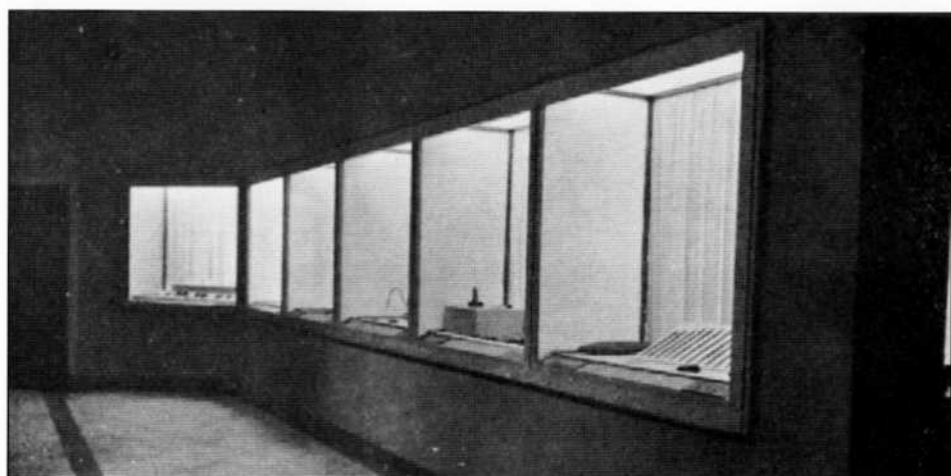


Fig. 4. Vista de la sala de escultura del Museo Arqueológico en su emplazamiento en el ex convento de la Merced. Fotografía posterior a 1900 (tarjeta postal).



Fig. 5. Detalle de la exposición en la sala de esculturas del museo. En el centro el Hermes antes de reponerle las piernas (colección fotográfica de Jorge Bonsor, CD-Rom, Consejería de Cultura, 2001, Foto 7807).

*Fig. 6. Otra vista de la misma sala, tomada desde el extremo de la escultura de Diana (De una fotografía estereoscópica de comienzos de siglo).*



*Fig. 7. Instalación —modélica en su momento— del Museo Arqueológico en el Pabellón de Bellas Artes del Parque de María Luisa, Sevilla. Vitrinas de escaparate (Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales 1945 [Extractos], Madrid, 1946, Lám. XXXVIII, 3).*



*Fig. 8. Montaje de J. M. de Navascués de la sala del Hermes en el Pabellón de Bellas Artes (Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales 1945 [Extractos], Madrid, 1946, Lám. XLII).*