

Catacumbas en museos: archivos documentales y fotográficos para la historia de la museografía

Chiara Cecalupo¹

Recibido: 31 de enero 2022 / Aceptado: 12 de junio de 2022

Resumen: Este artículo presenta tres casos de estudio de museos de finales del siglo XIX que reproducían la disposición original de una catacumba cristiana. Se trata del Museo Cristiano de Letrán en Roma (1854), el Museo del Camposanto Teutónico en el Vaticano (1884) y el museo de Tusculum en Salona (1898). Estos museos ya no existen hoy en día y solo pueden ser conocidos a través de la documentación archivística. El objetivo es utilizar estos casos para ayudar a definir el papel de las fuentes de archivo (textuales, gráficas y fotográficas) en la reconstrucción de la historia de los distintos museos y en la definición de tendencias artísticas y museográficas poco conocidas en la actualidad.

Palabras clave: Museos; arte cristiano; catacumbas; documentos.

[en] Catacombs in Museums: Archival Texts and Photos for the History of Museums

Abstract: This article introduces three case studies of museums of the end of the 19th century, which reproduced in facsimile the original layout of a Christian catacomb. These are the Christian Museum of the Lateran in Rome (1854), the Museum of the Teutonic Cemetery in the Vatican (1884) and the museum of Tusculum in Solin (1898). These museums no longer exist today and can only be reconstructed through archival documentation. The aim is to use these cases to help defining the role of archival sources (textual, graphic and photographic) in the reconstruction of the history of single museums and in the definition of artistic and museographic trends of the past that are little known today.

Keywords: Museums; Christian art; catacombs; documents.

Sumario: 1. Premisa histórica. 2. Roma. Arte cristiano en el Museo de Letrán. 3. Vaticano: el museo y el archivo del Camposanto Teutónico. 4. Solin, Croacia. El museo de Tusculum y sus documentos. 5. Conclusiones. 6. Conflicto de intereses. 7. Apoyos. 8. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Cecalupo, Chiara. (2022). Catacumbas en museos: archivos documentales y fotográficos para la historia de la museografía, en *Anales de Historia del Arte* n° 32 (2022), 235-253.

El uso de la documentación archivística en la historia del arte es una práctica muy extendida, y las reflexiones al respecto son numerosas y siempre bienvenidas para

¹ Universidad Carlos III de Madrid (UC3M)

E-mail: ccecalup@hum.uc3m.es

ORCID: [0000-0003-4230-3803](https://orcid.org/0000-0003-4230-3803)

el avance de la disciplina. La riqueza de los tipos de documentos de archivo deriva en una amplia variedad de usos en el ámbito de la historia del arte y disciplinas afines. Entre ellas, se encuentran la museología y la museografía, dos disciplinas que siempre han hecho uso habitual de la documentación archivística. De hecho, la transferencia de conocimientos entre museos y archivos es fundamental para la reconstrucción de los contextos museísticos y la historia de las obras de arte. En este estudio, que se enmarca en este área de investigación, se expondrá el caso concreto de los museos con salas inspiradas en el arte y la arquitectura de las catacumbas romanas entre los siglos XIX y XX. Estos museos, numéricamente escasos y hoy todos desaparecidos, son sumamente significativos para comprender una tendencia particular de la historia del arte y de la recepción del arte antiguo, que consistió en la creación de catacumbas facsímiles o copias exactas de pinturas y arquitectura de los hipogeos cristianos.

Presentamos, por lo tanto, tres casos que ayudarán a comprender algunos aspectos particulares de la historia de la recopilación de obras del cristianismo primitivo en un momento de grandes descubrimientos en la arqueología del mismo. Antes de la segunda mitad del siglo XIX, eran muy pocos los museos exclusivamente paleocristianos en Europa: aparte de pocas colecciones privadas o de algunas órdenes religiosas, solo existía el Museo Sacro Vaticano, fundado como apéndice de la Biblioteca Vaticana por Benedicto XIV en 1756-7. Estos nuevos museos nacieron en un momento floreciente para la arqueología cristiana, pero también en un periodo de dispersión de los restos arqueológicos, adquiridos del extranjero o perdidos en un ambiente de cambios políticos profundos. Estos museos recogen y conservan los nuevos descubrimientos y, por otro lado, los comunican a través de exposiciones no filológicas, pero muy evocadoras de sus contextos originales. Como veremos, no es casualidad que estas expresiones museográficas surgieran durante el siglo XIX, cuando se generalizan la creación de museos, las primeras exposiciones didácticas, la industria del arte de la copia de obras y la arqueología de estilos artísticos antiguos.

1. Premisa histórica

El fenómeno artístico de las reproducciones de catacumbas cristianas, que se desarrolló durante el pontificado de Pío IX (1846-1878), forma parte del más amplio y conocido fenómeno de la reproducción de obras de arte antiguas durante el siglo XIX.

A modo de contexto histórico preliminar, es oportuno destacar que, a partir de la mitad del siglo XIX, el aumento de las excavaciones y los descubrimientos en las catacumbas romanas fue una consecuencia directa de la voluntad esencialmente política del Papa Pío IX. A partir de 1850, y tras su exilio en el Reino Borbónico a causa del impulso independentista existente en toda Italia, el Pontífice se encontró reinando en un clima de crisis, donde su papel político sobre la escena internacional se vio gravemente comprometido. Hasta el final de su pontificado, insistió, como instrumento masivo de propaganda, en la autoexaltación de la cristiandad y en el predominio de Roma como centro de la cultura internacional, precisamente por ser el secular centro de la Iglesia católica y apostólica². La antigüedad cristiana, conocida

² Capitelli, G. (2011). *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'Unità*. Roma: Viviani Editore.

a través de las numerosas excavaciones de las catacumbas romanas, asumió un papel significativo y relevante en la política cultural de Pío IX, promotor y financiador de importantes iniciativas para el desarrollo de la disciplina. Sin embargo, la principal consecuencia de este proyecto propagandístico y del florecimiento de las excavaciones fue la concentración de la atención de toda Europa en el arte paleocristiano y la ampliación de los conocimientos sobre las catacumbas y las pinturas de los cementerios cristianos. Las pinturas y la arquitectura de las catacumbas llamaron poderosamente la atención de los estudiosos, los artistas y del público en general³.

Las nuevas excavaciones y la atención internacional prestada a los descubrimientos subterráneos fueron acompañadas por otro importante factor cultural de la época. La cultura del siglo XIX se caracterizó en toda Europa por el fenómeno del calco y de la copia auténtica y/o verosímil, no solo en los museos, sino también en las escuelas, las academias y las colecciones privadas⁴. Los calcos, las copias dibujadas y más tarde, en las últimas décadas del siglo, las fotografías, se convirtieron en las tres formas absolutamente complementarias de registrar las obras arqueológicas con fines de documentación, conservación y exposición, adquiriendo con el tiempo un valor científico como sustituto de la pieza original (perdida, en peligro o inaccesible para los estudiosos y los visitantes). En Roma, para proteger las obras maestras que simbolizaban el estado papal, el gobierno pontificio monopolizaba su reproducción, y también gestionaba y controlaba la distribución y difusión de estas reproducciones⁵. La idea de diseñar catacumbas facsímiles se enmarca en la creciente moda de realizar copias y calcos con fines culturales que se desarrolló en el estado Pontificio al servicio de la arqueología cristiana. Esta idea encontró su expresión práctica gracias a un grupo de pintores-copistas que, como veremos, mientras trabajaban en el contexto europeo en varios sitios de copias «arqueológicas» o artísticas en diversas partes de Italia, fueron llamados a trabajar en el gran proyecto de copia de pinturas de catacumbas para los museos papales y en las obras editoriales de los principales arqueólogos cristianos de la época, Giuseppe Marchi y Giovanni Battista de Rossi⁶.

Además, no se debe subestimar la influencia que esta atención a la copia tuvo en la museología europea. El siglo XIX fue testigo de la creación de salas enteras de museos

³ Como se observa en muchos casos particulares a lo largo de toda Europa: Reiß, A. (2008). *Rezeption frühchristlicher Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert: Ein Beitrag zur Geschichte der Christlichen Archäologie und zum Historismus*. Dettelbach: J.H.Röll Verlag; Ruga, M.S. (2013). I pittori e le catacombe di Napoli: dalle vedute al quadro di storia. *Ricerche di storia dell'arte*, 110-111, 103-119; Navarro, C.G. (2013). La arqueología sagrada y los pintores españoles pensionados en Roma durante el pontificado de Pío IX. *Ricerche di storia dell'arte*, 110-111, 75-88; Cecalupo, C. (2021). Giovanni Battista e Michele Stefano de Rossi all'Esposizione Universale di Parigi (1867). *Rivista di Archeologia Cristiana*, 97(2), 319-347.

⁴ Baker, M. (2010). The Reproductive Continuum: plaster casts paper mosaic and photographs as complementary modes of reproduction in the nineteenth-century museum (pp. 485-500). En R. Federiksen y E. Marchand (Eds.). *Plaster Cast: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, Berlín: de Gruyter; Bordi, G. (2008). Copie, fotografie, acquerelli. Documentare la pittura medievale a Roma tra Otto e Novecento (pp. 454-462). En A. Quintavalle (Ed.), *Medioevo: immagine e memoria*, Milano: Mondadori Electa; Piccioni, A. (2016). Alessandro Morani e il passato. Copia, revival e arte decorativa della Roma di fine Ottocento. *MDCCC 1800*, 5, 113-130.

⁵ Mazzarelli, C. (2013). Copie «autentiche» delle catacombe nel secondo Ottocento: Marchi, Perret, De Rossi e il dibattito intorno alla riproduzione esatta. *Ricerche di storia dell'arte*, 110/111, 89-102.

⁶ Marchi, G. (1844). *Monumenti delle arti cristiane primitive nella metropoli del cristianesimo*. Architettura. Roma: Tipografia Vaticana; de Rossi, G.B. (1864-1877). *La Roma sotterranea cristiana*. Roma: Cromolitografia Pontificia.

que pretendían recrear escenarios antiguos e históricos (incluidas, como veremos, las catacumbas), entre ellas las llamadas «period rooms»⁷. Este fenómeno estuvo ciertamente relacionado con las artes decorativas, el auge de los nuevos estudios históricos y la difusión de la novela histórica. Desempeñó asimismo un papel muy importante en la difusión de la antigüedad en el imaginario común, así como una influencia muy particular en la historia de los interiores de los museos, el gusto y el comercio anticuario y las artes decorativas. A lo largo del siglo XIX, fueron los museos pedagógicos los que se volcaron con fuerza en la contextualización de los objetos a través de las exposiciones. En toda Europa, estos museos se orientaron cada vez más hacia la reconstrucción sintética de las diferentes épocas a pequeña escala y sala por sala, con recorridos que pretendían ser tanto educativos como emotivos. En la dimensión reconstructiva de estos espacios era habitual la búsqueda de exhaustividad en las decoraciones mediante calcos y reproducciones, gracias al empleo de artesanos especializados y expertos en determinadas artes o épocas. Ciertamente, las cuestiones museológicas y conceptuales de las period rooms incluían, por un lado, la conciencia de presentar una ilusión y, por otro, la tendencia continua hacia una pretensión de completa reconstrucción científica⁸. Un ejemplo muy significativo, que es sin duda el punto más extremo del uso de la copia en los museos, es el Museo de las Copias de François Mérimée en París. Mérimée aprovechó el gran número de artistas franceses enviados a Roma desde principios del siglo XIX a copiar obras de arte para crear una exposición imponente y de gran calidad, en la que toda la historia del arte se contaba a través de copias y facsímiles⁹. En la misma línea, a finales del siglo XIX se encontraba el Musée de Sculpture Comparée, que se inauguró en 1882 en las galerías del Palais du Trocadéro de París, a partir de una idea de Eugène Viollet-le-Duc. Este museo tenía como objetivo presentar el patrimonio cultural nacional mediante la recopilación y exposición conjunta de moldes de yeso a gran escala de esculturas de todos los tiempos procedentes de Francia y del extranjero¹⁰.

2. Roma. Arte cristiano en el Museo de Letrán

El Museo Cristiano del Palacio de Letrán en Roma fue la primera experiencia en la que se incluyeron específicamente copias de pinturas de las catacumbas romanas dispuestas como si de un museo se tratara. El Palacio de Letrán, sede milenaria del Vicariato de Roma, fue convertido en museo durante el pontificado de Gregorio XVI (1831-1846), que fundó allí el Museo Gregoriano, y lo dedicó a conservar y exponer los hallazgos arqueológicos que se iban encontrando en el Estado pontificio en aquella época¹¹. Con el pontificado de Pío IX y los numerosos descubrimientos de catacumbas, las antigüedades cristianas como sarcófagos, inscripciones, lucernas etc. empezaron a enviarse a Letrán ya en 1851, pues el museo cristiano del siglo XVIII existente en la Biblioteca Apostólica Vaticana ya estaba lleno y estaba dedica-

⁷ Costa, A., Poulot, D. y Volait, M. (2016). *The period rooms*. Bologna: Bononia University Press.

⁸ Schubiger, B. (2011). Wohnräume im Museum: was ist ein «Historisches Zimmer» und wie präsentiert man es. *Hochparterre: Zeitschrift für Architektur und Design*, 24, 14-17.

⁹ Mayer, J. (2004). Mérimée et les Monuments historiques. *Littératures*, 51, 145-156.

¹⁰ Gampp, A. (2010). Plaster Casts and Postcards: the postcard edition of the Musée de Sculpture Comparée at Paris (pp. 501-517). En R. Federiksen y E. Marchand (Eds.) op. cit.

¹¹ Ippoliti, A. (1996). La fondazione del Museo Gregoriano nella storia del Palazzo Lateranense. *Bollettino Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*, 16, 396-413.

do enteramente a acoger pequeños objetos preciosos o pequeños epígrafes¹². A partir de 1852, Pío IX encargó al arqueólogo jesuita Giuseppe Marchi y a su alumno Giovanni Battista de Rossi la creación del Museo Cristiano de Letrán y su lapidario con el propósito de recoger, conservar y exponer los objetos que no podían conservarse en las catacumbas, y de educar a los visitantes sobre la historia cristiana para gloria de la Iglesia de Roma¹³. El museo tuvo una vida rica pero relativamente breve, ya que en 1963 ya se estaba trabajando en su desmantelamiento y en la creación del nuevo Museo Pío-Cristiano dentro de los Museos Vaticanos¹⁴.

Para reconstruir esta experiencia museográfica, su historia y su impacto en la historia del arte antiguo en particular, debemos acudir a los archivos de varias instituciones vaticanas. En primer lugar, el archivo interno de los Museos Vaticanos, que posee diversos tipos de documentos relacionados con la historia secular de toda la colección¹⁵. Por supuesto, también se ha de incluir su sección fotográfica, que conserva pruebas objetivas de exposiciones pasadas, y la propia colección de los Museos Vaticanos, que contiene dibujos, fotografías, acuarelas y copias que pueden definirse como objetos a medio camino entre el archivo y el objeto artístico. Además de los archivos de los Museos, el material administrativo y económico de la Secretaría de Estado y del *Camerlengato*, relativo al pago de artistas, trabajadores, arqueólogos, excavadores, copistas y transportistas, es de gran interés. A primera vista, este tipo de documentación puede no parecer relevante, pero es precisamente en estos listados de cuentas, pagos y contratos donde se esconden los detalles más interesantes para entender los métodos y técnicas de creación de un museo y de utilización de las obras de arte con fines museográficos. Este segundo grupo de documentos se conserva en lugares diversos, a saber, el Archivo Apostólico Vaticano, los diversos fondos de la Biblioteca Apostólica Vaticana y el Archivio di Stato de Roma¹⁶. Las diferentes localizaciones de los fondos de archivo responden a razones cronológicas (anteriores o posteriores a la incorporación de Roma al Reino de Italia) y administrativas y contables: por ello, moverse por los archivos para reconstruir la historia del arte y del museo requiere un conocimiento histórico muy amplio. Por último, hemos de tener en cuenta los archivos privados de los arqueólogos, eruditos y profesores que se sucedieron en la gestión de la colección, cuyos registros tenemos que buscar en múltiples lugares del Estado Vaticano en función de sus legados testamentarios o de la institución universitaria a la que pertenecían¹⁷. La reconstrucción de la disposición del Museo Cristiano de Letrán, de los objetos antiguos allí almacenados y, en particular, de las copias de las pinturas de las catacumbas expuestas, requiere, por tanto, un uso masivo y dispar de los archivos: un reto que los estudiosos han superado con

¹² Lega, C. (2010). La nascita dei Musei Vaticani: le antichità cristiane e il Museo di Benedetto XIV. *Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*, XXVIII, 95-184.

¹³ Utro, U. (2006). Dalle catacombe al museo: storia e prospettive del Museo Pio Cristiano. *Bollettino Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*, 25, 397-415.

¹⁴ Trasferimento delle raccolte Lateranensi al Vaticano. *Bollettino Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*, I(1), 1959-1974.

¹⁵ Archivio Storico dei Musei Vaticani, b. 20a, b. 20c (titoli 112).

¹⁶ Archivio Apostolico Vaticano, Palazzo Apostolico, titolo 22; Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat 14238; Vat. lat 14241; Vat. lat 14247; Vat. lat 14248; Vat. lat 14249; Archivio di Stato di Roma, Buon Governo, Serie III; Archivio di Stato di Roma, Camerale II, Lavori Pubblici; Archivio di Stato di Roma, Camerlengato, Antichità e Belle Arti, b. 205, filza 3744; Archivio di Stato di Roma, Camerlengato, Antichità e Belle Arti, b. 246, filza 2595.

¹⁷ Archivio della Pontificia Commissione di Archeologia Cristiana, Atti e Sedute; Archivio del Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana (fascicoli personali).

éxito a lo largo de los años y que demuestra lo esenciales que son los documentos e imágenes de archivo para los historiadores del arte.

Sigamos con el análisis de la disposición y el papel de las copias de pinturas de las catacumbas romanas en el Museo Lateranense, empezando por su génesis, que puede rastrearse claramente en los documentos de archivo. La paternidad de la idea de realizar sistemáticamente copias de las pinturas de los cementerios cristianos en peligro de destrucción y de representar, de la mejor manera posible, la historia del arte cristiano fue del jesuita Giuseppe Marchi, custodio de las catacumbas y principal asesor de Pío IX en materia de arqueología cristiana. Entender el pensamiento y las propuestas de Marchi es posible gracias a su documentación privada, conservada en los archivos de los jesuitas en Roma, entre la que se encuentran cartas al Papa, respuestas, proyectos y registros de pagos¹⁸.

Ya en 1847, encontramos en estas cartas sus peticiones a Pío IX para que financie las excavaciones y proporcione un fondo mensual destinado a las copias de las pinturas «en peligro de perderse y arruinarse»¹⁹. En particular, varios documentos se refieren al proyecto y al presupuesto para la realización de copias en color de tamaño natural de casi todas las pinturas de las catacumbas de Roma, una obra que debía realizarse gradualmente en un máximo de diez años para no gravar el tesoro papal, con un gasto total de 12.000 escudos. Estas copias debían exponerse en las galerías de la Biblioteca Vaticana, entre el Museo Cristiano de Benedicto XIV y la sala de Sixto IV, para formar una galería de pintura cristiana antigua «que iluminara a creyentes y no creyentes como luces de vida»²⁰.

Marchi propuso encargar la obra al pintor Carlo Ruspi con sus hijos y un cantero, a los que se les pagaría 100 escudos al mes durante 10 años, encargando copias de 10 monumentos al año. Gracias a las solicitudes posteriores de presupuestos y revisiones de costes, se sabe que Pío IX aprobó inmediatamente la realización de estos ejemplares: estamos, pues, ante la primera decisión papal de crear una sección museística de arte catacumbal. En cada documento, Marchi le recuerda al Papa la necesidad de crear un museo de copias; siempre habla de los monumentos que necesitan un mayor cuidado²¹, especialmente los ciclos de frescos recientemente descubiertos en las catacumbas de San Calixto, con su contenido simbólico de enorme importancia para la doctrina cristiana y católica.

Tras la interrupción forzosa causada por los desórdenes de la República Romana, el proyecto se reanudó con menos compromiso financiero a partir de 1850. De hecho, se han rastreado las notas de pago a partir de 1850, cuando se empezaron a producir copias con un fondo extraordinario de 25 escudos para las copias y el transporte de materiales²². Todos los copistas empleados por Giuseppe Marchi procedían de un entorno

¹⁸ Archivum Romanum Societatis Iesu, Prov. Rom. M II (G13); Archivum Romanum Societatis Iesu, Fondo Marchi, Rom 1061.XVII.

¹⁹ Archivum Romanum Societatis Iesu, Prov. Rom. M II, 1850. Estas cartas están publicadas también en Fausti, R. (1943). II p. Giuseppe Marchi S.I. e il rinnovamento dell'archeologia cristiana. *Miscellanea Historiae Pontificiae*, VII, 445-514. Las traducciones al español de todos los textos originales en italiano y alemán en este artículo son de su autora.

²⁰ Archivum Romanum Societatis Iesu, Prov. Rom. M II, 1847.

²¹ Moroni, G. (1852). *Dizionario di Erudizione storico-ecclesiastica*, vol. LIII. Venezia: Tipografia Emiliana, p. 300.

²² Fausti, R. (1942-1943). Documenti inediti sull'azione innovatrice del P. G. Marchi S. I. *RendPontAcc*, XIX, 127.

de pintores y copistas europeos con una profunda formación arqueológica, una categoría de artistas muy profesionales que trabajaban con gran atención a la precisión filológica²³. El principal artista elegido fue Carlo Ruspi, un auténtico artista-arqueólogo activo en las excavaciones de antigüedades etruscas en el centro de Italia y vinculado a los Museos Vaticanos desde la década de 1830²⁴. Ruspi, junto con sus hijos, se especializó en copias facsímiles fieles de pinturas antiguas, gracias a una técnica perfeccionada en el círculo artístico de su maestro Tommaso Mainardi (Superintendente de Pinturas Públicas). Ruspi copiaba las pinturas de las catacumbas sobre hojas translúcidas, directamente *in situ*, anotando los colores originales; luego, en el taller, la imagen se transfería al papel mediante la técnica del *spolvero* y se coloreaba de la forma más fiel posible al estilo original (fig. 1). Para reconstruir el original con una cierta autenticidad filológica, se realizaban también acuarelas que mostraban las lagunas del original²⁵.



Figura 1. Una de las copias de pinturas de catacumbas hechas por Carlo Ruspi para el Museo del Letrán (fuente: Catálogo online de los Museos Vaticanos, inv. 23525)

²³ En general vease Fac-simile 1: le collezioni di documentazione grafica sulla pittura etrusca, *Mefr:Antiquità*, 131-2, 2019. <https://journals.openedition.org/mefra/9022> [Consulta: 10.01.2022].

²⁴ Sannibale, M. (2019). Immagini svelate. Le copie al vero di Carlo Ruspi nel Museo Gregoriano Etrusco. *Mefr:Antiquità*, 131-2, 265-281. Unos dibujos originales se encuentran en Deutsches Archäologisches Institut, Archiv, Schede Ruspi, A.-VII-28-001_R.

²⁵ Archivio di Stato di Roma, Camerlengato, Antichità e belle arti, b. 305, b. 246; Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 14238-14249.

Sin embargo, las copias nunca se expusieron en el pasillo de la Biblioteca Vaticana, sino que se colocaron en el Palacio de Letrán, donde se había proyectado desde 1852 la creación de un museo para exponer los hallazgos de las catacumbas, como dice una carta inédita del archivo de los Museos Vaticanos fechada el 1.4.1852²⁶. Según la idea de Marchi, quien se encargó de la organización del material, el museo servía para frenar la dispersión y la destrucción del material arqueológico cristiano, albergando piezas con valor didáctico útiles a ilustrar la historia de los primeros cristianos. El museo se instaló rápidamente y abrió sus puertas en noviembre de 1854.

El vestíbulo de entrada albergaba un gran plano de los suburbios de Roma con la identificación de las catacumbas y dos pinturas de escenas funerarias «en estilo», mientras que, subiendo por la escalera central, se podían observar pinturas e inscripciones originales en las paredes. El corazón del museo era la galería de la primera planta (fig. 2a), dispuesta según criterios estéticos, pero también didácticos, porque mostraba una disposición muy parecida a la original. Veintidós sarcófagos intactos (once de cada lado) estaban dispuestos en las paredes, y sobre los mismos fueron colocados frentes de sarcófagos e inscripciones empotradas (fig. 2b). Subiendo al segundo piso, se accedía a dos salas con decenas de copias de los principales ejemplares de las pinturas de las catacumbas realizadas por Carlo Ruspi, a las que se añadían las pinturas medievales originales de las iglesias de San Nicola in Carcere y Santa Inés Extramuros²⁷.



Figura 2. a) La galería de la primera planta del Museo del Letrán (de Marucchi, O. (1910). *Museo cristiano lateranense. I monumenti del Museo cristiano Pio-Lateranense*. Roma: Tipografia Vaticana). b) Detalle de uno de los sarcófagos (Colección privada).

²⁶ Archivio Storico Musei Vaticani, b. 20a, b. 20c, títulos 112: abril de 1852.

²⁷ La descripción completa del museo se encuentra en Cronaca contemporanea. Roma, 25 novembre 1854. *La Civiltà Cattolica*, 1854, VIII, 5, 567-576; Marucchi, O. (1898). *Guida del Museo Cristiano Lateranense compilata da Orazio Marucchi*, Roma: Tipografia Vaticana.

Las pinturas que se copiaron para la exposición de Letrán fueron elegidas con el propósito de representar de la mejor manera posible la historia del arte cristiano y el simbolismo primitivo de las catacumbas: estas dos salas eran la conclusión del recorrido iniciado en el primer piso. Además, en estas copias de los frescos de las catacumbas, los estudiosos encontraron material de investigación, pudiendo observar de cerca en el museo, en tamaño natural, pinturas fundamentales para la historia del arte cristiano que, de otro modo, serían muy difíciles de apreciar en las catacumbas.

El museo contaba así con tres colecciones distintas: una de escultura, otra de epígrafes y otra de pintura. La disposición del museo conocida a través de las fuentes documentales se ha perdido, pero es posible afirmar que todo fue construido para evocar a las catacumbas y su estilo arquitectónico, y podemos hacernos una idea del mismo gracias a las inestimables fotos de archivo. El gran número de copias de las pinturas permitió sin duda una experiencia de inmersión en el arte cristiano, y la ubicación de los sarcófagos y epígrafes en las paredes ayudó a los visitantes a comprender su posición original en la catacumba y la estructura original de las tumbas de lóculo²⁸.

El caso de la exposición y las copias en el Museo de Letrán es el primero en orden cronológico e inspirará a muchos museos posteriores.

3. Vaticano: el museo y el archivo del Camposanto Teutonico

Permaneciendo en la ciudad de Roma, nos encontramos con otro museo, en la actualidad totalmente transformado, que en los últimos años del siglo XIX se inspiró en el ejemplo de Letrán para la realización de un museo didáctico que recreó el ambiente de las catacumbas. Se trata del Museo del Camposanto Teutónico, una institución centenaria presente en el Vaticano, destinada a la acogida y formación del clero alemán, así como a la gestión de un cementerio dedicado al mismo grupo social. Existente desde la Baja Edad Media, conoció un periodo de especial esplendor a partir de 1876, cuando monseñor Anton de Waal fundó un colegio sacerdotal de carácter científico. A él se debe también la creación, en 1888, del instituto romano de la Sociedad Goerres para el estudio del cristianismo y la historia de la Iglesia²⁹.

La idea del museo nació en De Waal muy pronto, debido a su interés por la arqueología cristiana y su directa participación en las excavaciones arqueológicas de catacumbas e iglesias en Roma³⁰. Si bien logró formar una colección de gran valor, no consiguió establecer una ubicación estable para su exposición: el museo, de hecho, tuvo tres ubicaciones diferentes dentro del colegio, y hoy incluso ocupa una cuarta. La reconstrucción de las primeras etapas del Museo del Camposanto Teutónico se funda enteramente en la documentación archivística. En este caso, sin embar-

²⁸ Marucchi, O. (1929). Il museo cristiano lateranense fondato da Pio IX e completato da Pio XI con il Museo Missionario. *Angelicum*, 6,1/2, 67-76.

²⁹ Gatz, E. (1980). *Anton de Waal (1837-1917) und der Campo Santo Teutonico*. Rom-Friburg-Wien: Herder; y Gatz, E. (1988). Das Römische Institut der Görres-Gesellschaft 1888-1988. *Römische Quartalschrift*, 83, 3-18.

³⁰ Heid, S. (2012). Anton Maria de Waal. En S. Heid y M. Dennert (Eds.). *Personenlexikon zur Christlichen Archäologie: Forscher und Persönlichkeiten vom 16. bis zum 21. Jahrhundert* (pp. 410-412). Regensburg: Schnell und Steiner.

go, a diferencia del Museo de Letrán, solo existe un archivo, el archivo interno de la biblioteca del Camposanto Teutónico. Nos encontramos ante un caso bastante común en el que la dirección de un museo privado produce su propia documentación y la conserva en la propia sede, garantizando así, en algunos afortunados casos, la conservación del archivo *in situ* a lo largo de su historia (fig. 3). Los materiales de archivo útiles son fotografías, diarios del fundador Anton de Waal, correspondencia con proveedores, recibos y pagos³¹.

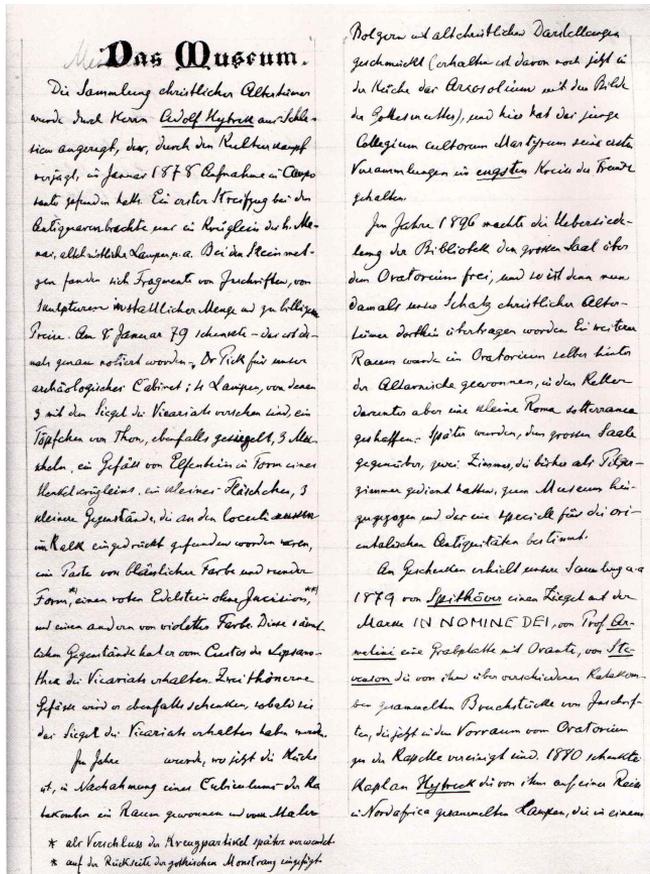


Figura 3. Pagina manuscrita de uno de los diarios de Anton de Waal sobre el museo del Camposanto Teutónico (fuente: Archivo del Camposanto Teutónico)

El primer museo se instaló en el así llamado *Hospicio*, un ala del colegio situada frente a la basílica de San Pedro³². Antes del ingreso a la única gran sala de exposición, enteramente dedicada a la arqueología cristiana, se colocaron los pocos fragmentos paganos de la colección, como si se tratara de un preámbulo al cristianismo.

³¹ Archivo del Camposanto Teutónico, Jahresbericht der Görres-Gesellschaft; Chronik Anton de Waal; 06 100-101; Fotos; Piante.

³² Heid, S. (2016). *Wohnen wie in Katakomben. Kleine Museumsgeschichte des Campo Santo Teutónico*. Regensburg: Schnell & Steiner, 95-99.

Fue el propio de Waal quien describió esta fase de la exposición y su finalidad en una carta de 1880 dirigida a los financiadores del proyecto:

Para el estudio de los primeros siglos cristianos, fue posible constituir un *gabinete* arqueológico separado de las antigüedades recogidas durante los últimos tres años. Se preparó una sala especial para ello, y el techo y las paredes fueron decorados con pinturas de las catacumbas. (...) Dependemos además de las donaciones, de la compra de antigüedades que caen en manos de los anticuarios; desgraciadamente con demasiada frecuencia tenemos que ver cómo esos objetos preciosos se van a Inglaterra o a Rusia, porque nuestros modestos medios no son suficientes para comprarlos. Tal vez alguno de nuestros amigos lectores posea tales objetos o calcos en yeso: entonces nos tomamos la libertad de sugerirles la idea de trasladarlos al gabinete arqueológico alemán del Campo Santo³³.

También en las Crónicas del colegio, escritas por el mismo de Waal, éste recuerda que «no solo el pasaje hacia el cementerio estaba decorado con inscripciones (algunas de ellas copias) a ambos lados, sino que toda la sala interior estaba pintada con imágenes de catacumbas»³⁴.

Gracias a los documentos archivísticos sabemos que el museo del Camposanto nació con una finalidad didáctica: el estudio de las antigüedades cristianas. Con este fin fue prevista tanto la presencia de calcos de las obras que no podían ser compradas, cuanto una decoración integral de las paredes con imágenes de las catacumbas, al estilo de las salas lateranenses. No se conoce documentación fotográfica de la época relativa a esta primera etapa, mientras que sí se encuentra para la fase inmediatamente sucesiva.

Poco después de la apertura del museo, de Waal planificó su traslado al vestuario del denominado *Damenstift*, como relata en varios puntos de su crónica manuscrita³⁵. Ya en 1885 hizo reconstruir la planta baja y un sótano del ala oeste de la *Damenstift* para abrir la nueva sala del museo: su decoración pictórica estuvo lista en abril de 1885 y en las salas del semisótano se instaló una sala a imitación de una doble cámara funeraria de una catacumba, cuya descripción proporciona el mismo de Waal:

La luminosa sala abovedada está decorada en el techo y las paredes con copias de pinturas de catacumbas, las inscripciones y esculturas están insertadas en las paredes, las lámparas y la terracota están dispuestas en vitrinas; un hipogeo ofrece una imitación de un *cubiculum duplex cum arcisoliis et luminare*³⁶.

De Waal planificó así una rica decoración a imitación de una catacumba, la cual está documentada tanto en sus diarios y cartas como en las antiguas fotografías (fig. 4) que se conservan en el archivo del Camposanto³⁷.

³³ Archivo del Camposanto Teutonico, Jahresbericht der Görres-Gesellschaft, 1880.

³⁴ Archivo del Camposanto Teutonico, Chronik Anton de Waal, 26.09.1898.

³⁵ Archivo del Camposanto Teutonico, Chronik Anton de Waal. Partes de estos textos estan publicados tambien en Heid, S. (2016) op. cit.

³⁶ Archivo del Camposanto Teutonico, Chronik Anton de Waal, 31-12-1884.

³⁷ Archivo del Camposanto Teutonico, Fotos 40.



Figura 4. Parte de la catacumba facsimile en el «cubiculum duplex» del museo del Camposanto Teutonico (fuente: Archivo del Camposanto Teutonico)

Las dos salas semienterradas, enteramente decoradas con franjas de líneas rojas y verdes típicas de las catacumbas, eran abovedadas y estaban conectadas entre sí por un breve pasillo, pintado este último con motivos provenientes de la catacumba de Calixto. En la sala más grande fueron colocados sarcófagos, así como numerosas inscripciones funerarias provenientes de las catacumbas, que fueron empotradas en las paredes del ambiente. Encima de uno de los sarcófagos había un nicho en forma de arcosolio con una copia de la Santa Cecilia de Stefano Maderno y, sobre la misma, otro nicho con una copia de la estatua del Buen Pastor del Laterano. En todas las paredes se empotraron epígrafes y relieves de origen catacumbal, mientras que en la parte superior e inferior de los muros y en las bóvedas se diseñaron motivos y escenas provenientes de las catacumbas de San Calixto.

Todas las pinturas copiadas en la cámara funeraria doble tienen un fuerte significado eucarístico y teológico; la gran mayoría proviene de la catacumba de Calixto, algunas de la catacumba de Priscilla y otras, finalmente, de la de Santa Inés. Esto significa que la ambientación no era una copia perfecta de una determinada catacumba, sino que se asemejaba mucho a las *period rooms* tan en boga en aquella época de pleno historicismo en los museos alemanes. En efecto, la idea era recrear la impresión de una catacumba genérica, según una intención puramente estética, didáctica y catequética, no así filológica. A medida que la colección crecía y el museo se ampliaba con otras salas adicionales, las cámaras subterráneas a imitación de catacumbas permanecieron al servicio del Camposanto y de sus visitantes como lugares de formación, que ofrecían al mismo tiempo la atmósfera de una auténtica catacumba y la posibilidad de ver los objetos originales en un entorno arquitectónico muy similar al original.

Aquí, como en el Museo de Letrán, la presencia de reproducciones exactas de las pinturas de las catacumbas, que complementaban la exposición de originales y calcos, era fundamental para el efecto didáctico. No eran raros los objetos arqueológicos incompletos o dañados que se «completaban» con un compuesto de yeso

para su mejor comprensión, contando todo ello, además, con leyendas descriptivas. Durante sus largos años al servicio del Camposanto, de Waal utilizó el material del museo para sus clases sobre historia, doctrina y moral cristiana³⁸.

Esta disposición del museo, fuertemente orientado a la ambientación, fue desmantelada en favor de nuevas salas más «canónicas» ya en 1896, cuando nuevas iniciativas museísticas y una nueva orientación de la arqueología cristiana en Roma llevaron a la ampliación del museo, situándolo al centro de la vida cultural romana y disponiendo los objetos en muchos más lugares de todo el colegio³⁹.

4. Solin, Croacia. El museo de Tusculum y sus documentos

El tercer ejemplo de museo decorado al estilo de las catacumbas, reconstruible actualmente solo gracias a las fuentes de archivo, se encuentra fuera de Roma, en los suburbios de la ciudad croata de Solin.

El edificio está relacionado con el trabajo del principal arqueólogo croata, el sacerdote Frane Bulić, quien excavó la basílica paleocristiana del mártir Domno en Manastrine (Solin) y decidió convertir este lugar en el centro de la arqueología Cristiana croata. El edificio del museo, adyacente a las excavaciones, fue ideado por Bulić precisamente en las inmediaciones de la basílica de Domno⁴⁰. La idea de crear un lugar como éste nació en 1894, cuando se celebró en Manastrine la solemne inauguración del I Congreso Internacional de Arqueología Cristiana. En esta ocasión se encontraban presentes todos los principales estudiosos europeos de arqueología cristiana, incluido Anton de Waal, quien inició con Bulić una amplia correspondencia, inspirando en gran medida su trabajo y probablemente también la creación del museo de Manastrine.

El museo sigue existiendo hoy en día, habiendo recuperado parcialmente su aspecto antiguo tras una larga restauración que comenzó en 2008⁴¹, pero gran parte de la decoración interior y su intención de reproducir el arte de las catacumbas solo puede deducirse de documentos de archivo y de fotografías antiguas. El material de archivo para el estudio de este museo se encuentra sobre todo en Croacia, pero también hay numerosas referencias al proyecto en los archivos de diversas instituciones austriacas (en aquella época Croacia formaba parte del Imperio Austrohúngaro). Bulić, en efecto, mantenía una comunicación continua con el Instituto Arqueológico Austriaco y tuvo que rendir cuentas a las instituciones de Viena, especialmente al Ministerio de Culto y Educación y el Ministerio de Hacienda. Actualmente se está realizando una investigación en ambas instituciones para identificar la correspondencia relacionada con el museo. Mucho más conocida es la documentación que se conserva en Croacia, que en la actualidad se encuentra integralmente en los archivos del Museo Arqueológico de Split. En dicho museo se conservan dos fondos muy importantes para nuestra reconstrucción, a saber, aquél relativo a la constitución del Museo Arqueológico de Split y el del archivo personal de Bulić, que fue incorporado a esta institución en el momento de su muerte y que contiene mucha información de primera mano sobre la excavación de Solin⁴².

³⁸ Heid, S. (2016) op. cit., 145-147.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Vease en general Anzulović, N. (1984). Don Frane Bulić i Solinski Tuskulum. *Kulturna baština*, 15, pp. 15-30.

⁴¹ Vrdoljak, A. (2008) op. cit.

⁴² Arheološkom Muzeju u Splitu, Arhiv 1898, br. 60, 44; 1900, br. 90, 1901, br. 125; 1926, br. 158; Arheološkom

También las cartas que envió Bulić a diversos arqueólogos europeos son muy importantes para reconstruir las razones que impulsaron la construcción del museo⁴³. Además de las cartas del mismo Bulić conservadas en el Archivo del Museo Arqueológico de Split, muchos documentos se encuentran también en los archivos personales de otros arqueólogos, como es el caso de su intercambio epistolar con Giovanni Battista de Rossi y Anton de Waal, actualmente conservadas respectivamente en la Biblioteca Apostólica Vaticana y el Campo Santo Teutónico. A partir de la mera existencia de esta correspondencia es posible afirmar que la relación de Bulić con de Rossi y de Waal significa que Bulić tuvo un conocimiento directo de las experiencias museográficas de Letrán y del Campo Santo Teutónico, que pueden seguramente ser interpretadas como las fuentes en las que Bulić se inspiró para el museo de Solin. Hay que añadir que, en el ámbito de la conservación del patrimonio cultural, Croacia, como parte del Imperio Austrohúngaro, recibió continuas influencias culturales de Austria y de los países de habla alemana, donde a fines del siglo XIX los museos de ambientación y las *period rooms* eran ya muy conocidas y estaban muy desarrolladas, como se puede ver en la disposición de las esculturas antiguas y medievales del Kaiser-Friedrich-Museum de Berlín (fig. 5).



Figura 5. Sala de la escultura cristiana del Kaiser-Friedrich-Museum en Berlín (ZA 2.18./00989 Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin)

Muzeju u Splitu, Arhiv don Frane Bulića. Natipsi u Tusculum – u Solinu; Muzej hrvatskih arheoloških spomenika. Arhiv, Društvo Bihać, 1930, br. 123.

⁴³ Marin, E. (1998). Korespondencija De Rossi – Bulić u Arheološkom Muzeju u Splitu (pp. 397-406). En *Acta XIII CIAC*, I, Città del Vaticano – Split: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana.

Bulić pretendía valorizar al máximo el emplazamiento de la basílica de Domno y, tras la finalización de las excavaciones, decidió organizar el área y cambiar el uso del almacén de las herramientas para convertirlo en un centro museístico, transformándolo en lo que él llamó con el nombre clásico de Tusculum y que definió como una «casa de estilo extraño»⁴⁴. Bulić prestó gran atención a la apariencia de este edificio, que debía contener un museo y un centro para visitantes en la planta baja y una biblioteca y otras salas en el primer piso. Para las fachadas exteriores y la decoración de los jardines optó por reutilizar restos y fragmentos de esculturas provenientes tanto de la misma excavación, como de la restauración de la arquitectura medieval de la ciudad de Split. Su inspiración estuvo siempre basada en la reutilización de escenas y temas paelocristianos de un modo ciertamente no filológico, sino altamente evocativo de contextos actualmente perdidos: en la pared sur colocó un edículo hecho con materiales reutilizados, disponiendo en el centro un bajorrelieve del Buen Pastor.

El museo se inauguró oficialmente, tras una modificación general de la zona (con la realización de nuevas calles y servicios para los visitantes: baños públicos, comedor, oficina de correos, establos, etc.), el 29 de julio de 1898: durante la bendición, el padre Frane Bulić recordó que Tusculum fue creado para ser el guardián de las antiguas excavaciones cristianas, apoyar a la ciencia y provocar sentimientos nobles en los visitantes⁴⁵.

Lo que más nos interesa aquí es la decoración interior de Tusculum, deducible de las fuentes de archivo –gracias a las que fue parcialmente recreada en la importante restauración realizada en 2008–. Sabemos que solo se emplearon trabajadores locales y que para la decoración interior se llamó a los artistas más famosos de Split⁴⁶. A estos se les pidió decorar las paredes y el techo de la planta baja de acuerdo a los modelos pompeyanos, pero en el estilo iconográfico de las catacumbas (fig. 6) –decoración que fue recuperada y reconstruida tras la mencionada restauración–. Los documentos indican que la concepción de esta combinación ecléctica fue del propio Bulić, ayudado por el pintor y sacerdote dominico Vinko Draganja. Esta sala de la planta baja, con las paredes pintadas de rojo pompeyano, contaba con un techo decorado como una catacumba: en el centro de una serie de líneas rojas y verdes destacaba la efigie del Buen Pastor, mientras que en el resto de la sala se encontraban otros veintiséis símbolos cristianos. Como muestra una serie de fotografías antiguas, el ambiente estaba organizado con mesas en las que se dispusieron una serie de pequeños objetos antiguos provenientes de las excavaciones, mientras que los objetos de mayores dimensiones (un pequeño sarcófago, dos ánforas, ocho urnas, una columna y un fragmento de mosaico) se colocaron en el suelo. En las paredes se colgaron, con fines didácticos, las fotografías de los yacimientos arqueológicos de Salona, así como mapas y planos encargados por el mismo Bulić.

⁴⁴ Višić-Ljubić, E. (2013). Tusculum - nekoć i danas (pp. 131-138). En *Zbornik radova 2. kongresa hrvatskih muzealaca, Muzeji i arhitektura u Hrvatskoj*. Zagreb: Hrvatsko muzejsko društvo, p. 132.

⁴⁵ Anzulović, N. (1984). Don Frane Bulić i Solinski Tuskulum. *Kulturna baština*, 15, pp. 20-25.

⁴⁶ Višić-Ljubić, E. (2013) op. cit., 133-134.



Figura 6. Frane Bulić en la sala de la planta baja de Tusculum
(Arheološkom Muzeju u Splitu, Arhiv)

Es también de gran interés la sala de la biblioteca situada en el primer piso, de la que se sabe muy poco y que, según las cartas de Bulić, se encontraba decorada «como una catacumba». En el centro del techo había un Cristo en forma de Orfeo, y a su alrededor se podían apreciar figuras bíblicas como David y Moisés. En las paredes, Vinko Draganja había pintado las imágenes de los mártires salonitanos Anastasio y Domno, inspirándose para la iconografía en los mosaicos paleocristianos de San Venancio en Laterano⁴⁷.

Con la muerte de Bulić en 1934 Tusculum, que el arqueólogo consideraba como su propia casa, inició un proceso de deterioro progresivo, hasta que la colección y la biblioteca fueron adquiridas por el Museo Nacional de Split en 1963 y el edificio fue abandonado. La reorganización y la nueva distribución, que recupera el estilo antiguo, es fruto de la gran campaña de restauración ya mencionada, iniciada en 2008. Basada casi por completo en el estudio de los documentos y las fotografías de archivo, hoy nos permite tener una idea parcial pero indicativa de la disposición original del museo de Bulić⁴⁸.

5. Conclusiones

Hemos presentado tres casos de museos muy particulares que, aunque relativamente recientes, conocemos casi exclusivamente gracias a la documentación archivística. Se

⁴⁷ Višić-Ljubić, E. (2013) op. cit., 134.

⁴⁸ Los trabajos completos de restauración se encuentran en Vrdoljak, A. (2008) op. cit.

trata de ejemplos museográficos de gran interés para comprender las múltiples formas de recepción de la antigüedad cristiana a fines del siglo XIX. Estas prácticas se arraigan en una difundida y conocida práctica europea del uso de copias y reconstrucciones para la ambientación de las piezas en museos; práctica de la cual los tres casos aquí analizados constituyen una expresión según el estilo de las catacumbas romanas de los que no tendríamos información sin las cartas encontradas en los numerosos archivos de diversa proveniencia. De hecho, esta modalidad museográfica desapareció muy pronto, como suele ocurrir con las salas de los museos «de ambientación», que pasaron rápidamente de moda en toda Europa. De los tres casos, solo una sala del museo de Tusculum conserva su decoración de estilo antiguo, mientras que las otras dos desaparecieron durante el siglo XX, y su memoria solo ha empezado a ser recuperada por los estudiosos en los últimos años. Estos museos nacieron con una intención didáctica muy fuerte, donde la necesidad de comunicar la arqueología cristiana y el cristianismo antiguo se tradujo en exposiciones «ambientadas» que también contribuían a las necesidades educativas de la cultura católica de la época. Esta cultura católica, fuertemente internacional, estaba muy interesada en recuperar el arte de las catacumbas y la vida de los primeros cristianos para responder, mirando al pasado, a un gran momento del cristianismo de la Iglesia y de los Estados Pontificios.

Casos como estos, si son investigados a gran escala en toda Europa, pueden sin duda contribuir en gran medida a la reconstrucción de la historia del coleccionismo y de los museos. En este sentido, los archivos resultan ser lugares fundamentales para esta investigación, y son actualmente las únicas herramientas disponibles para la formación de este conocimiento museográfico. Es por tanto evidente que la relación entre la documentación archivística y la historia de los museos y colecciones a lo largo de los siglos no solo es fructífera, sino que representa la única fuente disponible para la reconstrucción de determinados casos y, en general, para una investigación más amplia de la historiografía del arte.

6. Conflicto de intereses

Ninguno

7. Apoyos

La autora agradece el apoyo del programa CONEX-Plus, financiado por la Universidad Carlos III de Madrid y la Unión Europea [CONEX-Plus program is funded by Universidad Carlos III de Madrid and the European Union's Horizon 2020 program under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement no. 801538].

8. Referencias bibliográficas

- Anzułović, N. (1984). Don Frane Bulić i Solinski Tuskulum. *Kulturna baština*, 15, 15-30.
Baker, M. (2010). The Reproductive Continuum: plaster casts paper mosaic and photographs as complementary modes of reproduction in the nineteenth-century museum (pp. 485-

- 500). En R. Federiksen y E. Marchand (Eds.). *Plaster Cast: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*. Berlin: de Gruyter.
- Bordi, G. (2008). Copie, fotografie, acquerelli. Documentare la pittura medievale a Roma tra Otto e Novecento (pp. 454-462). En A. Quintavalle (Ed.). *Medioevo: immagine e memoria*. Milano: Mondadori Electa.
- Capitelli, G. (2011). *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'Unità*. Roma: Viviani Editore.
- Cecalupo, C. (2021). Giovanni Battista e Michele Stefano de Rossi all'Esposizione Universale di Parigi (1867). *Rivista Di Archeologia Cristiana*, 97(2), 319-347.
- Costa, A., Poulot, D. y Volait, M. (2016). *The period rooms*. Bologna: Bononia University Press.
- Cronaca contemporanea. Roma, 25 novembre 1854. *La Civiltà Cattolica*, 1854, VIII, 5, 567-576.
- De Rossi, G.B. (1864-1877). *La Roma sotterranea cristiana*. Roma: Cromolitografia Pontificia.
- Fac-simile 1: le collezioni di documentazione grafica sulla pittura etrusca, *MefraAntiquité*, 131-132, 2019. <https://journals.openedition.org/mefra/9022> [Consulta: 10 de enero de 2022].
- Fausti, R. (1942-1943). Documenti inediti sull'azione innovatrice del P. G. Marchi S. I. *RendPontAcc*, XIX, 105-181.
- Fausti, R. (1943). Il p. Giuseppe Marchi S.I. e il rinnovamento dell'archeologia cristiana. *Miscellanea Historiae Pontificiae*, VII, 445-514.
- Gatz, E. (1980). *Anton de Waal (1837-1917) und der Campo Santo Teutonico*. Rom-Friburg-Wien: Herder.
- Gatz, E. (1988). Das Römische Institut der Görres-Gesellschaft 1888-1988. *Römische Quartalschrift*, 83, 3-18.
- Heid, S. (2012). Anton Maria de Waal. En S. Heid y M. Dennert (Eds.). *Personenlexikon zur Christlichen Archaologie: Forscher und Persönlichkeiten vom 16. bis zum 21. Jahrhundert* (pp. 410-412). Regensburg: Schnell und Steiner.
- Heid, S. (2016). *Wohnen wie in Katakomben. Kleine Museumsgeschichte des Campo Santo Teutonico*. Regensburg: Schnell & Steiner.
- Ippoliti, A. (1996). La fondazione del Museo Gregoriano nella storia del Palazzo Lateranense. *Bollettino Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*, 16, 396-413.
- Lega, C. (2010). La nascita dei Musei Vaticani: le antichità cristiane e il Museo di Benedetto XIV. *Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*, XXVIII, 95-184
- Marchi, G. (1844). *Monumenti delle arti cristiane primitive nella metropoli del cristianesimo*. Architettura. Roma: Tipografia Vaticana.
- Marin, E. (1998). Korespondencija De Rossi – Bulić u Arheološkom Muzeju u Splitu (pp. 397-406). En *Acta XIII CIAC*, I, Città del Vaticano – Split: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana.
- Marucchi, O. (1898). *Guida del Museo Cristiano Lateranense compilata da Orazio Marucchi*. Roma: Tipografia Vaticana.
- Marucchi, O. (1929). Il museo cristiano lateranense fondato da Pio IX e completato da Pio XI con il Museo Missionario. *Angelicum*, 6,1/2, 67-76.
- Mayer, J. (2004). Mérimée et les Monuments historiques. *Littératures*, 51, 145-156.
- Mazzarelli, C. (2013). Copie «autentiche» delle catacombe nel secondo Ottocento: Marchi, Perret, De Rossi e il dibattito intorno alla riproduzione esatta. *Ricerche di storia dell'arte*, 110/111, 89-102.

- Moroni, G. (1852). *Dizionario di Erudizione storico-ecclesiastica*, vol. LIII. Venezia: Tipografia Emiliana.
- Navarro, C.G. (2013). La arqueología sagrada y los pintores españoles pensionados en Roma durante el pontificado de Pio IX. *Ricerche di storia dell'arte*, 110-111, 75-88.
- Piccioni, A. (2016). Alessandro Morani e il passato. Copia, revival e arte decorativa della Roma di fine Ottocento. *MDCCC 1800*, 5, 113-130
- Reiß, A. (2008). *Rezeption frühchristlicher Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert: Ein Beitrag zur Geschichte der Christlichen Archäologie und zum Historismus*. Dettelbach: J.H.Röll Verlag.
- Ruga, M.S. (2013). I pittori e le catacombe di Napoli: dalle vedute al quadro di storia. *Ricerche di storia dell'arte*, 110-111, 103-119.
- Sannibale, M. (2019). Immagini svelate. Le copie al vero di Carlo Ruspi nel Museo Gregoriano Etrusco. *MEFRA*, 131-132, 265-281.
- Schubiger, B. (2011). Wohnräume im Museum: was ist ein «Historisches Zimmer» und wie präsentiert man es. *Hochparterre: Zeitschrift für Architektur und Design*, 24, 14-17.
- Trasferimento delle raccolte Lateranensi al Vaticano. *Bollettino Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*, I(1), 1959-1974.
- Utro, U. (2006). Dalle catacombe al museo: storia e prospettive del Museo Pio Cristiano. *Bollettino Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*, 25, 397-415.
- Utro, U. (2011). Giuseppe Marchi e i “primordi” del Museo Cristiano Lateranense. En S. Piusi (Ed.). *Giuseppe Marchi (1795-1860): archeologo pioniere per il riscatto delle catacombe dalla Carnia a Roma* (pp. 91-112). Trieste: Editreg.
- Višić-Ljubić, E. (2013). Tusculum - nekoć i danas. En *Zbornik radova 2. kongresa hrvatskih muzealaca, Muzeji i arhitektura u Hrvatskoj* (pp. 131-138). Zagreb: Hrvatsko muzejsko društvo.
- Vrdoljak, A. (2008). *Faksimilna rekonstrukcija zidnih i stropnih oslika u spomen sobi don Frane Bulića u zgradi Tusculum u Solinu*. Split: Umjetnička Akademija Sveučilišta u Splitu.