

Las esfinges de Felipe Moratilla, esculturas emblemáticas del Museo Arqueológico Nacional

Felipe Moratilla's sphinxes, emblematic sculptures of the
Museo Arqueológico Nacional

María Ángeles Granados Ortega (marian.granados@mecd.es)
Dpto. de Edad Moderna. Museo Arqueológico Nacional

Resumen: En la nueva etapa iniciada en 2014 con la reapertura del Museo Arqueológico Nacional, las esfinges de bronce que flanquean su acceso histórico continúan ejerciendo una poderosa atracción sobre los visitantes. Recientemente restauradas, hasta el momento no han recibido la atención que merecen como obras notables de Felipe Moratilla Parreto, escultor madrileño establecido en Roma durante su actividad profesional. Su historia está significativamente ligada al contenido y función de las instituciones culturales para las que fue construida una nueva sede en Madrid durante la segunda mitad del siglo XIX, el Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales.

Palabras clave: Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Escultura española del siglo XIX.

Abstract: In the new phase initiated with the reopening of the Museo Arqueológico Nacional in 2014, the bronze Sphinxes flanking its historical access continue holding a powerful attraction on visitors. Recently restored, until now they have not received the attention they deserve as remarkable works of a sculptor from Madrid settled in Rome through his whole professional activity. Their history is significantly linked to the content and function of the cultural institutions to which was built a new site at Madrid in the second half of the 19th century, the Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales.

Keywords: Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Spanish sculpture from the 19th century.

La colocación de esfinges en la entrada este del Palacio de la Biblioteca y Museos Nacionales¹ fue proyectada por Antonio Ruiz de Salces (Fresno del Río, 1820-Madrid, 1899) arquitecto que a partir de 1886 dirigió la construcción del edificio, iniciada en 1866 por Francisco Jareño y Alarcón (Albacete, 1818-Madrid, 1892). Cesado éste en 1882, Ruiz de Salces continuó la obra, sólo elevada una planta desde los cimientos, elaborando un nuevo proyecto, aprobado por Real Orden el 18 de junio de 1886, en el que introdujo algunas modificaciones en el interior y en las fachadas (Moleón, 2012: 71). En los alzados de su proyecto quedó establecida la decoración general del exterior del palacio con estatuas, medallones y esfinges egipcias, en este caso colocadas sobre los podios de la escalinata de acceso al palacio por la calle Serrano, por entonces todavía no elegida como entrada exclusiva del Museo Arqueológico Nacional (fig. 1).

La decoración de una de las entradas al edificio con esfinges egipcias era una opción válida por su tradicional uso monumental, si bien escaso en España, que contaba con un antecedente próximo al Museo: la Fuente Egipcia del Dios Canopo, levantada entre 1819 y 1850 en el parque del Retiro según el proyecto de Isidro González Velázquez, un capricho o monumento decorativo de estilo neo-egipcio. En cualquiera de las fachadas del Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales, este tipo de esfinges hubieran evocado la función atribuida tradicionalmente a las que flanquean las avenidas de los templos egipcios. En este caso, hubieran vigilado el acceso a un templo del saber, destinado a albergar varias de las principales instituciones culturales españolas, en concreto, según el proyecto encargado a Ruiz de Salces: la Biblioteca Nacional, el Museo Arqueológico Nacional, los Museos de Pintura y Escultura contemporáneas a partir del siglo XIX y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sin incluir de esta última institución las Escuelas Especiales de Pintura, Escultura y Grabado y el taller de vaciados (Moleón, *op. cit.*: 61).

En 1891 la Junta de Obras de la Biblioteca y Museos Nacionales se planteó qué personajes y alegorías representar en la decoración escultórica figurativa del exterior del palacio; algunas de las estatuas proyectadas por Ruiz de Salces serían sustituidas por otras más en consonancia con la finalidad del edificio (González, 1990: 514, nota 2). El programa iconográfico fue formulado por las secciones de Arquitectura y de Escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y publicado en el concurso abierto por Real Decreto el 11 de julio del mismo año, que ofertó a los escultores españoles la ejecución de veintiuna obras: ocho estatuas, once medallones-retratos y dos esfinges². El pliego de condiciones estipuló un plazo de dos meses para presentar bocetos de estatuas y esfinges razonados «con todos sus pormenores», realizados a escala de la cuarta parte del tamaño de ejecución y acompañados por una sucinta memoria explicativa del «momento» elegido por

¹ Este artículo está basado en la introducción sobre la historia de las esfinges presentada por la autora en la conferencia impartida junto a Soledad Díaz Martínez, «Esculturas expuestas en atmósfera urbana. Las esfinges del Museo Arqueológico Nacional», en el ciclo *Conservación y restauración de las colecciones del MAN durante su proceso de renovación* marzo-abril, 2016.

² *Real Decreto aprobatorio del programa y pliego de condiciones formados por la Secciones de Arquitectura y de Escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para la ejecución, mediante concurso, de las estatuas, medallones y esfinges que se han de colocar en el edificio destinado a Bibliotecas y Museos nacionales de esta corte (Gaceta de Madrid, n.º 192, de 11 de julio de 1891).*

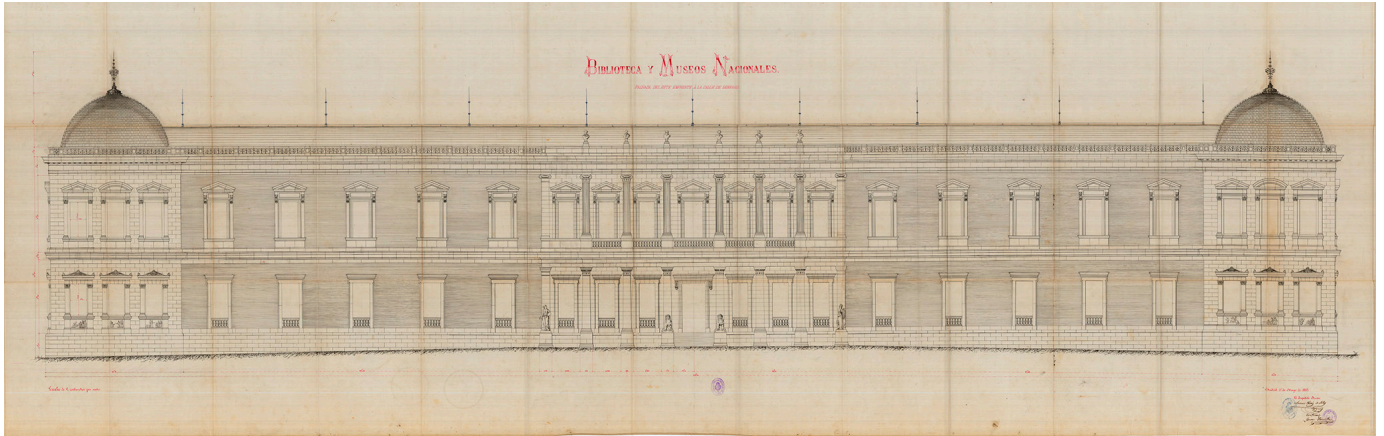


Fig. 1. Detalle del alzado a Serrano del Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales según el plano firmado por Ruiz de Salces el 11 de mayo de 1885. Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, (AGA. Caja 31/8160).

los escultores para representar al personaje. Los bocetos premiados habrían de trasladarse en un plazo de cuatro meses a modelos «perfectamente estudiados» al tamaño de ejecución. Estos modelos serían colocados en el sitio destinado a cada escultura para ser examinados por la Academia que indicaría las modificaciones a su juicio pertinentes antes de proceder a la terminación de la obra.

El plazo concedido para terminar todas las obras en mármol finalizaba el 15 de septiembre de 1892, reservando casi un mes para su colocación definitiva antes de la inauguración del palacio, prevista para octubre del mismo año con ocasión de la conmemoración del IV centenario del Descubrimiento de América. En cuanto a la iconografía concreta de las esfinges, la Real Academia no sólo se decantó por el tipo egipcio sino que estableció como fuente de inspiración «los mejores modelos de las [esfinges] representadas en las antiguas monedas españolas». Se eligió para su ejecución el mármol *Rabaggione* de primera clase, propuesto para las estatuas pero no para los medallones, a realizar en mármol de Carrara también de la mejor calidad. Su remuneración se fijó en 15 000 pesetas, valor también aplicado a cada una de las figuras exentas de personajes representados de cuerpo completo y de pie. Las esfinges, situadas sobre un plinto de un metro de ancho por tres metros ochenta centímetros, medirían de altura, incluyendo la base, dos metros y cinco centímetros.

El plazo de dos meses concedido en la convocatoria para presentar los primeros modelos abocetados en yeso fue finalmente prorrogado en treinta días, hasta el 11 de octubre³, por consideración hacia los escultores que solicitaron la ampliación, entre ellos, Felipe Moratilla Parreto (Madrid, 1827-1908-1909)⁴, académico correspondiente en Roma de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁵. Entre el 11 de septiembre y el 10

³ Concurso para presentación de los bocetos de las obras escultóricas destinadas a completar el edificio que se construye para Biblioteca y Museos Nacionales en esta Corte (*Gaceta de Madrid*, n.º 227, de 15 de agosto de 1891).

⁴ Sobre las fechas de nacimiento y muerte de este escultor, véase AZCUE, 2014: 366.

⁵ La solicitud de Moratilla fue enviada desde Roma el 11 de agosto de 1891 (Archivo RABASF. Leg. 4-62-4).

de octubre se presentaron al concurso cuatro modelos-bocetos del ser fabuloso «que en lo antiguo sintetizaba en conjunto la prudencia, la sabiduría y la fuerza» (Fernández, 1891: 296). Los artistas que los realizaron –uno, Jerónimo Suñol, otro, Julio Theus y dos, Felipe Moratilla– desecharon la esfinge egipcia «como de acuerdo y con excelente criterio» y eligieron el «ideal griego» propuesto en la convocatoria al haber indicado como tipo preferente «el de las monedas ibéricas», porque del arte griego «proceden seguramente las monedas españolas, y han modelado el monstruo que supo Edipo burlar, con cabeza y seno de doncella, cuerpo de perro, garras de león, alas de águila y cola dragontea» (Fernández, *op. cit.*: 296-297; González, *op. cit.*: 511). Esta descripción del cuerpo híbrido de las esfinges está tomada casi literalmente de la memoria de Felipe Moratilla (Apéndice 1), autor de un boceto-modelo para cada una de las esfinges, los dos enviados desde Roma el 16 de septiembre de 1891 y entregados por un mozo de estación, cinco días más tarde, a la Real Academia⁶.

Tras el examen de los cuatro bocetos de las esfinges se adjudicaron las dos estatuas a Jerónimo Suñol (Barcelona, 1839-Madrid, 1902); académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1878; este escultor aclaró en la Memoria que envió el 4 de octubre, que su boceto representaba un solo modelo para la pareja de esfinges, «por abrigar la creencia que no cabe una modificación radical en su conjunto, solo si invertida la otra y quizá alguna variación en el peinado, estos son en mi opinión los cambios que pueden hacerse en los modelos definitivos salvo el parecer de esa Real Academia, la cual con su superior criterio podrá acordar, caso de ser dicho modelo elegido para su ejecución»⁷. Pero el juicio de la Academia fue ambivalente, hecho que influyó en el posterior desarrollo de los acontecimientos. Reunida el 12 de noviembre, la comisión examinadora de los bocetos de medallones, estatuas y esfinges presentados en el concurso para la ornamentación del edificio de la Biblioteca y Museos Nacionales, planteó, respecto a las últimas, «si debe preferirse la igualdad a la semejanza en la idea general que ha presidido al adornar el acceso de la Biblioteca con dos símbolos de la tradición clásica»⁸. Prevalió entonces el criterio de la semejanza para «procurar contra el escollo de la monotonía la variedad dentro de la unidad, lo que podrá lograrse realizando el modelo de D. Jerónimo Suñol y uno de los de Felipe Moratilla». Entre los dos presentados por este escultor se eligió «el marcado con el n.º 1 pero con el tocado del n.º 2, que es más gracioso, suprimiendo el cintillo de perlas» (fig. 2). La comisión también decidió en ese momento que las esfinges no fueran terminadas en mármol sino fundidas en bronce estatuario para evitar la fragilidad de las grandes alas que medirían algo menos de dos metros de acuerdo con las dimensiones establecidas en el concurso. Esta modificación fue razonada como una condición necesaria para asegurar la conservación indefinida de las esfinges, «más difícil de obtener en el lugar de tránsito en que se han de situar las figuras»⁹.

⁶ Según los resguardos del transporte conservados en el archivo de la Real Academia, Moratilla pagó a la casa Stein de Roma el envío con destino a Madrid y a la Real Academia de San Fernando, el 16 de septiembre de 1891, de una caja de 146 kg de peso con dos estatuas de yeso; el día 22 del mismo mes envió otra caja de 50 kg con un modelo en yeso, seguramente el de la estatua de San Isidoro que también presentó al concurso (Archivo RABASF. Legs. 4-62-2/4-62-4).

⁷ Archivo RABASF. Leg. 4-62-2.

⁸ La comisión, nombrada el 2 de noviembre de 1891, estuvo compuesta por Pedro de Madrazo, Puebla, Ferrant, Martín, Bellver, marqués de Valmar, marqués de Cubas, Ruiz de Salces y Cesáreo Fernández Duro (ACUERDOS, 1891: 257).

⁹ Archivo RABASF. Leg. 4-62-4.



Fig. 2. Fotografía del primer boceto de esfinge premiado a Felipe Moratilla (Archivo RABASF. Leg. 4-62-2).

Si bien se conservan en el archivo de la Real Academia tanto el borrador como el acta en limpio de la primera adjudicación de una esfinge a Suñol y otra a Moratilla, los académicos reunidos en junta cuatro días más tarde, sometieron ese dictamen a votación (Acuerdos, *op. cit.*: 258). Un certificado expedido varios meses después permite conocer que en esa sesión los partidarios de adjudicar una esfinge a Suñol y otra a Moratilla, encabezados por Pedro de Madrazo, fueron rebatidos por los inclinados a adjudicar las dos esfinges a Suñol, representados por Juan de Dios de la Rada y Delgado¹⁰. La votación resolvió el conflicto de pareceres, prevaleciendo el segundo criterio que se impuso con diez votos a favor frente a los nueve que apoyaron el primero. El 18 de noviembre la prensa madrileña dio a conocer el dictamen definitivo haciendo la salvedad de informar sobre la anterior discrepancia de criterios (*La Correspondencia de España*, 1891: 2). El mismo día se anunció la exposición de los bocetos premiados de las estatuas, medallones y esfinges del palacio de Biblioteca y Museos Nacionales, abierta hasta el 20 de noviembre en la Real Academia (*Gaceta de Madrid*, n.º 322, de 18 de noviembre de 1891). En el informe sobre las adjudicaciones elevado por la Real Academia al Director General de Instrucción Pública no se mencionó el desacuerdo surgido al dictaminar sobre los bocetos de las esfinges pero sí la modificación del material como medida necesaria para garantizar su conservación, sin que el cambio de

¹⁰ Firmado el 4 de enero de 1892 por Simeón Avalós Agra, secretario de la Real Academia (Archivo RABASF. Leg. 4-62-4).

mármol a bronce implicara un aumento del presupuesto en materiales, trabajo mecánico y transporte (Fernández, *op. cit.*: 298).

La reacción de Felipe Moratilla fue casi inmediata: en primer lugar, el 21 de noviembre envió desde Roma un telegrama dirigido a Madrazo con el elocuente texto «Protesto acuerdo academia atento esfinges con un soli robeto (sic) no se puede adjudicar dos obras no lo advierte el programa»¹¹; en segundo lugar, en una fecha indeterminada, solicitó al Ministerio de Fomento la anulación de la adjudicación a Suñol argumentando que este escultor había realizado un solo boceto para las dos esfinges. El Ministerio resolvió el asunto a su favor: revocó el dictamen anterior de la Real Academia y adjudicó, fuera de concurso, la ejecución de una esfinge a Suñol y de la restante a Moratilla, por Real Orden expedida el 7 de enero de 1892 (González, *op. cit.*: 519)¹². Su resolución se basó fundamentalmente en que «buscar la variedad dentro de la unidad no sólo puede contribuir a evitar la monotonía que ofrece siempre la repetición de una cosa sino que tratándose de un edificio destinado a museos y biblioteca esta variedad se prestará al estudio de las diferentes maneras de tratar cada artista la escultura monumental»; la misma Real Orden incluye la exigencia a Moratilla de presentar un nuevo boceto acorde al cambio de material. En cuanto a la reacción de Jerónimo Suñol, entonces probablemente dedicado a realizar el modelo definitivo de las esfinges al tamaño de ejecución, tampoco se hizo esperar: el 18 de enero comunicó su renuncia a la adjudicación de una sola esfinge «en vista del general clamor de la prensa que da a entender que ha habido parcialidad a mi favor», con la intención de defender el decoro de la Real Academia y con el disgusto motivado «solo porque unos cuantos señores que se titulan artistas y que sin ver las obras han elevado una exposición desde Roma al Sr. Ministro de Fomento en señal de protesta»¹³. Una semana después la Academia queda enterada «con sentimiento» de su renuncia e intenta disuadirlo, vanamente, de su propósito (Acuerdos, 1892a: 3). El agravio sufrido por Suñol pudo también influir en su reemplazo por Martínez Cubells como miembro de la comisión encargada de examinar los bocetos presentados para la ejecución del tímpano del frontón de la fachada de la Biblioteca Nacional (Acuerdos, 1892b: 34), para el que, según la prensa, el escultor catalán también había preparado bocetos que no pudo terminar a tiempo por haber estado realizando el modelo de una esfinge grandiosa (*La Ilustración Española y Americana*, 1892: 345).

El 28 de enero Moratilla comunicó a la Real Academia haber terminado el modelo-boceto reformado de la esfinge que le había adjudicado pocos días antes el Ministerio de Fomento y que fue aprobado unánimemente por la comisión examinadora y el resto de académicos el día 15 de febrero¹⁴, firmándose el contrato de la ejecución del modelo definitivo y su reproducción en bronce el 14 de marzo siguiente¹⁵. El siguiente 8 de abril el

¹¹ El telegrama no está firmado pero es obvio que lo emitió Moratilla. Se conserva en el Archivo RABSF. Leg. 4-62-4.

¹² Archivo RABASF. Leg. 4-62-4; ACUERDOS, 1892a: 2.

¹³ Archivo RABASF. Leg. 4-62-4.

¹⁴ ACUERDOS, 1892b: 36.

¹⁵ El escultor se comprometió en el contrato a cumplir las reglas del programa y el pliego de condiciones al igual que los plazos estipulados para presentar el modelo definitivo; también a asumir los gastos extra que excedieran el pago del modelo definitivo y la esfinge de bronce fijado en 15 000 pts. Además garantizó que ejecutaría el modelo definitivo en Madrid, una

escultor solicitó a la Academia que se realizase el examen del modelo definitivo terminado y colocado en su sitio antes de proceder a su reproducción en bronce¹⁶, obteniendo el visto bueno de la comisión examinadora y la Academia en la Junta celebrada el 23 de mayo (Acuerdos, 1892c: 148). Respecto a la esfinge rechazada por Suñol, el concurso público para su re-adjudicación fue abierto el 13 de febrero de 1892. El proceso de presentación de los modelos y de la terminación de la obra se ajustó a los procedimientos del primer concurso, establecida la entrega del boceto preliminar a los dos meses de la publicación de la convocatoria, y finalizando el plazo para entregar la obra terminada en bronce –valorada en 15 000 pesetas– el 15 de septiembre de 1892. Las bases también obligaban al escultor premiado a ejecutar el modelo ampliado en Madrid y, además, fundirlo en la misma ciudad «bajo la inmediata inspección de la Academia de San Fernando, dejando, sin embargo, en libertad al artista para que la haga fundir donde tenga por conveniente, siempre con la garantía de una casa respetable»¹⁷. En torno al 12 de abril presentaron bocetos para la ejecución de esta esfinge tanto Felipe Moratilla –de nuevo el autor de la memoria más detallada (Apéndice 2)– como también Marcelo Usón, Antonio Casamañas, Braulio Álvarez Muñiz, Francisco Font, Julio García de la Pola y Manuel Menéndez, retirándose el del primero –modelo de una esfinge egipcia– porque se deterioró durante el transporte¹⁸.

El procedimiento del examen y dictamen sobre los bocetos presentados al segundo concurso se retrasó por cuestiones probablemente derivadas del conflicto creado en el primero. En torno a la misma fecha en que, posiblemente, Moratilla habría dirigido su protesta al Ministerio de Fomento, el escultor firmó, junto a otros artistas residentes en Roma, una instancia por la que solicitaron al mismo organismo que nombrase una comisión de siete personas competentes para examinar e informar los bocetos presentados por académicos de número o correspondientes de la misma corporación a los concursos públicos o certámenes de Bellas Artes¹⁹. El Ministerio resolvió a favor de esa petición por Real Orden de 31 de enero de 1892 publicada en la *Gaceta de Madrid* el 25 de febrero del mismo año, excluyendo a su discreción a la Real Academia del ejercicio de una función hasta entonces de su competencia. La norma fue aplicada por Orden de la Dirección General de Instrucción Pública, el 30 de abril de 1892, para proceder al examen del boceto de esfinge presentado por Moratilla al segundo concurso, encargado a la misma comisión que habría de examinar los bocetos de San Isidoro y Cervantes, cuya adjudicación en el primer concurso había quedado desierta²⁰. Por razones desconocidas, esa comisión no llegó a reunirse, por lo que al final el dictamen tuvo que ser resuelto varios meses más tarde por otra comisión nombrada el 26 de julio de 1891 y formada por el Director del Museo Nacional de Pintura, el Director de la

de las condiciones del concurso, presentando un certificado expedido por el cónsul de España en Roma como residente en la actualidad en «esta corte» refiriéndose a Madrid (Archivo RABASF. Leg. 4-62-3).

¹⁶ Archivo RABASF. Leg. 4-62-4.

¹⁷ Programa y pliego de condiciones para la ejecución de una esfinge que se ha de colocar en la fachada a la calle de Serrano del edificio destinado a Bibliotecas y Museos nacionales en esta Corte (*Gaceta de Madrid*, n.º 44, de 13 de febrero de 1892).

¹⁸ Archivo RABASF. Legs. 4-62-2/4-62-4.

¹⁹ La instancia fue firmada por Palmaroli, Mariano y José Benlliure, Pradilla, Vallés, Moratilla, José Villegas, Villodas, Luis Álvarez y Gabriel Maureta (Archivo RABASF. Leg. 4-62-4).

²⁰ Comisión formada por Federico Balant, Jacinto Octavio Picont, Arturo Mérida, Eduardo Barrón, Justo Gandarías, Ricardo Navarrete y Bartolomé Maura (Archivo RABASF. Leg. 4-62-4).

Escuela Superior de Pintura y del Arquitecto director de las obras de la Biblioteca y Museos Nacionales para juzgar el boceto de Moratilla que, al parecer, se encontraba depositado en la Real Academia desde marzo²¹. Las estatuas de la esfinge, San Isidoro y Cervantes fueron finalmente adjudicadas por Real Orden de 1 de agosto de 1892 a Moratilla, José Alcoverro y Juan Vancell respectivamente²². Al primero se le concedió un año de plazo para terminar su obra en bronce a partir del día que se le notificara la aprobación del modelo definitivo realizado a tamaño de ejecución, que debía estar colocado en la fachada del palacio el 1 de octubre de 1892²³.

Debido al intrincado proceso descrito y la brevedad de los plazos otorgados para la terminación de las obras, ninguna de las esculturas decorativas de la fachada este del Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales fueron terminadas antes de la inauguración del mismo el 11 de octubre de 1892; sus modelos definitivos en yeso están parcialmente a la vista en una fotografía tomada con ocasión de la celebración de la exposición Histórico-Natural y Etnográfica en 1893 (fig. 3)²⁴. La primera esfinge terminada en bronce fue aprobada en su sitio el 18 de diciembre de ese año (fig. 4) y la segunda, colocada en su podio a finales de mayo de 1894, el 6 de junio de 1894²⁵. Este es el año que figura grabado a cincel y martillo junto a la firma «Y. ARIAS FUNDIÓ MADRID 1894» (fig. 5). Ignacio Arias fue el más notable fundidor madrileño de aquella época; en su taller de la calle Alburquerque fundió numerosas obras de escultura y rejería destinadas a la ornamentación arquitectónica y monumental de diversas ciudades españolas y a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas durante la segunda mitad del siglo XIX; al estar terminados los modelos definitivos de las esfinges antes de octubre de 1892, seguramente se deba al fundidor el retraso de su terminación en bronce. Es también probable que el mismo Arias grabara la firma «Felipe Moratilla / modelo» en el pedestal. El retraso de la colocación de las esfinges en la fachada de la calle Serrano no fue un hecho aislado: entre 1894 y 1895 se colocaron las estatuas de mármol de Alonso Berruguete y Diego Velázquez²⁶; tampoco fueron terminados en el plazo establecido seis de los personajes de la Biblioteca Nacional ni las esculturas del tímpano del frontón de su fachada, ocupado por modelos de yeso durante más de diez años²⁷.

De tamaño monumental (alt. 1,91 m; prof. 3,5 m; anch. 1,06 m; Díaz, 2015: 269), las esfinges del Museo Arqueológico Nacional destacan por el efecto potente del modelado y del

²¹ Archivo RABASF. Leg. 4-62-4.

²² Los bocetos premiados para la ejecución de las estatuas de San Isidoro, Cervantes y una esfinge fueron expuestos al público entre el 1 y el 3 de agosto (*Gaceta de Madrid*, n.º 213, de 31 de julio de 1892).

²³ La comunicación fue recibida por Felipe Moratilla el 17 de agosto y el contrato fue firmado el 29 del mismo mes (Archivo RABASF. Leg. 4-62-4).

²⁴ Abierta entre el 4 de mayo y el 30 de junio de 1893, refundió la Exposición Histórico-Americana y la Exposición Histórico-Europea abiertas al público desde el 30 de octubre de 1892, sin bien la inauguración oficial del Palacio de la Biblioteca y Museos Nacionales tuvo lugar el 11 de noviembre de 1892.

²⁵ Respecto a los certificados de terminación de las dos esfinges, véase Archivo RABASF. Leg. 4-62-4; véase también ACUERDOS, 1893: 292 y 1894: 194.

²⁶ La estatua en mármol de Velázquez fue aprobada mediante certificado el 3 de diciembre de 1894 y la de Berruguete, el 19 de enero de 1895 (Archivo RABASF. Leg. 4-62-2).

²⁷ La obra escultórica del frontón fue adjudicada a Agustín Querol por Real Orden de 9 de marzo de 1892 y aprobada por la Real Academia el 28 de noviembre del mismo año; su finalización en mármol *Rabaggione*, prevista para 1895, se dilató hasta 1903 (GONZÁLEZ, *op. cit.*: 507-508).



Fig. 3. Fachada este del Palacio de Bibliotecas y Museos Nacionales durante la Exposición Histórico-Natural y Etnográfica. Archivo Fotográfico del MAN.



Fig. 4. Primera esfinge terminada en bronce. Foto: autora.



Fig. 5. Pedestal con la firma de Ignacio Arias en la segunda esfinge terminada en bronce. Foto: autora.

material, un bronce que ha resultado ser latón según los análisis realizados en su reciente restauración (Díaz, *op. cit.*: 271). Constituyen el colofón de la serie de personajes ilustres representada en el exterior del palacio de Biblioteca y Museos Nacionales, compuesta por los retratos de diecisiete genios de las Ciencias, las Artes y las Letras españolas. El recorrido iconográfico se inicia en el tramo intermedio de la escalinata de acceso a la Biblioteca Nacional con las figuras sedentes de San Isidoro y Alfonso X el Sabio; en el pórtico de entrada al piso principal se encuentran las estatuas de Nebrija, Cervantes, Lope de Vega y Luis Vives; en las enjutas de los arcos de la misma entrada, los medallones con los retratos de Calderón de la Barca, Fray Luis de León, el Padre Mariana y Francisco de Quevedo; en la galería del piso principal, los medallones-retratos de Garcilaso de la Vega, Diego Hurtado de Mendoza, Benito Arias Montano, Santa Teresa de Jesús, Antonio Agustín, Tirso de Molina y Nicolás Antonio. La serie de retratos monumentales en figuras exentas o en relieve de la Biblioteca Nacional y del Museo Arqueológico Nacional se encuadran en la tradicional representación escultórica de personajes ilustres iniciada en el Renacimiento con los medallones inspirados por las monedas o medallas clásicas. De ejecución anterior en pocos años a la galería de los doce sevillanos ilustres del palacio de San Telmo (Sevilla), obra de Antonio Susillo, formada con figuras exentas en lugar de medallones, el antecedente temático y escultórico más cercano al programa iconográfico donde se integran las esfinges de Moratilla es el Parnaso Español, un *dessert* encargado hacia 1803 por Carlos IV a la Real Fábrica del Buen Retiro (Mañueco, 1999). Este centro de mesa de carácter ornamental reunía numerosos retratos de genios de las Artes, las Ciencias y las Letras españolas representados con figuras de pequeño formato, exentas, recostadas, de pie o sedentes sobre las laderas del Monte Parnaso, bajo la cumbre ocupada por el Templo de la Fama y las figuras de Apolo y las Musas; el *dessert* también comprendía figuras alegóricas y probablemente, esfinges. La misma escalinata monumental de la Biblioteca Nacional sugiere el ascenso al Parnaso; la cima, el frontón, también hace alusión a la Fama, pues su vértice superior está coronado con la figura de España que «recompensa con lauro eterno a sus hijos inmortales»²⁸ acompañada por el Genio y el Estudio, figuras situadas sobre los vértices laterales. El tímpano está ocupado por la alegoría de *Las Ciencias, las Artes y las Letras floreciendo al amparo de la Paz*, con las figuras de la Paz, el genio de la Guerra, la Poesía, la Música, la Arquitectura, la Pintura y la Escultura, la Filología, la Industria, el Comercio, la Agricultura, Mercurio, la Jurisprudencia, la Teología, la Filosofía –sentada sobre una esfinge–, la Historia, la Astronomía, la Etnografía y la Geografía, la Química, la Medicina,

²⁸ EL HERALDO DE MADRID, 1892: 1.

y, quizás, la Elocuencia y la Matemática (González, *op. cit.*: 507-508; Marcos, 1993: 122). En la fachada contrapuesta, no tan suntuosa como la anterior –al decir de la prensa de la época– pero hermosa por su severidad «muy en armonía con el objeto a que el palacio se destina»²⁹, este Parnaso Español de carácter historicista se completa con dos genios de las bellas artes españolas: Diego Velázquez y Alonso Berruguete. La decisión de colocarlos en esta fachada deriva del destino originalmente atribuido al acceso de la calle Serrano, vigente en la época de Jareño, como entrada a un museo de arte (Marcos, *op. cit.*: 121), si bien en el reparto definitivo del espacio por Real Orden de 22 de julio de 1893 se determinó que fuera el acceso exclusivo del Museo Arqueológico Nacional (Moleón, *op. cit.*: 72). En cuanto a su ejecución, en 1891 fue seleccionado el modelo de Celestino García Espinosa entre los cinco artistas que presentaron bocetos «para retratar al autor del cuadro de las Lanzas» (Fernández, *op. cit.*; González, *op. cit.*). La estatua de Berruguete, «el importador en España del más delicado gusto del Renacimiento», escultor y arquitecto por ser tracista de retablos, fue adjudicada a José Alcoverro, quien lo representó con los útiles empleados para tallar el capitel renacentista colocado a sus pies. La omisión implícita o deliberadamente acordada de un genio de la arquitectura española de pleno derecho –por ejemplo, Juan de Herrera– fue funcional, porque su inclusión hubiera alterado la armonía simétrica de la fachada, también condicionada por la pareja de esfinges.

La singularidad de las esfinges del Museo Arqueológico Nacional reside también, en la actualidad, en que son las obras más conocidas de un escultor que no ha recibido suficiente atención por la historiografía de la escultura española del siglo XIX (Azcue, 2014: 366) y que fue valorado desigualmente por la crítica artística contemporánea³⁰. Su padre fue Francisco Moratilla, célebre platero y joyero de la reina Isabel II. Formado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en Roma por el escultor italiano José Obici (Melendreras, *op. cit.*: 113), desde 1848 residió en la misma ciudad pensionado por la Real Academia de San Fernando; en 1874 fue nombrado académico correspondiente en Roma de la misma corporación (Melendreras, *op. cit.*; Azcue, 2014). En el inicio de su actividad romana enviaba a través del puerto de Livorno y rumbo al de Alicante las esculturas en mármol y escayola destinadas a sus clientes españoles o a la Real Academia, que llegaban a menudo deterioradas (Azcue, 2014: 368). Viajó en ocasiones a París y habitualmente a Madrid donde participó en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, lo que le otorgó renombre y una reputación que parece haber ido al alza en la década de 1880. Permaneció en Roma hasta el final de su actividad, siendo celebrado hacia 1904 como el decano de los escultores españoles establecidos en esa ciudad que lograron proyectar con éxito la fama internacional de la escultura española (*La Ilustración Artística*, 1904: 50). La dispersión de sus esculturas y el paradero desconocido de algunas de sus obras han dificultado el estudio de su producción³¹. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Museo del Prado conservan obras de su autoría, en particular, la última institución, las esculturas que

²⁹ *Idem.*

³⁰ Respecto a las críticas recibidas por las obras de Moratilla veáse las documentadas por REYERO, 2002, MELENDRERAS, *op. cit.* y AZCUE, 2014.

³¹ El listado completo de sus obras ha sido publicado por AZCUE, 2012: 233-234.

le fueron premiadas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y que por ello fueron adquiridas por el Estado: la *Ninfa en la fuente*, medalla de tercera clase en la exposición de 1866; la *Alegoría de la Fe, Esperanza y Caridad*, firmada en Roma en 1876 y medalla de tercera clase en la exposición de ese año; el *Pescador napolitano*, también firmado en Roma, premiado con la medalla de segunda clase en la exposición de 1878; o *Dios Pan en forma de Herma con Baco niño*, obra de 1887; las dos últimas, fundidas en bronce, se encuentran depositadas en el Ayuntamiento de La Coruña. Se conservan *in situ* varios monumentos o esculturas funerarias de Moratilla en el cementerio de San Isidro de Madrid –panteón de la familia Gándara–, en el cementerio de Santiago de Chile –monumento al general Bulnes– en el cementerio monumental Verano de Roma –Panteón de los Españoles– y, en la misma ciudad, el monumento funerario de los Papas Calixto III y Alejandro VI en la iglesia de Santa María de Monserrat de los Españoles. También se conservan cerca de París, en el cementerio de Rueil-Malmaison, medallones o figuras dedicadas a varios hijos de la reina María Cristina de Borbón y el duque de Riansares; y en la catedral de Arequipa en Perú, la estatua de José Sebastián Goyeneche, arzobispo de Lima (Azcue, 2014: 372-376).

Su estilo, presidido por la corrección académica, se encuadra en el realismo. Cultivó el retrato y los temas religiosos, mitológicos y alegóricos si bien sus obras denotan esa indefinición genérica de la escultura finisecular (Reyero, *op. cit.*). Las esfinges del Museo Arqueológico Nacional encajan en la línea clasicista de algunas de sus obras, como por ejemplo la *Ninfa en la fuente*, según Reyero, un ejemplo típico del clasicismo frivolidado de moda en las exposiciones y salones oficiales de toda Europa a mediados del siglo XIX, probablemente inspirado a Moratilla por las obras de James Pradier (Reyero, *op. cit.*: 301). Olvidado el rigor original del neoclasicismo académico, creó figuras inspiradas en la Antigüedad grecorromana que reflejan un gusto por lo anecdótico un tanto edulcorado, fruto del sentimentalismo romántico que impregnó los revival del historicismo.

Respecto al efecto general de la decoración escultórica de la fachada del Museo Arqueológico Nacional, y a pesar de las sutiles discrepancias que surgieron entre los académicos y el Ministerio de Fomento sobre los criterios de variedad, semejanza o unidad formal de las esfinges, su ejecución por un único escultor era *a priori* un criterio lógico y lo contrario hubiera potenciado un contraste estilístico que no se percibe en el conjunto de estatuas y medallones del Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales, ejecutados por diferentes artistas, autores de una, dos o tres obras a lo sumo. De acuerdo con lo escrito en su memoria (Apéndice 2)³², Moratilla realizó el boceto de la segunda esfinge como «*pendant*» de la primera, pero también procuró imprimirle una variedad formal dentro del mismo estilo. En cuanto a la Real Academia, en su examen de la segunda esfinge fundida en bronce, resaltó su armonía respecto a la primera en «detalles y pátina»³³. La ecléctica composición de diversos miembros humanos y animales, se basa, en principio, en las esfinges de las monedas ibéricas, en particular de las emitidas en Cástulo desde finales del siglo III a. C. hasta el siglo I a. C. Los reversos de algunas monedas de bronce acuñadas en época

³² Archivo RABASF. Leg. 4-62-2.

³³ Archivo RABASF. Leg. 4-62-4.

bárcida en la ceca de esa importante ciudad íbero-romana muestran esfinges aladas en marcha con la cabeza cubierta por un casco puntiagudo (fig. 6). Su iconografía conecta con el helenismo, pero no sólo no corresponden exactamente al tipo de esfinge griega sino que derivan de la esfinge egipcia por su cuerpo masculino de felino y los tres tipos de tocados que muestra, identificados con una tiara puntiaguda, el *uraeus* o el *klaft* (García-Bellido, 1978: 355). Esta fue la «esfinge española» que sirvió de modelo a los escultores que presentaron bocetos para las esfinges del Museo Arqueológico Nacional, todos menos ocurrentes que Moratilla en cuanto a su iconografía, a menudo desorientados por los escasos detalles aportados por las bases del concurso, según adujeron en sus Memorias³⁴.

Felipe Moratilla respetó las bases del concurso pero enriqueció significativamente el modelo propuesto ampliando las referencias historicistas. El escultor acentuó el carácter híbrido de estos seres fantásticos combinando de forma ecléctica las tradiciones iconográficas egipcia, oriental y griega. Sus esfinges recuerdan algo a las de Cástulo (Marcos, *op. cit.*: 121): según Moratilla, fundamentalmente en el tocado puntiagudo o capacete (Apéndice 1), y quizás, en las grandes alas. Pero no están en marcha sino echadas, postura derivada de las dimensiones estipuladas en el concurso. Para generar el aspecto dual, tan fiero como sosegado, que las caracteriza, el artista tomó como principal referencia la esfinge clásica femenina, conocida por él a través de las esculturas conservadas en el Museo del Vaticano y en el Museo Arqueológico de Nápoles (fig. 7). Al igual que esta esfinge dibujada en la Memoria aportada con el primer boceto, las cabezas de las esfinges de nuestro Museo representan a bellas mujeres peinadas con bucles y cintas. Los torsos tienen pechos femeninos, fruto de la evolución de la esfinge griega durante el helenismo, que humanizó su aspecto. Las alas, también derivadas del modelo griego, son comunes entre las variadas versiones orientales y mediterráneas de la iconografía de este ser fabuloso. Por los cuerpos, son perros, pero las garras de león las convierten en felinos. En el abdomen tienen ubres o mamas al igual que algunas esfinges romanas. Y en los cuartos traseros tienen testículos, añadidos por el escultor con auténtico prurito arqueológico, ya que consultó lo escrito por Winckelmann en su *Historia de las Artes entre los Antiguos*: el anticuario alemán describió en 1764 los genitales masculinos como propios de la esfinge femenina egipcia, a la que atribuyó –con base filológica– una doble condición sexual (Winckelmann, y Chamorro, 2011: 33) (fig. 5). Basándose en el mismo modelo iconográfico, Moratilla ejecutó dos esfinges muy



Fig. 6. Anverso y reverso de una moneda de bronce emitida en Cástulo hacia 179-150 a. C. Museo Arqueológico Nacional (Archivo Fotográfico del MAN).

³⁴ *Idem.*



Fig. 7. Dibujo de una esfinge de bronce del Museo Arqueológico de Nápoles realizado por Felipe Moratilla. (Archivo RABASF. Leg. 4-62-2).



Fig. 8. Tarjeta postal con la «Fachada del palacio construido por D. Antonio Ruiz de Salces; Esfinges ibéricas de D. Felipe Moratilla». Fototipia de Hauser y Menet, Madrid, 1917[ca]-1936. Archivo Documental y Fotográfico del MAN.

Sánchez (Horche, 1864-Madrid, 1930) expresó certeramente esta idea: «Las esfinges que adornan la entrada del Museo Arqueológico no ocupan ese lugar por un capricho ni por una necesidad arquitectónica; esas dos figuras de bronce resumen en sí todo lo que hay dentro del edificio, que es el eco de la vida del hombre, desde que Dios le crió hasta los tiempos modernos» (Calvo, 1922: 25). Calvo, conservador de numismática en este Museo, posicionó las esfinges en el umbral del antagonismo entre la ignorancia y la sabiduría humanas, haciendo eco del significado otorgado a la esfinge en el Renacimiento. Los diferentes rasgos iconográficos de las esfinges de Moratilla cobran significado a la luz de esa interpretación clásica. Las garras de león y las colas, látigos rematados con una maza o un aguijón, simbolizan la ignorancia y su castigo letal. El tronco y el torso evocan la fecundidad intelectual que

similares pero diferentes en las posturas, los rostros y los peinados. La primera que terminó en bronce tiene cola de escorpión y la segunda, de dragón. Sus cabezas giran hacia el centro para reforzar la expresión vigilante de sus miradas convergentes hacia la explanada de acceso al Museo. El capacete de una es algo más rígido y puntiagudo que el de la otra. Aun así, la forma de ambos cascos provoca otro juego de apariencias porque sugiere que el artista representó los gorros frigios que fueron incorporados al arte decimonónico como una romántica referencia a la libertad.

El valor artístico de estas esfinges no sólo reside en la calidad de su modelado o en que su iconografía esté colmada de referencias historicistas. Situadas sobre los podios de la escalinata que fue ampliada en la década de 1970, en nuestra época todavía impactan por su poder evocador y continúan inspirando diversas interpretaciones de su función simbólica. Al igual que las esfinges egipcias y griegas, son las guardianas del umbral que inicia el tránsito del visitante del Museo Arqueológico Nacional hacia un espacio diferente del que ocupa en su entorno cotidiano, un «más allá» no religioso ni funerario, pero también dotado de un sentido trascendente (fig. 8). Además de guardar el acceso al Museo, representan el contenido de esta institución y de la Biblioteca Nacional. Ignacio Calvo y

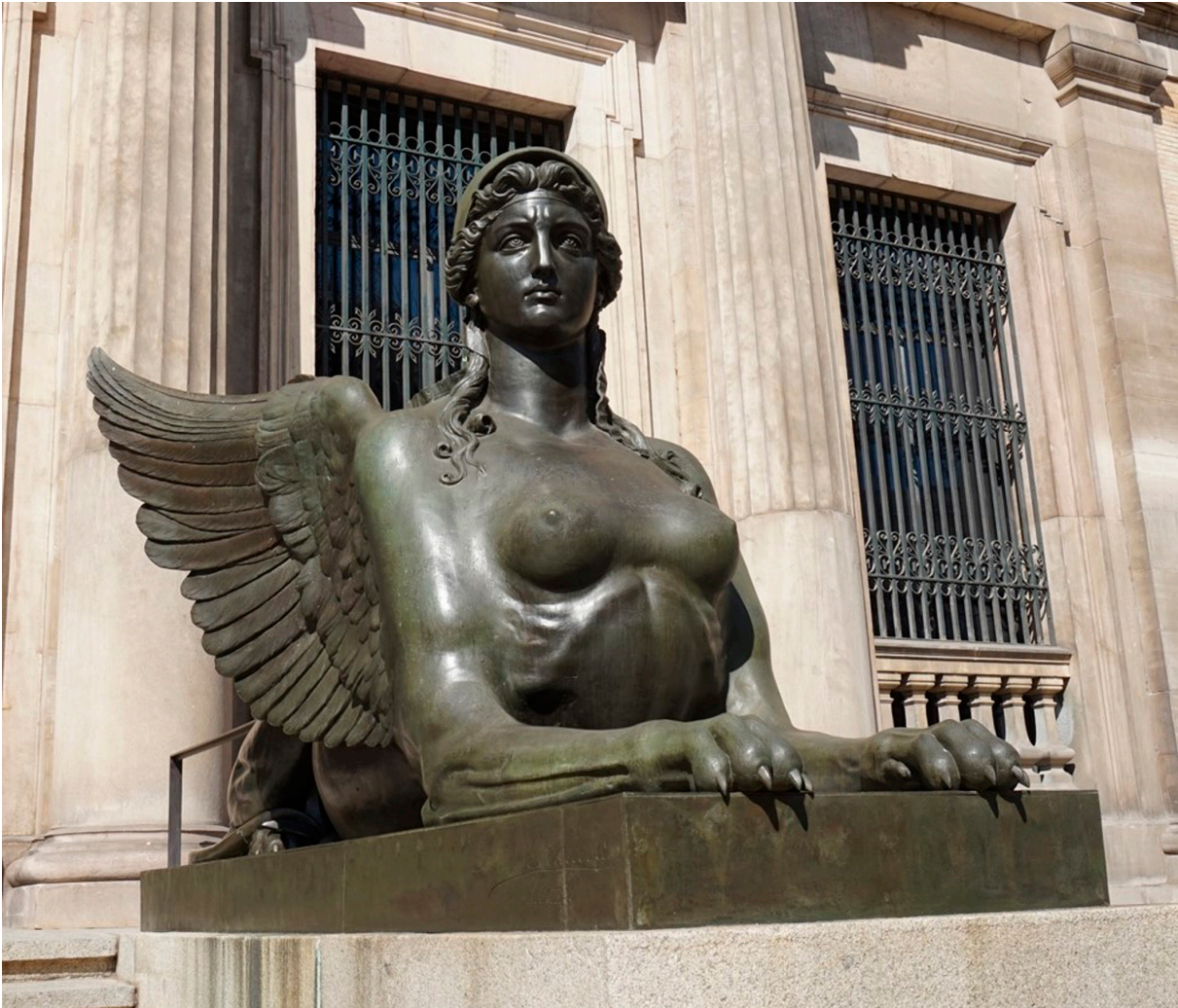


Fig. 9. Segunda esfinge realizada por Felipe Moratilla. Foto: autora.

cobra impulso mediante el pensamiento, potencia de su parte noble, la cabeza. La doble condición sexual, símbolo de la regeneración eterna de su fuerza y su sabiduría, está latente en las caras y los peinados que recuerdan tanto a la diosa Atenea como a Apolo –el dios mitológico de rostro andrógino–, ambos poseedores de una inteligencia suprema.

Las cabezas están muy logradas porque su expresividad contenida da a entender que estos monstruos colosales, potencialmente feroces y mortíferos, están amansados y vencidos. Sus ceños fruncidos confluyen sobre el visitante que entra al recinto del Museo desde la calle Serrano pero, desde cerca, su expresión severa se torna humilde (fig. 9). El enigma que la esfinge planteó a Edipo está ya resuelto dentro del Museo porque su contenido enlaza el pasado, el presente y el futuro de nuestra historia. El pasado se percibe a través de la cultura material que conserva y que en el presente nos hace reflexionar sobre cómo vivieron, crearon y murieron nuestros antepasados. Esta reflexión permite alcanzar un tipo de sabiduría que contrarresta la ignorancia existencial castigada por la esfinge de Tebas con la muerte. Y éste saber está cargado de futuro, como también lo está el Museo Arqueológico Nacional porque investiga y difunde sus colecciones de bienes culturales y las preserva para las siguientes generaciones.

Apéndice 1

Memoria firmada por Felipe Moratilla en Roma el 18 de septiembre de 1891 (Archivo RABASF. Leg. 4-62-4):

«El que suscribe tiene la honra de presentar con esta memoria la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando dos bocetos en yeso de dos esfinges conforme al programa de concurso inserto en la Gaceta del 11 de Julio del presente año para la Biblioteca y Museos Nacionales.

Exigiendo dicho programa que las Esfinges deben tener carácter español según se ve en las monedas antiguas españolas y no existiendo más datos que los que demuestran estas por carecer de autores antiguos y modernos que describan nuestra Esfinge, he creído necesario buscar el origen de la historia del enigmático animal en los autores clásicos griegos, los que describen su origen y formas, teniendo presente además los ejemplares que existen en los Museos de Roma y Nápoles.

La Esfinge, antiguo símbolo de las inundaciones del Egipto jeroglífico predilecto de sus sacerdotes, la figura enigmática de los griegos destinada a la guarda de sus Templos y Palacios, fue también empleada para adorno de fuentes y de muebles. La historia de este fabuloso animal (a pesar de que Diodoro asegura que en la Etiopia, en el país de los Trogloditas se encuentran las verdaderas Esfinges, las cuales tienen las formas que generalmente les dan los artistas) se pierde en los tiempos más oscuros de la antigüedad, Sófocles, Aristófanes, Palefato, Pisandro y otros varios hablan de las formas con que ordinariamente se representan; y tanto por estos autores como por los cinco ejemplares de escultura griega que existente en el Museo del Vaticano, resulta, que tienen cabeza y pecho de Doncella, cuerpo de Perro, alas de Ave, uñas de León y cola de Dragón o de Escorpión, y según Winckelmann pertenecían a los dos sexos, es decir, cabeza de hembra por delante y con sus correspondientes señales masculinas por detrás. El cuerpo de Perro demuestra los desórdenes de que era capaz su carácter, las alas su agilidad, las uñas de León su crueldad.

Nuestra Esfinge, es de creerse, fue transmitida por las colonias griegas o fenicias que abordaron a nuestras costas y prueba de ello que en el Museo Borbónico de Nápoles se encuentra un bronce proveniente de las excavaciones de Pompeya, escultura griega, cuyo origen acompañó en la que se ve que tiene el Capucete como la Esfinge española.

Los bocetos que presento, ateniéndose a las medidas que fija el programa del concurso, me ha sido necesario representarla en completo reposo y darla formas clásicas griegas con bucles y cintas en la cabeza, porque todas las que en estos Museos se encuentran y aún el bronce citado del Museo de Nápoles tienen cintas y bucles y hasta hay una que tiene cinco bucles; he tratado las alas según las Esfinges de bronce y mármol de los Museos de Roma y Nápoles y las colas una de Dragón y otra de Escorpión, los demás detalles no creo necesario (de los cuales juzgarán los Sres. Académicos) hacer alguna descripción».

Apéndice 2

Memoria firmada por Felipe Moratilla en Madrid el 12 de abril de 1892 (Archivo RABASF. Leg. 4-62-2):

«Memoria perteneciente al boceto de una esfinge que el escultor Felipe Moratilla ha entregado a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el día 12 de abril de 1892 referente al concurso según programa inserto en la Gaceta del 13 de febrero del corriente año.

El que suscribe tiene el honor de presentar con la presente memoria a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando un modelo de esfinge según el programa inserto en la Gaceta del 13 de febrero del corriente año para la Biblioteca y Museos Nacionales de esta corte.

Nada tengo que añadir a la memoria por mi presentada en el anterior concurso acerca de la historia y origen del fabuloso animal.

Con el boceto que ahora presento entiendo haber hecho el pendant de la que acabo de ejecutar e incluyo la fotografía del boceto aprobado en el anterior concurso para que la academia pueda juzgar con conocimiento de causa.

La esfinge aprobada tiene la cabeza vuelta hacia el lado izquierdo y el boceto que ahora presento tiene la cabeza vuelta hacia el lado derecho cuyas miradas deben dirigirse al centro, demostrando estar en guardia.

Las cabezas son de diverso carácter, si bien conservan el mismo estilo, tienen las dos el característico capucete, pero de diversa forma. Las colas una de Dragón y la otra ya ejecutada, de escorpión, están movidas en diversa dirección, el tocado es diferente.

Presento el boceto en yeso bronceado para que la academia pueda formarse una idea del efecto que pueda hacer en bronce».

Bibliografía

ACUERDOS (1891): «Acuerdos tomados por la Real Academia en el mes de noviembre de 1891», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 109, pp. 257-261.

— (1892a): «Acuerdos tomados por la Real Academia en el mes de enero de 1892», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 111, pp. 1-3.

— (1892b): «Acuerdos tomados por la Real Academia en el mes de febrero de 1892», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 112, pp. 33-39.

— (1892c): «Acuerdos tomados por la Real Academia en el mes de mayo de 1892», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 115, pp. 145-150.

— (1893): «Acuerdos tomados por la Real Academia el mes de diciembre de 1893», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 130, pp. 289-292.

— (1894): «Acuerdos tomados por la Real Academia en los meses de julio y septiembre de 1894», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 137, pp. 193-196.

AZCUE BREA L. (2012): «Felipe Moratilla», *Diccionario Biográfico Español*, vol. XXXVI, pp. 233-234.

— (2014): «La escultura española hacia el cambio de siglo y algunos de sus protagonistas en el Museo del Prado: Felipe Moratilla y Agapito Vallmitjana». *Del realismo al impresionismo*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, Galaxia Gutenberg, pp. 365-386.

- CAIVO, I. (1922): «Las esfinges del Museo Arqueológico Nacional», *La Esfera*, n.º 439, p. 25.
- DÍAZ MARTÍNEZ, S. (2015): «Acciones de conservación y tratamiento de restauración aplicado a las esfinges del Museo Arqueológico Nacional de Madrid: esculturas expuestas en atmósfera urbana», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 33, pp. 267-268.
- EL HERALDO DE MADRID* (1892): «El Palacio de Recoletos», *El Heraldo de Madrid: Diario Independiente*, n.º 74, 16 de octubre. [Madrid]: Eugenio González Sangrador.
- FERNÁNDEZ DURO, C. (1891): «Sobre los bocetos de estatuas, medallones y esfinges para la decoración del edificio de Biblioteca y Museos Nacionales. Informe de la Sección de Escultura dirigido por Cesáreo Fernández Duro al Director General de Instrucción Pública», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 109, pp. 296-297.
- GARCÍA-BELLIDO, M.^a P. (1978): «La Esfinge en las monedas de Cástulo», *Zephyrus*, XXVIII-XXIX, pp. 343-357.
- GONZÁLEZ VICARIO, M. T. (1990): «La decoración escultórica del madrileño Palacio de Bibliotecas y Museos», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 71, pp. 493-520.
- LA CORRESPONDENCIA DE ESPAÑA. DIARIO UNIVERSAL DE NOTICIAS* (1891). [Madrid]: Hilarión de Zuloaga.
- LA ILUSTRACIÓN ARTÍSTICA* (1904): «Pompeyana en la fuente, obra de Felipe Moratilla», *La Ilustración Artística*, n.º 1150, 11 de enero, p. 50.
- LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA* (1892): n.º 21, 8 de junio.
- MAÑUECO SANTURTÚN, C. (1999): «El Parnaso Español», *Manufactura del Buen Retiro, 1760-1808*. Dirigida por C. Mañueco Santurtún. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, pp. 410-425.
- MARCOS POUS, A. (1993): «Proyectos y obras de construcción del Palacio de Bibliotecas y Museos Nacionales, sede del Museo Arqueológico Nacional», *De Gabinete a Museo, tres siglos de Historia del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 101-123.
- MELENDRERAS GIMENO J. L. (1990): «La decoración escultórica de las fachadas de la Biblioteca Nacional y Museos Nacionales», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n.º 28, pp. 101-120.
- (2008): «La obra en Roma del escultor Felipe Moratilla», *XV Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA). Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)* (Palma de Mallorca, 20-23 de octubre de 2004). Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, vol. II, pp. 867-874.
- MOLEÓN GAVILANES, P. (2012): *De pasadizo a palacio. Las casas de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- REYERO HERMOSILLA, C. (2000): «Géneros y modernidad en la escultura española de fines del siglo XIX, una aproximación a más de seis piezas del Prado depositadas en Canarias», *Vegueta*, n.º 5, pp. 297-312.
- RODRIGO DEL BLANCO, J. (e. p.): «La organización de la Exposición Histórico-Natural y Etnográfica», en *La Exposición Histórico-Natural y Etnográfica de 1893*. Edición científica de Javier Rodrigo del Blanco. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- WINCKELMANN, J. J., y CHAMORRO MIELKE, J. (trad.) (2011): *Historia del Arte de la Antigüedad*. Madrid: Akal.