

P.Y. Westmoreland P.Y. Westmoreland P.Y.

P.Y. Westmoreland P.Y. Westmoreland

Westmoreland P.Y. Westmoreland P.Y.
westmoreland P.Y. Westmoreland

P.Y. Westmoreland P.Y. Westmoreland

Westmoreland P.Y. Westmoreland P.Y.

Westmoreland P.Y. westmoreland P.Y.

P.Y. Westmoreland P.Y. Westmoreland

P.Y. Westmoreland P.Y. P.Y.

westmoreland P.Y. Westmoreland Westmoreland

P.Y. Westmoreland P.Y. westmoreland

P.Y. Westmoreland P.Y. Westmoreland P.Y.

P.Y. Westmoreland P.Y. Westmoreland

Westmoreland P.Y. Westmoreland P.Y.

Westmoreland P.Y. Westmoreland

P.Y. Westmoreland P.Y. Westmoreland

Westmoreland P.Y. Westmoreland P.Y.

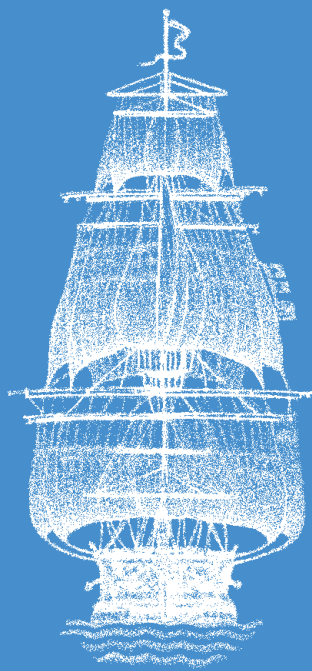
Westmoreland P.Y. Westmoreland P.Y.

P.Y. Westmoreland P.Y. Westmoreland

P.Y. Westmoreland P.Y. Westmoreland

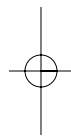
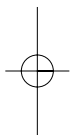
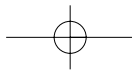
Westmoreland P.Y. Westmoreland

P.Y. Westmoreland P.Y. Westmoreland



P. J.

El Westmorland
recuerdos del Grand Tour

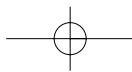


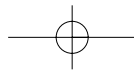
Cubieta:

GEISSLER, 1777

Vista de la ciudad y lago de Ginebra desde Cologny

(cat. nº 24)





EL Westmorland

recuerdos del Grand Tour

CENTRO CULTURAL LAS CLARAS

Murcia, octubre - diciembre 2002

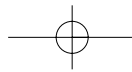
CENTRO CULTURAL EL MONTE

Sevilla, enero - marzo 2003

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Madrid, abril - junio 2003





FUNDACIÓN CAJA MURCIA

Presidente

RAMÓN OJEDA VALCÁRCEL

Vicepresidente

CARLOS EGEA KRAUEL

Director

JOSÉ MORENO ESPINOSA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Director

RAMÓN GONZÁLEZ DE AMEZUA

Secretario General

ANTONIO IGLESIAS ÁLVAREZ

Académico Delegado del Museo

ANTONIO BONET CORREA

Académico Delegado de Calcografía

ÁLVARO DELGADO RAMOS

Académico Bibliotecario

JOSÉ ANTONIO DOMÍNGUEZ SALAZAR

Académico Delegado del Taller de Vaciados

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ FERNÁNDEZ

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

Ministra de Educación, Cultura y Deporte

PILAR DEL CASTILLO

Secretario de Estado de Cultura

LUIS ALBERTO DE CUENCA

Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales

JOAQUÍN PUIG DE LA BELLACASA

FUNDACIÓN EL MONTE

Presidente de la Caja de Ahorros El Monte

JOSÉ MARÍA BUENO LIDÓN

Presidente de la Fundación El Monte

ÁNGEL M. LÓPEZ Y LÓPEZ

Director General de la Caja de Ahorros El Monte

JUAN PEDRO ÁLVAREZ GIMÉNEZ

Secretario de la Fundación

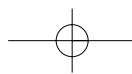
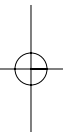
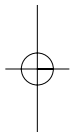
JOSÉ MANUEL GIMÉNEZ FERNÁNDEZ

Director de la Fundación

JOSÉ VILLA RODRÍGUEZ

Director del Centro Cultural El Monte

ANTONIO CÁCERES SALAZAR



EXPOSICIÓN

Organizan

DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES Y BIENES CULTURALES
 FUNDACIÓN CAJA MURCIA
 FUNDACIÓN EL MONTE
 REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Comisario

JOSÉ M. LUZÓN NOGUÉ

Diseño de montaje y coordinación técnica

ALFONSO PLEGUEZUELO

Secretaría y coordinación

MARÍA BAUTISTA

Inventario informatizado y documentación

ALMUDENA NEGRETE PLANO
 MARÍA DOLORES SÁNCHEZ-JÁUREGUI ALPAÑÉS
 ANA MARÍA SUÁREZ HUERTA

Preparación de fondos:*Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*

MERCEDES GONZÁLEZ DE AMEZUA (Conservadora)
 SILVIA ARBAIZA BLANCO-SOLER
 ISABEL AZCÁRATE LUXAN
 BEATRIZ BARCHINO CANO
 BERTA BRUGUERA
 ASCENSIÓN CIRUELOS GONZALO
 BLANCA PIQUERO LÓPEZ
 MONTSERRAT SÁNCHEZ CORBALÁN

Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

IRENE PINTADO CASAS (Bibliotecaria)
 SOLEDAD CÁNOVAS DEL CASTILLO
 ANA CASAS GÓMEZ
 MARIA TERESA GALIANA MATESANZ
 MARISOL LORENZO FORNIÉS
 MARISA MORO PAJUELO
 ESPERANZA NAVARRETE MARTÍNEZ

Ayudantes

PILAR GARCÍA SEPÚLVEDA
 MARISA PAREDES CONDE
 PILAR ROMERO LÓPEZ

Restauración

BARBANCHO & BENY (libros y papel)
 ADOLFO RODRÍGUEZ (pinturas)
 JUDIT GASCA MIRAMÓN, ÁNGELES SOLÍS PARRA y
 SILVIA VIANA SÁNCHEZ (esculturas)

Montaje

MANUEL PÉREZ CAZORLA
 ALEJANDRO SEGOVIA

Seguros

STAI

Transporte

TTL, S.A.

CATÁLOGO

Edición científica

JOSÉ M. LUZÓN NOGUÉ

Diseño

ALFONSO PLEGUEZUELO

Maqueta y edición al cuidado de

PEDRO BAZÁN

Asistente de edición

JACOBO STORCH

Textos

BRIAN ALLEN
 DAVID BINDMAN
 ANA MARÍA SUÁREZ HUERTA
 JOSÉ M. LUZÓN NOGUÉ
 ALMUDENA NEGRETE PLANO
 MARÍA DOLORES SÁNCHEZ-JÁUREGUI
 ISABEL RODRÍGUEZ

Autores de las fichas del catálogo

MARÍA DEL CARMEN ALONSO RODRÍGUEZ
 ELENA CASTILLO RODRÍGUEZ
 MERCEDES CERÓN PEÑA
 ALEJANDRA HERNÁNDEZ CLEMENTE
 JOSÉ MARÍA LUZÓN NOGUÉ
 IRENE MAÑAS RODRÍGUEZ
 ALMUDENA NEGRETE PLANO
 NIEVES DE LA PAZ RICARDO
 ALFONSO PLEGUEZUELO
 ISABEL RODRÍGUEZ LÓPEZ
 MARÍA DOLORES SÁNCHEZ-JÁUREGUI ALPAÑÉS
 JOSÉ JACOBO STORCH DE GRACIA Y ASENSIO
 ANA MARÍA SUÁREZ HUERTA
 PABLO VÁZQUEZ GESTAL

Imprime

PINELO TALLERES GRÁFICOS

Fotomecánica

J.L. PRIETO. LUCAM, S.A.

© Fundación Caja Murcia
 © Fundación El Monte
 © Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
 © Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
 © De los textos, sus autores

I.S.B.N.: 84-8455-071-0

Depósito Legal: SE-3187-2002

Fotografías

JOSÉ BAZTÁN

PEDRO FERIA

JOSÉ MARÍA LUZÓN

ENRIQUE SAINZ DE SAN PEDRO

ALTEPINACOTEK DE MUNICH

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL. SERVICIO FOTOGRÁFICO

BIBLIOTECA NACIONAL. SERVICIO DE DIFUSIÓN

CALCOGRAFÍA NACIONAL. FONDOS FOTOGRÁFICOS

ESTUDIO FOTOGRÁFICO 4 MORI

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL. DEPARTAMENTO DE DOCUMENTACIÓN

MUSEO ESTATAL DEL ERMITAGE

MUSEO NACIONAL DEL PRADO. SERVICIO DE DOCUMENTACIÓN

MUSEO VICTORIA Y ALBERTO DE LONDRES

PATRIMONIO NACIONAL

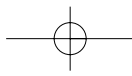
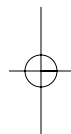
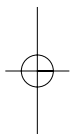
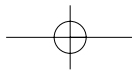
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. FONDOS FOTOGRÁFICOS

AGRADECIMIENTOS

Los organizadores quieren agradecer su colaboración a las siguientes entidades:

ARCHIVO DEL MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES. MADRID
ARCHIVIO DI STATO DI LIVORNO
ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS
ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL. MADRID
AUTORITÀ PORTUALE DI LIVORNO
BIBLIOTECA NACIONAL. MADRID
CALCOGRAFÍA NACIONAL. MADRID
CAMERA DI COMERCIO, INDUSTRIA, ARTIGIANATO E AGRICOLTURA DI LIVORNO
MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL. MADRID
MUSEO ESTATAL DEL ERMITAGE. SAN PETERSBURGO
MUSEO NACIONAL DEL PRADO. MADRID
PATRIMONIO NACIONAL. MADRID
PAUL MELLON CENTRE FOR THE STUDY OF BRITISH ART. LONDRES
PUBLIC RECORD OFFICE. LONDRES
SOCIETÀ NAPOLITANA DI STORIA PATRIA. NÁPOLES

y, particularmente, a D. Francisco Aguilar Cortés, por la cesión de la maqueta de una fragata de la época.

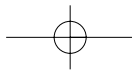


ÍNDICE

15	PRESENTACIONES
	TEXTOS
23	ARTISTAS Y VIAJEROS BRITÁNICOS EN ITALIA AL FINAL DE LA DÉCADA DE 1770 BRIAN ALLEN
39	<i>PROVIDENCE WILL SEND US A LORD</i> : EL <i>WESTMORLAND</i> Y EL <i>GRAND TOUR</i> EN LOS ÚLTIMOS AÑOS DE LA DÉCADA DE 1770 DAVID BINDMAN
49	UN BARCO INGLÉS EN EL PUERTO DE LIVORNO ANA MARÍA SUÁREZ HUERTA
69	LA CAPTURA Y VENTA DEL <i>WESTMORLAND</i> JOSÉ M. LUZÓN NOGUÉ
89	INVENTARIOS Y MARCAS DE LOS CAJONES TRANSPORTADOS DE MÁLAGA A LA CORTE JOSÉ M. LUZÓN NOGUÉ
107	SUIZA Y EL PASO DE LOS ALPES EN LOS RECUERDOS DEL <i>WESTMORLAND</i> ALMUDENA NEGRETE PLANO
119	EL <i>GRAND TOUR</i> DE FRANCIS BASSET MARÍA DOLORES SÁNCHEZ-JÁUREGUI ALPAÑÉS
145	LA PASIÓN DE LOS VIAJEROS INGLESES. LA MÚSICA EN EL <i>GRAND TOUR</i> EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII ISABEL RODRÍGUEZ LÓPEZ
165	UN CAJÓN CON RELIQUIAS DE SANTOS JOSÉ M. LUZÓN NOGUÉ
173	APÉNDICES
203	CATÁLOGO

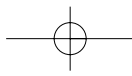
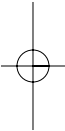
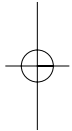


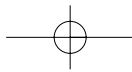
Vista de la ciudad y lago de Ginebra desde Cologny. Acuarela de Geissler (1777)



PRESENTACIÓN 1

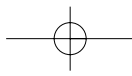
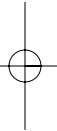
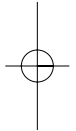
MINISTERIO DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE

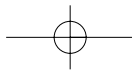




PRESENTACIÓN 2

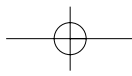
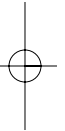
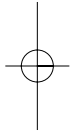
FUNDACIÓN CAJA MURCIA





PRESENTACIÓN 3

FUNDACIÓN EL MONTE



La colección de cuadros, estampas, libros y esculturas que se han seleccionado para esta exposición constituye una muestra representativa de lo que supuso para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la llegada, en 1783, de los cajones del *Westmorland*. En todo el desarrollo de este episodio se muestra el interés del rey Carlos III por incrementar sus fondos artísticos, con la idea de contribuir al progreso y la enseñanza de las Artes. Para ello contó con la eficaz determinación del conde de Floridablanca, que era protector de esta casa, y con el trabajo minucioso del Secretario de la Academia Antonio Ponz. Gracias a ellos tenemos una detallada documentación que, al cabo de más de dos siglos, ha permitido conocer una inesperada variedad de datos acerca de este importantísimo fondo artístico y bibliográfico.

Es cierto que con el paso del tiempo una parte de las obras de arte que llegaron de Málaga, procedentes de la presa del *Westmorland*, se ha distribuido por otros museos y colecciones públicas, pero en todo momento debemos tener presente –y se comprueba en la lectura de este catálogo– que el rey ordenó su adquisición prioritariamente para la Real Academia de Bellas Artes. Por ello es en esta institución donde se ha conservado la mayor parte de la carga artística de aquel barco inglés, y donde se han guardado escrupulosamente muchos de los documentos que han permitido reconstruir esta historia, casi olvidada en épocas posteriores a su llegada a la Academia.

La historia de nuestra institución se enriquece con estudios como éste, cuya larga y compleja investigación, dirigida por nuestro compañero de Academia D. José María Luzón Nogué, ha sido posible gracias al generoso patrocinio de la Fundación Caja Murcia y la Fundación El Monte de Sevilla. En el estudio y recuperación de los fondos documentales y artísticos del *Westmorland* han participado activamente las distintas secciones de la Academia a las que hay que reconocer esta decisiva colaboración. En el Archivo-Biblioteca, dirigido por D. José Antonio Domínguez Salazar, se conservan los documentos y libros que han permitido identificar un considerable número de coleccionistas ingleses a los que pertenecieron las obras estudiadas. Otro tanto hay que decir de los cuadros, dibujos, acuarelas, aguadas y esculturas que forman parte aún de la colección del Museo que dirige actualmente D. Antonio Bonet Correa, y de los interesantísimos vaciados antiguos conservados en la Sección de Vaciados dirigida por D. José Luis Sánchez.

La labor del Dr. Luzón y sus colaboradores, junto con la aportación de los equipos de las respectivas secciones académicas, ha permitido comprobar que muchos de estos valiosos objetos de nuestras colecciones procedían del *Westmorland*. Con estos nuevos datos se han ido revisando y completando los trabajos de catalogación de todas las secciones de la Academia. El evidente interés científico para los estudiosos y el público está a la par de la calidad estética de la exposición que nos devuelve un episodio brillante de la España dieciochesca ilustrada.

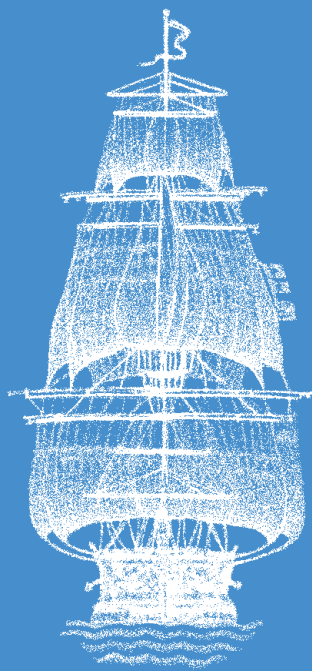
RAMÓN GONZÁLEZ DE AMEZUA

Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

*Al Sig. Penn Asheton Curzon Cavaliere Inglese
Amatore delle belle Arti.
In atto di esporre il Cavaliere di S. Pietro, R. D. D.*



*Vaso antico di marmo, che si vede nella Villa dell'Emisene. Sig.
Cardinale Albani fuori di Porta Salara. Egli è adornato con va-
cj intrecci di fusti, e frondi, sì di vite che di pino, nell'intreccio
poi si vede passeggiare un lupo, come che lo Scultore forse ab-
bia voluto rappresentarlo in un' ombrosa foresta.*



P. J.

TEXTOS

Brian ALLEN

David BINDMAN

Ana María SUÁREZ HUERTA

José M. LUZÓN NOGUÉ

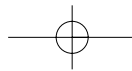
Almudena NEGRETE PLANO

María Dolores SÁNCHEZ-JÁUREGUI

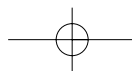
Isabel RODRÍGUEZ

Abreviaturas utilizadas

AGS	Archivo General de Simancas
AHN	Archivo Histórico Nacional, Madrid
AP	Archivo de Palacio, Madrid
ASL	Archivio di Stato, Livorno
RABASF	Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid
MAN	Museo Arqueológico Nacional, Madrid
PRO	Public Record Office, Londres
ANF	Archives Nationales de France, París
AMAE	Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid



Templo de Vesta en Tívoli

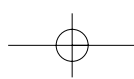


ARTISTAS Y VIAJEROS BRITÁNICOS EN ITALIA AL FINAL DE LA DÉCADA DE 1770

Brian Allen

Al final de la década de 1770, el viaje a Italia era un concepto que se había establecido hacía largo tiempo en las mentes de los británicos y la mayoría de ellos habría estado de acuerdo con Samuel Johnson cuando, en abril de 1776, comentaba a James Boswell que “casi todo lo que nos coloca por encima de los salvajes” procedía de las costas del Mediterráneo¹. Los británicos fueron los viajeros más numerosos en Italia durante el siglo dieciocho y también fueron ellos quienes trazaron los itinerarios formales a seguir y establecieron los destinos clave. La ruta clásica hacia el Mediterráneo normalmente les llevaba a través de los Países Bajos y Francia, dirigiéndose a Italia por mar desde Marsella hasta Génova, Livorno o Civitavecchia. De Florencia se aventurarían hacia el sur y, después de una larga estancia en Roma, era típico que llegaran a Nápoles. El viaje de regreso implicaba normalmente cruzar los Apeninos y seguir hacia el norte a lo largo de la costa Adriática hasta Venecia, antes de cruzar los Alpes hacia Suiza y Alemania y de vuelta a Inglaterra vía Calais².

A pesar de una educación clásica que preparaba a la mayoría de los viajeros razonablemente bien para aquello que iban a experimentar cuando se encontraran frente a los restos del mundo antiguo, los británicos a menudo estaban menos que cómodos en la Italia moderna. Esta incomodidad se manifestaba con frecuencia en varios grados de xenofobia hasta el punto de que hombres tan eminentes como sir William Hamilton (1730-1803), que pasó más de tres décadas en Nápoles como diplomático, admitía que sus primeras impresiones de Italia habían sido ambivalentes: “cuanto más veo de este país, más me gusta y cuanto más veo de su gente, menos me gustan”, admitía a Horace Mann en 1765³. El joven Thomas Pelham (1756-1826), que viajó de Madrid a Italia en 1777, se declaraba igualmente poco impresionado por los italianos, a quienes describe como “los hombres o bien más ignorantes o bien más astutos que se pueda ver, y de cuya conversación no se puede obtener ninguna idea o beneficio nuevos”. Llega a la conclusión de que Italia “sería un país delicioso si no hubiera tantos italianos”⁴. De un modo similar, Phillipina Knight (1726-1799), la viuda de un oficial del ejército que decidió visitar Italia después de la muerte de su esposo, dejó Inglaterra en 1777 y a los pocos meses de estar en Roma observaba desdeñosamente que los italianos eran “una clase de gente muy inútil, pero muy pocos de ellos merecen ser conocidos. Las señoras se visten de la manera más horrible, como músicos callejeros, y tienen tantas piedras brillantes a su alrededor como las figuras de cera de Fleet Street”⁵. Estas observaciones desdeñosas no se corresponden con las del artista Thomas Jones (1742-1803), desde cuyo punto de vista masculino, más apreciativo, advertía en diciembre de 1776 cuánto le habían “impresionado los modales elegantes de las mujeres, incluso entre la clase inferior, tanto en Roma como en los distritos circundantes –la naturalidad y gracia de su porte, quizás, pueden ser atribuidas a la genial calidez del clima y a la variedad de estatuas

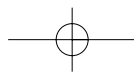


antiguas que se encuentran siempre ante sus ojos”⁶. Incluso lady Knight, que acabó permaneciendo en Italia durante más de veinte años, después de tres lustros en el país, modificó sus opiniones de forma tan considerable que, en 1793, podía destacar de los italianos que eran “un pueblo muy sensato y agradable”⁷. El clérigo irlandés Martin Sherlock (c. 1750-1797), que llegó a Roma el 1 de octubre de 1778, parecía sorprendido al descubrir que todo en Italia “consiste en extremos” caracterizados por “un lujo excesivo entre los individuos; y por la miseria más abyecta en el pueblo”. De su percepción del carácter nacional, continuaba destacando que “el italiano, en general, es extremadamente bueno, o malvado en el grado más alto”⁸.

Muchos de los viajeros cuyas adquisiciones estaban a bordo del *Westmorland* cuando fue capturado en 1778 eran jóvenes adinerados cuyos intereses no estaban ciertamente limitados a las actividades culturales. Con demasiada frecuencia, iban en busca de la clase de aventuras licenciosas que los tutores y los *bear-leaders* que les acompañaban habían sido encargados, de forma algo optimista, de controlar. Su comportamiento en Italia a menudo aturdió a personas mayores y más serenas, como sir William Hamilton, que en 1775 afirmaba con respecto a los viajeros que entonces se encontraban en Nápoles que “uno o dos del grupo siempre determina si el resto seguirá las artes, el juego, las prostitutas o la bebida. El año pasado las artes y el juego fueron las pasiones predominantes... este año son la bebida y el juego”⁹.

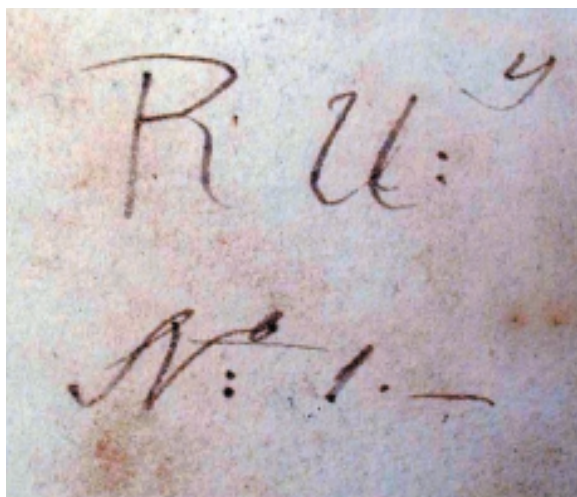
Para algunos jóvenes, como el bien parecido Thomas Coke, más tarde conde de Leicester (1754-1842), que viajó al extranjero al dejar Eton en 1771 con 500 libras de dinero de viaje, las oportunidades de romance demostraron ser irresistibles. *Le bel Anglais*, como llegó a ser conocido, era quizás más famoso por su aspecto que por sus conocimientos y la relación que estableció con la esposa del joven Pretendiente, la condesa de Albany, tuvo como resultado el encargo por ésta del espléndido retrato pintado por Batoni en 1774 (todavía en Holkham Hall en Norfolk), con respecto al cual se decía que la *Ariadna* del Vaticano, en la que Coke se apoya despreocupadamente, tenía sus rasgos¹⁰. Según sir Robert Keith, Coke “hizo estragos considerables entre las jóvenes bellezas” de Viena en su viaje de vuelta a Londres en la primavera de 1774¹¹. Coke no habría sido el único con estas inclinaciones. Una década antes, por ejemplo, el joven James Boswell (1740-1795), que estaba demasiado ansioso por imitar la disipada vida amorosa de poetas romanos como Horacio, se jactaba de que durante su estancia en Italia, “perseguía a las mujeres sin control. Mi sangre estaba inflamada por el clima ardiente, y mis pasiones eran violentas. Les di rienda suelta; mi mente no tenía nada que ver con ello. Encontré algunas mujeres muy guapas”¹². Desde la perspectiva de un padre, no había duda que era preferible que sus hijos se comportaran así a cientos de miles de millas de su país con una condesa italiana, católica y con quien no se podían casar, que el que aparecieran en casa con una actriz famosa expuestos a los comentarios inmisericordes de la salaz prensa británica.

Pero un número significativo de los británicos que se aventuraban en Italia a finales del siglo dieciocho eran también hombres que seguían carreras profesionales como diplomáticos, comerciantes, clérigos,



artistas, arquitectos y eruditos. La excepción eran filántropos profundamente religiosos como John Howard (1726-1790), para quienes las bellas artes no tenían gran importancia. Su tercera visita a Italia en 1778 estuvo, como Henry Swinburne señalaba, expresamente destinada a estudiar las prisiones, los hospitales y los sistemas de asistencia social¹³.

Las mujeres representaban una minoría muy reducida de los viajeros y la mayor parte de aquéllas que visitaron Italia lo hicieron en calidad de esposas e hijas, siendo su presencia no siempre bienvenida por sus cónyuges. Por ejemplo, el paisajista irlandés Hugh Dean (c. 1746-1784), que pasó más de diez años en Italia bajo la protección de Henry, segundo vizconde Palmerston, dejó su país en 1768 sin su esposa y su hijo, pero en 1776 lord Palmerston les envió inesperadamente para reunirse con él en Florencia. Su compañero el artista y viajero Edward Edwards cuenta cómo Dean estaba a la puerta de su alojamiento cuando vio aproximarse a una mujer que se encontraba en dificultades. Se ofreció a ayudarla, sólo para descubrir que la señora era su esposa. Aparentemente, ésta fue una reunión menos que feliz y Dean huyó a Vallombrosa, donde “permaneció durante unos días para recobrar el ánimo”¹⁴. Algunas mujeres fueron excepciones notables y viajaron por propia iniciativa, como las notorias figuras de lady Elizabeth Foster y la duquesa de Devonshire, que fueron al extranjero (en 1784 y 1792 respectivamente) para ocultar nacimientos ilegítimos¹⁵.



Iniciales manuscritas en una estampa del coleccionista Robert Udney, hermano del cónsul John Udney. RABASF

Para muchos viajeros, la primera experiencia significativa de Italia era la llegada al puerto de Livorno (o Leghorn, como los británicos insistían en llamarlo), en la costa de Toscana, donde muchos de ellos desembarcaban en su ruta hacia Florencia. En julio de 1776, el comerciante y coleccionista escocés John Udney (1727-1800) fue nombrado cónsul británico en Livorno como sucesor de sir John Dick y, por tanto, encontró a muchos de los recién llegados. De acuerdo con Thomas Pelham, Udney había “vivido de una manera distinguida y gastado mucho en pinturas” en su condición previa de cónsul británico en Venecia, pero, en septiembre de 1777, afirmaba que “el consulado en Livorno es mucho menos rentable y hay pocas ocasiones y tentaciones para la extravagancia”¹⁶. Desafortunadamente para Udney, el inicio de las hostilidades con Francia en 1778, que llevaron a la captura del *Westmorland*, tuvo como consecuencia el que Livorno fuera mucho menos rentable, de lo cual Udney se quejaba arrepentido en febrero de 1779¹⁷. Sir Horace Mann había observado el año anterior que Udney había “comprado muchas pinturas pero no encuentra compradores”¹⁸.



John Zoffany, *Tribuna de los Uffizi* (Florence). Col. Real. Castillo de Windsor. Londres

Sir Horace Mann (1706-1786) era una figura de cierta relevancia y actuó como Residente británico (y más tarde Enviado) en Florencia desde 1740 hasta su muerte en 1786. Al no haber representante británico en los Estados Pontificios, la función de Mann al inicio de su carrera fue, por medio de una red de espías, seguir los movimientos de la corte Stuart exiliada en Roma. Aunque los Jacobitas estaban mal organizados después de su derrota en la batalla de Culloden en 1746, la

presencia del Pretendiente en Roma, si bien cada vez era más una mera curiosidad, todavía se consideraba una amenaza potencial –pero rápidamente decreciente– para el trono británico. Al final de la década de 1770, el problema más serio de Mann era, como decía Edward Gibbon, “el de entretener a los ingleses en su hospitalaria mesa”¹⁹. En los años 1760, de acuerdo con el joven lord Fitzwilliam, había “perdido la masculinidad inglesa y adoptado el afeminamiento italiano”²⁰. Mann tenía su casa en el Palazzo Manetti abierta para todos los visitantes británicos y numerosos diarios y cartas están llenos de referencias a él y a los placeres de sus *conversazione* en la tarde de los sábados. Aunque no tenía especial renombre como *connoisseur* o coleccionista, Mann disfrutaba la compañía de su círculo privado de amigos decadentes, que incluía al pintor Thomas Patch (1725-1782) quien, como afirmaba Mann en 1771, “aunque no vive en mi casa... nunca pasa un día entero fuera de ella”²¹. Las divertidas caricaturas de grupos de viajeros británicos en Florencia realizadas por Patch, a menudo ridiculizando su aparente indiferencia hacia el entorno, se cuentan entre los testimonios más ingeniosos del *Grand Tour* que se conservan²².

Gobernada por los Grandes Duques de Toscana, Florencia era famosa sobre todo por la colección de antigüedades de los Medici, expuesta en la Galleria, como se conocía más comúnmente entonces a los Uffizi. Con su gran sala octogonal llamada la Tribuna como su pieza central, ejercía una atracción irresistible sobre los visitantes más serios. En la celebrada pintura de esta sala realizada por Johan Zoffany en Florencia en los años 1770 (Colección Real, Windsor Castle), Patch aparece prominentemente como *connoisseur*, discutiendo con Horace Mann sobre la *Venus de Urbino* de Tiziano²³.



Anfiteatro Flavio. Roma

En el sur, Roma fue siempre el centro de la experiencia italiana y la quintaesencia de la antigüedad. En o cerca de Roma estaban concentrados el mayor número de sitios antiguos y las dos grandes colecciones de escultura clásica, expuestas en el Museo Capitolino (creado en 1734) y en el Museo Pio-Clementino (creado en 1771), también se encontraban allí. Incluso los protestantes más severos estaban impresionados por la escala y el emplazamiento del Vaticano y de la basílica de San Pedro, y los frescos de Miguel Ángel y de Rafael, copiados constantemente por los artistas jóvenes, fueron de la mayor importancia para muchos pintores del siglo dieciocho. Para los viajeros más adinerados, como Francis Basset (1757-1835) o el vizconde Lewisham (1755-1810), también existía en Roma la oportunidad de posar para un retrato de Pompeo Batoni, mientras que quienes no eran tan ricos, podían realizar encargos a sus rivales menores, Anton Rafael Mengs o su cuñado, Anton von Maron²⁴.

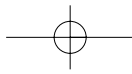
Para los viajeros más sensibles, los restos de la antigua Roma evocaban las emociones más intensas. Edward Gibbon (1737-1794), que llegó a Roma en octubre de 1764, podía recordar con viveza veinticinco años después cómo “después de una noche sin dormir, anduve con paso grave por las ruinas del Foro; cada lugar memorable en el que Rómulo *había estado*, o Tulio habló, o César cayó, se presentaba de inmediato ante mis ojos; y perdí o disfruté varios días de intoxicación antes de poder descender hasta una investigación fría y minuciosa”²⁵. En su *Autobiografía*, Gibbon recordaba que fue en una visita subsiguiente,

entre las ruinas del Capitolio un par de semanas después, cuando “la idea de escribir sobre la decadencia y caída de la ciudad se inició en mi mente por primera vez”²⁶.

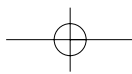
El anfiteatro Flavio, o el Coliseo, como se le conocía más normalmente, era el más destacado de todos los grandes edificios que sobrevivían de la Roma antigua. Como decía Goethe, “una vez se ha visto, todo lo demás parece pequeño”²⁷. El Coliseo había sido representado en las obras de los artistas que visitaban Roma durante los siglos dieciséis y diecisiete, pero una vez que el Papa Benedicto V declaró la zona tierra sagrada en 1750 en memoria de los primeros mártires cristianos, su atractivo misteriosamente macabro parece haber incrementado el interés de muchos artistas británicos, como Wright de Derby, Pars, Jones, Cozens y “Warwick” Smith en la década de 1770. El joven arquitecto John Soane (1753-1837) escribió desde Roma el 1 de agosto de 1778 que sus energías estaban “concentradas por completo en ver y examinar los numerosos e inestimables restos de la Antigüedad... y con qué impaciencia he esperado las escenas que ahora disfruto”²⁸. Su compañero estudiante Thomas Hardwick (1752-1829), un discípulo de sir William Chambers que viajó a Italia en 1776 con Thomas Jones, también pasó mucho de su tiempo en Roma realizando dibujos y medidas de ruinas antiguas²⁹.

Aunque las excavaciones eran cada vez más sistemáticas, en la Roma de finales del siglo dieciocho el descubrimiento de sitios especialmente interesantes era de particular importancia, sobre todo para artistas y arquitectos. Las excavaciones en Villa Negroni, cerca de las Termas de Diocleciano, pintadas por Thomas Jones hacia 1777 (Tate Britain), eran todavía una atracción turística a mediados del siglo dieciocho, pero el descubrimiento de salas espectaculares pintadas al fresco en una casa del mismo sitio en 1777 provocó gran curiosidad. Las pinturas murales fueron compradas por el pintor y marchante de origen irlandés Henry Tresham y fueron vendidas subsiguientemente por él al cuarto conde de Bristol y obispo de Derry (1730-1803), que acababa de llegar a Roma³⁰.

La mayoría de los viajeros hacían varias excursiones desde Roma durante su estancia. Hacia el este, cruzando la campiña, se encontraba Tívoli, la antigua capital conocida como Tibur, asentada de forma dramática en la parte inferior de las faldas de las Colinas Sabinas. Aquí se levantaban los restos del inmenso complejo de la Villa de Adriano, sujetos a extensas excavaciones desde 1724, y el Templo de la Sibila, ese tambor concéntrico que ejercía tal fascinación sobre los arquitectos. Thomas Jones, que visitó la zona en noviembre de 1777, destacó que el campo aquí “parecía formado de un modo peculiar por la naturaleza para el estudio del pintor de paisaje”, observando en particular en Tívoli cómo “los torrentes espumosos bajan por los precipicios hacia el profundo abismo con un ruido aterrador y con una grandeza horrible”³¹. Al oeste de la ciudad, los incomparables jardines de la renacentista Villa d’Este, con una espectacular serie de terrazas alineadas de encinas y cipreses excavadas desde el lateral de la colina, ofrecían vistas inimitables desde la terraza y el belvedere, que fueron pintadas por artistas británicos como John Robert Cozens (1752-1797) y John “Warwick” Smith (1749-1831). Sólo unos cuantos años más tarde (y justo antes de su muerte), el pintor Allan Ramsay (1713-1784), que hizo cuatro viajes a Italia y que tenía propiedades a bordo del *Westmorland* cuando salió de Livorno en 1778, descubrió el emplazamiento de la villa Sabina de Horacio en Licenza³². La segunda excursión correspondía al sudeste de Roma, siguiendo la Via Appia, alineada con tumbas de la nobleza romana, hacia el monte Albano y los cráteres-lagos de los volcanes extintos de Albano y Nemi.



Cascada Grande en Tívoli



El patrón de las artes más caprichoso y excéntrico, el cuarto conde de Bristol y obispo de Derry, que pasó un total de dieciocho años en Italia en el curso de cinco visitas separadas, comenzó su patronazgo de artistas con entusiasmo durante la tercera de estas visitas, en 1777-9. En esa ocasión, viajaba con su esposa y con su hija menor, Louisa. “Es increíble el modo tan agradable en que paso mi tiempo aquí”, contaba a otra de sus hijas, Elizabeth Foster –“Es realmente vivir en el Paraíso”³³. Desde mayo de 1778, tenían una casa en Castelgandolfo, mirando hacia el Lago Albano, y el conde compró por 40 libras una gran vista del lago por Thomas Jones (New Haven, Connecticut, Yale Center for British Art), la primera pintura destacada que el artista había pintado después de llegar a Italia a finales de 1776. Como Jones observaba, “atrajo mucha atención, por parte no sólo de mis compañeros artistas y caballeros ingleses, sino también de artistas y caballeros extranjeros, de todas las naciones”³⁴. Jones afirmaba que esta zona era “la más agradable e interesante del mundo entero –y aquí no puedo evitar observar qué sensaciones nuevas e inusuales me invadieron cuando por primera vez viajé a través de este hermoso y pintoresco país, cada escena parecía haber sido anticipada en algún sueño– parecía una tierra mágica”³⁵. Otro famoso residente británico en Castelgandolfo y el monte Albano fue el pintor, marchante y anticuario Thomas Jenkins (1722-1798), que desde 1775 tenía cinco habitaciones en una villa que había pertenecido anteriormente al Superior de los Jesuitas, cuya orden había sido suprimida en 1773. El padre John Thorpe (1726-1792), sacerdote jesuita y anticuario que llegó a ser Penitenciario inglés en San Pedro y que era agente de los jesuitas ingleses antes de su supresión, describía esta casa en junio de 1775 como “una especie de trampa” para ricos jóvenes ingleses preparados para gastar grandes sumas de dinero en antigüedades³⁶. Exactamente un año antes, el padre Thorpe había destacado que los artistas ingleses en Roma en 1774 “en general... son muy impertinentes, y deben de pedir unos precios exorbitantes, mientras pretenden vivir tan bien como los nobles que les emplean, y permitirse tantos vicios como cualquiera; sin embargo, muy pocos tienen el mérito suficiente como para justificar tales pretensiones”³⁷. Jenkins fue a menudo extremadamente útil para los jóvenes artistas británicos y en los años 1770 organizaba cenas para ellos cada Navidad, además de obtener acceso para que pudieran realizar copias en colecciones privadas. Jenkins era tan importante (contaba con el favor particular del Papa Clemente XIV) que recibió ocasionalmente visitantes reales como la archiduquesa María Cristina en 1776 y el futuro Pablo I de Rusia en 1782, quienes acudieron a ver su colección en su gran casa del Corso. En realidad, en ausencia de un representante diplomático en Roma, Jenkins se convirtió allí en una especie de embajador extraoficial para los británicos.

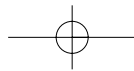
Para el coleccionista serio de arte y antigüedades en Roma a finales de la década de 1770, las tentaciones eran innumerables. En 1780, Thomas Jones observaba que Jenkins y James Byres (1734-1817) habían “guiado durante años el gusto y los gastos de nuestros caballeros ingleses, y de sus manos habían procedido todas las recompensas”³⁸. Aunque nunca disfrutó de las ventajas sociales de Jenkins, la reputación de Byres se basaba en la fama de su habilidad como riguroso guía o *cicerone* anticuario en Roma y su único rival serio en esta área, igualmente distinguido por sus conocimientos, era su compatriota

escocés Colin Morison (1732-1810), que vivió en Roma durante cincuenta años, desde 1754. Como Jenkins, ambos ofrecían cursos sobre la antigüedad que eran un elemento esencial en la experiencia de Roma para el viajero serio. Los anticuarios eran tan influyentes en Roma, que James Northcote lamentaba en una carta a su hermano fechada el 18 de abril de 1778 que era imposible ganar dinero con sus pinturas, porque, según explicaba, “esos malditos anticuarios” controlaban el patronazgo y los artistas italianos “trabajaban por una insignificancia”³⁹.

El número de escoceses notables establecidos en Italia es muy significativo y otro de ellos, de nuevo formado como pintor pero orientado hacia el campo más lucrativo de la arqueología y del mercado de arte, era Gavin Hamilton (1723-98). Fue Hamilton quien, en 1772, comunicaba a uno de sus mejores clientes, lord Shelbourne, su intención de “hacer famosa la casa Shelbourne no sólo en Inglaterra, sino en toda Europa” y, tres años más tarde, le recordaría que “nunca hubo una época más a propósito para enviar antigüedades que la actual, al no haber Papa, ni probabilidad de que hubiera uno pronto”⁴⁰. Al final de los años 1770, la colección Shelbourne era ciertamente famosa e incluía la *Amazona Herida*, hallada en la Villa de Adriano en 1771 y actualmente en el Metropolitan Museum de Nueva York. Entre las muchas grandes pinturas que vendió a los viajeros ingleses estaban la *Virgen Ansidei* de Rafael, trasladada de la iglesia Servita de San Fiorenzo de Perugia en 1764, y la *Virgen de las Rocas* de Leonardo, tomada en 1785 del Hospital de S. Caterina alla Ruota de Milán y más tarde comprada por lord Shelbourne⁴¹.

La venta y la exportación de obras de arte era a menudo un asunto muy turbio y Gavin Hamilton no estaba por encima de las trampas características del negocio. Por ejemplo, sacó de forma clandestina la llamada *Venus Townley* para el coleccionista Charles Townley (1737-1805) en dos partes, de modo que su calidad fuera subestimada, admitiendo ante su cliente que “he hecho lo mismo con la mayoría de las cosas excelentes que le he enviado”⁴². Entre las restantes colecciones de escultura antigua formadas en Roma a finales de los años 1770, principalmente por agentes como Jenkins, merece ser mencionada la del próspero banquero Lyde Browne (m. 1787), que después de su segundo viaje a Italia en 1776-7, comunicaba a Townley que no había “un solo estudio de escultor en Roma que no hubiera visitado”⁴³. Parte de su colección, que en 1779 contaba con unas 230 piezas, fue vendida a Catalina la Grande de Rusia en 1784 y se encuentra actualmente en el Ermitage de San Petersburgo⁴⁴.

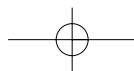
Muchas de las antigüedades adquiridas en Roma no eran ciertamente genuinas y, puesto que cierta restauración de fragmentos parecía ser aceptable, a menudo el estado preciso de las obras vendidas no estaba claro. El anticuario Colin Morison contaba a su sobrino “que tardó más de veinte años en ser capaz de distinguir copias de originales”⁴⁵. En Roma, los escultores italianos Bartolomeo Cavaceppi y Vincenzo Pacetti empleaban gran parte de su tiempo realizando reparaciones y “restauraciones” y el escultor inglés Joseph Nollekens (1737-1823) alegaba incluso que Thomas Jenkins proporcionaba a los visitantes extranjeros “*intaglios* y camafeos realizados por su propia gente” tan rápido como podían⁴⁶. Es interesante el que Lyde Browne estuviera perfectamente preparado para comprar objetos antiguos a Piranesi sabiendo que “no eran sino pastiches”⁴⁷.



Urna cineraria de Antonia Maxuma. MAN

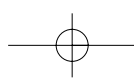


Urna cineraria con guirnalda. MAN



No todas las esculturas compradas en Roma por los viajeros británicos eran antiguas en su origen o en su forma. Las elaboradas chimeneas de mármol parecen haber sido muy apreciadas y la adquirida por el hermano menor del rey George III, el duque de Gloucester (parte de la carga del *Westmorland* y actualmente en el Palacio Real de Madrid), puede ser aquélla a la que se refería el padre Thorpe en septiembre de 1776 como parte de las “diversas piezas de gran riqueza... compuestas por él mismo y por artistas ingleses que conocen bien lo que se usa y estima en Inglaterra”⁴⁸. El duque de Gloucester (1743-1805) se encontraba entonces en su segunda excursión a Italia como exiliado voluntario en desgracia por su matrimonio secreto en 1766 con la viuda ilegítima lady Waldegrave. Fue probablemente en este viaje cuando encargó el busto de su esposa en mármol al escultor irlandés residente en Roma, Christopher Hewetson (1737-1798). Estaba destinado a formar pareja con su propio busto, a partir de una terracota realizada del natural, que había sido esculpido por el irlandés cuatro años antes, en 1772⁴⁹. Hewetson, todavía una figura muy subestimada que, hasta hace relativamente poco tiempo, estaba casi olvidada, pasó treinta y siete años en Roma y en las décadas de 1770 y 1780 estuvo muy solicitado en los círculos más destacados de la ciudad. Sólo la llegada de Antonio Canova a Roma en 1779 iba a alterar su confianza, pero tuvo la gentileza de reconocer la calidad de su rival. Varios bustos de terracota realizados por Hewetson se encontraban a bordo del *Westmorland* cuando fue capturado, incluyendo el identificado recientemente de forma convincente como Francis Basset⁵⁰ (cat. n^{os} 52 y 70). Para los escultores ingleses que intentaban vivir de los encargos de los viajeros en Roma, la competencia de los escultores locales era considerable. Thomas Banks (1735-1805) escribía a su padre sobre su compañero escultor Joseph Nollekens el 4 de febrero de 1774, contándole que cuando se trataba de tallar el mármol, “los italianos nos superan por completo”⁵¹. Aunque varias conocidas esculturas en relieve realizadas por Banks en Roma a mediados de la década de 1770 y conservadas en Holkham (*La Muerte de Germanicus*) y en Stowe (*Caractacus ante Claudio*) indican una carrera floreciente, su esposa, cuyos ingresos privados cada vez más reducidos les permitieron pasar un período de tiempo extenso en Roma, proporciona una valoración más realista de la prosperidad de la familia, cuando se quejaba a Ozias Humphry el 4 de noviembre de 1778 de las escasas perspectivas que existían en Roma para un escultor, ya que “los caballeros no comprarán nada mayor que lo que puedan llevar en sus dedos, o cajas de rapé”⁵².

Muchos de los pintores británicos que trabajaban en Italia en los años 1770 vivían de copiar obras famosas para venderlas a otros viajeros. Puesto que, a finales del siglo dieciocho, la opinión dominante todavía aceptaba la noción expresada al respecto por Jonathan Richardson, para quien una copia buena era preferible a un original pobre, muchos artistas fueron empleados provechosamente en esta área. En 1775, David Allan (1744-96) realizó copias de la *Aurora* de Guido Reni y del matrimonio Aldobrandini para Patrick Home y Thomas Jones se refiere a la copia de la *Aurora* por el acuarelista William Pars (1742-82) en abril de 1778, aparentemente para el obispo de Derry⁵³. El segundo conde de Warwick (1746-1816), que había estado en Italia en 1766-7, solicitó tener la primera opción de compra de las copias de pinturas famosas realizadas allí por George Romney (1734-1802)⁵⁴. Ya establecido como

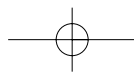


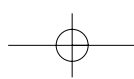
retratista en Londres cuando en 1773 viajó a Italia con Ozias Humphry (1742-1810), Romney obtuvo permiso del Papa, posiblemente gracias a la influencia del duque de Gloucester, para colocar un andamio en las *stanze* del Vaticano y copiar las grandes pinturas de Rafael. Como muchos artistas antes que él, en 1774-5 también realizó una copia de tamaño real de la *Transfiguración* del mismo pintor, entonces en San Pietro in Montorio, mientras que en Venecia el cónsul británico John Udny le procuró “todo lo que deseara copiar”⁵⁵.

Desde el siglo diecisiete, el principal foco de artistas extranjeros en Roma estaba localizado en la Piazza di Spagna y sus alrededores. Era en este distrito donde habían vivido Claude Lorrain y Nicolas Poussin y la misma zona fue tan favorecida un siglo más tarde con la presencia de artistas británicos, que era conocida como el *Ghetto degl'Inglese*. El centro principal de intercambio social era el *Caffè degli Inglese*, donde artistas como Thomas Jones, John “Warwick” Smith, William Pars y el muy admirado Jacob More (1740-1793) se encontraban regularmente. Cuando Thomas Jones llegó a Roma el 27 de diciembre de 1776, Pars era uno de los artistas que esperaban encontrarle en el Café Inglés⁵⁶. Según Jones, cuando el anticuario y marchante Matthew Nulty (c. 1716-1778), que pasó veintisiete años en Italia, estaba a punto de morir, aparentemente todavía “tenía fuerzas y resolución suficientes para llegar hasta el Café Inglés –para su despedida final–, estuvo sentado toda la tarde, bebió dos vasos de media pinta de ponche con ron, conversó animadamente, estrechó las manos de todos y nos dijo adiós para siempre, al día siguiente... murió y fue enterrado una noche después”⁵⁷.

Los dibujos realizados por David Allan del Café (National Gallery of Scotland) y de la zona durante el Carnaval (Royal Collection) ofrecen una divertida visión de la vida allí hacia 1775⁵⁸. Igualmente populares como área residencial para los británicos eran las calles de la parte alta de las escaleras españolas, cerca de la iglesia de la Santa Trinità dei Monti, que a menudo proporcionaría la clase de vistas panorámicas sobre los tejados de Roma que se puede observar en las acuarelas de Pars y de “Warwick” Smith. Algunos visitantes cuya salud no era buena, como John Robert Cozens, habían elegido en junio de 1778 permanecer en una villa fuera de la Porta Pia “por el beneficio del aire”, según afirmaba Thomas Jones⁵⁹.

Para aquellos de constitución delicada, como Cozens, el clima más suave de Nápoles ofrecía algún alivio para los inviernos, más fríos, de Roma. Los alrededores de Nápoles eran considerados un lugar para la contemplación, un sitio de ocio para cultivar la sabiduría lejos de la vida de corrupción política y de los asuntos de estado asociados con Roma y con los Estados Pontificios. Aunque se pensaba invariablemente que la situación natural de Nápoles era agradable, muchos habrían estado de acuerdo con la opinión de lord Findlater, que en 1772 afirmaba que las calles y los edificios de la ciudad eran “sucios y mezquinos” y que los napolitanos eran “las criaturas más miserables que se pueda imaginar”⁶⁰. Pero para los clasicistas, Nápoles había sido la residencia de Virgilio y el lugar de su tumba y cerca se encontraban los restos del Templo de la Sibila Cumana y el Lago Averno, el lugar del legendario descenso de Eneas al mundo inferior.



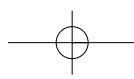


Puerta de Herculano en Pompeya

También en la década de 1770, sectores significativos tanto de Herculano como de Pompeya (descubiertos en 1731 y 1748 respectivamente) habían quedado expuestos y se convertirían en una fuente de gran curiosidad para los viajeros más entusiastas. La causa de su destrucción, el monte Vesuvio todavía activo, era asociada con las regiones infernales que Eneas buscaba en el poema épico de Virgilio.

Los *Campi Phlegraei: Observaciones sobre los Volcanes de las Dos Sicilias... &tc.* de sir William Hamilton constituye un testimonio de la fascinación por los volcanes existente en los años 1770⁶¹. Con sus cincuenta láminas coloreadas realizadas por Fabris, era una adquisición muy deseable para el viajero y no es sorprendente descubrir copias de este valioso libro entre otros volúmenes eruditos (tales como los aguafuertes de Piranesi) en los cajones que iban a bordo del *Westmorland*.

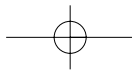
Cuando el *Westmorland* fue capturado, el *Grand Tour* todavía se encontraba en su apogeo, pero pasarían otras dos décadas antes de que la invasión de Italia por Napoleón pusiera fin de forma abrupta a esta era. Aquellos que confiaron sus valiosas posesiones a los agentes de Livorno para enviarlas a Inglaterra a bordo del *Westmorland* nunca volvieron a verlas, pero al menos pudieron conservar los recuerdos imborrables de los monumentos y del paisaje del país extraordinario que habían dejado atrás.

Anagrama de Pietro Fabris, en una lámina de los *Campi Phlegraei*. RABASF

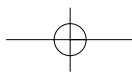
Notas

- * Este artículo no podría haber sido escrito sin el *Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800. Compiled from the Brinsley Ford Archive by John Ingamells* (New Haven y Londres: Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 1997). En las notas, las referencias a esta obra aparecen abreviadas como “DBVI”
- ¹ James Boswell, *Life of Johnson*, ed. Hill y Powell (Londres, 1934, vol. 3, p. 36 (jueves 11 de abril de 1776).
 - ² Ver Jörg Garms, “The Journey” en *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century*, editado por Andrew Wilton e Ilaria Bignamini (Londres, Tate Gallery Publishing, 1996), pp. 93-4. En adelante, las referencias a este catálogo aparecen abreviadas como “GT 1986”.
 - ³ DBVI p. 455. State Papers Foreign, Public Record Office (correspondencia de los representantes británicos en Italia) SP 105/316 –Cartas a Horace Mann en Florencia 1748-72 (23 de abril de 1765).
 - ⁴ DBVI p. 752 “Cartas de Thomas Pelham [después segundo conde de Chichester] en Italia 1777-8 a su padre”. British Library, Add. 33099, 30 de julio de 1778.
 - ⁵ DBVI p. 583.
 - ⁶ “The memoirs of Thomas Jones”, editado por A. P. Oppé, *The Walpole Society*, Vol. XXXII (1946-48), p. 55. En adelante, abreviado como “Memorias de Jones”.
 - ⁷ DBVI p. 583.
 - ⁸ *Ibidem*, p. 854.
 - ⁹ *Ibidem*, p. 455.
 - ¹⁰ Ver *The Swagger Portrait –Grand Manner Portraiture in Britain from Van Dyck to Augustus John 1630-1930* (Londres, Tate Gallery Publishing, 1992), p. 120, nº 29 y *Pompeo Batoni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*, por Anthony M. Clark, editado y preparado para su publicación por Edgar Peters Bowron (Oxford, 1985), p. 332, nº 377.
 - ¹¹ DBVI p. 227.
 - ¹² *Boswell on the Grand Tour: Italy, Corsica and France 1765-1766*, Frank Brady y Frederick A. Pottle, eds. (Londres, 1955), p. 6.
 - ¹³ DBVI p. 528. Ver H. Swinburne, *The Courts of Europe at the close of the last century*, ed. C. White, 2 vols. (1841), I, p. 214.
 - ¹⁴ DBVI p. 287 (Edward Edwards, *Anecdotes of Painters... in England* [1808], p. 108).
 - ¹⁵ DBVI pp. 295-6, 374-5.
 - ¹⁶ DBVI p. 962 (Cartas Pelham, loc. cit., f. 315 [20 de septiembre de 1777]).
 - ¹⁷ DBVI p. 962 (*Correspondence of Horace Walpole*. Ed. W. S. Lewis, 48 vols. [New Haven, 1937-83]. Vol. 24, p. 437, n.8).
 - ¹⁸ DBVI p. 962.
 - ¹⁹ Hugh Belsey “Florence” en GT 1986, p. 133.
 - ²⁰ DBVI p. 636. Para la carta de Fitzwilliam, ver *History Today* (junio, 1967), p. 398.
 - ²¹ DBVI pp. 745-6 (*Walpole Correspondence*, vol. 23, p. 275 [22 de febrero de 1771]).
 - ²² Sobre Patch, ver Francis Watson, “Thomas Patch (1725-1782): notes on his life together with a catalogue of his known works”, *Walpole Society*, Vol. XXVIII (1939-40), pp. 15-50.
 - ²³ Ver Oliver Millar, *Zoffany and his Tribuna* (Londres, 1966), pp. 19, 21, 23.
 - ²⁴ Ver María Dolores Sánchez-Jáuregui, “Two Portraits of Francis Basset by Pompeo Batoni in Madrid”, *Burlington Magazine*, CXLIII (julio 2001), pp. 420-5.
 - ²⁵ Edward Gibbon, *Memoirs of my Life*, ed. Georges A. Bonnard (Nueva York, 1969), p. 134.
 - ²⁶ DBVI p. 398.
 - ²⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Italian Journey 1786-1788* (Harmondsworth, 1970) (11 de noviembre de 1786).
 - ²⁸ DBVI p. 876. Para un excelente trabajo sobre el estudio de antigüedades romanas por arquitectos, ver Frank Salmon, *Building on Ruins. The Rediscovery of Rome and English Architecture* (Aldershot, 2000), pp. 26-53.
 - ²⁹ Ver Pierre de la Ruffinière du Prey, “Soane y Hardwick en Roma: a Neoclassical Partnership”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, 1972, pp. 51-68.
 - ³⁰ Ver GT 1986, pp. 225-6, nº 173 y Francis W. Hawcroft, *Travels in Italy 1776-1783 based on the Memoirs of Thomas Jones*, Whitworth Art Gallery, University of Manchester (1988), p. 46, nº 48.

- 31 “Memorias de Jones”, p. 66 (16 de noviembre de 1777).
- 32 Ver *Allan Ramsay and the Search for Horace's Villa*, editado por Bernard D. Frischer e Iain Gordon Brown (Aldershot, 2001).
- 33 DBVI p. 127.
- 34 “Memorias de Jones”, pp. 62-3 (21 de agosto de 1777).
- 35 *Ibidem*, p. 55 (14 de diciembre de 1776).
- 36 DBVI p. 555.
- 37 DBVI p. 941.
- 38 “Memorias de Jones”, p. 94 (1 de abril de 1780).
- 39 DBVI p. 714, donde la fecha del comentario de Northcote aparece erróneamente como 4 de febrero de 1778. Ver William T. Whitley, *Artists and their Friends in England 1700-1799*, 2 vols. (Londres, 1928), 2, p. 309.
- 40 DBVI p. 449 (9 de febrero de 1775). Ver el catálogo de venta de Lansdowne, 5 de marzo de 1930, lote 91.
- 41 Ambas pinturas se encuentran actualmente en la National Gallery de Londres.
- 42 DBVI p. 449.
- 43 DBVI p. 141.
- 44 Ver X. Gorbunova, “Classical Sculpture from the Lyde Browne Collection”, *Apollo*, 100 (diciembre 1974), pp. 460-67.
- 45 DBVI p. 681, ver Pryse Lockhart Gordon, *Personal Memoirs or Reminiscences of Men and Manners*, 2 vols. (1830), II, p. 11.
- 46 J. T. Smith, *Nollekens and His Times*, 2 vols. (Londres, 1829), I, pp. 11, 232.
- 47 DBVI p. 141.
- 48 DBVI p. 404 (Cartas de Thorpe MSS, 21 de septiembre de 1776).
- 49 Ver Brian de Breffny, “Christopher Hewetson”, *Irish Arts Review*, Vol. 3, nº 3 (otoño 1986), pp. 52-75 y Terence Hodgkinson, “Christopher Hewetson, an Irish Sculptor in Rome”, *Walpole Society*, vol. XXXIV, (1952-4), pp. 42-54 y GT 1986, pp. 78-9.
- 50 Sánchez-Jáuregui, loc. cit., p. 424, fig. 19.
- 51 *Annals of Thomas Banks*, editado por C. F. Bell (Cambridge, 1938), p. 20.
- 52 *Ibidem*, 34.
- 53 “Memorias de Jones”, p. 88 (10 de abril de 1779).
- 54 David Buttery, “George Romney and the Second Earl of Warwick”, *Apollo*, vol. 124 (agosto 1986), pp. 104-7.
- 55 DBVI p. 962.
- 56 “Memorias de Jones”, p. 53.
- 57 *Ibidem*, p. 75.
- 58 GT 1986, p. 75, nº 71.
- 59 “Memorias de Jones”, p. 73.
- 60 GT 1986, p. 24 (*Seafield MSS* (Scottish Record Office), GD 248/800/4 (Findlater, 27 de diciembre de 1772).
- 61 Ver Richard Hamblyn, “Private Cabinets and Popular Geology: The British Audiences for Volcanoes in the Eighteenth Century” en *Transports: Travel, Pleasure, and Imaginative Geography, 1600-1830* (Yale University Press para el Paul Mellon Centre for Studies in British Art, New Haven y Londres, 1996), pp. 179-205.



Pedestal de un candelabro que reutiliza un relieve de gusto neoático (cat. nº 85). RABASF



PROVIDENCE WILL SEND US A LORD: EL WESTMORLAND Y EL GRAND TOUR
EN LOS ÚLTIMOS AÑOS DE LA DÉCADA DE 1770*

David Bindman

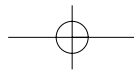
Para quienes estudian el arte británico, el *Westmorland* promete ofrecer perspectivas completamente nuevas con respecto a la participación británica en el *Grand Tour*. Toda conclusión es prematura hasta que el contenido del barco haya sido analizado por completo, pero quiero señalar, desde el punto de vista de la historia del arte, algunas de las perspectivas que parecen emerger hasta ahora, sobre la base de los extraordinarios descubrimientos que el profesor Luzón y sus colegas han realizado hasta la fecha. En el pasado, han sido diversas las investigaciones sobre el *Grand Tour*¹, pero la mayor parte de los estudios han tendido necesariamente a centrarse en colecciones aisladas, en viajeros individuales y en lo que se conserva de sus colecciones, o en los principales artistas a su servicio, como Canaletto, Batoni, Piranesi o Canova. A partir de dichos estudios, puede ser difícil dar un sentido a la naturaleza cambiante y contingente del *Grand Tour* y a las complejas interacciones sociales de los viajeros entre sí y con sus tutores. Estos últimos, a menudo conocidos como “Governors” o “Bear-leaders”, eran normalmente mucho más eruditos y estaban más familiarizados con la cultura italiana que quienes les contrataban. A menudo tenían la responsabilidad de establecer contacto con y de realizar adquisiciones a los artistas locales, arqueólogos y marchantes (en ocasiones eran la misma persona), y a los nobles italianos. Horace Walpole afirmaba cínicamente que “los ingleses son innumerables... es temible, tratar con colegiales recién escapados, o con viejos locos que salen a ver el mundo a los cuarenta años”², pero ésta es una imagen equívoca, como lo es también el “Novato” de la obra satírica de Samuel Foote *Taste*, cuyo entusiasmo carente de sentido crítico por una cabeza antigua dañada, que había sido supuestamente hallada en Herculano, no conoce límites: “¡Fantástico! ¡Asombroso! ¡Divino! ¡Oh, déjenme abrazar el querido busto desmembrado!... ¡Estoy encantado! ¡Estoy transportado! ¡Cómo adoro la simplicidad de los antiguos!... ¿Quién diablos crees que es, Brush? ¿Es hombre o mujer?”. La visión del *Grand Tour*, que sirvió (a menudo con la connivencia entusiasta de los mismos viajeros) para permitir que unos embobados ignorantes fueran desplumados al adquirir dudosas colecciones para recibir un barniz de cultura, es un tema común en las sátiras de un período y de una cultura en los cuales el discurso satírico era omnipresente. Es cierto que pocos viajeros fueron grandes coleccionistas eruditos, pero la mayoría de ellos eran lo bastante serios como para esperar volver a Gran Bretaña con una educación clásica aceptable y con objetos de gusto antiguo para decorar sus casas.

Esta es la clase de viajero que representa predominantemente la carga del *Westmorland*. No hay muestras de las falsas antigüedades envejecidas con agua de tabaco, mencionadas tan a menudo en los relatos cómicos del *Grand Tour*, ni tampoco, en el extremo opuesto, hay evidencia de coleccionistas de primera categoría, como Charles Townley o sir William Hamilton. En 1778 se esperaba generalmente que las figuras antiguas dañadas fueran reparadas y completadas por artistas contemporáneos cuando faltaban piezas, ya fuera a partir de cero

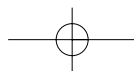
o a partir de fragmentos antiguos sin relación con ellas. Por ejemplo, los cuatro magníficos candelabros de la Real Academia (cat. n.ºs 85 y 86), evidentemente del taller de Piranesi, contienen algunos fragmentos de relieves romanos, extraídos de los escombros de una excavación arqueológica, pero han sido transformados en objetos acabados basados en prototipos romanos. El gusto por tales objetos “impuros” imperaba en la década de 1770, aunque pronto sería superado por el deseo de una mayor autenticidad, por objetos griegos más que romanos, y por la aceptación de figuras fragmentarias.

En una carta de 10 de enero de 1775, tres años antes de que el *Westmorland* partiera de Livorno en su funesto viaje, el pintor, arqueólogo y marchante Gavin Hamilton expresaba al coleccionista Charles Townley su esperanza de “que el Señor nos enviará la Providencia o, como Nolikins [el escultor Joseph Nollikens] solía decir, que la Providencia nos enviará un Lord”³. Así sugiere que los artistas y otros personajes del mercado de arte y de antigüedades de Roma vivían esperando ansiosamente que jóvenes aristócratas, como el “Novato” de Foote, cargados de dinero y de entusiasmo, pagaran grandes sumas por antigüedades o por obras modernas, sin ser demasiado exigentes. En realidad, los viajeros británicos a menudo no pertenecían a la nobleza, sino a las familias de ricos financieros o comerciantes, que buscaban el ascenso social y el lustre necesario para atraer a esposas de alto rango. Si se incluye a los *bear-leaders*, marchantes, arqueólogos, aspirantes a artistas, hosteleros, jacobitas, diplomáticos y espías, la colonia británica de paso en Italia era extraordinariamente variada.

¿Por qué fueron los británicos prominentes en el *Grand Tour* desde principios del siglo dieciocho? Algunas razones son obvias; Gran Bretaña se había enriquecido gracias al comercio, y la educación clásica y los idiomas se habían incorporado hacía tiempo a la formación de la elite, hasta tal punto que casi todos los viajeros ilustrados consideraban el viaje a Italia como una especie de vuelta a casa. Pero la intensa concentración en la escultura y en la arquitectura antiguas y el deseo de adquirirlas, al igual que su estudio, tenían causas más específicas. Brevemente, la Guerra Civil y el doloroso período subsiguiente de conflicto constitucional habían determinado que la religión, la política y el orden social dejaran de funcionar virtualmente como factores unificadores de la sociedad británica; hasta 1745 la dinastía Hannover no pudo sentirse segura en el trono británico. Aunque la riqueza del comercio había mejorado de forma drástica el paisaje económico al comenzar el siglo, existía ansiedad a todos los niveles por la estabilidad a largo plazo de la nueva nación de Gran Bretaña formada en 1707. Intelectuales como John Locke y el conde de Shaftesbury intentaban reconstruir los deberes de la elite propietaria de acuerdo con una serie de preceptos fundamentales, bajo el nombre de “urbanidad”. Esta elite iba a contribuir con sus acciones al bien común más que al beneficio particular. Shaftesbury afirmaba en sus influyentes tratados, que el juicio o “gusto” era un elemento esencial concomitante de la virtud verdadera y suponía la existencia de armonía entre el juicio moral y el estético. El “Hombre de Educación y Urbanidad” debía adoptar decisiones morales y estéticas adecuadas, desarrollar un “ojo interior” con el cual reconocer el valor moral y la belleza en la naturaleza y en el arte. El arte –para Shaftesbury principalmente el arte de la antigüedad– definía las mismas cualidades que, junto a la propiedad, proporcionaban el derecho a gobernar. Los caballeros que contemplan los restos canónicos de la antigüedad en los retratos de Batoni manifiestan no sólo superioridad social, sino también influencia y poder políticos.



Pedestal de un candelabro que reutiliza un relieve de gusto neóatico (cat. nº 86). RABASF



Antes de la década de 1760, para los visitantes británicos en Roma, la Ciudad Eterna representaba con absoluta claridad las mismas divisiones que amenazaban la unidad de Gran Bretaña. Era la sede de la monarquía jacobita, que estaba efectivamente en guerra con el gobierno británico, al que insistía en representar. Además estaba sostenida por el Papado, su aparato era paralelo al del gobierno hannoveriano y podría aliarse con potencias enemigas para conspirar sobre su regreso al poder en Gran Bretaña. Para el viajero esto significaba que Roma poseía una atmósfera bullente de intrigas que se filtraban en la escena artística. Muchos de los primeros viajeros eran jacobitas; otros iban a espiar a la corte jacobita, mientras los italianos y otros extranjeros a menudo intrigaban al servicio de uno u otro bando.

El momento crucial llegó en 1763 cuando, a continuación de la victoria británica en la Guerra de los Siete Años, que puso fin definitivamente a las ya menguadas esperanzas jacobitas, el Papa reconoció la legitimidad de la monarquía Hannover, a pesar de su protestantismo. Los miembros de la familia real británica ya podían emprender el *Grand Tour* ellos mismos y esto inició una época de entusiasmo británico aún mayor, con la llegada de un gran número de viajeros. El mercado de antigüedades y la producción de artículos de consumo y de recuerdos creció aún más, hasta que su fin provisional llegó con la invasión de Italia por Bonaparte en 1796.



Chimenea del Salón de Carlos III que formaba parte de la carga del *Westmorland*. Palacio Real de Madrid



Detalle de la silueta de Castlegandolfo en una acuarela de Cozens (cat. nº 56). RABASF

La captura del *Westmorland* en 1778 ocurrió, por tanto, en el apogeo de la fase más activa del *Grand Tour*, y esto se refleja tanto en la clase de personas cuyos bienes fueron confiscados como en el carácter de los mismos.

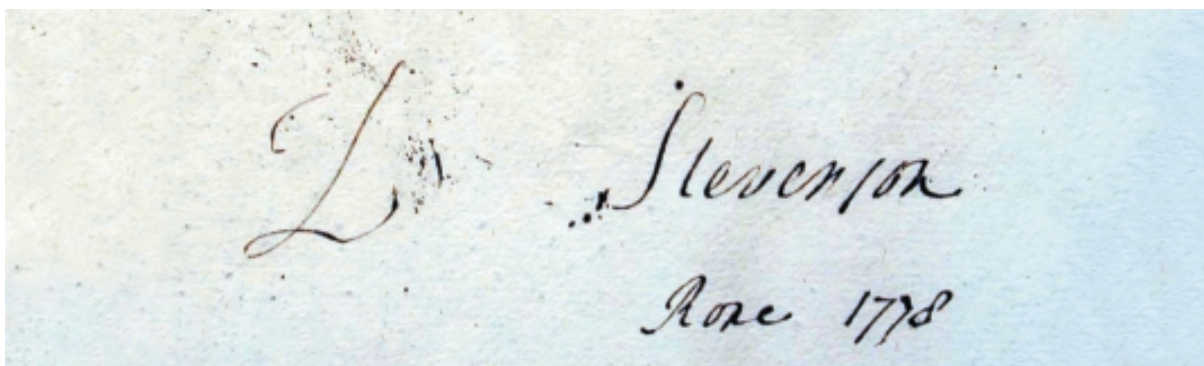
Las personas que perdieron sus bienes en el *Westmorland* parecen haber sido una sección representativa de quienes eran ricos y socialmente prominentes en Gran Bretaña a finales del siglo dieciocho. El personaje más elevado era un miembro de la familia real, William Henry, Duque de Gloucester (1743-1805), hermano de George III. Era el segundo miembro de la familia real en emprender el *Grand Tour* después de otro de sus hermanos, Edward August, Duque de York (1739-1767), que viajó en la temprana fecha de 1763. Gloucester envió a Inglaterra las compras realizadas en su segunda visita a Italia, donde había permanecido durante largos períodos, en parte por razones de salud y en parte por la desaprobación de su matrimonio morganático por parte de la corte. Era aficionado a la arqueología y un serio coleccionista de obras contemporáneas (muchas de él mismo). Algunas de las urnas romanas que estaban en el *Westmorland* pueden ser identificadas como parte de sus pertenencias, pero su mayor pérdida fue una magnífica chimenea, que se encuentra ahora en el Palacio Real de Madrid. George Legge, vizconde Lewisham, y más tarde tercer conde de Darmouth, retratado en uno de los Batonis que han sido identificados recientemente en el Prado, era una figura de cierta importancia política, que llegaría a ser consejero del rey y primer chambelán de la casa real. Pero quizás el más interesante de todos los viajeros despojados de sus propiedades en el *Westmorland* fuera aquél que más tenía que perder, Francis Basset (1757-1835). Parece haber sido un clásico *parvenu*, para quien el *Grand Tour* era una oportunidad de ascenso social. Sin embargo, aunque compró con voracidad todo tipo de objetos que ofrecía Italia, no se puede afirmar que un hombre que adquirió obras sustanciales de Pompeo Batoni, John Robert Cozens, Christopher Hewetson y Gian Battista Piranesi, comprara indiscriminadamente.



Detalle de Ariccia vista desde la vía Appia en una acuarela de Cozens (cat. nº 21). RABASF

La fortuna de Basset procedía de su herencia de las minas de estaño de Cornualles, recordadas hasta el día de hoy en las minas Basset, cerca de Redruth, y se educó en Eton y Cambridge antes de viajar a Italia. También tuvo éxito en sus ambiciones sociales, fuera o no por medio de los contactos que hizo en Italia, ya que se convirtió en baronet en 1779, en miembro del Parlamento en 1780 y, finalmente, en barón de Dunstanville en 1796.

Otros hombres de fortuna, aspirantes o no, están representados en el *Westmorland*, pero los *bear-leaders* y tutores son, quizás, los más interesantes de todos, pues eran ellos esencialmente los guardianes de la seriedad de aspiraciones del *Grand Tour*. El vizconde Lewisham estaba acompañado por D. Stevenson, descrito por sir William Hamilton “como el compañero más apropiado para un joven que he visto en esa situación”⁴.



Nombre manuscrito de D. Stevenson, tutor de lord Lewisham, en una estampa del *Westmorland*

Basset iba acompañado por la figura excepcional del reverendo William Sandys (c. 1740-1816), un compatriota de Cornualles, que era buen amigo del paisajista Jacob More⁵, y que bien pudo haber inclinado a Basset a comprar el grupo de acuarelas de John Robert Cozens (cat. n^{os} 21, 22, 55, 56, 57 y 58). Aún más interesante es el hecho de que Piranesi dedicara una lámina a Basset (cat. n^o 53), al igual que a Sandys (cat. n^o 54), en el volumen de 118 aguafuertes, *Vasi, Candelabri, Cippi, Sarcofagi*, de 1778. Este dato sugiere de forma convincente que Sandys intervino en la compra por Basset de numerosos volúmenes de los grabados de Piranesi que envió en el *Westmorland*.

Se evidencia así no sólo la función educativa desempeñada por los tutores, sino también sus contactos y, posiblemente, incluso sus habilidades para negociar. Se podría esperar que los tutores mantuvieran a los adinerados jóvenes a su cargo bajo unas riendas tan cortas como fuera posible, y que les dirigieran hacia objetos que provocaran en ellos reflexiones serias y que tuvieran valor artístico. Estaban condicionados, por supuesto, por lo que había disponible en el animado mercado de Roma y de otros lugares. El reconocimiento papal de la corona británica facilitó a los arqueólogos británicos la obtención de permisos para excavar y, así, más material habría estado disponible procedente de proveedores como Gavin Hamilton. Sin embargo, también se hizo más difícil conseguir licencia para exportar piezas de primera clase, ya que tendían a ser reclamadas por los museos papales, aunque algunas veces las negociaciones eran posibles en el caso de los coleccionistas más serios.

El resultado fue que, desde la década de 1760 en adelante, hubo aún más material fragmentario disponible, que requería cierta elaboración para ser considerado presentable de acuerdo con el gusto británico. De ahí el predominio a finales de la década de 1770 de “confeccionadores” como Piranesi y Cavaceppi. Piezas de toda clase, procedentes a veces de los escombros de las excavaciones de Gavin Hamilton, hasta figuras en las que falta algún miembro, fueron combinadas y transformadas en objetos vendibles. Las mejores piezas no fueron reservadas para los museos papales, sino destinadas a importantes y acaudalados coleccionistas, como Charles Townley⁶. Las esculturas del *Westmorland* representan toda clase de objetos antiguos, desde figuras antiguas casi completas, pasando por todos los grados de restauración, hasta copias de obras famosas adquiridas como tales. No hay razón para suponer que alguno de los compradores fuera inducido a adquirir material falso por afirmaciones exageradas y que hubiera estado perfectamente satisfecho con copias de antigüedades famosas de los museos romanos. El vizconde Lewisham, por ejemplo, aparece en su retrato por Batoni en el *Westmorland* (cat. n^o 48) representado con la cabeza de Faustina (cat. n^o 49), realizada a partir del busto original romano del Museo Capitolino. Este debe haber sido uno de los vaciados del estudio de Batoni, pero se sabe que Cavaceppi hizo varias copias en mármol del mismo busto para venderlas⁷, y es posible que Lewisham comprara una para sí mismo después de ver el original.

Aunque coleccionar antigüedades era normalmente el propósito principal para ir a Italia, el arte contemporáneo también estaba bien representado en el *Westmorland*. La popularidad de Batoni entre los viajeros británicos se evidencia en los retratos de Basset y Lewisham que ahora se encuentran en el Prado, al igual que la habilidad de Christopher Hewetson como escultor de bustos. Hasta el auge de Reynolds y

Gainsborough, en un momento posterior del siglo, se creía que los retratos eran mejores y más baratos en Roma que en Londres, además de tener la ventaja adicional de servir como recuerdos del *Grand Tour*. Desde comienzos del siglo dieciocho, había existido demanda de las obras de Claude Lorrain, Gaspar Poussin y Salvator Rosa por parte de los coleccionistas británicos de pintura de paisaje, pero en la década de 1770 habían empezado a destacar los paisajistas contemporáneos. De ahí la presencia en el *Westmorland* de un grupo de excelentes paisajes romanos posiblemente del pintor alemán Hackert, al igual que el espléndido conjunto de acuarelas de Basset realizadas por John Robert Cozens.

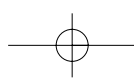
Si el *Westmorland* o un barco equivalente hubiera traído de vuelta a Gran Bretaña una carga similar diez años más tarde, es probable que la mayoría de los objetos hubieran sido bastante diferentes. Piranesi murió en 1778, y con él murió hasta cierto punto el gusto por el “reciclaje” imaginativo de fragmentos. A finales de la década de 1780 y en los años 1790 había una comunidad cada vez mayor de escultores destacados, como Antonio Canova y John Flaxman, que atraían la demanda no sólo de copias de antigüedades, sino también de obras originales a la manera antigua. También existía un deseo creciente de autenticidad en los restos clásicos y, con el cambio de las antigüedades romanas a las griegas, apareció un mayor sentido de las cualidades ideales de las obras griegas canónicas. Tales ideas habían sido anticipadas en las obras del gran erudito alemán Johann Joachim Winckelmann, que había tenido una importante presencia en Roma hasta su muerte en 1768, pero su influencia en el gusto de los coleccionistas británicos no parece haber sido inmediata. Pocos años después de su partida, el contenido del *Westmorland* habría empezado a parecer ligeramente anticuado, especialmente las antigüedades restauradas por Piranesi y Cavaceppi y los retratos de Batoni. Muchos de los propietarios de obras del *Westmorland* se habrían sorprendido al saber que los paisajes realizados por pintores británicos y alemanes tendrían mayor resonancia para las siguientes generaciones; quizás sólo el tutor William Sandys podría haberlo predicho.

Notas

- * El autor juega en el título con el doble significado de la palabra “lord”, que se refiere tanto a Dios como a los títulos nobiliarios de los viajeros británicos (N.T).
- ¹ El estudio más reciente es el catálogo, muy útil, Andrew Wilton e Ilaria Bignamini eds., *Grand Tour: The Lure of Italy in the Eighteenth Century*, Tate Gallery Publishing, Londres, 1996.
- ² Citado en Andrew W. Moore, *Norfolk and the Grand Tour*, Norfolk Museums Service, 1985, 52-3.
- ³ Townley, MS Papers, *Letters and other documents by Charles Townley and others*, Archivo Central, Museo Británico.
- ⁴ J. Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800, compiled from the Brinsley Ford Archive*, New Haven y Londres, 1997, p. 600.
- ⁵ *Ibidem*, 841.
- ⁶ Townley, MS Miscellaneous Documents, *Miscellaneous Documents Relating to MS Catalogue of Ancient Marbles (Townley Collection) at Park Street, Westminster*, ver d'Hancarville, MS Catalogue, sin fecha, Biblioteca del Departamento de Antigüedades Griegas y Romanas, Museo Británico.
- ⁷ Andrew Wilton e Ilaria Bignamini eds., *Grand Tour: The Lure of Italy in the Eighteenth Century*, Tate Gallery Publishing, Londres, 1996.



Thomas Salmon, *Vista de la ciudad y puerto de Livorno*, lámina XXI de la serie “Lo stato presente di tutti i paesi del mondo”, Venecia, 1751-62. Palazzo Rosciano. Autorità Portuale di Livorno



UN BARCO INGLÉS EN EL PUERTO DE LIVORNO

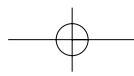
Ana María Suárez Huerta¹

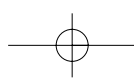
En 1421, la república florentina compró por cien mil escudos de oro² el castillo de Livorno que pertenecía a Génova y el tramo de costa adyacente donde se encuentra la ciudad tirrénica. Con el abandono definitivo del puerto de Pisa en 1540, Toscana encontró en Livorno un nuevo puerto que le permitiría seguir manteniendo contactos con el resto de los territorios europeos y le ayudaría a adquirir cierta posición de relevancia en el Mediterráneo, convirtiéndose con el tiempo en *il simbolo della potenza della nuova Toscana sul mare*³.

El desarrollo de la ciudad de Livorno y de su puerto se encuentra estrechamente relacionado con la presencia, cada vez más importante y activa, de la flota comercial inglesa en el Mediterráneo a partir de 1570. Por esta razón, conviene reflexionar acerca de por qué los ingleses, que comenzaban a asomarse en estos momentos al tráfico marítimo en el Mediterráneo, constituyeron uno de los factores fundamentales en el desarrollo y éxito de la plaza labrónica hasta mediados del siglo XVIII.

En las primeras leyes a favor de la ciudad de Livorno, Cosimo I de Médicis, con el fin de aumentar su población, promulgó un bando el 20 de diciembre de 1547 concediendo exenciones fiscales por diez años y la exención de la pena de condenas precedentes para todos los comerciantes que estuviesen dispuestos a residir en la ciudad⁴. Existe una fecha mítica para la historia del puerto de Livorno: el 10 de junio de 1593, Fernando I, tercer Gran Duque de Toscana, redactó la célebre *Livornina*. Con ella se pretendía *crear un emporio marítimo que permitiese conservar a su vez la identidad "nacional"*⁵. El 1 de julio de 1591 ya se había redactado una primera livornina en la cual *Don Ferdinando Medici per la Dio gratia Gran Duca di Toscana 31, Duca di Fiorenza et Siena 41, Signore di Porto Ferraio nell'isola dell'Elba, di Castiglione della Pescaia et dell'isola del Giglio etc., Gran Maestro della Religione di Santo Stefano*, invitaba a comerciantes de todas las nacionalidades a residir en Livorno del siguiente modo:

*A tutti voi mercanti di qualsivoglia natione, Levantini, Ponentini, Spagnoli, Portughesi, Greci, Tedeschi et Italiani, Hebrei, Turchi, Mori, Armeni, Persiani ed altri salute, etc., significhiamovi per queste nostre patenti lettere qualmente, sendo noi mossi da degni rispetti et massime dal desiderio che è in noi per beneficio publico d'accrescere nelle occasioni l'animo a'forestieri di venire a frequentare i loro traffichi et mercantie nella nostra diletta città di Pisa et porto et scala di Livorno con stare o habitare con le vostre famiglie o senza esse, sperando ne abbia a risultare utile a tutta Italia, nostri sudditi et massime a' poveri. Imperò per le sopradette et altre cause et ragioni ci siamo mossi a darvi et concedervi, sicome noi in virtù delle presenti vi diamo et concediamo, le gratie, privilegi, prerogative, immunità et esentioni infrascritte*⁶. Se trataba de un bando o invitación ecuménica, casi una especie de salvoconducto soberano, que la máxima autoridad toscana dirigía a los comerciantes de cualquier territorio y religión, con el fin de que eligiesen Livorno como residencia, teniendo en



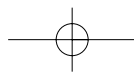


cuenta que en esta ciudad se aseguraba la neutralidad y la libertad religiosa, a la vez que se les prometía una serie de exenciones y privilegios. No obstante, hay quien mantiene la hipótesis de que en realidad la *Livornina* se sostuviese sobre la base de acuerdos con grupos de comerciantes judíos especialmente presentes en esta ciudad⁷.

El hecho de que entre los pueblos que se citan no se encuentren los ingleses, puede deberse a que ya desde la segunda mitad del siglo XVI se podía hablar de una colonia inglesa en Livorno y, por tanto, no se considerase necesario su reclamo a través de este tipo de bando. Los ingleses siempre gozaron de un trato especial en la plaza labrónica, tal y como muestran algunas de las disposiciones del puerto: *I bastimenti inglesi..., per uso anticamente introdotto, non pagano veruno dei diritti dovuti nell'atto della spedizione, ma vengono questi fidati ai consoli delle dette nazioni, i quali sono soliti a pagarli ogni semestre. I diritti di ancoraggio egualmente che i diritti di costo essendo dovuti all'arrivo di ciascun bastimento non dovrà il ministro della spedizione aspettare e darne debito per i bastimenti inglesi..., allorchè sono in grado di partenza, ma seguitando la pratica tenuta finora, impostarli debitori in misura che giungeranno...*⁸ Sin duda alguna, este tipo de privilegios condicionó, junto a otros muchos factores, la elección de Livorno como puerto fundamental para los intereses ingleses en el Mediterráneo.

La de Fernando I siempre fue una política dual en la que imperaron en primera persona los intereses toscanos, a fin de acabar con los opresivos lazos que le unían a la monarquía hispánica de la que dependía, dado que la Toscana era un feudo imperial ocupado por las guarniciones españolas. No obstante, el Gran Ducado de Toscana debía mantener cautela en las relaciones, poco amistosas, entre la monarquía hispánica e Inglaterra pues a través de sus agentes en Italia, Felipe II controlaba en todo momento las actividades del Gran Duque de Toscana, por lo que sus acciones no podían rebasar los límites tras los cuales se perjudicaran los intereses hispánicos⁹. De hecho, Morelli dice que *el profundo empeño en participar en el tablero europeo, atacaron profundamente a la supremacía española. Causaron incluso una cierta distracción del rey en relación con Italia*¹⁰. A través del puerto de Livorno, Fernando I supo establecer un juego político en el que fue fundamental mantener la amistad de las grandes potencias, a la vez que supo aprovechar las ventajas que conllevaban sus enemistades.

En este sentido, como aliado de la monarquía hispánica debería haber cerrado las puertas del único puerto de la Toscana a los barcos ingleses. Sin embargo, esto no era conveniente pues Inglaterra había comenzado a poner los pies en el Mediterráneo y Livorno quería convertirse en un puerto de confianza para los ingleses. La razón principal la encontramos en la historia de sus relaciones comerciales. Durante la Baja Edad Media, la Toscana había mantenido contactos comerciales con Inglaterra a través de la Hansa y las repúblicas italianas de Génova y Venecia, que con sus flotas le habían permitido convertir la lana procedente de Inglaterra, en bienes manufacturados que distribuía más tarde por los estados italianos y demás territorios europeos. Por otro lado, Inglaterra había exportado sus productos más apreciados, la lana, el plomo, el estaño y el pescado en salazón por el Mediterráneo, mientras que las *especias, la uva pasa, la malvasía griega, el vino campano* del Levante, junto con *la seda grezza*



o *filata*, el aceite de oliva de Puglia o de la isla de Djerba, el vino y la lana española constituían los productos de importación inglesa¹¹. El sueño de la Toscana consistía en convertir el puerto de Livorno en el centro de una región industrial y comercial, pero sus productos de tierra adentro eran demasiado pobres como para ser competitivos, de manera que, el puerto de Livorno con el tiempo se vio obligado a separarse de la vida toscana, con el fin de abrirse un hueco en el complejo entramado de intereses comerciales del Mediterráneo. Desde la segunda mitad del XVII dependerá casi por completo del comercio de las grandes compañías europeas, especialmente la inglesa, convirtiéndose a finales de siglo en uno de los puertos más importantes en la distribución y el depósito de manufacturas, productos alimenticios, pescado y grano¹². En el ambiente de una área con antiquísimas tradiciones mercantiles, el puerto de Livorno puede considerarse el fruto de una invención original a partir de un proyecto político muy estudiado¹³.

Teniendo presente estos objetivos, Fernando I, como afirma Galuzzi, *godea più che ogni altro principe l'amicizia sincera degli inglesi, i quali attirati dalla mercatura di Livorno provavano gli effetti di questa buona corrispondenza*¹⁴. Los barcos ingleses llegaban cada vez con mayor frecuencia a Livorno, mientras que a las naves toscanas procedentes de los puertos bálticos, dadas las amistosas relaciones entre el Gran Duque e Isabel I, se les permitía atravesar aguas inglesas sin problemas. Por otro lado, continuó con su política de apoyo a la monarquía hispánica pues envió al *San Francesco*, único galeón de la flota toscana, para que tomase parte en 1587 en una expedición destinada a acabar con la piratería inglesa en aguas del virreinato de Perú¹⁵. Este mismo galeón también formaría parte un año después de la Armada Invencible. Es en este contexto histórico donde podemos explicar el papel que jugó el puerto de Livorno en el despegue de la presencia inglesa en el Mediterráneo a finales del siglo XVI.

Inglaterra necesitaba contar con un puerto de apoyo logístico, es decir, un puerto de depósito e intercambio de mercancías, escala, aprovisionamiento de víveres, pero sobre todo un refugio seguro.

Existían importantes ventajas que este puerto y ningún otro ofrecía. Se trataba de un puerto estratégicamente bien situado para realizar escalas. Los barcos ingleses encuentran un lugar seguro donde resguardarse en la ruta entre los puertos del Levante y los puertos del Mediterráneo occidental. Además, contaba con un buen aprovisionamiento, se podían reparar los barcos, reclutar hombres –siempre y cuando no fuesen toscanos– y también se vendían armas y municiones. Puesto que estaba desprovisto de una flota mercantil era muy fácil encontrar clientes capaces de dar buenos precios por las mercancías¹⁶. Existía libertad en la circulación de mercancías y capital y se podía cargar los barcos de todo lo necesario en un período en el que los cereales y los metales preciosos estaban bajo rígidos controles. Los comerciantes podían disfrutar de una nueva plaza que les prestaba no pocos favores y privilegios sin una peligrosa competencia. Según el cónsul inglés Joseph Kent, fue la *politica dei Fiorentini*, relativa al régimen flexible para las mercancías y la reducción de los costes de aduana, siempre unida a esa política de *accarezzare agli stranieri*¹⁷, la causa principal del traslado a Livorno de todo el tráfico marítimo de Venecia y Génova¹⁸.



Grabado por Dunker y Eichler sobre original de Hackert. 1778. *Vista de la Dársena de Livorno*. Palazzo Rosciano. Autorità Portuale di Livorno

En 1644, el viajero inglés John Evelyn escribía en su diario: *Livorno é il più importante porto nei territori dei Duchi. Fino a poco tempo fa era un centro del tutto ignorato ma da quando Ferdinando lo ha così possentemente fortificato (secondo criteri moderni) ha prosciugato le paludi scavando quel canale navigabile per sedici miglia che conduce a Pisa ed ha costruito un molo emulando quello di Genova per dar sicurezza alle navi, Livorno è divenuto un porto di incredibile attività e capacità*¹⁹. La ciudad tirrénica no sólo supo aprovechar su emplazamiento geográfico, sino que también realizó importantes mejoras urbanísticas, convirtiéndose, a su vez, en un puerto en el que las estructuras portuarias estaban muy desarrolladas. A este respecto, el viajero francés Gorani había oído hablar de los *bottini dell'olio*, los *magazzini* y los *lazzaretti*. De los *bottini* o almacenes de aceite comentaba su asombro al considerar que por su amplitud y limpieza no se podían comparar con ningún otro que hubiese visto en Europa²⁰. Incluso idealiza su situación al considerar que la tolerancia era su piedra angular en comparación con los otros absolutismos de la península italiana. En sus *Mémoires secrets et critiques* hace hincapié precisamente en que *la liberté de conscience qui forme la base du commerce de Livourne s'étend sur toutes les religions de l'univers... Il résulte de cette tolérance aussi utile au souverain qu'au peuple, que personne ne redoute le séjour à*

*Livourne. On y voit continuellement arriver des commerçans de toutes les nations, de tous les cultes. Les Mahométans y séjournent des mois entieres, sans que le gouvernement songe à les molester ou à les contraindre... La tolerance du grand-duc s'arrête aux bornes posées par le bon sens. Il permet la pluralité des cultes, mais ne soudoie que les ministres du sien*²¹. Gracias a la *Livornina* el puerto de Livorno llegó a convertirse con los años en una especie de *isola felice*, por lo que debemos considerar este documento de *vital importancia no sólo para la historia económica sino para la historia de la tolerancia religiosa*²². Tal y como apuntaba el cónsul inglés Thomas Mun, *il commercio nel porto di Livorno è così cresciuto che da una povera piccola città (quale io stesso la ho conosciuta) Livorno è divenuta una città bella e forte e uno dei più famosi centri commerciali di tutta la Cristianità*²³. Esto quiere decir que en muy pocos años Livorno llegó a convertirse en un centro fundamental para el comercio en el Mediterráneo. No obstante, en lo que se refiere a la tolerancia religiosa y la convivencia pacífica, no siempre fue fácil, especialmente dado el singular *status* de este puerto²⁴.

En 1675, se convierte en puerto franco, lo que quería decir que, pagando tan sólo un impuesto de almacenamiento, los comerciantes obtenían como contrapartida libertad de embarcar y depositar mercancías por un tiempo que llegaba a superar los dos años²⁵. Montesquieu, exagerando en sus *Lettres persanes*, define a Livorno como *la más florida ciudad de Italia, de una Italia que a principios del siglo XVIII llegó al punto más bajo de la depresión económica*²⁶. También Johan Kaspar Goethe²⁷, padre del famoso escritor, De Brosses²⁸ y otros autores han hecho referencia a este particular.

La seguridad de este puerto fue una de las principales causas por las que los comerciantes, especialmente los ingleses, no encontraron limitaciones en sus rutas y operaciones por parte del gobierno toscano. Las bases jurídicas de la neutralidad en el puerto de Livorno se reconocen por primera vez en el *Trattato di Neutralità* del 11 de marzo de 1646, y constituía la mayor ventaja que este puerto podía ofrecer²⁹. El 9 de octubre de 1691 el respeto de la neutralidad fue garantizado por un acuerdo entre el gobernador de Livorno y los cónsules de Inglaterra, España, Francia y Holanda³⁰. Se trata de una reglamentación de entrada y salida del puerto por los barcos de guerra y mercantes de las naciones firmantes, para no crear situaciones de conflicto en las inmediaciones de Livorno. Los barcos de guerra, tanto reales como de corso, no podían salir a capturar las embarcaciones de llegada ni dejar el puerto antes que hubiesen transcurrido veinticuatro horas de la salida del barco enemigo. El objetivo era garantizar la neutralidad, no tanto con actos de fuerza y tratados diplomáticos, sino evitando las condiciones que pudiesen llevar a enfrentamientos³¹. Las autoridades de todos los países intentaban que no ocurriesen incidentes entre los barcos que en esos momentos se encontraban en guerra y que se podían encontrar en el puerto. El gobierno de Livorno aconsejaba llamar separadamente a los cónsules de las naciones que se encontraban en guerra con el fin de no dejar celebrar eventuales victorias que pudiesen causar desórdenes que afectasen la neutralidad de la que gozaba el puerto tirrénico³².

Este acuerdo fue renovado en 1702, y con el fin de demostrar la relevancia internacional, el tratado de Londres de 22 de julio-2 agosto de 1718 reconoce la internacionalidad y declara la neutralidad del puerto³³.

No obstante, habrá que esperar al tratado del 1 de agosto de 1778 que ha pasado a la historia como *Costituzione Fondamentale Perpetua* para que la neutralidad adquiriera carácter definitivo y sin límites cronológicos. De esta forma, el puerto de Livorno se declara neutral, en *caso di guerra marittima fra le potenze di Europa*. Si esto supuso un impulso importante en el desarrollo de la función económica del puerto, por otro lado condujo al retiro de la política toscana de la escena internacional, al aislarse y convertirse en el centro de discordia de las grandes potencias europeas.

En este contexto debemos ubicar el caso del *Westmorland*. Este es el nombre de uno de los muchos buques ingleses destinados al tráfico de mercancías que con patente de corso surcaban las aguas del Mediterráneo. El 25 de marzo de 1778, el *Westmorland* se encontraba anclado en el puerto de Livorno. Su capitán, el inglés Willis Machell, a través de un *mezzano*³⁴ llamado Franco d'Onorato Berte, que encarnaría la figura del intermediario o corredor de seguro, hizo asegurar el barco y parte del cargamento, haciendo público ese mismo día que *la Nave nuova, atta di forza e con Patente in guerra nominata Westmorland, Cap(ita)no Willis Machel Inglese di portata tonnellate trecento, cannoni 22 di Libbre sei di calibro con petriere e ogni altro atrazzo necessario di guerra e con 60 uomini d'Equipaggio avendo impegnato buona parte del suo carico sarebbe stata la prima che sarebbe partita per Londra, dopo la Nave Duca di Savoia, onde invito questi S.S.(igno)^{ri} Negozianti a compire, il carico della med(essim)^a con lete, coralli, et altri generi fini conforme dal Publ(ico) Manifesto risulta tal quale*³⁵.

Barco Franco: d'Onorato
 Apicava in Nave Westmorland
 Cap: Willis Machel No 224

Registro de la póliza del seguro del *Westmorland* y su carga (ASL)

Según este manifiesto público, el *Westmorland* debía partir junto a otro barco llamado *Duque de Saboya*. Esta exigencia respondía a la necesidad de evitar peligros de corsarios y de barcos enemigos, sobre todo en estos momentos, dado que había estallado un conflicto bélico entre Inglaterra y Francia³⁶. Luis XIV con motivo de paralizar el comercio inglés en el Mediterráneo había instaurado las *guerre de course*, legitimando legalmente de esta manera el apresamiento de cualquier barco enemigo que hubiese sido interceptado durante una travesía³⁷. De este modo, las presas se convirtieron para todas las naciones en una fuente importante de ingresos, y el puerto de Livorno favoreció esta práctica convirtiéndose en *una piazza molto importante per la vendita e il commercio delle prede e dei bottini*³⁸. Los ingleses desarrollaron enseguida un complejo sistema de comunicación entre todas las embarcaciones de bandera inglesa con el fin de asegurar su protección, poniendo en práctica un sistema de navegación que consistía en navegar formando siempre parte de

un convoy, es decir, toda embarcación que se hiciese a la mar debía hacerlo en compañía del al menos uno o más navíos. En caso de contar con patente de corso, podían interceptar cualquier barco del bando enemigo que se cruzase en su camino. En este menester los ingleses llegaron a ser muy agresivos, tal y como demuestra el hecho de que la mayor parte de las presas que entraban en el puerto de Livorno habían sido hechas por los corsarios y barcos de guerra ingleses³⁹.

A pesar del anuncio de su salida, el *Westmorland* no zarpó rumbo a Londres. El 13 de mayo de este mismo año, Erede Hiugens y Compañía, uno de los aseguradores del barco y parte de la carga, presentaba un recurso contra el capitán del barco por haber retrasado su salida y no haber pagado el flete de las mercancías⁴⁰.

El 5 de junio el *Westmorland* seguía atracado en el puerto de Livorno. Durante el tiempo transcurrido desde el primer manifiesto de salida hasta este momento, su capitán, sin dar en ningún momento una explicación, había reforzado el armamento y la tripulación, *e come con altro simile Manifesto de 5 giugno p(rossim)1 p(assat)1 il prefato S.(ignor)e Franco d'Onorato Berte fece noto al Publ(ic)1, che il Sud(ett)1 S.(ignor)e Cap(ita)no Machell avendo rinforzato il suo Equipaggio ed armamento*⁴¹. De nuevo, era necesario que el *Westmorland* zarpase al mismo tiempo que otro barco inglés llamado *Real Giorgio*, *ed avendo fino d'allora a bordo l'intero suo carico a riserva, di pochissimo luogo per generi fine; obbliga a partire per Londra nell'istesso tempo della Nave Real Giorgio, Cap(ita)no Tommaso Hemson e che nessuna altra Nave di forza, l'avrebbe preceduta sottoponendosi per l'adempimento della partenza in d(ett)1 tempo a penale, o deposito, conforme da stampato...*⁴² A su vez, en un tercer manifiesto de 11 de junio se hizo pública la invitación a zarpar junto a la nave *Gravina* a la que no se le permitía retrasar su salida más allá del 30 de junio⁴³. *E come con un Terzo Manifesto espose al Publ(ic)1 sull Dì 11 del med(essim)1: mese di Giugno che essendosi obbligata la Nave Gravina, Cap(ita)no Franco Walronddi non oltrepassare per la sua partenza il Dì 30 Mese di giugno, così il prenominato S.(ignor)e Cap(ita)no Machell si obbligava partire nello stesso tempo della Gravina e ciò sotto qualunque penale ò Deposito, e come meglio da d(ett)1 Manifesto*⁴⁴. A pesar de todos estos manifiestos, el *Westmorland* nuevamente se quedó en puerto y de lo único que queda constancia es que tanto el buque *Real Giorgio* como el *Gravina* se hicieron a la mar mientras que este mismo día, el 30 de junio de 1778, se embarcó en nuestro barco un fardo de tejido de organdí marcado con las siglas GTP n° 14⁴⁵.

Esta situación resultaba más que inquietante, pues el capitán del barco nunca dio ninguna explicación. Tan sólo se limitó a aumentar el número de la tripulación y el armamento haciendo oídos sordos a los avisos de salida. Todo ello nos hace sospechar que el capitán estuviese ocultando algún tipo de información. Posiblemente el hecho de que afirmase que existía poco espacio para los géneros finos *ed avendo fino d'allora a bordo l'intero suo carico a riserva, di pochissimo luogo per generi fini*⁴⁶ pudiera indicar que estaba esperando la llegada de algún tipo de mercancía de valor.

Cuatro meses después del tercer manifiesto de salida del puerto, a 5 de noviembre de 1778, el *Westmorland* aún permanecía atracado en el puerto de Livorno. De nuevo, Erede Hiugens, protesta

por escrito contra el capitán del barco por no haber zarpado en el tiempo que se había determinado, explicando que esta tardanza provocaba importantes perjuicios, como por ejemplo, la *perdita o diminuzione di utili, per ribasso di prezzi sopra i generi caricati, interessi decorsi e de correnti sopra l'importare dei med(essim).ⁱ e di ogni risico e sinistro che correre, soffrire potessero per: generi caricati e di ogni altro danno, e pregiudizio che risentire potessero per parte degl'assicuratori, lo che tutti gl'intimano⁴⁷*. El capitán del barco, sin embargo, argumenta que en realidad no estaba sujeto a ninguna obligación de partir en un día o tiempo determinado por lo que invita a revisar la *Polizza di Carico*, añadiendo que esta circunstancia siempre suponía mayor perjuicio para el capitán que para los comerciantes que habían decidido transportar sus mercancías en esa nave. *Ne ma il Sr. Comp.(eten)^{te} senza una precisa obbligar.^{ne} può tenersi a conto per la non effettuata partenza, giacchè qualunque tardanza è sempre più dannosa per il Cap.(ita)^{no} che per i Caricatori*; Sin poder dar una razón de peso intentaba justificarse, *per il dispendio che soffre il med(essim).1, e deve credersi che abbia avuto giusti motivi di non farlo*, pero en ningún momento desvela cuál era la razón fundamental por la que no estaba dispuesto a partir⁴⁸.

El retraso injustificado resultaba insólito y creaba importantes quebrantos económicos, no sólo a todos aquellos que habían asegurado la carga, además de a la carga misma, sino también para el propio capitán, como revelan estas palabras, pues el impuesto de estadía en puerto solía ser elevado. Si la documentación habla de la gran cantidad de perjuicios que provocaba el bloqueo de los barcos a su entrada a puerto durante los trámites del Oficio de Sanidad, aún más podríamos pensar lo que suponía que un barco estuviese anclado en un puerto durante tantos meses⁴⁹.

El cónsul inglés en Livorno llevaba las cuentas de todo lo que ocurría, anotando la entrada y salida de las embarcaciones inglesas y extranjeras, sus características, el tonelaje, el número de cañones y tripulación, la tipología de las mercancías que transportaba, su ruta y destino, calculando la duración del viaje. Actuaban como *agent for prizes*, y transmitía noticias relativas a las capturas de presas hechas por la Royal Navy o por particulares con patente de corso. En muchas ocasiones también se hacía cargo de los impuestos de *stallaggio*, y aseguraban parte de la empresa marítima de cada embarcación inglesa⁵⁰. Lamentablemente, de esta documentación no ha quedado rastro. De hecho, en Livorno se publicaba una especie *Gazzeta* una vez por semana, *Portata delle navi o Manifesto del Carico*, en la que se informaba sobre los barcos que llegaban a puerto y describía su cargamento, pero al igual que ha ocurrido con mucha otra documentación, en este caso en concreto no se ha conservado ningún ejemplar de esta fecha⁵¹.

Tenemos noticias del cargamento que transportaba el *Westmorland* gracias a una *Nota del manifesto del cargamento de Navio Ingles el Vestmorland, su Capitan Wiliu Machell, viniendo de Liorna, con destino para Londres*⁵². Se trata de una lista donde se reflejan perfectamente los productos con los que habitualmente comerciaban los ingleses, el tipo de ruta y los contactos que se establecían entre el Levante y Oriente.

El bacalao, y en general todos los pescados en salazón incluidas las anchoas, eran productos con los que comerciaba la flota inglesa. Los barcos ingleses partían repletos de pescado proveniente de Terranova y lo distribuían por todo el Mediterráneo⁵³, siendo el puerto de Livorno un centro excepcional de depósito de mercancías, pues como comenta Gorani, *Livorno divienne un grande mercato di deposito, porto franco, anzi con franquigie più larghe di quelle di tutti gli altri porti, la cui floridezza dipendeva dal numero e dalla forza economica delle case mercantili straniere ivi stabilite. I mercanti dopo aver pagato un tenue diritto di stallaggio acquistavano piena libertà di sbarco, deposito e rispedizione, senza alcun controllo ed ulteriore pagamento*⁵⁴. Es decir, era el puerto que más ventajas ofrecía puesto que supuso *un punto de referencia fundamental para los barcos, mercancías y capital, a la vez que una flexibilidad indispensable en la comunicación comercial entre áreas lejanas y desconocidas cuya realidad y estructura de mercado era profundamente diversa, dando la posibilidad de conectar Europa con el próximo y más lejano Oriente*⁵⁵.

El hecho de que se crease una unidad de medida denominada “the Legorne barrel” (el barril livornés) para los salazones ilustra la importancia que adquirió este producto en el puerto de Livorno y en toda Italia, pues entró directamente en la dieta italiana convirtiéndose en el alimento imprescindible para los días de vigilia y cuaresma⁵⁶.

Como veremos más adelante, los dos barcos que partieron en convoy junto al *Westmorland* transportaban 8.500 quintales de bacalao superior, mientras que en nuestro barco viajaban nada menos que 3.837 barriles de anchoas⁵⁷. Estos productos se depositaban en los almacenes de Livorno, de manera que todos los barcos pudiesen transportar estos productos tanto en su ruta hacia Levante y Oriente, en donde eran utilizados como productos de intercambio, o bien podían formar parte del cargamento de los barcos que volviesen a Inglaterra, dándoles salida en los distintos puertos donde se hiciese parada, por ejemplo los puertos españoles conectados con el puerto de Livorno como Barcelona, Cartagena, Málaga y Cádiz⁵⁸.

En el cargamento también encontramos seda como materia prima y productos manufacturados. Livorno llegó a convertirse en el centro de distribución de la seda negra proveniente de Oriente o *surplus di seta grezza levantina*⁵⁹. Esta seda, también llamada gasa u organdí, era un producto de alta calidad que se elaboraba en la Italia septentrional, especialmente en Florencia y Bolonia, que los barcos ingleses se encargaban de distribuir por el Mediterráneo, importándola en su país. Este comercio estaba monopolizado por los judíos residentes en Livorno.

Entre los productos que nos hablan directamente de la ruta que realizaban los barcos ingleses nos encontramos con el coral que se recogía en Livorno y que se convirtió, muy pronto, en un producto de lujo muy solicitado en Oriente. También encontramos productos propiamente orientales como el maná, líquido azucarado que se extrae de diversas plantas y que al ser ligeramente purgante se utilizaba como producto medicinal⁶⁰, el azufre⁶¹, el cáñamo, las agallas recogidas en Aleppo, o la uva pasa⁶². El resto del cargamento está constituido por productos que se podían encontrar perfectamente en Livorno como el vino de



Grabado por Dunker y Eichler sobre original de Hackert. 1778. *Vista de la fortaleza de Livorno*. Palazzo Rosciano. Autorità Portuale di Livorno

Madeira, los licores –también llamados espíritus– y productos propiamente italianos como el queso parmesano⁶³ o el aceite⁶⁴ cuya exportación quedó en manos de los ingleses desde el siglo XVII⁶⁵.

Formando parte del cargamento nos encontramos con 23 cajas de mármol en pedazos, 35 piezas de mármol en pedazos y 22 cajas de estampas retratos y libros, además de la declaración del capitán relativa a un retrato. A pesar de que en la documentación consultada en los archivos italianos no se ha encontrado ninguna información acerca de este cargamento de obras de arte y antigüedades, la documentación encontrada en Madrid nos ha ayudado a desvelar cuáles eran algunos de los destinatarios de este cargamento junto a los nombres de muchos de los artistas que realizaron estas obras⁶⁶. Podríamos preguntarnos por qué, si en realidad estas obras fueron en su mayoría ejecutadas por artistas que trabajaban en Roma, y encargadas algunas de ellas desde Inglaterra a través de los agentes ingleses activos en Roma, no fueron transportadas desde algún puerto más cercano a la Ciudad Eterna. A este respecto, el viajero francés Gorani nos da la respuesta: *Dal porto di Livorno arrivano tutte le merci che animano il commercio del granducato di Toscana. E in questa città che i sudditi del papa arrivano per trafficare, perchè essa offre loro risorse commerciali ben superiori a quelle che possono rivenire nel porto di Civitavecchia*⁶⁷. Además, los agentes

ingleses en Roma mantenían contacto con la colonia inglesa de Livorno, de manera que no resultaba difícil hacer llegar la mercancía. Esta es la principal razón que explica porqué partió de este puerto un cargamento de obras de arte y antigüedades. Por otra parte, la documentación de la aduana no nos ha desvelado ningún dato. Debido a que gran parte de la documentación conservada en Livorno fue destruida durante la Segunda Guerra Mundial, no se han conservado las pólizas aseguradoras de los objetos personales que eran enviados a Inglaterra, información que hubiese sido vital, a la vez que el seguro consular o la declaración del siniestro.

El 6 de octubre de 1778, el *mezzano* Franco d'Onorato Berte, en nombre del capitán Willis Machell, registraba ante el *Ufficio di Sicurtà* la *Polizza di Carico*⁶⁸. En ella se nos desvela el porcentaje de riesgo que cada asegurador asumía sobre un total de 3.000 pezze de 8/r. Aquí tenemos los nombres de los aseguradores del barco, el viaje y parte de la carga. Como se puede observar, la mayor parte de ellos responde a nombres de origen hebreo. No hay que olvidar que este colectivo fue muy importante y su presencia en Livorno fue requerida por los soberanos toscanos⁶⁹.

Li Sig. ^e Dell'Aquila, e Modigliani	pezze	700
Erede Huygens, e Co		300
David di Samuel Pegna		400
Gio di Nazziau		100
Dattilo V ^a di Leon Levi		100
Detto per la marca P		200
Jacob Raffael V ^a Teglia		300
Patiel Semach		200
Moise Levi Mortera		400
Manuel Finzi		200
Gio: Antonio Sappa		100
SOMMA		3.000

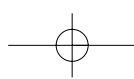
El mercado del seguro funcionaba sobre la base de un mecanismo de redistribución del riesgo regulado por los *mezzani* o una suerte de intermediarios o corredores de seguros, basado en una multiplicidad de suscriptores que conciben el negocio de las pólizas como una actividad de soporte a la práctica mercantil⁷⁰. El *mezzano*, en este caso Franco d'Onorato Berte, proponía la póliza y contratava el *premio* (cantidad que paga cada asegurado) con los aseguradores sólidos y capaces de emplearse por un *tocco* (cuota de participación del riesgo) considerable, declarando cada uno de ellos haber recibido el importe del premio, es decir, acumulaba el riesgo en una póliza dividida en pequeñas partes llamadas *tocchi* que garantizaba un suscrito diferente. Normalmente, estos pagos se hacían a crédito del *mezzano* quien obtenía un 3% de interés.



Antonio Piemontesi, *Visita de un comerciante al banco*. Camera di Commercio di Livorno

El *Westmorland* debió partir del puerto de Livorno en el mes de diciembre de 1778. De hecho, el libro de cuentas del capitán había sido cerrado el día tres de este mes. En él se había logrado equilibrar la contabilidad entre el dinero anticipado y el dinero recibido⁷¹.

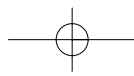
El 11 de diciembre, el comerciante Erede Huigens apuntaba sobre la cuenta corriente del señor Giovanni Maria Pirovani di Brescia la compra de un fardo de organdí que debía ser transportado en el *Westmorland*⁷². Veinte días más tarde, el 31 de diciembre, la Sig^a Orsola Mariani Venturi, quien había enviado 25 moldes de queso al Sig.^e Gaspero M^a Modoi de Livorno para ser transportados con destino a Londres, le rogaba obtener el seguro de persona solvente, *l'assicurazione che vi prego otternerla da persona solvibile o senza accesione da spedire a Londra*⁷³. Estos quesos debían ser transportados en el barco *Duque de Toscana*, que junto al brigantino *Southampton* fueron los dos barcos que salieron formando convoy con el *Westmorland*. Con fecha 15 de enero de 1779 recibía la notificación de que la mercancía había sido asegurada. Este mismo día, el gobernador de Cádiz comunicaba al primer ministro de Carlos III, el conde de Floridablanca, que *el Consul de Francia de esta ciudad me dixo ayer haver entrado en Malaga el dia 8. del corr.(ien)^{re} dos Navios de Guerra de su Nación, nombrados el Caton, y el Destin: el primero de 64. Cañones, al mando del Cavallero Espinousse; y el segundo de 74.*

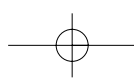


*Al de M.^r Seyllant, con tres Presas Inglesas; la una en Corso, y Mercancia con 26. Cañones, y las otras menores*⁷⁴. Puesto que un barco que partiese desde un puerto de la costa tirrénica empleaba de media cinco días en llegar a las costas españolas, es muy posible que el *Westmorland* zarpase junto al barco *Gran Duca di Toscana*, capitaneado por Angelo Mancini, y el brigantino *Southampton*, capitaneado por Giovanni Le Suer, el último día del año 1778 o bien algún día después. Por otro lado, no resulta baladí destacar el hecho de que era muy habitual (y posiblemente el caso del *Westmorland* así lo atestigüe) que cuando un convoy británico zarpaba del puerto de Livorno, el cónsul francés de esta plaza informase inmediatamente al puerto de Toulon para que las fragatas francesas pudieran zarpar con tiempo para interceptarlo; quizás por este motivo las dos fragatas francesas que capturaron este convoy partiesen el 25 de diciembre de este puerto francés⁷⁵.

A pesar de que no se ha localizado la declaración del siniestro, algunas informaciones revelan cómo el barco fue apresado poco después de haber zarpado del puerto de Livorno⁷⁶ por dos buques de línea franceses llamados el *Cathon* y el *Destine*, comandados por el brigadier D'Espineuse y conducidos al puerto de Málaga. La *Gaceta de Madrid* recoge la noticia: *Acaban de entrar en este puerto los dos navíos de guerra franceses el Caton de 64 cañones y 600 hombres de tripulación, su comandante el caballero Espineuse Brigadier de la Real Armada, y el Destino de 74, y 700 hombres, su comandante caballero Silhans, que salieron de Tolón el 25 de diciembre anterior, y traen dos presas inglesas cargadas de bacalao como asimismo un corsario de la propia nación de 26 cañones que han tomado en las costas de Levante*⁷⁷.

En los primeros días del mes de febrero la noticia de la captura del *Westmorland* por parte de barcos franceses circulaba de un modo confuso, dando lugar a más de un equívoco. Todos aquellos que habían embarcado y asegurado sus mercancías, adelantándose a una confirmación oficial, se precipitaron a interponer por escrito la petición de resarcimiento por las pérdidas ocasionadas. El 9 de febrero, tomando como ejemplo uno de los muchos recursos, Arrigo Abel Tonnerau, quien había asegurado parte de la carga de anchoas y azufre, mencionaba precisamente que realizaban esta petición puesto que habían sabido que el *Gran Duca* y el *Westmorland* habían sido conducidos a Toulón. Gracias a estos primeros recursos hemos podido conocer gran parte de los comerciantes y aseguradores de la mercancía de los tres barcos. Sin embargo, otras noticias informaban que el *Westmorland* había sido conducido a Málaga⁷⁸. En realidad, la confusión puede deberse a que los dos barcos que habían apresado estas dos naves inglesas habían salido de Toulón, mientras que la *Gazzeta Toscana* del 17 de febrero de 1779 registraba la entrada de estos dos barcos en Málaga. *Coll' ultime lettere di Francia, e Genova si è avuta la conferma della preda stata fatta dai Francesi di una Nave mercantile Inglese, di quà partita con ricco carico per Londra, e si crede possa essere il Vestemerland, e che sia stata condota a Malaga. Anche la Nave del Cap. Angiolo Mancini Toscano partita pure per Londra è rimasta in potere dei Francesi, che l'hanno condotta a Tolone*⁷⁹. El clima de confusión que se debió vivir en Livorno a causa de esta captura llegó a oídos de los agentes comerciales que trabajaban en Roma proporcionando obras de arte y antigüedades a los viajeros que realizaban el *Grand Tour*. Este es el caso del prestigioso agente Reiffstein, quien teniendo conocimiento de que en este barco viajaba un extraordinario cuadro de Anton Raphael Mengs, escribió rápidamente al agente de Catalina II, Melchior Grimm, con el fin de que la zarina se hiciese con este cuadro⁸⁰.





El 20 de febrero de 1779 se hizo el escrito de *Intimidazione del Sinistro* una vez hecha pública la captura del convoy inglés. Únicamente el Sig. dell'Aquila e Modigliani pagaron sus respectivos *tocchi*, es decir, la cuota parte del riesgo que correspondía a 700 pezze de 8/reales de un total de 3.000 pezze por el cual había sido asegurado.

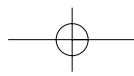
Al analizar los seguros realizados sobre la mercancía que transportaba el *Westmorland*, lo primero que llama la atención es la gran cantidad de personas implicadas. Esto es debido a que durante los enfrentamientos bélicos la demanda de seguro aumentaba a la vez que los peligros. Livorno podía presumir junto a Amsterdam⁸¹ de ser una de las primeras plazas aseguradoras europeas, incluso con anterioridad a la Lloyd's de Londres⁸², pues el seguro marítimo hizo su primera aparición como institución jurídica autónoma en los ambientes mercantiles italianos ya desde la segunda mitad del siglo XIV.

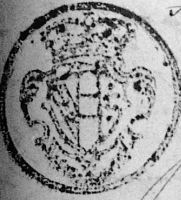
Como ya hemos apuntado, el capitán del barco, el inglés Willis Machell, contactó con un intermediario que era especialista en la negociación de las pólizas, es decir, el *mezzano* Franco d'Onorato Berte, quien fue el encargado de realizar la *polizza di carico o lettera d'ordine*, en la que se contenía el importe inicial del gasto y los diversos gastos de la expedición.

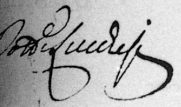
El caso del *Westmorland* terminó por resolverse, como todo contencioso marítimo, delante del tribunal al que le competía esta labor, los *Consoli del Mare* de Pisa, pues normalmente hasta que no se dictaba el juicio de presa no se efectuaban los pagos. Únicamente cuando se hubiesen probado *gli estremi del risico e del sinistro* en el primer juicio de mérito, los aseguradores habrían procedido a la liquidación. Entre la documentación encontramos las primeras reclamaciones realizadas por los comerciantes una vez conocida la noticia de la captura. Esta información es muy completa y nos habla del tipo de productos que este convoy transportaba junto al nombre del comerciante que los enviaba a Inglaterra y la cantidad que los aseguradores estaban dispuestos a pagar en caso de siniestro⁸³.

Después de analizar toda la documentación presentada por ambas partes, la sentencia se dictaminó el 7 de septiembre de 1779 a favor del capitán y su *mezzano*, Franco d'Onorato Berte, instando a pagar el importe convenido en la póliza, más una pena del 20% según lo dictaminado en la legislación, en este caso, *i Capitoli di Sicurtà*. El 9 de septiembre se comunicaba la sentencia poniendo fin a este largo episodio.

Poco tiempo después el *Westmorland* sería conducido al puerto de Málaga donde fue vendida su mercancía, excepto el cargamento de antigüedades y obras de arte que fue comprado posteriormente por Carlos III con el objetivo de que dichas piezas entrasen a formar parte de la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁸⁴. El caso del *Westmorland* nos hace reflexionar acerca de la importancia que las presas marítimas tienen para la historia y la historia del arte, pues si este barco se nos ha revelado como un verdadero "museo flotante", eso quiere decir que muchos otros "museos" debieron ser apresados en el Mediterráneo y sus obras de arte hoy se deben encontrar dispersas entre multitud de colecciones que ignoran su procedencia. De este modo, se abre ante nosotros un amplio abanico de retos y nuevos horizontes en la investigación, sobrepasando incluso el terreno propiamente artístico para adentrarnos en el complejo universo del *Derecho del Patrimonio Histórico y su conexión, entre otras disciplinas jurídicas, con el Derecho internacional*⁸⁵.




 Avantij
 El Sr. Don Honorato Berbe in ogni mi-
 glior forma, che piu, e meglio Comparsi
 giusta, e in ogni
 124
 1779
 Contro l'ingr. N. Assicuratori
 E brevem^{te}, e Sommariam^{te} narra, e espone
 come esso Sr. Comp^{te}. Sotto il di 15. 8bre
 1779. per conto, e ordine di Cap^o Willy
 machel della nave Westmoreland si fece
 assicurare sopra Corpo, Abbarri, Arma-
 mento, granchi, granatiche, e noli della d^a
 sua nave per il viaggio da questo Porto
 a quello di Londra, con facultà di tocca-
 re, sbarc^{are} per aver questo fatto scalo, con
 forme piu, e meglio che risulta dalla
 scrittura della sicurtà quale fu toccata
 dagli ingr. N. Assicuratori e per rispetti-
 ve somme che appresso
 E come è pub^o, e notorio che la d^a nave
 Westmoreland viaggio facendo e stata
 predata da navli da guerra francesi,
 e lochi è venuto il Capo contemplato in
 d. sicurtà, e d. e ingr. N. av.



Noticia del apresamiento del Westmorland y reclamación de la cuota de riesgo sobre el seguro (ASL)

Notas

- ¹ Agradezco vivamente la ayuda prestada por Paolo Castignoli, Giorgio Notari, Giovanni Mazzamurro, Roberto Lippi, Andrea del Coronna, Emiliano Fanelli y Luca Distefano, sin la cual no hubiese sido posible la redacción e ilustración de este artículo.
- ² V. Marchi, *Un porto europeo ed intercontinentale in Toscana*, Livorno, 1984, p. 11.
- ³ P. Scrosoppi, "Il porto di Livorno e l'attività inglese nel Mediterraneo", *Bolletino storico livornese*, año I, nº 4, octubre-diciembre, 1937, p. 343.
- ⁴ G. Guarnerini, *Livorno Marinara*, Livorno, 1962, p. 93.
- ⁵ P. Castignoli, "Aspetti istituzionali della nazione inglese a Livorno", *Atti del Convegno Gli inglesi a Livorno e all'isola d'Elba, Livorno (sec. XVII-XIX)*, Livorno-Portoferraio, 27-29 septiembre, 1979, Livorno, 1980, p. 102.
- ⁶ L. Frattarelli Fisher y P. Castignoli, *Documenti per la storia di Livorno, Le "livornine" del 1591 e del 1593*, Livorno, 1988, p. 21.
- ⁷ E. Fasano Guarini, "Esenzioni e immigrazione a Livorno tra sedicesimo e diciassettesimo secolo", *Atti del convegno di Livorno e il Mediterraneo nell'età medicea*, Livorno, 1978, p. 59.
- ⁸ P. Scrosoppi, *op. cit.*, p. 372. *L'aiuto della cancelleria seguirà pertanto ad accordare la partenza ai bastimenti inglesi ed olandesi con la sola definizione dei biglietti dei capitani senza esigere altro recapito del ministro di spedizione, giacché è stata già fin dal loro arrivo impostata la partita dei diritti dovuti e fatto e debitori i rispettivi consoli. Dai consoli saranno pagate direttamente alla cassa le somme dovute; la Cancelleria di Sanità fida il diritto di patenti al console inglese dei bastimenti della sua nazione (mentre per le altre nazioni tiene la Cancelleria stessa il registro). Siccome i consoli d'Inghilterra... dovranno continuare a godere il fido del diritto del porto, così sarà questo libro (registro di tutte le somme dei diritti di porto), diviso in due linguette... che una servirà per il registro dei diritti del porto dovuto dai bastimenti inglesi..., e la seconda per i bastimenti di qualunque altra nazione.*
- ⁹ E. Romero García, *El Imperialismo hispánico en la Toscana durante el siglo XVI*, Lérida, 1986, p. 112.
- ¹⁰ M. A. Morelli, "La corte, il mare, i mercanti", *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, Florencia, 1980, p. 79.
- ¹¹ G. Pagano de Divitiis, *Il commercio inglese nel Mediterraneo dal '500 al '700. Corrispondenza consolare e documentazione britannica tra Napoli e Londra*, Nápoles, 1984, pp. 3-36.
- ¹² A. Hirst, "La politica inglese dei convogli nel Mediterraneo tra fine '600 ed inizi '700, con particolare riferimento al porto di Livorno", *Nuovi studi livornesi*, vol. VI, 1998, p. 55.
- ¹³ G. Pagano de Divitiis, "Il porto di Livorno fra Inghilterra e Oriente", *Nuovi studi livornesi*, vol. I, 1993, p. 76.
- ¹⁴ Galuzzi, *Storia del Granducato di Toscana sotto la casa Medici*, Florencia 1781, tomo V, p. 195.
- ¹⁵ E. Romero García, *op. cit.*, p. 126.
- ¹⁶ J. P. Filippini, "Livorno e la corsa inglese nel settecento", *Nuovi studi livornesi*, vol. III, Livorno, 1995, pp. 85-86.
- ¹⁷ V. Marchi, *Un porto europeo ed intercontinentale in Toscana*, Livorno 1984, p. 78.
- ¹⁸ G. Pagano de Divitiis, "Il porto di Livorno fra Inghilterra e Oriente", *Nuovi studi livornesi*, vol. I, Livorno, 1993, pp. 47-49.
- ¹⁹ J. Evelyn, *Diary*, 1644, en C. Cipolla, *Il burocrate e il marinaio. La "Sanità" toscana e le tribolazioni degli inglesi a Livorno nel XVII secolo*, Bologna, 1992, p. 18.
- ²⁰ G. Gorani, *Siena, Lucca e Livorno nel XVIII secolo*, Pontedera, 1986, pp. 117-121. *Ho veduto in Spagna, in Olanda e altrove dei magazzini di grano simili a quelli di Livorno, ma non ho veduto in nessun luogo un magazzino di olio che possa paragonarsi a questo per la vastità, la pulizia e tutto ciò che serve alla conservazione di questa derrata.*
- ²¹ G. Gorani, *Mémoires secrets et critiques des cours, des gouvernements et des mœurs des principaux états de l'Italie*, III, París, Buisson, 1793, pp. 128-129.
- ²² C.M. Cipolla, *Il burocrate e il marinaio. La "Sanità" toscana e le tribolazioni degli inglesi a Livorno nel XVII secolo*, Bologna 1992, p. 30.
- ²³ T. Mun, *England's Treasure by Forraing Trade*, 1630 en C. M. Cipolla, *Il burocrate e il marinaio. La "Sanità" toscana e le tribolazioni degli inglesi a Livorno nel XVII secolo*, Bologna, 1992, p. 17.
- ²⁴ P. Castignoli, *op. cit.*, pp. 102-115.
- ²⁵ P. Scrosoppi, *op. cit.*, p. 371.
- ²⁶ Montesquieu, *Lettres persanes, Oeuvres complètes*, I, París, 1721 en C. Mangio, "'Nazioni' e tolleranza a Livorno", *Nuovi Studi Livornesi*, vol. III, 1995, p. 13.

- 27 A. Radaelli, "Livorno nel diario del padre di Goethe", *Bollettino storico livornese*, julio-septiembre, 1939, pp. 316 y 317.
- 28 C. De Brosses, *Viaggio in Italia. Lettere familiari*, 1739, Bari, 1973, p. 225.
- 29 De este tratado no se ha conservado el texto. La noticia de la existencia de este bando se encuentra en un escrito de M. Manfroni, "La squadra inglese a Livorno nel 1652", *Rivista Marittima*, Livorno, 1894.
- 30 M. Barruchelo, "Livorno e il suo porto", *Riviste tecniche*, Livorno, 1932, pp. 331-332.
- 31 *Ibidem*, p. 331.
- 32 ASL. Governatore civile e militare di Livorno, 1764-1865, Busta nº 958. *Con la legge del P(rimo)mo di agosto 1778 sono state stabilite le regole di osservarsi dalle nazioni in guerra, per mantenere la neutralità tanto propizia, e tanto necessaria a Livorno; ma quando elle sono state trasgredite da chi per essere troppo forte non poteva tenersi in freno, si sono procurati dei temperamenti prudenziali, e dei disimpegni per sostenere il decoro del governo in faccia di trasgresori e l'imparzialità in faccia ai loro nemici.*
- 33 J. Dumont, *Corps universel diplomatique du Droit des gens...* VIII, Amsterdam, 1731. p. 532.
- 34 L. Franciosini, *Vocabolario Italiano, Espagnolo*, Venecia, 1774. *Mezzano, mediatore, che tratta negozi tra l'una persona, e l'altra, Medianero, tercero.*
- 35 ASL. Governatore e Auditore. Busta 1415, nº 712.
- 36 *Notizie del Mondo. Núm. 63. Sabato 8 agosto 1778. Firenze 7. Agosto, pp. 506 y 507.*
La rottura tra la Francia, e la Gran-Bretagna ha dato motivo alla sollecita pubblicazione d'una Legge, che ordina la più esatta neutralità in tutti i Porti e Scali di Toscana, e fissa e prescrive i regolamente da osservarsi a Livorno, Portoferraio, ed altrove.
- 37 A. Hirst, "La politica inglese dei convogli nel Mediterraneo tra fine '600 ed inizi '700 con particolare riferimento al porto di Livorno", *Nuovi Studi Livornesi*, vol. VI, Livorno, 1998, p. 49.
- 38 *Ibidem*, p. 54.
- 39 Cfr. nota 16, p. 83.
- 40 ASL. Governatore e Auditore. Busta 1415, nº 328. *E coll'atto presente in aumento della stragiudiziale ricevuta ed intimidazione fatta paghino al Sig. Comp il nolo della mercanzia condotta in questo suo ultimo viaggio... ricerca ed interpella il pagamento pattato si potessero e potesse con interessi mercantili, e ogni altro danno e spese e pregiudizio che la loro negativa potesse produrre alla Comp. di vostra partenza.*
- 41 ASL. Governatore e Auditore. Busta 1415, nº 712.
- 42 *Ibidem*.
- 43 *Ibidem*.
- 44 *Ibidem*.
- 45 ASL. Governatore e Auditore. Busta nº 1.418. *E come in vista quanto sopra li S.(igno)ri Comp.(etenti) s'indussero a caricare, conforme in effetto caricano per Londra sopra la Nave di dº Sig(no)re Cap(ita)no Willis Machell nel Dì 30 giugno 1778 una Balla organzini marcata GTP nº 14, conforme resulta dall' opp(ortu)na Polizza di Carico.*
Este dato viene, a su vez, confirmado en Governatore e Auditore. Busta nº 1.418, pues aparece el 29 de junio de 1778 la compra de un fardo de seda para el *Westmorland* por parte de Giovan María Pirovani de Brescia.
- 46 ASL. Governatore e Auditore. Busta 1415, nº 712.
- 47 *Ibidem*.
- 48 ASL. Governatore e Auditore. Busta 1415, nº 712. *Alcuni di ragione si sono fatti leciti di protestare cro il Sr. Comp(eten)te di tutti i danni, spese, e pregiudici che in med.i potessero risentire di qualunque forma e tempo per l'assi ritardata partenza pretesa convenuta, con quant'altro malm.te si enuncia, e protesta in dº... disse e dice essere nulle e insufficienti le proteste, perche li SS. AA mancano di azione e di qualunqu'altro fondamento di ragione per poter protestare conforme hanno fatto. Poiche è falso che il Sr. Comp.(etent)te abbia contratto veruna obbligarne co SS. AA per dover partire in un certo e determinato giorno o tempo, conforme per sincerarti serve dare un'occhiata alle Poliza di Carico firmata dal Comp.(eten)te per la caricarne di una balla organzini che e l'unica mercanzia caricata...*
- 49 S. Formitano Neri, *Le navi inglesi a Livorno nella prima metà del '700: analisi del traffico protuale labronico dal luglio al dicembre dell'anno 1720, vista attraverso il Fondo della Sanità marittima dell'Archivio di Stato di Livorno*, Tesi di laurea, Pisa, 1980.
- 50 A. Hirst, *op. cit.*, pp. 50-65.
- 51 E. Gremigni, "Periodici e Almanacchi livornesi secoli XVII-XVIII", *Quaderni della Labronica*, diciembre, 1996, pp. 98-106.
- 52 Archivo Histórico Nacional. Madrid. Sección: Estado. Legajo nº 540.
129. Libras de seda; 62. Pipas de Aceyte; 276. Botixas de Idem; 25. Caxas de Botellas de Id; 81. Caxones de Mana; 2. Caxas de Drogas

medicinales; 6. Caxas de Cantaridas; 22. Barricas de sal Tartaro; 2. Tercios de Azufre; Dhos Flor de Idem; 34. Balas de Cañamo; 12. Sacos de agallas de Alepo; 5. Caxas de Gasa negra de Bolonia; 23. Caxas de Marmol en Estatuas; 35. Piezas de Marmol en Pedazos; 22. Caxas de Estampas, Retratos, y Libros; 84. Balones de Papel de Genova; Barriles de Anchoas; 30. Caxas de Mercancias; 5. Caxas de Flores artificiales; 5. Caxas de diferentes Espiritus; 4. Botixas de Agua de Azar; 1. Caxa con Pomada; 1 d. con seis Limetas; 1. Caxa con dulces; Barriles con Sombreros; 5. Caxas con Cuchillos; 1536. Piezas de madera de Box; 6. Barriles con pellejos de Corderos; 44. Idem de Cabritos; 4. Barricas de Pasta para Pintura; 4 Dhas con vino dela Isla dela Madera; 32. Quesos Parmesanos, cada uno en una caja; 1. Caxas, y un paquete con semillas, y cebollas de flores; 1. Caxa; 1. Baul; 1. Caxita; 1. Paquete; 1. Violoncelo en su estuche; 1. Caxa con cuerdas de violin; 1. Cañon de Fusil a dos tiros; 1. Caxas de La Carga importara como 1000Clb.^s es. ^{terlinas}. El Capitan asegura hay muchos retratos, y estatuas de bastante precio, y entre ellos algunos, que estaban destinados p.^a S. A. el S.^{or} Duque de Gosesther, Hermano del Rey de Inglaterra. Hay tambien una pintura del valor de 800 Escudos romanos, ó 400 libras tornesas, que componen diez mil pesos de nuestra moneda. La carga de los otros dos Buques Ingleses apresados consiste en 8500. Quintales de Bacalao Superior.

⁵³ G. Pagano de Divitiis, *op. cit.*, Nápoles, 1984, p. 25.

⁵⁴ U. Bernardini Marzolla, "Notizie sul Conte Giuseppe Gorani illuminista e patriotta del Settecento, Note di un viaggio a Livorno", *Rivista di Livorno*, año II, nº 5, septiembre-octubre, 1952, p. 287.

⁵⁵ Cfr. nota 13, p. 75.

⁵⁶ C.M. Cipolla, *Il burocrate e il marinaio. La "Sanità" toscana e le tribolazioni degli inglesi a Livorno nel XVII secolo*, Bolonia, 1992, 130.

⁵⁷ ASL. Governatore e Auditore. Busta 1418, nºs 93 y 70. Taddei Ratti & Compañía aseguran en el *Westmorland* 400 pezze de 8/reales sobre 290 barriles de anchoas. Los aseguradores son los comerciantes, Patiel Semach (200) y Moise Levi Mortera, (200). Arrigo y Abel Tonnerau aseguran 600 pezze sibre 300 barriles de anchoas. Salomon Aghib (400) y G. Borghini (200).

⁵⁸ P. Scrosoppi, *op. cit.*, p. 357.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 360.

ASL. Governatore e Auditore. Busta 1418, nº 87. Franco Jermy asegura p. 750 de 8/r sobre fardos de seda elaborada. Fratelli Tecanari y Leon Tedeschi (200), Dattilo di Leon Levi (200), Dell'Aquila e Modigliani (200) y Sabato Coen (150).

⁶⁰ ASL. Governatore e Auditore. Busta 1418, nºs 70 y 94. Los hermanos Provenzal aseguran sobre 850 pezze, maná, cántarides y espíritu de Bergamotta en la nave *Westmorland*. Lazzaro Montefiori 600 pezze. Los aseguradores son: David e Samuel Segna (200), Erede Huigens & Comp. (200) y Franco Lorenzo Cei (200).

⁶¹ ASL. Governatore e Auditore. Busta 1418, nº 70. Arrigo y Abel Tonnereau aseguran 600 pezze de azufre en el *Westmorland*. Los aseguradores son: Joseph Alfarino (200), Davild de Samuel Segna (250) y G. Marchio (150).

⁶² ASL. Governatore e Auditore. Busta 1418, nº 91. Paolo Rodocanacchi asegura sobre 1.350 pezze, 30 barriles de uva pasa negra en el brigantino *Southampton*, que forma convoy con el *Westmorland*. Dell'Aquila e Modigliani (600), Gio di Nazzar (200), Elixhim Vita Monselles (200), Jacob Raffo Vita Tegli (200) y Saul Bonfil e figlio (150).

⁶³ ASL. Governatore e Auditore. Busta 1418, nº 88. Ignacio Ageno e Comp. aseguran 500 pezze de queso parmesano. Patiel Semach (300) y Moise Levi Mortera (200) sobre el Gran Duque de Toscana.

⁶⁴ ASL. Governatore e Auditore. Busta 1418, nº 70. Mathia Unvia asegura 2.900 pezze de 8/r de jarras de aceite en el *Westmorland*. Los aseguradores son: Dell'Aquila e Modigliani (300), Fratelli Provenzal (300), J. Aburadan (300), Suarez de la Segna (300), Joseph Alfarino (300), David de Samuel Segna (300), Grach Garbi (300) y Sabato Coen (300).

⁶⁵ G. Pagano de Divitiis, *op. cit.*, p. 6.

⁶⁶ J.M. Luzón Nogué, *El Westmorland. Obras de arte de una presa inglesa. Discurso leído por el académico electo Excmo. Sr. D. José María Luzón Nogué*, Madrid, 2000.

⁶⁷ G. Gorani, *op. cit.*, p. 91.

⁶⁸ Archivo di Stato. Pisa. Consoli del Mare. Busta nº 734.

J. H.M. Adì 6 di ottobre 1778 in Livorno

M. Sia manifesto a ciascheduna persona, come il S.^r Fran.^{co} d'Honorato Berte si fa assicurare per sè, e per Conto & Ord.^e del Cap.^{no} inf.^{to} sopra Corpo, attrazzi, armamento, paghe, panatiche, e noli di Bastim.^{to} appo nominato, o sopra a qualsivoglia altra mercanzia, salvo le proibite da Sigg. Officiali di Sicurtà, attenenti a Come Sopra, o a chi attenessero, tutte all'uno, o tutte all'altro, o parte all'uno, o parte all'altro da che siano state, o che saranno cariche al porto ovvero spiaggia di Livorno, e con facoltà toccare, stare per ove farà

scalo, per le mani... o per chi altri in nome, o di ord.^e di qualunque nominato di sopra, o qualunque'altro sopra la nave, o sia Bastim.¹⁰ nom.¹⁰ Westmorland, o altrim.¹¹ nominato fosse Padrone, o sia Cap.¹⁰ Willis Machel Inglese e chi altri, sino che saranno scariche in terra a salvamen.¹⁰ in Londra. Possendo il Soprad^o Vassello toccare in qualunque altro luogo, e navigare innanzi, ed indietro, a destra, ed a sinistra a piacimento del padrone, e fare tutti i suoi bisogni, correndo sempre risico gli assicuratori in suddette mercanzie, d'ogni cosa di mare, di fuoco, di getto a mare, di rappresaglia, di rubberia d'amici e di nemici, d'ogni caso, pericolo, fortuna, disastro, impedimento, o caso sinistro, ancorché non si potesse immaginare, intervenisse o fosse intervenuto, etiam di baratteria di padrone, salvo di stiva, e Dogane, per insimo a che sarnno scariche in terra a salvamento nel luogo dichiarato sopra. E non si caricando, gl' assicuratori debbono tenersi mezzo per cento, ed il resto rendere a detti assicurati, e venendo caso di naufragio, possino recuperare senza licenza degli assicuratori. E se delle dette mercanzie intervenisse alcun disastro, che Dio ne guardi, gli assicuratori debbono pagare a detti assicurati ciascuno quelli denari assicurò fra due mesi dal dì della novella in... e se tra sei mesi non fosse vera novella, gli assicuratori debbono pagare a detti assicurati ciascuno quelli denari assicurò, e scaricando in terra a salvamento nel dichiarato luogo, detti assicurati debbono rendere a ciascuno quelli denari avessero ricevuti.

E debbono gli assicuratori prima pagare a detti assicurati ciascheduno quelli denari assicurò, e poi litigare la causa e detti assicurati sodare per sufficienti malleadori uno o più a dichiarazione de' Signori dell'Offizio di Sicurtà, di render a ciascheduno quelli denari avessero ricevuti con danno di venti per cento, tempo agli assicuratori mesi 18 a provare; dichiarando, che gli assicuratori non solo obbligati, se il padrone di detto vassello furasse cosa alcuna. E per l'osservanza di quanto in questa si contiene, detti assicuratori si obbligano a detti assicurati, loro e loro eredi, e beni presenti e futuri, sottomettendosi a detti Offiziali di Sicurtà, e ad ogni altro giudizio, o corte, dove detti assicurati gli volessero convenire.

Dio conceda salvo arrivo.

⁶⁹ J.P. Filippini, "Da 'Nazione ebrea' a 'comunità isrealitica': la comunità ebraica di Livorno tra Cinquecento e Novecento", *Nuovi Studi Livornesi*, vol. I., 1993, pp. 11-23.

⁷⁰ A. Addobbati, "Il Negozio della 'Sicurtà' marittima a Livorno (sec. XVIII)", *Nuovi Studi Livornesi*, vol. IV, 1996, pp. 9-63.

⁷¹ Archivio di Stato. Pisa. Consoli del Mare. Busta n° 734.

⁷² ASL. Governatore e Auditore. Busta n° 1.418. *December/11/ Spese a Una Balla Organzinim, con Nave Westmorland. 1/14/4.*

⁷³ ASL. Governatore e Auditore. Busta n° 1.418.

⁷⁴ Archivo Histórico Nacional. Sección: Estado. Legajo n° 540.

⁷⁵ A. Hirst, *op. cit.*, p. 50.

⁷⁶ RABASF, legajo 87-1/4. *La qual Nave appena uscita dal porto restò predata nel Mediterraneo, e condotta a Malaga.*

⁷⁷ *Gaceta de Madrid*, martes, 19 de enero de 1779. Málaga 8 de enero.

⁷⁸ ASL. Governatore e Auditore. Busta 1418, n°s 24, 41, 70, 87, 88, 89, 91-94.

⁷⁹ *Gazzetta Toscana*, n° 8 de 1779. Livorno 17 Febbraio, p. 32.

⁸⁰ Archivo de Estado ruso de documentos antiguos, RGADA, Moscú, f. 30, opis I, n. 10 (III), fol. 68r-68v, en *Mengs. La scoperta del Neoclassico*, Venecia, 2001, p. 93. *Il y a des lettres des négocians de Livourne qui mandent ici à leur correspondant que le navire anglais Westmorland sur lequel entre autres choses la sublime tableau du Chevalier Mengs représentant la délivrance d'Andromede avait été chargé a été pris par les Français et conduit à Toulon pour y être vendu.*

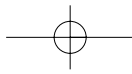
⁸¹ F.C. Spooner, *Risks at Sea. Amsterdam insurance and maritime Europe, 1766-1780*, Cambridge, 1983.

⁸² G. Blake, *Lloyd's Register of Shipping 1760 to 1960*, Londres, 1934.

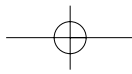
⁸³ Archivio di Stato. Pisa. Consoli del Mare, Busta n° 734.

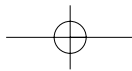
⁸⁴ J.M. Luzón Nogué, *op. cit.* en nota 66.

⁸⁵ J. García Fernández, "Bibliografía de actualidad", *Patrimonio Cultural y Derecho*, n° 5, Madrid, 2001, p. 333.



Pietro Fabris. Bahía de Nápoles. *Campi Phlegraei*. RABASF





LA CAPTURA Y VENTA DEL *WESTMORLAND*

José M. Luzón Nogué

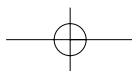
En la mañana del día 8 de enero de 1779 fondeaba en el puerto de Málaga una flotilla compuesta por dos buques de línea franceses al mando del brigadier D'Espineuse y tres navíos de bandera inglesa que habían capturado en su camino desde Toulon. El episodio podía haber sido uno más de los que frecuentemente ocurrían en los puertos españoles con motivo de la guerra que estaban sosteniendo Inglaterra y Francia durante el proceso de independencia de las colonias americanas. Pero en esta ocasión se había capturado un barco que había partido del puerto de Livorno con una valiosa carga entre la que figuraban libros, cuadros, estatuas y otros objetos de gran valor remitidos a nombre de destacados miembros de la aristocracia inglesa. Era una presa que no podía tramitarse como las que continuamente entraban en los puertos españoles.

Los barcos franceses que hicieron la captura eran el *Caton*, de 64 cañones y el *Destine*, de 70 cañones, que habían partido de Toulon hacia las Indias Occidentales, pero que tenían entre sus misiones la de escoltar algunos buques mercantes franceses que se encontraban en puertos españoles esperando esta protección, para hacer la parte del trayecto que presumiblemente era más arriesgada. Los buques de línea formaban parte de la flota impulsada por el ministro de marina Sartine¹ haciendo para ello unos gastos que le iban a dar lugar a graves acusaciones poco tiempo después.

Las presas inglesas eran los bergantines *Southampton* y *Triton*, cargados de bacalao de Terranova, y el *Westmorland*, una fragata armada con 26 cañones al mando del capitán Willis Machell, que había hecho en otras ocasiones el trayecto en curso y mercancía entre Livorno y Londres².

Las circunstancias de la presa, la noticia que de ella se tuvo en los distintos puertos afectados, la venta del barco y su carga, la liberación de los prisioneros, las reclamaciones de la parte asegurada de la carga y la posterior venta de los cajones en que se transportaban libros, estampas, estatuas y pinturas, han dejado en numerosos archivos vestigios documentales suficientes para reconstruir este curioso episodio del transporte marítimo en el siglo XVIII. Haremos una selección de los principales documentos en los que, después de varios años de investigación con la colaboración de varias personas³, hemos podido rehacer una gran parte de la historia del *Westmorland*. Es en la lectura de los informes, las cartas cifradas de los embajadores y las noticias de prensa donde podemos ver la importancia que en su momento tuvo la captura de este buque y las consecuencias que han pervivido durante muchos años, debido principalmente al valor de la carga y a los destinatarios a los que iba dirigida.

El mismo día 8 de enero de 1779, el Gobernador de la Costa, conde de Ofalia, escribe una rápida nota al Secretario de Estado, el conde de Floridablanca, dándole cuenta de la noticia, aunque no de su alcance. Lo hace con la puntualidad con la que todos los gobernadores de plazas y puertos de la costa informan a la Corte del movimiento de los barcos de guerra de las dos potencias beligerantes:



Mui S.^{or} mio: Procedentes de Tolon, y en 14 días de navegacion han llegado, y dado fondo en el Puerto de esta Plaza los Navios de Guerra Franceses el Cathon de 64 Cañones al mando del Brigadier el Caballero de Spinouse, y el Saleiron⁴ de 74 Cañones al mando de su Capitan M.^r de Seillant y han traído una Fragata, y dos Bergantines Ingleses, que han Apresado. Doy cuenta a V.E para la de S.M, y deseo que nro S.^{or} gu^e. su vida felices años. Malaga 8 de enero de 1779⁵.

Lo mismo hace M. Humbourg, cónsul francés en Málaga, quien, siguiendo las instrucciones muy precisas que tenía acerca de lo que debía informar sobre el movimiento de buques en el puerto y presas traídas por los navíos franceses, escribe el mismo día al ministro de marina Sartine notificándole la llegada de los barcos al mando de los caballeros D'Espinouse y Silhan. La entrada en el puerto había tenido lugar a las once de la mañana, pero el estado del mar le había impedido subir a bordo, por lo que en su nota apresurada en el primer correo no da demasiados detalles. Sí manifiesta la alegría de los capitanes de barcos mercantes franceses que se encuentran en Málaga a la espera de ser escoltados para pasar el Estrecho en su camino a las Indias Occidentales. Con respecto al *Westmorland* la mención es muy escueta, puesto que en esos primeros momentos ni siquiera son conscientes de la importancia de la carga, aunque el tipo de barco y lo que habitualmente solían transportar desde el puerto franco de Livorno le hace pensar que *doit être considerable*:

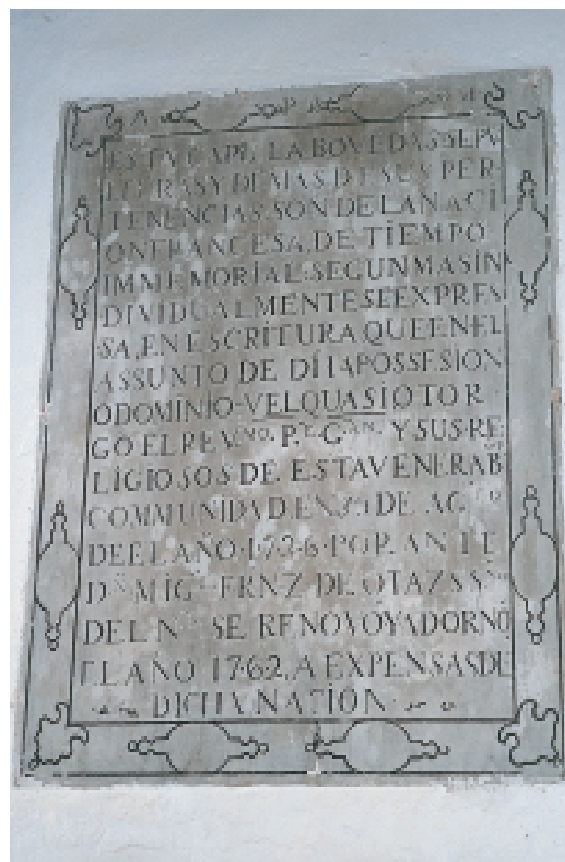
Á Malaga le '8 Janvier 1779

C'est avec un plaisir extrême que J'ay l'honneur de vous annoncer l'heureuse arrivée dans ce port des deux vaisseaux du Roy, Le Caton et le Destin, aux ordres de M. le Chev^r. d'Espinouse, et de M. de Silhan; conduisant trois prises Anglois dont l'une doit être considerable.

La grosse mer m'a empeche, Monseigneur, de me rendre á Bord pour saluer Mr. les Commandans á leur mouillage, qui a eú lieu vers les 11 heures du matin, mais je me propose de m'acquitter de ce Devoir après midy; En attendant, Monseigneur je puis vous assúrer que la presence de ces deux vaisseaux a repandú une joye inexprimable parmi les Divers Capitaines Marseillais destinés pour nous Isles d'Amérique.

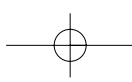
Le Courrier ordinaire pour Madrid et pour la France, qui sort d'icy exactement a une heure après midy, avoit été detenú par M. notre Capitaine General sur la priere que nous avons faite, pour laisser le temps á M le Chev^r. d'Espinouse de vous rendre compte de sa traversée; mais ce Commandant m'ayant prié m'envoier la lettre cy jointe, que dans ce moment, qu'il est quatre heures passée je prends le parti, dans cet instant même d'expédier un Exprés chargé de faire toute la Diligence possible pour atteindre le Courrier á Antequera, ville distante d'icy de sept lieues Espagnoles qui en sont au moins dix de France. J'espere qu'il y arriverá á temps, et que cette precaution ne sera pas inutile⁶.

Pero enseguida debió saberse por las autoridades y quizás también por los comerciantes y navieros de los puertos próximos que entre los barcos apresados había uno infrecuentemente valioso debido a lo excepcional de su carga. La noticia llega rápidamente a Cádiz, que es la plaza fortificada española más importante del Estrecho, donde se informaba habitualmente del movimiento de buques de guerra quizás por la proximidad de Gibraltar. Los correos por tierra entre los cónsules de Francia e Inglaterra entre Málaga y Cádiz



Iglesia de San Francisco de Cádiz donde aún se conserva, en la capilla de San Luis, la lápida en que se hace constar esta antigua propiedad de la nación francesa

son constantes y en este caso la información de la presa de los navíos ingleses va acompañada de datos que llegan a conocimiento de las autoridades españolas al cabo de tan sólo una semana. Así, el 15 de enero de 1779 el gobernador de la plaza de Cádiz, conde de Xerena, notifica al secretario de Estado, conde de Floridablanca, la noticia que ha recibido del cónsul francés Mr. Poirel. Posiblemente, aunque no lo dice aún a las autoridades españolas, lo que desea el representante de Su Majestad Cristianísima es realizar el intercambio o liberación de los prisioneros de los tres navíos en el puerto de Cádiz⁷, como se deduce de lo que ocurre en las semanas inmediatamente siguientes a esta nota. La ocasión buscada por el cónsul de Francia para hacer la gestión con las autoridades españoles es con motivo de la celebración de un *Te Deum*, en la capilla que la nación francesa tenía –y aún tiene– en el convento de San Francisco en Cádiz⁸. En su carta a Floridablanca manifiesta el conde de Xerena⁹ que ha participado en el acto e incluso lo ha presidido, porque afirma que en su opinión es lo más conveniente. Esta postura será muy distinta de la que unos días más tarde mantendrá el gobernador militar, conde de O'Reilly¹⁰. En estos términos envía el conde de Xerena la primera noticia al Secretario de Estado:



(Cádiz, 15 de enero)

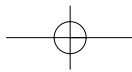
Mui señor mio: El Consul de Francia de esta ciudad me dixo ayer haver entrado en Malaga el dia 8. del corr.^{te} dos Navios de Guerra de su Nación, nombrados el Caton, y el Destin: el primero de 64. cañones, al mando del Cavallero Espinousse; y el segundo de 74. al de M.^r Seyllant, con tres Presas Inglesas; la una en Corso, y mercancia con 26. cañones, y las otras menores.

Hoy he sabido han dado también fondo en aquel Puerto dos Fragatas de Guerra también Francesas, y que todas esperaban pasar el estrecho al primer Lebante, comboyando 20 Buques marchantes de su Nacion: He podido obtener una Nota del manifiesto dela carga, que conducia el Navio de 26. apresado, que es la que incluyo, y su valor se gradua ascenderia a 100.000. lb.^s esterlinas.

El mismo Consul me expuso ser posible que dhos Buques de Guerra viniessen á este Puerto, en cuyo caso me pedia se lo franquease, á quien le respondi, que sobre ello debia estar á las ordenes, que me estan comunicadas, si en esta Bahía havia Embarcaciones Francesas, que pidiessen aprovecharse del Comboy.

En celebridad del feliz parto dela Reyna de Francia, determinó la Nacion se cantase el Te Deum en la Iglesia de S. Fran.^{co} de esta Ciudad, p.^a lo que sus Diputados hicieron p.^r esquelas combite a todos los Gefes, cuerpos, y Personas de distincion, q.^e con efecto se entonó ayer tarde con un completo, y magnifico aparato, á lo q.^e asistió de Pontifical el Rev.^{do} Obispo, y tube por conveniente presidir ese Acto, y á la noche presentarme en el Theatro Frances, donde dieron una Funcion lucida, con una especie de Loa, ó Intermedio, alusiva al objeto dela Festividad, y á los enlaces de nuestra Potencia con aquella. Todo me ha parecido conveniente participarlo a V.E. por si en algo conviniera la noticia de lo primero; y por manifestar con la de lo segundo, que en quanto me es posible procuro guardar aquella convinacion, q.^e exige la corresp.^a.¹¹

En un intento de aprovechar las buenas relaciones que existían entre las dos potencias desde la firma del tratado de navegación de 1768, el cónsul de Francia facilita una información confidencial al conde de Xerena, que incluye la relación detallada de la carga. Figura, además, la mención expresa de que entre los objetos de valor que lleva el *Westmorland* hay un cuadro que según el capitán Willis Machell tiene un valor de diez mil pesos y también que hay unos cajones destinados al hermano del rey de Inglaterra, el duque de Gloucester. La nota adjunta que envía el conde de Xerena al de Floridablanca es de gran interés para ilustrar el comercio que este tipo de fragatas armadas llevaban entre Italia e Inglaterra en la segunda mitad del siglo XVIII. Pero hay que subrayar que aunque los libros, los cuadros y las estatuas aparecen en esta lista, se mencionan de forma muy somera y sin detallar el contenido *23 Caxas de Marmol en Estatuas 35 (Caxas con) Piezas de Marmol en Pedazos y 22 Caxas de Estampas, Retratos, y libros*. Es decir, son noventa cajones con un contenido muy especial del que luego veremos que llegan a Madrid solamente cincuenta y siete. Nada hace pensar en esta primera nota que se trata de varias colecciones de gran valor y únicamente se menciona por separado el cuadro singular citado anteriormente. Esta es la nota adjunta que recibe desde Cádiz el conde de Floridablanca, conservada entre los documentos de la Secretaría de Estado en el Archivo Histórico Nacional (cat. nº 5):



Nota del manifiesto del cargamento de Navio Ingles el Vestmorland, su Capitan Wiliu Machell, viniendo de Liorna, con destino para Londres.

- 129 *Libras de seda.*
- 62 *Pipas de Aceyte.*
- 276 *Botixas de Idem.*
- 25 *Caxas de Botellas de Id.*
- 81 *Caxones de Mana.*
- 2 *Caxas de Drogas medicinales*
- 6 *Caxas de Cantaridas.*
- 22 *Barricas de sal Tartaro.*
- 2 *Tercios de Azufre.*
- 3 *Dhos Flor de Idem.*
- 34 *Balas de Cañamo.*
- 12 *Sacos de agallas de Alepo.*
- 5 *Caxas de Gasa negra de Bolonia.*
- 23 *Caxas de Marmol en Estatuas.*
- 35 *Piezas de Marmol en Pedazos.*
- 22 *Caxas de Estampas, Retratos, y libros.*
- 84 *Balones de Papel de Genova.*
- 3.837 *Barriles de Anchoas.*
- 30 *Caxas de Mercancias.*
- 5 *Caxas de Flores artificiales.*
- 5 *Caxas de diferentes spiritus.*
- 4 *Botixas de Agua de Azar.*
- 1 *Caxa con Pomada.*
- 1 *Id. con seis Limetas.*
- 1 *Caxa con dulces.*
- 2 *Barriles con Sombreros.*
- 5 *Caxas con Cuchillos.*
- 1.536 *Piezas de madera de Box.*
- 6 *Barriles con pellejos de Corderos.*
- 44 *Idem de Cabritos.*
- 4 *Barricas de Pasta para Pintura.*
- 3 *Dhas con vino dela Isla dela Madera.*
- 32 *Quesos Parmesanos, cada uno en una caja.*
- 2 *Caxas, y un paquete con semillas, y cebollas de flores¹².*

- 1 *Caxa*
- 1 *Baul*
- 1 *Caxita*
- 1 *Paquete*
- 1 *Violoncelo en su estuche.*
- 1 *Caxa con cuerdas de violin.*
- 1 *Cañon de Fusil a Dos tiros*
- 2 *Caxas de*

La Carga importara como 100mil lb.^s es.^{terlinas}. El Capitan asegura hay muchos retratos, y estatuas de bastante precio, y entre ellos algunos, que estaban destinados p.^a S. A. el S.^{or} Duque de Gosesther¹³, Hermano del Rey de Inglaterra. Hay tambien una pintura del valor de 80 escudos romanos, ó 40 libras tornesas¹⁴, que componen diez mil pesos de nuestra moneda.

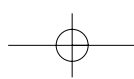
La carga de los otros dos Buques Ingleses apresados consiste en 8500. quintales¹⁵ de Bacalao Superior¹⁶.

Mientras los conductos oficiales están trasmitiendo la noticia de las presas que han llegado a Málaga, la prensa comienza a publicar alguna información, que en un primer momento es todavía escueta. Tan sólo once días después de la entrada en el puerto y cuando aún no ha partido la flota francesa ni, al parecer, se han vendido ni el buque ni la carga, la *Gaceta de Madrid* da a conocer este episodio. La noticia centra más su atención en los buques franceses y sus características que en lo que transportaban los barcos apresados. Incluso en el caso del *Westmorland* todavía no debe haber trascendido la información que ya poseía el conde de Floridablanca acerca del valor de la carga y se limita a calificarlo como un buque corsario de 26 cañones:

Gazeta de Madrid. Martes 19 de enero de 1779

*Acaban de entrar en este puerto los dos navíos de guerra Franceses el *Caton* de 64 cañones y 600 hombres de tripulacion, su comandante el Caballero Espineuse Brigadier de la Real Armada, y el *Destino* de 74, y 700 hombres, su comandante el Caballero Silhans, que salieron de Tolón el 25 de Diciembre anterior, y traen dos presas Inglesas cargadas de bacalao como asimismo un corsario de la propia nación de 26 cañones que han tomado sobre las costas de Levante.*

Al día siguiente, el embajador inglés informa a su ministro. Había tenido noticia en un despacho del cónsul inglés en Málaga, Mr. Marsh, fechado el mismo día 8 en que entraron en el puerto. Ahora añade que de los tres barcos apresados había uno que creía *of considerable value*. Sin embargo, centra su interés en informar acerca de los buques franceses que han llegado a Málaga e incluye un comentario acerca de la dispensa que se va a conceder a los súbditos de este reino para comer carne tres días a la semana, lo que afectaría al precio del bacalao que se solía comerciar en esta época del año por la mayor demanda que se producía durante la Cuaresma. Habrán de pasar aún algunos días hasta que el embajador Gratham¹⁷ se percate de la importancia del *Westmorland* y lo comunique en otra carta al ministro Weymouth¹⁸. La nota del representante inglés recoge escuetamente la información indicada:



Madrid 20 Jan. 1779

Mr. Marsh, His Majesty's Consul at Malaga has acquainted me that on the 8th. Instant two French Ships of the Line put into that Port with three Prizes, one an Act Ship from Leghorn, of very considerable Value; & two laden with Fish From Gibraltar.

These Ships of War are probably to convoy the French trade thro' the Streight there being now in the Port of Malaga thirteen Soil of Large Vessels bound to Martinico & Sⁿ. Domingo.

There is no Certainty of M. Fabre having left Toulon, tho' when these French Ships of War came into Malaga, it was thought, that he had sailed with three Ships of the Line & four Frigates.

I hear that a Dispensation is expected from the Court of Rome giving the Subjects of this Kingdom leave to eat Flesh three Days in every week of Lent, & that it is to be in force for three years; The high price of Salt Fish has been the Cause of this Regulation¹⁹.

La noticia de la presa del *Westmorland* tarda un mes en llegar al Livorno, pero allí se recibe con especial inquietud y las consecuencias que habrían de tener quedan reflejadas en la numerosa documentación que genera la reclamación de la carga asegurada²⁰. Es el periódico *Notizie del Mondo* el primero en hacerse eco de la captura, pero si bien informa que es el buque francés *Destine* el que ha hecho la presa, no da el nombre del *Westmorland*, aunque si informa que se trata de un buque inglés muy rico:

Notizie del Mondo

Livorno 10. Febbraio de 1779

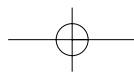
Si sente che il Vascello Francese il Destino abbia predati, e condotti a Malaga tre Bastimenti Inglesi, uno dei quali assai ricco, che era di qui partito per Londra.

Unos días después la *Gazzetta Toscana* publica que han llegado cartas de Francia en la que se confirma que es una nave con una carga muy rica, procedente de Livorno, la que han capturado y conducido los franceses al puerto de Málaga. Con esos datos se teme que pueda ser el *Westmorland*, al que en la noticia denominan el *Vestemerland*. Era evidente que los numerosos aseguradores, que habían compartido los riesgos de esta expedición, serían los primeros interesados en conocer los detalles de la captura y sus circunstancias. En un primer momento se cree que ha sido conducido a Toulon, donde se estaba siempre al acecho de los barcos ingleses que pudiesen partir de puertos italianos. Y también debido a que la flota pertenecía a Toulon y era allí donde había que dar cuentas de este tipo de presas. La confirmación en las siguientes semanas de que la noticia era cierta puso en marcha un proceso jurídico de reclamación ante el Consulado del Mar de Pisa que habría de durar varios meses.

Gazzetta Toscana, num. 8 de 1779

Livorno, 17 Febbraio, pag. 32

Coll' ultime lettere di Francia, e Genova si è avuta la conferma della preda stata fatta dai Francesi di una Nave mercantile Inglese, di quà partita con ricco carico per Londra, e si crede possa essere il Vestemerland, e che sia stata condotta a Malaga. Anche la Nave del Cap. Angiolo Mancini Toscano²¹ partita pure per Londra è rimasta in potere dei Francesi, che l'hanno condotta a Tolone.



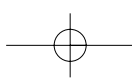
Mientras el *Westmorland* está en el puerto malagueño, las representaciones consulares de Francia e Inglaterra comienzan a moverse activamente. Además del buque y la carga se hace un considerable número de prisioneros que darán lugar a negociaciones por parte del brigadier D'Espineuse a través de los cónsules franceses de Málaga y Cádiz.

La primera decisión de interés en relación con la carga artística que transportaba se refiere a un cuadro de gran valor que el capitán Willis Machell menciona, de manera expresa, como hemos visto, en su declaración de carga. Se trataba de la *Liberación de Andrómeda* pintado por Mengs por encargo del mecenas y coleccionista sir Watkin Williams Wynn, que había sido terminado y expuesto en Roma en febrero de 1778²² (cat. nº 94). El brigadier D'Espineuse pide al cónsul francés en Málaga que lo envíe por tierra a la embajada de Madrid para que, desde allí, se le remita al ministro de marina Sartine. Conocíamos este incidente que afecta a una obra capital en la producción de Antón Rafael Mengs porque su biógrafo Azara se hace eco de manera breve, pero sin que nos quepa la menor duda de que se trata de la misma obra:

No obstante este deplorable estado de salud y de postracion de fuerzas, ni un dia interrumpió sus trabajos. Acabó un quadro de Andromeda y Perseo, que años antes habia empezado, en que hizo ver el carácter heroico de los Griegos: carácter que no puede gustar á los vulgares aficionados, que no conocen las bellezas ideales. Este quadro yendo á Inglaterra fue apresado por un Capitan Francés que arribo á Málaga, desde donde le remitió por tierra, pasando por Madrid, de regalo a Mr. Sartine, Ministro de la Marina de S. M. Christianísima²³.

El envío del cuadro a Madrid, para ser desde allí remitido a Francia, ha dejado numerosos testimonios documentales, pero ello no ha impedido que en la bibliografía en que se recoge la azarosa historia de esta obra de Mengs haya una cierta confusión acerca de las circunstancias de la captura. Algunos autores piensan que fue capturado por corsarios españoles, otros, que fue llevado al puerto de Toulon y ninguno recoge las noticias de que formaba parte de la carga artística del *Westmorland*. El lienzo de Perseo y Andrómeda fue pronto adquirido en Francia por Melchior Grimm, que actuaba como agente de Catalina II de Rusia y por ello se encuentra actualmente en el museo del Ermitage en San Petersburgo. Pero a lo que afecta al envío desde Málaga en estos primeros días inmediatos a la captura, es interesante el dato que recoge el canciller del consulado francés en Málaga, de nombre Esquirol, cuando, al retirarse del servicio al año siguiente y regresar a Francia, pide una ayuda económica en atención a sus muchos años de servicio y entre ellos destaca la gestión que ha hecho en relación con el *Westmorland*²⁴.

La noticia de que se ha enviado el cuadro a Francia por tierra está también en una carta del cónsul francés en Málaga Mr. Humbourg, de fecha 20 de abril, dirigida al ministro Sartine, en la que, efectivamente, dice que ha apartado el fardo en el que va la *Liberación de Andrómeda* y se lo expedido por tierra a través de la embajada en Madrid: *J'avrai soin de retirer le Rouleau dans le quel est renfermé un Tableau representant la Delivrance d'Andromede et Je vous le ferai sur le champ par la voie de M. L'Ambassadeur du Roy á Madrid qui avrá soin de vous l'expedier par la voye la plus sûre, et la plus prompte²⁵.* La posterior historia de esta obra, considerada el mejor ejemplo de lo que Mengs trataba de lograr como ideal neoclásico, inspirándose en los modelos que había



conocido de la pintura antigua de Pompeya y Herculano, la llevan poco tiempo después a la colección de Catalina II de Rusia y en la actualidad se conserva, como hemos dicho, en el Museo del Ermitage.

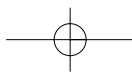
El *Westmorland* y la carga quedan en el puerto de Málaga, donde se disputan la operación de venta dos casas de comercio que habitualmente trabajaban para los franceses en aquel puerto o que abastecían a sus barcos de guerra. Intenta hacerse con esta suculenta operación el comerciante hamburgués Freyer, que se había ocupado de los intereses franceses durante muchos años, pero, según informa el cónsul Humbourg, hace tres años que se está sirviendo también de los comerciantes franceses Sette y Puente. Pide por ello autorización al ministro Sartine para realizar la venta de la carga del *Westmorland* a través de ellos, como ya había hecho en el caso de los dos bergantines *Southampton* y *Triton* cargados de bacalao:

Vous ne pouvés sans doute, Monseigneur, que luy savoies bon gré des affrés de Service quil vous faites au nom du Sr. Freyer Negociant hambourgeois etabli en cette ville, tant pour fournir aux vaisseaux du Roy tout l'argent et autres besoins qui pourrient leurs avantageuse de la cargaison du Westmorland, moi, en suposant, Monseigneur, comme ce la est en effect, que depuis douze années que j'exerce ce consulat je ne suis prévalû pour toutes les avances que J'ay été dans le cas de faire pour le service de sa Majesté et pour celui de la Nation, des S^{rs}. Sette et Puente negocians françois, qui se sont toujours particulièrement empressés à me secourir, et à me seconder dans toutes mes operations quelconques J'ay pensé qu'il estoit naturel, et même equitable de continuer à me servir de leurs Ministere dans les conjonctures presentes pour la vente des prises conduites dans ce port par les Batiments du Roy, d'autant plus que ces Negocians sont de toute solidité d'une probité et ponctualité à tout epreuve, et quils travaillent avec des fonds proprés au moins de trois cent mille Piastres, tandisque la maison du Sr. Freyer, homme d'ailleur très estimable, et avec le quel j'ay des liasons d'amitié.

La carga del *Westmorland* era poco frecuente y la expectación que había en el puerto debió ser grande. Se estaban recibiendo presiones de Roma para que no se vendiese uno de los cajones en el que iban reliquias de santos. Llega la noticia de la carga a la Corte y existen gestiones en el consulado francés de Málaga para ocuparse de lo que evidentemente iba a ser un suculento negocio. El mismo Humbourg lo dice en su carta al ministro:

... j'ay lé honneur, Monseigneur, de vous confier sous le secret circomstance, vous supliant en même temps vous reposer avec une parfaite securite sur les choix que J'ay fait de concert avec Mr. nos commandants des S^{rs}. Sette et Puente don(t) le zele l'activite et l'Intelligence m'ont toujours été très utiles, et me deviendront essentielles dans le maniement de la cargaison de Westmorland pour la vente de la quelle J'attends, Monseigneur, vos ordres avec d'autant plus d'impatience que plusieurs Negocians de cette place s'ont chargé d'acheter les différens articles dont elle est composé au moment que ces ordres ne seront parvenus²⁶.

No hemos localizado aún en los archivos malagueños las numerosas escrituras originadas por la venta de esta presa, pero fueron muchas las gestiones burocráticas a que dio lugar. Esquirol, mencionado canciller del consulado francés en aquella ciudad, solicita un año después un porcentaje del valor de las presas de acuerdo con el reglamento de 1720 que había sido abolido. Había estado todo el año anterior defendiendo los intereses de su país tratando con negociantes, banqueros y escribanos, en la esperanza de que le iba a

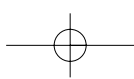


corresponder una parte para él considerable. Con las nuevas instrucciones dictadas tan sólo el año anterior ve desvanecidas sus esperanzas, como él mismo dice en su escrito. Pide, por tanto, una interpretación favorable a sus intereses y argumenta para ello los muchos años de servicio que ha prestado en España y el celo con el que durante casi un año se ha ocupado del mantenimiento del *Westmorland* en el puerto de Málaga y las numerosas escrituras que ha tenido que hacer en las operaciones de venta de su carga:

Il y a un an passé que je travaille de concert avec M. le Consul au service du Vaisseau Le WestMorland, prise faite par les vaisseaux du Roy, le Caton et le Destin aux ordres de M. le Chev^r D'Espinouce Bâtiment qui a fait de l'eau à couler bas, ne doit sa conservation qu'à nos soins continuels, en particulier du Navière, le rembarquement de ses effets, sa vente, et la Delivraison dont nous sommes occupés; ont donné lieu à beaucoup de formalités et écritures: je me flattois Monseigneur, de le trouver à la veille de voir mes peines compensées et de recueillir le fruit de mes travaux. Conformement au Règlement de l'année 1720 qui attribue aux Chancelliers, un pourcent de toutes les sommes qui seront déposées dans la chancellerie; mais le nouveau Règlement de Sa Majesté du 8 9^{bre} de l'année dernière à fait évanouir en partie, mes espérances; les chancelliers y sont entièrement oubliés pour les prises faites par les Vaisseaux du Roy...²⁷

En lo que concierne a la liquidación del *Westmorland* y su carga debió de concluirse en el verano de 1779, a juzgar por la nota marginal puesta en la liquidación de otra presa de nombre *Star* hecha por la fragata *Magicienne* al mando del caballero Boades. El envío se hace mediante una letra de cambio a nombre de M. Lombard, Comisario General de la marina de Toulon. Entendemos, pues, que es en este puerto donde se hizo la liquidación de la venta del *Westmorland* en Málaga y, con seguridad, la explicación pormenorizada de la tasación del buque y de su carga.

En los informes que los cónsules ingleses en Málaga y Cádiz, así como el embajador Gratham envían al Secretario de Estado y al Almirantazgo, tienen especial interés en dar cuenta del movimiento de barcos franceses por los puertos españoles, pero añaden escuetas noticias relativas a presas, sobre todo cuando afectan a barcos de la armada. En una de esas cartas, fechada en Cádiz el 19 de febrero de 1779, cuando apenas había pasado poco más de una semana desde la llegada de los barcos al puerto de Málaga, y mientras se estaban haciendo los primeros contactos para la venta, se da cuenta de que hay un considerable número de prisioneros procedentes de cinco presas, entre las que se encontraba el *Westmorland*. Esta fragata llevaba una tripulación de unos sesenta hombres, pero iban también algunos pasajeros, y entre ellos los hijos del comodoro George Johnstone que había sido primer gobernador de la que, durante el breve período de administración inglesa, fue denominada Florida Occidental, entre 1763 y 1767²⁸. Venían de Italia acompañados por su tutor y hacían en barco el regreso a Inglaterra, que por lo general se realizaba a través de la ruta de los Alpes en los meses de verano. En este caso, partiendo de Italia en el mes de diciembre, la opción del viaje por mar estaba justificada, aunque tenía evidentes riesgos. La carta, dando cuenta del incidente, iba dirigida a Weymouth, Secretario de Estado, por el cónsul inglés en Cádiz Joseph Hardy, pero notificándole que había enviado copia al almirante Duff, quizás por la presencia de los jóvenes prisioneros:



(en el margen izquierdo) *Copy sent to the admiralty*

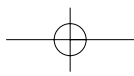
Cadiz 19.th Feb. 1779

In my letter N^o 4 I informed your Lordship that two French Ships of the line and two Frigates were coming into this Bay, they arrived the 13.th in(stant) and are now here They have not been admitted to Prattick, but leave is granted for their Commanders and some other Oficiers to come a Shoar which I understand they will not accept. These Ships have on board Eighty six prisoners taken in several English Ships in the Mediterranean it has been proposed to me to enter into an agreement for an Exchange of these Men our as I have no instructions on this matter I am quite at a loss how to act. I have therefore referred it to Admiral Duff whose answer I expect next post among the prisoners above mentioned are two youth sons to Governor Johnstone and their Tutor, who were taken in the Westmorland from Leghorn, on his passage to England. I am endeavouring to obtain their release as Passengers which I hope will be effected²⁹.

Una de las trabas que encuentra el cónsul inglés en Cádiz es la falta de instrucciones concretas acerca de lo que debe hacer con los prisioneros que llegan a esa plaza. De todas formas, dice en su carta al Secretario de Estado Weymouth que ha llegado a un acuerdo con el cónsul francés para que cuando llegue la flota de D'Espineuse con los prisioneros, se haga un intercambio con los de nacionalidad francesa que había en Gibraltar y cuyo mantenimiento estaba siendo gravoso para las autoridades del Peñón. Así, cuando al cabo de dos semanas llega la flota francesa a la bahía de Cádiz, los cónsules Poirel, de Francia y Hardy, de Gran Bretaña, estaban al corriente de la operación que se iba a realizar en aquel puerto. No debía ocurrir lo mismo con el conde de Xerena, ni sobre todo con el gobernador militar O'Reilly, que pusieron toda clase de dificultades administrativas al desembarco de oficiales y miembros de la tripulación, argumentando la neutralidad de España en el conflicto y el hecho de que en ese momento no había en aquel puerto barcos franceses esperando protección.

En estos días finales de enero de 1779 en que los barcos *Catón* y *Destine* se encuentran en Málaga, se les añaden las fragatas *Magicenne* y *Athalante*, quedando toda la flota al mando del brigadier D'Espineuse durante algún tiempo. Parten en dirección al Estrecho el día 23, pero regresan el 29 obligados por el fuerte temporal, trayendo apresado el buque inglés Elena, al mando del capitán David Power, que navegaba de Cork a Gibraltar con una carga de manteca y carne salada³⁰. Parten unos días más tarde y, finalmente, la flotilla es avistada por el vigía de Cádiz al atardecer del 12 de febrero. Durante el tiempo que habían permanecido en Málaga hubo intentos de liberar a los prisioneros y muy particularmente a los hijos del gobernador Johnstone, pero sin resultado. Esta primera negociación la pone en conocimiento del Secretario de Estado Weymouth el embajador inglés en Madrid, quien ha sido previamente informado de sus inútiles intentos por el cónsul Mr. Marsh. En su carta expresa la confianza de que en Cádiz se pueda llegar a un acuerdo:

On board the Vessel from Leghorn, taken by the French Men of War, as mentioned in mine N^o.4. were two Sons of Governour Johnstone as Passengers. The very unreasonable Demand made by the French Captain for their Release, has hitherto prevented its taking place. And I do not in the present Circumstances Know what steps I can with propriety take for their Liberty. I have some hopes however that this matter may be settled at Cadiz³¹.



Tras una complicada serie de negociaciones y recelos en el puerto de Cádiz, se acaba por intercambiar a las tripulaciones de las distintas presas y se libera a los hijos de Johnstone sin condiciones. El embajador Gratham así lo comunica a Londres en una carta cifrada con fecha del día 1 de marzo de 1779:

The french Ships in quarantine at Cadiz are likely to sail soon, in order to get out of the way of a reinforcement, which they expect to be coming to Gibraltar 599. 832. 2513. 1817. 3291. 1371. 2676. 3413. 388. 1238. 11. 407. 2617. 128. 554. 2119. 1311. 1941. 2226. 3365. 1660. 753. 2636. 2979. 99. 1707. 2372. 2545. 3604. 1618. 2043. 1792. 339.

Mr Hardy acquaints me that the French Commodore has very proposly & and politely released Gouv Johnstone's Sons, and their Tutor without any Demand for their exchange. In settling which business, and the exchange of some Prisoners, he (Mr. Hardy) has been assisted by the Spanish Commandant of the Port of Cadiz³².

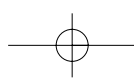
Este episodio de la captura de los hijos de Johnstone cuando regresaban de Italia en el *Westmorland* quizás explique las razones por las que el antiguo gobernador de la Florida organiza una pequeña flota de cinco barcos bajo su mando con objeto de realizar una misión que se mantenía en el más estricto secreto. La *Gaceta de Madrid* se hace eco de estos preparativos, que no tenían otro destino que recoger en los puertos portugueses de Oporto y Lisboa los barcos ingleses que estaban esperando protección y en alguno de los cuales vendrían los hijos del propio Johnstone con su tutor:

Gazeta de Madrid 11 de mayo de 1779 "Continuación de las noticias de Londres del 16 de Abril"

El Gobernador Johnstone, quien en medio de los debates parlamentarios suscitados con motivo de las dudas que manifestaba el Lord Howe sobre su pericia marítima ofreció públicamente servir á la patria, acaba (según dicen) de aceptar el mando de 5 navios de línea y de algunas fragatas, y se hará inmediatamente a la vela para una expedición secreta.

A su regreso se considera un fracaso la expedición, por el excesivo gasto que había supuesto y la escasez de resultados. La prensa de Londres lo satiriza duramente y se le obliga a comparecer en el Parlamento, donde se compromete a realizar una nueva expedición, quizás para acallar las voces que en cierto modo lo deshonraban calificándolo de mal marino. A fines del mismo año de 1779, George Johnstone fondea de nuevo en Lisboa al mando de una nueva flota que obtendría escasos resultados³³. Ante la posibilidad de que fuesen hacia Cádiz o Gibraltar, se informa al gobernador de esta Plaza de las características de la flota:

Muy Sr. Mio, y de mi mayor estimación. Con fecha de diez y ocho de Noviembre de este año se ha rezevido noticia, que en el Puerto de Lisboa ademas de los quatro corsarios Yngleses el dia diez y siete por la tarde havia entrado una Esquadra Ynglesa, que salió de Pousmouth quize dias antes mandada por el Comodor Jorge Jonstone compuesta de la fragata Romney mandada por dicho comandante de cinquenta cañones y trescientos cinquenta hombres, La Brillante Capitan Fanford (sic) de veinte y ocho cañones y doscientos hombres La Comoran Capitan Jorge Payne de veinte y seis cañones, y ciento treinta hombres, La Tartaro su Capitán Alexandro Gree de veinte y ocho cañones, y doscientos hombres, la chalupa de guerra Ratlonesch Capitan Guillermo Vee ... de doce cañones y cinquenta hombres³⁴.



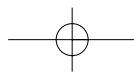
El día 8 de diciembre del mismo año, el cónsul español en Oporto notifica que la escuadra de Johnstone ha entrado en aquel puerto para convoyar cuarenta y ocho navíos de carga ingleses que se hallaban esperando protección para reanudar su viaje a las islas Británicas.

La multitud de escritos, cartas cifradas e informes secretísimos remitidos por los cónsules y los embajadores, que envuelve todo el episodio del *Westmorland* desde su entrada en el puerto de Málaga hasta que la flota francesa abandona el puerto de Cádiz un mes más tarde, apenas hacen mención a la carga de gran valor que transportaba. Las operaciones mercantiles de su venta se realizaron en el mismo puerto malagueño y allí quedaron durante algunos años los cajones con libros, obras de arte y otros objetos de valor que se habían mencionado en la declaración de carga del capitán Willis Machell.

La noticia de la captura tuvo las lógicas consecuencias en el consulado del mar del puerto de Livorno, donde el barco y la carga habían sido asegurados. La reclamación del pago de las diversas mercancías da lugar a ciertas demandas, pero en ningún caso se mencionan los libros, cuadros ni cajas con mármoles y esculturas, que posiblemente se consideran efectos personales o parte del equipaje de los remitentes³⁵. El proceso se inicia tan pronto como se tienen noticias fidedignas de la captura del *Westmorland*: *Come viaggio facendo da Nave fu dai Corsari, e Navi Francesi depredata, come è pubblico, e Notorio*. Sabemos que al menos en un caso la casa comercial de MaCarty e hijos, con sede en Livorno, encarga infructuosamente la recuperación de una caja en el puerto de Málaga. Nos da detalles de este intento frustrado el ex jesuita John Thorpe, cuando casi cinco años después de la presa se entrevista en Roma con el embajador Azara³⁶. Las noticias que había logrado obtener se limitaban a que una parte de la carga había sido adquirida en Málaga por la compañía de un tal Patricio O'Brian y posteriormente vendida al rey. Este individuo, del que no hemos obtenido información, puede ser uno de los muchos irlandeses que vienen a España en el siglo XVIII y forma parte de los dieciséis negociantes que constituyen la llamada Compañía de Lonjistas de Madrid, en cuya posesión están los cajones que nos interesan al finalizar la guerra en 1783.

La orden real transmitida por el conde de Floridablanca al concluir las hostilidades con Inglaterra determina que el rey ha sido informado de la existencia en el puerto de Málaga de una serie de cajones que contienen *diseños, pinturas y otros efectos de los mas celebres profesores, pertenecientes à las nobles artes, que habían sacado de Italia para Inglaterra los quales existen actualmente en la ciudad de Malaga en poder de una Compañia de Comerciantes*³⁷ (cat. nº 7) y da instrucciones para que se trasladen a Madrid y se depositen en la Real Academia de Bellas Artes. La idea inicial es encargar a una persona competente para que haga un inventario del contenido y seleccione para la Academia lo que considere más útil para los profesores y la enseñanza de las artes. Esta persona será el secretario de la misma, don Antonio Ponz, quien en el momento de la llegada de los primeros cajones remitidos desde Málaga se encontraba haciendo un viaje por Inglaterra.

Transcurren así, entre octubre de 1783 y mayo de 1784, unos meses en los que se está en negociaciones con los propietarios de este valioso cargamento del *Westmorland*. En las primeras listas el propio conde de Floridablanca marca lo que pudiera interesar, con objeto de que el resto se devuelva a los lonjistas. En alguno de estos inventarios Ponz anota de su propia mano los libros y estampas que están repetidos de los que



la Academia en principio se quedaría con un ejemplar: *repetido, se aparta el uno*. De esta forma, tenemos la posibilidad de conocer la evolución que durante estos meses tiene la negociación y el proceso de compra.

Tras una serie de entrevistas y contactos, al parecer verbales, comienzan los primeros documentos que hemos encontrado sobre el proceso de negociación con la Compañía de Lonjistas en enero de 1784. Una carta de Lema a Ponz, de fecha 21 de enero, transmitiéndole órdenes del Secretario de Estado, hace alusión a un trato previo con Cabarrús en nombre del Banco de San Carlos para acceder a la solicitud del derecho de extracción sin pago de intereses que habían solicitado los miembros de la mencionada sociedad mercantil: *Esta noche va al Banco la recomendación para que los Longistas consigan la extracción de medio millon de pesos y a estos el aviso para que practiquen las dilig.^s oportunas. Digales Vm que visiten a Cabarrus y le recuerden lo que quedo tratado conmigo*. Debe tratarse de conversaciones tenidas entre noviembre y diciembre del año anterior, pero nos falta en la documentación el desacuerdo inicial en la negociación, a la que Lema vuelve a aludir unos días más tarde; en nueva carta, de fecha 12 de febrero, dice a Ponz: *Los Longistas han buuelto á embrollar el asunto por no haverme prevenido que la extracción de medio millon de pesos no les podía producir ya, la recompensa que solicitaron. Han hecho nuevo recurso exponiendo esto y se ha pasado a informe del Banco. En el dicen que el valor de las curiosidades es de quarenta mil pesos y no es justo que pase así y por lo mismo le he dicho à Cabarrus que Vm le informara delo que podra abonarseles sin perjuicio de lo justo, pues tengo muy pres.^{te} que se contentaran con veinte mil pesos. Vm y yo por el bien de la Academia y dela Nacion tenemos que andar en estas cosas*. Debía haber en este momento un fuerte desacuerdo en la negociación de la compra, porque se deduce en alguno de los escritos que ha habido incluso la insinuación de que se podían devolver de nuevo los cajones al puerto de Málaga. En estas circunstancias los representantes de la Compañía de Lonjistas envían por escrito sus pretensiones en un nuevo documento que firman Juan Ángel Olavarrieta y Bartolomé Elajalde, aunque en las conversaciones parece ser que el miembro más insistente en las pretensiones iniciales es José Terroba. El original de este escrito se conserva en la Academia de Bellas Artes y en él se aportan interesantes datos sobre el estado en que se encontraban las conversaciones, que no habrían de concluir hasta cuatro meses más tarde y se alude a que se trata de una reiteración de sus pretensiones: *Los Directores de la Compañia de Lonxistas de esta Corte exponen nuevam.^{te} à V.E. lo mismo que tuvieron el honor de hacerle presente personalmente, y es, que en el año pasado de 1780 compraron en el Puerto de Malaga un Buque con su Cargazon que los Franceses apresaron à los Ingleses: desembolso la Comp.^a Ciento Setenta y tres mil y quinientos pesos precio principal de aquella compra, el qual añadiendo los derechos que se pagaron à la R.^l Hacienda, gastos de Comision, valor del Buque que represaron los Ingleses, vino a consistir en mas de Doscientos y Veinte mil pessos: Entre los efectos que incluia dha Carga eran Pinturas, Libros, Figuras de Marmol, y otras preciosidades de esta Naturaleza, que se tuvieron presentes en la Compra, como uno de los Articulos mas notables della, los quales en virtud de Orn de S.M. comunicada por V.E. se han conduxido, y colocado ó depositado en la R.^l Casa de la Academia delas Nobles Artes de esta Corte en donde los han visto, y reconocido los directores obedeciendo el precepto de V.E. y en execución del mismo han tratado, y conferido con D.ⁿ Antonio Ponz Secretario dela misma Academia:*

Los Directores Señor Exc.^{mo} conociendo que aquellas preciosidades pueden servir el fomento à las nobles artes que se cultiban en dha R.^l Academia, y que esta como tan util al Estado merece la R.^l proteccion de S.M. y el mayor celo, y atención à V.E. tienen la apreciable honorifica ocasión de poner en mano de S.M. los significados efectos para que disponga de ellos segun fuese de su R.^l agrado; pero pues las R.^s piadosas intenciones de S.M. indicadas à los Directores asi por V.E. como por el citado D.ⁿ Antonio Ponz, es que la Compañía sea recompensada con mano liberal, como tan propio del R.^l Magnanimo Corazon de S.M. hallan que esto puede verificarse, sin gravamen, y con utilidad dela R.^l Hacienda si S.M. se dignase conceder à la Compañía facultad para extraer del Reyno Seiscientos mil pessos pagando el quatro por Ciento que está en practica en estos casos.

*Los Directores Señor Exc.^{mo} han de merecer à V.E. Se sirva mover el Real animo de S.M. a fin de que se digne admitir la cesion que tenemos el honor de hacer à S. R. P. por mano de V.E. delas Pinturas, Marmoles, y demas preciosidades depositadas en la R.^l Academia; y a fin tambien de que se digne S.R. Piedad conceder à la Compañía la Licencia para la extraccion delos Seiscientos mil pessos, con la paga de dros acostumbrados de quatro por ciento, suplicamos a V.E. protexa las dos partes que abraza nuestra solicitud...³⁸ Esta solicitud concluye con la autorización para sacar del reino quinientos mil pesos, lo que al parecer no es inicialmente del agrado de la compañía de comerciantes, que vuelve a insistir reclamando la revisión del citado acuerdo. Este escrito aporta la noticia de que el *Westmorland*, con otro nombre que no se especifica, fue represado por los ingleses al poco tiempo, cuando navegaba para La Habana. Argumentan los representantes de la Sociedad de Lonjistas de Madrid, que poco pueden hacer ellos con la parte restante de la carga que se les pretende devolver: *Por escrito y de palabra tubimos el honor de manifestar al Excmo. Sr. Conde de Floridablanca que pongamos en manos de S. M. las preciosidades que de su Rl. Orden se remitieron de Málaga y depositaron en la Rl. Academia de San Fernando para que se dignase disponer de ellas como fuere de su soberano agrado y obedeciendo los preceptos de S. E. consiguientes de las piadosas intenciones de S.M. que eran las de que la Compañía fuese recompensada con mano Rl. propusimos que pues la tubo de costo la compra de la nave y su carga que represaron los ingleses navegando para la Habana con permiso Rl, incluso ciento quatro mil y cien rs de dros que se pagaron a la Rl. Hacienda pasados de doscientos y veinte mil pesos se concediese de la Compañía la facultad de extraer del Reyno seiscientos mil pesos, pagando el quatro por ciento que este en practica. Nos ha encargado Vm de haverle mandado que de las preciosidades se separen para la Academia las que se han señalado y separado efectivamente que de las restantes dispongamos libremente y que por las remitidas quiere S. E. dar a la Compañía una decente gratificación con respecto de lo que costó en todo la nave a cuyo fin deveriamos los Directores vernos con S. E.**

Siempre los Directores y la Compañía están gustosamente propensos a condecender con quanto S. E. quiere disponer pero no podrá menos el insistir en su anterior cesión y propuesta y de rogar a S. E. la oiga y admita benignamente y porque ningun uso puede hacer la Compañía de las preciosidades que se la quieren devolver que la se mas grato y honorifico que el de que sirvan a la Academia ya que por la recompensa que solicitan no es gravosa a S. M. ni tampoco al Banco Nacional, una vez que por manos de este se haga la extracción de los seiscientos mil pesos dando cuenta de su producido a la Compañía pues de esa forma queda intacto el ofrecimiento que se haya hecho al Banco a este particular³⁹.



Opere Varie di Architettura... de Piranesi que venía en el *Westmorland*. Ejemplar conservado en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. Algunos ejemplares conservan impactos de bala producidos durante la Guerra Civil

De este modo, lo que había sido inicialmente una negociación para seleccionar parte del cargamento del *Westmorland* concluye con la donación al rey, para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la parte restante del cargamento de libros, estatuas cuadros y demás objetos de arte que habían venido de Málaga. A partir de este momento los libros y las estampas se integran en la biblioteca. Los cuadros se exponen en diferentes salas y varios de ellos en la que se denomina en los inventarios “Salón Principal”. Con el paso del tiempo parte de esta colección ha sido catalogada omitiendo la procedencia, ignorando en muchos casos los autores y, sobre todo, sin conocer la identidad de quienes habían sido sus propietarios hasta el momento de la presa. Los cuadros y estatuas que fueron enviados a los palacios reales están hoy en el Museo del Prado y en Patrimonio Nacional. Los libros y estampas se conservan en su mayor parte en la biblioteca de la Academia, donde se pueden apartar gracias a las iniciales *PY* que se les puso manuscrita a tinta en el siglo XVIII, quizás por el bibliotecario Pascual Colomer, que aún alcanzó en su inventario de 1792 a tener noticia de este episodio. Algunos de estos libros, junto con una maqueta de corcho de los templos de Vesta y de la Sibila en Tívoli, fueron a la Escuela Superior de Arquitectura en el siglo XIX. Uno de los accidentados episodios finales de algunos libros de Piranesi que venían en el *Westmorland* tuvo lugar durante la Guerra Civil española cuando fueron utilizados para hacer barricadas en la Ciudad Universitaria. Muchos de estos libros tienen incrustados fragmentos de metralla y uno de los tomos, que aún conserva el sello de la Academia de Bellas Artes, está atravesado de parte a parte por un proyectil. El estudio pormenorizado de todo el cargamento del *Westmorland* y

sus incidencias posteriores podrá hacerse a partir de ahora gracias a la numerosa documentación que existe y que hemos podido localizar. En las páginas siguientes se han seleccionado alguno de los temas más significativos.

Las gestiones del representante inglés para recuperar en nombre de algunos de los caballeros ingleses, al menos los retratos que se habían hecho en Italia y los dibujos, fueron infructuosas en los años posteriores a la finalización de la guerra. Ésta es posiblemente la explicación de que en 1796 se encargase una copia del retrato de lord Lewisham al pintor sevillano Joaquín María Cortés, que en esos años se formaba en Madrid y tenía cierta fama de buen copista. El cuadro no llegó nunca a enviarse a Inglaterra, posiblemente porque ese mismo año se abre un nuevo período de hostilidades con Inglaterra, por lo que acabó en Sevilla, en cuyo museo de Bellas Artes ha estado muchos años identificado como sir William Hamilton.



José María Cortés, 1796
Copia del retrato de George Legge,
lord Lewisham, de Pompeo Batoni.
Museo de Bellas Artes, Sevilla

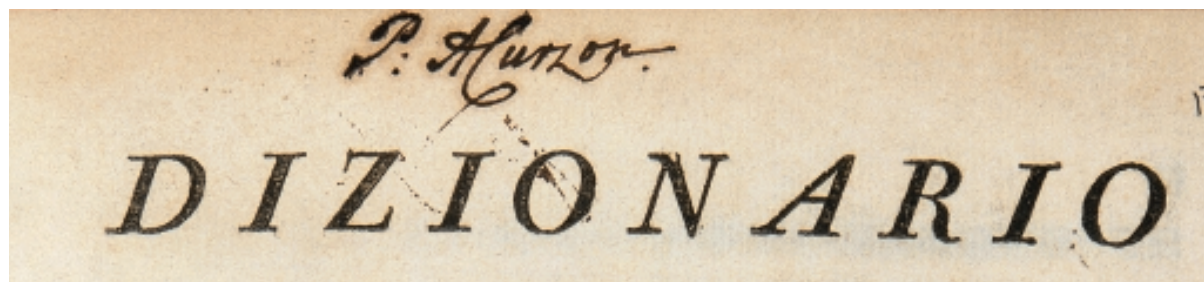
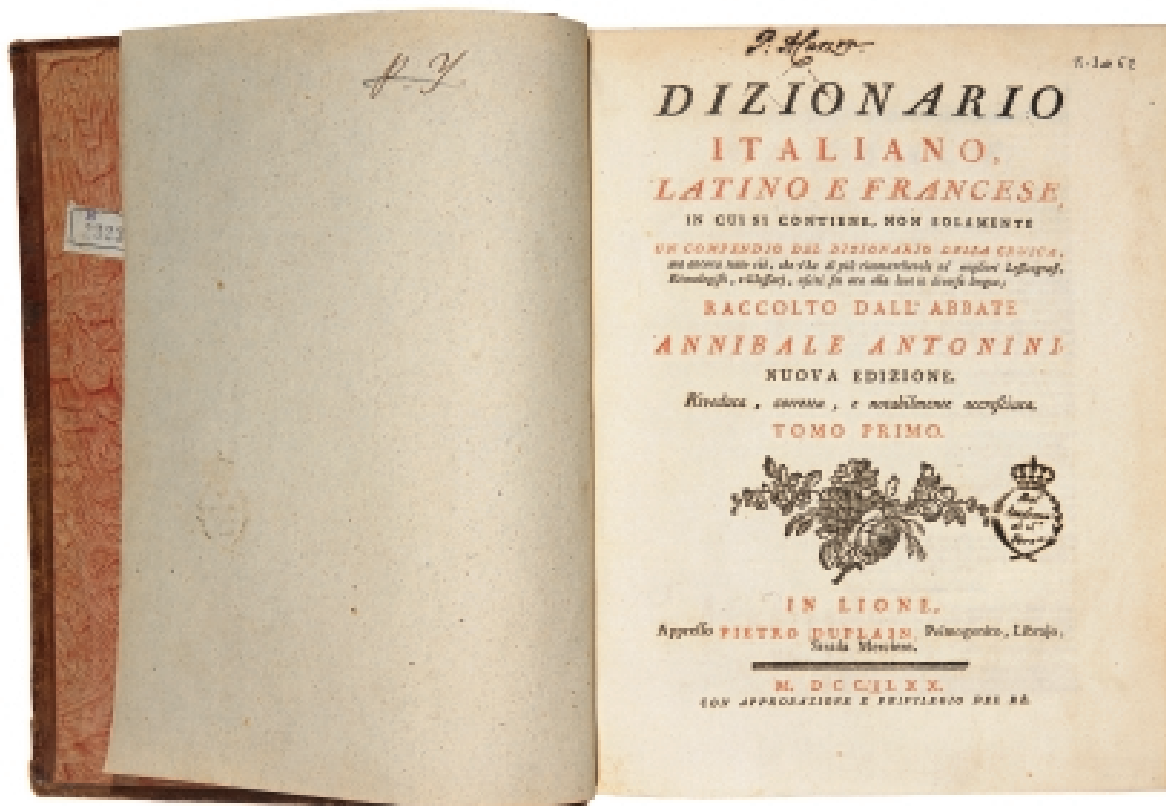
Notas

- ¹ J. B. P. Jullien de Courcelles, *Dictionnaire universel de la noblesse de France*, 1820-22, p. 373.
- ² Aunque este es un barco hecho en astilleros de ribera en Londres, del que por tanto no hay documentación, cfr. sobre el tipo de buque R. Gardiner, *The First Frigates, Nine-pounder and Twelve-pounder Frigates, 1748-1815*, Conway Maritime Press Ltd., 1992.
- ³ Quiero agradecer a Ana María Suárez Huerta y María Dolores Sánchez-Jáuregui su colaboración en la búsqueda de documentos en el marco de un proyecto de investigación del que este trabajo no es más que un breve avance.
- ⁴ En esta primera nota se cita el *Saleiron*, pero en días posteriores se indicará que el barco que acompaña al *Caton* es el *Destine*. En el puerto de Málaga se le agregan las fragatas *Magicienne* y *Athalante*, que estaban patrullando el Estrecho desde al menos el mes de octubre anterior.
- ⁵ AHN. Estado, 546.
- ⁶ ANF, leg. A.E.B. I-812, Málaga 1767-1785, p. 193.
- ⁷ El brigadier a cuyo mando iban los buques franceses se encontró en Cádiz con una prohibición expresa de “fondear barco de guerra ni su tripulación bajar a tierra sin un motivo grave”. AHN, Estado, leg. 540.
- ⁸ D. Ozanam, “La colonie Française de Cadix au XVIII^e siècle d’après un document inédit (1777)”, *Melanges de la Casa de Velázquez*, nº 4, 1968, p. 359 ss. En la capilla de los franceses en el convento de San Francisco en Cádiz se conserva una lápida en la que se hace constar esta antigua propiedad:

A P R M
 ESTA CAPILLA, BOVEDAS, SEPU
 LTURAS Y DEMAS DE SUS PER
 TENENCIAS, SON DE LA NACI
 ON FRANCESA, DE TIEMPO
 IMMÉMORIAL: SEGÚN MAS IN
 DIVIDUALMENTE SE EXPRES
 SA, EN ESCRITURA QUE EN EL
 ASSUNTO DE DHA POSSESION
 O DOMINIO - VEL QUASI, OTOR
 GO EL REV^{MO}. P^E. GAL. Y SUS RE
 LIGIOSOS DE ESTA VENERAB^E.
 COMUNIDAD, EL 30 DE AG^{TO}
 DE EL AÑO 1.7.2.6. POR ANTE
 DN MIG^L F.R.N.Z. DE OTAZS S^{NO}.
 DEL N^O. SE RENOVÓ Y ADORNÓ
 EL AÑO 17.6.2. A EXPENSAS DE
 DICHA NACION

- ⁹ El nombre y títulos con que encabeza generalmente sus documentos como gobernador de la plaza es el siguiente: Don Nicolás Manuel Bucarelli y Ursúa, Henestrosa, Laso de la Vega, Villacís y Cordova, conde de Xerena, Caballero Comendador de Fardel en el Orden de Santiago, Theniente General de los Reales Ejercitos, Gobernador Militar, y Político de esta Plaza, y Subdelegado de la Superintendencia General de Rentas Reales en ella, y su partido.
- ¹⁰ D. Alejandro O’Reilly.
- ¹¹ AHN, Estado, 546.
- ¹² En las cuentas que el banquero Thomas Jenkins envía a lord Dartmouth menciona unos bulbos que ha comprado su hijo, lord Lewisham, al jardinero de los Borghese en Roma.
- ¹³ William Henry, Duke of Gloucester (1743-1805) había estado en Italia desde julio de 1775 hasta mediados de agosto de 1777. En el *Westmorland* se le remitían algunos encargos que había dejado hechos, entre ellos una chimenea de mármol que venía en varios cajones con las iniciales H.R.H.D.G. (His Royal Highness Duke of Gloucester) Cfr. Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800*, New Haven y Londres, 1997.

- ¹⁴ Moneda francesa acuñada en la ciudad de Tours.
- ¹⁵ Peso de cien libras equivalente en Castilla a 46 kilogramos aproximadamente.
- ¹⁶ AHN, Estado, 546. Por lo que respecta a la venta de los dos bergantines cargados de bacalao, nombrados el *Southampton* y el *Triton*, se hace de forma más acelerada por decisión del brigadier D'Espineuse, debido a que el calor estaba afectando a su conservación. También se hace la venta porque se tiene en esas fechas conocimiento de la licencia que iba a permitir comer carne durante tres días en la próxima Cuaresma, con las evidentes consecuencias en la bajada del precio de los pescados en salazón. Para ello envían el 22 de enero toda la documentación necesaria por correo urgente, separada de la del *Westmorland*, a fin de poder recibir cuanto antes la sentencia del Consejo de Presas. En carta del 29 de enero el cónsul Humbourg se dirige al ministro Sartine informándole que se ha vendido el *Southampton* por la suma de 7.000 piastras corrientes y el *Tritón* solamente por dos mil doscientas, debido a que la carga estaba totalmente deteriorada. La suma queda depositada a cargo de los señores Sette y Puente, que trabajaban en Málaga para los barcos franceses, tanto de la Armada como de comerciantes. Estos mismos serán poco tiempo después los que se ocupen de la venta del *Westmorland*, que se hace de forma menos apresurada y la liquidación de las cuentas no se menciona en despachos posteriores hasta una carta del mes de junio.
- ¹⁷ Se trata de Thomas Robinson, segundo lord Gratham, que estuvo en como embajador extraordinario y ministro plenipotenciario en la corte de Madrid desde 1771 hasta que fue llamado a Londres al inicio de las hostilidades entre los dos países en julio de 1779.
- ¹⁸ Thomas Thynne Bath, vizconde de Weymouth (1734-1796) ocupaba una de las secretarías de Estado. Era un excelente orador que hubiera alcanzado mayor relevancia como político de no ser por sus costumbres desordenadas. Renunció al cargo en 1779 por desavenencias con el primer ministro lord North en relación con la política inglesa en Irlanda y por la forma en que se estaba afrontando la revolución de los estados americanos.
- ¹⁹ PRO, SP 94/ 207, p. 83.
- ²⁰ Las circunstancias que rodean el flete del *Westmorland* en el puerto de Livorno y la reclamación a los aseguradores ante el Consulado del mar en Pisa son objeto de un estudio por parte de Ana María Suárez Huerta en este catálogo.
- ²¹ Era el capitán de la nave *San Giorgio*, también apresada en estas fechas y llevada a Toulon.
- ²² James Northcote, escribía a su hermano el 4 febrero de 1778, que había ido a ver el cuadro, recién terminado por Mengs, con otros dos artistas amigos suyos y le dice que toda Roma está yendo a verlo.
B. Ford, "Sir Watkin Williams-Wynn. A Welsh Maecenas", *Apollo*, nº XCIX, junio, 1974, p. 435.
- ²³ José Nicolás de Azara, *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del rey*, Madrid, 1780. p. XXIV.
Ed. Mercedes Águeda, *Reflexiones sobre la belleza y el gusto en la pintura por Antonio Rafael Mengs*, Madrid, 1989.
- ²⁴ ANF, leg. A.E.B. I-812, fol. 202.
- ²⁵ ANF, leg. A.E.B. I-812, fol. 202.
- ²⁶ ANF, leg. A.E.B. I-812, fol. 202.
- ²⁷ ANF, leg. A.E.B. I-812, fols. 218-19.
- ²⁸ España había cedido la Florida en 1763, tras la Guerra de los Siete Años, y la recupera después del Tratado de París en 1783.
- ²⁹ PRO, SP94/ 266.
- ³⁰ AHN, Estado, leg. 546. Carta del conde de Ofalia al conde de Floridablanca de fecha 29 de enero de 1779.
- ³¹ PRO, SP94/207.
- ³² PRO, SP 94/ 207, fols. 339-40.
- ³³ AHN, Estado, fols. 819-121.
- ³⁴ AMAE, Santa Sede III.237.
- ³⁵ Sobre los pormenores de las reclamaciones hechas a los aseguradores, cfr. Ana María Suárez Huerta, "Un barco inglés en el puerto de Livorno", en este mismo catálogo.
- ³⁶ Cfr. en este mismo catálogo, José M. Luzón, "Un cajón con reliquias de santos".
- ³⁷ RABASF, Archivo-Biblioteca, 87, 1-4.
- ³⁸ B. Ford, "The *Grand Tour*", *Apollo*, nº CXIV, dic. 1981, p. 390.
- ³⁹ Banco de España, Libro de Actas del Banco de San Carlos, 1/4 132 (1783 y 1784) folios 287 y vto., 289 vto.



Nombre manuscrito de Penn Asheton Curzon en un diccionario del cajón PC. RABASF

INVENTARIOS Y MARCAS DE LOS CAJONES TRANSPORTADOS DE MÁLAGA A LA CORTE

José M. Luzón Nogué

El 7 de octubre de 1783, apenas tres días antes de que llegasen a la Corte los carruajeros aragoneses que transportaban las primeras cajas procedentes de Málaga, el conde de Floridablanca cursa instrucciones precisas a la Real Academia de Bellas Artes en una carta que dirige al Viceprotector, marqués de la Florida Pimentel. Da orden de que no se les detenga en la Puerta de Toledo y que vayan directamente a la casa de la Academia. Le pide que elabore un informe acerca del estado en que llegan las estatuas y demás cosas, le mande una relación de todo y abone los gastos del transporte, así como los de descarga: *Por la adjunta Escritura y Relación que la acompaña se enterará V.S de estar en camino para esa Corte de orden del Rey, diez y siete Cajas marcadas con esta señal * con estatuas y otras cosas pertenecientes à las bellas Artes: Y para que à los Carruajeros no se les cause la menor detención, encargo à VS. que haga advertir en el Registro de la Puerta de Toledo que luego que lleguen se les prevenga que se encaminen à la Casa de la Academia; y dispondrá V.S que descarguen en ella, y se suban las cajas a una de sus salas donde permanezcan hasta que Yo disponga su colocación; examinando VS. el estado en que lleguen las estatuas y demás para darme noticia: y no habiendo motivo que deva suspender el cumplimiento de lo ajustado con los Carruajeros, dispondrá VS que se les satisfaga sin detención el resto del porte que es el de cinco mil seiscientos veinte reales de vellòn, por tener ya recibidos dos mil; à cuyo fin doy Orden a los Directores de Correos para que precediendo oficio de VS. manden satisfacer a los Carruajeros luego q.^e se les presenten con dicho oficio: Y esto verificado les prevendrá VS que buelvan a Malaga por las demas Cajas. Tambien doy orden a los Directores Generales de Rentas para que den las suyas, a fin deque no se detengan dichas cajas en el Registro sino que se las dege pasar libremente, enbiando quien practique el reconocimiento a presencia de VS. en la forma acostumbrada.*

Los gastos que se causen en descargar y subir las cajas a las Salas de la Academia, con aviso de VS. se los mandare abonar. Y prevengo a VS. que luego que se haya verificado dicha entrega y reconocimiento me debuelva la escritura de obligacion y la Relación en la inteligencia de que luego que tenga aviso de que vienen las demás Cajas tendre cuidado de bolverlas a pasar a VS. para que las tenga presentes¹.

El diez de octubre de 1783 llegan a la Academia de San Fernando, custodiados por un grupo de soldados al mando de un oficial y dos sargentos, los primeros diecisiete cajones de los que había ordenado traer de Málaga el conde de Floridablanca. Las cuentas de la Academia son minuciosas y recogen puntualmente los gastos que el conserje Juan Moreno tuvo que hacer. No obstante, en un primer momento se ve que la noticia de la presa del *Westmorland* es bastante imprecisa en la casa y se anota como procedente de Murcia, que es en realidad el lugar de origen del Secretario de Estado y Protector de la Real Academia: *Es Data Quinientos quarenta y un rs. y quatro mrs. de vn. q. é pagado y gastado con motivo de las remesas de Cajones q. el Exc^{mo}. Sr. Conde de Florida Blanca mandó remitir à la Academia desde Murcia (sic), en gratificación a los soldados que los convoyaron, a los Mozos q. los subieron y oficiales q. los abrieron, a quienes me ordeno el Sr^{or}*

*Viceprot.^{or} gratificase y pagase, lo que ejecute conforme lo dispuso*². Contrata Juan Moreno para la descarga diecisiete mozos y un carpintero con sus ayudantes para proceder a la apertura de los cajones. De este modo elabora una lista de los primeros cajones que llegaron a Madrid, que ha planteado algunas dificultades para su completa identificación, debido a la premura con que se hizo esta operación sin instrucciones precisas. Pese a ello, veremos que se han podido reconocer la totalidad de los cajones de esta primera remesa y su contenido.









El 28 de noviembre del mismo año de 1783 llega de Málaga la segunda remesa de cajones, también custodiada por soldados del regimiento de Andújar y acompañados de un guarda del Resguardo de la Aduana, que posiblemente se les unió en la Puerta de Toledo. El conserje nuevamente les atiende, les da las gratificaciones que le había indicado el Viceprotector, marqués de la Florida, y les sirve unos refrescos que aparecen minuciosamente anotados en los libros de cuentas de aquel año³. Tenemos de este modo constancia de la llegada de dos partidas, que coinciden con lo que encontramos en las listas que se hacen a continuación. Esto explica que existan relaciones de la primera y de la segunda remesa por separado y algunas diferencias entre las diversas copias de los inventarios que se hacen de ellas por las razones que vamos a comentar.

Cuando llegan las cajas en octubre de 1783 es el conserje Juan Moreno, como hemos dicho, quien procede a abrirlas, numerarlas y anotar su contenido. Parece ser que en un primer momento no se tuvo la precaución de registrar las marcas y las iniciales que llevaba cada uno de los fardos en la parte exterior. Por ello se crea una cierta confusión que da lugar al reproche de Antonio Ponz, como Secretario de la Academia y persona encargada de su primera catalogación, cuando, el 27 de marzo de 1784, censura el hecho de que se hubiesen quitado las arpilleras y abierto los cajones sin ser minuciosamente anotado el contenido de cada uno de ellos⁴. Así lo expresa en una relación que lleva su rúbrica y en la que aparecen identificados los cajones con números en un total de dieciséis. Es decir, se omite uno, puesto que fueron diecisiete los que llegaron en esta primera remesa. Posiblemente sea el cajón con la marca TH^D, que tenía instrucciones de no abrir⁵. Estos son los términos en los que se expresa el secretario de la Academia, a quien se había encomendado el inventario de todo con vistas a seleccionar aquello que pudiese interesar para la enseñanza y el estudio de las Bellas Artes: *Hallandome ausente de Madrid vino la primera remesa de los Caxones de Malaga que se deposit.^{on} en la Acad.^a de orden el Ex.^{mo} S.^r Conde de Floridablanca, entendiendose con el S.^r Vicep.^{or} Marq.^s de la Florida y quedo encargado de su custodia como de los de la seg.^a remesa el Conserge D.ⁿ Juan Moreno. A estos caxones les habian quitado las arpilleras en que venian las marcas. El Conserge los señaló con numeros, y según estos⁶ ..., copiando a continuación la lista que le había facilitado Juan Moreno (Apéndice, Doc. n° 1).*

Pero había una lista a la que parece que no había tenido acceso Antonio Ponz, en la que se facilitaban otros datos de las marcas que llevaban los cajones en la parte exterior o en las arpilleras. Esta lista se debió elaborar para remitirla al conde de Floridablanca a los pocos días de la llegada de las cajas a Madrid y, aunque no hemos localizado el documento definitivo entre los papeles de la Secretaría de Estado, sí se conserva un borrador en la Academia de San Fernando que aporta la información que no conocía Ponz. Está elaborado el 18 de octubre de 1783, es decir, apenas ocho días después de la llegada a la Academia de esta primera remesa. Esta relación del contenido de los primeros cajones figura con algunos documentos en los que se indica que

fueron *Recogidos de la Testamentaria del S.^{or} Vice-Prot.^{or} Marques de la Florida Pimentel* y tiene la peculiaridad de que es un borrador en el que se separan en dos pliegos los cajones y su contenido, encabezando casi todos con las letras o signos con que venían marcados y el peso en arrobas de algunos de ellos. Se ve que es un documento de trabajo hecho con poco cuidado, pero de gran valor para nosotros, puesto que es el único en el que tenemos posibilidad de indagar las siglas y marcas de las primeras diecisiete cajas. El borrador del inventario va encabezado por el de la carta que remitió el marqués de la Florida Pimentel al conde de Floridablanca dándole cuenta de lo que había llegado: *Remito a VE. la adjunta Relac.^{on} de las piezas que ~~han~~ contenian los 17 Cajones remitidos de Malaga que de Orn de V.E. se han recibido en la R.^l Acad.^a de S.ⁿ Fernando; y luego que lleguen los restantes se formará Imbentario del todo, y le pasare igualmente á manos de V.E.*⁷ De esta forma sabemos que las marcas exteriores de los cajones eran unas veces las iniciales de lo que parecían nombres, como fS, LB, CT H R H, etcétera; otras veces llevaban dibujos, que podrían servir para indicar la posición en que debía colocarse el fardo, como es el caso de una botella, y, finalmente, había algunos que llevaban una letra dentro de un rombo, como A, D, L, etcétera (Apéndice, Doc. nº 2).

El contenido de cada uno de los cajones, descrito de manera similar tanto en el borrador anterior como en la lista del conserje Juan Moreno, nos permite comprobar la correspondencia entre cada uno de ellos y reconstruir esta primera remesa quizás con algún error insignificante. Sabemos así que la correspondencia es la siguiente:

<i>Nº. de Juan Moreno</i>	<i>Borrador del marqués de la Florida</i>
1	Caxon de pinturas
2	Caxon  con peso de 49 @ y 5 lb
3	Caxon  con peso de 28 @
4	Caxon H R H - D G Nº 5
5	Caxon  con peso de 49 @ y 5 lb
6	Caxon H R H con peso de 26 @ 18 lb
7	Caxon C T
8	Caxon f S nº 2
9	Caxon L B
10	Caxon 
11	Caxon triangular  f S.
12	Caxon  HRH 14@ y 15 lb
13	Caxon (falta marca)
14	Caxon (falta marca)
15	Caxon  peso 44 @
16	Caxon  peso 44 @

Se entiende claramente la contrariedad de Antonio Ponz al comprobar que el conserje había confundido los cajones y había mezclado el contenido de algunos de ellos. Hoy podemos intentar reconstruir parte de los errores y tratar de sacar ciertas conclusiones al ver la relación que existe entre unas cajas y otras. Así, por ejemplo, el cajón A lleva piezas de una chimenea a la que corresponden también unas columnas estriadas que van en el cajón HRH DG. Quiere esto decir que ambos iban destinados a His Royal Highness Duke of Gloucester.

Se deduce que en la primera expedición se transportaron desde Málaga cajas muy pesadas que contenían mármoles y algunas otras en las que venían cuadros de distintos tamaños. La segunda remesa, como veremos a continuación, es en gran parte de libros y otros objetos y recuerdos.

Siguiendo las instrucciones recibidas, se llevaron las cajas al edificio de la Academia, que estaba siendo objeto de importantes obras en ese momento. Los directores de Correos asistieron con el marqués de la Florida a la apertura en una sala destinada expresamente a ellas y, una vez comprobado que todo había llegado en perfectas condiciones, se abonó a los carruajeros la cantidad acordada en Málaga y se les envió de retorno para recoger las restantes cajas, que figuran en la documentación de la Academia como “segunda remesa”. El borrador de la carta en la que el marqués de la Florida lo pone en conocimiento de Floridablanca y le adjunta la relación citada anteriormente es como sigue: *Luego q.^e recibí ayer la orden que me comunico VE con fecha de 7 del corriente con la escritura y Relac.ⁿ ~~tambien adjuntos~~ que debuelvo a VE de las 17 Cajas dirigidas ~~que se han conducido~~ desde la Ciudad de Malaga á esta Corte con Estatuas y otras cosas pertenecientes á las bellas Artes; pasé á la Puerta de Toledo a tiempo que entraban por ella los cinco Carros en que venian, y ~~dirigi~~ encaminados á la R.^l Academ.^a de S.ⁿ Fernando, y precedido aviso al Adm.^{or} de la Aduana se pasó á descargarlos y colocárndolos las cajas en una de sus Salas. Y esta mañana y con asistencia del Adm.^{or} de la Aduana y mía se han abierto ~~los Cajones~~, y á lo que parece viene todo muy bien acondicionado, por no haber tenido desgracia en el camino: sin perdida de tiempo di aviso ~~pase oficio~~ á los Directores Generales de Correos p.^a que conforme á la Orn de VE dispusiesen el pago de los que se pagaran a los Carruajeros los cinco mil seiscientos y veinte r.^v resto del porte ajustado ~~con ellos~~ como lo executaron prontam.^{te} ~~y asi mañana~~ por lo que mañana ~~por la mañana~~ saldrán los Carruajeros para conducir las demas Cajas que faltan. Un Cabo del Regm.^{to} de Caballeria de la Costa que ha venido ~~escortando~~ con dos soldados escoltando los carros me ha entregado la Carta adjunta para VE. Se han dado al Cabo por via de agasajo 40 r.^s y veinte á cada soldado; pero de esto y del corto gasto en descubrir y ~~desclavar~~ los Cajones no remito a VE ~~copia por no parecer asunto~~ cuenta porq.^e siendo asunto del Servicio de S.M respectivo á las bellas Artes y haciendose de Orn de VE no es gasto im propio de la Acad.^a ni merece que ~~por el por el que VE de Orn se moleste con este motivo~~ la Superior atencion de V.E pero en todo caso se hara lo q.^e VE mande.*

Debo tambien poner en noticia ~~hacer pres.^{te}~~ de que el reconocim.^{to} que se ha hecho es superficial q. se deduce tras á haber leantado las tapas de los cajones, de modo que solo se descubren las piezas que vienen encima, pero sin pasar á desclavar los listones y zoquetillos de madera que las sujetan— por no saber ~~será preciso~~ si se han de mover ó remitir fuera de Madrid algunas de ellas, en cuio caso seria preciso bolver a hacer la misma obra con

contingencià deq.^e se maltraten: no siendo assi podrá convenir que se saquen con mucho cuidado ~~se han sac.^{do}~~ y puesto ~~voe aba~~ y se coloquen junto a los mismos cajones enq.^e han benido. Lo que por ahora se puede decir del merito de la maior parte de las obras que contienen es que lo espero las ordenes de V.E¹⁰.

El interés del conde de Floridablanca por conocer personalmente la verdadera importancia de lo que se decía que había llegado, le hace tomar la determinación de personarse inmediatamente en la Real Academia para tener una primera apreciación del material venido de Málaga. En su nombre Pérez de Lema, su secretario, escribe al marqués de la Florida unos días después de recibir la primera relación: *Con motivo de pasar mañana el Señor Conde mi Gefe á Aranjuez quiere ver ala buelta el Jueves a las once de la mañana las Estatuas y demas que ha venido de Malaga; y a este fin me manda avisar á Vm para que disponga que esté todo fuera de las Cajas y asista Vm si gusta a dicha hora. Con este motivo se ofrece à la disposición de Vm su seguro servidor y Amigo¹¹.*

Aunque en las primeras noticias que se habían recibido en Madrid acerca de la presa del *Westmorland* se habla de un mayor número de cajones con libros, mármoles y preciosidades, en los tres años transcurridos solamente quedaban los cincuenta cajones que se traen en estas dos expediciones del año 1783. La nota entregada en Cádiz por el cónsul de Francia al conde de Xerena (cat. nº 5), a los pocos días de la llegada al puerto de Málaga, menciona además de diversas mercancías, 23 cajas de mármol en estatuas; 5 cajas de flores artificiales, 1 caja de dulces y 22 cajas de estampas, retratos y libros¹². No obstante, al ordenar el traslado a Madrid, una vez finalizada la guerra, se habla de 51 cajones, aunque en las dos remesas llegan un total de cincuenta, de los que hemos de descontar uno que se devuelve años más tarde al Nuncio. En esta segunda expedición los carruajeros traen principalmente los cajones de libros, pero deben faltar algunos puesto que hay obras compuestas por varios volúmenes que no llegaron completas.

El 11 de noviembre Floridablanca, a quien se ha notificado la proximidad de la llegada, avisa a la Real Academia que están de regreso los carruajes con las restantes 33 cajas y da orden de que se saque todo. Esta vez advierte que deben tener cuidado de colocar las cosas al lado de cada cajón, para no mezclar su contenido y evitar la confusión que, al parecer, se había producido el mes anterior con la primera remesa. Esta precaución hace que sea más fiable la correspondencia entre las marcas exteriores y el contenido de cada una de las cajas y fardos, que utilizaremos para identificar a sus destinatarios. La carta en la que el Secretario de Estado anuncia el regreso de los carruajeros y en la que da las anteriores órdenes se expresa en los siguientes términos: *Por la adjunta Carta y Papeles que la acompañan se enteran VS. de estar ya de buelta los cinco Carros que conducen el resto de las Cajas y Fardos, hasta el numero de 33, con las marcas que se expresan en la Relacion particular de ellas, que cotejarà VS con las de la Relacion general que tambien le remito para que pueda informarme si con efecto viene lo que en ella se expresa.*

Luego que VS haya recibido esta orden ejecutará lo mismo que en las anteriores cajas àcerca de su conduccion a la Casa dela Academia y su registro, haciendo sacar y colocar lo que en ellas viene al lado de cada Caja o Fardo para que Yo lo pueda ver y dar cuenta al Rey de su merito. Y verificada la entrega en los terminos pactados darà VS. aviso al Director de Correos D.ⁿ Julian Lopez Ayllon para que mande satisfacer à los Carruajeros los cinco

mil y quinientos reales que les resta que percibir del integro importe de la conduccion; en la inteligencia de que con esta fecha le comunico para ello la orden correspondiente. Encargo a VS. me debuelva los adjuntos Papeles luego que haya evacuado el encargo¹³.

En este segundo viaje hubo un percance con motivo de las lluvias torrenciales que tuvieron lugar a la altura de Córdoba. El incidente obligó a mantenerse a resguardo y solicitar ayuda económica para gastos extraordinarios al Corregidor. Pero no pudo evitarse que alguno de los cajones que contenían libros se vieran seriamente afectados por el agua. Uno de ellos, en el que se contenía entre otras obras un ejemplar de los *Campi Phlegraei* (cat. nº 50), llegó algo deteriorado, como se indica expresamente en el inventario que se hizo al abrirlo en la Academia: *El Corregidor de Cordova ha escrito a S.E. haver mandado entregar a los Carruageros que conducen los cajones para el Gavinete mil y quinientos reales a cuenta del importante de la conduccion, con motivo de los gastos que les ha causado la detencion de las lluvias. Lo que aviso a Vm para que al tiempo de pasar el Oficio à Correos tenga tambien presente dicha Cant.^d para rebajarla del resto, dando desde luego aviso al S.E. verificada la llegada para moderar la orden que se pasó a los Directores¹⁴.*

Coincide la llegada de las cajas de la segunda remesa de Málaga con la colocación de la piedra en el dintel de la fachada del nuevo edificio de la Academia, por lo que hubieron de entrar por la calle de la parte posterior, actualmente llamada de la Aduana. El día 28 de noviembre de 1783 escribe el marqués de la Florida al Secretario de Estado dándole cuenta de la feliz culminación de ambos trabajos. Por lo que se refiere a las cajas dice que han hecho como la vez anterior, es decir, colocar el contenido al lado de cada una de ellas, con el fin de no mezclar lo que correspondía a unas y a otras. En esta carta hace mención del deterioro de algunos de los libros, a causa de las lluvias: *Al mismo tiempo se descargaron ~~treinta y tres cajones remi~~ por la calle angosta ~~de San Bernardo~~ los treinta y tres cajones remitidos de Malaga que acababan de llegar y abiertos y colocados en la misma forma que se executó con la partida antecedente, ha llegado ~~sin maltrato y bueno~~ con felicidad todo lo que según la relacion debian contener, exceptuando dos cajas de flores y alguna partida de libros, lo que acredita ~~la atencion~~ el cuidado ~~del Capitan~~ con que el capitan Don Pedro Porta encargado de su conduccion ha ~~procurado~~ tomado su precauciones para evitar mayor daño en tiempo de tan continuas llubias.*

*Mañana pasare el aviso correspondiente ~~à la Direccion general de Correos para la satisfaccion~~ al Director de correos D.ⁿ Julian Lopez de Ayllon ~~con~~ para que mande satisfacer a los Carruageros descontandoles lo percibido en Cordoba y darè à VE. aviso de las resultas y devolveré a V.E. la Relac.^{on} y luego que quede todo evacuado devolvere a V.E. la Relac.^{on} y demas Papeles que me remitió con su Orn de 11 de este mes¹⁵. El pago a los carruajeros se hace por las arrobos que habían transportado, lo que explica que en el borrador de la primera remesa se indicase el peso de cada uno de los cajones, quizás para verificar que habían llegado no sólo el número de cajas que se esperaba, sino también la totalidad de su contenido. La liquidación a los transportistas la hacen los directores de Correos, a los que el marqués de la Florida Pimentel se dirige al día siguiente de la llegada de las cajas: *El Ex.^{mo} S.^r Conde de Floridablanca me previno con fha de 11 del corriente que luego que llegasen los 5 Carros Aragoneses que debian conducir el resto de las Cajas y Fardos que el Governador de Malaga dirigia à S.E. diese aviso a V.S. para que dispusiese se les pagase el resto de sus haber conforme à la Contrata hecha en la expresada Ciud.^d y haviendose verificado la**

entrega de los 33 cajones q.^e restaban con peso de 400@ q.^e al respecto de 20 r. cada una importan 8 mil r. de v.n y que descontados de ellos 2500 percibidos á buena cuenta en Malaga, según confy desp. 1500 en Cor por mano del S.^{or} D.ⁿ Josef Vecian Gov.^r de aquella Plaza, y posterior.^{te} 1500 por la del corregidor de Cordova, queda reducida la partida á 4 mil r. lo que aviso a V.S. conforme a la Orn del Ex.^{mo} S.^r Conde de Floridablanca¹⁶.

Las dos remesas de libros, estampas, cuadros y mármoles que había llegado de Málaga permanecen en la Academia durante el invierno de 1783-84, a la espera de que se llegase a un acuerdo con la Sociedad de Lonjistas a la que pertenecían el buque y la carga. La primera intención de Floridablanca era la de seleccionar una parte del contenido de los cajones para que quedase en la Academia todo aquello que pudiese considerarse de mayor interés para el cumplimiento de sus fines. Esta intención inicial explica que el propio conde de Floridablanca marcase en una de las listas que le envía Antonio Ponz los libros, cuadros y demás objetos que deseaba retener (cat. n.º 3). Esta lista es interesante tan sólo desde el punto de vista de la selección, pero carece de otro valor como inventario, ya que después de una tensa negociación, los lonjistas deciden donar el resto de la carga. Las relaciones que posee la Academia de lo que se pretendía apartar incluye los diversos objetos o libros marcados con un trazo al margen, o bien, pasada la misma lista a limpio, con una cruz en cada artículo seleccionado. La primera intención y las instrucciones que se cursan dejan abierta la posibilidad de que el resto pudiera ser vendido al ministro de Inglaterra en Madrid, quien estaba haciendo gestiones para recuperar parte de la carga en nombre de alguno de los antiguos propietarios: *En contestación del Papel de VS. en que me incluí el Catalogo de lo que contienen los Caxones que se trajeron de Malaga de Orden del Rey y se hallan depositados en la R.^l Academia de S.ⁿ Fernando; le prevengo que puede retener la Academia si quiere y le acomoda, todo lo que en el mismo Catalogo, que debuelvo, no lleva esta raya / al margen, y además todo lo que VS ha señalado: y hecha esta separación se avistará VS. con los Diputados de la Compañía de Longistas á la qual pertenecen dichos Caxones y les enterará de esta resolución de S.M. diciéndoles que pueden aprovechar lo restante pues el Ministro de Inglaterra estava en animo de rescatarlo; y que por las cosas que se retienen para uso de la Academia les mandarè dar una decente gratificación con respeto á lo que les costó el todo, á cuyo fin me verán quando les acomode avisandome VS. de lo que se retiene para la Academia con arreglo á lo contenido en esta orden¹⁷.* De este modo entendemos las listas en las que se indica que la relación corresponde a lo que ha apartado el conde de Floridablanca para que lo retengan en la Academia: *Debuelvo á VS. la Nota que ha formado de mi Orden de todo lo que debe retener la Academia de las cosas que se trageron encajonadas de Malaga para que se destinen a la enseñanza Publica según la voluntad de S.M. y en quanto á lo demas que contienen dichos cajones, inclusa la chimenea y mesitas de que VS. trata en su Papel de ayer le prevengo que egecute lo que le tengo ordenado¹⁸.* La lista aparece en limpio encabezada por la indicación de que corresponde a lo que se ha ordenado que sea retenido: *Nota de lo que se ha separado de los caxones de Malaga, para la Academia con arreglo á lo dispuesto por el Ex.^{mo} S.^r Conde de Floridablanca¹⁹* (Apéndice, Doc. n.º 3). Pero el giro final que da toda la negociación determina que la Academia de San Fernando se quede con la casi totalidad de lo que había llegado en los cajones de Málaga, exceptuados algunos cuadros y esculturas menores que se envían por orden del Floridablanca bien a su residencia oficial, al Palacio Real o al real sitio de El Pardo.



Chimenea de la Casita del Príncipe (Madrid) que formaba parte del cargamento del *Westmorland*. Palacio Real de Madrid

Entre ellos, los retratos de Francis Basset (cat. nº 51) y George Legge (cat. nº 48) pintados por Batoni, que retiene el Secretario de Estado para su residencia oficial, las dos chimeneas²⁰, unas mesas de taracea de mármoles, algunas pequeñas esculturas de mármol que envían al Palacio Nuevo y a la casita que se estaba construyendo para el Príncipe de Asturias en El Pardo, así como unas flores de plumas y guarnición para batas que llevan a la Princesa de Asturias. En el inventario final de todo el contenido de los cajones anota Antonio Ponz al margen de las listas y al final del documento las instrucciones recibidas del Protector y Secretario de Estado con respecto a algunos objetos: *Habiendo estado con S.E. el Señor Protector dispuso que la chimenea, y ciertas estatuitas se remitiesen al Rey entonces Principe para su nueva casa de campo del Pardo. Asimismo las mesitas embutidas de piedras duras con dibujos de las mismas, la guarnición de flores para una bata, y otras sueltas dispuso que se enviasen á la Reyna Princesa de Asturias entonces, como así se hizo.* Estas anotaciones no incluyen la fecha en que se hicieron los traslados, pero sabemos por otros documentos que debió tener lugar en varias ocasiones²¹.

A partir de este momento, en la primavera de 1784, la totalidad del contenido de los cajones del *Westmorland* queda en la Academia y es inventariada por Antonio Ponz, a quien se deben las dos listas manuscritas hechas y anotadas por su propia mano; una de ellas en tamaño folio y otra en cuarto

(Apéndice, Doc. nº 4). En la elaboración de estas listas, Ponz distingue los libros y estampas por un lado y los cuadros y demás preciosidades por otro. Hay una tercera lista más cuidada, hecha por un amanuense, que debe ser copia de la remitida al concluir la operación, bien al Secretario de Estado, o a los representantes de la Sociedad de Lonjistas. En su elaboración el Secretario de la Academia tiene en cuenta lo que llegó en la primera y en la segunda remesa. Por ello, si queremos conocer el contenido total de los cajones hemos que reunir, guiándonos por las marcas exteriores, lo que se enumera en cada una de las listas. Sin embargo, hay pequeñas erratas en la transcripción de las iniciales, que es necesario corregir para rehacer la lista de cajones. En algún caso se omite entre una lista y otra las letras de menor tamaño de las abreviaciones, como ocurre con uno de los cajones de Francis Basset que se registra FB y FsB, aunque se trata del mismo. Otro tanto observamos en el de John Henderson que aparece como I H y como † H, lo que en un principio nos llevó al error de creer que se trataba de dos cajones distintos.

La compleja reconstrucción de las listas hechas en la Academia ha sido para nosotros una de las tareas que más tiempo nos ha llevado durante varios meses. Hoy sabemos el papel que juega el conserje Juan Moreno en octubre y noviembre de 1783 e incluso podemos corregir en gran parte las omisiones que le reprocha Antonio Ponz. También vemos que fue el marqués de la Florida Pimentel quien tuvo en su poder la lista que identificaba los cajones de la primera remesa. Reconocemos también lo que en un principio había querido apartar el conde de Floridablanca para que quedase en la Academia. Finalmente se encomienda a Antonio Ponz, como hemos visto, el inventario detallado de todo y una somera catalogación que hace en tres listas en las que separa los libros y estampas de los restantes objetos y obras de arte.

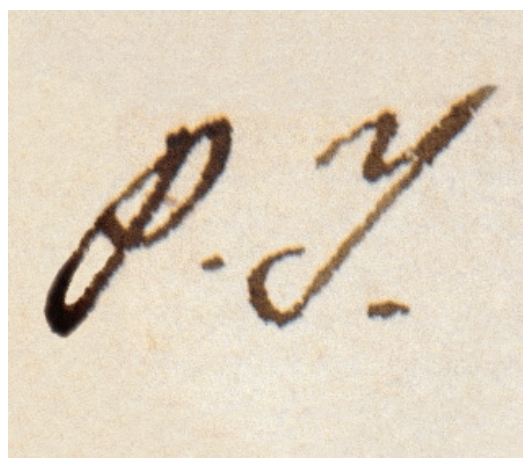
Hay otros listados y documentos fechados en el siglo XIX que se hacen principalmente con motivo de la pretensión del Museo del Prado de llevar en 1838 algunas esculturas de la Academia de San Fernando. El interés principal de estos escritos y listas radica en el hecho de que ilustra un episodio en la relación de las dos instituciones y aporta algunos datos acerca de las salas en que se encontraban colocadas algunas de las obras que habían llegado de Málaga hacía ya casi cincuenta años.

Una vez reunida toda la documentación conservada en la Academia había que intentar localizar los más posibles de los libros, estampas, cuadros y mármoles, así como la identidad de las marcas que figuraban en las diferentes listas. Inicialmente desconocíamos si las iniciales de las cajas se referían a consignatarios, si eran relaciones alfabéticas o si se trataba de personajes conocidos a los que se pudiese identificar. Las noticias que aparecían en la primera documentación consultada suministraban pocos indicios. Por un lado suponemos que el fardo con el cuadro de Perseo y Andrómeda al que el capitán se refiere como una obra de gran valor²², iría con alguna marca o indicación de sir Watkin Williams Wynn, pero no se dice en el momento de la presa. También se alude a un determinado cajón con las iniciales TH^D, dirigido a lord Arundell, en la nota *pro memoria* que entregó John Thorpe al embajador español en Roma reclamando su devolución por tener reliquias que no podían ser vendidas²³ (cat. nº 11). Pero en un principio, esas iniciales no conducían a la identificación del destinatario. Más tarde pudimos verificar en la documentación de este episodio en archivos ingleses que estas iniciales TH^D se referían a Thomas Hornyold, ex jesuita y miembro de una destacada familia católica en Gran Bretaña.

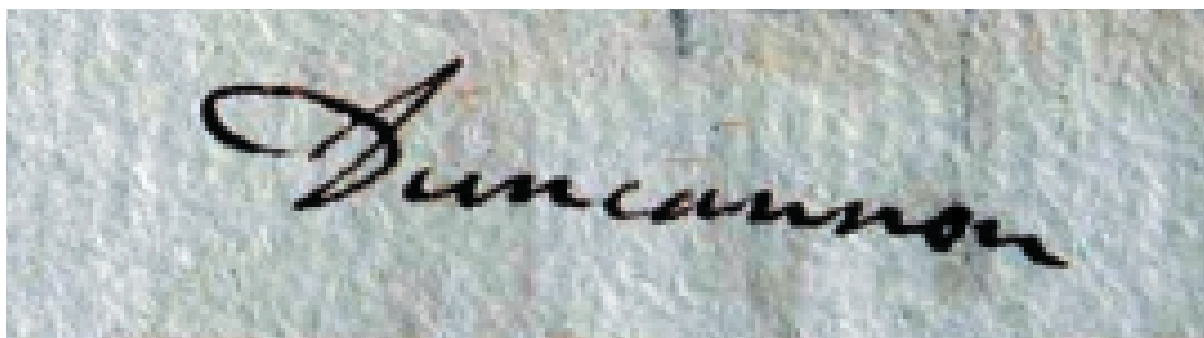
Finalmente, la misma declaración hecha en Málaga por el capitán Willis Machell aludía a que una parte de la carga iba destinada al duque de Gosester (sic), hermano del rey de Inglaterra. Esta referencia llevó fácilmente a reconocer las iniciales HRH DG y comprobar que algunas esculturas de mármol y la chimenea que se llevó al Palacio Nuevo iban a su nombre²⁴.

Pero el camino para la identificación de la mayoría de las iniciales, de las que quedan algunas por descifrar, estaba en el contenido mismo de los cajones. Para ello comenzamos por localizar e identificar los libros y las estampas. Ignorábamos cuántos o cuáles habían quedado en la Academia, por lo que tuvimos que hacer numerosas lecturas del *Índice* elaborado en 1792 por Pascual Colomer, donde identificamos un cierto número de ellos. Buscamos posibles envíos a la Biblioteca Real, a la Escuela Superior de Arquitectura, a la Biblioteca Nacional o a la Facultad de Bellas Artes. Pero en la única en que encontramos libros que con seguridad habían llegado en los cajones del *Westmorland* fue en la biblioteca de la Real Academia de San Fernando. Coincidían, además, algunos de los libros que estábamos buscando con ejemplares que tenían anotaciones en inglés o en francés y los nombres de algunas personas. Tuvo en este momento especial importancia para nosotros el reconocer en las iniciales P.Y., que muchos de ellos llevaban en tinta en la primera página, la abreviatura de “presa inglesa” que tantas veces habíamos leído en los documentos. Con esta ayuda y con el inventario de libros elaborado por Antonio Ponz (Apéndice, Doc. nº 4) pudimos localizar la mayoría de los títulos que aún se guardan en la Biblioteca de la Real Academia. El paso posterior ha correspondido al personal facultativo de la propia biblioteca, que pacientemente ha hecho la catalogación de este fondo a la luz de los nuevos datos conocidos ahora.

Los libros y las estampas nos guiaron a nuevos nombres como William Sandys, Samuel Wells Thomson, lord Duncannon y otros. Todos ellos fueron viajeros que hicieron el *Grand Tour* por Italia en los meses anteriores a la captura del *Westmorland*. El instrumento imprescindible de trabajo para ir identificándolos ha sido el *Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800*, elaborado por John Ingamells con los datos del archivo reunido durante largos años por sir Brinsley Ford, que se conserva en el Paul Mellon Centre de Londres²⁵. El nombre de William Sandys en cajas con las iniciales FSB y FBt nos permitía reconocerle como el tutor que había acompañado a Francis Basset en su viaje a Francia, Italia y Alemania en los años 1777 y 1778. Podíamos de esta forma identificar sus retratos, los cuadros que adquirió en Italia, los libros, las estampas y las acuarelas que aparecían en las listas. No quedaba la menor duda que las iniciales de los cajones eran en este caso las del nombre de su propietario y a quien iban remitidos.



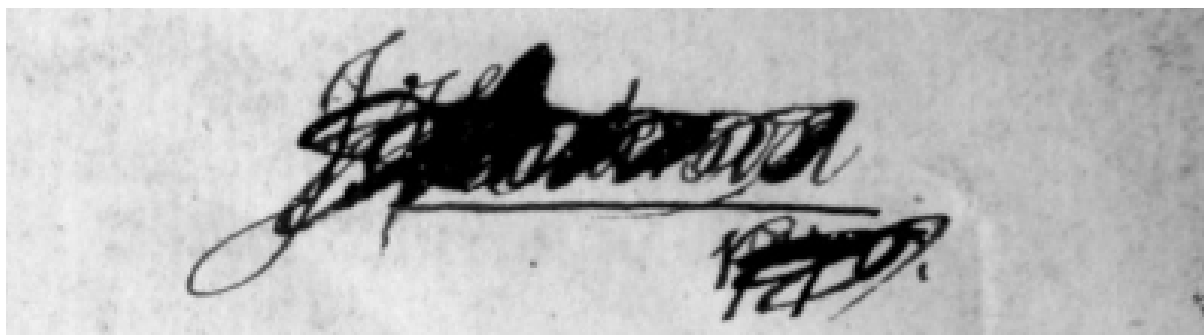
Iniciales PY manuscritas en los libros y estampas que quedaron en la Biblioteca de la Real Academia de BB. AA., posiblemente por Pascual Colomer, su primer bibliotecario



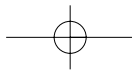
Firma de lord Duncannon que poseía Frederic Ponsonby y que aparece en el reverso de una vista del Templo de Vesta en Tívoli del cajón EB (Earl of Bessborough)

Por el mismo camino y con la ayuda de los libros, pudimos identificar a Samuel Wells Thomson, quien a veces pone simplemente sus iniciales, otras veces firma simplemente Thomson, y en una *particella* de Haydn (cat. nº 66) añade su pertenencia al Christ Church de Oxford: (*S(amu)el Wells Thomson Ch (rist): Ch (urch): Oxon (niensis)*)²⁶. Era el tutor de Frederick Ponsonby, lord Duncannon, hijo mayor de los condes de Bessborough, cuyos cajones iban marcados con las iniciales EB, lo que nos ayudó a reunir todo lo que había enviado en el *Westmorland*. Finalmente, el nombre de D. Stevenson, que había sido el tutor de George Legge, aparece en un mapa topográfico de Roma y en un ejemplar de la obra de Benedetto Buommattei *Della lingua toscana*, editado en Nápoles en 1759²⁷, aparece con la anotación manuscrita en tinta *D. Stevenson Jan(ua)ry 28 Rome 1778*. Esto nos guió en la identificación de las cajas con las iniciales E^LD (Earl of Dartmouth) en las que venía, entre otras cosas, el retrato del vizconde de Lewisham, que hoy se conserva en el Museo del Prado. Todos ellos habían hecho el viaje por Italia en las mismas fechas (1777-1778) y parte del viaje debieron ir juntos, lo que explica en parte la similitud del contenido de las cajas.

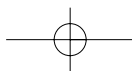
Otros cajones o fardos fueron reconocidos por vías distintas. Las iniciales HH las pudimos atribuir a John Henderson gracias al *ex libris* de su padre Richard Henderson, barón de Fordell, que aparece en un ejemplar

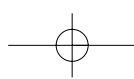


Nombre manuscrito de John Henderson of Fordell, manuscrito en algunos libros y partituras del cajón HH



Domenico Cherubini. *Retrato de Ann Clifford, condesa de Mahony*. Copia de original de Pierre Subleyras, transportada en el cajón WC^c (William Constable). RABASF

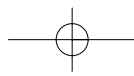




de *Les égaremens du coeur et de l'esprit, ou Memoires de Mr. de Meilcour*²⁸ (cat. nº 73). También en el mismo cajón hay un ejemplar del *Almanach des Muses* editado en París en 1777 que tiene escrito con trazo muy fino el nombre de su propietario John Henderson. El mismo nombre, manuscrito en tinta negra y con la fecha de 1770, lo encontramos también en una *particella* de Friedrich Schwindl, que conserva la Academia en el llamado “Fondo Jimeno”, junto con otras muchas que deben tener la misma procedencia. Todos estos datos nos permiten reconocer también un retrato al óleo de medio cuerpo²⁹ y un busto de terracota del escultor irlandés Christopher Hewetson. La confirmación de que este personaje se vio afectado por la presa del *Westmorland* la tenemos en la gestión que él mismo hizo ante el embajador de España en Londres, Bernardo del Campo, quien escribe a José Anduaga en Madrid intercediendo en el asunto³⁰.

El cajón marcado con las iniciales PC contenía valiosos ejemplares de la *Schola Italica Picturae* editada por Gavin Hamilton en Roma en 1773³¹, un ejemplar de los *Campi Phlegraei* con láminas de Pietro Fabris³², catorce volúmenes de grabados de Piranesi y otros valiosos libros. Entre ellos un *Dizionario italiano, latino e francese* de Annibal Antonini³³ en dos volúmenes, que lleva manuscrito en tinta el nombre de su propietario *P: Acurzon*. Se trata del honorable Penn Asheton Curzon (1757-1797), a quien Piranesi dedicó la lámina de un vaso decorado con relieves, debido a la importante adquisición que le había hecho³⁴. De las escasas noticias que recoge Brinsley Ford de su viaje por Italia sabemos que la mayor parte del tiempo entre mayo y diciembre de 1778 lo pasó en Roma³⁵, lo que explica el envío que hace en el *Westmorland*, cuya partida tiene lugar en los últimos días de ese mismo año.

Aunque el contenido de los cajones no siempre nos lleva a identificar con seguridad el nombre de la persona a quien iba dirigido, la fecha en que se hace el envío y la correspondencia y documentos que hemos podido localizar en diversos archivos nos permiten conocer con un alto grado de probabilidades los nombres de otras personas. De este modo, podemos atribuir las iniciales *JB* a John Barber, que coincidió en Italia con William Sandys en 1774 y es probable que le hiciera este encargo posteriormente³⁶. En el cajón hay una importante cantidad de estampas de Volpato y libros de Piranesi de los que Sandys adquiere en las dos ocasiones en que estuvo en Italia. También el cajón con las iniciales *ES^R*, que solamente contenía unas botellas con licores, dulces y unas flores de plumas, iría dirigido al conde Spencer por lord Duncannon. Hay que recordar que a su regreso del *Grand Tour* por distintos países de Europa casó con lady Henrieta Frances Spencer, con la que estaba prometido, lo que explica el obsequio que remite desde Italia a su futura esposa y a sus padres. La caja en la que venía una copia del retrato de la condesa de Mahony era un encargo de William Constable, que estaba formando en el Burton Constable Hall una galería en la que figuraban sus parientes italianos. Éste es copia del original de Pierre Subleyras y lo había encargado Byres a Domenico Cherubini, pero al perderlo con la presa del *Westmorland* volvió a encargar otro a Batoni en 1785, que es el que finalmente llegó a Inglaterra³⁷. En las listas de la presa que hizo Antonio Ponz

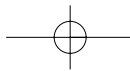


lo describe en el cajón WC^e como *Retrato de una Señora con un perrito*, puesto que sujeta un *cavalier king Charles* con la mano izquierda. Otros cajones llevan iniciales que suponemos de Robert Udney (RUy), Allan Ramsay (ARy) y algunos personajes a los que no hemos podido aún identificar. Hay marcas que deberán ser objeto de verificación en los archivos británicos, como ocurre con las iniciales WAF, que cabría atribuir a William Augustus Fawkener, quien había estado en Italia hasta 1776 y pudo haber hecho el encargo de las pinturas que vienen en este cajón, entre las cuales una de ellas es copia de una Venus con tritones, que poseía Byres, en la creencia de que era un original de Correggio. Tampoco hemos podido encontrar datos seguros para contrastar la posibilidad, bastante probable, de que las iniciales *† B* pertenezcan a John Barber, que tiene una estrecha relación con William Sandys y hace una importante adquisición de libros y grabados entre los que figuran obras de Volpato, el Arco de Trajano en Benevento de Carlo Nolli, libros de Santi Bartoli y varios tomos de Piranesi, por lo que éste le dedica la estampa de un vaso al *Sigr. Cavaliere Giovanni Barber*³⁸.

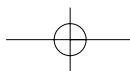
Existe, por último, una relación de cajones marcados con letras correlativas inscritas en rombos, cuyo contenido es en gran medida de mármoles y que parecen ir dirigidos a distintos propietarios. La uniformidad de esta expedición de mármoles, en estatuas y piezas diversas, nos ha llevado a suponer que salen del taller de Cavaceppi, o bien que se trata de un envío hecho por James Byres o Thomas Jenkins para ser distribuido por un agente en Gran Bretaña. Otros cajones, por último, llevan como signos externos unos dibujos que no nos ayudan a la identificación de los propietarios en tanto no logremos localizar los documentos de expedición o cualquier otra referencia.

Quedan por reconocer algunos personajes, bien porque las iniciales permiten varias lecturas y el contenido de los cajones no aporta ningún dato adicional, o bien porque las marcas externas son, como hemos dicho, dibujos o letras correlativas. En los cajones *† S* núms. 1 y 2 venía la chimenea que se llevó a la casita del príncipe en El Pardo. Es uno de los casos en los que el contenido de los cajones coincide con la numeración correlativa que llevan. El núm. 2 corresponde al 8 de la primera lista de desempaque. Otro similar es el de los cajones C y D, también dos letras consecutivas, en los que van los cuatro candelabros y las bases triangulares de cada uno de ellos (cat. n^{os} 85-86).

Con los datos anteriores, que son la explicación resumida de una documentación compleja y llena de pequeños matices que hemos ido desvelando pacientemente, se puede dar a cada lista y a cada descripción el valor que tiene. En principio, nos conducen a la mayor parte de los propietarios originales, pero, además, nos permiten reconocer una buena parte de los objetos que venían en los cajones y el destino de ellos en el primer reparto hecho por orden del conde de Floridablanca. Las referencias hechas algunos años más tarde tienen escaso valor documental. En el *Inventario de 1804* se cometen errores en la identificación de muchas obras y, apenas veinte años después de la llegada de éstas a la



Academia, se omite toda referencia a su origen e incluso se cometen graves errores en la atribución de los cuadros a pintores diversos. Las listas del siglo XIX mantienen el error y solamente nos sirven para comprobar el olvido en que quedó sumido el episodio del *Westmorland* en la documentación de la Academia. La apostilla en un expediente que podemos fechar en la segunda mitad del siglo indica que *Hay q.^e traducir la adjunta nota italiana* –se refiere a la nota de John Thorpe entregada a Azara en relación con el cajón de reliquias– *a ver si dice algo del buque y buscar cuándo dónde y cómo se hizo la presa*³⁹, lo que da idea de lo poco que se había mantenido en el recuerdo este episodio a lo largo de los años.



Notas

- ¹ RABASE, Archivo-Biblioteca, legajo 87 - 1-4, Carta de 7 de octubre de 1783 del conde de Floridablanca al marqués de la Florida.
² RABASE, Libro de Cuentas de 1783,225/3, pp. 14 -15.
³ RABASE, Libro de Cuentas de 1783,225/3, p. 116, nº 71.

Gastos en Gratificaz.^{es} y trabajo q. se han causado en las dos remesas de cajones q. el Excmo S.^{or} Conde de Floridablanca mando traer a la Academia.

Prim.^{ra} Remesa en 10 de Octbre.

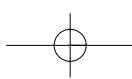
<i>Gratificaz.s Al Sarg.to y Soldad.^s que los convoiaron</i>	<i>0080 Rs.</i>
<i>A 17 mozos q. subieron los Cajon.^s</i>	<i>0064</i>
<i>Al Carpint.^{ro} y Ayudantes q los abrieron</i>	<i>0034</i>
<i>Gratificaz.^{on} al Port.^{ro} y dos Barrend.^{os}</i>	<i>0036</i>

Seg.^{da} Remesa en 28 de Nov^{re}.

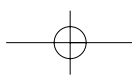
<i>Gratificaz.^s q ordeno el S.^r Vicepr.^r dar</i>	
<i>Al Sarg.^{to} de Borbón</i>	<i>030 Rs.</i>
<i>Al cabo</i>	<i>024</i>
<i>A 8 soldad.^s de Andujar</i>	<i>120</i>
<i>Al Cabo de la Reyna</i>	<i>040</i>
<i>A los Soldad.^s del mismo regim.^{to}</i>	<i>040</i>
<i>En refresco que se dio al Ofiz.l y Sar.^{tos}</i>	<i>022.8</i>
<i>A los mozos q subieron los Cajon.^s</i>	<i>047</i>
<i>Al Guarda del Resguardo, q vino</i>	<i>004</i>
	<i>0541.8</i>

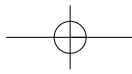
(Firma) Moreno

- ⁴ La primera remesa de cajones llegó de Málaga cuando Ponz se encontraba haciendo precisamente un viaje por Inglaterra. Sobre el tema, Daniel Crespo Delgado, “‘El Giro del Mondo’. El viaje fuera de España de Antonio Ponz”, *Reales Sitios*, nº 152, 2º trimestre, 2002.
- ⁵ Cfr. J.M.Luzón, “Un cajón con reliquias de santos” en este catálogo.
- ⁶ RABASE, Archivo-Biblioteca, legajo 87-1-4. Inventario de Antonio Ponz de marzo de 1784.
- ⁷ RABASE, Archivo-Biblioteca, legajo 87-1-4. Borrador de la que se denomina en los documentos “Primera lista de desempaque”, remitida por el marqués de la Florida Pimentel al conde de Floridablanca el 18 de octubre de 1783.
- ⁸ El contenido del cajón L aparece repartido entre los cajones 2 y 5 de la lista del conserje Juan Moreno.
- ⁹ Juan Moreno comete un error y divide en dos cajones (15 y 16) el cajón D.
- ¹⁰ RABASE, Archivo-Biblioteca, legajo 87-1-4. Borrador de la carta del marqués de la Florida al conde de Floridablanca de 9 de octubre de 1783.
- ¹¹ RABASE, Archivo-Biblioteca, legajo 87-1-4. Carta de Pérez de Lema, secretario del conde de Floridablanca al marqués de la Florida de fecha 14 de octubre de 1783.
- ¹² AHN, Estado, leg. 540.
- ¹³ RABASE, Archivo-Biblioteca, legajo 87-1-4. Carta de Floridablanca al marqués de la Florida anunciando la llegada de la segunda remesa, fechada en San Lorenzo el 11 de noviembre de 1783.
- ¹⁴ RABASE, Archivo-Biblioteca, legajo 87-1-4. Carta de Pérez de Lema, secretario del conde de Floridablanca al marqués de la Florida, fechada en San Lorenzo el 24 de noviembre de 1783, para que se advierta a los directores de Correos que los carruajeros han recibido una cantidad anticipada que debe restarse del total.
- ¹⁵ RABASE, Archivo-Biblioteca, legajo 87-1-4. Borrador de la carta del marqués de la Florida Pimentel.
- ¹⁶ RABASE, Archivo-Biblioteca, legajo 87-1-4. Borrador de la carta remitida por el marqués de la Florida Pimentel a don Julián López Ayllón, director de la renta de Correos, de fecha 29 de noviembre de 1783.
- ¹⁷ RABASE, Archivo-Biblioteca, legajo 87-1-4. Carta del conde de Floridablanca a don Antonio Ponz fechada en Aranjuez el 19

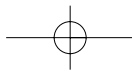


- de abril de 1784.
- ¹⁸ RABASF, Archivo-Biblioteca, legajo 87-1-4. Orden del conde de Floridablanca a Ponz fechada en Aranjuez el 28 de abril de 1784.
- ¹⁹ RABASF, Archivo-Biblioteca, legajo 87-1-4. Lista de las obras de arte y libros apartados inicialmente para la Academia por orden del conde de Floridablanca.
- ²⁰ D. Stilmann, "Chimney- Pieces for the English Market: a Thriving Business in Late Eighteenth Century Rome" *The Art Bulletin*. 1977, vol 59, nº 1.
- ²¹ RABASF, Archivo-Biblioteca, Libro de cuentas de 1785, 227/3, p. 11: *Es Data ciento y siete r.º de v.º que he pagado al Portero Jph Panucci por el gasto que tubo con los mozos q llevaron al Pardo los cajon.º de flores*. Los cuadros de Batoni y otros se llevaron en 1785 y 1786.
- ²² AHN, Estado, leg. 540.
- ²³ RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 87-1-4.
- ²⁴ Cfr. David Bindman, "‘Providence will send us a Lord’: el *Westmorland* y el *Grand Tour* al final de la década de 1770", p. 36, en este catálogo.
- ²⁵ Hemos de agradecer la generosidad de su director, el Prof. Brian Allen, que nos facilitó una copia en soporte informático con la que pudimos hacer búsquedas que de otra forma hubieran resultado excesivamente laboriosas e inseguras.
- ²⁶ El Christ Church fue fundado en 1525 por el cardenal Wolsey y durante los primeros años fue conocido como el Cardinal College. A la caída de Wolsey, Enrique VIII refundó este colegio oxoniense en 1546 con el nombre de Christ Church.
- ²⁷ RABASF, Archivo-Biblioteca, C-189.
- ²⁸ Crébillon, Claude-Prospér Jolyot, *Les égaremens du coeur et de l’esprit, ou Memoires de Mr. de Meilcour*. París, 1765. Siglas "PY" mss. en h. de guarda. Academia de San Fernando, C-1456.
- ²⁹ RABASF, Archivo-Biblioteca, legajo 87-1-4, Cajón 1H, *Una caxa con el retrato de un joven con marco tallado, y dorado*.
- ³⁰ AGS, Estado, 8157. *Sir John Henderson presents his respectful compliments to the Chevalier del Campo, & in consequence of the permission le Chev del Campo was so good as to present him when he had lately the pleasure of meeting him in St James Park takes the liberty to trouble him with the enclosed short memorial relative to the pictures & which is too desirous to recover on payment of the value.*
2nd May 1785.
- ³¹ RABASF, Archivo-Biblioteca, sig.B-56.
- ³² RABASF, Archivo-Biblioteca, sig. A-1860, B-808.
- ³³ RABASF, Archivo-Biblioteca, sig. B-2323, B-2324.
- ³⁴ Luigi Ficacci, *Giovanni Battista Piranesi, The complete Etchings*, Colonia, 2000, núm. 801: *Al Sig. Penn Asheton Curzon, Cavaliere Inglese, Amatore delle Belle Arti*.
- ³⁵ *A Dictionary of British and Irish Travellers*, s.v. "Curzon".
- ³⁶ Pudiera ser también James Byres, aunque no se puede asegurar por el contenido de los cajones. Estas mismas iniciales son las que Byres pone en el dintel de su modesta casa familiar en Denmill en la que vivió los últimos años de su vida (IB + 1813).
- ³⁷ *A Dictionary of British and Irish Travellers*, s.v. "Constable, William".
- ³⁸ *A Dictionary of British and Irish Travellers*, s.v. "Barber".
- ³⁹ RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 87 1-4.





Grabado de Geissler sobre dibujo de Jalabert. *Vista del valle de Chamouni.* RABASF



SUIZA Y EL PASO DE LOS ALPES EN LOS RECUERDOS DEL *WESTMORLAND*

Almudena Negrete Plano

Cuando el *Westmorland* llegó a las costas malagueñas llevaba entre su cargamento toda una serie de estampas iluminadas de paisajes alpinos, guías de viajes y mapas que habían de recordar a sus dueños el paso por Suiza. Hay varios diccionarios geográfico-históricos de esta zona y descripciones de los glaciares que los viajeros iban encontrando a su paso por los Alpes. Todo ello demuestra el interés que suscitó este tramo del viaje y muy especialmente el conocimiento de la alta montaña, que para los personajes del *Grand Tour* constituía una de las etapas más emocionantes en su recorrido europeo, tanto por la grandiosidad de los parajes como por la dificultad que entrañaba su paso, en un momento en que las comunicaciones no estaban plenamente desarrolladas.

Esto no debía ser nada nuevo, pues desde hacía tiempo los Alpes habían sido motivo de estudio para algunos y de atracción para muchos. En el siglo XVIII, la infinita producción literaria, en forma de diarios de viaje, se convirtió en un testimonio y recuerdo de la aventura irreplicable que se hacía más verdadera y real al dejar constancia escrita de ella. Una parte de esta literatura se refiere al paso de los Alpes, que hasta hacía poco tiempo habían resultado prácticamente desconocidos. El conde Cadogan, Charles Sloane, en el verano de 1784, viajaba a este casi inexplorado macizo montañoso y confesaba en su diario no haber visto nunca cimas y valles semejantes, siendo las más bellas escenas que había contemplado en su vida. En comparación con las montañas que él conocía de Escocia, aquellas *eran de risa*. Por ello comenta las fatigas del paso por unos lugares en los que nos dice *estaba obligado a conducir a mi caballo gran parte del camino por miedo a caer en los grandes precipicios. Esta escalada era fatigosa, pero ampliamente recompensada por lo que vi*¹. La misma sensación de haber visto en las cumbres alpinas lo más hermoso que podía contemplarse en la naturaleza se repite en muchos viajeros.

El interés por las montañas aumentó en el siglo XVIII especialmente a partir de los estudios que se hicieron sobre los glaciares. De hecho, entre los libros de Francis Basset y Frederick Ponsonby en el *Westmorland* figuran dos ejemplares de la obra de Bourrit, dedicada a los glaciares del ducado de Saboya². La zona se convirtió en un lugar de obligada visita para todo aquel que quería conocer de manera directa y vivida sobre el terreno lo que otros describían en obras de todo género. Famosos personajes como Goethe, Chateaubriand o Shelley, éstos ya en el siglo XIX, dejaron poesías o escritos en los que recogían la impresión que en ellos habían causado los Alpes³. Sus espectaculares formaciones, fenómenos meteorológicos y otros eventos naturales llamativos habían sido cantados en forma de poema didáctico por Albrecht von Haller en un famoso libro titulado *Los Alpes*, editado en 1729, que fue muy leído en el siglo XVIII⁴. Las montañas se presentaban, incluso, en diversas tradiciones como monumentos de la Creación y como el reflejo o encarnación de la magnificencia divina.

Para estos viajeros eran conocidas las obras de los escritores antiguos, como Polibio⁵ o Tito Livio, que habían tratado el tema del paso de los Alpes por las tropas de Aníbal. Estos textos habían cautivado durante generaciones a aquellos que los leían y fueron motivo de inspiración para muchos artistas en quienes la evocación de la hazaña del cartaginés añadía un especial aliciente al viaje⁶. En 1739, el poeta Thomas Gray, viajó a los Alpes, llevando consigo la obra de Livio como guía de viajes. Cuando llegó a Mont Cenis, citaba en una carta a su madre el texto en que se describía las penalidades de las tropas de Aníbal cuando finalmente llegaron a los Alpes⁷. Más tarde anotó que montañas, rocas y precipicios debían ser componentes recomendados de “lo sublime” en los sugerentes temas de los pintores como Salvator Rosa⁸, considerado este último por muchos viajeros y estudiosos europeos como el verdadero precursor de esta categoría en el arte.

El general cartaginés había ascendido a los pasos alpinos con sus hombres y todo su ejército, a pesar de que el tránsito por este inmenso macizo le inspiraba más temor que enfrentarse a los enemigos: *multitudo timebat quidem hostem nondum oblitterata memoria superioris belli; sed magis iter inmensum Alpesque, rem fama utique inexpertis horrendam, metuebat* (Livio, *Ab Urbe condita*, 21, 29, 7). Quienes conocían aquellos lugares por vez primera, y sobre todo los viajeros que pasaban por los mismos buscando en Italia los restos de la cultura clásica y conocer los escenarios descritos en los autores antiguos, no podían dejar de evocar aquí la hazaña del general cartaginés: *Hoc maxime modo in Italiam perventum est quinto mense a Cartago Nova, ut quidam auctores sunt, quinto decimo die Alpibus superatis. Quanta copiae transgresso in Italiam Hannibali fuerint nequamquam inter auctores constat. Qui plurimum, centum milia peditum, viginti equitum fuisse scribunt; qui minimum, viginti milia peditum, sex equitum. L. Cincius Alimentus, qui captum se ab Hannibale scribit, maxime auctor moveret, nisi confunderet numerum Gallis Liguribusque additis; cum his octoginta milia peditum, decem equitum adducta; in Italia magis adfluxisse veri simile est ita quidam auctores sunt* (Livio, *Ab Urbe condita*, 21, 38, 1-5).

El tema de Aníbal interesaba particularmente a los artistas que recreaban episodios de la Antigüedad. Era la expresión de una gesta que se repetía con admiración y que asombraba aún más a quienes conocían personalmente la dureza del itinerario alpino hacia Italia. La Academia de Parma, en mayo de 1770, hizo público el tema del premio de pintura, para el que se eligió la representación de *Anibal vencedor, que por primera vez miró Italia desde los Alpes*, y al que se presentó el propio Goya⁹, enviando a aquella ciudad un cuadro desde Roma en 1771. Lógicamente, se supone que para la realización de esta obra, Francisco de Goya debió consultar los autores clásicos que trataban el tema y posiblemente ejemplos de estatuaria antigua e incluso la *Iconología* de Cesare Ripa¹⁰.

Unos años más tarde, John Robert Cozens, que había viajado por los Alpes y del que venían seis acuarelas con vistas del Lacio en el *Westmorland* (cat. nºs 21, 22 y 55 a 58), realizó un óleo titulado *A Landscape with Hannibal in His March Over the Alps, Showing to His Army the Fertile Plains of Italy*. Esta obra se expuso en 1776 en la Royal Academy, obra que inspiró a Turner en su cuadro sobre el mismo tema, como el propio pintor reconoció¹¹.



Geissler, 1777, *Vista de Ginebra y sus alrededores desde Saconnex* (detalle). RABASF

El período suizo de Cozens, de agosto a septiembre de 1776, durante su primer viaje a Italia, motivó profundamente al artista, que hizo toda una serie de vistas bajo la supervisión de su acompañante el coleccionista y crítico Richard Payne Knight¹². Con él visitó los lugares más frecuentes, como el Mont Blanc, Chamonix o Martigny, siguiendo la ruta de los glaciares estudiada y descrita en su obra por Marc Theodore Bourrit, en 1773, que había sido traducida al inglés por Charles Davy en 1775, en la que su padre Alexander Cozens figura en la lista de suscriptores¹³ y que seguramente había sido leída por el pintor durante su viaje¹⁴.

Bourrit afirmaba que los cuadros que representaban la naturaleza de esta zona mostraban *montañas cubiertas con nieves perpetuas, cuyas cimas estaban más allá de las nubes y cuyas formas eran majestuosas*. En otros pasajes Bourrit describía *cómo en Saboya sobresalían rocas de una altura prodigiosa, y torrentes que fluían extensamente desde muchas cimas, es lo más maravilloso de la Naturaleza, es imposible verlo sin una mezcla de asombro y temor (...) los diferentes matices de rocas y montañas, los contrastes entre el color marrón de los bosques y la blancura de la nieve y el hielo, especialmente cuando son iluminados por el sol; las cumbres al amanecer tienen similitud con la plata fundida, y en el ocaso con el oro (...) la singular emoción que produce este país, es producida especialmente por el Mont Blanc, la mente casi se pierde en la sublimidad de la misma idea, y la lengua no es capaz de describirlo, y comunicárselo exactamente a otros¹⁵*. Muchos de los dibujos que Cozens hizo en Suiza, como gran parte de los que realizó en Italia, fueron estudiados y copiados posteriormente por Turner¹⁶, Girtin y otros pintores, contribuyendo en gran medida a la apertura de los artistas ingleses hacia los impresionantes escenarios montañosos¹⁷.

El hecho de que Francia y Gran Bretaña estuvieran en guerra durante gran parte del siglo XVIII complicaba algunos itinerarios hacia Italia, por lo que los turistas británicos buscaron y siguieron diferentes rutas. Además fueron muchos los ingleses que viajaron a Ginebra por razones de educación; allí podían estudiar en universidades protestantes, aprendiendo francés sin el inconveniente para ellos del catolicismo¹⁸.

No fueron los británicos los únicos en emprender este viaje, muchos europeos, e incluso algunos americanos lo realizaron también. Un español, el sacerdote Francisco Pérez Bayer, nos dejó sus experiencias en el *Diario del viaje a Italia*, describiendo la ruta y ofreciéndonos información que todos los viajeros repetían impresionados al pasar por estos lugares.

Uno de los problemas con los que se encontraban era la difícil accesibilidad de los Alpes. Cuando el paso no era transitable para los vehículos rodados, era necesario desmontar los carruajes y pasarlos a pie; éstos eran transportados sobre mulas, mientras que los viajeros iban en unas sillas de mano, llevados por portadores, en las que las piernas quedaban en horizontal. Los medios de transporte no cambiaron durante este período, ya que la ruta no llegó a ser un camino apto para carruajes hasta el siglo siguiente, por lo que las menciones de los que pasaban de este modo las montañas suizas son muy numerosas¹⁹.

Es lo que hace el citado clérigo español, quien describe detalladamente su paso por Mont Cenis. Él cuenta cómo al llegar a este punto y debido a la aspereza y altura del lugar *se desarman las calesas y se pasan de la otra parte en tres mulos: uno lleva las ruedas, otro las varas y zaga, otro el cuerpo y los asientos de la calesa, además de los cofres, que se transportaban de la misma suerte. (...) Para bajar la cuesta que es horrible y larga dos leguas,*

(...) tomé una litera o silla de manos hecha de mimbres, con su respaldo y brazos pero sin pies. A ésta se acomodan dos grandes palos como los de las andas, y dos paisanos la bajan y a los pasajeros con bastante comodidad y tan aprisa que no puede ponderarse cómo aquellas gentes trepan por aquella aspereza sin tropezar ni hacer más descanso que en La Ferrière, donde se acostumbra darles de beber²⁰.

Algunos de los viajeros que vivieron la misma experiencia confiesan su miedo al verse conducidos de esta manera por portadores, que a todos sorprendían por su fortaleza y resistencia. Uno de ellos confesaba en estos términos sus emociones en tan singulares circunstancias: *quizás los primeros cinco o seis minutos iba un poco asustado pero con la firmeza de sus pisadas me he sentado con comodidad y las bellas cascadas que veía a cada lado y la majestuosidad de las viejas montañas que me rodeaban me han proporcionado suficiente admiración y asombro*²¹.

No es extraño, por ello, que una de las imágenes que les quedaban grabadas en el recuerdo y que inspiraban una parte importante de la literatura y la producción de los artistas fueran las montañas, los glaciares de los Alpes y los lagos suizos. Esto explica la predilección por coleccionar estampas, vistas y libros de una experiencia que muy pocos volverían a repetir .

Una vez que llegaban a la cima conducidos por aquellos portadores, asombrosamente rápidos, hacían los descensos en trineos, lo que constituía uno de los alicientes del viaje, como señalaba Thomas Pelham que lo había hecho de esta manera, *lo cual a pesar de viajar nerviosamente no ha sido desagradable. Ha hecho el día más limpio que se pueda imaginar y hemos visto más allá de todo lo descrito*²².



Geissler, 1777, *Vista de la ciudad y lago de Ginebra desde Cologny* (detalle) (cat. nº 24). RABASF

A partir del siglo XVIII el tema majestuoso de la montaña producía sentimientos encontrados de atracción y repulsión. Las formaciones alpinas mostraban una naturaleza cruda, fuerte y violentamente expresiva con las que se impregnaron las obras de aquellos que representaron estos paisajes. La alta montaña alpina era el ejemplo de una naturaleza no dominada, no sometida y salvaje, donde los fenómenos poderosos de la Naturaleza, embellecidos por sus mismos peligros, se oponían a la vida urbana y a la seguridad burguesa.

En 1741, una expedición de ocho ingleses dirigida por William Windham y Richard Pocoke entraba en el valle de Chamonix y alcanzaba su objetivo de observar los glaciares de aquel lugar²³. Estas extrañas lenguas de hielo, suspendidas en las montañas, penetraban en los bosques e invadían las praderas. Un velo de misterio recubría aún estos glaciares y sólo las leyendas imprecisas y fantásticas de la gente de la región podían dar una idea de lo incógnitos que eran aquellos remotos valles. La excursión era osada y los Alpes eran considerados como inaccesibles. Se les llamaba montes malditos porque la gente explicaba los fenómenos climatológicos más llamativos con grandes dosis de fantasía e imaginación popular. Hasta el siglo XVIII, las montañas habían sido lugares de difícil acceso, consideradas inhóspitas, estériles o tristes desiertos que inspiraban el temor y la repulsión²⁴.

Windham y Pocoke con su expedición provocaron un cambio profundo en los prejuicios que había sobre Suiza a principios del siglo XVIII. De malditas, las montañas se convirtieron en deseables. Después de siglos de rechazo y miedo, las montañas comenzaron a atraer a los visitantes. El deseo de explorarlas y escalarlas iba en aumento así como el deseo de comprenderlas y estudiarlas. Después de las historias que contaban los expedicionarios, los glaciares eran para todos, algo que prometía los espectáculos más insólitos. Causaban una impresión tal que sobrepasaba todo lo que habían podido imaginar.

Muchos viajeros, como el propio Windham, se sentían incapaces de describir con palabras lo que habían visto en aquellas cumbres: *Je vous avoue que je suis extrêmement embarrassé comment en donner une idée juste, ne connaissant rien de tout ce que j'ai encore vû qui y ait le moindre rapport. Les descriptions que donnent les voyageurs des mers de Groenlande me paraît en approcher le mieux. Il faut s'imaginer le lac agité d'une grosse bise et gelé tout d'un coup. Encore ne sai-je si cela ferait précisément le même effet.*²⁵ La vía hacia los glaciares estaba abierta a partir de ese momento y los aventureros dejaron el lugar a naturalistas y científicos que se interesaron por la zona y, posteriormente, a todos aquellos viajeros que recorrían Europa en el siglo XVIII y, en particular, a los que se encaminaban hacia Italia.

Una de las obras más interesantes sobre la grandeza de los paisajes de montaña es la de Marc Theodore Bourrit (1739-1819), que invirtió gran parte de su vida en explorar los Alpes, dejando escritas sus experiencias en el libro *Description des Glacieres, Glaciers et amas du Glace de Duché de Savoye*, en el que había incluido dos estampas realizadas por él mismo. Este libro, que había nacido como fruto de los tres viajes que realizó Bourrit a los glaciares, había sido uno de los seleccionados con mayor frecuencia por los viajeros del *Grand Tour*; en el *Westmorland* había dos ejemplares, uno en francés²⁶ que pertenecía a Frederick Ponsonby y su traducción al inglés²⁷, de Francis Basset.

Otra obra que también contribuyó a que los Alpes fueran mejor conocidos por los viajeros fue la publicada en 1779 por el erudito Horace-Bénédict de Saussure, al que Bourrit había acompañado en algunas de sus expediciones a las cimas alpinas. A pesar de numerosas tentativas, Bourrit no llegó a alcanzar nunca el Mont Blanc, generando en él un sentimiento de frustración que nunca le abandonaría. Sin embargo, Saussure, igualmente fascinado por esta meta, logró alcanzarla en 1787 y finalmente, como él mismo dice, tras años de trabajo preparando el viaje y estudiando la zona *pude entonces disfrutar sin miedo del gran espectáculo que tenía bajo mis ojos, un ligero vapor suspendido en las regiones inferiores del aire me impedía la vista de los objetos más bajos y más lejanos tales como las explanadas de Francia y Lombardía; pero no lamentaba mucho esta pérdida; lo que yo acababa de ver, y lo que vi con gran claridad, fue el conjunto de todas las altas cimas que yo deseaba conocer desde hacía mucho tiempo*. Y verdaderamente impactado por alcanzar tras tanto esfuerzo el objetivo de su viaje, reconocía que *no creía a mis ojos, me parecía que era un sueño*²⁸. Como resultado de los estudios y expediciones alpinas de Saussure nació el relato *Voyage dans les Alpes*, que constaba de cuatro tomos el primero de los cuales fue publicado en 1779 y debió constituir una obra de gran interés para los viajeros de la época.

Para aventurarse a recorrer o visitar lugares y paisajes del macizo alpino, los viajeros debían tomar precauciones, pues el trayecto no era fácil y en algunos tramos podía resultar peligroso. Por eso existían manuales de instrucciones como el que se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando procedente también del *Westmorland*. Marcado con la *PY* a tinta, el libro *Intruction pour les voyageurs qui vont voir les Glaciers et les Alpes du canton de Berne*²⁹ era una pequeña guía para todos aquellos *que quisieran contemplar los frutos de los Alpes y de Suiza y examinar las riquezas de la naturaleza que se ofrecen a sus ojos*³⁰. El caminante debía proveerse de un largo bastón con hierro en la punta y unos zapatos herrados con gruesos clavos para una mayor adherencia y seguridad en los lugares escarpados. Era preferible llevar botines pues *este era el calzado de M. de Saussure, sabio infatigable viajero que los adoptó en sus trayectos por los Alpes*³¹.

Se recomendaba también el uso de calzas de piel para protegerse de las picaduras *de insectos innumerables que habitan en los valles y los lagos* o, en su defecto, polainas. La indumentaria se completaba con un buen abrigo o levita que sirviera contra la lluvia y las húmedas nieblas y que en ocasiones se usaría como manta para dormir. La cara, pies y manos debían ser frotados frecuentemente con vinagre fuerte, para alejar a las moscas y no se debía olvidar una provisión de té, café y chocolate *para compensar el uso inevitable de leche de montaña, que algunos estómagos no pueden soportar. El chocolate tendrá a veces el lugar del pan, que no se encuentra todos los días, y que en los Alpes es de una mala calidad*³².

El trayecto era recomendable realizarlo con un guía, que serviría también de intérprete, pues el paisaje de los glaciares exigía grandes precauciones a causa de las enormes grietas de hielo entreabiertas, que en ocasiones no eran visibles por la nieve amontonada. Para evitar accidentes lo mejor era atar una cuerda alrededor del cuerpo que era sostenida en el otro extremo por el guía a fin de poder tirar de ella en caso de hundirse en la grieta³³.

Además de los manuales específicos sobre la alta montaña, tanto Francis Basset como lord Duncannon llevaban entre sus libros el *Dictionnaire géographique, historique et politique de la Suisse* en dos tomos³⁴, que

describía la zona y subrayaba sus contrastes: *las diferentes alturas de los Alpes provocan profundos valles y sorprendentes caídas de agua. Algunos de estos valles son horribles abismos; mientras que otros son lugares encantadores, donde crecen los mejores pastos, donde maduran los mejores frutos, donde prosperan las cosechas*³⁵. Esta idea de poder encontrar en Suiza los lugares más hermosos pero también los más terroríficos peligros se repite en los relatos de los viajeros. Para algunos el viaje transcurría sin dificultades y sin peligro como reconoce Henry Ellison a principios de 1764; sin embargo, George Lyttelton no disfrutó en absoluto de esta parte del trayecto a causa del terrible mal tiempo de noviembre de 1729, pues *una pesada niebla, un frío agudo, un viento fuerte, una neblina espesa y resbaladizos precipicios, todo ello combinado lo hicieron espantoso*³⁶.

Como ya se ha señalado anteriormente, en el *Westmorland*, además de los libros que describían la zona, había estampas con vistas, planos de ciudades y mapas de Suiza. Junto a las impresiones que en ellos había provocado el espectáculo de los Alpes, también las diferentes ciudades, sus gentes, la imagen de los lagos fueron motivo de atención en sus diarios. Algunos de los mapas del *Westmorland* pertenecían a Suiza y Ginebra, como la *Carte de la Suisse où sont les Treize Cantons, leurs alliés et leurs Sujets*³⁷, publicado por François Grasset en 1769, que señalaba en distintos colores las demarcaciones entre los cantones. Al verso, además de la *PY* que llevan los libros de esta presa inglesa, aparece manuscrita la siguiente inscripción *12 parts.36 sous la France*.

Otros ejemplos son la *Carte du Lac de Geneve et des Pays Circonvoisins où se trouvent les Frontieres de France de Savoye et de Suisse avec le Territoire de la Republique de Geneve*³⁸, grabado en Lyon por Daudet en 1730; la *Carte des environs de Genève comprenant le territoire de Cette République, et les Frontieres de France, de Savoye, et de Suisse*³⁹ publicado en la Haya en 1776, con algunas demarcaciones señaladas con colores y trazos de aguada aplicados a mano, y del mismo año, el *Nouveau Plan de Geneve Avec ses Nouvelles rues et augmentations*⁴⁰, que incluía un índice toponímico.

El interés por el lago y la ciudad de Ginebra queda demostrado por el gusto hacia los grabados de la zona que formaban parte del equipaje de estos viajeros; además de las *Siete estampas iluminadas, vistas de Ginebra, y de otras ciudades* pertenecientes a lord Duncannon, hijo del conde de Bessborough, se conservan también en la biblioteca de la Academia de San Fernando, los aguafuertes *Vue de la Ville de Geneve du côté du Midy*⁴¹, realizado por Robert Daudet, y la *Vue de la Ville de Geneve du côté du Septentrion*⁴² de Seiller Schaffhusian, que muestran la ciudad de Ginebra tomada desde dos lugares diferentes y en los que se puede apreciar la muralla que circundaba la ciudad.

En 1759, Thomas Robinson realizó un viaje a lo largo del lago Lemán, desde Ginebra hasta Lausana, y aseguraba que el lugar *es más agradable de lo que podía imaginar, el paisaje a ambos lados del lago es asombrosamente hermoso*⁴³. También Norton Nicholls, en 1771, cruzó Suiza en su camino de París a Milán, y describía la vista de los lagos *cuyas riberas subiendo gradualmente son adornadas con viñedos, con árboles, con casas e iglesias diseminadas, y pueblos todos blancos; tras las montañas suben mezcladas la eterna nieve con las nubes*⁴⁴, de esta manera nos dejaba una imagen de Ginebra y los lagos que muchos otros viajeros disfrutaron.



Geissler, 1777, *Vista de Priere y del valle de Chamouny*. RABASF

Bourrit expresaba su emoción ante la belleza que podía contemplarse en Suiza con las siguientes palabras: *Qué bella es la Naturaleza para quien sabe sentirla, para quien se deja llevar por los dulces sentimientos que inspira; deliciosa contemplación, tales eran los efectos en nuestra alma: ¡Nunca nos sentimos mejor!* Esto podría servir de resumen para todos aquellos que viajaron en el siglo XVIII por los Alpes. Sin duda, el paso por Suiza constituía para los jóvenes que hacían el *Grand Tour* por Europa uno de los momentos más inolvidables de su viaje. Las palabras de Bourrit resumen la importancia que tiene para los viajeros el paso por los macizos montañosos suizos: *It is easy for a man of taste to add and to embellish works of art, which he proposes for his imitation; but his outmost efforts must fall short of equalling the greater models of Nature Herself. This observation will be verified particularly here, where greatness and beauty are so exquisitely united in the same piece, that the outmost powers of Description can excite but a very faint, imperfect representation of the inimitable originals... to heighten the picture, we may add the different tints of rocks and mountains, their contrast with the browner colour of the woods, and the whiteness of the snow and ice, specially when enlightened by the sun: their tops at sun-rise taking the similitude of melted silver, and at his setting that of gold, whilst the refractions of his rays by the angles, sometimes offer such variegated splendour, as exceeds description⁴⁵.*

Notas

- ¹ *Cadogan Papers*, 4/3/. House of Lords Record Office, Londres.
- ² M. T. Bourrit, *Description des Glacieres, Glaciers et amas du Glace du Duché de Savoye*, Ginebra, 1773, este era el libro que llevaba Frederick Ponsonby; sin embargo, Francis Basset contaba con el mismo libro pero traducido al inglés, *A relation of a Journey to the Glaciers in the Dutchy of Savoy*. Norwich, 1776.
- ³ E. Caney, "From the Alps to Anglo-Tuscany", *Bolletino del CIRVI*, n° 5, enero-junio, 1982, anno III, fascicolo I, pp. 141-159.
- ⁴ H. Mettrier, *Relation d'un voyage de Albert de Haller dans l'Oberland Bernois (1732)*, Langres, 1906.
- ⁵ Polibio, *Historias*, Libro III, 50, 2. Introducción de A. Díaz Tejera. Traducción y notas de Manuel Malasch Recort, Madrid, 1981, p. 331.
- ⁶ G. De Beer, *Elefantes en los Alpes. La marcha de Aníbal*, Barcelona, 1956. De Beer intenta localizar el lugar exacto por el que Aníbal cruzó los Alpes siguiendo los textos de Livio y Polibio.
- ⁷ K. Sloan, *Alexander and John Robert Cozens. The Poetry of Landscape*. Londres, 1986, p. 109.
- ⁸ K. Sloan, *op. cit.*, p. 114.
- ⁹ J. Urrea, "El Aníbal de Goya reencontrado" en *El Cuaderno italiano, 1770-1786. Los 'orígenes' del arte de Goya*, Madrid, 1994, pp. 41-52. Con motivo de la presentación en el Museo del Prado de la edición facsímil del *Cuaderno italiano* se dio a conocer oficialmente el hallazgo de este cuadro de Goya que actualmente pertenece a la Fundación Selgas-Fagalde de Cudillero (Asturias). En el *Cuaderno italiano* se recogen algunos de los bocetos iniciales que hizo Goya para la realización de esta obra que presentó para el premio de pintura de la Academia de Parma. Sobre este tema, ver J. Urrea, "Goya en Italia. A propósito del Aníbal", *Boletín del Museo del Prado*, tomo XIV, n° 32. 1993. J. M. Arnáiz y J. R. Buendía, "Aportaciones al joven Goya", *Archivo Español de Arte*, n° 226, 1984, pp. 172-176. F. J. Sánchez Cantón, "La estancia de Goya en Italia" *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1931, p. 183. A. Hyatt Mayor, "Goya's Hannibal Crossing the Alps", *Burlington Magazine*, XCVII, n° 650, 1955, pp. 295-296, y el Catálogo de la Exposición a cargo de G. Marcenaro y P. Boragina, *Viaggio in Italia. Un corteo magico dal Cinquecento al Novecento*. Milán, 2001, pp. 206-207.
- ¹⁰ J. Urrea, *op. cit.*, 1994, p. 45.
- ¹¹ K. Sloan, *op. cit.*, p. 109.
- ¹² *Watercolours by John Robert Cozens*. Catálogo de la Exposición 6 March to 12 April 1971 –Whitworth Art Gallery y 22 April to 16 May 1971– Victoria and Albert Museum, p. 6.
- ¹³ Esta edición traducida al inglés de la obra de Bourrit enumera una considerable lista de suscriptores, entre los que figura el conde de Bessborough con ocho copias, Alexander Cozens, cuyo hijo John Robert Cozens hace el viaje a los Alpes al año siguiente de haberse editado esta obra, sir Josuah Reynolds y Angelica Kaufmann entre ellos.
- ¹⁴ K. Sloan, *op. cit.*, p. 118.
- ¹⁵ K. Sloan, *op. cit.*, p. 118.
- ¹⁶ Para el tema del cuadro de Turner sobre Aníbal cruzando los Alpes ver Matteson, L. R.: "The poetics and Politics of Alpine Passage: Turner's Snowstorm: Hannibal and His Army Crossing the Alps", *Art Bulletin*, vol. LXVII, n° 3, 1980, pp. 385-398.
- ¹⁷ C. F. Bell y T. Girtin, "The Drawings and sketches of John Robert Cozens", *The Twenty-third volume of the Walpole Society 1934-1935*, Oxford, 1935, p. 5. G. Tabaroni, "Immagini delle Alpi", *Bolletino del CIRVI*, n° 20, anno XIII, fascicolo II, pp. 333-336.
- ¹⁸ J. Black, *The British Abroad the Grand Tour in the Eighteenth Century*, Londres, 1999, p. 37.
- ¹⁹ J. Black, *op. cit.*, p. 32.
- ²⁰ F. Pérez Bayer, "Diario del viaje a Italia", *Viajes literarios*, Edición de A. Mestre Sanchís, P. Pérez García y J. A. Catalá Sanz, Valencia, 1998, p. 639.
- ²¹ J. Black, *op. cit.*, p. 33.
- ²² J. Black, *op. cit.*, p. 33.
- ²³ V. Deparis, *Le mouvement des glaciers*, Maison des Sciences de l'Homme Alpes, Grenoble. Ed. electrónica en www.msh-alpes.prd.fr/hesop/deparis/Histoireglacier.htm.
- ²⁴ J. Grand-Carteret, *La montagne à travers les âges*, Tomo I, Grenoble, 1903.
- ²⁵ W. Windham, "Rélacion d'un voiage aux Glacières en 1741", *Lettres de Windham et de Martel*, Lyon, 1912, p. 20.

- ²⁶ RABASF, Archivo-Biblioteca, Sign. B-807.
- ²⁷ RABASF, Archivo-Biblioteca, Sign. C-279.
- ²⁸ H. B. de Saussure, *Voyage dans les Alpes*, Neucastel, 1796.
- ²⁹ RABASF, Archivo-Biblioteca, Sign. C-1422.
- ³⁰ *Instruction pour les voyageurs qui vont voir les Glaciers et les Alpes du Canton de Berne*, Berna, 1777.
- ³¹ *Instruction... op. cit.*, p. 6.
- ³² *Instruction... op. cit.*, p. 7.
- ³³ *Instruction... op. cit.*, p. 14.
- ³⁴ RABASF, Archivo-Biblioteca, Sign. B-2336-2337.
- ³⁵ *Dictionnaire géographique, historique et politique de la Suisse*, 1775, p. 3.
- ³⁶ M. Wyndham, *Chronicles of the Eighteenth Century. Founded on the Correspondence of Sir Thomas Lyttelton and his Family*, 1924, tomo I, 27.
- ³⁷ RABASF, Archivo-Biblioteca, Sign. Mp-46.
- ³⁸ RABASF, Archivo-Biblioteca, Sign. Mp-45.
- ³⁹ RABASF, Archivo-Biblioteca, Sign. Mp-47.
- ⁴⁰ RABASF, Archivo-Biblioteca, Sign. Mp-39.
- ⁴¹ RABASF, Archivo-Biblioteca, Sign. Gr-828.
- ⁴² RABASF, Archivo-Biblioteca, Sign. Gr-877.
- ⁴³ J. Black, *op. cit.*, p. 33.
- ⁴⁴ J. Black, *op. cit.*, p. 35.
- ⁴⁵ M. Bourrit, *A Relation of a Journey to the Glaciers in the Dutchy of Savoy*, trad. al inglés de F. Davy, 20 edición, 1776, RABASF, Archivo-Biblioteca, B-479.



Mapa de Cornwall y la región minera de Redruth y alrededores

EL *GRAND TOUR* DE FRANCIS BASSET

María Dolores Sánchez-Jáuregui Alpañés

Uno de los destinatarios de los objetos que transportaba el *Westmorland* lo reconocemos por las iniciales con las que fueron marcados sus cajones y el contenido de los mismos. En ellos abundan libros anotados con fechas, comentarios de los lugares que visitaban y una gran cantidad de pequeños datos que ilustran de manera detallada el recorrido europeo de su propietario. Nos referimos a los cajones con las iniciales FB^t y F_sB, que pertenecieron a sir Francis Basset.

Por las piezas que reunió, podemos comprobar que de todos los viajeros que enviaban sus recuerdos italianos en el *Westmorland* es precisamente sir Francis Basset quien adquirió el mayor número de objetos y gastó grandes sumas de dinero. A través del estudio de los libros, estampas y cuadros que venían en dichos cajones, podemos trazar el perfil de este joven inglés y de su tutor, así como reconstruir gran parte del recorrido que hicieron y los intereses que les movieron. En las siguientes líneas intentaremos analizar primero la figura de Francis Basset y aproximarnos a su personalidad, para conocer su papel en los círculos sociales y políticos de la segunda mitad del XVIII. En la medida de lo posible, veremos también los rasgos que definían a su tutor, William Sandys, del que conocemos aspectos inéditos gracias a las frecuentes anotaciones y marcas que añade en los márgenes de los libros.

Francis Basset nació en Oxfordshire el año de 1757¹, en el seno de una familia asociada a Tehidy, en el Condado de Cornwall, desde los tiempos de los Plantagenet². Su padre era sir Francis Basset, miembro del Parlamento por Penryn, y su madre Margaret St. Aubyn. Durante siglos, su familia había tenido posesiones en los alrededores de las parroquias de Illogan, Redruth y Camborne, donde muchos de sus miembros ocuparon destacados cargos locales. Las sucesivas actividades comerciales emprendidas por sus antepasados reportaron a los Basset una gran influencia en el área desde el siglo XVII, pero muy especialmente a partir del XVIII, coincidiendo con la ascensión social, económica y política de Francis Basset hijo.

El área de Cornwall (Redruth y Camborne) tenía unos excelentes recursos naturales, particularmente yacimientos mineros que fueron intensamente explotados durante los años de la revolución industrial. Los Basset eran propietarios de tierras situadas al sur de Carn Brea, en los alrededores del pueblo de Carnkye, que se vieron repentinamente favorecidas por la explotación de minas de cobre y estaño. Desde 1720 se tienen noticias de la gran actividad minera ejercida en ellas, proporcionando ganancias de hasta 100.000 libras esterlinas, obtenidas sólo con la explotación de las denominadas *Basset Mines: Wheel Frances*, al sur de Carnkie, *West Wheel Basset* y *East Wheel Basset*; cuando Devon y Cornwall eran los mayores proveedores de cobre en el mundo. A lo largo del XVIII, la actividad industrial en esta región minera sufrió constantes altibajos e incluso un claro declive hacia 1768, que se superó en 1790, cuando las minas de Cornwall fueron de nuevo competitivas y recuperaron su posición como las mayores productoras mundiales³. De manera que el momento de esplendor de

esta industria coincidió exactamente con los años en que Francis Basset hijo estuvo al frente de ellas, disfrutando, por tanto, de unos inmejorables ingresos. Algunas de las explotaciones que enriquecieron a la familia llevaron durante mucho tiempo después su nombre y conservan aún recuerdos de aquella etapa dorada⁴.

En el ambiente de una familia rica no iba, por tanto, a faltar nada en la cuidada educación del joven Francis Basset. Como correspondía a alguien de su condición, desde el primer momento gozó de los mejores medios y de todas las comodidades. A la muerte de su padre, siendo aún un niño, solicitó al Dr. Henry Bathurst que accediera a actuar en calidad de su tutor durante los años previos al inicio de sus estudios. En una carta infantil le pide que se encargue de su educación debido al gran aprecio que su padre había sentido por él: *Dear Sir, Knowing the regard my papa had for you, I wish you would be my tutor. Yours, Frank Basset*⁵. Bathurst, que entonces ejercía como tutor de Charles Bampfylde, quien más adelante fue Obispo de Norwich y una destacada personalidad de la sociedad georgiana, accedió a esta petición.

Francis Basset se educó en Harrow, Eton y en el King's College de Cambridge, en donde concluye sus estudios en 1775. A partir de ese momento sólo le quedaba un paso más para completar su formación. Debía emprender el viaje que los jóvenes ingleses de las familias más destacadas llevaban a cabo durante varios meses por distintos países europeos antes de integrarse en la vida política y cultural de su país. Pero un recorrido de estas características debía prepararse con gran meticulosidad y aún transcurrirían dos años antes de que Basset lo iniciara. En este espacio de tiempo previo al tur, ya se pone de manifiesto el interés de Francis Basset por el arte y por crear su propia colección al más alto nivel. En 1776, al terminar la Universidad, se hace pintar por Reynolds dos cuadros de medio cuerpo. Uno de ellos lo donó a la recién creada galería de alumnos de Eton, donde aún se conserva⁶; el segundo, de mayor calidad, se encuentra en paradero desconocido⁷. Con la intención de regalar una tercera versión a su amigo y pariente sir John St. Aubyn, Basset encarga copiar uno de ellos al entonces jovencísimo pintor John Opie, nacido en Cornwall⁸, que era considerado por sus contemporáneos *as a sort of village wonder from his early years*⁹. Como resultado del encargo se estableció entre ambos una amistad que se prolongaría hasta la muerte del artista¹⁰.

Había transcurrido poco tiempo desde la realización de los cuadros mencionados, cuando vuelve a posar en los meses de marzo y abril de 1777 para el pintor Joshua Reynolds. Esta vez se trataba de un cuadro con más pretensiones, en un formato mayor y en el que la composición resulta más elaborada. Aparece vestido con el traje de académico, mientras apoya el brazo en una ventana que se abre a un paisaje que ayuda a percibir la distancia. Este último fue entregado como obsequio para su amigo George Woodroffe¹¹. De este modo, y con sólo dieciocho años, comienza la relación directa de Basset con algunos artistas que, en adelante, quedará marcada por una afición especial hacia jóvenes a los que quería proteger y de manera particular hacia aquellos oriundos de Cornwall. El motivo de estos encargos era también el de escoger este momento crítico, inmediatamente anterior a la larga separación que suponía el viaje, para hacerse retratar; más adelante enviarían a sus familias aquellos que se hiciesen pintar en Roma.

Mientras posa para los mencionados retratos, Francis Basset estaba igualmente ocupado con los preparativos de su *Grand Tour*. Aunque más adelante estudiaremos su viaje con más detalle, debemos anticipar algunos datos acerca de la persona que le acompañó en esta ocasión como tutor. Se trataba del reverendo

William Sandys, que en ese momento se ocupaba de la parroquia de Saint Illogan, muy próxima a la residencia de los Basset, bajo cuya influencia y patrocinio se mantenía¹².

Basset y Sandys, que habían partido en abril de 1777, regresaron de su viaje a Italia a finales de 1778¹³, probablemente coincidiendo con el nombramiento del primero como juez local de Penryn¹⁴. En 1779 Francis Basset es distinguido con el rango de barón¹⁵, que ostenta hasta que en 1796 recibe el título de primer barón de Dunstanville. En 1780 es elegido miembro del Parlamento por Penryn, cargo que desempeñó durante dieciséis años. Será a partir de entonces cuando Francis Basset, convertido en un rico joven de la nobleza inglesa, comience a desarrollar de manera más clara sus intereses artísticos, literarios, políticos y científicos, configurando la personalidad de este mecenas hasta convertirse en una figura fundamental en la historia de Cornwall.

Obligado por sus inquietudes y las responsabilidades políticas, Basset pasa largas temporadas en la capital junto a su familia. Se aloja en la selecta zona de Twickenham, en donde en 1784 adquiere la Radnor House, frente a la célebre Strawberry Hill, residencia de Horace Walpole¹⁶. Durante esas estancias londinenses, lord Dunstanville participará de manera habitual en reuniones, exposiciones, cenas, debates y todo tipo de actividades promovidas en el entorno de las diversas instituciones como la Royal Academy, la British Institution o la Society of Antiquaries que surgen en Inglaterra en estos años. Integrado en esos círculos, Basset se relacionará con artistas, escritores o críticos entre los que se encontraba Joseph Farington, pintor miembro de la Royal Academy y una destacada figura de los ambientes artísticos de Londres. En 1810, en el mes de febrero, Basset celebra una reunión con Farington en la que le expresa su deseo de dedicar una estancia de la Radnor House a la obra de artistas contemporáneos, como narra Farington: *He intended to allot a room in His House in London for the works of Modern Artists only*¹⁷. Como resultado de este primer contacto, Farington recibe el encargo de pintar una pareja de lienzos representando vistas de Cornwall, una de ellas de Polperro y la segunda por decidir. Comenzarán así una serie de citas y conversaciones que culminarán meses después, cuando Francis Basset propone al artista un viaje a Cornwall que Farington describe minuciosamente en sus memorias¹⁸. En el mes de septiembre de este año de 1810 el pintor se desplazó a Tehidy Park, allí se alojó en la residencia de los Basset con quienes convivió durante un mes. El objetivo era realizar salidas a los alrededores de la zona, tomando estudios del natural que luego elaboraría en un álbum de bocetos. En ocasiones, el propio Basset le acompañaba en estas excursiones, con la intención de mostrarle algún lugar concreto. A lo largo de un mes compartieron comidas, cenas, excursiones y reuniones familiares, dando lugar a interesantes diálogos que Farington narra detalladamente en sus célebres memorias. De ellos se desprenden importantes datos de la personalidad del barón de Dunstanville, sus opiniones sobre política, sus amistades, sus enemigos, sus anécdotas de juventud o sus opiniones sobre el arte. Es muy interesante constatar la forma en que Francis Basset quiere que los artistas representen los paisajes de su tierra natal, de su niñez, de los lugares en los que están sus raíces familiares.

El de Farington no fue el único caso de patronazgo de un artista en la vida del lord Dunstanville, y a él le siguieron otros ejemplos. Francis Basset apadrinó de una forma muy especial al joven pintor de Cornwall J. Lane, a quien facilitaba una manutención y, en ocasiones, le adquiría obra. Incluso llegó a invitarle a un viaje que había planeado realizar con su familia en la primavera de 1815 a Roma. Este tipo de invitaciones formaba parte de una

costumbre bastante extendida durante el siglo XVIII consistente en viajar acompañados de algún artista que retratará los lugares, los monumentos y todo aquello que pudiera llamar su atención en el trayecto. Una vez allí, la idea era alojarse durante siete meses en la ciudad, con la esperanza de que las piezas extraídas por Napoleón hubieran sido restituidas en su mayor parte para poder admirarlas. Pero la oferta de Basset iba más lejos, ofreció a Lane una pensión para que permaneciera en el extranjero, completando sus estudios el tiempo que considerase necesario¹⁹. Desgraciadamente, el viaje tuvo que ser cancelado por el débil estado de salud de lady Dunstanville²⁰.

Sin embargo, este tipo de invitaciones a Farington y Lane no deben entenderse únicamente como gestos propios de un amante de las artes, sino parte de un compromiso muy particular. Francis Basset es en cierto modo un buen protector de las artes pero, como hemos dicho, condicionado y dirigido por el especial interés y afecto que tiene hacia Cornwall. Así ocurrirá con algunos artistas locales a los que ayuda, muchas veces no tanto por su calidad sino por su procedencia, con el deseo de que alguno consiguiese destacar. La adquisición de obras de arte se convirtió en una constante en su vida y llegó a formar una excelente colección hasta el punto que, en 1838, su nombre figuraba entre los primeros puestos de una lista de los más distinguidos coleccionistas en Inglaterra desde 1792²¹.

Una cierta actividad como escritor fue así mismo otra de las pasiones que cultivó este caballero en sus distintos aspectos. Como lector su afición resulta fuera de toda duda, a juzgar por la descripción que hace Farington de cómo transcurría la jornada de Francis Basset cuando se encontraba en su residencia de Cornwall: *Lord Dunstanville's application to business & study when He is at Tehidy Park & witht. Company. The morning he passes in His Library, all but the time He gives to exercise. After dinner He drinks ab(ou)t four glasses of Wine, & soon after the Ladies retire, goes to His Library, where He remains till tea time, after tea He plays a game at Cards & then again goes to His Library or takes up a book*²². Su interés por ciertos temas de actualidad le llevó también, desde bien joven, a publicar algunos libros, en la mayoría de los casos tratados de carácter político. Entre ellos figuran títulos como *Thoughts on Equal Representation* (1783), *Observations on a Treaty between England and France* (1787), *The theory and Practice of the French Constitution* (1794) o *The Crimes of Democracy* (1798). También las cuestiones de agricultura ocuparon algunos de sus escritos, publicados en su mayor parte en los *Annals of Agriculture* de Young²³. Finalmente, una de las empresas que quizás debió reportar mayor satisfacción a lord Dunstanville fue la reedición en 1811 de la obra de Richard Carew *The Survey of Cornwall*, a la que añadió las notas de Thomas Tonkin. Este libro, publicado por primera vez en 1602, estaba considerado un documento fundamental tanto para la historia de Cornwall como para la de la Inglaterra isabelina, pero el interés para su reimpresión estaba en el hecho de que legitimaba, además, a los Basset entre los más antiguos pobladores del área en sus primeras páginas²⁴.

Como se ha mencionado, la política ocupó buena parte de su vida, y fue donde de forma más evidente desarrolló una personalidad propia. Con veintidós años, Francis Basset organiza y dirige un grupo de milicias entre los mineros de Cornwall para defender el puerto de Plymouth de los eventuales ataques de las flotas francesa y española. Esta acción le valdría su primer título y la elección al parlamento inglés un año más tarde. Sus primeros momentos como parlamentario por Penryn se vieron marcados por su adscripción a lord North y a la coalición de carácter progresista. Pero los sucesos de 1789 en Francia golpearon fuertemente sus

creencias y produjeron en él un cambio radical de posición. En algunas de las cuestiones políticas más comprometidas de su época sus actitudes fueron enérgicas; se opuso fuertemente a la paz con América, y aún en 1811 expresaba beligerantes opiniones al respecto: *with 7 sail of the Line & 12 frigates we should be able to destroy all their towns upon the coast*²⁵. Sin embargo, el mismo año apoyó el manifiesto del rey declarando su confianza en la administración. Estas y otras controvertidas opiniones llevaron a sus coetáneos a considerarle *an egocentric who lived in a world of his own preconceived, often contradictory ideas*²⁶.

Entre las diferentes actividades que Basset promovió se incluyen también una serie de proyectos de ingeniería, con la expresa intención de que contribuyesen al progreso de su región. Para el desarrollo en la explotación de las minas apoyó la creación de un entramado ferroviario que sirvió de comunicación entre las minas de su propiedad, así como entre éstas y los puertos. Más tarde, en 1809, tiende la primera vía de ferrocarril que uniría los puertos de Portreath, en el norte, con Devoran. Sus inversiones en el avance tecnológico de la región alientan las inquietudes de sus vecinos, surgiendo figuras como Richard Trevithick que en estos años desarrolla varios experimentos con sistemas de vapor. Trevithick llegó a construir un carro movido por vapor que fue conducido por lady Dunstanville, y aunque sus intentos de comercialización fracasaron, Cornwall celebra aún su memoria con una gran fiesta para quien es considerado el inventor de la máquina de vapor. En su intento de modernizar e industrializar la región, Francis Basset continuó las labores emprendidas por su familia, que desde principios de siglo venían ocupándose de la creación y mejora de los puertos de Cornwall. A ello hay que sumar las iniciativas para proteger las costas y, entre sus obras, hay que mencionar que fue él quien acondicionó Portreath con las defensas necesarias que facilitaron la conservación del puerto hasta nuestros días.

A la edad de setenta y siete años sir Francis Basset, barón de Dunstanville y Basset, se encontraba en Exeter, camino de una sesión en el Parlamento cuando sufrió un ataque cerebral del que quedó parálítico. Poco después, el cinco de febrero de 1835, moría en Stratheden House, en Knightsbridge, dejando tras de sí una vida de intensa actividad pública, unas empresas mineras que durante los años de su gestión habían alcanzado su momento de mayor prosperidad y una importante colección de obras de arte. El barón de Dunstanville y Basset fue enterrado con todos los honores propios de su rango en la parroquia de Saint Illogan. Un año después de su muerte se erigió en Cornwall un monumento de gusto neoclásico a la memoria de este benefactor en la forma de un obelisco de granito de veintisiete metros de altura, situado en la cima de la colina de Carn Brea, desde donde se divisan sus antiguas posesiones. Basset dejó viuda a la que fuera su segunda esposa, y fue sucedido y heredado por su única hija Frances, que pasaría a convertirse en la baronesa Basset of Stratton. Todavía a mediados del siglo XIX, con motivo de la realización de importantes reformas en la parroquia de St. Illogan, lady Basset hace un considerable donativo y costea un banco para la familia. El nombre del tutor William Sandys solamente queda registrado en la lista de rectores de la parroquia, en una placa a la entrada. Las minas vivieron años de lenta decadencia motivada por la explotación de yacimientos de cobre en otros países; Camborne conserva hoy el recuerdo de su esplendor minero en su escuela de minas.

A comienzos del siglo XX aún se recordaba la figura de sir Francis Basset como protector de las artes. Así, en el *Daily Telegraph* del diez de enero de 1920 aparecía la siguiente reseña: *A pair of Hoppner portraits*

at Christie`s yesterday revived memories of a famous Cornishman, Sir Francis Basset, a liberal patron of the arts. El periódico se hacía eco de la venta en subasta de la colección de arte que fue del barón de Dunstanville. Había comenzado el declive y olvido de los méritos de un hombre que creyó en los principios de su época, y había vivido entregado a los deberes que su tiempo y su país exigían a una persona de su posición.

El viaje instructivo por Europa realizado al terminar los estudios dejó en Basset una profunda huella. Años después, él y Sandys recordaban juntos su aventura en las conversaciones que solían mantener durante las reuniones celebradas en la Tehidy House. Así ocurría el 20 de septiembre de 1810, según narra Farington: a las tres en punto, hora de la comida en la residencia de los Basset, se sentaban a la mesa Mr. y Mrs. Rogers, Miss. M. Basset, Miss Basset, la Hon. Miss Basset, Joseph Farington y el Revd. Mr. Sandys. Presidiendo a uno y otro extremo, se encontraban los anfitriones, lady y lord Dunstanville. Durante el almuerzo, Joseph Farington entabló una conversación con William Sandys en la que el viejo tutor le habló de sus viajes a Italia treinta años antes. Tras la comida, Farington escribía en su diario: *Mr. Sandys told me He went to Rome in 1771... Mr. Sandys remained in Italy three years... returned in 1774 being 30 years old and in 1777 again went to Italy with Lord Dunstanville (then Sir Francis Bassett [sic]) & was absent with him ab(ou)t a year and a Half, Lord Dunstanville being of age in 1778...²⁷.*

El momento planeado para emprender la partida fue la primavera de 1777, cuando Basset aún contaba 19 años y una vez concluidos sus estudios universitarios, había llegado el momento de lo que iba a ser una prolongada ausencia de casi año y medio en el extranjero. El viaje a Europa en la sociedad georgiana suponía un rito social de paso de la adolescencia a la madurez, pues a su regreso estos jóvenes de clase alta comenzarían a asumir puestos relevantes de la vida pública; en el caso de Basset, como miembro del Parlamento inglés. El viaje también era considerado algo fundamental para todo caballero de posición. El Dr. Johnson lo expresaba en los siguientes términos: *Sir, a man who has not been in Italy is always conscious of an inferiority, from his not having seen what it is expected a man should see. The grand object of travelling is to see the shores of the Mediterranean²⁸.* No obstante, el tur en el continente tenía también otra lectura bien diferente que el genio de Lawrence Sterne satirizaba en su novela *A sentimental Journey through France and Italy*:

Your idle people that leave their native country, and go abroad for some reason or reasons which may be derived from one of these general causes:

Infirmity of body,

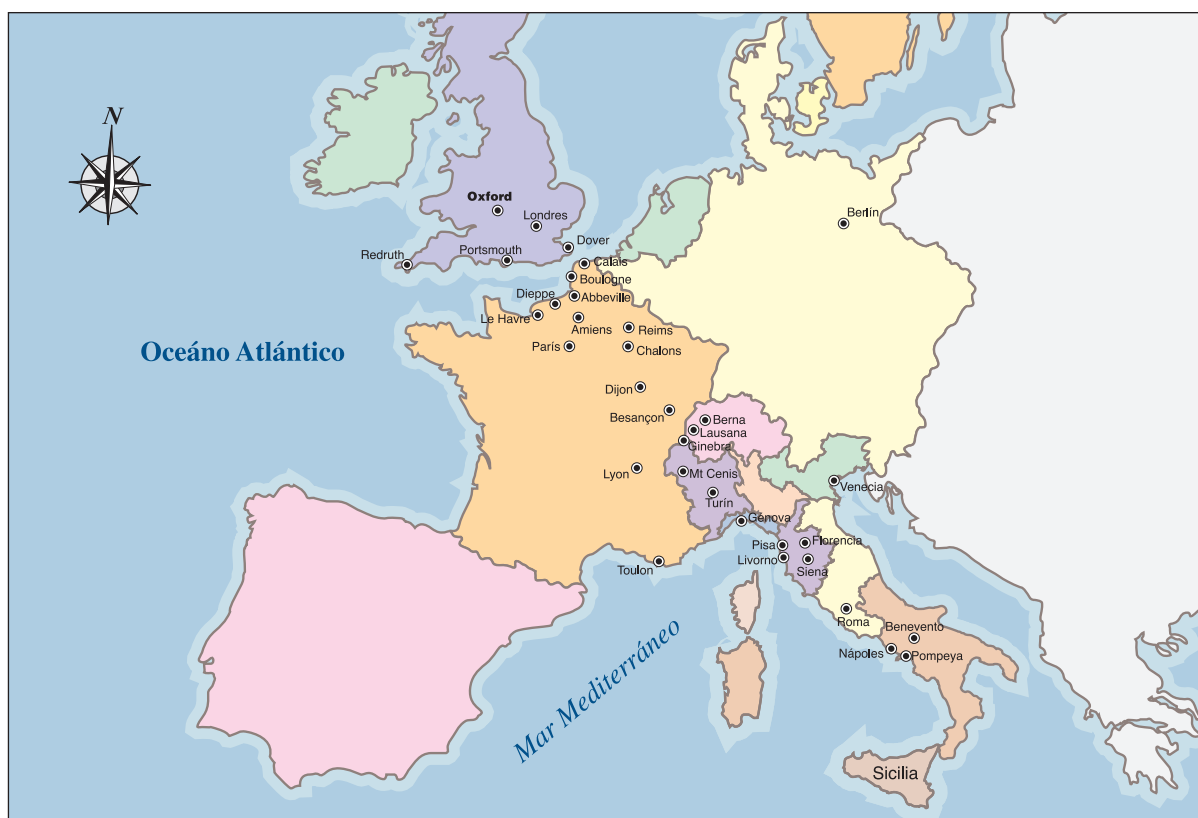
Imbecility of mind, or

Inevitable necessity.

The first two include all those who travel by land or by water, labouring with pride, curiosity, vanity, or spleen, subdivided and combined AD INFINITUM. The third class includes the whole army of peregrine martyrs; more especially those travellers who set out upon their travels with the benefit of the clergy, either as delinquents travelling under the direction of governors recommended by the magistrate; —or young gentlemen transported by the cruelty of parents and guardians, and travelling under the direction of governors recommended by Oxford, Aberdeen, and Glasgow. There is a fourth class, but their number is so small that they would not deserve a distinction²⁹.

El *Grand Tour* de Francis Basset y su tutor William Sandys fue minuciosamente planeado. Podemos suponer que los dos años transcurridos desde que Basset concluyera sus estudios hasta el momento de la partida, fueron dedicados a preparar el tur. La primera, y más importante, de las decisiones que se debían tomar era la elección de un acompañante de la mayor confianza. El tutor iba a desempeñar un papel clave en la vida de estos jóvenes, pues se ponía en sus manos una parte fundamental de su educación y la responsabilidad de su bienestar y seguridad durante los meses en el extranjero. No debemos olvidar que, como en la mayoría de los casos, la vida de Basset hasta entonces había transcurrido en Inglaterra, en ambientes académicos y de cierta disciplina. Por ello en su encuentro con el continente podía vivir situaciones insólitas, robos, engaños en las tabernas y hostales del camino, y un imprevisto número de episodios en los que el *bear-leader* sería el último responsable de cuanto sucediera. Como requisitos habituales, el tutor designado debía tener conocimientos de idiomas, historia, política, arte, literatura o música; se trataba, en resumen, de hombres de una categoría intelectual y moral incuestionables. Esta forma de visitar Italia la evoca Goethe cuando al entrar en Roma el 1 de noviembre de 1786 exclama: *¡Sí, por fin he llegado a esta capital del mundo! Si la hubiese visto hace quince años en buena compañía, bajo la dirección de un hombre muy juicioso, me estimaría feliz. Mas mi sino era visitarla solo, verla con mis propios ojos*³⁰; y unos días más tarde escribe: *En otros tiempos había fantaseado a menudo con la singular idea, con el deseo ardiente de que un hombre bien informado, un inglés versado en temas de arte e historia me condujese y guiase por Italia*³¹.

El tutor escogido por Basset era, como hemos dicho, el reverendo William Sandys, rector de la parroquia familiar de Saint Illogan. Poco sabemos de él, excepto que era hijo de Richard Sandys of Helstone, uno de los mayordomos de la familia Basset, y que probablemente conocía a Francis Basset desde niño. Había estudiado en el Queen's College (1756) y en All Souls de Oxford, licenciándose en 1760 a la edad de veinte años. Tres años más tarde obtuvo el grado de Doctor y accede a la vicaría de Minver, aunque desde 1771 pasa, como rector, a la parroquia de Saint Illogan junto a la residencia de Tehidy House, propiedad de la familia Basset. A partir de esta fecha de 1771 se ausenta durante tres años para viajar por Europa e Italia. En el transcurso del viaje coincidió con Charles Bampfylde, John Barber, Solomon Delane y Johann Zoffany entre otros³². Sandys se familiarizó con el idioma, los caminos, los monumentos, las ciudades, y las personas con las que debían contactar. En su recorrido tuvo la oportunidad de establecer relaciones que luego habrían de ser decisivas, tanto para su segundo viaje en calidad de tutor, como para, incluso, ejercer de intermediario ocasional entre los viajeros ingleses y ciertos artistas como Batoni, Volpato, Piranesi o Jacob More a los que visitará más tarde en compañía de Basset. Es interesante resaltar que entre las escasas referencias que tenemos de William Sandys, una de ellas alude expresamente, al aspecto de su formación como tutor: *a tour on the Continent, made with the Rev. William Sandys ... who had been specially trained for the purpose*³³. Por ello podemos suponer que el motivo de la ausencia de casi tres años en el continente, siendo vicario de St. Illogan, no era otro que el de prepararse adecuadamente para su futura labor como el tutor de Francis Basset. Todas estas circunstancias, su formación y cualidades le convertían, sin duda, en el pedagogo ideal para este viaje, y su experiencia marcaría el tur de Basset en aspectos muy concretos que iremos comprobando.



Grand Tour de Francis Basset y su tutor William Sandys

Basset y Sandys comenzaron su viaje hacia abril de 1777, pues en marzo de ese mismo año el primero posaba para el retrato que Opie estaba terminando³⁴. Durante meses habían reunido todo lo que pudieran necesitar: ropas cómodas, vestidos ricos para las grandes ocasiones, cartas de recomendación, mapas, planos... y por supuesto, libros, que debían ocupar un apartado importante del equipaje. En la biblioteca de la Academia de San Fernando se han podido identificar un buen número de ellos incluidos en el *Caxon FB* de las listas del *Westmorland*. La mayoría de las veces hemos conseguido diferenciar los que pertenecieron al tutor y los del alumno, con lo que podemos descubrir a través de estos libros sus personalidades. Entre los ejemplares seleccionados por el reverendo William Sandys se contaba *The Miscelaneus Work of The Right Henry St. John*³⁵ y *Chronology, or the Historian's Vademecum*³⁶; ambos repletos de notas a mano, que reflejan una minuciosa lectura y su enorme interés por la historia. Francis Basset, por su parte, eligió *The Life and Opinions of Tristram Shandy, gentleman*³⁷ (cat. nº 44), la célebre novela de Lawrence Sterne para amenizar las horas de tedio en los trayectos del viaje. Los libros que transportaban y los que iban adquiriendo a lo largo del recorrido son uno de los aspectos más interesantes en la reconstrucción del viaje de los milo-res ingleses por el continente. En este caso, los pormenores que nos proporcionan son abundantes tanto para conocer sus gustos como para saber con exactitud los lugares que seleccionaron para visitar.



Plano de París publicado en 18 hojas en Londres por John Rocque, corógrafo del príncipe de Gales. RABASF

Desde Cornwall debían cruzar las colinas de Dorset para llegar a la costa, y allí tomar un barco que atravesara el canal. Durante el siglo XVIII, en Inglaterra existían varios puertos desde los que era posible alcanzar las costas de Francia. Lo más común era salir de Dover y desembarcar en la ciudad de Calais, aunque también podían tomar un barco de Southampton a Le Havre, o desde Brighton a Dieppe. En cualquiera de los casos, uno de los primeros deberes a su llegada consistía en acudir a las aduanas, donde ellos con su equipaje eran registrados y obtenían un pasaporte para viajar por Francia. Sandys conocía bien esta circunstancia, y a tal efecto había adquirido –como recoge Ponz entre los libros del *Westmorland*– la *Lista de las postas de Francia*³⁸, que les sería de una enorme utilidad durante su trayecto por el país galo. El recorrido a París solía transcurrir desde Calais, pasando por Boulogne, Montreuil, Bernay, Abbeville, Amiens, Clermont, Chantilly y St. Denis. Todas ellas eran ciudades amuralladas que controlaban la entrada mediante puertas provistas de aduanas, como en París, donde los meticulosos oficiales de los *Bureau du Roi*³⁹ examinaban los coches de correo y los equipajes de los caballeros. Atravesando los caminos de Francia a bordo de esos coches de caballos, aprovechaba William Sandys para dedicarse a la lectura de sus libros de historia. Sus páginas están llenas de correcciones de nombres, fechas, anotaciones a los márgenes o textos subrayados en los que se adivina el pulso tembloroso por el traqueteo del camino. Comentarios que dan buena cuenta de su carácter metódico.

A menudo corrige detalles, fechas y nombres con los que no está de acuerdo, o circunstancias que han variado como, por ejemplo, cuando Bolingbroke escribe *Protested against the militia settled in Scotland by act of parliament*, a cuyo margen Sandys anota la fecha: 1776⁴⁰.

La distancia de Dover a París podía cubrirse en tres jornadas, aunque por lo general se prolongaban con las visitas a monumentos y ciudades del camino. Todo parece indicar que llegaron en los primeros días de mayo. Una vez en París, Basset y Sandys se lanzaron a recorrer las calles de la ciudad; caminar por los jardines de las Tullerías, la Place Vendôme, los puentes del Sena, visitar los Inválidos, Notre-Dame, los palacios de Luxemburgo, el Louvre o el Palais Royal. Para sus paseos contaban en su equipaje con un pequeño mapa de París, adquirido en Londres, que habían encuadernado cuidadosamente en una carterita de cartón⁴¹ junto a un libro, sin localizar, y que en el inventario de Ponz aparece citado como *Otro ingles, viage de francia*⁴². París, una de las ciudades más pobladas de Europa, suponía un encuentro con la gran urbe cosmopolita, animada, llena de gente y extranjeros, rebosante de actividad. Algunas de las guías utilizadas por los jóvenes del *Westmorland* la describían en los siguientes términos: *Une des premières observations qui se présentent à un Anglois qui voyage en France, c'est que Paris, quoiq'immense, n'egale pas l'entendu de Londres*⁴³, aunque también añaden: *L'affabilité & la cordialité avec lesquelles un Etranger est accueilli des François, le prévenient d'abord en leur faveur*⁴⁴. Pero París era al tiempo, en estas fechas, una ciudad de contrastes muy violentos entre las diferentes clases sociales, que era objeto de comentario por parte de los ingleses: *Paris est gai & florissant, pourvu qu'on ne descende pas plus bas que la classe des Citoyens industrieux*⁴⁵. Uno de los principales atractivos, de visita obligada, era acudir a Versalles con el objeto de poder ver la Corte de Luis XVI durante alguna ceremonia. En aquella capital se respiraba el lujo de la nobleza y la corte francesa, el gusto por la riqueza y la sofisticación con ciertos tintes de frivolidad. Era algo que los jóvenes británicos destacaban entre sus impresiones: *Un François portera l'extravagance jusqu'à se ruiner en ajustemens précieux uniquement pour en faire parade au milieu de ceux dot il connu*⁴⁶.

Las grandes manufacturas del siglo XVIII francés, como los talleres de los Gobelinos o la factoría de Sèvres, también debieron ser del interés de alguien como Basset, que debía su fortuna al desarrollo industrial. Sin olvidar, por su puesto, la ópera y los veinte teatros de la capital, uno de los mayores encantos de la ciudad y de los mejores espectáculos que se podían ver en Europa. La estancia de Basset y Sandys en París transcurrió entre los meses de mayo y junio, una buena época, pues al parecer, las óperas, el teatro o los bailes comenzaban en verano; John Mittford escribía en ese mismo año de 1777: *Paris is always gay. In the winter it has only the gaieties of a town. In a summer it has some of those of the country. Operas, plays, balls and entertainments of various kinds, are perpetual resources for the idle*⁴⁷.

El interés de Francis Basset por conocer y seguir la vida política francesa y los acontecimientos que iban a trascender a toda Europa se inicia en esta primera visita, pero se habría de mantener muchos años más tarde, hasta el punto de que forma parte esencial de sus escritos posteriores⁴⁸.

Tras abandonar París debían encaminarse a Suiza. Para ello una de las posibles rutas transcurría por Châlon, Lyon, y de allí a cualquiera de las ciudades de la frontera para cruzar al condado de Saboya.

En Suiza, los turistas podían visitar los lagos de Lausana, Basilea, acercarse a Ferney para conversar con Voltaire, o a Neuchatel donde, dos años antes, se imprimió el *Dictionnaire Geographique Historique et Politique de la Suisse*⁴⁹ que Basset y Sandys compraron para utilizar en su viaje.

En Suiza los viajeros tenían ocasión de conocer la alta montaña, los glaciares y los lagos. Antes de llegar a Ginebra, o allí mismo, adquieren libros que utilizan para estudiar la naturaleza de aquellos lugares y para guiarse en el recorrido de territorios tan impresionantes como llenos de riesgos. Entre los que venían en los cajones de Basset figura *A Relation of a Journey to the Glaciers in the Dutchy of Savoy*⁵⁰, publicado por Theodore Bourrit un año antes y especialmente destinado a los ingleses que regularmente pasaban por allí cada temporada. El libro constituía un exhaustivo manual con los caminos que debían seguir para recorrer los glaciares y cruzar los Alpes, pero también introducía comentarios sobre la población, los monumentos, la historia o los paisajes. Se trata de una minuciosa guía del siglo XVIII que Basset y Sandys utilizaron y siguieron con detalle, a juzgar por las marcas y anotaciones que añaden en sus márgenes. Con esta obra en la mano podemos recrear el recorrido de nuestros turistas por los Alpes suizos. Una vez que habían dejado atrás Ginebra, el primer capítulo comienza dando consejos acerca de la época del año más adecuada para visitar aquellos lugares: *The Glaciers we are going over are situated to the north east of Geneva [...] the most favourable time for this journey is the end of July, or the beginning of August; for at this season the latest snows being generally melted, leave the dangerous passages discoverable. If the traveller thinks proper, the journey may be made on horseback, or even in carriage, as far as Sallenche*⁵¹. Por el itinerario y fechas que podemos reconstruir, efectivamente, ambos viajeros llegaron a Suiza hacia finales del mes de julio, momento aconsejado por Bourrit para visitar los glaciares. El recorrido continúa: *Favoured therefore by the weather, we set out from Geneva early in the evening, and laid at Bonneville that night*⁵², donde Sandys tacha la “i” y escribe al margen “y”. Ésta y otras marcas y acotaciones las reconocemos como de la mano del tutor, quien pone su nombre, algunas fechas y, a veces, el precio de los libros en varios de ellos.

A photograph of a handwritten signature in blue ink on aged, yellowish paper. The signature reads "Wm Sandys" in a cursive script. Below the signature, the year "1778" is written in a similar cursive hand. The paper shows some signs of age and wear.

Nombre manuscrito de William Sandys, tutor de Francis Basset

Prosigue el autor relatando la salida de Bonneville y los paisajes que encuentra cuando, a los márgenes del texto Sandys, otra vez, acota con dos cruces el siguiente párrafo: *This part of the country is reckoned to be the most fertile, and best cultivated of any in Savoy. We meet no shocking scenes of want and poverty, and every one appears satisfied with his condition. The women are handsome, and dress neatly*⁵³. Después de abandonar Bonneville la siguiente ciudad era Cluse, donde debieron pasar cierto miedo a tenor del renglón que subrayan en la lectura: *Arrived near Cluse, we passed by, the foot of a rock, which appears as it were suspended above the road*⁵⁴. Desde Cluse, los viajeros seguían el curso del río Arve, visitando Magland y finalmente Sallenche: *the village of Magland, the most agreeable we had yet seen... A league further, we contemplated with singular pleasure the fine cascade of Nant d'Arpenaz. It is a torrent which falls from the summit of a mountain with a prodigious noise, amongst rocks*⁵⁵, aunque Sandys ha tachado *amongst* y puntualiza al margen *over*. Y unas páginas después, subraya en el texto la que sin duda fue una de las etapas de su recorrido suizo: *The City of Sallenche*⁵⁶. Tras una meticolosa descripción de la población, que Sandys llena de acotaciones, el viaje seguía por Serve, el valle de St. Michael, desde donde podían divisar el Mont Blanc, Chamonix, Prieure y Mont Breven. Aunque Bourrit recomendaba desde aquí excursiones por los glaciares, no parece que Basset y Sandys se aventuraran a realizarlas, ya que no hay marcas ni notas en esta parte del libro. Quizás en este punto tomaron rumbo al paso de Mont Cenis para cruzar hacia el sur.

En Italia, una vez más, podemos deducir cuál fue el recorrido a partir del estudio de los mapas y libros que llevaban en su equipaje. En esta ocasión, dos estampas representando vistas de Génova⁵⁷ nos dan la clave del siguiente destino. Génova era en el siglo XVIII uno de los puertos más importantes del Mediterráneo, con una enorme actividad económica y mercantil. Junto a sus muelles se podían ver todo tipo de curiosidades y objetos exóticos, además de contar con magníficos palacios y obras de arte. En Génova la mayoría de los viajeros tomaban un barco a Livorno, una ruta que se podía hacer a pie aunque era más dura. Desde allí seguían su tur por Pisa, Lucca y Pescia hasta alcanzar Florencia.

Basset y su tutor llegaron a la capital toscana en pleno verano, y decidieron realizar entonces una primera escala en su itinerario. La que fuera cuna del Renacimiento y uno de los centros neurálgicos de poder, vivía en el siglo XVIII en un cierto declive político. Pero este hecho no afectaba para que, año tras año, miles de turistas acudieran a contemplar las numerosas obras de arte que la ciudad albergaba. Allí, ambos tendrían oportunidad de pasear por los puentes del Arno, visitar algunas iglesias y conventos como el del Santo Spirito, Santa Croce, San Miniato el Monte y, por su puesto, Santa Maria dei Fiori. El recuerdo de sus años de esplendor se deslizaba entre las piedras de los palacios Médicis-Riccardi, Vecchio, Pitti o el del Bargello, con su legendario Salón de los Quinientos. La historia de Florencia se recordaba en las estatuas públicas que, como el monumento ecuestre de Cosme I de Médicis, fueron erigidas en honor de los Condottieri o en la emblemática plaza de la Señoría; frente a ellos podemos imaginar a Sandys y Basset leyendo algunos pasajes de su ejemplar de Benedetto Barchi: *Historia delle guerre di Firenze*⁵⁸, que llevaban en su biblioteca de viaje.

La Galleria dei Lanzi, la pinacoteca del Gran Duque o los Uffizi se contaban entre los grandes tesoros de la ciudad. Sin embargo, el interés de nuestros viajeros se veía inclinado, de manera muy especial, por las

antigüedades. Así, se hicieron con la obra de Lami *Lezioni della antichità Toscane, ed specialmente della Citta di Firenze*⁵⁹, que escrita en dos volúmenes se centra en el análisis de los vestigios romanos y su localización. Pero también aprovecharon sus paseos para visitar las librerías llenas de curiosidades, donde Sandys consiguió hacerse con lo que parece un misal alemán. El libro está guillotinado, y en la portada han escrito en lengua germana unas líneas con letra ilegible. También en la portada y en las primeras hojas se repite un pequeño diseño de un corazón coronado que podría ser algún tipo de sello personal; en la hoja de guarda y con letra diferente a la de la hoja anterior se encuentra la firma: *Wm. Sandys Florence 1777*⁶⁰. Todos estos indicios apuntan a que se trata de un libro de segunda mano, difícil de encontrar en Florencia, que Sandys iba a necesitar para su planeada estancia en Alemania; también debemos considerar otra circunstancia: los protestantes no podían cruzar las fronteras llevando en su equipaje libros de carácter religioso, pues estaba prohibido. Por lo que, una vez en el país, solían comprarlos en determinadas librerías.

Transcurrido el tiempo de esta primera estancia en Florencia, Francis Basset y el reverendo William Sandys dirigieron sus pasos a Roma. Atravesando la Toscana, el joven Basset iría descubriendo las villas italianas, los campos de olivos, los viñedos, la lengua y las costumbres que Sandys le explicaría. En su recorrido pasarían por Siena, cuya catedral no dejaba de provocar admiración entre los viajeros, por Arezzo, Cortona o Perugia, según lo dictaran las circunstancias del camino. Y por fin: Roma.

Basset y Sandys debieron cruzar la Porta del Popolo a comienzos del otoño de 1777, quizás a tiempo de ver la fiesta de los difuntos del 2 de noviembre de ese año, que cuenta Thomas Jones:

*Le 2 Novembre. Fête des Morts, pendant toute la semaine on pouvait voir des squeletes humains curieusement exposés, habillés, dans des positions diverses, dans les cryptes des Capucins et d'autres églises*⁶¹.

En cualquier caso, su presencia en Roma está documentada por primera vez en una carta de Banks a la Royal Academy de el 13 de diciembre de 1777:

*We expect a great many English gentlemen here this season some are already come [...] here is a Mr. Molesworth & Mr. Penn & Mr. Curzon, Mr. Tands and Mr. Bosset*⁶².

En esta carta podemos comprobar que coincidió con Curzon y que, como dice Banks, fue uno de los jóvenes que ya llevaba algún tiempo en la ciudad. Pero esta primera estancia en Roma no debió durar mucho. En aquel momento Sandys debió de contactar con el pintor irlandés Solomon Delane, a quien ya conocía desde su primera visita a Roma en 1774. Delane había realizado entonces un cuadro para lord Bampfylde; el cuadro representaba una escena del Convento de San Cossimato, que Charles Bampfylde finalmente no adquirió. Tres años más tarde y probablemente a través de Sandys, que también había conocido a Bampfylde en su viaje anterior, Basset se hizo con este cuadro como cuenta Banks: *Mr. Tands and Mr. Bosset, this latter has bought Delane's picture which he painted for Sr. Charles Bampfylde*⁶³. Este ejemplo, y otros que veremos, suponen una muestra muy interesante de cómo un tutor con experiencia como Sandys, puede ejercer también las funciones de un *dealer*, mediando entre artista y comprador. El cuadro en cuestión se conserva en la Academia de San Fernando donde, en el ángulo inferior izquierdo, aún se puede leer la firma: *Solomon Delane Rome 1778*⁶⁴.

DE HERCULANUM 79

mais engagés à faire des recherches en d'autres endroits, & de l'on est assuré la véritable situation de l'ancienne Ville. On découvre à Pompéi les mêmes rues d'un amphithéâtre : les deux places sur une colline, & avoient occupé des villages hors de murs. On fouille dans ces deux endroits ; mais avec beaucoup moins de dépense qu'à Herculanum, car on n'avoit point l'obstacle des laves à surmonter. On en travaille même plus avec plus de confiance qu'à Pompéi, parce qu'on est assuré qu'on n'aura pas à percer une grande ville, & qu'on a trouvé le principal rue, dont le direction est en ligne droite. Cependant malgré toute la certitude où l'on est de trouver des restes inconnus à nos auteurs, les esprits sont remplis avec beaucoup d'indulgence & de doute ; l'on n'a d'ailleurs que cinquante hommes dans tout les lieux voisins, on comptoit même les esclaves d'Alger & de Tunis ; peut être une ville aussi grande que Pompéi, je ne pourrais dans mon dernier voyage en huit hommes en travail.

La méthode qu'on propose dans les fouilles est telle, qu'il n'est guère possible que la plus légère partie de terre se dégage aux recherches des travailleurs. On fait une tranchée principale qu'on prolonge en ligne droite ; à mesure qu'on avance, on fouille sur la droite un espace en largeur de six palmes dans tout des fois ; de sorte qu'on fait le défilé des murs en fouille vis-à-vis un terrain de la même étendue, & la terre de cette nouvelle fouille est transportée dans l'espace qui est vis-à-vis & que l'on vient de quitter, & ainsi de suite. On observe cette méthode non-seulement pour diminuer les dépenses, mais aussi pour faciliter les terres supérieures par son débordement.

Je sais que les Etrusques & les Voyageurs qui en voyent, ou qui ne peuvent en venir à bout par leurs yeux, & qu'il est possible de voir comme dans le Plan dont j'ai parlé, l'étendue de toute la Ville souterraine d'Herculanum. On lit sur le marbre placé de la Cour de la Cour



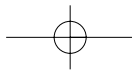
Arco de Trajano en Benevento

El tur debía de continuar por Nápoles, donde habían previsto pasar el invierno. Sin perder tiempo, tutor y discípulo bajaron hasta Nápoles, donde se instalaron en los últimos días de 1777, como lo indica la firma de Sandys en los volúmenes I y II del libro de Pietro Giannone *Istoria Civile dil Regno di Napoli*⁶⁵ que llevan escrito a tinta: *Wm. Sandys. Naples- 1777- 10 Ducatti*. Una vez más reconocemos la afición de William Sandys por los libros de historia. Entre ellos *Sicilia Antiqua*⁶⁶ (cat. nº 40), obra de Cluverio, quien recoge todo el legado clásico relativo a la isla, o en los cuatro tomos de Pietro Giannone donde relata la historia del Reino de Nápoles. Al igual que la historia, la geografía ocupaba un lugar especial entre los libros y así, para esta etapa, se sirvieron de la *Breve descrizione del Regno di Napoli, diviso in dodeci Provinzie*⁶⁷ de Ottavio Beltrano (cat. nº 41); una “descripción” que comienza con la geografía, los conventos, familias e iglesias de la ciudad de Nápoles para continuar con las once provincias restantes. De esta manera, adquirirían un buen conocimiento de la región que visitaban.

Pero el Vesubio constituía la atracción estelar y uno de los principales motivos de su peregrinación a Nápoles. Como no podía ser de otra forma, su estudio ocupó un lugar preeminente en esta biblioteca de viaje; narraciones minuciosas de las erupciones, compendios de aquello que escribieron los clásicos, vistas del volcán, grabados de los recorridos de la lava, estudios de geología... todo sobre el Vesubio⁶⁸. A juzgar por ello, incluso parece lógico pensar que realizaran alguna excursión al cráter del volcán. Lo que resulta seguro es que Basset y Sandys visitaron las excavaciones de Pompeya, Herculano y el museo de Portici en 1778 provistos de la *Carta de Winkelman al Conde de Brihl*⁶⁹ (cat. nº 46), donde Wickelmann, no sin cierta polémica, comenta la situación geográfica de las ciudades, sus excavaciones, su historia, los descubrimientos y las piezas extraídas. Con él en sus manos recorrieron las ruinas y las salas del gabinete, donde el reverendo aleccionaba a Basset mientras llenaba sus páginas con comentarios y apostillas a los márgenes⁷⁰. De ellos se desprende el enorme conocimiento que Sandys debió adquirir durante años; relacionando objetos, estableciendo comparaciones, puntualizando teorías o comentando inscripciones. Durante este tiempo también se desplazaron a visitar el Arco de Trajano en Benevento que Nolli había dibujado en una edición dedicada a William Hamilton⁷¹ (cat. nº 67), y que nuestros viajeros adquirieron como recuerdo y probablemente a Paestum donde se hicieron con las *estampas sueltas... de las Antigüedades de Paestum*⁷² que citan las listas de Ponz.

Sobre la visita a Nápoles de Basset y Sandys, nos queda aún una importante cuestión por resolver. Entre los volúmenes que llegaron a la Academia se encontraba, como se ha mencionado, *Sicilia Antiqua*, pero también *Voyage en Sicile, et en la Grande Grèce*⁷³, *Siciliae Chorographia accuratissima*⁷⁴, *Sicaniae descriptio e delineatio*⁷⁵ (cat. nº 40) y *Veinte y una estampas sueltas de vistas de Sicilia*⁷⁶. A la luz de estos datos cabe preguntarse si prolongarían su viaje hasta Sicilia, donde sólo unos pocos se aventuraban a ir. Lamentablemente las evidencias con que contamos sólo nos permiten especular con la idea de que, de no hacerlo, al menos en algún momento debieron considerar la posibilidad de llevar a cabo ese viaje.

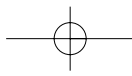
El *Tour* de Basset y Sandys había superado su ecuador y comenzaban ahora el viaje de regreso. Su próxima escala les llevaría de vuelta a Roma, donde aún les quedaba mucho por hacer. La fecha elegida pudo ser tras los carnavales de Nápoles, y quizás llegaron a tiempo para contemplar la Semana Santa romana,



Vista actual de lago de Nemi y monte Cavo



Cozens, Vista del lago Nemi y el monte Cavo en invierno de 1778 (cat. nº 22). RABASF



un espectáculo más que “curioso” para estos ingleses protestantes. En abril de 1778 Jones describe el ambiente de Roma: *A cette époque, Rome connut une grande affluence d'Anglais, membres de l'aristocrate et de la petite noblesse, hommes et femmes... J'ai noté les personnes suivantes: L'évêque de Derry, Lord Lewisham et Lord Duncannon, Lord et Lady Maynard...*⁷⁷ Como vemos, Jones no debió coincidir con Basset, pero sí al menos con dos de los jóvenes con quienes compartió equipaje en el *Westmorland*.

De nuevo en Roma, Sandys guió a Basset al local que el célebre arquitecto y grabador Giovanni Battista Piranesi tenía cerca del *Café degli Inglesi*. Las compras en su taller fueron cuantiosas: trece volúmenes completos con sus mejores grabados⁷⁸ y un *Libro con 24 estampas de las obras de Guercino, imitando à sus dibuxos*⁷⁹, cuyo grabado de portada reza: *Si vendono presso il medesimo Piranesi nel Palazzo del Sig.^{re} Conte Tomati, a Strada Felice vicino alla Trinitá de'Monti*. La generosidad de Basset encontró respuesta en Piranesi, quien les dedicó, a él y a su tutor, dos láminas de su serie *Vasi e Candelabri*⁸⁰ (cat. n^{os} 53-54). Las colecciones y los libros de grabados suponen buena parte de sus adquisiciones; la serie grabada de las *Logge di Rafaele*⁸¹, la Escuela de Atenas⁸², una *Cartera grande con 36 estampas, y son las de de la Columna Trajana*⁸³, *La Galeria de Anibal pintada de aguadas*⁸⁴, el libro de Gavin Hamilton *Schola Italica Picturae*⁸⁵ o *Le Nozze di Paride, ed Elena*⁸⁶. Además de música, dibujos, y las espléndidas acuarelas del joven J. R. Cozens, ilustrando el recorrido de las Colinas Albanas que nuestros viajeros, muy probablemente, debieron de realizar (cat. n^{os} 21, 22, 55 y 58). Como habían acordado, Pompeo Batoni entregó a sir Francis Basset su magnífico retrato (cat. n^o 51) y una versión menor, trabajo más bien de taller⁸⁷; con ello, uno de los deseos de su viaje se había cumplido. También el escultor irlandés Christopher Hewetson recibió el encargo de Basset para modelar un busto *alla romana*. Hewetson entregó dos retratos del caballero de Cornwall, uno de ellos en terracota (cat. n^o 52), cubierto de una pátina con apariencia de bronce, y un segundo, tomado del anterior antes de la cocción y de mayor tamaño que el primero, realizado en escayola⁸⁸. Pero Christopher Hewetson era además uno de los amigos más íntimos del conocido anticuario Thomas Jenkins, y el único artista que, junto con Angelica Kaufmann, mantenía esa relación con el anticuario⁸⁹; por tanto, debemos considerar que buena parte de las compras de Basset fueron realizadas a través de su mediación. El tiempo de Roma había tocado a su fin, y las valijas estaban llenas de objetos destinados a ocupar su lugar en la biblioteca, sala de dibujo, estanterías o paredes de la residencia de los Basset en Cornwall.

En su camino de regreso aún realizaron otra parada en Florencia, y el 16 de mayo de ese año, aparecía en la *Gazzeta Toscana* la siguiente noticia:

*S. Eccellenza Mylady Gohor Consorte di S.E. Mylord Cowper dette felicemente alla luce nel di 6 un secon-
dogenito al quale nella sera de 10 furono amministrate le acque battesimali da un Ministro della Religione
Anglicana, con i nomi di Pietro-Leopoldo Luigi-Francesco. Siccome secondo il Rito di detta Religione debbo-
no esservi per un maschio due Compari, ed una Comare, perciò i Padrini del neonato Figlio sono stati i nos-
tri Reali Sovrani, e S.E. Myorld Conte di Carmarthen Maggiordomo di S.M. la Regina d'Inghilterra: per le
LL.AA.RR. poi hanno fatte le veci questo Ministro Britannico Cav. Orazio Mann, e Madame Pitt sorella di
Mylord Conte di Catham; e per Mylord Carmarthen ha supplito il Sig. Basset. La funzione si é fatta priva-
tamente, sebbene in gran gala, e con la maggiore splendidezza di renfeschi.*



Christopher Hewetson. Vaciado en escayola del retrato de Francis Basset. RABASF



John Zoffany, detalle de la Tribuna de los Uffizi (Floencia) en la que aparecen lord Lewisham, D. Stevenson, Francis Basset y William Sandys. Colección Real. Castillo de Windsor, Londres

Resulta evidente que el joven Basset había establecido en su primera visita excelentes contactos con lo más selecto de Floencia. El *Cav. Orazio Mann* era el embajador británico desde 1738 y una de las figuras más relevantes de la comunidad inglesa en Italia durante el siglo XVIII. Horace Mann era conocido por su hospitalidad con los viajeros del *Grand Tour*, a quienes solía presentar en las grandes familias de la nobleza toscana. George Nassau Clavering Cowper, tercer conde Cowper, se había convertido en uno de los nombres más relevantes de la vida cultural florentina. Entre sus amistades se contaba el pintor Johann Zoffany, junto al que aparece retratado en su *Tribuna de los Uffizi*. A partir de este lienzo podemos también considerar la existencia de una conexión con Francis Basset y su tutor.

En los ambientes ingleses era conocido, y muy criticado, el modo en que Zoffany seleccionaba a los personajes para su *Tribuna*. Tras contemplar el cuadro a su llegada a Inglaterra, Horace Walpole escri-

bía a su amigo Horace Mann con el siguiente comentario: *absurd... rendered more so by being crowded with a flock of traveling boys, and one does not know nor care whom*⁹⁰, un mes después el embajador británico en Floencia le respondía al respecto: *I told him often of the impropriety of sticking so many figures in it... he told me that the King has expressly ordered mine to be there, which I did not believe... he made the same merit with all the young travellers at Florence, some of whom he afterwards rubbed out*⁹¹. Dada la relación de Francis Basset con lord Cowper, resulta obvio pensar que Basset llegó a conocer al pintor, bien en su primera visita en el verano de 1777 o en esta segunda estancia, antes de que Zoffany retornara a su país en abril o junio de 1778⁹². En el caso de Sandys, también tenemos documentalmente constatada su relación con lord Cowper, ya que trabajó al servicio de Cowper como intermediario entre éste y el paisajista Jacob More⁹³.

En cualquier caso, sabemos que Zoffany continuó añadiendo figuras hasta los momentos previos a su regreso, y que en diciembre de 1777 incluyó el retrato de lord Lewisham y su tutor Mr. Stevenson junto al cuadro conocido como la *Madonna della Seggiola*⁹⁴. Junto a la escultura del sátiro se encuentra un grupo formado también por dos hombres, que repiten la misma composición que en el caso de Lewisham y su tutor. El más joven dirige la mirada al segundo entreabriendo los labios en actitud de hablar mientras éste, de apariencia más adulta, contempla la escultura de perfil. Ambos caballeros han sido vagamente identificados sin ser mencionada una posible relación entre ellos⁹⁵. Oliver Millair ha sugerido que, en el caso del

joven viajero, pudiera tratarse de Joseph Leeson, *Viscount Russborough 2nd Earl of Milltown* (1730-1801), pero advierte que el retratado es demasiado joven para tratarse de un hombre de unos 40 años, la edad aproximada de Russborough cuando pudo posar para el cuadro. También destaca que el joven de la *Tribuna* no guarda parecido con el retrato que Batoni pintó a Russborough; además la *Gazzetta Toscana* documenta la presencia del *Viscount Russborough* en Florencia el ocho de agosto de 1778 cuando Zoffany ya había abandonado la ciudad. Respecto a la segunda figura con aspecto de hombre más adulto, Millair opina que puede ser Valentine Knightley of Fawsley (1744-1796) quien estuvo en Florencia en noviembre de 1772 y quizás también entre marzo y abril de 1773, aunque sólo lo apunta como una posibilidad.

Debemos añadir que la figura del joven inglés guarda un gran parecido con los retratos italianos de Francis Basset, mientras que desconocemos la existencia de alguno de su tutor. Considerando todos estos factores, podemos plantearnos una duda razonable sobre las identificación de estos viajeros, y considerar la posibilidad de que ambas figuras pudieran representar a Francis Basset y William Sandys, que estuvieron juntos en Florencia cuando tenían veinte años el primero y treinta y siete el segundo, es decir, la que aparentan los dos personajes retratados en el cuadro.

Pero los contactos que lord Cowper podía ofrecer a Basset no se limitaban a los ambientes artísticos de Florencia. A través de su matrimonio con Hannah Gore, también mantuvo relaciones privilegiadas con la corte de los Habsburgo, en concreto con el Gran Duque Leopoldo I, que le valieron el nombramiento de Príncipe del Sacro Imperio Romano, con lo que George Cowper *was able to support British interests in both Tuscany and Austria, which gave him a political power denied to the British resident*⁹⁶. Las circunstancias del bautizo del hijo de lord Cowper debieron brindar a Basset una excelente ocasión para solicitar de él una carta de recomendación o un nombre al que dirigirse en su siguiente destino, Alemania⁹⁷. Treinta y dos años después, en el transcurso de una cena en compañía de Joseph Farington, sir Francis Basset revela al artista el desenlace de este capítulo: *This evening Lord Dunstanville told me that when He was a very young man, 19 or 20 years old, He was in Germany & passed sometime with the Prussian Army which was then in the field contending respecting the Bavarian Succession. It was commanded by Prince Henry of Prussia. At this time His Lordship was much acquainted with Prince Leopold of Brunswick*⁹⁸.

Los días con el ejército prusiano marcaron el final de su *Grand Tour*: Sandys y Basset debían regresar a su patria y cumplir con sus obligaciones; Basset, un puesto en el Parlamento y Sandys, las atenciones de su parroquia. Durante casi dos años, ambos caballeros habían convivido y compartido experiencias en su recorrido por los distintos países. Se había creado una unión que ambos mantendrían durante el resto de sus vidas y en sus reuniones con amigos, como la que aquí hemos citado, recordarían juntos las peripecias y anécdotas del viaje.

Notas

- ¹ W. H. Tregellas en L. Steephen y S. Lee, *Dictionary of National Biography*, vol. I, Oxford, 1885, pp. 1.297-1.298.
- ² W. H. Tregellas en L. Steephen y S. Lee, *op. cit.*, vol. I, Oxford, 1885, pp. 1.295-1.296.
- ³ M. Palmer y P. Neaverson, “The Bassset Mines. Their History & Industrial Archaeology”, en *British Mining* nº 32, p. 5.
- ⁴ En 1896 las tres minas se constituyeron en *Basset Mines Limited*; la compañía funcionó hasta 1918, cuando cerró debido a la caída del precio del estaño.
- ⁵ H. Bathurst, *Memoirs of the late Dr. Henry Bathurst, Lord Bishop of Norwich*, vol. I, Londres, A. J. Valpy, 1837, pp. 20-21: La carta no está fechada, en las siguientes páginas indica que Basset mantuvo siempre un gran afecto hacia este primer tutor.
- ⁶ L. Cust, *Eton College Portraits*, Londres, 1910, p. 3.; A. Graves y W.V. Cronin: *A History of the works of Sir Joshua Reynolds*, vol. I, Londres, 1899, p. 60: *Half length, canvas 30x 25 in. Paid for, May 1776, Mr. Basset 36 pounds . 15 s. The picture was presented to Dr. Davies by Mr. Basset, and was left by him to the Provost's Lodge at Eton College, where it now is.*
- ⁷ A. Graves y W. V. Cronin, *op. cit.*, p. 61: *Half length, canvas 30x 24 in. Sat as Mr. Basset, May, 1776. Paid for July, 1776, Mr. Basset, 26(pounds) 15 s. Memo by Reynolds: "April 29, 1776. Mrs. Basset. Asphalt and verm. Solo, glazed, retouched". This must be an error for "Mr.", as there was no Mrs. Basset in 1776, the second Francis Basset marrying in 1780. The picture belongs to Gustavus Lambart Basset, Esq., of Tehidy, Camborne, Cornwall.*
Vendido en Christie's el nueve de enero de 1920 en la subasta de cuadros de Francis Basset, número de lote 143, anotado a la izquierda el nombre del comprador: *Mason 12.12.*
D. Mannings, *Sir Joshua Reynolds. A Complete Catalogue of his paintings*, New Haven y Londres, 2000, p. 78, nº 131; subasta de la colección de Basset en Sotheby's el 25 de junio de 1924 lote 43, comprado por Borenius.
- ⁸ J. J. Rogers, *Opie and his works: being a catalogue of 760 pictures by John Opie, R.A., preceded by a biographical sketch...*, Londres, P. & Colnaghi & Co., 1878, p. 1: *He was born at St. Agnes, near Truro, in Cornwall, in the month of May, 1761. y en la p. 71: Painted for Sir John St. Aubyn, after Sir Joshua Reynolds' portrait of him, at Tehidy, for which he sat March, 1777. Canvas 32x 27 inches.*
- ⁹ J. J. Rogers, *op. cit.*, p. 3.
- ¹⁰ J. J. Rogers, *op. cit.*, p. 47, John Opie fue enterrado en St. Paul's Cathedral junto a sir Joshua Reynolds; según informa *The Gentleman's Magazine* de 20 de abril de 1807: *The pall-bearers were Lord de Dunstanville, Sir John St. Aubyn...*
- ¹¹ D. Mannings, *op. cit.*, p. 78, nº 133. Francis Basset posó para este cuadro entre los meses de marzo y abril de 1777.
- ¹² J. Farington, *Diary of Joseph Farington 1784-1 821*, ed. Yale University Press, vol. X, New Haven y Londres, 1982, p. 3.755 (*16 de septiembre de 1810*): *at Eleven I went to Illogan Church one mile distant in the carriage with Lady Dunstanville. The two Misses Bassett had gone before in order to inspect a Sunday school established by the. Hon. Miss Bassett- Lord Dunstanville walked, finding air and exercise necessary to his constitution...*
- ¹³ Mrs. M. Delany, *The autobiography and correspondence of Mary Granville, Mrs Delany...*, 2nd series, vol. II, Londres, Ed. Richard Bentley, 1862, p. 359. En una carta de fecha de 4 de julio de 1778 el Hon. Mr. Boscawen informa a Mrs. Delany *Mr. Kevill, of Camburne, near Redruth, is Mr. Basset's steward. Mr. Basset himself will be at home in a few months: he has money in plenty in his banker's hands, and, I suspect, does not think his debts are in arrear.*
- ¹⁴ W. H. Tregellas en L. Steephen y S. Lee, *op. cit.*, p. 1.297.
- ¹⁵ La concesión del rango de la baronía (*baronetcy*) supone el paso previo a la concesión de otros títulos nobiliarios. A esta distinción le sucederán en 1796 el título de barón de Dunstanville y en 1797 el de barón Basset of Stratton.
- ¹⁶ H. Walpole, *Horace Walpole Correspondence*, ed. por W. S. Lewis, vol. 42 (“Miscellaneous Correspondence III, Undated Letters, 1782-1797”), New Haven, 1944. En el plano parcial de Londres de Horace Walpole correspondiente al área de Twickenham, enumera los propietarios de esta mansión de 1741 a 1799: *John 4th Earl of Radnor, Frederick A. Hindley, Nathaniel Webb, Samuel Potts, Sir Francis and Lady Frances Basset, Laddy Anne and Lady Marjorie Murray*. Los Basset la ocuparon desde 1784 hasta 1794. H. Walpole, *op. cit.* vol. 11 (“Mary and Agnes Berry and Miss Seton, 1788-1791”), p. 351. En una carta de Horace Walpole a Mary y Agnes Berry desde Strawberry Hill: *it is true that hay-carts have been transporting haycocks from a second crop all the morning from Sir Francis Basset's island opposite to my windows.* Y en nota al pie: *The island belonging to Radnor House then occupied by Sir Francis Basset.*

- 17 J. Farington, *op. cit.*, vol. X, p. 3.605 (27 de febrero de 1810).
- 18 J. Farington, *op. cit.*, vol. X, p. 3.717. Del 25 de agosto al 9 de diciembre de 1810 Farington realizó un viaje por los condados de Dorset, Devon y Cornwall. El viaje quedó registrado en un diario independiente del principal que se incluyó en esta edición.
- 19 J. Farington, *op. cit.*, vol. XIII, p. 4.512 (15 de mayo de 1814).
- 20 J. Farington, *op. cit.*, vol. XIII, p. 4.603 (6 de noviembre de 1814).
- 21 G. Waagen, *Works of Art and Artists in England*, vol. I, Londres, 1838, p. 57: *I give you here a list of the most distinguished collectors in England since 1792... the Marquis Stafford, the Duke of Buckingham, Lord Berwick or the Duke of Richmond... Francis Basset.* Basset ocupa el lugar número 15 en esta lista de cuarenta y siete, hecha según el autor *nearly in the order in which these collections became of some importance.* cfr. F. Hermann, *The English as Collectors: A Documentary Sourcebook*, Londres, 1999, pp. 150-151.
- 22 J. Farington, *op. cit.*, vol. XI, p. 3.902 (31 de marzo de 1811).
- 23 W. H. Tregellas en L. Stephen y S. Lee, *op. cit.*, p. 1.297: *Experiments in Agriculture* (1794), *A fat Ox* (1799), *Crops and Prices* (1800), *Crops in Cornwall* (1801) o *Mildew* (1805).
- 24 R. Carew, *The Survey of Cornwall*, vol. II, New York, A. M. Kelley, 1969, pp. 231, 325.
- 25 J. Farington, *op. cit.*, vol. XI, p. 3.968 (14 de julio de 1811).
- 26 L. Namier y J. Brooke, *The House of Commons, 1754- 1790*, vol. II (*Members A-J*), Londres 1964, pp. 62-64.
- 27 J. Farington, *op. cit.*, vol. X, pp. 3.758-3.759.
- 28 B. Ford, "The *Grand Tour*", *Apollo*, nº CXIV, Dic. 1981, p. 390.
- 29 L. Sterne, *A sentimental Journey through France and Italy*, prefacio.
- 30 W. Goethe, *Viaje a Italia*, trad. esp. de Manuel Scholz, Barcelona, 2001, p. 132.
- 31 W. Goethe, *op. cit.*, 7 de noviembre de 1786, p. 139.
- 32 J. Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800, compiled from the Brinsley Ford Archive*. New Haven y Londres, 1997, p. 841.
- 33 W. H. Tregellas en L. Stephen y S. Lee, *op. cit.*, p. 1.297.
- 34 Ver nota 9.
- 35 H. St. John, Viscount, Bolingbroke, *The Miscelaneous Work of The Right Henry St. John, Lord Viscount Bolingbroke*, Edimburgo, 1773. RABASF, Archivo-Biblioteca, sig. C-2380-2382.
- 36 J. Trusler, *Chronology, or the Historian's Vade-mecum*, 80 edición, Londres, 1776. RABASF, Archivo-Biblioteca, sig. B-2372.
- 37 L. Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, gentleman: in three volumes*, Londres 1775. RABASF, Archivo-Biblioteca, sig. A-925-927.
- 38 RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 87-1-4, p. 24 (8) vuelta.
- 39 C. Hibbert, *The Grand Tour*, Londres, 1969, p. 43.
- 40 H. St. John, Viscount, Bolingbroke, *op. cit.* vol. III, p. 66.
- 41 J. Rocque, *A plan of Paris &c. reduced to the same Scale as that of London & the Country round it Survey'd and Publish'd in 16 sheets, by John Rocque Land Surveyor*, Londres, 1754. RABASF, Archivo-Biblioteca, sig. B-3162.
- 42 RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 87-1-4, p. 24 (7).
- 43 *Essai sur le caractere et les mœurs des françois comparés a ceux des anglois*, Londres 1776, p. 19 RABASF (Archivo Biblioteca) sig. B-1098.
- 44 *Essai sur le caractere...*, p. 22.
- 45 *Essai sur le caractere...*, p. 21.
- 46 *Essai sur le caractere ...*, p. 129.
- 47 J. Black, *The British Abroad. The Grand Tour in the eighteenth Century*, Londres, 1999, p. 23.
- 48 Ver p. 6.
- 49 *Dictionnaire géographique, historique et politique de la Suisse*, Neuchatel, Chez J. P. Jeanrenaud & Compagnie, 1775, 2 vols. RABASF, Archivo-Biblioteca, sig. B-2336-2337. Consta de una clasificación de las ciudades por orden alfabético con una pequeña descripción de la población y de sus gentes.
- 50 M. T. Bourrit, *A Relation of a Journey to the Glaciers in the Dutchy of Savoy. Translated from the French of M. T. Bourrit; by Cha. and Fred. Davy*, segunda edición, Norwich, 1776. RABASF, Archivo-Biblioteca, sig.: B-479.

- 51 M. T. Bourrit, *op. cit.*, p. 12.
- 52 M. T. Bourrit, *op. cit.*, p. 13.
- 53 M. T. Bourrit, *op. cit.*, p. 16.
- 54 M. T. Bourrit, *op. cit.*, p. 17.
- 55 M. T. Bourrit, *op. cit.*, p. 33.
- 56 M. T. Bourrit, *op. cit.*, p. 38.
- 57 *Dos estampas, vistas de Genova*, RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 87-1/ 4, p. 24 (8) vuelta.
- 58 Benedetto Barchi, *Historia delle guerre di Fiorenza-fol*, RABASF, Archivo-Biblioteca, leg.87-1-4, p. 24 (8).
- 59 G. Lami, *Lezioni di antichità toscane e specialmente della città di Firenze*, vol. I y II, Florencia, 1766. RABASF, Archivo-Biblioteca, sig. C-1292-1293.
- 60 *Auserlesenes und vollständiges Gesang Buch*, nebst Caspar Neumanns, Dresde, 1718. RABASF, Archivo-Biblioteca, sig. C-1440.
- 61 T. Jones, *Journal de Voyage à Rome et Naples, 1776-1783*, trad. fran. de I. Baudino y J. Carré, París, 2001, p. 127.
- 62 T. Banks, *Annals of Thomas Banks*, ed. por C.F. Bell, Cambridge, 1938, p. 22. En esta carta escrita por Banks existe un error a la hora de citar las personas, y confunde al Honourable Penn Asheton Curzon porque piensa que son dos personas: *MR. Penn & Mr. Curzon*.
- 63 T. Banks, *op. cit.*, p. 22.
- 64 RABASF (Museo), n° inv. 294, atribuido a Eugenio Orozco; cfr. A. E. Pérez Sánchez: *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las Pinturas*. Madrid, 1964, p. 33.
- 65 P. Giannone, *Istoria civile del regno di Napoli*, vol. I-IV, La Haya, 1753. RABASF, Archivo-Biblioteca, sig. B-201-204.
- 66 P. Clüver, *Sicilia Antiqua: Ubi Primum universae ... Editio Novissima, Auctior, & Emandatior Lugduni Batavorum*, Petri Vander Aa., Bibliopolae, Civitate atque Academiae Typographi, Leiden, 1619. RABASF, Archivo-Biblioteca, sig. B-1191.
- 67 O. Beltrano di Terranova, *Breve descrizione del Regno di Napoli diviso in dodeci Provinzie...*, Nápoles, 1644, RABASF, Archivo-Biblioteca, sig. B-1001.
- 68 Los libros sobre el Vesubio que contenían los cajones *FB* son:
G. M. Della Torre, *Incendio del Vesuvio accaduto il 19. d'Ottobre del 1767*, Nápoles, 1755. RABASF, Archivo-Biblioteca, sig. B-792 y G. M. Della Torre, *Storia e fenomeni del Vesuvio*, Nápoles, 1755. RABASF, Archivo-Biblioteca, sig. C-322.
Ibidem. Edición francesa en Nápoles, 1771. RABASF, Archivo-Biblioteca, sig. B-427.
- 69 J. J. Winckelmann, *op. cit.*, como ejemplo: en la página 19, junto a la frase impresa ... *je ne trouvais dans mon dernier voyage que huit hommes au travail*, Sandys anota a mano en el margen: *1778 de même*.
- 70 J. J. Winckelmann, *Lettre de M. l'Abbé Wickelmann, antiquaire de sa sainteté, a Monsieur le Comte de Brühl*, Dresde, 1764. RABASF, Archivo-Biblioteca, sig.: A-762.
- 71 C. Nolli, *Dell'Arco Trajano in Benevento*, Nápoles, 1770, RABASF (Archivo-Biblioteca), sig. B-1191.
- 72 RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 87-1-4, p. 24 (7).
- 73 *Voyage en Sicile et dans la Grande Grèce adressé par l'auteur a son ami Mr. Wickelmann*, Lausana chez. Franç Grasset & comp., 1773. Incluye también otras dos obras: *Mémoire sur le Royaume de Sicile par Monsieur le Comte de Zinzendorf*, y *Voyage au Mount Ethna, & Observations par M. Hamilton*. RABASF, Archivo-Biblioteca, sig. B-3152.
- 74 C. M. Arezzo, *Sicilia Chorographia accuratissima*, Petri Vander Aa., Bibliopolae, Civitate atque Academiae Typographi, Leiden, 1619, RABASF (Archivo-Biblioteca), sig. B-1191.
- 75 P. Carrafa, *Sicaniae descriptio e delineatio*, Petri Vander Aa., Bibliopolae, Civitate atque Academiae Typographi, Leiden, 1723, RABASF (Archivo-Biblioteca), sig. B-1191.
- 76 RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 87-1-4, p. 24 (7).
- 77 T. Jones, *op. cit.*, p. 140.
- 78 *Treze tomos enquadernados de las obras de Piranesi*, RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 87-1-4, p. 24 (7).
- 79 F. Bartolozzi, G. Nevay, G. Ottaviani, G. B. Piranesi, *Raccolta di alcuni disegni del Barberi da Cento detto il Guercino*, Roma, 1764. RABASF, Archivo-Biblioteca, sig. A-809.
- 80 RABASF, Archivo-Biblioteca, sig.: Gr. 1207/ 1208.
- 81 *Terza, et ultima parte delle Logge di Rafaele, con 25 estampas, Seconda parte delle Logge Vaticane*, RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 87-1/ 4, p. 24 (9).
- 82 *quaderno que contiene otras estampas de Paisés, y una de la escuela de Atenas*, RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 87-1-4, p. 24 (9).

- ⁸³ RABASE, Archivo-Biblioteca, leg. 87-1-4, p. 24 (9).
- ⁸⁴ RABASE, Archivo-Biblioteca, leg. 87-1-4, p. 24 (9).
- ⁸⁵ G. Hamilton, *Schola Italica Picturae sive selectae...*, Roma, 1773. RABASE, Archivo-Biblioteca, sig. B-11.
- ⁸⁶ T. Jenkins, *Le Nozze di Paride et Elena rappresentate...*, Roma, 1775. RABASE, Archivo-Biblioteca, sig. C-296.
- ⁸⁷ J. Luzón Nogué, *El Westmorland. Obras de Arte de una presa inglesa*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2000, p. 26.
- ⁸⁸ M. D. S-Jáuregui Alpañés, "Two Portraits of Francis Basset by Pompeo Batoni in Madrid", *The Burlington Magazine*, julio 2001, pp. 420-425.
- ⁸⁹ B. Ford, "Thomas Jenkins. Banker, dealer and unofficial english agent", *Apollo*, junio, 1974, pp. 421-422.
- ⁹⁰ O. Millair, *Zoffany and his Tribuna*, The Paul Mellon Foundation for British Art, Londres, 1966, p. 33. En carta de 12 de noviembre de 1779.
- ⁹¹ O. Millair, *op. cit.*, pp. 20-21. En carta de 10 de diciembre de 1779.
- ⁹² O. Millair, *op. cit.*, p. 31.
- ⁹³ P. R. Andrew, "Jacob More and the Earl-Bishop of Derry", *Apollo* CXXIV, agosto, 1986, p. 93.
- ⁹⁴ O. Millair, *op. cit.*, p. 77.
- ⁹⁵ O. Millair, *op. cit.*, p. 20, y en el apéndice *Contents of the Tribuna*, nos. 9 y 10.
- ⁹⁶ J. Ingamells, *op. cit.*, p. 247.
- ⁹⁷ J. Ingamells, *op. cit.*, p. 58. Después de abandonar Florencia, su presencia está documentada en Venecia el 26 de mayo de 1778.
- ⁹⁸ J. Farington, *op. cit.*, vol. X, p. 3.753 (14 de septiembre de 1810).



Arthur Davis, *El Duetto*, 1749. Museo Victoria y Alberto, Londres

LA PASIÓN DE LOS VIAJEROS INGLESES. LA MÚSICA EN EL *GRAND TOUR*
EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

Isabel Rodríguez López

Todo acercamiento al *Grand Tour* pone de manifiesto la trascendencia que tuvo la música para los viajeros ingleses, concebida no sólo como disciplina artística sino como evento social del mayor interés. Este hecho ha quedado, en ocasiones, algo oscurecido por el protagonismo de las artes plásticas, cuya relación con el *Grand Tour* ha sido objeto prioritario de atención por parte de los estudiosos del arte y de la arqueología. Sin embargo, cuando la aproximación al *Grand Tour* se realiza desde el hecho musical en sí mismo, todas las referencias de la época dejan vislumbrar que la música fue esencial en el desarrollo de los viajes a Italia, la gran pasión de diletantes ávidos de belleza y de entretenimiento. Las siguientes líneas pretenden profundizar en el análisis de esta premisa inicial, además de ofrecer un panorama de la música en el contexto particular de la fragata *Westmorland*.

Desde principios del siglo XVII, Italia ostentaba el rango de lo que hoy gustaríamos en llamar “capital europea de la música”, especialmente desde que los condes de Bardi y Corsi reunieran en torno a su cenáculo florentino a la flor y nata de la intelectualidad de aquel tiempo, del que habría de surgir el “invento musical” de mayor relevancia social jamás alumbrado: la Ópera. Tanto el *dramma per musica* como el desarrollo de la música instrumental pura, en estrecha relación con los géneros camerísticos, y muy en particular el desarrollo de la literatura para violín, convirtieron a Italia en el punto de mira de toda Europa, el modelo a emular o, en muchos casos, a importar.

La música y los músicos italianos llenaron el silencio de los salones y teatros de toda la geografía europea, erigiéndose en maestros de todos los maestros de entonces. De esta suerte, el gusto musical italiano se difundió ampliamente, convertido en paradigma a imitar, de forma casi exclusiva, entre 1600 y 1730. Mientras tanto, la música del ámbito germánico culminó su propia opción de desarrollo del estilo Barroco con la titánica obra de Johann Sebastian Bach¹, e inició su andadura por nuevas vías estilísticas gracias al creciente desarrollo de la música instrumental y a los medios sonoros que proporcionaba entonces la nutrida orquesta de la ciudad alemana de Manheim².

Para la historia de la música, los años transcurridos entre 1730 y 1780 aparecen hoy como cruciales, y también muy complejos; fueron años en los que, como es bien sabido, resulta especialmente dificultosa la simplificación y clasificación estilística, dado que convivieron estilos dispares y hasta contradictorios entre sí: el Barroco tardío, el llamado “estilo de la sensibilidad”, el estilo galante y el incipiente Clasicismo³. Cada país y cada compositor ofrecía entonces su alternativa musical propia, aunque el ideal no fuera sino aquel impuesto por Couperin en su célebre obra *Le gout reunis*⁴. A la postre, ello acabaría con la disolución del Barroco y la implantación del estilo Clásico⁵.

La contribución más significativa de la música italiana en el citado proceso de transición se operó, en una medida muy importante, a través de la ópera *buffa*, género en el que afloraron, por vez primera, algunas características musicales que habrían de ser la base del estilo clásico: simplicidad, claridad, simetría, naturalidad... Alemania, por su parte, se convirtió en uno de los grandes centros de la geografía musical europea, en virtud de sus aportaciones en el terreno de la música instrumental, tanto en el ámbito sinfónico como en el camerístico. Al lado de estos países, cobraba también importancia como centro filarmónico de primer orden la ciudad de París, donde ya desde 1750 se vislumbraron signos de cambio, especialmente en el campo operístico⁶. En torno a 1774, París había arrebatado a Italia su lugar como paladín de novedades en materia artística y musical, habiéndose convertido en la Meca de la ópera europea, la única ciudad preparada para recibir y asimilar la reforma de C. W. Gluck⁷ con la que se alcanzaba el ideal clásico y se verificaba un estilo musical de carácter supranacional en el que se fundían, de forma magistral, los ingredientes del nuevo estilo: la simplicidad de la ópera *buffa*, la grandiosidad de la ópera francesa, el encanto vocal de la ópera seria italiana y las novedades sinfónicas surgidas en Alemania y el Norte de Italia.

En este complejo entramado musical que venimos perfilando someramente, Inglaterra jugó un papel protagonista, no tanto por sus aportaciones en el campo de la composición como por las consecuencias sociales que la música tuvo en aquel territorio. Desde que Haendel se afincara en Londres, en 1710, también la ciudad del Támesis fue centro de actividad musical incesante y su industria operística, centrada primero en la ópera italiana, y luego en el debate entre ésta y la ópera inglesa, tuvo amplio desarrollo. El público inglés, comprometido en asuntos de índole musical, se dividió entre la adoración por la música italiana y la aversión que producían en la mentalidad conservadora del pueblo inglés las exageraciones y el histrionismo italiano, así como la presencia de los *castrati*, nunca aceptados plenamente en Inglaterra.

Desde fechas tempranas se había generalizado en Londres la costumbre de realizar conciertos en pequeñas residencias privadas, tabernas o salas destinadas a tal fin, que proporcionaron, sin duda, pingües beneficios a sus patrocinadores y contribuyeron, en una importante medida, al incremento de la cultura musical de los ingleses de aquel tiempo. Es bien conocida al respecto la labor de la *Academy of Ancient Music*, institución en la que se organizaron conciertos privados desde 1710, así como los *Castle Concerts* que funcionaron, desde 1714, con sede en los salones de Mr. Hickford⁸.

El primer concierto organizado por Johann Christian Bach y Carl Friedrich Abel para Mrs. Cornelys tuvo lugar en enero de 1765, en *Carlise House*⁹; el éxito de dichas veladas, destinadas a la alta sociedad, fue tan extraordinario que los compositores decidieron erigir las célebres *Hanover Square Rooms*; allí se constituyó la empresa privada de conciertos de mayor éxito de todo el siglo XVIII. Al mismo tiempo, algunos jardines londinenses como *Ranelagh* o *Vauxhall* siguieron funcionando como escenarios estivales para responder a la amplia demanda de diversión emanada de la floreciente burguesía londinense. En 1776 se fundó el *Concert of Ancient Music*, cuya finalidad, además del entretenimiento, era la conservación de las grandes composiciones del pasado, considerando como tales a las obras que tuvieran, al menos, una veintena de años de antigüedad¹⁰.

El precoz asociacionismo musical surgido en Inglaterra se trocó en un impulso muy activo para la vida musical de aquel país y este hecho cristalizó en una amplia oferta de conciertos durante todo el año, patrocinados en la mayoría de los casos por organizaciones en las que burguesía y aristocracia aunaron sus esfuerzos. Tanto la industria operística como la industria surgida a la sombra de los conciertos fueron, de algún modo, los hechos responsables de una determinada orientación del gusto inglés de aquel tiempo, un aspecto característico de la mentalidad ilustrada¹¹, y sirvieron para que los ingleses se convirtieran en los más ávidos consumidores de música de toda Europa.

Todo lo expuesto resulta muy interesante a la hora de entender las aficiones y preferencias del turismo inglés porque no cabe duda de que los viajeros entendían de música. Habían estudiado sus rudimentos en la escuela, practicaban la interpretación musical de algún instrumento y conocían las novedades gracias a la intensa actividad musical que se respiraba en Gran Bretaña; también por ello disfrutaban sobremedida de ella. Dicho de otro modo, la música formaba parte de la esencia de la vida del inglés de entonces, era parte de su educación y, quizás el entretenimiento que mayor deleite proporcionaba, también el más refinado, y por ello obligado entre los *hobbies* favoritos de ciudadanos de condición social elevada. La música que consumían los ingleses, en torno a 1770-1780, formaba un *corpus* en el que cabía un repertorio internacional: música italiana, francesa, alemana y, también, música propiamente inglesa. Sin embargo, los géneros predilectos seguían siendo entonces la ópera italiana y la música instrumental alemana. La música, especialmente la teatral, era una actividad de naturaleza eminentemente social; no sólo proporcionaba el ansiado entretenimiento a ricos y desocupados, sino algo mucho más importante: la oportunidad de ver y de ser visto.

La actualidad de la música en la Inglaterra del setecientos vino precedida por algunos escritos sobre ella, que salieron a la luz desde los años centrales del siglo; destacan, en esta línea, las obras de James Harris, *A Discourse on Music, Painting and Poetry* (1744) y Charles Avison, *An Essay on Musical Expression* (1753), por citar sólo algunas de las obras más señeras escritas por autores ingleses. Asimismo, el florecimiento de la industria editorial en Londres sirvió tanto para difundir las novedades musicales más significativas de la época como para complacer la exigencia de música impuesta por la sociedad londinense.

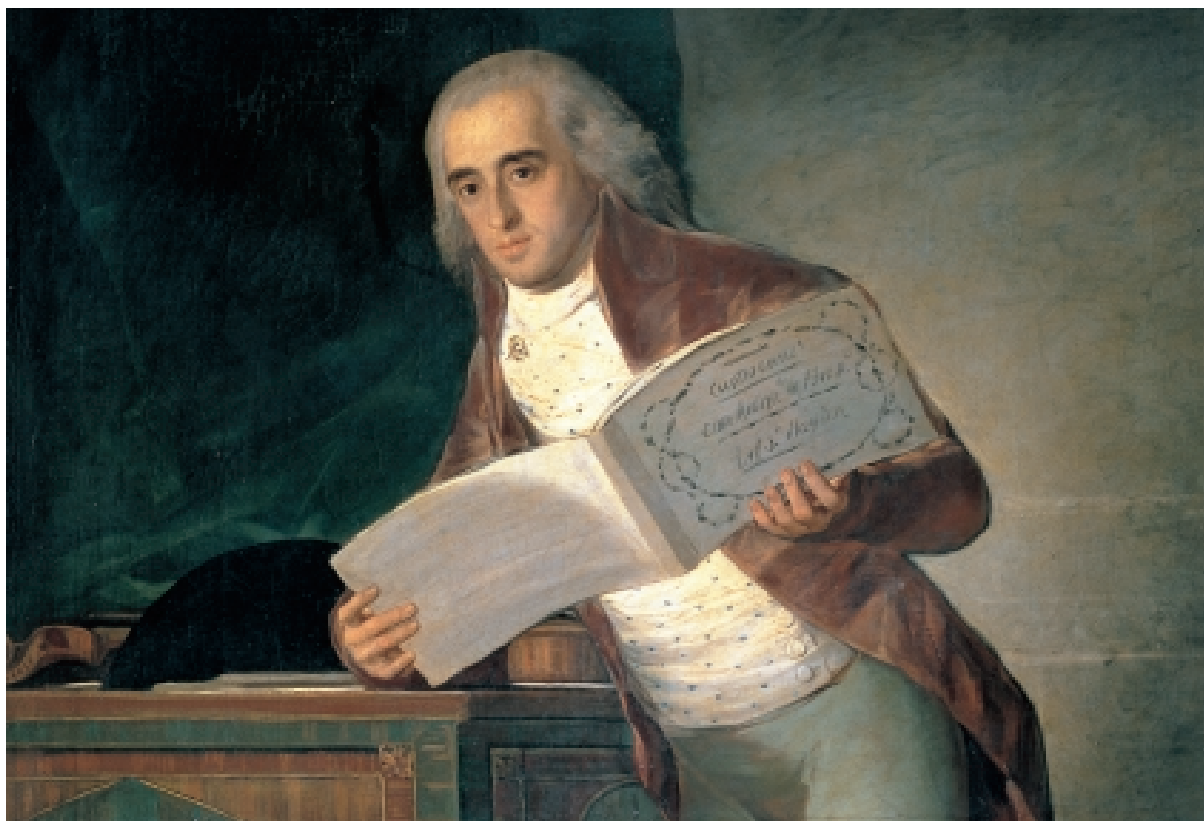
Buen testimonio de ello nos lo ofrece la obra del polifacético Charles Burney (1726-1814), músico, musicólogo, viajero, y primer gran historiador inglés de la música. Su *tour* musical a través de Francia e Italia –publicado en 1771– resulta todavía hoy documento básico para el conocimiento de la música europea de entonces¹², en nuestra opinión algo más que eso, un documento apasionante a través del cual el historiador actual puede viajar en el tiempo y adentrarse en las profundidades y modos de vida de entonces. El fruto de las investigaciones de dicho viaje quedó plasmado en su monumental obra *A General History of Music. From the earliest Ages to the present period* (1789). El último capítulo de la citada obra, dedicado a la música inglesa del siglo XVIII, resulta especialmente significativo en el marco del trabajo que nos ocupa; no menos interesante e instructivo es, a nuestro entender, el capítulo dedicado a la ópera italiana en Inglaterra, cuya extensión da idea, por sí misma, de la importancia concedida por los ingleses a dicho género lírico¹³.

Burney ha sido la base de la historiografía de la música inglesa hasta nuestros días y su lectura resulta obligada, aún hoy, para cuantos quieran adentrarse en el estudio de la música europea del siglo XVIII, eso sí, a través de un testigo de primera mano, cuya visión carece, en ocasiones, de la perspectiva histórica necesaria para juzgar con claridad los acontecimientos vividos y relatados. Como el mismo Burney señaló en la conclusión de su gran obra: *ignorancia y ciencia son términos relativos, y el mismo libro puede contener al mismo tiempo, demasiado para algunos y demasiado poco para otros*¹⁴. En los veinte años que transcurrieron desde que comenzara a escribir la obra hasta que la diera por acabada, muchas cosas habían cambiado, y, como apunta el autor en sus últimas palabras, algunos músicos, antes famosos habían caído ahora en el olvido.

El *tour* de Burney, realizado con fines musicológicos y lejos de revestir el carácter de aventura presente en el viaje de muchos aristócratas, nos ilustra de forma muy convincente acerca de la actividad musical italiana en torno a 1770. Las ciudades por las que él pasó aparecen ante nuestros ojos, sin duda, como los principales centros de la actividad musical de aquel tiempo: Turín, Milán, Brescia, Verona, Vicenza, Padua, Venecia, Ferrara, Bolonia, Florencia, Siena, Montefiascone, Roma y Nápoles. Su recorrido en Italia fue breve, ya que apenas llegó a ocupar seis meses, pero sus intereses particulares hacen de él todo un modelo musical.

Relata este autor que durante el carnaval, la ciudad de Venecia contaba con siete teatros de ópera abiertos simultáneamente (tres para la ópera seria y cuatro para la ópera cómica), además de cuatro teatros para comedia; comenta, no sin asombro, que la audiencia era muy ruidosa y poco atenta, debido a que la música en Italia era un hecho común y barato, no costoso y exótico como en Inglaterra. De la música de Venecia, no obstante, lo que más emocionó a Burney fue la interpretación vocal de las muchachas del Conservatorio *degli Mendicanti*, auténticos ruseñores que consiguieron inundar sus ojos de lágrimas. Cuenta también que en Milán los palcos del espléndido teatro estaban completamente amueblados, a modo de habitaciones, y que allí, el ruido era abominable durante las representaciones, salvo en el momento en que eran interpretadas las dos o tres arias favoritas de la obra.

De su paso por Bolonia es especialmente significativo el relato de su encuentro con el anciano Farinelli, en el que se desvela su gran admiración por un personaje que había cautivado a Europa entera; a pesar de que los castrados no tuvieran aceptación general entre el público inglés, la estancia de Carlo Broschi en Londres como integrante de la compañía dirigida por Nicola Porpora hacía de él un personaje familiar para los británicos. Además, el célebre castrado era todo un mito del *bel canto* en cuya presencia ningún amante de la buena música podía quedar indiferente, y Burney describió emocionado y halagado esta reunión. En Florencia pudo escuchar tanto música religiosa como conciertos y asistió a varias representaciones de ópera, entre ellas una dada por las *done vendicate*, aplaudidas con el mayor de los entusiasmos y escuchadas con todo respeto. También hace alusión a la academia del viejo caballero inglés Mr. Hempson, en la que fueron intérpretes, entre otros, Nardini y el “pequeño Linley”, buen tañedor de flauta. El verdadero impulsor de las reuniones sociales de los ingleses en Florencia fue Horace Mann, afincado allí entre 1738 y 1786 y, quizás, responsable de numerosos eventos musicales durante dichos años.



Francisco de Goya. *Retrato del Duque de Alba* (detalle), 1795. Museo del Prado, Madrid

Durante su estancia en Roma, Burney tuvo la oportunidad de asistir a numerosas veladas musicales convocadas en su honor y de comprobar que los romanos eran los más severos jueces de música de Italia, quizás la ciudad más importante para desarrollar una carrera musical como compositor, dada la cantidad de oportunidades que brindaba. Recuerda la nutrida academia del Duque de Dorset (*Dorset's Concert*) y los conciertos en casa de Mr. Beckford, así como las frecuentes veladas para nobles y caballeros organizadas por Mr. Wiseman, un maestro de música inglés afincado en Roma que residía en la Villa de Rafael, y la no menos famosa *Academia* del *Signor Crispi*, así como los conciertos en el Palazzo Chigi.

En Nápoles, donde había llegado en compañía del capitán John Forbes, fue asistido constantemente por William Hamilton y su esposa, anfitriones amantes de la música que procuraron en todo momento poner a su disposición cuantas facilidades pudieran hacer más grata su estancia allí, especialmente su palco en la ópera y numerosas veladas musicales. Los conservatorios napolitanos para chicos no le impresionaron, sin embargo, como lo hicieron en Venecia las interpretaciones femeninas a las que ya hemos hecho referencia.

Otros músicos ingleses realizaron también su particular *tour* musical para formarse y luego ejercer su profesión de regreso a Inglaterra, en la mayoría de los casos como docentes, aunque unos pocos decidieran continuar en Italia durante largo tiempo. Entre ellos, merecen ser citados Avison, Brown, Brownlow, Butler, Carter, Corbet, Crosdill, Doyo, Edgcumbe, A. Y. Gordon, J. Greatorex, Flay, Parsons, Robinson, Rush, Shield, la actriz

y cantante Anna Storace y Wiseman¹⁵. Asimismo, testimonio de particular utilidad para el conocimiento de las relaciones Italia-Inglaterra en los años que nos ocupan, desde el punto de vista musical, nos lo ofrece la obra del cantante Michael Kelly: *Solo Recital. The Reminiscences of Michael Kelly*, que vio la luz en Londres en 1826¹⁶. Dicha obra es especialmente sugestiva para adentrarse en el ambiente de los escenarios operísticos italianos de la época que nos ocupa, para descubrir su mecanismo y los entresijos de su funcionamiento.

Kelly fue recibido en Nápoles por el ya citado sir William Hamilton, cuya hospitalidad y consejo le fueron de gran utilidad; el cantante se convirtió en un asiduo de las veladas musicales organizadas por los Hamilton en las que era muy elevada la calidad de las interpretaciones (la propia señora Hamilton era considerada como una de las mejores intérpretes de *piano-forte* de Italia). Kelly cita, asimismo, las reuniones musicales del Duque de Bedford y las excelentes interpretaciones que también allí pudo escuchar. Sin embargo, nada podía sobrepasar, según el testimonio de Kelly, el esplendor de los espectáculos producidos en el napolitano *Teatro San Carlo*, tanto óperas como ballets, su capacidad para asombrar con impresionantes escenografías, ni la suntuosidad general del edificio. Desde Nápoles y rumbo al norte, Kelly estuvo cuatro años en Italia, primero completando su formación musical y luego, como cantante profesional de ópera, y su testimonio resulta fascinante¹⁷.

La música preferida por los ingleses en el siglo XVIII era extranjera, ópera italiana y música orquestal alemana preferentemente¹⁸, y, sin duda, fue la interpretación y disfrute de ese tipo de música la que buscaron los viajeros en el desarrollo de sus periplos a lo largo de Italia. Los viajeros, mayoritariamente aristócratas, habían iniciado su formación musical a edad muy temprana y, por lo general, eran intérpretes –más o menos diestros– de algún instrumento que portaban consigo en el viaje y cuya práctica cotidiana ayudaba a superar los tediosos y obligados descansos del *tour*. Cuando iniciaban sus viajes, en busca de la “verdad”, no buscaban sino la materialización plástica y musical de ese ideal de gusto que se les había inculcado en su esmerada educación; incluso, era normal tomar los servicios de un maestro de música para perfeccionar la interpretación de su instrumento habitual o el aprendizaje en algún otro, según el gusto italiano, durante el tiempo de estancia en aquel país.

El comportamiento común de un aristócrata inglés en Italia conllevaba la asistencia a conciertos, costumbre que, como ya hemos señalado, había adquirido en Inglaterra y formaba parte de su código social; en la mayoría de los casos se trataba de reuniones o veladas musicales particulares, de carácter no comercial, patrocinadas por compatriotas ingleses afincados en ricas mansiones italianas que hacían las funciones de anfitriones para con los recién llegados, formando un amplio entramado de comunicaciones y relaciones sociales entre los viajeros ingleses, establecidos de forma más o menos estable en Italia y aquellos viajeros cuya estancia resultaba ser más breve.

Estas reuniones musicales recibían entonces en Italia la denominación de “Academias”, en recuerdo del famoso cenáculo florentino de los Condes Bardi y Corsi, ya citado. Entre los invitados a dichas veladas ocupaban lugar de honor los intérpretes de música italianos más prestigiosos del momento (violinistas, cellistas), compositores afamados y los ingleses asiduos a este tipo de eventos, además de aquellos nuevos invitados que, recomendados por algún amigo a los anfitriones de la casa, estaban de paso en la ciudad en aquel momento. Las reuniones –“a la hora del té”– eran pasatiempo favorito de aquellas tardes en las que no había representación

comercial de alguna comedia u otro espectáculo musical digno de interés en la ciudad¹⁹. En muchos casos, los mismos anfitriones regalaban los oídos de sus invitados con la interpretación musical propia, siendo muy característica la intervención femenina en el arpa o clavecín, aunque por encima de todo, las damas hacían gala de su formación musical como cantantes, con la ejecución de alguna célebre aria de ópera italiana.

Como hemos podido vislumbrar a través de los relatos de Burney y Kelly, resulta muy expresivo que en las ciudades más importantes de Italia (Roma, Venecia, Florencia, Nápoles) funcionaran varias academias musicales de forma simultánea, de tal suerte que los invitados podían pasar en una misma tarde por varias reuniones análogas, en busca del divertimento más apropiado a su carácter o a su particular estado de ánimo.

También los pintores acudían, con relativa frecuencia, a este tipo de veladas, lo que confirma la relación de amistad y el compañerismo reinante entre artistas de diferentes disciplinas. Este hecho queda atestigüado, asimismo, por los retratos de músicos de entonces, sinceramente vistos como iguales por los pintores. Ocasionalmente, una misma persona reunía en sí la doble condición de pintor y de músico, siendo entonces muy solicitada su presencia en estos eventos sociales. La pintura de la época es testimonio iconográfico de aquella actualidad musical, como lo son también las numerosas alusiones de los viajeros, que se refieren a estas veladas en sus diarios. En los citados diarios se puede leer, muy repetidas veces, la expresión *make music*, uso que se dibuja con nitidez como uno de los placeres predilectos de la época. Como consecuencia de ello, las conversaciones sobre música se convertirían en asuntos tópicos, temas de actualidad que todo *gentleman* gustaba de practicar; ello se ratifica también a través de la correspondencia de los ingleses entre sí, en la que se dan muy numerosas noticias de los acontecimientos musicales vividos.

Los conciertos públicos ocuparon también el tiempo de los ingleses en su viaje; especial relevancia tuvieron los conciertos *di done*, en Venecia, que alcanzaron fama en toda Italia por la inigualable perfección técnica de sus intérpretes. Sin embargo, el plato fuerte de entre todos los que degustaron los viajeros lo constituyó la asistencia a representaciones teatrales con o sin música, preferentemente éstas últimas. Son abundantes las referencias a la asistencia a teatros, comedias o *intermezzi*. Pero por encima de todos los placeres, suma de todos ellos, se hallaba el espectáculo por antonomasia, la ópera, recomendada con vehemencia por Voltaire:

*Il faut se rendre a ce palais magique
Où les beaux arts, la danse, la Musique,
L'art de tromber les yeux par les couleurs
L'art le plus heureux de seduire les coeurs
De cent plaisirs font un plaisir unique²⁰*

A través de los diarios de viajes tenemos constancia de que algunos turistas modificaron los itinerarios previstos inicialmente para asistir a representaciones operísticas en los teatros de Reggio, Bolonia o Milán. Los ingleses conocieron la ópera italiana a partir de 1710, fecha de la llegada de Haendel a Londres, y su momento de mayor esplendor –pese a las críticas relacionadas con la afectación de lo italiano– puede situarse en torno a 1735²¹. Aunque desde 1737 el género fue declinando en Londres, nunca se extinguió totalmente la fascinación que ejercía en el público esta “mágica” diversión.

Al llegar 1764, lejos de haberse mermado su influencia, la ópera seria italiana había adquirido un elevado grado de favor entre el público inglés, en parte por la expectación que había despertado la llegada a Londres de Giovanni Manzoli, intérprete de voz prodigiosa y canto digno²². Además, desde 1766, la ópera cómica había suscitado, también, el interés de un determinado sector del público londinense; ese año se estrenaron *Gli Stravaganti*, un *pasticcio* de diversos compositores en el que se incluían varias arias de Piccini²³, y *La buona figliola*, del mencionado músico, que obtuvo gran éxito. El público quería conocer más obras del compositor y, desde entonces, los teatros ingleses alternaron la puesta en escena de óperas serias y cómicas.

En Italia, la temporada operística del *Settecento* estuvo determinada por razones de tipo económico. El tiempo de mayor prestigio fue el Carnaval (del 26 de diciembre al miércoles de ceniza), celebrado en todas las sedes teatrales importantes con representaciones de ópera, principalmente ópera seria; la estación otoñal (octubre-noviembre) tuvo menos consideración y estuvo dedicada, fundamentalmente, a la puesta en escena de ópera *buffa*, mientras que en primavera (después de la Pascua) y en verano comenzaba la frenética actividad de los teatros de las ciudades de provincia o los lugares de veraneo. Asimismo, algunas fechas especialmente señaladas tuvieron relación con la temporada operística, de tal suerte que las tradiciones locales, ya fueran religiosas (la feria de la Ascensión en Venecia, o la feria del Santo en Padua) o comerciales, determinaron los estrenos de óperas. Desde 1775 los teatros permanecieron abiertos en Italia también en Cuaresma y Adviento, con lo que la actividad operística se desarrollaba a lo largo de todo el año²⁴.

La instalación de las más importantes plazas teatrales a lo largo del territorio italiano estuvo determinada por razones de orden político, económico y social. *No fueron extrañas a este fenómeno las motivaciones culturales y comerciales, tales como la vocación turística de las principales ciudades históricas italianas y de los más renombrados centros de veraneo, y razones de orden práctico, tales como la viabilidad de las comunicaciones*²⁵. No es casualidad que las metas del *Grand Tour*, ciudades históricas, fueran también los centros vitales de la ópera italiana del momento, dado que la ópera fue el mejor de los reclamos turísticos, gracias al que se obtenían cuantiosos beneficios económicos en Italia.

Las capitales de la ópera italiana del siglo XVIII fueron Nápoles, Roma, Florencia, Bolonia, Venecia, Milán y Turín. Nápoles disfrutó de una vida operística ciertamente intensa y caracterizada, ante todo, por el conservadurismo y el apego a las tradiciones seculares. El fastuoso teatro *San Carlo* era teatro regio de propaganda borbónica y sede de la ópera seria, mientras que el teatro *del Fondo*, el *Nuovo* y el *Fiorentini*, centraban sus esfuerzos en la ópera *buffa*, con un elevado número de estrenos que pudieran satisfacer el deseo de novedades del exigente público napolitano. Por su parte, Roma fue la ciudad más dinámica de la actividad operística del siglo XVIII, con sus siete teatros funcionando simultáneamente (*Capranica, alla Pace, Tordinona, Pallacorda, l'Alibert, Valle y Argentina*) y, en parte, por el ambiente cosmopolita de la ciudad y por la presencia de los cantantes evirados, miembros de la Capilla pontificia y especialistas en la interpretación de papeles femeninos. A diferencia del conservadurismo napolitano, la ópera romana se caracterizó por la temprana atención al drama sentimental.

Florenia contaba con cuatro teatros de ópera (*Pergola, Cocomero, della Pallacorda y Santa Maria*). *La Pergola* tenía la exclusiva de las representaciones en tiempo de Carnaval y se dedicó, hasta 1776, a la ópera seria. En ellos se procuró valorar a los artistas toscanos, al tiempo que se buscó la presencia de artistas extranjeros de renombre internacional; por influencia romana, la ópera *buffa* tuvo en Florenia un desarrollo temprano. También en Bolonia las actividades musicales gozaron de gran prestigio en el siglo XVIII, especialmente por la labor llevada a cabo en las escuelas de canto y por instituciones tan prestigiosas como la *Accademia Filarmonica*. Sus cinco teatros (*Malvezzi, della Sala, Formagliari, Marsiglirossi y Comunale*) convirtieron esta ciudad en una de las protagonistas en la Historia de la ópera italiana del *Settecento*.

Venecia era una de las metas de la profesión operística de Italia, dada su gran tradición de ciudad operística por antonomasia, y trampolín seguro para alcanzar el estrellato internacional de los artistas. Allí la ópera *buffa*, importada del Mediodía, adquirió carácter de fenómeno nacional italiano con grandes repercusiones económicas. Los teatros más célebres de Venecia fueron, en la época que nos ocupa, *S. Samuele, S. Moisé, S. Benedetto, S. Angello*, y el viejo *S. Cassiano*. En Milán y Turín se completaba el itinerario operístico de la Italia dieciochesca, una ruta que, de sur a norte, era coincidente con la ruta del *Grand Tour*, realizado en sentido inverso, de norte a sur. El rango definitivo de Milán como capital operística se produjo en 1778-79, con la apertura de los dos nuevos teatros, el de la *Scala* y el de la *Cannobiana*, salas que acogieron, respectivamente, ópera seria y ópera *buffa*. El *Teatro Regio* fue la institución más importante de Turín, especialmente en tiempo de Carnaval, destinado a la ópera seria²⁶.

Desde 1733, fecha del estreno de *La Serva Padrona*²⁷ de G. B. Pergolesi (1710-1736) en el teatro de *San Bartolomeo* de Nápoles, la ópera italiana había desarrollado su andadura por dos vías diferentes: la ópera seria, convencional y tradicional en sus postulados estéticos y estructurales y la ópera *buffa*, innovadora y fresca por sus planteamientos inmediatos. Hasse, Traetta y Jomelli se convirtieron en los más importantes renovadores del melodrama napolitano, mientras que Baldasare Galuppi habría de erigirse en paladín del melodrama en Roma, Bolonia, Venecia y Milán²⁸.

Todas estas ciudades fueron testigos del desarrollo simultáneo de la ópera seria y del género cómico, aunque los mayores éxitos, desde los años setenta, correspondieron a este último: Piccini, Anfossi y Paisiello supusieron el cénit de una nueva generación de compositores, cuyas obras triunfaron, durante la década de los setenta y de los ochenta, en Italia y también en muchos teatros de Europa²⁹. La ópera *buffa* se convirtió en el género más difundido y más grato para el público italiano, mientras que los testimonios de los ingleses no fueron, en muchos casos, favorables al respecto. El género bufo era también el más rentable económicamente —porque los montajes requerían menos inversión— y el que colmó los pequeños teatros de toda Italia, especialmente al llegar la década de los ochenta.

Una mirada a las cifras de representaciones de ópera seria frente a las de ópera *buffa* pone de manifiesto la creciente aceptación de ésta última, como consecuencia del incremento de los pequeños teatros italianos desde finales de los setenta. La ópera seria había quedado como privilegio de las clases sociales elevadas³⁰, símbolo de ocasiones de excepción, y género representativo de las ciudades de mayor rango político³¹. En cualquiera de sus dos vertientes, la ópera fue, sin duda, el mejor evento musical que aquellos



Nombre manuscrito de John Henderson (cat. nº 72)

tiempos ofrecían para la diversión de los turistas, y las temporadas teatrales eran, como ya se ha señalado, determinantes para el desarrollo de los viajes de los turistas europeos y, muy en especial, de los ingleses.

Para finalizar esta breve aproximación a la música en el contexto del *Grand Tour* en la segunda mitad del siglo XVIII centraremos nuestra atención en el caso individualizado de la fragata *Westmorland*, ya que su cargamento nos permite escudriñar en el interés musical de los viajeros que en ella enviaron sus pertenencias con destino a Inglaterra. Durante su etapa como secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Ponz elaboró un documento por orden de Floridablanca en el que se da cuenta de los objetos que llegaron a la Academia en la segunda remesa de los cajones procedentes del navío³². A través del citado catálogo, muy parco en sus indicaciones, hemos intentado aproximarnos a las posibles actividades y aficiones musicales de John Henderson, Frederick Ponsonby y George Legge en su viaje por Italia que, como veremos, no difieren del panorama general que hemos planteado en las líneas precedentes.

Entre las pertenencias de John Henderson *of Fordel*, caballero escocés, enviadas en el cajón marcado por las iniciales *JH*, se encontraban diversos enseres de naturaleza musical:

quadernos de música

el quinto tomo de las óperas de Metastasio

La Olimpiade, espectáculos de las ferias de París; otro espectáculo de los Teatros de París

Medonte, Ré d'Epiro. Damma-8 y 121.

Examen des causes destructives du Theatre de l'Opera.

La parquedad del discurso de este listado no nos permite asegurar si los denominados *quadernos* de música se corresponden con una *particella* impresa de Friedrich Schwindl que hemos podido localizar entre los fondos de la Academia de San Fernando, unos *duetti* fáciles para dos violines, que llevan el nombre de John Henderson y la fecha de 1770, y a los que hemos dedicado una ficha individual en el presente catálogo, aunque presumimos que así sea (cat. nº 72). Esta *particella* nos deja imaginar a un noble inglés de cierta formación musical, al menos para interpretar música de escasa dificultad, y preparado también para disfrutar de los acontecimientos musicales que Italia brindaba a los viajeros.

No hemos podido localizar por el momento, ninguna de las restantes obras citadas en la Academia de San Fernando, e ignoramos cuál fue su paradero final, pero todas ellas resultan muy elocuentes en el marco que nos ocupa, ya que se trata de obras relacionadas con asuntos de extraordinaria importancia dentro del género operístico. Es bien sabido que Metastasio había sido el auténtico adalid de la literatura operística seria en la Italia de mediados del siglo XVIII³³. Sus libretos fueron musicalizados por los más importantes compositores de entonces y su fama rebasó las fronteras de Italia, por lo que no resulta extraño que un aficionado a la ópera quisiera hacerse con un *souvenir* con el que recordar alguna representación basada en un libretto metastasiano³⁴. ¡Metastasio era todo un mito!

Por su parte *La Olimpiade* fue una de las obras más famosas de todo el siglo XVIII, si consideramos que fue musicalizada por numerosos compositores. El texto, escrito por el citado Metastasio, fue puesto en música inicialmente por G. B. Pergolesi y estuvo de actualidad hasta el último tercio de la centuria, siendo objeto de atención, entre otros, por parte de G. F. Brivio, I. Fiorillo, A. Vivaldi, T. Traetta, J. A. Hasse, B. Galluppi, G. Lattila, J. F. Reihardt, A. Sacchini, N. Jommelli, Piccini, G. B. Borghi, D. Cimarosa, V. Federici y F. Bianchi. Su versión francesa, de 1777, es la que tiene relación con la música del compositor napolitano Antonio Sacchini (1730-1786) —estrenada antes en Padua, en los años sesenta— y quizás la interpretación de la obra que viajó en la fragata *Westmorland*³⁵.

Gran significación tuvo, asimismo, el *dramma per musica* titulado *Medonte, Ré d'Epiro*, ópera seria en tres actos con música de Giuseppe Sarti³⁶ y libretto de Giovanni de Gamera, que fue estrenada en el florentino *Teatro della Pergola* el 8 de septiembre de 1777. Lo más probable es que John Henderson adquiriera el libretto después de haber asistido a la representación, como era costumbre habitual entre los turistas ingleses aficionados al género operístico. Se trata de una de las partituras de mayor éxito de su tiempo, que pudo contemplarse también en el carnaval de *Macerata* del 78, en la primavera del mismo año en Génova, y también en las representaciones estivales dadas en Perugia y Siena e, incluso, en el otoño del 78 en Livorno. Prueba de dicha aceptación es que fuera representada al menos treinta y siete veces, entre 1777 y 1798, lo que parece ser un hecho de todo punto excepcional³⁷.

Finalmente, el título alusivo a las causas de la destrucción de los teatros de ópera corresponde a una obra escrita por Gariel, *Examen des causes destructives du Théâtre de l'Opéra et des moyes qu'on pourrait employer pour le rétablir, ouvrage spéculatif par un amateur de l'harmonie*, que había sido editada en Londres y París, en 1776³⁸. Los incendios de las salas de ópera fueron, sin duda, tema de actualidad en

el siglo XVIII, siendo especialmente comentado el incendio de la *Opéra Royale* de París, de 1763, tras el cual tuvo lugar una importante reconstrucción del Palacio³⁹; también en el teatro de las Comedias de Zaragoza hubo una tragedia similar el 12 de noviembre de 1778⁴⁰, durante la representación de *La Real Jura de Artajerjes*, de Metastasio⁴¹. Este título no hace sino subrayar la inclinación y el interés de este aristócrata por el género operístico que, con los datos que podemos examinar, creemos debió haber sido uno de sus principales entretenimientos durante el *Tour*. Junto a lo expuesto, las comedias de Goldoni adquiridas por John Henderson en Italia son también dignas de señalarse, puesto que era Carlo Goldoni autor de plena actualidad y verdadero césar de los escritores dedicados a confeccionar libretos de ópera en aquel tiempo.

El cajón EB, destinado al *Earl of Bessborough*, padre de Frederick Ponsonby (1758-1844)⁴² demuestra, asimismo, el vasto interés musical de este caballero, joven tutelado del reverendo Samuel Wells Thomson; el contenido del citado cajón otorga, una vez más, atención prioritaria a lo operístico. La lista de sus “objetos musicales”, según el citado catálogo de la Real Academia de San Fernando, contenía lo siguiente:

Ciento veinte cuadernos de música

Isabella e Rodrigo

Enea nel Lazio

L'amore artegiano

Il curioso indiscreto

Il zotico incivilito

La creduta pastorella

De los ciento veinte cuadernos de música sólo hemos podido localizar, a falta de pruebas contundentes que ratifiquen su procedencia, una *particella* impresa que con toda seguridad pertenecía a este espléndido botín musical: se trata de las “Seis sinfonías o cuartetos dialogados para dos violines, viola y bajo obligados” de Franz Joseph Haydn, obra a la que hemos dedicado nuestra atención entre los estudios del presente catálogo (cat. nº 66). La posesión de una obra tan temprana de Haydn (su *op. 1*, según el catálogo Hoboken de la obra del compositor) nos sugiere la idea de que Samuel Wells Thomson, propietario de la misma y tutor de F. Ponsonby, era un hombre de exquisita formación musical atento a cuantas novedades surgían en el mercado editorial de la música, y poseedor de buen gusto e intuición musical.

La mayoría de tales “cuadernos de música” serían, probablemente, arias de ópera famosas y pequeñas piezas de música camerística, conocidas las preferencias de los caballeros ingleses y el gusto general de la época, por lo que pudiéramos suponer que, tal vez, algunas de las partituras que se hallan hoy en la Biblioteca de la Real Academia de San Fernando formando parte del llamado “fondo Jimeno” procedieran del cargamento del *Westmorland*, aunque, como decíamos, es una cuestión no fácil de demostrar. En cualquier caso, el elevado número de partituras enviadas a Inglaterra entre los enseres de F. Ponsonby es buen testimonio de su “pasión” musical, probablemente inculcada por su tan notable tutor y acompañante en el *Tour*.


*S. Wells Thomson.
Ch. Ch. Oxon.*

SIX
 SIMPHONIES
 OU
 QUATUORS DIALOGUÉS
*Pour deux Violons alto Viola
 & Basse obligés.*
 COMPOSÉS
 Par
M. HAYDEN.
Maître de Musique à Vienne.
 Mis au jour par M. DE LA CHENAISIÈRE.
 Prix 9^{ll}

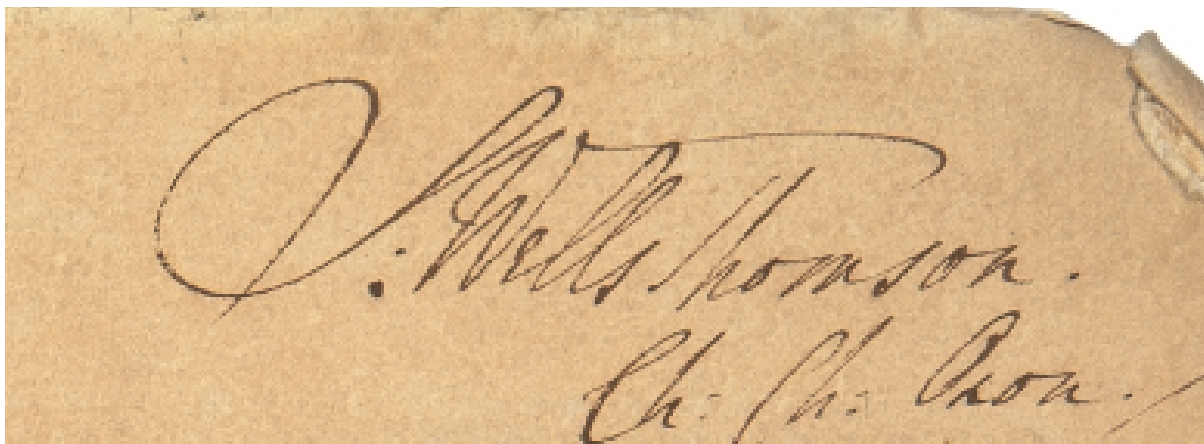
A PARIS

{

*M. De la Chapelle, rue de Harcourt à la Croix d'Or
 & chez
 M. de la Roche La Motte, successeur de M. de la Chapelle, Palais des Comptes
 aux Prévôtés de Paris.*



Haydn. Seis sinfonías. Partitura marcada por S. Wells Thomson y destinada al Christ Church de Oxford (cat. nº 66). RABASF



Nombre manuscrito de S. Wells Thomson sobre partitura (cat. nº 66). RABASF

Entre los libretos de ópera que formaban parte del equipaje de F. Ponsonby se incluían algunos títulos que obtuvieron grandes éxitos en la Italia del Setecientos. *Isabella e Rodrigo o sia la costanza in amore* es una ópera cómica cuyo estreno tuvo lugar en el teatro de *San Samuele*, en Venecia, en el otoño de 1776. La música se debe a Pasquale Anfossi (1727-1797)⁴³ y el libreto corresponde a Giovanni Bertati (1735-1815), principal libretista asociado a los teatros de la ciudad de Venecia como sustituto de Goldoni⁴⁴. El libreto que compró F. Ponsonby fue publicado en Nápoles en 1778, por lo que pudiera pensarse que fuera adquirido por éste tras la llegada a dicha corte, que tuvo lugar el 24 de febrero del mismo año⁴⁵.

Enea nel Lazio es un *dramma per música*, de larga tradición en la historia de la música del siglo XVIII. Su primera versión conocida se remonta al estreno londinense del *Lincoln's Inn Field* (11-5-1734), con música de Nicola Porpora (1686-1768) y libreto de Rolli; su actualidad reverdecía cuando Nicolo Jomelli (1714-1774) y Veraci se encargaron de poner música y nuevo texto a dicho asunto en 1755; más tarde, con motivo del Carnaval de 1767 aparecería una segunda versión del mismo Jomelli⁴⁶. El libreto que formaba parte de los cajones de Ponsonby fue publicado en Roma en 1778, acaso porque pudo darse entonces una nueva representación del mismo drama musical.

También *L'amore artigiano* había gozado de gran popularidad en el siglo XVIII, siendo objeto de varias musicalizaciones, todas ellas basadas en el libreto de Carlo Goldoni (1707-1793)⁴⁷. Se trata de un *dramma giocoso* estructurado en tres actos que fue objeto de atención musical por parte de los compositores Latilla (1760-61), Gheraldeschi (1763), Gassmann (1767), Schuster (1776), Accorimboni (1778) y Neefe (1779)⁴⁸. Deducimos que el joven Ponsonby tuvo la oportunidad de asistir a la representación con música compuesta por el maestro Agostino Accorimboni (1739-1818), en forma de *intermezzo per musica a quattro voci*; aunque ignoramos en qué teatro tuvo lugar la misma, sabemos que su publicación se debe al taller romano de Ottavio Puccinelli, en el mismo año de 1778.

En febrero de 1777, el romano teatro de las Damas (*Teatro via Cucumero*) levantó su telón con el estreno del *drama giocoso* titulado *Il curioso indiscreto*. La música del mismo se debe al ya citado Pasquale Anfossi,

compositor muy valorado en la década de los setenta⁴⁹, siendo su libreto atribuido a Giovanni Bertati o a Giovanni Petrosellini (1727-1797). Del mismo Anfossi es la música de otro *dramma giocoso* intitulado *Il zotico incivilito o sia il marito disperato*, con libreto del citado Bertati, musicado años más tarde por Marulli⁵⁰. Por su parte, *La creduta pastorella* es un *dramma giocoso* en dos actos compuesto por el napolitano Luigi Caruso (1754-1823)⁵¹, que fue estrenado en el teatro de las Damas de Roma con motivo del Carnaval de 1778 y a cuya representación asistiría el joven Frederick Ponsonby.

Además de las obras mencionadas, en la Biblioteca de la Academia de San Fernando se encuentran los libros I y III de las comedias de Goldoni, autor que, como es bien sabido, dominó el género operístico con sus ochenta libretos para intermedios, óperas serias y óperas cómicas, aunque su auténtica especialidad fueran éstas últimas. Dichas comedias llevan las iniciales *PY* (presa inglesa), que se explican en otro lugar de este catálogo.

Los cajones cuyo contenido era propiedad de George Legge (lord Lewisham, más tarde tercer *Earl of Darmouth*), señalados con las iniciales ED guardaban, asimismo, obras en relación con la música y con el teatro: “un libro de música con duetos &”, y una “colección de las comedias de Goldoni, desde el tomo II hasta el XVIII”. No hemos podido identificar con seguridad ninguna de estas obras en la Academia de San Fernando⁵², pero ambas nos remiten a intereses musicales similares, aunque más modestos, a los de los otros caballeros relacionados con la fragata *Westmorland*.

Las bodegas del navío que nos ocupa fueron también el medio de transporte para un *violoncello* en su estuche, instrumento que suponemos de fabricación italiana, y una caja con cuerdas de violín, según se desprende de los documentos sacados a la luz en el Archivo Histórico Nacional por el profesor Luzón⁵³. El instrumento sería descargado en el puerto de Málaga y sus futuros avatares se nos escapan hoy en día; sólo sabemos que dicho instrumento nunca llegó a su destino, y que es evidencia de la costumbre de importar este tipo de objetos desde Italia a otros lugares de Europa.

Como hemos podido comprobar, el contenido de la fragata *Westmorland* es, por sí mismo, verificación de los gustos musicales de los ingleses que viajaron por Italia a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII. En la búsqueda de pruebas concretas de esas preferencias en materia musical, y a pesar de que nuestra investigación se ha visto limitada por falta de noticias específicas, no cabe duda de que tales inclinaciones se ajustan completamente al “perfil-tipo” que esbozábamos en las páginas iniciales de este trabajo. Tanto John Henderson como Frederick Ponsonby o George Legge se nos aparecen como hombres de su tiempo, caballeros para quienes la música fue toda una pasión, un modo de entender y de asumir su propia existencia. Sus tutores y guías en Italia fueron, de alguna manera, responsables de aquella delectación musical, particularmente Samuel Wells Thomson que dejó constancia de su nombre y su pertenencia al Christ Church Oxoniensis en una de las partituras que hemos recuperado en la Academia de San Fernando. Con la música, tanto los jóvenes como sus ilustrados tutores pudieron relacionarse plenamente con su entorno, disfrutar de él y, quizás, llenar de emoción las comisuras más silenciosas de su espíritu.

Notas

- ¹ La influencia de este gigante de la música fue, en el siglo XVIII, limitada y la difusión de su obra de ámbito exclusivamente local; *el más grande de los hijos de aquella época es el menos conocido y su mensaje, entre memoria y profecía, sólo fue leído por unos pocos... Olvidado por aquellos que vivieron en contacto directo con el Kantor, casi desconocida para sus propios hijos... ignorada por los que cultivaban la música en las generaciones inmediatamente posteriores, la música de Bach no existía oficialmente...* Cfr. A. Basso, *La época de Bach y Haendel*, Madrid, coll. Turner Música, 1986, pp. 117-118.
- ² En Manheim se formó una célebre orquesta, integrada por profesores de gran nivel interpretativo; las novedades dadas por los sinfonistas de Manheim, Milán y Viena contribuirían, a la postre, a la formación del estilo clásico. Cfr. F. Abbiati, *Storia della musica. Il Seicento e il Settecento*, Milán, 1967, p. 564 y ss.
- ³ Cfr. Ch. Rosen, *El estilo clásico. Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid, 1994, p. 51 y ss.
- ⁴ Se trata de una colección de sonatas publicada en París en 1724 con la que el autor intentaba zanjar la *polémica de los gustos, propugnando la unión, la síntesis y no la división ni la oposición*. Cfr. A. Basso, *op. cit.*, p. 69.
- ⁵ De manera convencional se ha fijado su inicio en torno a 1770 y su disolución hacia 1809 (fecha de la muerte de Haydn), aunque es bien sabido que tales demarcaciones son especialmente difusas por tratarse de un estilo en el que se busca la utopía de la perfección formal.
- ⁶ La ópera francesa fue objeto de una nueva formulación desde 1750, protagonizada por J. Ph. Rameau (1683-1764); surgía, con este compositor, el debate entre la ópera francesa tradicional, heredera de Lully y un nuevo modo de entender el género, en el que se introducían elementos de muy diversa procedencia (tanto italianos como franceses). Cfr. A. Basso, *op. cit.*, pp. 100-102.
- ⁷ Este compositor planteó los puntos de una Reforma operística que quedaron plasmados en el prólogo de su ópera *Alceste*, estrenada en Viena en 1767. Los aspectos más relevantes del citado prefacio fueron: evitar todos los excesos de los cantantes; reducir la música a su verdadera función, que no es otra que la de secundar la poesía; evitar una fractura demasiado brusca entre el aria y el recitativo; búsqueda de una diáfana sencillez, considerando que *la sencillez y la verdad son los grandes principios de lo bello en todas las producciones artísticas*. París fue testigo de los exitosos estrenos del compositor *a posteriori*: *Iphigenie en Aulide*, *Iphigenie en Tauride* y *Armide*. Cfr. D. J. Grout, *A short History of Opera*, Nueva York, 1988, p. 258 y ss.
- ⁸ Cfr. Ph. G. Downs, *La música clásica*, Madrid, 1998, p. 132.
- ⁹ Cfr. Ch. Burney, *A General History of Music. From the earliest Ages to the present Period (1789)*, Nueva York, 1957, pp. 1.017-1.021.
- ¹⁰ Cfr. Ph. G. Downs, *op. cit.*, p. 133.
- ¹¹ Los intelectuales del siglo XVIII compartían una serie de premisas con su entorno social, sin cuestionarlas; se extendió entonces la idea de que la sociedad culta y educada debía responder de manera similar ante un estímulo artístico, ya que el concepto de “gusto” estaba por encima de todo. Cfr. Ph. G. Downs, *op. cit.*, p. 24.
- ¹² Ch. Burney, *Ch. Men and Manners in France and Italy, 1770*, Londres, 1969.
- ¹³ El capítulo al que nos referimos (*Chapter VI: Origins of the Italian Opera in England and its Progress during the present Century*) es el más extenso de toda la obra; consta de 253 páginas en las que se relata, con todo lujo de detalles, la implantación de la ópera italiana en Inglaterra y se da cuenta de todos los estrenos que tuvieron lugar en los teatros ingleses a lo largo del siglo XVIII. Cfr. Burney, *A General History of Music. From the earliest Ages to the present period (1789)*, pp. 651-904.
- ¹⁴ Ch. Burney, *op. cit.*, p. 1.024.
- ¹⁵ Cfr. J. Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800*, New Haven y Londres, 1997.
- ¹⁶ Michael Kelly (1762-1826) cantante y compositor nacido en Dublín. Estuvo cuatro años en Italia: su *tour* se inició en Nápoles (30 mayo-26 de diciembre 1779), pasando luego a Roma (28 diciembre 1779-enero 1780), Nápoles, Palermo (julio 1780), Florencia (mayo-agosto de 1781), Lucca, Venecia, Padua, Brescia (1782), Treviso (verano 1782) y Parma (1782). A su llegada a Nápoles tomó lecciones con Fedele Fenaroli en el conservatorio de Santa María de Loreto, y más tarde comenzó a recibir encargos como tenor en algunos de los más importantes teatros italianos de aquel tiempo. Cfr. J. Ingamells, *op. cit.*
- ¹⁷ En Roma, cada tarde visitaba los teatros: el *Capranica* y el *Valle*, para ópera cómica, y también el *Teatro Argentina*. Los viernes por la tarde, cuando el teatro estaba cerrado, era obligada la asistencia a los conciertos ofrecidos en numerosas casas particulares de ciudadanos romanos. Cuando se dirigió a Sicilia (1780) Kelly conoció a los hermanos Stephen y Nancy Storace (Anna),

que con sólo quince años era ya la *prima donna* de la ópera cómica de Livorno, con quienes cultivaría una profunda amistad. En Florencia Kelly consiguió trabajo como primer tenor en diferentes producciones operísticas y su relato nos introduce en los pormenores de los cantantes más famosos de aquel tiempo. En la primavera de 1781 abrió sus puertas al público el magnífico *Teatro de la Pergola*, en Florencia, que fue considerado como el primero de Italia. Kelly relata que había en esta ciudad otro pequeño teatro *La Via del Cucumbera*, donde actuaba frecuentemente el bajo Morelli.

Más tarde, Kelly recibió trabajo –también como primer tenor– en la ópera cómica, en el Teatro San Moisés de Venecia y luego se dirigió a Bolonia ciudad en la que había uno de los más grandes teatros de Europa, para pasar luego a Ferrara y nuevamente a Venecia, ciudad que acaparó sus más sentidos elogios. Como lo hiciera antes Burney, Kelly asistió a varios conciertos femeninos y alabó su calidad, aunque lo que parece haberle impresionado más fue el “perfecto silencio” de las representaciones, y la extraña manera en que el público expresaba su aprobación tras cada interpretación: golpeando sus pies contra el suelo.

Su estancia en Italia se completó con sus contratos en Verona y sus sucesivas estancias en Módena y Parma, desde donde volvió a regresar a su amada Venecia, coincidiendo allí con su antigua amiga Anna Storace. Su destino le llevaría, desde allí, a Viena donde pasó a trabajar para el emperador José II. Cfr. *Solo recital. The Reminiscences of Michael Kelly* (ed. Herbert van Thal), Londres, 1972, pp. 29-110.

¹⁸ J. Black, *The Grand Tour in the eighteenth century*, Londres, 1999, p. 252.

¹⁹ Esta costumbre se generalizaría, asimismo, durante todo el Romanticismo en Francia, siendo la *soirée* uno de los usos más comunes del siglo XIX, luego trasladado a España y a Hispanoamérica. Cfr. E. Casares Rodicio (dir.), *La música del siglo XIX español*, Oviedo, 1995, p. 40 y ss.

²⁰ “Hay que acudir a ese palacio mágico/donde las bellas artes, la danza, la música/el arte de engañar a los ojos mediante los colores/el arte más dichosos de seducir a los corazones/ con cien placeres hacen un placer único”. Cfr. Ch. Burney, *A General History of Music*, vol. 2, p. 904.

²¹ En aquel tiempo convivieron en Londres dos compañías de ópera italianas simultáneamente, la establecida en el King’s Theatre, dirigida por Nicola Porpora y la de Haendel, con sede en el Covent Garden. En la compañía de Porpora figuraban encabezando cartel los cantantes Senesino, Farinelli, Cuzzoni, Bertolli y Segatti, mientras que la compañía de Haendel contaba con Carestini, Messrs. Beard, Waltz, Stoppelaer, Strada, Maria Negri y Mrs. Young. Cfr. Burney, *op. cit.*, p. 791.

²² Burney señala que no se había oído una voz tan extraordinaria en los escenarios ingleses desde los tiempos de Farinelli, Cfr. Burney, *op. cit.*, p. 867 y ss.

²³ La costumbre del *pasticcio* estaba muy extendida en los años centrales del siglo XVIII; consistía en la puesta en escena de obras musicales dramáticas integradas por números musicales compuestos por varios autores.

²⁴ Cfr. A. Basso (dir.), *Musica in Scena. Storia dello spettacolo musicale* (dir.), Vol. II, Turín, 1996, pp. 97-99.

²⁵ Cfr. A. Basso, *Musica in Scena, op. cit.*, p. 100.

²⁶ Cfr. A. Basso, *Musica in scena, op. cit.*, pp. 106-118.

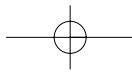
²⁷ *La Serva padrona* fue, inicialmente, un intermedio *buffo* –dividido en dos partes– que se insertó en los entreactos de la ópera seria *Il prigioner superbo*. La obra, con libreto de Gennaro Antonio Federico, representaba la madurez del género *buffo*, relegado a un papel secundario hasta entonces, y en ella estaban contenidos todos los elementos que caracterizarían, a la postre, dicho género. Su estreno parisino tuvo lugar en 1752 (como *intermezzo* de *Acis et Gallatée* de Lully) y su éxito dividió a la opinión, dando lugar a la célebre *querelle des bouffons*: los ilustrados defendían las novedades de sus acentos, el gusto por la sencillez y la naturalidad de su expresión, mientras que los más conservadores seguían siendo partidarios de la *tragédie-lirique* francesa. Según explicó Rousseau *Todo París se divide en dos partidos, más ardientes que si se tratara de un asunto de estado o de religión. Uno, más potente y numeroso, constituido por los grandes, por los ricos y por las damas, sostenía la música francesa; el otro, más vivo, más fiero y más entusiasta, era el compuesto por los verdaderos conocedores y por las personas inteligentes. Este pequeño grupo se reunía en la ópera bajo el palco de la reina. El otro partido ocupaba el resto de la platea y de la sala, pero su centro se situaba bajo el palco del rey*. Cfr. ABBIATI, F., *Storia della musica. Il Seicento e il Settecento*, Milán, 1967, p. 346.

²⁸ Cfr. ABBIATI, F., *op. cit.*, p. 349 y ss.

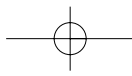
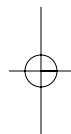
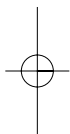
²⁹ Cfr. F. Abbiati, *op. cit.*, pp. 459-471.

³⁰ Creemos que este hecho pudo determinar que la ópera seria fuera la preferida por los ingleses, mayoritariamente aristócratas, y cuyo tradicionalismo les impedía, de algún modo, aceptar de forma inmediata las novedades musicales.

- ³¹ Cfr. A. BASSO, *Musica in Scena, op. cit.*, pp. 170-176.
- ³² RABASF, legajo 87-1/4. Ver Apéndice, Doc. nº 4.
- ³³ Piero Trapassi (1698-1782) Cfr. A. Basso, (1986), pp. 85-86.
- ³⁴ Metastasio intentó, a través de sus libretos, evitar el tedio que producían en los espectadores los interminables y aburridos dramas musicales, sometidos a una serie de convencionalismos que generaron, a la postre, que el público asistente a las representaciones no guardara el más mínimo decoro y que no observara silencio en las representaciones nada más que cuando se interpretaban sus arias predilectas, hecho que fue denunciado en fechas muy tempranas por Ludovico Antonio Muratori, en su obra *Della perfetta poesia italiana*, (Nápoles, 1706), Cfr. A. BASSO, *op. cit.*, p. 163.
- ³⁵ Cfr. *Répertoire international des sources musicales, RISM online*.
- ³⁶ Con esta ópera, muy tradicional y llena de convencionalismos, Sarti pudo disfrutar de un grado de popularidad semejante a los títulos de mayor éxito entre las óperas *buffe*. Cfr. *The new Grove Dictionary of Opera* (S. Sadie ed.), Londres, 1992, vol.3.
- ³⁷ Cfr. A. Basso, *Musica in Scena, op. cit.*, p. 175.
- ³⁸ Biblioteca Nacional de Francia, Noticias nºs 33379228, 30481463 y 333379227.
- ³⁹ La ópera se trasladó entonces a la llamada “Sala de las máquinas” del Palacio de las Tullerías, después de que ésta hubiera sido reformada por el arquitecto Soufflot. En 1770 abrió sus puertas al público (con un revival del *Zoroastro* de Rameau) un magnífico teatro –diseñado por Pierre Louis Moreau sobre modelos italianos– construido en una ampliación del Palacio Real. Este nuevo teatro volvió a arder el 8 de junio de 1781, a pesar de las precauciones tomadas para proteger el edificio del fuego. Cfr. *The New Grove of Opera* (S. Sadie ed.), Londres, 1992.
- ⁴⁰ La Gaceta de Madrid, del 17 de noviembre, se hace eco de esta noticia, considerándola gran tragedia en la que murieron 77 personas, entre ellas Antonio Manso, Capitán General de Aragón y Presidente de la Real Audiencia.
- ⁴¹ Cfr. A. Martínez Herranz, “El Teatro principal de Zaragoza. Arte e Historia”, Zaragoza, Artígrama, 13, 1998, pp. 17-49.
- ⁴² Cfr. J. Ingamells, *op. cit.*
- ⁴³ Pasquale Anfossi se formó en el conservatorio napolitano de Loreto, donde se especializó en violín. Su primera ópera, *La serva spiritosa*, data de 1763, aunque su fama se debe a *L'incognita* (1773). Fue autor de óperas heroicas y cómicas, unas setenta en total, y merece señalarse que ejerció su actividad como maestro de coro de las muchachas venecianas del Conservatorio de *Derelitti* u *Ospedaletto*. Cfr. *The New Grove of Opera* (S. Sadie ed.), Londres, 1992.
- ⁴⁴ Bertati trabajó para Galuppi, Gazzaniga y otros músicos. En sus libretos se refleja la tradición de la comedia italiana y las innovaciones de Carlo Goldoni, su predecesor en Venecia. Por lo general sus asuntos están relacionados con las intrigas domésticas, aunque ocasionalmente la acción de los mismos se sitúa en tierras lejanas. Cfr. *The New Grove of Opera* (S. Sadie ed.), Londres, 1992.
- ⁴⁵ Ponsonby permanecería en Nápoles hasta el 23 de marzo de dicho año, una vez concluido el período de Carnaval. Quizás allí fuera puesta nuevamente en escena la obra. Cfr. Ingamells, *op. cit.*
- ⁴⁶ Cfr. *The New Grove of Opera* (S. Sadie ed.), Londres, 1992.
- ⁴⁷ Cfr. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (S. Sadie ed.), Londres, 2001.
- ⁴⁸ Cfr. *The New Grove of Opera* (S. Sadie ed.), Londres, 1992.
- ⁴⁹ Entre las obras que presuponemos pudieron haber formado parte del citado lote de los “ciento veinte cuadernos de música” –enviado por F. Ponsonby en sus baúles– señalamos el aria manuscrita *Amor che un di feristi* (Clorinda), o aquella también manuscrita que lleva por título *Per pietá, le luci bella*. Asimismo, el aria o *cavatina buffa* de Luigi Marescalchi titulada *Donne non vi fidate*, impresión veneciana de Carlo Caniobbio pudo haber pertenecido al mismo conjunto. Todas ellas forman parte del llamado “fondo Jimeno” (LJIM 1092, LJIM 1093, LJIM 1100, respectivamente) de la RABASF.
- ⁵⁰ Cfr. *RISM online*.
- ⁵¹ Luigi Caruso estudió en el Conservatorio napolitano *della Pietá dei turchini*. Su primera ópera se estrenó en el carnaval de Nápoles, en 1773. Desde marzo de 1778, Caruso fue maestro de Capilla en la Catedral de Perugia, ciudad en la que fundó y dirigió una escuela pública de música. Escribió muchas obras, de las que destacan sus trabajos cómicos que, en ocasiones fueron modificados y estrenados con diferente título, para satisfacer la demanda de los teatros de entonces. Sus números orquestales y piezas de más éxito fueron ampliamente distribuidos en manuscritos contemporáneos, publicados en Florencia, Londres, París y Roma. Los libretos utilizados por este compositor, ora obras de grandes poetas (Metastasio, Bertatio, Rossi) o de desconocidos jóvenes, se caracterizan por su elevada calidad. Cfr. *The New Grove of Opera* (S. Sadie ed.), Londres, 1992.



- ⁵² Entre las obras del “fondo Jimeno” de la RABASF se encuentran un *duetto* para dos violines, partitura manuscrita de Agostino Ballabene Romano, fechada en 1778 (LJIM 1431) y un libro con *duetti* de mandolina compuestos por varios autores (LJIM 1319), con fecha de 1761. Lamentablemente no podemos afirmar que se trate de las obras referidas en la remesa de la Real Academia, partituras que han suscitado en nosotros no pocos interrogantes.
- ⁵³ Cfr. J. M. Luzón Nogué, *La captura y venta del Westmorland*, en el presente catálogo.





Grabado de Domenico Cunego sobre original de Ribera. *Llanto sobre Cristo muerto*. Dedicado a lord Arundell. RABASF

UN CAJÓN CON RELIQUIAS DE SANTOS

José M. Luzón Nogué

Cuando llegaron a la Real Academia los cajones del *Westmorland* se hizo un detallado inventario del contenido de cada uno de ellos indicando la marca exterior que los identificaba. Aparece así en la enumeración de los cajones venidos de Málaga en noviembre de 1784 la mención de uno muy especial por su contenido que habría de tener un tratamiento distinto a los demás. En la “Segunda Lista de Desempaque”¹ aparece escuetamente incluido al final de la relación: *Últimamente un Caxon donde dicen que hay un cuerpo de un santo, y no se ha abierto*. Se trataba, por la información que hemos podido reunir en distintos archivos, de un cajón en el que el ex jesuita John Thorpe enviaba en secreto y de manera extremadamente cautelosa unas reliquias para lord Arundell, barón de Wardour, perteneciente a una de las familias católicas más relevantes de Inglaterra. Iban destinadas a ser colocadas en el altar de la capilla que estaba construyendo en el castillo de Wardour y a donde nunca llegaron, debido al incidente de la presa del buque que las transportaba².

La primera noticia de la existencia de este peculiar envío la encontramos en una carta de John Thorpe a lord Arundell, para quien estaba comprando ciertas piezas en Roma. Es el 30 de noviembre de 1776, cuando ya se ha disuelto la Compañía de Jesús y Thorpe sobrevive en Roma, como otros compatriotas, atendiendo a los viajeros ingleses que pasaban regularmente por la ciudad y haciendo de agente de muchos de ellos. En esta carta le dice que ha resuelto enviar el “Corpo Santo” a Livorno, donde el agente W. Macarty (con toda seguridad también católico) se ha comprometido a ocuparse del tema. Confía para ello en el capitán James Mead, a quien habrían de advertir del contenido que llevaba la caja. La primera intención era remitir las reliquias a nombre de Thomas Talbot, otro ex jesuita, hermano menor del decimocuarto conde de Shrewsbury, que había estado en Italia y con el que Thorpe debía tener estrecha relación³: *I have resolved to send the Corpo Santo to Leghorn, upon W. Mac Carty's promise to take all possible care of it, he does not doubt but that Capt. James Mead, who is daily expected with his ship in that port, will take charge of it to the consignment of M. Tho^s. Talbot to whom it is directed*⁴. Pero las expectativas de que el mencionado capitán se haría cargo de un envío tan comprometido no se vieron cumplidas.

Un año más tarde todavía sigue el padre John Thorpe tratando de buscar la manera más segura para enviar esta caja a Londres sin que fuese detectada en la aduana. El 1 de diciembre de 1777 comenta en una de sus largas cartas a lord Arundell que el capitán James Mead se ha negado a llevar bajo ningún concepto nada que vaya dirigido al ex jesuita Thomas Talbot. La razón para ello puede ser que la persona a quien iba dirigida haría sospechoso el envío, puesto que más adelante, cuando finalmente se expide al año siguiente ya no figura a nombre de Talbot. La inesperada negativa del capitán en quien confiaba el agente Macarty deja a John Thorpe totalmente indeciso acerca de la manera en que podría hacer llegar a Londres esta caja

Comp.
 L. S. Giuseppe Chiquez e Comp. in loro proprio
 nome, e come più, e meglio comparire gli
 bisognasse p. ogni loro azione, ragione, et inte-
 resse, et in ogni.
 E Reverentem. esponzano, e narrano a V. S. Illma
 come fino di 25 Marzo 1778 il S. Francesco
 Onorato Bette p. mezzo di Stampato pubbli-
 co fece noto, che la nave nuova, et a di for-
 e con patente in questo nominata Westmor-
 land, Capitan Willis Machell Inglese di Portu-
 Jonellate Trenta, Cannoni 26 di Libbre Sei

Documento de reclamación del seguro sobre el *Westmorland* y su carga (ASL)

que tenía desde hacía ya dos o tres años: *I am sorry to inform your Lordship that the Corpo Santo yet remains at Leghorn. By the Last Impexport Macarty writes that Cap. James Mead of the Hannanel came to see the small case containing the Corpo Santo, which he opposed me that he carried not venture to take on board upon any consideration whatever to be delivered to Mr. Tho. Talbot at London, now as the assurance which I had of this Captain taking charge of it has thus failed, I am at a loss that how to proceed*⁵. El trámite vuelve a demorar un año más la expedición de esta caja que se encontraba en Livorno a cargo de la compañía de Macarty y, finalmente, el capitán Willis Machell acepta llevarla en el *Westmorland*, que parte en los últimos días de diciembre de 1778. Esta vez iba marcada con las iniciales *TH^D. n° 1* con las que llegó a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando casi seis años más tarde. Iba a nombre de Thomas Hornyold (*TH^D*) que era otro rico propietario⁶, también católico, haciendo creer que el contenido de la caja no es otra cosa que un pedestal de mármol italiano. Y, en efecto, en escritos posteriores se explica la forma en que las reliquias venían ocultas en un compartimiento secreto del bloque de mármol.

La relación entre el reverendo Thomas Talbot y los Hornyold era antigua. John Joseph Hornyold (1706-1778), que fue Vicario Apostólico del Midland District desde 1756 hasta su muerte, tuvo como coadjutor a partir 1776 precisamente a Thomas Talbot⁷, lo que sin duda explica el cambio que se hace con respecto al destinatario.

Cuando llega la noticia de la captura del *Westmorland* a Livorno, todos los propietarios de las mercancías, o los consignatarios, comenzaron a realizar las gestiones diversas que una pérdida de esta magnitud implicaba. En este caso conocemos con cierta precisión las del padre John Thorpe tratando de mover las influencias a su alcance para evitar la venta de esta caja en Málaga: (15 de marzo de 1782) *The Cpo. Sto was mentioned in a former letter to have been safe at Malaga. Prince Rezzonico was very obliging on that occasion as he is in every other, wherein he can do your Lordship any pleasure.* En primer instancia recurre al príncipe Abondio Rezzonico, sobrino de Clemente XIII⁸, tratando de encontrar a través de él un camino hacia las autoridades españolas.

La subasta del *Westmorland* y su carga tiene lugar en 1779 y un año más tarde sabemos, por la correspondencia de Thorpe con lord Arundell, que han estado realizando intentos para evitar la venta en Málaga o recuperar la caja, con el pretexto de que contiene un pedestal labrado de tal forma que solamente tiene utilidad en las obras que están haciendo en el castillo de Wardour. La carta de John Thorpe a lord Arundell, fechada el 28 de junio de 1780, está anotada a mano en el Brinsley Ford Archive con algunas imprecisiones acerca de la presa del *Westmorland*⁹. Menciona el cajón TH^D y el nombre del barco en el que iba cuando era transportado, aunque cree que se trata de una presa hecha por barcos españoles. En todo caso, le dice que se han dado instrucciones a los agentes del puerto de Málaga haciéndoles saber que la venta de las reliquias estaba rigurosamente prohibida, pero no pudieron evitar la transacción porque el contenido solamente lo conocían John Thorpe y lord Arundell. Es decir, se entiende que el capitán Willis Machell ignora que uno de los cajones lleva este contenido que estaba rigurosamente prohibido importar en la aduana inglesa. Pero a pesar de los intentos para frenar la venta en Málaga, el agente de Macarty no llega a tiempo. Thorpe ya no sabe qué camino tomar ni qué gestiones puede hacer para recuperar las reliquias que tantos quebraderos de cabeza le han causado hasta el momento. Por ello se dirige a lord Arundell en la esperanza de que desde Londres pueda hacer alguna gestión que él no tiene a su alcance: *If Your Lordship has not in some manner made application from London for the recovery of it, I cannot imagine from where any order can proceed for not selling it... The block of marble was never represented as otherwise than a pedestal of a particular kind which could not be conveniently supplied by any other store in the market in the same shape. It was supposed to be adapted to a particular service in your Altar or Chapel & upon this consideration was directed to spare no expenses recovering it.*

La forma en que iban escondidas las reliquias en el pedestal o bloque de mármol, la explica en esta carta en la que se entiende que Thorpe había recurrido a uno de los talleres de mármoles y esculturas en los que habitualmente adquirían recuerdos sus clientes ingleses. El bloque de mármol iba picado de manera muy tosca por la parte inferior para ocultar el dispositivo de apertura que llevaba la caja. Este secreto solamente

lo conocían ellos dos: *Please to remember that on the marble block no mark appears of any opening, nor can it be discovered without particular directions, being made the rough bottom of the pedestal that seals up the Cpo Sto. being hewn or chipped after it was fixed & the whole bottom made so rugged as to perplex the eye of anyone, who should suspect or ever know the opening to be on that side.*

Macarty hacía gestiones en Málaga para que se supiese que la caja no podía ser vendida bajo ningún concepto mientras Thorpe hacía toda clase de intentos en Roma y en Londres procurando en este último puerto que Thomas Hornyold hiciese la oportuna reclamación en Livorno, que era el puerto de partida y donde estaban asegurados el barco y la carga: *28 July 1780, My Dear Lord, About a fortnight ago I troubled Your Lordship with M (the shipping agent at Leghorn)'s last letter about the marble Pedestal ... and have not had any more intelligence concerning that affair; but I hope that it has been successfully managed from London. Never was a letter more ardently desired from Your Lordship than it is now & has been during the ten days past.* Finalmente, en agosto de 1780 John Thorpe tiene, al parecer, noticias de que se ha vendido en Málaga toda la carga del *Westmorland* y con ella el cajón con las reliquias que él había enviado. Se le cierra de este modo la posibilidad de continuar las gestiones en los puertos de Londres, Toulon y, sobre todo, el de Livorno: (12 agosto 1780).

I hope that your Lordship has taken proper measures with Mr. Hornyold or others for securing the Cpo. Sto. since Macarty's letter transmitted to you in mine on the 21st June has acquainted your Lordship that at Leghorn nothing more could be done in that affair on account of the English purchaser of the whole cargo, having expressly forbid the sale of that case being made to Macarty's correspondent at Malaga.

Terminadas las anteriores gestiones, y quizás algunas más, Thorpe decide dirigirse directamente a las autoridades españolas; primero al duque de Grimaldi a través de Rezzonico y luego a una persona que seguramente conocía y pudo haber tratado en Roma. Se entrevista en 1785 con el representante español ante la Santa Sede, José Nicolás de Azara, a quien informa verbalmente de todo lo ocurrido y le pide que intervenga ante el secretario de Estado, el conde de Floridablanca, como se deduce por los escritos posteriores. En esta entrevista aporta nuevos detalles del incidente. John Thorpe le entrega una nota *pro memoria* en la que resume lo que ha hecho hasta el momento y le solicita apoyo para recuperar la caja. Este documento lo remite Azara al conde de Floridablanca, también Protector de la Academia de Bellas Artes, y se conserva actualmente entre los papeles y listas de los cajones de la presa hecha a los ingleses (cat. nº 11). Cuenta que las reliquias eran un regalo personal del papa Clemente XIV, muerto en 1776, para lord Arundell, iba en una cajita cubierta de raso que habían escondido “artificiosamente” en un bloque de mármol de Siena de tres palmos cuadrados, para evitar que las quemasen en la aduana de Londres. Iban en la nave *Westmorland* al cargo del capitán Willis Machell, que fue apresada en 1778, a los pocos días de haber zarpado del puerto de Livorno. Cuenta las gestiones hechas en este tiempo ante el embajador Grimaldi por el príncipe Rezzonico para tratar de comprar la caja en Málaga con la ayuda del gobernador de la plaza, el marqués de Villafuente. Pero el barco y su carga habían sido comprados ya por la compañía de Patricio O'Brian en Madrid y parte de la carga enviada a la Corte por orden de Carlos III. Se refiere a la Compañía de Lonjistas

de Madrid a la que posiblemente pertenecía este individuo, a quien quizás recurriera Thorpe por ser católico de origen irlandés. La nota entregada al representante español es uno de los documentos que con más detalle resume lo ocurrido con esta presa vendida en Málaga por los franceses. Por ella conocemos los nombres del barco, el *Westmorland*, y de su capitán, Willis Machell, así como otros detalles que nos han guiado en nuestra búsqueda documental en diversos archivos, particularmente en lo referido a estas reliquias, que se tienen documentadas en la casa de la Compañía de Jesús en Londres¹⁰.

Durante los años de la guerra (1779-1783) no existe constancia de que se hiciera nada para tratar de recuperar el cajón que, al parecer, estuvo en el puerto de Málaga con los restantes de libros, cuadros y mármoles hasta que se trajeron a Madrid. Una vez en la Academia es el secretario Antonio Ponz la persona encargada de inventariar su contenido, seleccionar la parte que se considerase útil para la enseñanza de las artes y negociar con los lonjistas de Madrid la adquisición de lo que se hubiese apartado. Se le pide, por tanto, a él que informe si hay un cajón con las iniciales TH^D y en este sentido escribe a don Francisco Pérez de Lema confirmando que no se ha abierto debido a la información que se les había dado de que contenía reliquias: (21 de marzo de 1784) *Mi estimado dueño, y S.^r D.ⁿ Fran.^{co} hai un caxon entre los que vinieron de Malaga que no se ha desclavado, ni abierto, y es el unico que se mantiene del mismo modo que llegó. Desde luego digeron que contenia un cuerpo de un santo, y tuvieron la consideración de no llegar à el, y asi se le dixò à S.E quando estuvò en la Acad.^a. Tiene dicho caxon las mismas letras de la memoria que Vm. me ha incluido, y le devuelvo. Parece que en los catalogos que enviaron de Malaga à S.E. esta notado de modo, que confronta con la memoria adjunta, y es natural que Vm. los tenga ... El caxon THD se mantiene cerrado enteramente, y es de la madera que expresa la memoria. Dicen q. pesa quarenta o mas arrobas. Lo que hai dentro no se sabe. Sin duda seran las reliquias, ò el cuerpo del santo seg.ⁿ todas las señales. Si se diese orden de abrirlo o qualq.^a otra me parece que convendria dirigirla al S. Marq.^s de la Florida quien corrio con este neg.1 desde el principio, y es aquí la cabeza. Ponz (rúbrica)*

(Añadido con otra letra)

En 27 de Marzo tuvo el S.^r Marq.^s dela Florida Orden por escrito del S.C.^{de} de Floridablanca de que se entregase dicho caxon THD donde se suponía estar el cuerpo del S.^{to} a quien acudiese por el, y esta orden se la comunico al Conserje en mi presencia (rúbrica de Ponz). Al conocer por esta carta el conde de Floridablanca que el cajón con la marca TH^D n.º. 1, del que había tenido la primera noticia por el embajador Azara, se hallaba en la casa de la Academia, da orden al marqués de la Florida y Pimentel de que se entregue si vienen a recogerlo –como queda anotado y rubricado por Antonio Ponz en este escrito– pero aún habrían de transcurrir otros cuatro años hasta que su devolución tuviese lugar.

En 1788 se reciben nuevas peticiones para recuperar parte del contenido de los cajones del *Westmorland*. Es el ministro inglés Mr. Robert Liston quien se dirige al conde de Floridablanca¹¹, pero no hace mención del cajón con las reliquias, cuya devolución se debía estar intentando el mismo año por otro camino. Todo hace pensar que es a través del Nuncio apostólico la forma en que lord Arundell consigue hacer llegar su pretensión a la Corte española. El 19 de mayo de este año Floridablanca envía desde Aranjuez

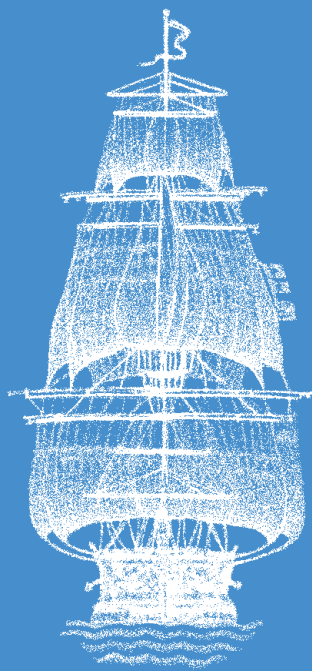
una orden al secretario de la Academia Antonio Ponz para que se entregase el cajón THD a quien fuera a recogerlo de parte del Nuncio: *Entre las cosas que se pasaron à la Academia de la presa que se hizo a los Ingleses, hay un caxon, y dentro otro de marmol q.^e contiene varias reliquias de Santos Martires, y el primero tiene la señal THD. N. 1. Se lo prevengo à V.S. para que lo tenga pronto quando vayan á buscarlo y recogerlo de parte de MonSeñor Nuncio.*

(anotado a la izquierda en otra letra) *Se entregó el caxon en la forma que expresa esta orden.*

Termina, pues, con esta escueta nota, lo que hoy sabemos de un cajón con reliquias que había sido enviado más de diez años antes, había permanecido largo tiempo en el puerto franco de Livorno, lo habían capturado y vendido en Málaga y había permanecido sin abrir en la Academia de Bellas Artes durante otros cuatro años. Después de tantas peripecias se le pierde el rastro al ser entregado en Madrid al Nuncio Apostólico. En el castillo de Wardour sigue vacío, detrás del altar de la capilla, el hueco en el que iba a ser insertado este bloque con el *Corpo Santo* que había donado a lord Arundell, a través de un ex jesuita inglés, el Papa Clemente XIV.

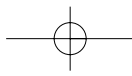
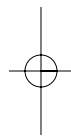
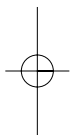
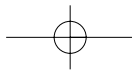
Notas

- ¹ RABASF, Archivo-Biblioteca, 87 - 1-4.
- ² La capilla de Wardour tenía un altar diseñado por Quarengui y numerosas pinturas enviadas por Thorpe quien escribe a lord Arundell en 1775 “I wish you to have the most elegant Chapel in England”, wrote Thorpe (28 Jan. 1775). En el Diario Ordinario di Roma, nº 310, de 1777, p. 23, se da la noticia del envío el año anterior a la salida del *Westmorland* del altar para el que iban destinadas estas reliquias: *Dal sig. Antonio Blasi scarpellino nella Piazza della Consolazione con nil disegno e direzione del sig. Giacomo Guarengi si è terminato un ricco e bellissimo Altare formato di tutte pietre rare, con un tempio sopra e un colonnato di Cristal di Monte, e sotto al medesimo un superbo vaso di Alabastro antico da riporvi Corpi Santi adornato il tutto di vaghi metalli. Ordinato da un abate inglese.*
- ³ Piranesi dedica una lámina en su serie de *Vasi, candelabri, cippi...* a Thomas Manzel Talbot, lo que indica que fue buen cliente suyo.
- ⁴ Carta de Thorpe a lord Arundell, 30 nov. 1776. Sir Brinsley Ford Archive, Paul Mellon Centre, Londres, “Thorpe”.
- ⁵ Sir Brinsley Ford Archive, Paul Mellon Centre, Londres, “Thorpe”. En este primer intento de hacer el envío se menciona una pequeña caja (*small case*), mientras que un año después se hablará de un bloque de mármol en el que hay oculta una pequeña cajita. Es probable que se fabricase el bloque de mármol de tres palmos cúbicos que más tarde fue expedido como si se tratase de un pedestal.
- ⁶ Kirk, *Biographies of English Catholics*, s. v.; los Hornyold, de Blackmore Park y Hanley Castle, en Worcestershire, son una antigua familia católica. A la muerte de Thomas Hornyold hijo (1859), las propiedades de la familia pasaron a su sobrino John Vincent Gandolphi, que tenía un título otorgado por el Papa. A su muerte la propiedad fue dividida y vendida en lotes. La casa familiar de Blackmore Park se perdió en un incendio en 1920 y de ella sólo queda el porche de la fachada, que está hoy integrado en el edificio del Malvern Girls College.
- ⁷ *The Catholic Encyclopedia*, vol. VII, 1910.
- ⁸ La relación de John Thorpe con el príncipe Rezzonico era muy estrecha. Uno de los cuadros que envía a lord Arundell en 1775 es una copia hecha por Robillard del retrato que le había pintado Pompeo Batoni. Ingamells, *Dictionary*, s.v. “Thorpe”.
- ⁹ Sir Brinsley Ford Archive. Paul Mellon Centre, Londres. Thorpe to Lord Arundell: *This letter* (28 de junio de 1780) *deals with the attempts to recover a marble pedestal which was shipped to Ld. Arundell in case T.HD. no 1 a the year before in a ship called Westmorland which had been captured at sea by the Spaniards. It was learnt that by the Agent at Málaga for the new purchaser of the whole cargo was expressly forbidden to sell that particular case. This caused great distress to Fr. Thorpe as, known only to himself and to Ld. A. a precious reliquary or relic, a (is this the correct expression) *Cpo Sto was concealed in a pedestal so cleverly that the opening could not be discovered without special instructions.*
- ¹⁰ G. Holt, “Letters from Rome of John Thorpe March 1781-March 1784”, *Archivium Historicum societatis Iesu Periodicum Semestre*, vol. LXVI, anno 1997.
- ¹¹ AHN. Estado. Legajo 4.237.



P. J.

APÉNDICE DOCUMENTAL



DOCUMENTO N° 1

Relación del contenido de los cajones de la primera remesa
del *Westmorland*, hecha por Antonio Ponz
(RABASF, Archivo-Biblioteca, 87-1-4-23)

Esta relación de la primera remesa de cajones la añade Ponz en marzo de 1784 a la que él había hecho de lo que se contenía en el segundo envío. Parece estar tomada de la "primera lista de desempaque" que hizo el conserje Juan Moreno, aunque abrevia las descripciones y hace alguna pequeña corrección. Por ello, al igual que en el borrador del contenido de esta primera remesa (Apéndice, Doc. n° 2), que envía el marqués de la Florida al conde de Floridablanca, el cajón número 1, que es el que contiene las pinturas, va al final. Ponz, al comienzo se equivoca, pero rectifica tachando el número del primer cajón que figura en este listado.

Hallandome ausente de Madrid vino la primer remesa delos Caxones de Malaga que se deposit.^{on} en la Acad.^a de orden el Ex.^{mo} S.^r Conde de Floridablanca, entendiendose con el S.^r Vicep.^{or} Marq.^s dela Florida y quedo encargado de su custodia como de los de la seg.^a remesa el Conserge D.ⁿ Juan Moreno

A estos caxones les habian quitado las arpilleras en que venian las marcas= el Conserge los señalò con numeros, y según estos en el n.º 2.....~~Nº~~ Habia seis cabezas de marmol del natural, las cinco antiguas, y una copia moderna de la Venus de Medicis.

Un Xarrito de marmol de mezcla con sus asas

Dos urnas sepulcrales de marmol con sus tapas, la una quadrada con adorno de festones, animalillos & y su letrero= la otra redonda igualm.^{te} adornada, y con letrero

nº 3.....Tres tomos de la literatura italiana del Abate Tiraboschi que son 9. 10. 11. sin los demas¹

Pedazo de cornisam.^{to} de marmol con escultura de Niños en el friso, parte dela chimenea &

nº 4.....Grupo de dos figuras de Bacantes, muger, y hombre Jovenes en marmol, sobre peana, y son de algo mas de tres quartas de alto.

Otro grupo de igual tamaño, y materia que parece representar de Psiquis, y cupido besandose sobre peana: ambos copias modernas del antiguo.

nº 5.....tres urnas sepulcrales cinericias de marmol como las de arriba, dos con sus tapas, è inscripciones, y una sin inscripción, ni tapa-

Un pedestal redondo de verde antiguo con su basa y cornisa de marmol blanco, su altura como de media vara

Una cabeza pequeña antigua de muger, de marmol.

Otra tambien pequeña de marmol, y parece retrato de un caballero Ingles.

¹ Estos libros no están incluidos en la lista general de obras que realizó la Academia.

nº 6.....Dos columnas istriadas, y dos pilastras de marmol de acinco quartas de alto, de orden dorico, parte al parecer dela chimenea.

nº 7.....Dos figuritas de Bacantes de marmol, la una de tres quartas de alto, y la otras mas pequeña

nº 8.....Cinco pedazos de marmol partes al parecer dela expres.^a Chimenea: el mayor pasa deseis quartas, los otros son menores: tres de ellos tienen adornos deflores de Escultura.

*nº 9.....Figurita de marmol que representa à Minerva, como de bara de alto
Otra que representa à Diana, mas pequeñas ambas copias del antiguo.*

Grupo de Bacantes como el del num.º 4.º y son copiadas del antiguo.

nº 10.....Peana quadrada de marmol de algo mas de un pie.

Canastillo de flores y frutas todo de marmol como decenpie de alto, è igual anchura, que parece parte del ornato dela expresada chimenea.

nº 12.....Cabeza grande de una Bacante con su peana, uno y otro de marmol, de mas de tres quartas de alto.

nº 13.....Dos mesas embutidas de marmoles de varios colores, maltratadas en parte, y faltas-

nº 14.....Dos losas de marmol venado de à unas 7 quartas delargo, y tres de ancho

nº 15.....Dos pedestales, ò Aras triangulares antiguas de marmol y de preciosa egecucion, con bellos ornatos y figuras de Bacantes en sus caras & son de mas de tres quartas de alto.

nº 16.....Otras dos idem. del mismo tamaño, y materia con diversidad de Ornatos.

En esta remesa vinieron algunas pinturas al oleo y al temple, y por haber faltado las marcas de los caxones, ò arpilleras se ignora à qual pertenecian. Parece que al que el Conserge ha señalado con el numero.....

1º Dos Niños de medio cuerpo pintados al oleo, el uno tiene un paxarillo en una mano, y el otro una rosquilla

Tres pinturas apaisadas de aguadas con marcos dorados, que representan en pequeño la Aurora, y la Ariadna, que pintò en grande Guido Rheni y la tercera una cama nupcial.

Ultimamente dos centauros también pintados de aguadas, que parecen copias dela Colección de Herculano.

Esto es lo que he apuntado de las dos remesas que vinieron de Malaga y se mandaron llevar a la Academia, en donde existen hoi 27 de Marzo de 1784 Antonio Ponz (rúbrica)

En este dia 27 de Marzo sin haberse todavia (alo que parece) concluido el negocio con los longistas de Madrid envio orden elS. Conde de Floridablanca al S.º Marques dela Florida para entregar el Caxon que segun todas las señales contenia el cuerpo del S.º a quien fuese à pedirlo &, y fui à parar à casa del Nuncio.

DOCUMENTO N° 2

Listado del contenido de los cajones de la primera remesa del *Westmorland*,
realizada por Juan Moreno, conserje de la Academia
(RABASF, Archivo-Biblioteca, 87-1-4-44/1,2 y 3)


El borrador de la carta y lista de la primera remesa que envía el marqués de la Florida Pimentel al conde de Floridablanca en octubre de 1783, fue hecho por el conserje Juan Moreno, pero Ponz no debió tener acceso a esta lista cuando incorpora en marzo de 1784 un resumen de ella y se lamenta de que no conoce las iniciales que llevaban fuera los cajones (Apéndice, Doc. n° 1). Es la única lista en que se registran las marcas exteriores de los cajones de la primera remesa. En este inventario del contenido de las cajas que llegan a la Academia figura el peso de varias de ellas, debido quizás a que el cobro de los carromateros estaba en relación con las arrobas transportadas.

Las marcas exteriores son unos dibujos, unas letras que se completan con las que llegan en la segunda remesa, y algunas iniciales. En el caso de la chimenea con adornos de flores, que se envía a la casita que Juan de Villanueva estaba construyendo para el príncipe de Asturias en el Pardo, viene en las cajas con marcas correlativas † S N° 1 y † S N° 2, que corresponden a las 8 y 11 de la lista con los cajones numerados por Juan Moreno. Sin embargo, la chimenea neoclásica que va al Palacio Nuevo, estaba empaquetada en dos cajas de las que una lleva las iniciales HRH No 4, mientras que otra es la caja A de una relación de letras correlativas que no pertenecen al mismo destinatario. En la lista de Juan Moreno son las cajas 3 y 6. En este inventario se describen algunas obras con más detalle que en la lista numerada que entrega el conserje a Ponz, para ser añadida al inventario final de todo lo que llegó de Málaga. La diferencia entre estas dos listas permite rehacer un documento de trabajo bastante fiable de la primera remesa.

1.º - pliego del desempaque

Caxon  ~~HRH~~ 14@ y 15 lb

Busto de cabeza q. parece Griega de Muger ~~de Muger Griega~~ Mayor q. el natural. Hai quien la cree de Agrippina: de marmol de Carrara copia del antigua.

Caxon 

Un pedestal quadrado de marmol de carrara

Caxon triangular  † S.N.º 1.º

Un canastillo con flores y frutas q. tiene dos colgantes que atan con los festones que guarnecen el canto delas jambas de una embocadura de chimenea de marmol de carrara que estaba en el caxon I.S. N° 2.

Caxon L B N° 15

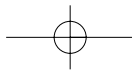
Un Grupo de hombre y Muger en pequeño

Una Minerva del mismo tamaño

Una Diana idem

}

Todo copia del antiguo en marmol de carrara




Caxon C.T N° 22

Dos Faunitos en pequeño q. parecen antiguos por lo gastados en parte: son de marmol de carrara, el uno tiene un sistro en cada mano, y el otro un tirso en la diestra.

Caxon H R H N° 4- con peso de 26@ 18 lb


Dos columnas estriadas con pilastras correspondientes una delas columnas tiene piezecitas rotas q. pegar.

Caxon  peso 37@ y 10 lb

Un Pedestal redondo con su basa y collarin dela misma figura y marmol blanco: el tronco es de una mezcla de marmol verdoso y blanco: alto del todo como media vara diamro un pié.

Un busto de hombre sobre su basa ~~pedestalito~~ redonda con alguna traza de antiguo remodelado, el todo de un pie de alto.

Sigue el contenido de este caxon a la b.

Sigue el contenido del caxon 


Una Urna completa de marmol de unpie de alto y pie y cuarto de ancho y unpie escaso de fondo consu tapa. en el frente tiene al medio una inscripcion de Cornelius Aprilis: Cornelia&. devajo una guirnalda con cara en el centro y dos chicos tenantes: es antigua.

Otra entera tambien de marmol consu tapa de ~~poco mas de una~~ ~~vara~~ pie y tres cuartos delargo ~~y~~ pie y cuarto de ancho y media vara de alto: en el frente un feston dos avecitas sobre el y encima la inscripcion Antoniaë Maxumæ Antoniaë modestæ Laurentius Gener Maritus ~~ex testamento~~ adornados los angulosde dho frente con dos cabezas ~~o mascarones~~ de Jupiter Amon y aguilas: en los costados los rayos

de Jupiter: Es conocidamente antigua. sigue à esta señal 

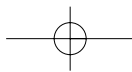
Una cabeza en marmol de carara copia dela del Orig^l. dela Venus llamada de Medicis con su basita de dho marmol.

Un busto dela misma materia en pequeño q. parece ~~copia~~ retrato de algun Cavallero ingles. sobre su basita, de una quarta esforzada dealto en todo.


 Otra urna sin tapa ni inscripcion de pie y cuarto en quadro y una quarta cumplida de alto, alos angulos dos cabezas de carnero, de cuyas astas pende un feston y sobre este dos aves : devajo de dhas Cabezas unas esfinges.

Caxon H R H - D G N° 5

Un Grupo de Hombre y muger en actitud de andar, echado el brazo izq.^{do} del Hombre por encima del ombro de la muger sosteniendo su ropage y el hombre...cub.^t solo de un paño en pequeño de marmol de carrara es repeticion del grupo caxon LB n° 15. y este tiene ademas su basa esculpida de emparrado en vajo relieve.




Otro Grupo tamb.ⁿ en pequeño y del marmol dicho con semejante basa, representando el grupo antiguo de Siquis y Cupido abrazandose.

Caxon  con peso de 28@

Un paquete de 3 libros, tomos 9, 10 y 11 Literatura antigua italiana por Tiraboschi

Una cornisa de 4^{1/2} pies de largo de marmol de carrara.

Un Arquitrabe y friso de la misma materia adornado el ultimo con juguetes de Niños

Caxon  con peso de 49@ y 5 lb

Un Vaso de marmol de varios colores con sus asas de la misma pieza de un pie de alto y un pie y un octavo de buelo en la boca

Una basa Circular de marmol blanco de pie y cuarto de alto y un pie de diametro; con un recuadro al frente, y ~~ahí~~ dentro esta inscripcion:

D. M.

Liviae venustae. C. Livius Fortunatus uxoris benemeriti .V.AN. XIX: M. IX contornado el recuadro de yedra y su frutilla: à un costado un vaso de vajo relieve y al otro costado un platillo.

Una urna de marmol blanco de un pie y tres de ancho, pie y octavo de fondo y un pie y tres cuartos de todo su alto con su tapa: recuadro al fr.^{te} y en el esta inscripcion.

D.M.
CN VOLVNTILI
SESTI. FEC

La tapa hace frontispicio, en cuyo centro un Javali come la fruta de un cesto derramado, a los extremos dos cabezas de muger junto á ellas dos liebres: a los angulos de la urna cabezas de carnero de cuyas astas pende un feston de vajo unas Aves cogiendo con el pico un lagarto.

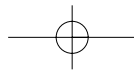
Los costados correspondientemente adornados.


Un busto de marmol blanco de una Joven, tamaño natural, peinado ~~natural~~ anudado atras, sobre su basa el todo dos pies menos cuarto de alto, parece antiguo.

Otro busto tamb.ⁿ de marmol blanco de una Joven tamaño natural pelo con un cerco de tocado y anudado atrás dos guedejas colgando graciosamente sobre los ombros, es bella cabeza, parece antigua y del caracter q. seguia Rafael de Urbino: sobre su basa, el todo como media vara de alto. Otro de pie y cuarto e iguales señas q. elantes,^{te} pero no tan bello

Otro de un muchacho bello caracter parecido al de Druso pelito corto ~~tambien~~ con su basa, y traza de antiguo; el todo de media vara de alto.

Un busto grande de marmol blanco y tres cuartos de alto inclusa su basa, frente calzada de pelo bastante crespo y rostro poblado de barba algo ~~bastante~~ crecida: tiene buen caracter y otras señas de antiguo.



Caxon  N.º 2. peso 44 @

Una Ara antigua triangular de marmol blanco, dos pies y medio de alto y dos pies de cada frente en su basa. en los angulos altos cabezas de Leon con astas; pisan a correspondencia en lo vajo garras tambien de Leon. el bajo relieve en los frentes es una especie de bicha acompañada de aves y follages: encima tiene una planta tallada circular con tres ojas q. atan hacia las cabezas delos Leones.

Otra Ara antigua compañera y mui parecida a la antecedente.

Otra Ara tambien antigua que varía delas antecedentes en que las cabezas delos angulos altos son de carnero, en no ser de perfil tan ligero como aquellas, y en tener en una cara o frente un fauno de vajo relieve con tirso en una mano y vaso en otra, en otro frente una danzarina mirando en alto; y en el tercer frente un follage.

Otra Ara tambien antigua, compañera de la ultima, y que solo se distingue de ella en q. el fauno marcha en diversa actitud, la danzarina lleva un pandero, y mira horizontalmente.

2º pliego del desempaque

Caxon

Un tablero quadrilongo, de embutidos de piedras blandas de varios colores en exagonos, faltos de algunas, su longitud quatro pies y quatro pulgadas, y de ancho dos pies y dos pulgadas.

Otro compañero y lo mismo q. el antecedente.

Otros dos de cinco pies y medio de largo y dos pies y quatro dedos de ~~largo~~ ancho. piedras como las ~~del~~ de marmol de San Pablo color franciscano

Caxon de Pinturas

Una al olio de un Niño de medio cuerpo tamaño natural con una rosquilla y frutas en las manos, sin marco.

Otra compañera de un Niño riyendose con un Gilguero en la mano.

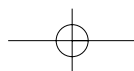
Una sobre ~~papel~~ pergamino al temple copia en pequeño dela pintura llamada las Horas, o Carro del Sol de Guido con marco dorado; un pie y diez dedos de ancho, y tres pies y quarto de largo.

Otra en ~~seda~~ vitela de Venus y Marte acompañados de Ninfas y Genios dela misma clase y magnitud.

Otra dela misma clase y tamaño copia de uno delos asuntos del Herculano, al parecer un casamiento.

Otra de media vara de ancho y un pie cumplido de Alto. en seda figurando un Centauro ostigado de una Bacante con el tirso, copia del Herculano.

Otra en seda, tambien copia del Herculano una Centaura q. lleva un Joven tañendo con una mano la Lyra y con otra batiendo un sistro contra el q. el mozo lleva en la suya.



DOCUMENTO N° 3

Listado de obras seleccionadas por Floridablanca para la Academia

(RABASF, Archivo-Biblioteca, 87-1-4-27/1,2 y 3)

Durante el tiempo que se mantiene la negociación con los directores de la sociedad de Lonjistas de Madrid, entre noviembre de 1783 y mayo de 1784, la intención de Floridablanca era apartar los libros, esculturas, estampas y cuadros que pudiesen tener más interés para la Academia. Para ello pone unas marcas en el inventario que le había remitido Ponz y se lo devuelve con idea de que se aparten y se sugiera a los Lonjistas que retiren el resto. Esta relación tiene el interés de ver la valoración que se hace del conjunto y lo que se pretendía apartar como más valioso para la enseñanza.

Nota de lo que se ha separado para la Academia de los caxones de Malaga con arreglo a la dispuesto por el S. Conde de Floridablanca.

- + 1 Una cartera con dos plantas de las *Thermas de Caracala*, dos vistas del *Vesuvio*, y de una ruina, pintadas de aguadas.
- + 2 ~~Vintiquatro~~ Treinta y nueve vistas de *Antigüedades de Roma* & tambien de aguadas
- + 3 Libro grande con el plan de Roma y otros papeles.
- + 4 Cartera con 7 papeles de ornatos, de aguada (anotado a la derecha) dentro del nº 1
- + 5 Canuto con 12 papeles de ornatos iluminad.^s (anotado a la derecha) dentro del nº 1
- + 6 ~~Trece~~ 14 tomos encuadernados delas obras de Piranesi.
- + 7 Uno del mismo modo intitulado: *Schola italica picture* con 40 estampas (anotado a la derecha) repet^{do}
- + 8 Otro con 24 estampas, sacadas de dibuxos de francisco de cento, conocido por el Guercino
- + 9 Canuto con seis paisas de aguadas, y quatro dibuxos dela planta y alzado de una capilla
- + 10 Libro grande con 68 estampas de las *Thermas de Tito*
- + 11 Quaderno con 28 estampas de Varios trages, y el plan de Constantinopla
- + 12 La Galeria farnes en 7 estampas pintadas de aguadas
- + 13 *Observations sur les Volcans des deux Siciles*= por Hamilton, con varias vistas de aguadas – 2. tom^s.
- + 14 *Monumenti antichi inediti* de Gio- Winckelman 1.^o tom.
- + 15 *Vita de Benvenuto Celini, Orefice, ed Scultor fiorentino*-
- + 16 *Il Riposo di Raphaelo Borghini*- trata dela pintura-
- + 17 Quaderno con 35 estampas de Varios asuntos.

- + 18 *Media figura de muger, tamaño del natural, del estilo de Mengs, puesta en bastidor, y ~~son~~ es de claro y obscuro-*
- + 19 *Retrato de un joven sin mas que la cabeza, y poco del cuerpo con marco dorado*
- + 20 *Una Copia de N.^a S.^a dela Seggiola-*
- + 21 *Un quadrito pequeño de N.^a S.^a con el niño sentada= parece de Marati.*
- + 22 *Quatro Candelabros de marmol llenos de excelentes labores-*
- + 23 *Una cabeza de barro cocido, y dos vaciados de yeso*
- + 24 *Una caja de flores de plumas (anotado a la derecha) Lo regaló el S.^{or} Prot.^{or} a la Princesa N. S.^a.*
- + 25 ~~Dos~~ *Cinco paisas al oleo, los quatro como de seis quartas de largo y cinco de ancho; y el otro doble mayor.*
- + 26 ~~Un~~ *Dos ovalitos en tabla, pintadas al oleo la invencion dela Pintura*
- + 27 *Estatua de marmol del natural, restaurada – copia al parecer antigua dela Venus de Medicis.*
- + 28 *Carton en bastidor con media figura de claro y obscuro, copia de una Sibila del Dominichino- parece hecha por Mengs.*
- + 29 *Tabla de mas de tres quartas de largo, y de dos de ancho config.^a de muger, y dos Tritones. (anotado a la derecha) Esta repetida en lienzo dem.^{or} tamaño.*
- + 30 *Quadro orig.^l de un S.^{to} Apostol de medio cuerpo. (anotado a la derecha) Lo llevó d. Fran.^{co} Bermudez p.^a el S.^{or} Prot.^{or}*
- + 31 *Dos pinturas al oleo que representan niños, el uno del estilo de Rubens (anotado a la derecha) Las llevó el mismo.*
- + 32 *Retrato de un caballero joven ingles, figura entera de Batoni- esta repetido de medio cuerpo (anotado a la derecha) tambien llevó el retrato de cuerpo ent.^o y el de medio quedó en la Acad.^a*
- + 33 *Dos quadritos pequeños al temple con marcos, y representan centauros=*
- + 34 *Seis cabezas de marmol del natural, entre ellas una copia moderna dela Venus de Medicis.*
- + 35 *Grupo de dos jovenes de marmol, de Vara de alto, copia del antiguo= parecen Bacantes (anotado a la derecha) Otros semej.^{tes} regaló el S.^{or} Prot.^{or} al Principe N.S.*
- + 36 *Otro del mismo tamaño, y materia, y parecen Psyquis, y cupido que se besan (anotado a la derecha) Otros semej.^{tes} regaló el S.^{or} Prot.^{or} al Principe N.S.*
- + 37 *Una cabecita antigua de muger de marmol.*
- + 38 *Una cabeza grande de marmol, copia del antiguo. Parece una Bacante ó Leucotea*
- + 39 *Quatro pedestales, ó aras antiguas triangulares de marmol con diversidad de ornatos (anotado a la derecha) Sirven de pie á los candel.^{ros}*
- + 40 ~~Cinco~~ *Urnas Cinerarias de marmol con diferentes adornos-(anotado a la izquierda) cinco*

- + 41 ~~Diez~~ 12 estampas de varios Autores grabadas por Frey
- + 42 Una copia al oleo de Murillo con una N.^a S.^a de cuerpo entero sentada conel niño
- + 43 Dos paises pequeños al oleo como dem.^a vara.
- + 44 tres estampas iluminadas, con marcos dorados y cristales, q.^e representan el carro del Sol, y la Diana de Guido, y unas Nupcias antiguas.
- + 45 Borroncito de Jordan con un descanso de N.^a S.^{ra}
- + 46 Dos copias del Correggio en pequeño, una dela Magdalena, y otra de N.^a S.^a conel Niño y S.ⁿ F.^{co}
- + 47 Una copia del Ticiano, ~~del tamaño del nat.^l~~ con una Venus venerando à Cupido, y otras figuras del tamaño del natural.
- + 48 Una copia con tres medias fig.^{as} de Jugadores, del tam.^o del nat.^l
- + 49 Una copia de la Magdalena de Guido, de medio cuerpo
- + 50 Dos quadros apaisados como de dos varas de largo por una de alto, q.^e representan el carro del Sol, copia de Guido; y un bosque con dos figuras.
- + 51 Una fig.^a de cuerpo entero de la fortuna desnuda con un niño, q.^e la coge de los cabellos: copia de Guido.

DOCUMENTO N° 4

Listado de obras del *Westmorland*, realizado por Antonio Ponz como definitivo
para apartar las obras a depositar en la Academia
(RABASE, Archivo-Biblioteca, 87-1-4-24₂/1-16)

Esta lista consta de dieciséis páginas numeradas. En ellas Antonio Ponz hace el inventario completo dividiéndolo en tres apartados a los que pone epígrafes, para distinguir el contenido. En la primera parte hace el inventario de libros, estampas y papeles, en la segunda el de cuadros y lo que denomina "otras curiosidades" y en el tercero, la lista de la primera remesa elaborada por Juan Moreno, de cuya fiabilidad parece de este modo desentenderse. Esta lista completa se pasa a limpio y se envía como relación definitiva al conde de Floridablanca y probablemente a la Sociedad de Lonjistas. En la Academia queda también una de estas copias en limpio, sin las marcas ni las anotaciones marginales que contiene esta elaborada por el propio Ponz.

I

Catalogo de los libros estampas, y otros papeles que vinieron en la segunda remesa de los caxones, mandados depositar en la Acad.^a de S. Fern.^{do} de or.ⁿ del Ex.^{mo} S.^r Conde de Floridablanca

Caxon † B.

- Pitture antiche delle Grotte di Roma, Libro di Gian Pietro Bellori, con estampas de Santibartoli. fol.º*
- Veteres Arcus Augustorum del mismo Autor. fol.º*
- Le antiche lucerne sepolchrali, del mismo. fol.º*
- Setenta y nueve estampas con cubiertas de carton de las antiguedades de Roma de Piranesi, y otras fol. grande.*
- Quaderno mas pequeño con 47. estampas de varios tamaños, y Autores.*
- Otro con estampas que representan vistas, y paisés grabados de agua fuerte.*
- Estampa grabada por Volpato dela Escuela de Atenas, y un retrato del Papa*
- Quaderno en folio con ocho estampas de Noli, y son del Arco de Trajano en Benevento*
- Le Nozze di Paride, et d'Elena, rapresentate in un vaso antico- Quaderno de pocas ojas. fol.º*
- Descrizione del Emisario del Lago Albano con diez estampas por Piranesi*
- Dos tomos ingleses en 8.º observaciones en Italia*
- Diccionario Ytaliano, è Ingles- dos tomos- quatro*
- Gramatica Ynglesa, è Italiana- 8.º*

Caxon. I. H

- Vistas de Roma de Piranesi – son cincuenta y cuatro estampas grandes*
- Otras treinta y nueve estampas del mismo, que representan, vasos, ornatos &*
*Una cartera con dos plantas de las Termas de Caracala, y de Diocleciano, y de dos Vistas del Vesuvio, y de una ruina, pintadas de aguadas. **
- Un legajo de papeles, y quadernos de Musica*
- Una porcion de libritos los mas de ellos encuadrados en papel, de composiciones Teatrales y son: la Pupilla, il Padre per amore, comedias de Goldoni, la impostura scoperta, la Hosteria magra, La Aminta del Taso, y los Horacios*
- El quinto tomo delas operas de Metast.º y una intitulado*

- La Olimpiade: expectaculos delas ferias de Paris; otro expectaculo de los Teatros de Paris*
- Medonte Ré d'Epiro. Damma- 8. y 12.º*
- Analise de la Carte dela Mer Mediterranee q.¹⁰*
- Parfait ouvrage sur la coëffeure – 8º*
- Novelles provabilites en fait de Justice 8.º*
- Scelta de Canzoni, è Sonetti 2. tom. 8.º*
- Apelles et Campaspe – quaderno en quarto*
- Le Rime del Petrarca – 8º*
- Poesie burlesche del Berni 8º*
- Poesie scelte 8*
- Amusement de Loisir des Dames 8.º*
- Il Riccio rapito in lode di Newton q.¹⁰*
- Il forestiero erudito, notizie di Pisa 8.º*
- Segret.º moderno 8º*
- Essai sur le caractère, et les moeurs des françois compares à ceux des Anglois – 8.º*
- Il Duomo di Siena 8.º*
- Itiner.º instructivo de Roma en frances 8.º*
- Ouvres de Moliere 8. tomos 8.º*
- Elemens de l' Histoire de france 3. tom.^s 8.º*
- Almanach des muses – 8.º*
- Le nouveau Parlement d'Anglaterre –8.º*
- Les trois siecles dela litterature françoise- quatro tom.^s 8.º*
- Indice delle stampe della Calcographia della Camara – 8.º*
- Examen des causes destructives du Theatre de l'Opera –8.º*
- Les Egaremens du Coeur, et del esprit – 8.º*
- Utilite des Voyages sur mer- 8.º*
- La Quinzaine Angloise à Paris, ou l'Art de se ruiner en peu de temps – 8º*
- Lettera de M.^r de Voltaire à l'Acad.^a françoise –8.º*
- Libro Ingles: exercises to the Rules of construction of french speech – 8.º*
- Otro que trata en ingles de las observ.^{es} naturaleza, causas y curacion de varios males. q.¹⁰*
- Gramat.^a de la lengua francesa en Ingles. 8.º*

Caxon ◊ E

Una cartera, con diferentes vistas de Roma pintadas de Aguada en cartones de diferentes tamaños, y son los mayores:

<i>La Rotonda</i>	*
<i>Avanzi dil Tempio d'Apollo, vicino à Tivoli</i>	*
<i>Sepolcro della familia Plautia, strada di Tivoli</i>	*
<i>Amphiteatro flavio</i>	*
<i>Vistas degli avanzi del secondo piano dele Terme di Tito</i>	*
<i>Mas pequeños</i>	
<i>Portico d'Ottavio, in oggi la Pescheria</i>	*
<i>Arco di Settimio Severo con veduta di Campidoglio</i>	*
<i>Arco di Tito, veduto della parte del Coloseo</i>	*
<i>Tre colonne del Tempio di Jove statore</i>	*
<i>Arco di Constantino con veduta del Coloseo, è meta sudante</i>	*
<i>Fianco del Tempio di Antonino è faustina</i>	*
<i>Foro de Nerva in oggi detto l'Arco de Pantani</i>	*
<i>Prospecto del Tempio d'Antonino, è faustina</i>	*
<i>Tempio de Minerva medicea, appreso Porta Maggiore</i>	*
<i>Parte interna delle otto colonne del Tempio dela Concordia</i>	*
<i>Fabrica antica della Casa di Pilato</i>	*
<i>Segunda vista del Arco de Tito</i>	*
<i>Tempio della Pace</i>	*
<i>Arco di Galieno</i>	*
<i>Tempio de Vesta</i>	*
<i>Tempio della fortuna Virile</i>	*
<i>Tempio del Sole, et dela Luna</i>	*
<i>*Terme de Tito</i>	

**Vista degli avanzi d'alcune camere sepolcrali su la antica via Appia, fuori di Porta S.ⁿ Sebastiano= y esta es del numero delas grandes. (* anotado por Ponz a la izquierda) estos 24 papeles podrian ser útiles; pero son curiosisimos, y muy propios para un Gavinete.*

Caxon. E.B.

<i>Libro grande de Varios Mapas, y el plan de Roma que son 47</i>	*
<i>—Libro con 21 estampas, de Xarrones, Urnas, Candeleros & por Piranesi.</i>	
<i>—Vistas de Roma del mismo con 26 estampas</i>	
<i>Otro idem con 70 estampas</i>	
<i>Cartera que contiene 7 papeles grandes de ornatos, pintados de aguada, y no son iguales en el tamaño</i>	*
<i>Alzado iluminado del templo de la fortuna Viril, con su planta</i>	*
<i>Planta del templo de Serapis en Puzol</i>	*
<i>Otra de la Rotunda en Roma</i>	

- Alzado de un templo cerca de Alvano, pintado de aguadas, con su planta* *
Otro alzado del mismo modo, de un Templo que habia donde hoy esta la *
Yglesia de S. Sebastian, extra muros de Roma, con su planta *
Nueve papeles grandes, coloridos de aguadas, de Varias antiguedades de *
Roma *
Otros quatro mas pequeños del mismo asunto. *
Otros quatro pequeños, idem con un dibuxo *
—Siete estampas iluminadas, Vistas de Ginebra, y de otras Ciudades
—Ocho cabritillas para Abanicos, pintadas de aguada: representan edificios *
antiguos &
—Estampa, retrato dela Reina de Napoles
—Explicacion del Arco de Trajano en Benevento con estampas — fol. esta
duplicado
—Seis estampas de baxosrelieves antiguos
—Canuto de oja de lata con dos estampas dela Escuela de Atenas, de Volpato.
—Theatrum Basilice Pisane, con 12 estampas
—Una cartera con una estampa de Piranesi de un puente, y un dibuxo de otro puente.
—Mapa de los suizos, doblado en un Carterita
—Plan de Paris, del mismo modo
—Otro des Environs de Paris. idem.
† Observacions sur l'art de la Peinture appliquees à la Galeria Electoral de Duseldorff oct.º (tachaduras de una marca en la
izquierda)
—Dissertacion sur l'ancienne inscription dela Maison Carre de Nismes 8.º
—Almanach Bruxelois 8.º
Del l'insigne tabola di Bronzo, spetante à fanciuli, è fanciule, alimentati da Trajano, p.º Muratori 8.º
—Description des Graciers, et amas de glace su Duché de Savoye p.º M.º Bourrit 8.º
—Memoires de Louis XV. Roi de france. 8.º
—C. Julii Caesaris que extant ex emmendatione Jos. Scaligeri. 12.º
† Eclairissement sur les antiquites de Nismes. 8.º (tachadura de una marca en la izquierda)
Il Duomo de Siena. 8.º
—Indice delle stampe della Calcographia di Roma. 8.º
—Voyage d'Italie par M.º Cochin. 3. tom.º 8.º
—Description historique de l'Italie, 6 tom.º falta el segundo. 8.º
—Voyage d'un françois en Italie. 6. tom.º Venecia q.º

- Decouverte de la Maison de Champagne d'Horace, p.^r l'Abbe M. Chapmartin* 3 tom. q.¹⁰
 —*Opere di Dante Aligheri*, 5. tom.^s q.¹⁰
 —*Lettres de la Marquise de Pompadour*. 3. tom.^s 8.^o
 —*Mercurio errante delle grand.^e di Roma*. 2 tom.^s 8.^o
 —*Dictionarium Doricum greco-latinum*. q.¹⁰
 —*Dictionaire geographique, historique & dela Suisse*. 2 t.^s 8.^o
 —*Le Voyageur universel* – 2 tom.^s 12.^o
 —*Itineraire instructive de Rome* – 8.^o
Descrizione delle Pitture, Sculture, et Architetture di Roma da filippo Titi.
Vitruvio del Marchese Galiani. Fol. *
Antiquario fiorentino, è Guida di firenze – 8.^o
Pitture, Sculture, et Archit.^e di Bologna – 8.^o
 —*Amilton observaciones del Vesuvio- en Ingles-* q.¹⁰
 —*Almanaque de Nautica* – en Ingles- q.¹⁰
 —*Descripcion de Alem.^a Boemia, Ungria & en Ingles* 2. t.^s q.¹⁰
 —*Flavii Eutropii, Breviarium historie Romane*. 8.^o
 —*Il segret.^o principiante* – 8.^o
 —*The Gentleman's Guide- Viage de francia en Yngles* 8.^o
 —*L'Sprit du Pape Clement XIV* – 8.^o
 —*Nouveau Secretaire du Cavinet* – 8.^o
Descrizione delle statue, basirilievi, `e busti di Campidoglio – 8.^o
Le Nozze di Paride et Elena con 2. estamp.^s fol. esta repetido
Descrizione dela R.^l Cappella di S. Lorenzo in firenze. 2.^o
 =—*Il Duomo di Siena* – 8.^o repetido
 —*Maitre italien – Gramat.^a Inglesa* –8.^o
 —*Libro Ingles explica las particularidades cerca de Londres, Cantorberi & q.¹⁰*
 —*Ciento y veinte quadernos de Musica*
 —*Dialogos en Italiano, è Ingles* 8.^o
 —*Gramat.^a Italiana, è Inglesa, sin tapas* – q.¹⁰
 —*Otras dos idem.*
 —*Seconde parti de Diczionaire Italien, et françois* 8.^o
 —*Novelle gramaire Angloise &* 8.^o
 —*Otra en ingles* 8.^o
 —*Nouveau Voyage de france* 8.^o
 —*Nouveau Diczionaire françoise et Italien &* 8.^o

- Siguen diferentes libritos de representaciones Teatrales y son:*
- Primero, tercero y ~~cuarto~~ octavo tomo delas Comedias de Goldoni*
- La Creduta Pastorella*
- Isabella, è Rodrigo*
- Enea nel Lazio*
- Il Curioso indiscreto*
- L'amore artegiano*
- Il Zotico incivilito*
- Se debe advertir que casi todos los libros de este caxon estan encuadernados à la rustica, con papel, ò carton.*

Caxon L.D

- Schola Italica Picture & publicada por Amilton con estampas de los mas clasicos Autores. num. 40 fol. repetido.*
- Quaderno con 71. estampas grandes por Piranesi- repetido, y son Antigüedades.*
- Otro idem. Con 73 vistas de Roma- repetido*
- L'Arco Trionfale di Neva Traiano in Benvento, repetido*
- Veinte y ocho estampas sueltas de la Colección de frei, y otras.*
- Otras dos à parte de la misma Colección que representan à Ariadna, y al Carro del sol, obra de Guido Rheni=*

Caxon L.A.C.

- Columna Trayana – de Piranesi con todas sus partes en 19 estampas grandes.*
- Della Magnificenza, ed Arquit.^a de Romani en latin, è Italiano, de Piranesi, con 56 estampas.*
- Canuto de oja de lata donde estan pintadas de aguadas en papel las dos preciosas mesas de marmol embutidas de varias piedras finas con su explicacion à la margen: y en este mismo caxon estan dichas mesas. Hai tambien en el canuto una estampa dela Escuela de Atenas. (la marca * está tachada).*

Cax.ⁿ R. U.⁷

- = Canuto de oja de lata con doce estampas de ornatos iluminadas=firmadas Ludovicus Teseo Taurimensis, y Joannes Volpato.*
- Un rollo de estampas, es a saber, tres de ellas de las estancias de Rafael, con sus explicaciones, y trece de las logias, ò Galeria con sus historias, y ornatos sin iluminar.*
- Otro rollo de las mismas logias sin iluminar como las antecedentes, y son 14 estampas.*
- Otro rollo de las mismas, donde estan repetidas, y son hasta el num.^o de 60. estampas, alg.^{as} en pedazos, sin iluminar.*

- Otro rollo *idem* con 26 estampas.
- Otro *idem* con 12 estampas, todas sin iluminar.
- Un libro tom.6. parte primera della historia de la literatura italiana de Geron.^o Tiraboschi

Caxon F. B^t.

- Treze tomos encuadernados delas obras de Piranesi, en que hai tambien otro del mismo modo intitulado *Schola italica* publicado por Guillermo Hamilton, con 40 estampas delos mejores autores. *
- Libro con 24 estampas delas obras de Guercino, imitando à sus dibuxos —fol. repetido *
- Philippi Cluvexi- Sicilia antigua fol.
- Le Nozze di Paride, ed Elena, fol. repetido
- Voyage en Sicile, et en la Gran Grece de Winkelman —8.^o
- Histoire del admirable D.ⁿ Guzman de Alfarache 3. t.^s 8.^o
- Gramat.^a inglesa — 8.^o
- Libro ingles- Glacie in the Dutchi of Saboi — 8.^o repet.^o
- Otro ingles dela Vida, y opiniones de Tristram Shandi tom. 1.^o y 3.^o en 8.^o
- Otro ingles, viage de francia
- Diccionairo historico Geographico, y Politico de la Suisse tom. 1.^o - 8.^o
- Veinte y una estampas sueltas de vistas de Sicilia, de las Antiguedades de Pesto, y de otros asuntos que son: el grupo del Toro de farnes, la Transfiguracion, de Rafael; del Descendimiento, de Daniel de Volterra; de un Christo muerto del Españolto, y otra del origen dela Pintura.

Caxon G.M.

- =*Schola Italice Picture*- por Hamilton, repetido en otros caxones, y duplicado en este con quarenta estampas cadauno. (anotado a la derecha) tomado (tachada la marca *)
- = Rollo con diez estampas dela Colección de Frei *
- Otro con once estampas repetidas dela misma Colección
- = Otro con dos estampas, de la Ariadna, y carro del Sol, de Guido Rheni. *
- Otro con las mismas dos estampas repetidas muchas veces en otros caxones.

Caxon H.R.H

- Storia degli Imperatori Romani de M.^r Beau, rotulados en el canto Rolin- traduccion italiana hasta 20. tom.^s en 8.^o faltan los 7 prim.^{os}

Caxon E.^L.D

- Un libro de musica con duetos &

Caxon L B

- Legajo sin encuadernar, y dice: due copie intiere, una delle dissertazioni fisiche, l'altra dela natura, è coltura d'fiori —tom. 1.^o y 3.^o q.^{to}

Caxon F.B.^t num. 4

Un canuto de oja de lata con seis paisés de aguadas, y quatro dibuxos, de la planta, y alzados de una capilla *

Caxon. † G.

= *Libro grande delas Termas de Tito con estampas, numerado 68* * esta tomado

Caxon. F._r B

- Oppere di M.^r Iovani de la Casa 6 tom.^s q.^{to}*
- Pietro Giannone, Historia Civile dil Regno di Napoli 5 tom.^s q.^{to}*
- Benedeto Barchi Historia delle guerre di fiorenza –fol.*
- Scelta de Sonetti, è Canzoni de piu eccelenti rimatori 5. tom.^s 8.^o*
- Lezzioni della antichità Toscane, ed spezialm.^{te} della Citta di Firenze, por Lami 2. tom.^s q.^{to}*
- Noveau Dictionaire françois, ed Alemand, Aleman, et françois 2. tom.^s q.^{to} falta el primero.*
- Otro idem en 8.^o*
- Breve discrizione del Regno de Napoli, diviso in duodeci Provinzie, da Ottavio Beltrano di Terra nuova – q.^{to}*
- The Miscelaneus Work of The Right Henry St'Johon 3 tom.^s 12.^o*
- Histoire et Phenomenes du Vesuve, exposes por le P. D.ⁿ Jean Marie de la Torre q.^{to}*
- Otro idem. edicion italiana. q.^{to}*
- Chronology, or the Historian's Vademecum 12.^o grande*
- Libro Aleman con una estampa al principio que representa una gloria, y la Vista de un Ciudad: Parece devocionario- 12.^o*
- Lista de las postas de francia – 12.^o*
- Letre de M.^r Linguet à M.^r le Comte de Vergeny quaderno en q.^{to}*
- Mapa de francia en una carterita*
- Letre de Winkelman al Comte de Brül sur les descouvertes de Herculanium –q.^{to}*
- Incendio del Vesuvio accaduto il 19 Novembre de 1767 da D.ⁿ Giovanni Maria della Torre- quaderno- q.^{to}*
- La trapola, poema latino del S.^r Holds Worth, y traduccion italiana di Archagelo Baldoriotti quaderno –q.^{to}*
- A letter to Charles Penradoke – 12.^o*
- Dos estampas, vistas de Genova*

- Arco di Nerva Traiano in Benevento con nueve estampas – repetido varias veces quaderno*
Otro quaderno con 28 estampas, y plan de Constantinopla, que representan funciones de aquella Corte, trages turcos, grie-
gos, y Polacos *
- Terza, et ultima parte delle Logge di Rafaele con 25. estampas- repetido*
- Seconda parte delle Logge Vaticane, quaderno que contiene otras estampas de Paisés, y una de la Escuela de Atenas, en*
todas 18=
- Cartera grande con 36 estampas, y son las de la Columna Trajana, y otras sueltas con dos dibuxos.*
La Galeria de Anibal pintada de aguadas, en un caxoncito – repetida en otro delos antecedentes *
- Diez quadernos de papeles de Musica.*

Caxon P.C.

- =*Schola Italice picture- con 40. estampas – por Hamilton, repetido varias veces.* (anotado a la derecha) *ya esta tomado*
 =*Catorce tom.s enquadernados de las obras de Piranesi, repetidos en otros Caxones* (anotado a la derecha) *esta tomado ya*
Observations sur les Volcans des deux Siciles par le Chevalier Amilton, con dos ojas pintadas de aguadas al prin-
cipio-fol. *
- Otro con la misma portada, pero contiene cincuenta y dos papeles pintados, que representan Volcanes, Vistas del territ.º de*
Napoles, y otras cosas *
- P. Virgilio Maronis Aeneidos libri 6. posteriores To muy textius fol. faltan los dos primeros*
Monumenti Antichi inediti da Gio- Winckelman, Volume primo –solo- fol. *
- =*Raccolta d'alcuni disegni del Barbieri da Cento, detto il Guercino- con 24 estampas –repetido en otro caxon* (anotado a
 la derecha) *tomado*
- Dictionaire latin, françoise, ed Italien 2 tom.s q.º*
- The General Gazetter, or Compendious Geographical –con mapas – q.º*
- History of Henry Carlt of Moreland. 4. tom.s – 8.º*
- Description des Villes de Berlin, et de Posdam – 8.*
- Rollo de 12 papeles del Plan de Roma- del Vasi.*
- =*Otro rollo con tres estampas dela Escuela de Atenas, dela Transfigur.ºn de Rafael, y del descendimiento, de Daniel de*
Volterra – repetidas en otras partes.
- En este caxon hai un retrato de cera del Papa Pio VI. En una caxita ovalada.*

Caxon ED.

- Este caxon se maltrató mucho con las aguas, y se maltrataron los libros.*
- Observations des Volcans, ut supra, con las dos ojas pintadas al principio & fol.*
- P. Terenti Afri Comedie italiano, y latin – con estampas delas scenas – fol. 2. tom.s*

- Serie degli huomini illustri nella Pittura, Scultura, ed Architettura* –12 tom.^s q.^{to}
 = *Vita di Benvenuto Cellini, Orefice, et scultore Fiorentino, scritta dalui medesimo.*
 q.^{to} *
- Gierusalemme liberata* – con estamp.^s 2 tom.^s q.^{to}
 = *Il Riposo di Raphaelo Borghini* = trata dela Pint.^a q.^{to} *
- Benedetto Matei*- della lingua Toscana q.^{to}
 —*Guiciardino*- *Historia d'Italia.* q.^{to}
 —*Gramaire françoise, et Italien* – 8.^o
 —*Histoire de l'Art, de Winckelman* – 2 tom.^s 8.^o
 —*Libro Yngles por Hamilton, del Vesuvio, Etna, y otros volcanes* – 8.^o
 —*Regole della Toscana fabella* –8.^o
 —*Regole, et osservazioni della lingua toscana* –8.^o
 —*Pitture, Sculture, ed Architetture della Cita di Bologna, duplicado* –8.^o
 —*Coleccion de las Comed.^s del Goldoni, desde el tomo 2. hasta el decimo* 8.^o
 —*Mercurio errante*= *delle Grandezze di Roma*= repet.^o 8.^o
 —*Il Segretario moderno* – 8.^o
 —*Gramatica della lingua Ynglese- en Ytaliana* –8.^o
 —*Letre de Miladi Juliette Catesbi* –8.^o
 —*Voyage d'un françoise en Italie* 3,5, y 6. tom.^s sin los demas = 8.^o
 —*Explicacion de la Termas de Tito*= *quaderno sin estamp.^s*
 —*Composiciones poeticas de Teatro*-ocho libritos – 8.^o
 —*Descrizione della Cappella di S.ⁿ Lorenzo in fiorenza. Repetido varias veces*= 12.^o
Tres estampas manchadas, dela Escuela de Atenas
Quaderno con 23 estampas del plan antiguo de Roma
 = *Quaderno de 35 estampas de varios asuntos* *
Libro grande maltratado de las termas de Tito con 44 estampas
Quarenta y quatro dibuxos sueltos de poca considera.^{on}
 = *Cinquenta estampas de Salvator Rosa, cosidas*
 = *Quaderno de Polidoro de Caravagio con 28 estampas de ornatos*
 = *Arco de Trajano en Benevento, repetido varias veces.*
 =— *Hamilton- observations sur les Volcans des deux Siciles con 52 vistas pintadas de aguadas* – repetido
Quaderno con 28 estampas del plan, y Vistas de Roma por Vasi
 —*La planta de Roma, y varios Mapas, en todos 15.*
 —*Quaderno con 14 estampas delas Termas de Tito.*
 —*Una caxita, y en ella una erupcion del Vesuvio pintada de aguada*
Otra caxita con dos cabecitas dibuxadas de lapiz
 —*Otra con algunos azufres, copias del antiguo*
 = *Un dibuxo de media figura de muger, colocada en una bastidor, y parece de Mengs* *

Caxon WD.

- Un legajo de impresos, y parecen dos tom.^s dela Enciclopedia*
 —*Ultimam.^{te} un Caxon donde dicen que hai un cuerpo de un santo, y no se ha abierto.*

Fin.

Catalogo de Pinturas al oleo, y otras curiosidades contenidas en Varios caxones de la expresada segunda remesa que se depositaron en la Academia de Sanfernando

Caxon † B.


*Dentro de este Caxon hai una caxita de un modelo egecutado en corcho, de un templecito, ò ruina, en diferentes pedazos.
Otra con quatro botecillos de vidrio, de conserva
Otra con un ladrillo antiguo, escrito
Otra con muestras de piedras, pretrificaciones, lavas del Vesuvio, lucernas, un lacrimatorio &.*

Cax.ⁿ † H.

*Una caxita con tres quadros pequeños al oleo, sin marcos, y son una copia de N.^a S.^a del Corregio; otra, copia de Ticiano que repres.^{ta} à Diana, y Endimion, otra copia del mismo, y es una Venus.
Una caxita que contiene un modelo pequeño en barro cocido, copia de Hermafrodita. (aparece una señal y un mensaje a la izquierda) un retrato de un joven con marco dorado **

Cax.ⁿ LD

Pinturas sin marcos, es à saber, una copia dela N.^a S.^{ra} de la Segiola, de Rafael, de una vara en quadro, con poca diferencia. Otras mas pequeñas, y son:
S. Fran.^{co} de Asis arrodillado delante N.^a S.^a, Copia de Caraci
La Madgalena en el desierto, copia de Coregio-
N.^a S.^a con el Niño, copia de Marati
Otra dela misma escuela y es la Virgen sentada con el Niño **

Caxon  C

*= Quatro candeleros antiguos de marmol, esculpidos excelentem.^{te} en bajo relieve **

Cax.n L I C

*Dos preciosas mesas de marmol, como de una vara de largo y tres quartas de ancho, embutidas de piedras finas de diversas suertes y colores
Un dibuxo en un canuto de oja de lata donde se ven pintadas de aguada las mismas mesas. (aparece una señal que nos remite a la izquierda) estas mesas, y el dibuxo se regalaron à la Reina entonces Princesa*

Caxon- M G

*—Una cabeza de barro cocido, y dos vaciadas en yeso; una de estas es el retrato de Mengs **

Caxon H R H.
D G

*Un caxa de flores de pluma, que tiene de largo cerca de quatro quartas, y menos de tres de ancho. **

Caxon E B

Caxa mas pequeña que la antecedente, tambien con flores de plumas

Caxon R U. y


—Caxa casi del mismo tamaño que la penultima referida, tambien con flores

Caxon A R. y

*= Dos países al oleo, como de seis quartas de largo, y cinco de ancho, sin marcos. **

Caxon F B.

Dos mesas embutidas de varios marmoles de mezcla de cinco palmas de largo, y tres de ancho

Caxon 

—Caxa de flores, todas ellas maltratadas dela aguas.


Caxon G M.

Dos ovalitos pintados al oleo entabla que * *se toma el uno*

representan una misma cosa, y es la invencion de la pintura; ambos copias

Cax.n H R H.

Caxon donde hai un cornisamento de marmol en cinco piezas, y parece parte dela Chimenea que vino en la primer remesa (anotado a la izquierda) Dado al Rey por ser parte de la Chimenea

Caxon 

=— Dos cabezas de Yeso, y una de barro cocido. Una de las primeras es el retrato de Mengs.

Caxon † P.

= Estatua de una Venus de marmol con algunas restauraciones, copia de la de Medicis, y tiene unas siete quartas de altura.

Caxon E ^L D.

—Retrato al oleo de un caballero sentado con casaca encarnada: es origi.^l de Pompeyo Batoni; y tiene mas de seis palmos de alto, y cinco de ancho (marca a la izquierda y anotación a la derecha) este retrato se llevó à Casa del Sr. Protector Carton en una caxita, copia de la Santa Cecilia de Domeniquino ~~Cuido~~, de tres palmos de alto y menos de ancho. *

Caxon L B.

—Contiene una caxa con una guarnicion de flores para bata, tiene como seis palmos de largo (marca a la izquierda y anotación a la derecha) esta guarnicion y otras flores se llevaron a la Reyna

—Otra Caxa de tres quartas de largo, y dos de ancho con flores de plumas.

Caxon F B ^t.

—Retrato de un Joven de medio cuerpo obra de Batoni al oleo, y es de cinco palmos de alto, y quatro de ancho.

= Tabla de mas de tres quartas de largo, y de dos de ancho, pintada al oleo. Representa una fig.^a desnuda de muger, y dos Tritones *

Un pais de once palmos delargo, y ocho de ancho.

Retrato del Caballero Joven que se ha dicho de *

medio cuerpo, pero este es de cuerpo entero, original de Batoni, de mas de once quartas de alto, y de siete de ancho. se llevo este retrato a casa el S.^r Protector

Caxon E S.^r

—Dos caxitas iguales con flores de plumas de a tres quartas de largo, y dos de ancho.

—Otra caxita con dos botecillos de confites, al parecer

—Diez flasquitos con licores, y ademas uno quebrado, y otro vacio, en todos doce (anotado a la derecha) estos y los confites se distribuyeron para que no se acabaran de perder

Cax.ª W A F.

Pinturas al oleo=

Dos paisitos de dos quartas de largo, y medio de ancho.

Otros dos de seis q.ªs de largo, y cinco de ancho.

Copia de la Aurora de Guido, ò carro del Sol. de seis quartas de largo, y quatro de ancho.

Figura desnuda de muger en pie, con dos Tritones, de seis quartas de alto y quatro de ancho; repeticion de otra mas pequeña que queda expresada

—Tres quadros de à unas seis quartas de alto, y quatro de ancho, que representan, uno à S. Miguel copia del de Guido, otro à N.ª S.ª con el Niño, copia de Murillo, y otro que tambien es copia à Una Venus sobre nubes con un cupidillo.

Un pais de nueve quartas de largo, y cinco de ancho.

Caxon † G.

—Tres copias iguales de a tres quartas de alto, y mas de dos de ancho, y son de una Magdalena de Guido Rheni de medio cuerpo: dos de ellas con marco dorado

—Copia de la N.ª S.ª de la Segiola de Rafaël, demas de tres quartas en quadro=repetido

*=Quadro original de un S.º Apostol, de mas de cinco quartas de alto, y quatro de ancho * se llevó à casa el S. Protector.*

/Quadro de S.^{ta} Cecilia de medio cuerpo, de 6 quartas de alto y cinco de ancho, copia de Guido.

/

/Otra copia de la Sybila Persica de siete quartas de alto, y cinco de ancho.

/Otra de la Aurora, ò Carro del Sol, de diez quartas de largo, y cinco de ancho. Esta repetido

/

/Venus vendando à Cupido, copia de Ticiano, de cerca de diez quartas de largo, y seis /de ancho.

/

/Quadro que representa la fortuna fig^a de muger, sobre un glovo, y un niño que la coge /delos cabellos, copia de Guido; de ocho quartas de alto , y seis de ancho.

Caxon W C.º

—Retrato de una Señora con un perrito de cinco quartas de alto, y seis de ancho

Caxon W A F

/Santa Cecilia, copia de Guido como la expresada mas arriba, de seis quartas de alto, y /cinco de ancho.

/

/Dos copias, lo mismo una que otra, y representan tres jugadores de naipes.

Caxon H G E

—Quatro cabezas dos de barro, y dos vaciadas en yeso con sus moldes en pedazos sueltos

Cax.ⁿ E B. n. 1.º

—Una caja con un pedazo de tronco de arbol, petrificado en parte.

Caxon ED.

—Caxita de flores muy maltratada por el agua.

Copia en chico, como de una quarta y media en quadro, y es de N.^a S.^{ra} dela Segiola de Rafael.

Primera Remesa

Numero 1.º

Dos Niños al oleo de medio cuerpo, el uno del estilo de Rubens. (en otra letra al margen izquierdo) se llevaron a casa del S.^r Protector. *

Tres pinturas al temple con marcos dorados; dos de ellas la Aurora, y la Ariadna; copias de Guido Rhení, y la otra una cama nupcial.

Dos centauros, tambien al temple mas pequeños *

Numo 2º

=Seis cabezas de marmol del natural: las cinco parecen antiguas, y la una es copia de la Venus de Medicis. *

Una Xarra de marmol de mezcla? con sus asas.

=Dos Urnas sepulcrales de marmol, con sus tapas, è inscripciones antiguas; adornadas de festones, animalillos &; la una es quadrada y la otra redonda.

Num.º 3º.

—Tres tomos de la literatura italiana de Tiraboshi, y son el 9.º y el 10. y el 11.º

Pedazo de cornisamiento de marmol con niños esculpidos en el friso, y parece parte de una chimenea de que se hablara. (nota al margen derecho) todo lo que corresponde à esta chimenea se dio de orden del S.^r Protector al Principe p.^a la Casita del Pardo.

Num.º 4.º

Grupo de dos Jovenes en marmol, y parecen un Bacante, y una Bacante, con su peana, copia del antiguo, como de un vara de alto.

=Otro grupo de igual tamaño y materia, tambien copia del antiguo, y son dos figuritas besándose. *

Num.º 5

=Tres urnas cinericias, ò sepulcrales de marmol, con diversos ornatos; dos de ellos con sus cubiertas, è inscripciones, y una sin inscripción, ni cubierta. *

Pedestal redondo de verde antiguo, con basa, y coronación de mármol blanco, como media vara de alto.

=Una cabecita de muger, antigua de marmol. *

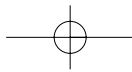
—Retrato en chico de un caball.º, de marmol.

Num.º 6

Dos columnas istriadas de orden dorico, y de marmol, y son de cinco quartos de alto: parecen destinadas para chimenea. (anotado a la izquierda) dado p.^a la chimenea

Numero 7.

Dos figuritas de marmol que representan Bacantes; una de tres quartas de alto, y otra más pequeña. (anotado a la izquierda) dadas con la chimenea



Num.º 8

Cinco pedazos de marmol al parecer parte de la citada chimenea; tres de ellos con ornato de flores, y la pieza mayor es de mas de seis quartas. (anotado a la izquierda) tambien

Num.º 9

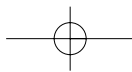
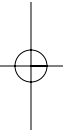
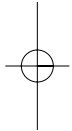
/= Figurita de Palas de marmol, como de una vara de alto, cop.^a del antiguo

/

/= Una de la misma materia mas pequeña que representa à Diana, copia del antiguo

Grupo dela Bacante, y el Bacante arriba expresados, y de igual tamaño, y materia, cop.^a del antico *

(anotado a la izquierda) con la chimenea



Num.º 10.

Pedestal cuadrado de marmol de algo mas de un pie en quadro

Numero 11

Canastillo de flores, y frutas de marmol, de un pie de alto, y parece parte de la expresada chimenea (anotado a la izquierda) con la chimenea

Num.º 12

*Una cabeza grande de Bacante, de marmol, copia del antiguo, de mas de tres quartas de alto con su peana redonda **

Numero 13.

Dos mesas con embutidos de diversos marmoles, y colores, en parte faltas, y rotas.

Num.º 14.

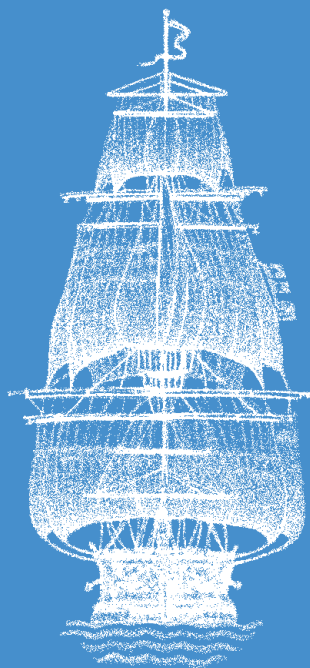
Dos losas de 7. quartas de largo, y tres de ancho, de marmol pardo venado.

Numero 15.

*= Dos pedestales, ò Aras triangulares antiguas de marmol, demas de tres quartas, cada una con diversos ornatos, y labores **

Num.º 16

*= Otras dos del mismo tamaño, y materia, tambien con ornatos **

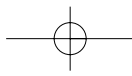
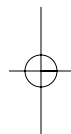
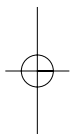
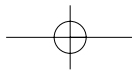


P. J.

CATÁLOGO

Autores de las fichas del catálogo

AHC	Alejandra Hernández Clemente
ANP	Almudena Negrete Plano
AP	Alfonso Pleguezuelo
AMSH	Ana María Suárez Huerta
ECR	Elena Castillo Rodríguez
IMR	Irene Mañas Rodríguez
IRL	Isabel Rodríguez López
JJSGA	José Jacobo Storch de Gracia y Asensio
JML	José María Luzón Nogué
MCP	Mercedes Cerón Peña
MCAR	María del Carmen Alonso Rodríguez
MDS-J	María Dolores Sánchez-Jáuregui Alpañés
NPR	Nieves de la Paz Ricardo
PVG	Pablo Vázquez Gestal



1. Maqueta actual de una fragata (ca. 1780)

Francisco Aguilar Cortés
 maderas finas, hueso y latón
 medidas de la maqueta: eslora, 65 cm; manga, 16,8 cm;
 puntal, 8,5 cm
 escala: 1/72
 Colección particular, Sevilla

Los barcos que participan en el episodio de la presa del *Westmorland* en 1779 son muy diversos. De algunos, concretamente los que pertenecen a la armada francesa, conocemos con cierto detalle sus dimensiones y características; de otros, los navíos ingleses apresados: el *Westmorland*, el *Tritón* y el *Southampton*, desconocemos sus pormenores. Este último aparece mencionado en los documentos de

Livorno como un bergantín. En la noticia de llegada al puerto de Málaga se cita un navío corsario de 26 cañones y dos menores, cargados con salazón de pescado.

Por lo que respecta a los buques de línea franceses que hacen la presa, se conservan los datos técnicos del *Cathon*, botado en 1770 en Toulon, que tenía 50,70 metros de eslora, 13,16 m. de manga y 6,39 m. de puntal, y estaba armado con 64 cañones. Su compañero, el *Destine*, botado el mismo año, también en los astilleros de Toulon, era igualmente un buque de línea de 54,60 m. de eslora, 14,13 m. de manga y 6,82 m. de puntal, armado con 70 cañones. Ambos fueron construidos con planos del ingeniero Joseph Coulomb. En los días inmediatamente posteriores a la llegada al puerto de Málaga, se les unieron dos fragatas prácticamente idénticas a la que se muestra en esta maqueta: la *Athalante* (45,52 x 11,56 x 5,79) y la



Magicienne (44,20 x 11,53 x 5,82), también construidas en Toulon bajo la dirección del mismo Joseph Coulomb. Por lo que respecta al *Westmorland*, los datos de que disponemos son menos precisos. A diferencia de los buques construidos para la armada en los Royal Dockyards, se trata de un barco botado en los astilleros de rivera para particulares de Londres. Así consta en el registro de la compañía Lloyds, donde aparece con el nombre de *Westmorland* y se indica que desplaza 300 toneladas, tiene 22 cañones y pertenece a su capitán Wallis Machel y a otros socios. Se trata, por tanto, del habitual buque armado empleado por los ingleses para el comercio durante todo el siglo XVIII, en el que se reunían las características de seguridad y velocidad. Estos barcos son en realidad pequeñas fragatas muy aptas para el transporte de mercancías, que algunos autores definen como la hermana pequeña de la fragata de guerra; nombre que viene del italiano *fragata*, debido a su rapidez. Es el buque ligero de reconocimiento y auxilio de los grandes navíos de línea que había venido evolucionando desde mediados del siglo anterior, pero que alcanza en estos años su momento de máximo desarrollo, no solo en la guerra sino también como buques mercantes armados. Por los datos que conocemos, deducimos que el *Westmorland* era un barco de tres mástiles que se caracterizaba por su agilidad, para apresar barcos mercantes enemigos y para eludir buques de línea más pesados. El mayor número de barcos mixtos de este tipo, tanto preparados para la guerra como aptos para el transporte de mercancías, se construye en el siglo XVIII para la Honourable East India Company, aunque había muchos que pertenecían a pequeñas sociedades. También en ocasiones los astilleros privados, como los de la familia Barnard, construyeron buques de guerra para la armada o adaptaron barcos mercantes en momentos de necesidad.

Cuando el *Westmorland* estaba en el puerto de Livorno durante el verano de 1778, se describe como un barco de 300 toneladas, con patente de guerra, que iba armado con 22 cañones de 6 libras y llevaba una tripulación de 60 hombres. Es decir, habría de tener once portas por banda para la artillería, que iría en el nivel inmediata-

mente inferior al de cubierta. Sin embargo, retrasa su salida unos meses y, entre los pretextos que aduce su capitán, dice a quienes le urgían la partida que necesita tiempo para reforzar el armamento. Por ello, cuando entra en el puerto de Málaga apresado por la armada francesa, la prensa de la época lo describe con 26 cañones (*Gazeta de Madrid*, 19 de enero de 1779), lo que no supone una gran diferencia con respecto a su estado inicial, pero que debió tranquilizar al capitán, que había dudado mucho antes de partir para Londres. Posiblemente, a la batería de cañones que armaba el *Westmorland*, se le añaden en Livorno cuatro más que habrían de ir colocados en los castillos de proa y de popa. La valoración total de la presa, incluyendo el buque, se estimó inicialmente en 100.000 libras esterlinas. El *Westmorland* fue vendido por las autoridades consulares francesas de Málaga un año después de su captura y fue represado al poco tiempo por los ingleses cuando navegaba con destino a La Habana. De hecho, pese al escaso armamento de estos barcos, era suficiente para navegar con cierta seguridad frente a los frecuentes asaltos de los piratas argelinos, pero eran fácilmente apresados en tiempos de guerra.

Con la captura de barcos mercantes, se trataba no sólo de impedir el tráfico marítimo de las potencias enemigas, sino de compensar la pérdida de barcos propios. Se ha estimado, por ejemplo, que en la Guerra de Independencia Americana, durante cuyo desarrollo tuvo lugar este episodio, el número de presas alcanzó la elevada cifra de 3.386, pero pocas puede decirse que tuviesen el gran valor del *Westmorland*.

Bibliografía: D. J. Starkey, "The economic and military significance of British privateering, 1702-1783", *Journal of Transport History* 9 (1988). D. J. Starkey, *British privateering enterprise in the eighteenth century*, Exeter, 1990. Robert Gardiner, *The First Frigates. Nine-pounder & Twelve-pounder Frigates, 1748-1815*, Conway Maritime Press Ltd., 1992. John E. Barnard, *Building Britain's Wooden Walls. The Barnard Dynasty c. 1697-1851*, Temple Guiting, 1997. K. Smith, C. T. Watts y M. J. Watts, *Records of Merchant Shipping and Seamen*, PRO, Guide nº 20, Londres, 1998.

JML

2. José Moñino y Redondo (conde de Floridablanca)

Antonio Guerrero (dibujante) y Juan Carraffa (grabador)
cobre, talla dulce, 36 x 25,3 cm
Calcografía Nacional, R. 2876

Don José Moñino y Redondo, nacido en Murcia el 21 octubre de 1728, fue uno de los personajes que jugó un papel más relevante en la España de las últimas décadas del siglo XVIII. Estuvo presente siempre en la escena política del reinado de Carlos III y posteriormente de su hijo Carlos IV. Se formó en su ciudad natal y de allí pasó a la Universidad de Salamanca, ejerciendo prontamente la abogacía y acumulando grandes éxitos. Estuvo siempre en contacto con personajes como el duque de Alba, lo que le facilitó que en 1766 Esquilache le requiriese en la Corte, nombrándole Carlos III fiscal de lo criminal en el Consejo de Castilla. Inició este cargo con los sucesos del famoso motín de Esquilache, acompañado por su amanuense Pedro de Lerena.

Apoyó desde su fiscalía la expulsión de los jesuitas, producida en 1767. Por esta razón, el Rey piensa en él cuando queda vacante el ministerio en Roma para resolver varios asuntos, entre los que se encontraban el conflicto originado entre el Papa Clemente XIII y el duque de Parma y, sobre todo, conseguir del Papa la supresión total de la Compañía de Jesús. Su eficaz labor como representante

de su Majestad Católica ante la Santa Sede y, particularmente, la presión diplomática que supo ejercer con habilidad, le llevó a que el Rey le concediera el título de conde de Floridablanca. Durante su estancia en Roma Moñino recorre algunas ruinas italianas, conoce de primera mano la actividad artística de los pensionados españoles y se rodea de artistas coetáneos, incluso posa para Pompeo Girolamo Batoni que es uno de los retratistas de moda en el momento; su retrato, de medio cuerpo, se conserva en el *Museum of Fine Arts* de Chicago.

En 1777 Floridablanca es nombrado Primer Secretario de Estado, cargo que desempeñaría durante quince años, sustituyendo de este modo a Grimaldi y ocupando desde entonces el palacio oficial de los Secretarios de Estado, un edificio que reformó Francisco Sabatini y que luego ocuparían sucesivamente Aranda y seguidamente Manuel Godoy (hoy, Palacio del Senado).

Desde 1777 fue protector de la Real Academia de San Fernando y, como tal, uno de los protagonistas de la adquisición de la carga del *Westmorland* que se encontraba en Málaga. Muy probablemente es a él a quien llega la información de que la Compañía de Lonjistas de Madrid retenía en Málaga una serie de cajones procedentes de Italia en los que se contenían

libros, estampas y cuadros de gran valor. Por sugerencia suya, el rey da instrucciones mediante una real orden de 9 de julio de 1783 para que se adquiriera la carga a la Compañía de Lonjistas y sea trasladada a Madrid para destinar lo que fuese oportuno a la enseñanza en la Real



Academia de Bellas Artes. Desde el primer momento Floridablanca sigue de cerca el traslado de las obras a Madrid, hace que se elabore un inventario y selecciona personalmente lo que le parece que debe adquirirse para la Academia. En toda esta labor se apoyará en el Viceprotector, el marqués de la Florida Pimentel y en Antonio Ponz, secretario de la Academia, a quienes manda continuamente información y remite instrucciones para que los cajones lleguen sin contratiempos a la Academia de Bellas Artes. Allí va a ver el contenido de las cajas y aparta personalmente lo que se debe enviar al rey, algunas cosas para los príncipes de Asturias y varios cuadros para su residencia, que aparecen anotados al margen de uno de los inventarios (cat. nº 14).

Elige para el palacio que ocupaba como Secretario de Estado el retrato al óleo de un caballero sentado con casaca encarnada, que venía en el cajón marcado con las iniciales ED e identificado hoy como George Legge (cat. nº 48), y otro de un caballero joven de cuerpo entero proveniente del cajón FB, identificado como Francis Basset (cat. nº 51). Después de haber pasado por el Palacio Real a comienzos del siglo XIX, hoy ambos se encuentran en el Museo del Prado. Además de estas obras, ordenó que se le enviasen el retrato de un apóstol y dos pinturas que representaban a unos niños de medio cuerpo jugando con un jilguero y con frutas que Ponz definía como del estilo de Rubens.

Durante su mandato se rodeó de numerosos enemigos, sobre todo a raíz de la creación de la Junta de Estado, que intentaba una coordinación de las Secretarías de Despacho con el fin de dar una rápida solución a importantes cuestiones de gobierno. Floridablanca años más tarde fue destituido de su cargo y acusado de malversación de fondos. Después de estos sucesos se retiró a Murcia hasta la abdicación de Carlos IV, posteriormente se le nombró Presidente de la Junta de Murcia para resistir a la invasión francesa y luego, Presidente de la Junta Central de Madrid.

Floridablanca en su carrera política consiguió adquirir para España varias posesiones en Ultramar, mejoró la marina, fomentó las obras públicas, las artes y las ciencias; saneó varias ciudades, mandó construir el Observatorio Astronómico y el Gabinete de Historia

Natural y en su retiro a Murcia, realizó numerosos escritos.

En el episodio de la compra del *Westmorland* y las decisiones posteriores que se tomaron con respecto a su contenido fue en todo momento, en función de su cargo, el interlocutor y la persona que transmitía las órdenes reales. De este modo, cuando el ministro inglés en Madrid Robert Liston se dirige al conde de Floridablanca con la intención de recuperar los retratos, los dibujos y algunos otros objetos, éste le contesta: *dispondré en yendo a Madrid se entregasen á VS alg. os de los efectos pertenecientes á los Cav.ros ingleses de q.º VS. trata; respecto de no poder ser todos especialm.º las chimeneas los retratos y parte de los dibujos que no quiere el Rey quitarlos a q.º los dio* (AHN, Estado, leg. 4237).

Bibliografía: J. Carrete Parrondo, "Diego Antonio Rejón de Silva y la colección de Españoles Ilustres", *Revista de Ideas Estéticas*, 135, 1976, p. 211 y ss. *Catálogo General de la Calcografía Nacional*, Madrid, 1987. J. Steegman, "Some english portraits by Pompeo Batoni", *The Burlington Magazine*, nº 516, vol. LXXXVIII, marzo-1946, pp. 55-63. A. M. Clark, *Pompeo Batoni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*, Oxford, 1985. M. D. Sánchez-Jáuregui, "Two portraits of Francis Basset by Pompeo Batoni in Madrid", *The Burlington Magazine*, CXLIII, Julio 2001.

NPR

3. Obras apartadas por el conde de Floridablanca

Manuscrito

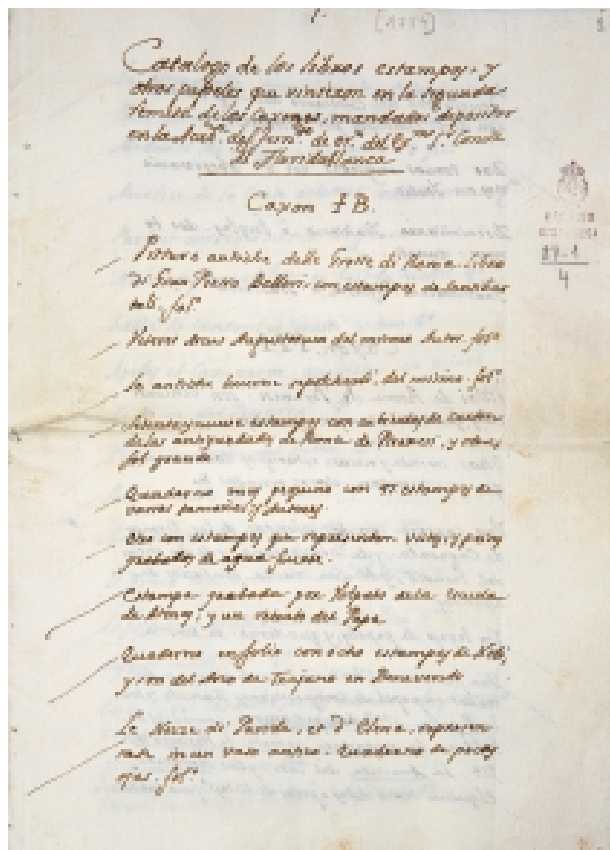
RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 87, 1-4-27

Las primeras instrucciones que de orden del rey traslada el conde de Floridablanca a la Real Academia de Bellas Artes, tienen por objeto seleccionar algunas obras de las que la Sociedad de Lonjistas tiene en Málaga procedentes de la presa que los franceses habían hecho a los ingleses en la pasada guerra. Para ello, elabora Antonio Ponz una lista que el Secretario de Estado devuelve con marcas al margen, indicando lo que debe adquirirse. En la carta con la que adjunta esta relación

dice que ha marcado lo que puede retener la Academia y que se devuelva el resto: ... *le prevengo que puede retener la Academia si quiere y le acomoda, todo lo que en el mismo catalogo, que devuelvo, no lleva esta raya / al margen, y además todo lo que V. E. ha señalado: y hecha esta separacion se avistara V. E. con los Diputados de la compañía de Lonjistas, à la qual pertenecen dichos cajones, y les enterarà de esta resolución de S. M. diciendoles que pueden aprovechar lo restante, pues el Ministro de Inglaterra estaba en animo de rescatarlo; y que por las cosas que se retienen para uso de la Academia les mandarè dar una decente gratificación con respecto à lo que les costó el todo, à cuyo fin me veràn quando les acomode, avisandome V. S. de lo que se retiene, para la Academia con arreglo à lo contenido en esta orden (RABASE, Archivo-Biblioteca, leg. 87, 1-4).*

Esta lista hecha por Antonio Ponz, con las marcas a la izquierda que indica en su carta el conde de Floridablanca, vuelve a la Academia. Por esta razón hay dos listas de la propia mano del Secretario: una, marcada y la otra, sin las señales indicadas. Ésta corresponde a la relación de los libros y estampas que llegaron en la segunda remesa en noviembre de 1783 y se ve en ella las señales puestas por el Secretario de Estado:

Catalogo de los libros estampas, y otros papeles que vinieron en la segunda remesa de los caxones, mandados depositar en la Acad.^a de S. Fern.^{do} de or.ⁿ del Ex.^{mo} S.^r Conde de Floridablanca



Caxon f B.

- Pitture antiche delle Grotte di Roma, Libro di Gian Pietro Bellori, con estampas de Santibartoli. fol.º*
- Veteres Arcus Augustorum del mismo Autor. fol.º*
- Le antiche lucerne sepolchrali, del mismo. fol.º*
- Setenta y nueve estampas con cubiertas de carton de las antigüedades de Roma de Piranesi, y otras fol. grande.*

—*Quaderno mas pequeño con 47. estampas de varios tamaños, y Autores.*

—*Otro con estampas que representan vistas, y paisajes grabados de agua fuerte.*

—*Estampa grabada por Volpato dela Escuela de Atenas, y un retrato del Papa.*

—*Quaderno en folio con ocho estampas de Noli, y son del Arco de Trajano en Benevento.*

—*Le Nozze di Paride, et d'Elena, rapresentate in un vaso antico- Quaderno de pocas ojas. fol.º*

(v. Apéndice, Doc. nº 4).

Recibida la lista en la que se indicaban las obras que debían ser apartadas para la negociación con los lonjistas, se hacen otras en las que aparecen solamente aquellas que había indicado el conde de Floridablanca.

Éstas no tienen posteriormente otra utilidad que saber cuáles eran las preferencias del Protector de la Academia y Secretario de Estado, quien probablemente despachó el tema directamente con Carlos III. Por otra parte, las relaciones hechas posteriormente para la negociación con la compañía de comerciantes, van encabezadas con el epígrafe: *Nota de lo que se ha separado de los caxones de Malaga, para la Academia con arreglo à lo dispuesto por el Ex.^{mo} S.^r Conde de Floridablanca* (RABASE, Archivo-Biblioteca, leg. 87, 1-4-27).

JML

4. Sartine. Ministro de Marina francés (1774-1780)

Le Beau (grabador)
aguafuerte, 29,5 x 22 cm
Biblioteca Nacional, IF/3318

Antoine-Raymond-Jean-Gualbert-Gabriel de Sartine, conde de Alby, nació en Barcelona el 12 de julio de 1729 y murió en Tarragona el 7 de septiembre de 1801. De su biografía cabe destacar la intensa participación en la vida pública, ocupando cargos de gran responsabilidad. En 1752, fue nombrado *conseiller au Châtelet*. Tres años después, en 1755, sería nombrado *lieutenant criminel*. A finales de 1759, se convirtió en el director general de policía de París. Durante los años que desempeñó este cargo, contribuyó enormemente a la seguridad en la ciudad. Para ello en 1768, eliminó las antiguas linternas que, no sólo iluminaban pobremente la ciudad, sino que, además, emanaban un olor poco agradable y las sustituyó por una iluminación de faroles. Gracias a él se establecieron las casas de juego o casinos, poniendo fin a muchas de las actividades clandestinas. Cooperó en la construcción de un mercado cubierto para el grano y realizó obras sociales, como la apertura de una escuela de dibujo gratuita para los artesanos. Llegó a ser muy popular entre los parisinos, pues se reveló como un extraordinario administrador, hombre tenaz, decidido y honrado.

Durante este período se convirtió, a su vez, en el continuador de Malesherbes al ser nombrado director del Tribunal de Cuentas en 1763. Cuatro años más tarde también sería declarado consejero, pues la brillante gestión con la que conducía el departamento de policía le llevó a ganarse la confianza de la corte. Hombre muy respetado entre los ilustrados, fue protegido de Diderot, quien le incluyó en la *Encyclopedie* entre una de las grandes personalidades del panorama europeo del momento.

En 1774, fue nombrado ministro de Marina. A las riendas de este ministerio, Sartine se encontró con la necesidad de revitalizar la flota francesa en vista de las hostilidades con Inglaterra. De esta forma, en 1778, año en

que estalló el enfrentamiento bélico, Francia contaba con una importante escuadra, que se construyó rápidamente si tenemos en cuenta que, en un solo año, se fabricaron nueve buques de línea.

En el episodio del apresamiento del *Westmorland*, Sartine jugó un papel importante como receptor del cuadro más valioso del cargamento de obras de arte y antigüedades. D'Espineuse, el brigadier de la flotilla francesa involucrada en la captura, pidió al cónsul francés en Málaga que enviase este lienzo al ministro de marina francés. El cuadro en cuestión era el famoso *Perseo y Andrómeda* que Anton Rafael Mengs había pintado para sir Watkin Williams Wynn (cat. nº 94). Durante su exhibición pública, en 1778, causó gran impacto entre los visitantes, llegando a convertirse en un hito fundamental de la nueva visión de la Antigüedad en la pintura. El cuadro fue enviado a Sartine quien, al parecer, no siendo demasiado aficionado a las bellas artes, lo cedió para una subasta que se celebró en Marsella, siendo adquirido por la emperatriz Catalina II por la cantidad de 9.000 escudos.

La labor de Sartine a cargo del ministerio de Marina se vio truncada por una pésima gestión contable, ya que sobrepasó, en varios millones de francos, el presupuesto extraordinario convenido para esta empresa naval. Por esta razón, Necker, economista a quien Luis XVI había encargado restablecer la postrada hacienda francesa, hizo todo lo posible por destituirle. En su defensa, el ministro intentó justificarse ante el rey, pero finalmente el 14 de octubre de 1780 fue cesado de su cargo.

A pesar de estos acontecimientos, Sartine no salió mal parado de esta situación pues obtuvo el favor del rey, quien le gratificó con una importante suma de dinero y una pensión vitalicia. La que no pudo resistir esta situación por más tiempo fue la maltrecha hacienda francesa que, con los ingentes gastos en la ayuda prestada a las colonias norteamericanas, en guerra con Inglaterra, se vio sumida en la bancarrota.

Con motivo de este escándalo, circulaban por las calles versos de contenido crítico y burlesco que hacían clara referencia a Sartine. Uno de ellos dice así:

*J'al balaye Paris avec un soin extrême,
Et voulant sur les mers balayer les Anglais,*

*J'al vendu si cher mes balais,
Que l'on m'a balayé mol-même*

Con la revolución abandonó el territorio francés refugiándose en España. Nunca más regresó a Francia, posiblemente debido a la ejecución de su hijo Charles-Marie-Antoine en 1794.



Bibliografía: *Index Biographique Français*, vol IV, Londres, 1993, fichas nº 938, 372-425.: A. de Beauchamp, *Biographie moderne*, 1816. J. B. P. Jullien de Courcelles, *Dictionnaire universel de la noblesse de France*, 1820-22. E. T. Bourg, *Biographie des lieutenans généraux de la police*, 1829. F.X. de Feller, *Biographie universelle*, 1851. J. C. F. Hofer, *Nouvelle biographie générale*, 1852. L. C. Dezobry y J. L. T. Bachelet,

Dictionnaire général de biographie, 1869. E. Goepp y H. de Mannoury D'Ectot, *La France biographique illustrée*, 1877.

AMSH

5. Nota del manifiesto del cargamento del *Westmorland*

Manuscrito

AHN, Estado, leg. 540

El 15 de enero de 1779, apenas transcurridos seis días desde que el *Westmorland* llegó al puerto de Málaga apresado por los buques de línea *Caton* y *Destine*, al mando del brigadier D'Espineuse, el conde de Xerena pone en conocimiento del Secretario de Estado, conde de Floridablanca, la pretensión del cónsul francés en Cádiz de trasladar la negociación a esta plaza. La venta de los barcos apresados y de su carga se hizo en Málaga, pero las condiciones para el intercambio o liberación de los prisioneros deseaban hacerla en la sede de la Capitanía Marítima donde, no obstante, encontraron bastantes dificultades por parte del Capitán General, el conde de O'Reilly.

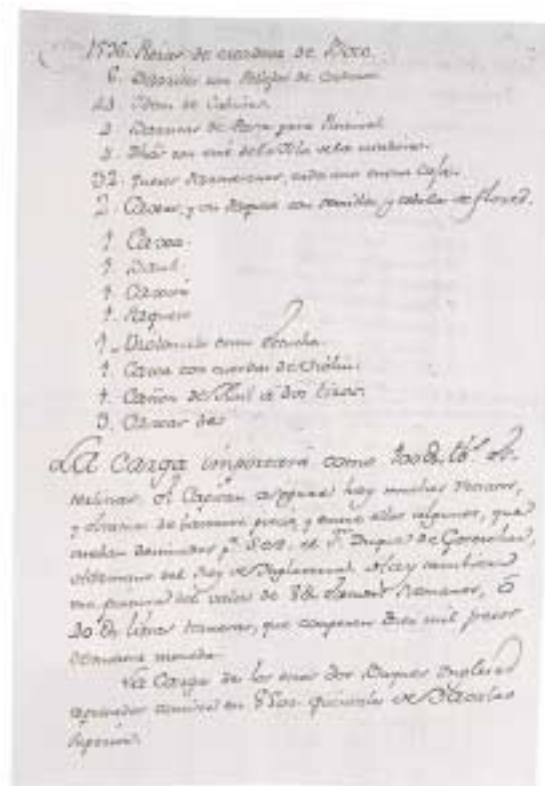
La nota de lo que transportaba el *Westmorland* la entregó el cónsul francés en Cádiz al conde de Xerena con motivo de un *Te Deum* celebrado en la capilla de los franceses que aún hoy existe en el convento de San Francisco. Esta relación, en la que se enumeran todos los cajones de mercancías diversas que transportaba el *Westmorland*, llegó a manos de Floridablanca con escasa información acerca de las obras de arte. Tan sólo se menciona que algunos de los cajones iban destinados al duque de Gloucester y se dice que hay un cuadro de gran valor: *La Carga importara como 100 mil lb.^s es. terlinas. El Capitan asegura hay muchos retratos, y estatuas de bastante precio, y entre ellos algunos, que estaban destinados p.^a S. A. el S.^{or} Duque de Gosesther, Hermano del Rey de Inglaterra. Hay tambien una pintura del valor de 80 escudos romanos, ó 40 libras tornesas, que componen diez mil pesos de nuestra moneda.*

La existencia de cajones destinados a William Henry, duque de Gloucester, hermano del rey Jorge III de



Inglaterra, se ve más tarde confirmada en los que iban marcados con las iniciales HRH DG. En cuanto a la pintura muy valiosa que se menciona, es el cuadro de la Liberación de Andrómeda (cat. nº 94), que había concluido Mengs ese mismo año y que iba destinado a sir Watkin Williams Wynn. Este cuadro se apartó desde el primer momento del resto de la carga y fue remitido desde Málaga por el brigadier francés a su ministro de Marina. Este documento forma parte de toda la información que puntualmente se remitía a la Corte desde los distintos puertos dando cuenta del movimiento de barcos de guerra, en un momento en que España estaba en una situación de velado apoyo a los intereses franceses, motivada por el Pacto de Familia, unos meses antes de involucrarse abiertamente en el conflicto.

JML



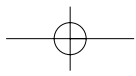
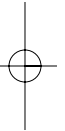
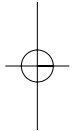
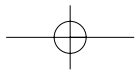
6. Carlos III

Anton Rafael Mengs

óleo sobre lienzo, 154 x 110 cm

Museo del Prado, inv. nº 2200

Este retrato de Carlos III, pintado por Anton Rafael Mengs, se supone que fue realizado al poco tiempo de llegar el pintor bávaro a la corte española, en septiembre de 1761, contratado como Pintor de Cámara. Representa al rey con armadura militar llevando las insignias de las órdenes del Toisón, el Saint Esprit y la de San Genaro, creada por él en Nápoles. La bengala en la mano, el fajín de general y el manto de armiño señalan su doble condición de monarca y soldado. Comparado con el retrato de su hijo Fernando IV de Nápoles (Museo del Prado, inv. 2190), pintado por Mengs pocos años antes, se han suprimido detalles superfluos buscando una imagen más austera y atemporal, acorde con el gusto neoclásico del que Mengs es uno de los más conocidos representantes, al tiempo que se suma a la larga serie de retratos de aparato de los reyes españoles. Las copias y los múltiples grabados que se hicieron de esta obra, le



dieron el carácter de retrato oficial del monarca. Este cuadro forma pareja con otro póstumo de María Amalia de Sajonia (Museo del Prado, inv. 2201), que había muerto en septiembre de 1760. Pero la circunstancia de que su ejecución coincida con un período de hostilidades con Inglaterra, justifica que el rey vista armadura y no sea el habitual retrato de corte. Anton Rafael Mengs (Aussig, 1728-Roma, 1779), hijo del pintor sajón Ismael Mengs, se forma en Dresde y en Roma, adonde se desplaza la familia para que pueda completar sus estudios. En 1745 es nombrado pintor de gabinete de la corte sajona y en 1751 primer pintor. Regresa definitivamente a Roma, donde en 1755 conoce a Winckelmann y entabla con él una profunda amistad que se verá reflejada en la obra teórica de ambos.

La relación de Mengs con Carlos III tiene su origen en 1759 en Nápoles, poco antes de la partida del rey para España. El pintor había llegado para retratar a la familia real y entregar un cuadro para la capilla del palacio de Caserta. En esta ocasión realizó un retrato de Fernando IV de Nápoles que entusiasmó a su madre, la reina María Amalia de Sajonia, como se refleja en la correspondencia de ésta con el Secretario de Estado de Nápoles Bernardo Tanucci. En junio de 1761 el rey ordena que busquen a Mengs en Roma y que se le ofrezca lo mismo que a Giaquinto, esto es, 120.000 reales al año, 500 ducados para el coche, y que se le espere con alguna ayuda de costa adicional. Gracias a los buenos oficios de Manuel de Roda, el pintor se embarca en Nápoles, con destino a España, el día 20 de agosto de ese mismo año, preocupado, según sus propias palabras, porque teme que se le aplique sólo al retrato (AMAE, Santa Sede, leg. 210, fols. 83, 100, 116, 122 y 125).

Fue miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, primero como Director Honorario de pintura y posteriormente como Académico de Honor. Pese a ello, las relaciones con la institución, y en concreto con los consiliarios, fueron tempestuosas, lo que le llevó a presentar la dimisión en dos ocasiones.

En septiembre de 1776 recibe la autorización para regresar a Roma definitivamente con una pensión de 60.000 reales anuales y decide donar al rey la colección de vaciados de esculturas antiguas que poseía en Madrid, Roma y Florencia. Los casi quince años que vivió en Madrid han dejado numerosas obras suyas en las colecciones reales y en el Museo del Prado.

En uno de los cajones que transportaba el *Westmorland* venía el vaciado en yeso de un busto suyo que le había hecho Hewetson (cat. nº 87) por encargo del diplomático español José Nicolás Azara, que será el editor de la obra teórica del pintor. En carta a Manuel de Roda le comunica sus planes: *He recogido lo que he podido de sus preciosos escritos sobre la pintura, y estoy determinado a sacar de ellos una obra, que será inmortal, y la publicaré en castellano, para que aproveche la primera a nuestra nación.* En 1762 se había editado en Zurich su obra *Die Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei*, que había sido redactada con anterioridad a su llegada a España. El propio Mengs nunca mostró demasiado interés en que se tradujese a una lengua de mayor difusión que la alemana. Es más, esta primera edición apareció sin el nombre del autor.

Pero en el mismo barco viajaba también una de las obras más famosas del pintor conocida como *Perseo y Andrómeda* (cat. nº 94), que fue uno de sus últimos grandes lienzos, donde resume su manera de recrear la antigüedad bajo el filtro de su formación romana, la estrecha relación con Winckelmann y el conocimiento de la pintura antigua a través de las que se estaban excavando en Herculano y Pompeya. En su lecho de muerte confesó ser autor de otra obra, *Júpiter y Ganímedes*, inspirada en un fresco de Herculano que representa a Marsias y a Olimpo, y que fue publicada por Winckelmann como auténtica.

En la documentación relacionada con el *Westmorland*, Floridablanca transmite en todo momento las órdenes reales para su adquisición y responde en nombre del rey a los intentos de recuperación de algunos retratos y dibujos tramitados a través del ministro inglés en Madrid.

Bibliografía: M. Águeda Villar, "Mengs y la Academia de S. Fernando", *II Simposio del Padre Feijoo y su siglo*, Oviedo, 1983, pp. 445-476. VVAA., *Catálogo de las pinturas del Museo del Prado*, Madrid, 1985, pp. 417-418. Cl. Bédat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1744-1808*, Madrid, 1989. J. Urrea, *Itinerario italiano de un monarca español. Carlos III en Italia (1731-1759)*, Madrid, 1989. VVAA., *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, 1994. VVAA., *El Museo del Prado*, Madrid, 1996. G. Sánchez Espinosa, *La biblioteca de José Nicolás de Azara*, Madrid, 1997. Mengs. *La scoperta del Neoclassico*, Venecia, 2001.

MCAR

7. Copia de la Real Orden de 9 de julio de 1783

Manuscrito

RABASE, Archivo-Biblioteca, leg. 87, 1-4

La primera noticia que llega a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando acerca de la presa que se hizo en Málaga a comienzos de 1779 tiene lugar al finalizar las hostilidades con Inglaterra. En una carta del Secretario de Estado, conde de Floridablanca, al Viceprotector de la Academia, el marqués de la Florida Pimentel, se da cuenta de la decisión de Carlos III de adquirir aquello que sea de utilidad para los fines de la Real Academia. A tal fin se pide que designen una persona capaz de reconocer las pinturas y obras de arte. Esta tarea será encomendada más tarde al Secretario Antonio Ponz, que en esos momentos se encontraba precisamente haciendo un viaje por Inglaterra.

Las Reales Órdenes que llegaban a la Academia se copiaban en la forma en que aparece este documento, con la intención de reunir las todas ellas en un libro copiator que no llegó a concluirse. Varias de estas Reales Órdenes, relacionadas con la presa del *Westmorland*, se conservan actualmente junto a la carta original que en cada caso les fue remitida por la Secretaría de Estado.

REAL ORDEN

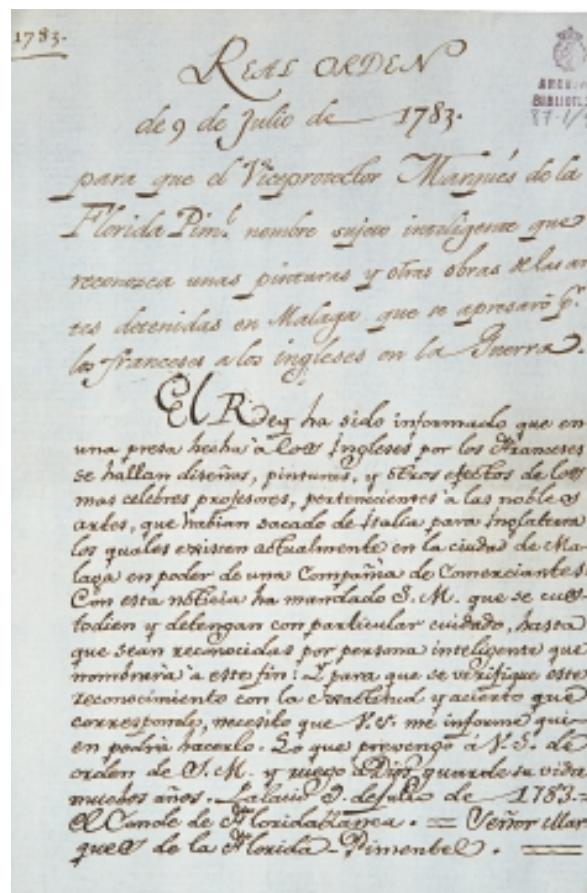
de 9 de Julio de 1783.

para que el Viceprotector Marqués de la Florida Pim.^l nombre sujeto inteligente que reconozca unas pinturas y otras obras de las artes detenidas en Malaga que se apresaron p.^r los franceses a los ingleses en la Guerra.

El Rey ha sido informado que en una presa hecha à los Ingleses por los Franceses se hallan diseños, pinturas y otros efectos de los mas celebres profesores, pertenecientes à las nobles artes, que habian sacado de Italia para Inglaterra los quales existen actualmente en la ciudad de Malaga en poder de una Compañia de Comerciantes: Con esta noticia ha mandado S. M. que se custodien y detengan con particular cuidado, hasta que sean reconocidas por persona inteligente que nombrarà à este fin: Y para que se verifique este reconocimiento con la exactitud y acierto que corresponde, necesito que V. S. me informe quien podrà hacerlo. Lo que

prevengo à V. S. de orden de S. M y ruego à Dios guarde su vida muchos años. Palacio 9. de Julio de 1783. = el Conde de Floridablanca. = Señor Marques de la Florida-Pimentel. =

JML



8. Antonio Ponz

Antonio Carnicero (dibujante) y

Manuel Salvador Carmona (grabador), 1793

estampa, 151 x 205 cm

Biblioteca Nacional, IH 7403-1

Este erudito escritor, artista y viajero nació en Bech (Valencia) el 25 de junio de 1725 y murió en Madrid el 4 diciembre de 1792, siendo Secretario de la Real

Academia de Bellas Artes, desde cuyo puesto tuvo el encargo de seleccionar e inventariar el contenido de los cajones del *Westmorland*.

Sus padres, Alejandro Ponz y Victoriana Piquer, lo destinaron a la carrera de letras y, después de haber cursado en Segorbe gramática y filosofía, marchó a Valencia a continuar sus estudios donde se doctoró en Teología. Abandonó pronto esta trayectoria para dedicarse a las Bellas Artes y se instruyó en el dibujo bajo la dirección del maestro valenciano Antonio Richart. En 1746 va a Madrid a completar sus estudios en los públicos de la Junta Preparatoria para la fundación de la Academia de San Fernando. En 1751 se traslada a Roma, donde estuvo durante nueve años perfeccionando su técnica pictórica y estudiando obras de los grandes maestros, lo que le hace uno de los españoles más instruidos en historia del Arte y antigüedades de su generación. En 1759, ante los descubrimientos de las ciudades enterradas por el Vesubio, se traslada a Nápoles donde le entusiasmaron tanto las ruinas, que decidió partir para Grecia y Egipto en busca de nuevos yacimientos, pero Alfonso Clemente de Aróstegui, ministro plenipotenciario en Nápoles y amigo suyo, le persuade para que no realice el viaje y vuelva a España.

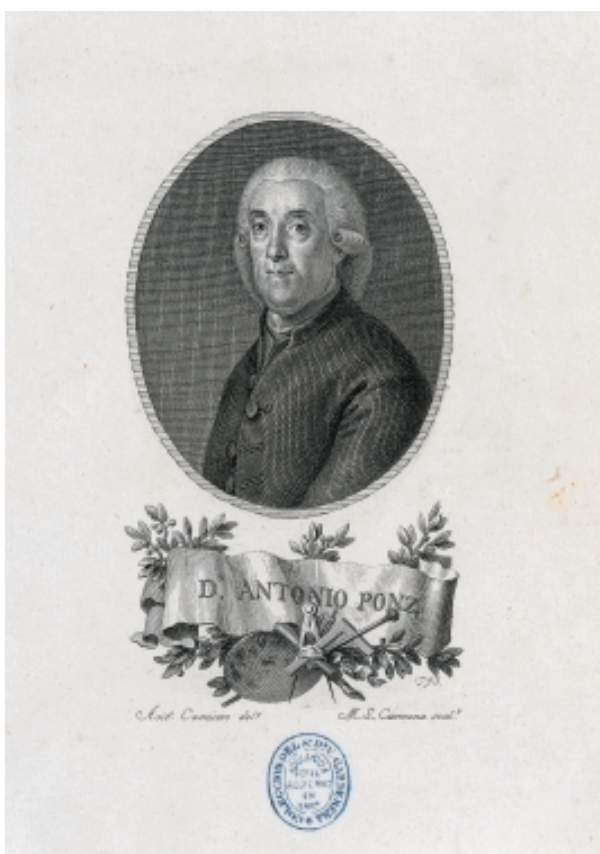
A su regreso a Madrid en 1761, fue encargado por el Gobierno para examinar y catalogar los códices de El Escorial. Además, pintó los retratos de los Sabios Españoles y copió numerosas obras expuestas en el monasterio, permaneciendo en estas tareas durante cinco

años. Concluida esta empresa, el Consejo Extraordinario, representado por don Pedro Rodríguez Campomanes, le envía a Andalucía con el fin de dictaminar sobre el valor de las obras artísticas que había en las casas que fueron de la extinguida Compañía de Jesús, y decide que aquellas que pudieran servir de modelos para la enseñanza, fueran trasladadas a la Academia de San Fernando. Quizá por su intervención, se incorporan en esta ocasión el martirio de San Judas Tadeo, que estaba en el noviciado de los Jesuitas de Sevilla atribuido a

Tintoretto, y otro que figura en el inventario de 1804 como *La Concepcion de N. S. por el Dn. Pablo de Roelas*, fue de una de las casas de los Jesuitas de Andalucía. Durante este viaje fue tomando anotaciones relativas a antigüedades, inscripciones, sepulcros, fundaciones de obras pías, costumbres, etcétera, que serían el germen de su magna obra *Viaje de España*. En 1771, animado por sus amigos, emprende un viaje por España y en 1772 sale a la luz el primer tomo, labor que no dejaría hasta completar diecinueve volúmenes más entre 1772 y 1794. Esta obra contiene un detallado

inventario de la riqueza artística española, obra que alcanzó gran celebridad en nuestro país y que muy pronto fue traducida a varios idiomas.

En reconocimiento de sus méritos, fue designado Secretario de la Academia de San Fernando en 1776. Durante el desempeño de este cargo, que desarrolló a lo largo de catorce años, el conde de Floridablanca,



Protector de la Academia desde 1777, le encarga en 1783 la labor de catalogar e inventariar el contenido de los cajones que, procedentes del puerto de Málaga, se habían trasladado a la Academia. Antonio Ponz tenía que seleccionar todas aquellas obras que pudiesen interesar para la enseñanza y el estudio de las Bellas Artes, haciendo una distinción entre los libros y estampas, por un lado, y los cuadros y demás preciosidades por otro. En noviembre de 1783, cuando había llegado la segunda remesa de cajones a la Academia, Ponz acababa de venir de una estancia de dos meses de Inglaterra. En este viaje se relacionó con destacadas personalidades de la vida política y cultural de aquel país con el deseo expreso de conocer sus gustos estéticos y artísticos. A su regreso realizó un minucioso inventario manuscrito del contenido de los cajones del *Westmorland* traídos de Málaga. No obstante, a pesar de existir esta relación manuscrita elaborada por Antonio Ponz, la procedencia de las obras de arte y demás objetos que se incorporaron a la colección de la Real Academia de San Fernando con motivo de este episodio, se perdió muy pronto, hasta el punto de que en futuros inventarios realizados tan sólo algunos años más tarde, como el de 1804, ya se ignoraban las circunstancias en que se habían adquirido.

Publicó el manuscrito de Felipe de Guevara, titulado *Comentarios de la Pintura*. Poco después el Rey le nombró Consiliario de la Real Academia de Bellas Artes, cargo que desempeñó hasta su muerte en 1792.

Bibliografía: Antonio Ponz, *Viaje de España*, Madrid, 1772-1794. *Catálogo general de la Cacografía Nacional*, Madrid, 1987. D. Crespo Delgado, "El Giro del mundo'. El viaje fuera de España (1785) de Antonio Ponz", *Reales Sitios* nº 152, 2º trimestre, 2002.

NPR

9. Lista de las obras llegadas a la Academia

Manuscrito

RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 87, 1-4-92

Siguiendo las instrucciones del conde de Floridablanca, el secretario de la Academia de San Fernando, Antonio Ponz, a su regreso de Londres a finales de 1783, hace un detallado inventario del contenido de cada uno de los cajones que habían venido de Málaga. En esta relación distingue los cuadros de los libros y estampas para facilitar la selección de lo que iba inicialmente a apartarse para la Academia. Estas listas manuscritas de su propia mano, con apostillas indicando el destino que se fue dando a algunos de los cuadros y otros objetos, constituyen una serie valiosa de documentos para conocer, sobre todo, la relación entre las iniciales de los cajones y el contenido de cada uno de ellos. Gracias en gran medida a este minucioso inventario de Ponz, podemos reconocer a la mayor parte de las personas a las que iban destinados los cajones y fardos del *Westmorland*. Aquí se muestra el catálogo de pinturas y otros objetos llegados en la segunda remesa en noviembre de 1783. Otra igualmente manuscrita con letra de Ponz lleva marcado con asteriscos lo que inicialmente despertó mayor interés para destinarlo a la Academia. Pese a la existencia de estos listados en el Archivo de la misma, en el Inventario de 1804 se desconoce la procedencia de la mayor parte de las esculturas y cuadros que vinieron de Málaga en esta ocasión:

Catálogo de Pinturas al oleo, y otras curiosidades contenidas en Varios caxones de la expresada segunda remesa que se depositaron en la Academia

de Sanfernando

Caxon † B.

Dentro de este Caxon hai una caxita de un modelo egecutado en corcho, de un templecito, ò ruina, en diferentes pedazos.

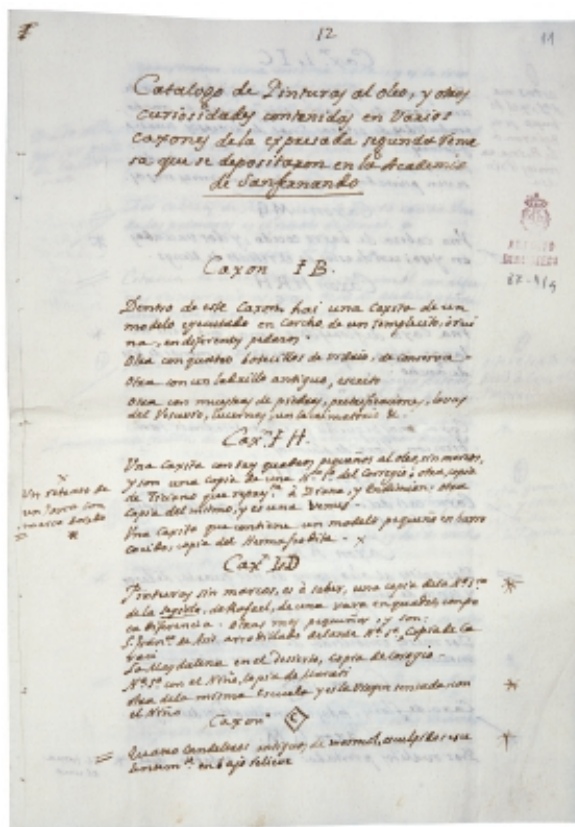
Otra con quatro botecillos de vidrio, de conserva

Otra con un ladrillo antiguo, escrito

Otra con muestras de piedras, petrificaciones, lavas del Vesuvio, lucernas, un lacrimatorio &.

Cax.n † H.

Una caxita con tres quadros pequeños al oleo, sin marcos, y son una copia de N.^a S.^a del Corregio; otra, copia de



Ticiano que repres.^{ta} à Diana, y Endimion, otra copia del mismo, y es una Venus.

*Una caxita que contiene un modelo pequeño en barro cocido, copia de Hermafrodita. (aparece una señal y un mensaje a la izquierda) un retrato de un joven con marco dorado **


Cax.ⁿ LD

Pinturas sin marcos, es à saber, una copia dela N.^a S.^{ta} de la Segiola, de Rafael, de una vara en quadro, con poca diferencia. Otras mas pequeñas, y son:*

S. Fran.^{co} de Asis arrodillado delante N.^a S.^a, Copia de Caraci La Madgalena en el desierto, copia de Coregio-

N.^a S.^a con el Niño, copia de Marati

*Otra dela misma escuela y es la Virgen sentada con el Niño **

Caxon 

*= Quatro candeleros antiguos de marmol, esculpidos excellentem.^{te} en bajo relieve **

(Véase Apéndice, Doc. nº 4).

10. José Nicolás de Azara y Perea

Domenico Cunego, 1781 (grabador),

Francisco Ramos (dibujante) y

Antón Rafael Mengs, 1774 (pintor)

estampa, 43 x 33 cm

Biblioteca Nacional, IH. 792-1

El erudito José Nicolás de Azara, coleccionista, mecenas, bibliófilo y amante de las artes, como llamaba Piranesi a sus clientes, nació en Barbuñales en 1730 y murió París el 26 de enero de 1804.

Estudió en la Universidad de Huesca, donde se graduó en Derecho. En 1760 fue nombrado oficial de la Primera Secretaría de Despacho de Estado, en donde demostró su talento diplomático. En 1765, ante la situación de tirantez entre el Rey Carlos III y el Papa Clemente XIII, Azara fue nombrado agente general de España en Roma, interviniendo en la elección de su sucesor Clemente XIV. A partir de aquí tuvo una intensa carrera diplomática; fue nombrado caballero pensionado de la Real Orden de Carlos III y diplomático en las Cortes de Parma y París. A la elevación del Pío VI al pontificado, volvió a Roma con el rango de agente general, posteriormente fue nombrado encargado de negocios y en 1784 ministro plenipotenciario ante la Santa Sede, con retención de la agencia y finalmente en 1789, Consejero de Estado.

Durante esta larga estancia en Italia, Azara compaginó su actividad de diplomático con su afición a las antigüedades y el estudio de la historia. En 1777 llevó a cabo excavaciones arqueológicas en la Villa Negroni (Esquilino) y posteriormente en la Villa de los Pisones en Tívoli, donde encontró la colección de retratos griegos que donó al rey y que se encuentra actualmente repartida entre el Museo del Prado y la Casita del Labrador en Aranjuez. Fue un gran bibliófilo, coleccionista de pinturas y antigüedades y mecenas de artistas y literatos españoles. Llegó a coleccionar una importante cantidad de obras de arte entre libros, monedas, medallas y bustos de filósofos.

Su estrecho contacto en Roma con artistas y personas del mundo de las artes le hicieron interesarse por las nuevas

JML

corrientes de gusto neoclásico. Intentó en todo momento enviar a la Real Academia de Bellas Artes, libros y copias que sirviesen para la formación del gusto de los alumnos y los profesores. Por mediación suya se hizo el encargo de copiar las estancias de Rafael al pintor Domingo Álvarez, porque, según escribe en una carta al conde de Floridablanca, *Estas pinturas del Vaticano, q. son diez, son la escuela de todas las Naciones, y los que no las estudian casi continuamente, se quedan muy atrás en el Arte. En Madrid no hay mas copias que las estampas de Volpato, q. al fin son estampas, y las falta el verdadero colorido, y sobre todo el verdadero carácter y expresión* (AGS, Estado, Roma, leg. 4999). El retrato que Mengs le hizo en Florencia, hoy conservado en una colección particular de Madrid, sirvió a Domenico Cunego para esta estampa, realizada a partir del dibujo de Francisco Javier Ramos. De igual modo, su amistad con Mengs, pintor de cámara del rey Carlos III y coordinador de la formación de los pintores españoles en Roma, le induce a encargar el busto de ambos al escultor irlandés Christopher Hewetson, del que también

hay algunas obras en el *Westmorland* y en particular el vaciado en yeso del retrato del pintor bávaro (cat. nº 87). A través de este último, se interesa por la obra de Winckelmann y se ocupa de enviar obras suyas a la Academia, que una vez en España no tuvieron la repercusión que Azara había deseado (AGS, Estado, Roma, leg. 4998).

En Roma tuvo ocasión de frecuentar el contacto con muchos de los caballeros ingleses que llegaban regularmente a la ciudad. En 1777 Thomas Pelham cuenta en una

de sus cartas (8 de abril) que solía comer habitualmente con el pintor Mengs *sensible por igual en cualquier otro tema como en la pintura* y con el embajador español Azara.

La relación de Azara con el *Westmorland* fue a través de un cajón con la iniciales TH^D. Se trataba de un cajón en el que el ex jesuita John Thorpe enviaba unas reliquias de mártires que eran regalo del Papa Clemente XIV para lord Arundell, barón de Wardour, a través de Thomas Hornyold. Preocupado por la suerte que hubieran podido correr las reliquias, Thorpe se entrevista con el representante español ante la

Santa Sede, José Nicolás Azara, a quien informa detalladamente de la presa del *Westmorland* pidiéndole que intervenga ante el Secretario de Estado español, el conde de Floridablanca, para la devolución de dicho cajón. Como recordatorio de lo tratado en esta reunión, que tuvo lugar en Roma en 1784, John Thorpe entrega una nota *pro memoria* en la que resume los acontecimientos y solicita recuperar el contenido del cajón (cat. nº 11). Este documento fue remitido por José Nicolás de Azara al conde de Floridablanca, y como consecuencia de ello, tras un

largo proceso, el cajón es enviado cuatro años más tarde a casa del Nuncio Pontificio, Monseñor Colonna.

Con posterioridad a estos sucesos del *Westmorland*, Azara fue el intercesor entre Napoleón y Roma durante las guerras con Italia. Habiendo ocupado los franceses en 1796 el norte de Italia, el Papa le nombró para que se entrevistase con Napoleón, con objeto de detener sus pasos. Tras salir vencedor en esta empresa, la ciudad de Roma lo aclamó como su libertador, le nombró uno de los 60 nobles romanos y acuñó una medalla en su honor.



Cuando el Papa Pío VI fue hecho prisionero, logró que se le tratase como al jefe de la Iglesia Católica con las consideraciones debidas, y antes que muriera Pío VI, redactó con él una bula a fin de preparar la elección del nuevo Papa, el futuro Pío VII. Con este importante asunto concluyó el ministerio de Azara en Roma, en el que estuvo 32 años.

José Nicolás Azara dejó una extensa obra literaria, pero quizás se le conozca más como el biógrafo del polifacético artista Anton Rafael Mengs, del que fue gran amigo y colaborador en sus excavaciones arqueológicas. Mengs muere en 1779 y en 1780 Azara saca a la luz *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del Rey* en la que menciona escuetamente el episodio de la presa del barco que transportaba el cuadro de la *Liberación de Andrómeda* (cat. nº 94).

Bibliografía: C. Corona Baratech, *José Nicolás de Azara. Un embajador español en Roma*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1948. G. Sánchez Espinosa, *La biblioteca de José Nicolás de Azara*, Calcografía Nacional, Madrid, 1997. "Pelham letters", en *A Dictionary of British and Irish Travellers*, s. v. "Pelham". P. León Alonso, "La colección de escultura clásica del Museo del Prado", en S. Schröder, *Museo del Prado. Catálogo de la Escultura Clásica, Volumen I: Los Retratos*, Madrid, 1993.

NPR

11. Nota "pro memoria" entregada en Roma por John Thorpe al ministro plenipotenciario Azara

Manuscrito

RABASE, Archivo-Biblioteca, leg. 87, 1-4-33

En 1784, cuando la guerra había concluido y las cajas que contenían obras de arte se habían transportado desde Málaga a la Academia de Bellas Artes por orden del rey, el ex jesuita John Thorpe mantiene una entrevista con José Nicolás de Azara, ministro plenipotenciario ante la Santa Sede. Su interés era el de recuperar una caja escondida en el compartimento secreto hecho en un bloque de mármol, en la que se contenían reliquias de santos.

Como consecuencia de la entrevista, el padre John Thorpe entrega un memorando o nota *pro memoria* al ministro español contándole con todo detalle las peripecias de esta caja de la que pedía su restitución, entendiendo que por su contenido no iban a ponerle dificultades los representantes de su Majestad Católica. Este tipo de notas resultantes de las entrevistas las guardaba Azara habitualmente junto con la correspondencia y las gestiones que hacía en cada caso (AGS, Estado 4997-1999), pero ésta en particular la envía al conde de Floridablanca, quien a su vez la remite al marqués de la Florida Pimentel con instrucciones de que se entregue la referida caja a quien procediese, lo que se hace más tarde al Nuncio Apostólico. Esta es la razón de que se halle entre los papeles relacionados con el *Westmorland* en la Academia de San Fernando.

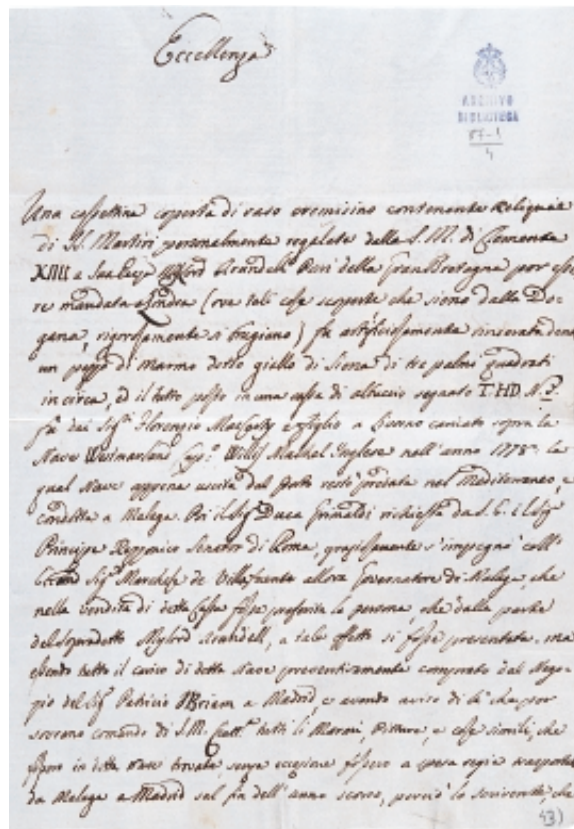
La nota de Thorpe aporta suficientes datos para desvelar ciertos aspectos de la presa, que siempre se ignoraron en la Academia. Uno de ellos, que ha sido fundamental en posteriores indagaciones, es el nombre mismo de la fragata y las circunstancias de su presa: *la Nave Westmarland Capº Willis Machel Inglese nell'anno 1778: la qual Nave appena uscita dal porto restò predata nel Mediterraneo, e condotta a Malaga*.

Este documento no tiene fecha, pero, teniendo en cuenta que los cajones de Málaga llegaron a Madrid entre octubre y noviembre de 1783, la entrevista de Thorpe con Azara tuvo lugar en 1784: *...avendo aviso di là che per sovrano comando di S. M. Cattª tutti li Marmi, Pitture, e cose simili, che fossero in detta Nave trovate, senza eccezione fossero a spesa regia trasportate da Malaga a Madrid sul fin dell'anno scorso...*, aunque hace alusión a las muchas diligencias que había hecho con anterioridad, de las que no hemos hallado documentación. La primera gestión la hizo a través del Príncipe Rezzonico, Senador de Roma, quien se interesó por el tema ante el duque de Grimaldi, antecesor de Azara en la embajada. Se dieron instrucciones a los representantes de los agentes McCarty e hijos, de Livorno, para que intentasen adquirirla cuando se procediese a la venta del *Westmorland* en Málaga, para lo que pidieron la colaboración del marqués de Villafuente, entonces gobernador de la plaza. Pese a tales diligencias, la totalidad de la carga había sido comprada,

según la noticia que había llegado a Thorpe, por el comerciante Patricio O'Brian, asentado en la Corte.

Un informe elaborado en el siglo XIX, con algunos errores en cuanto las fechas, lleva una anotación al margen hecha por la persona que lo elaboró, en la que aconseja traducir este escrito, a fin de ver qué puede aclarar sobre el asunto: *Hay q.^e traducir la adjunta nota italiana a ver si dice algo del buque y buscar cuando donde y como se hizo la presa.*

El texto de la nota de Thorpe es el siguiente: *Eccellenza: Una cassetina coperta di raso cremisino contenente Reliquie di SS. Martiri personalmente regalate dalla S. M. di Clemente XIII a Sua Enza MyLord Arundell Pari della Gran Bretagna per essere mandata a Londra (ove tali cose scoperte che siano dalla Dogana rigorosamente si brugiano) fu articiosamente rinserata dentro un pezzo di Marmo detto giallo di Siena di tre palmi quadrati in circa, ed il tutto posto in una cassa di albuccio segnato T. HD. N. 1. fu dai sig.^{ri} Florenzio MacCarty e figlio a Livorno caricata sopra la Nave Westmarland Cap^o Willis Machel Inglese nell'anno 1778: la qual Nave appena uscita dal porto restò predata nel Mediterraneo, e condotta a Malaga: Poi il Sig.^e Duca Grimaldi richiesta dal E. il Sig.^r Principe Rezzonico Senator di Roma, graziosamente s'impegnò coll'Eccmo Sig.^r Marchese de Villafuente allora Governatore di Malaga, che nella vendita di detta cassa fosse preferita la persona che dalla parte del sopradetto Mylord Arundell, a tale efetto si fosse presentata. Ma essendo tutto il carico di detta Nave preventivamente comprato dal Negozio del Sig.^r Patricio O'Briam a Madrid, e avendo avviso di là che per sovrano comando di S. M. Catt^a*



tutti li Marmi, Pitture, e cose simili, che fossero in detta Nave trovate, senza eccezione fossero a spesa regia trasportate da

Malaga a Madrid sul fin dell'anno scorso, perciò lo scrivente, che è l'Ab: Giovanni Thorpe Inglese dimorante in Roma, per commissione del detto Mylord Arundell ricorre all'animo nobile di V^a Eccz^a supplicandola di fare i suoi vevoli uffici presso la Corte, affin che la detta cassa non contenente altro che l'incluse Reliquie de SS. Martiri sia rilasciata alla requisizione del supplicante, che però altro non desidera, se non che il conetente marmo sia aperto, e levata indi la cassetina, che sola si desidera, e s'implora.

(en otra letra) Promemoria per Sua Eccez. Il Sig.^r Cavalier d'Azara Mr^o di S. M. Catt.^a presso la S. Sede (rúbrica)

(en otra letra) Se pase de esto, y si puede estar entre las cosas

compr. das en Malaga q.^e hemos trahido a la casa de la Academia de las Artes.

JML

12. Carlos Antonio de Borbón (Príncipe de Asturias)

Manuel Salvador Carmona, 1778

estampa, 48 x 34,5 cm

Biblioteca Nacional, IH. 1712-10

Nació en Nápoles el 11 de noviembre de 1748 y murió en Roma el 20 de enero de 1819. Hijo de Carlos III y María Amalia de Sajonia, vino a España en 1759 cuando su padre es proclamado Rey a la muerte de Fernando VI.

El 15 de julio de 1760 tuvo lugar en la Iglesia de San Jerónimo el Real de Madrid la doble ceremonia de prestar acatamiento al Rey, quien juró los fueros de España e hizo la presentación de su hijo, que sólo contaba doce años, como Príncipe de Asturias, al cual se le proclamó heredero de la corona a pesar de no haber nacido en España.



Carlos III procuró que su hijo tuviera una educación muy esmerada, para lo que a su llegada a España nombró a Joaquín de Zúñiga, duque de Béjar, como preceptor del príncipe. Pero las aficiones de éste eran la relojería y la caza, que compartía en numerosas ocasiones con su padre. Carlos III le dio entrada en su consejo desde muy temprana edad, para instruirle en asuntos de gobierno, por lo

tanto, asistía a los Consejos en el Ministerio del marqués de Grimaldi, pero Carlos IV pone poco interés en tareas de gobierno, dedicándose a otras actividades. En septiembre de 1765 cuando contaba diecisiete años de edad, y con manifiesto rechazo del príncipe, se le casa por razones de Estado y consolidación dinástica con su prima hermana María Luisa de Parma, en quien desde el primer momento depositó las obligaciones reales.

En 1784, cuando los cajones con obras de arte y preciosidades llegan a Madrid, los Príncipes de Asturias, junto con Floridablanca, realizan una visita a la Academia para ver el contenido de éstos. Repartidos en varios cajones había una cornisa de mármol en cinco piezas, en otro había un pedazo de cornisa de mármol con niños esculpidos en el friso, todos resultaban ser piezas de una chimenea, piezas que el protector de la Academia, Floridablanca, regaló al Príncipe de Asturias para ser colocadas en la casita que Juan de Villanueva, arquitecto al servicio del rey y del municipio, estaba realizando en El Pardo, en el mismo año de la venida de la segunda remesa de obras a la Academia.

Junto con esta chimenea, vino otra que en la actualidad se puede contemplar en el Palacio Real de Madrid. En el inventario realizado por Antonio Ponz encontramos más regalos enviados al príncipe de Asturias por el protector de la Academia; entre éstos hallamos: *grupo de dos jóvenes de mármol, de vara de alto, copia del antiguo, parecen bacantes. Otros semejantes regaló el Sr Pro^{tor} al Príncipe N. S* (hoy se encuentran en el Palacio Real) *y otro del mismo tamaño, y materia, y parecen Psyquis, y Cupido que se besan* (cat. n° 75 y 76).

En 1788 fallece Carlos III y le sucede en el trono Carlos IV, a la edad de cuarenta años, pero pronto las responsabilidades del gobierno van a estar en manos de Manuel Godoy. Éste se hizo cargo de la Secretaría de Estado, que habían ocupado Floridablanca y el conde de Aranda. Desde entonces Manuel Godoy fue el árbitro de los designios de España.

El reinado de Carlos IV no fue muy largo, pero muy intenso en cuanto acontecimientos que llevaron a España

a una guerra. Desde 1789, la política de Carlos IV estuvo estrechamente vinculada a Francia, primeramente por los sucesos revolucionarios y posteriormente, por los sucesivos tratados bilaterales que desembocaron en la entrada de España en continuas contiendas bélicas contra Inglaterra y Portugal. Estos hechos fueron mermando tanto la Hacienda como la política exterior e interior de España, conduciendo poco a poco a la monarquía al desastre, que terminó con la entrega de la corona a manos francesas y con la invasión de sus tropas en territorio español, acontecimientos que desembocaron en la Guerra de Independencia de 1808.

Carlos IV y María Luisa de Parma pasaron sus últimos años en el exilio, primeramente en Francia y posteriormente en Italia, y no volverían más a España, temeroso Fernando VII de algún proyecto liberal de sustituirle, muriendo los dos cónyuges en 1819 con pocos meses de diferencia.

Durante su reinado, a pesar de los avatares políticos, se le dio gran impulso a la industria, a la ciencia y la tecnología. Permitted la entrada de todo artesano o industrial extranjero con el fin de que enseñara su industria en España, creó el Cuerpo de Ingenieros Cosmógrafos del Estado, el Real Colegio de Medicina de Madrid, el Instituto de Gijón, el Museo Hidrográfico y otros centros.

Bibliografía: *Catálogo General de la Calcografía Nacional*, Madrid, 1987.

NPR

13. María Luisa de Borbón (Princesa de Asturias)

Juan Antonio Salvador Carmona, 1778
 estampa, 23,3 x 35,8 cm
 Biblioteca Nacional, IH 5386-12

Nació en Parma el 9 de diciembre de 1751 y falleció en el 2 de enero de 1819. Era la tercera hija de los duques Felipe y Luisa Isabel, nieta paterna de Felipe V de España e Isabel de Farnesio. Su madre fue hija de los reyes de

Francia Luis XV y María Leczinscka; por lo tanto, era prima hermana de Carlos IV.

Fue educada al estilo francés en la corte parmesana, que era completamente francesa en sus formas ya que por aquella época era la Corte de Versalles la que dictaba los usos y costumbre en Europa. Cuando Carlos IV contaba diecisiete años y ella catorce, fue elegida como esposa de



éste. Aparte de los motivos políticos y dinásticos, se buscaba a alguien que supliera con sus dotes las que le faltaban al príncipe Carlos. A María Luisa se la consideró más hábil y más competente para asuntos de gobierno que su futuro esposo. Muestra de su temperamento lo evidenció el hecho de que nada más firmar su contrato matrimonial el 4 de septiembre de 1765 en Parma, exigió que se le tributaran los honores de princesa de Asturias.

Sus biógrafos nos dan noticias contradictorias, entre ellos contamos con defensores que destacan su activo papel político ante la ineficacia de su marido y con detractores quienes la hacen responsable de la decadencia que sufrió España durante su reinado. Se la acusa varias veces siendo todavía Princesa de Asturias de adúltera, aunque su vida como princesa estaba presidida por un rígido protocolo que le imponía la camarera mayor. Primeramente se le inculpa de mantener relaciones con un joven guitarrista Guardia de Corps y posteriormente con otro personaje de la guardia que tuvo mucho que ver con la historia de España, Manuel Godoy. Lo que sí es cierto es que casi desde su llegada a la corte fue la primera dama política y cultural ante la dejadez de los asuntos de gobierno de su marido.

Carlos IV, influenciado por su mujer, se verá envuelto en una conspiración en torno al conde de Aranda (partido aragonés) frente Floridablanca (partido murciano). Los Príncipes de Asturias eran simpatizantes del partido aragonés, agrupándose alrededor de ellos una corte paralela a la del Rey Carlos III. María Luisa, al darse cuenta que lo que pretendía Aranda era derrocar a Floridablanca y que abdicara el Rey, promueve el abandono de ambos príncipes al conde de Aranda.

Entre muchos de los objetos artísticos que vinieron en los cajones procedentes del *Westmorland* se encontraban numerosos regalos que los viajeros del *Grand Tour* compraron para sus familiares y como recuerdos personales, tales como encajes, sedas, abanicos, flores de plumas, etcétera. Estos objetos se fueron apartando en el inventario realizado por el Secretario de la Academia de San Fernando, Antonio Ponz, y anotando aquellos que se les podía regalar a María Luisa de Parma, entonces Princesa de Asturias. Entre estos obsequios se encontraban en un cajón con las siglas LB, destinado a lord Bessborough, artículos tales como una guarnición para batas y unas flores de plumas. María Luisa era muy aficionada al lujo cortesano, siempre iba enojada, presentándose con frecuencia con diamantes sobre su cabeza y pecho y con zafiros de gran valor, poseyendo también un lujoso guardarropa. Sin duda las plumas eran un adorno que estaba de moda, puesto que Goya la retrata en un par de ocasiones con ellas, al igual que

este grabado realizado por Manuel Salvador Carmona. El envío ordenado por Floridablanca está puntualmente anotado en el libro de cuentas de la Academia correspondiente al año 1785: *ciento y siete r.º de v.º que he pagado al Portero Jph Panucci por el gasto que tubo con los mozos q llevaron al Pardo los cajon.º de flores* (RABASE, Biblioteca, sig. 227/3). Se deduce que en este momento estaban ya ocupando la Casita del Príncipe en el Pardo, a la que se llevan otros objetos procedentes de la presa hecha a los ingleses.

Como italiana desarrolló el gusto por el arte, debiéndose a ella, en gran parte, la actual decoración del Palacio de Aranjuez, que fue su lugar favorito de residencia. A ella también se le debe en su mayor parte la decoración y ornato de la famosa Casa del Labrador, que fue levantada íntegramente a instancias suyas, incluso una tapicería de una de las salas es obra personal de la reina. Pone de moda en España los palacetes diminutos, las casitas de recreo en medio de los bosques reales.

Bibliografía: *Catálogo General de la Calcografía Nacional*, Madrid, 1987.

NPR

14. Lista con notas marginales de Ponz

Manuscrito

RABASE, Archivo-Biblioteca, leg. 87 1-4-33

La persona encargada desde el primer momento de hacer las listas del contenido de los cajones del *Westmorland* fue don Antonio Ponz, entonces Secretario de la Academia. A él se deben dos listas, de formato en 4º y en 8º, en las que separa los libros y estampas del resto de los cuadros y obras de arte. Una de estas listas es la que inicialmente sirve para marcar los objetos que se apartan para la Academia, siguiendo las instrucciones del conde de Floridablanca. Pero hay otros objetos que se envían a sitios distintos: a la Princesa de Asturias le remiten una guarnición para bata y unas flores de plumas que lleva José Paniucci al Pardo. En una carta de don Carlos Ruta

se agradece, en nombre del Príncipe de Asturias, el regalo de dos estatuillas del *Westmorland*, lo que anota y rubrica el propio Ponz al margen indicando que *se entregaron para S. A. las estatuillas, habiendo venido por ellas Dn. Carlos Ruta con un aviso del Sr. Protector*. También mandan al Pardo una chimenea de mármol blanco con decoración de flores que caen a ambos lados de un cesto, instalada en la Casita del Príncipe por el arquitecto Juan de Villanueva. Al Palacio Nuevo otra chimenea de mármol *verde antico*, *giallo antico* y blanco de Carrara que se instala en el cuarto del rey. Junto con la chimenea se envían también dos figuras de bacantes que se describen como antiguas, así como una moderna de dos bacantes danzando (cat. nº 76) y otra de Eros y Psique (cat. nº 75). También a los príncipes les apartan las que al parecer eran las mejores mesas de piedras duras que llegaron en la primera remesa en el cajón LIC. En la carta de Floridablanca a Ponz fechada el 28 de abril de 1784, hay una nota en la que se explica: *Habiendo estado con S. E. el Señor Protector dispuso que la chimenea, y ciertas estatuillas se remitiesen al Rey entonces Principe para su nueva casa de campo del Pardo. Asimismo las mesitas embutidas de piedras duras con dibujos de las mismas, la guarnición de flores para una bata, y otras sueltas dispuso que se enviasen á la Reyna Princesa de Asturias entonces, como así se hizo* (RABASE, leg. 87, 4-1).

Al palacio que ocupaba Floridablanca como Seretario de Estado ordena trasladar el retrato de George Legge (cat. nº 48) y el de Francis Basset (cat. nº 51), pintados por Pompeo Batoni, junto con otro de un Apóstol y dos de unos niños de medio cuerpo que describen como *del estilo de Rubens*, aunque se trataba de obras modernas. No se

menciona el envío de ningún libro ni colecciones de grabados, aunque es posible que se diesen instrucciones análogas para algunos de los volúmenes de Piranesi que se encontraban repetidos varias veces o de alguna obra similar.

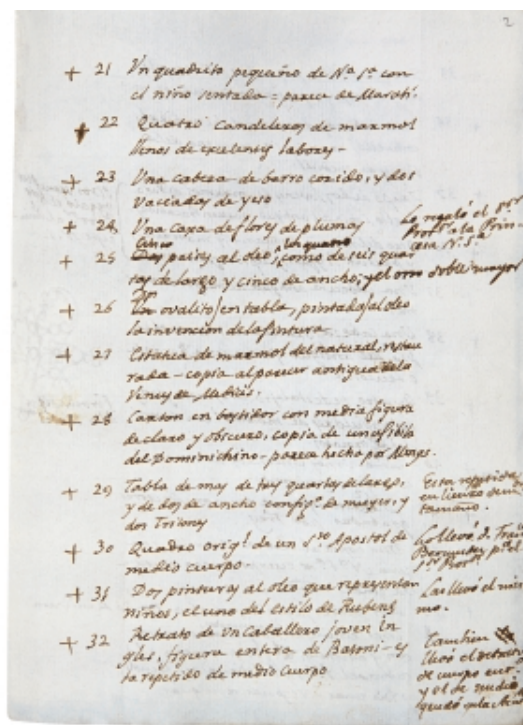
El envío de buena parte de estos objetos, que se hace en fechas diferentes, aparece perfectamente reflejado en las instrucciones escritas que quedan en el archivo de la Academia. Además de ello, en una de las listas, Antonio Ponz hace en otro momento anotaciones personales, con objeto de dejar clara constancia del destino que han tenido los cuadros y otros objetos que no estaban en la Academia. Estas notas están precedidas de una marca consistente en una cruz inscrita en un óvalo y las apostillas correspondientes en cada caso:

- Estas mesas, y el dibuxo se regalaron à la Reyna entonces Princesa

- Lo regaló el S.^{or} Prot.^{or} a la Princesa N. S.^a.
- Lo llevó d. Fran.^{co} Bermudez p.^a el S.^{or} Prot.^{or}
- Tambien llevó el retrato (de Francis Basset) de cuerpo ent.^o y el de medio quedó en la Acad.^a
- Otras semej.^{tes} regaló el S.^{or} Prot.^{or} al Principe N. S. (Esculturas de bacantes y de Eros y Psique).
- Todo lo que corresponde à esta chimenea se dio de orden del S.^r Protector al Principe p.^a la Casita del Pardo. -Lo llevo D. Franciso Bermudez para el Sr. Protector.

Ésta y otras apostillas semejantes permiten conocer el paradero de los escasos objetos que el conde de Floridablanca ordenó distribuir y gracias a las cuales podemos localizar algunos de ellos en los lugares indicados.

JML



15. Vista del Panteón de Agripa

anónimo, 1777/1778

guache sobre papel, 50,2 x 72 cm.

RABASE, Museo. Gabinete de Dibujos, D-2856

En el cajón E del *Westmorland* viajaba esta vista del Panteón de Agripa, una acuarela recuadrada a tinta y orla con preparación al temple gris verdoso. En el anverso, ángulo superior derecho, lleva el sello de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y, en el reverso, la anotación *Antico Tempio del Panteon, n° 6*, en tinta sepia.

El templo originario había sido construido por Agripa, general de Augusto, como todavía hoy puede leerse en la inscripción del arquitrabe y allí recibían culto muchos de los dioses romanos y también César y Augusto, según nos cuenta Dión Casio (53.27.2-3). Entre los años 118 y 125 fue remodelado por Adriano, a cuya actuación debemos su fisonomía actual. A diferencia de otros edificios contemporáneos, el Panteón sobrevivió a las muchas vicisitudes que siguieron al desmoronamiento del imperio romano, gracias a su transformación en la iglesia cristiana de *Santa*

Maria ad Martyres en el año 609, durante el pontificado de Bonifacio IV. Pudo así conservar el antiguo esplendor de su pórtico octóstilo con grandes columnas en granito egipcio gris y rosa. Esta fachada de gusto clasicista era muy apreciada en el siglo XVIII e incluso inspiró al primer gran arquitecto neoclásico, Jacques Germain Soufflot, en la construcción del Panteón de París. Pero fue sobre todo admirada la inteligencia de las soluciones arquitectónicas tomadas en el interior del edificio, un gran espacio circular

no interrumpido por elementos portantes, que sujetaba una inmensa cúpula en cuya cima se abría un óculo central de nueve metros de diámetro. A través de él pasaba levemente la luz natural que iluminaba el edificio. Tan sólo el revestimiento interior de los casetones de la cúpula, que debieron ir decorados con rosetones bronceos, se había perdido. Numerosos grabados y dibujos, entre los que se cuentan los de Piranesi y Panini, son testimonio de esta admiración.

Sostiene Goethe en su *Viaje a Italia* que el Panteón es uno de los edificios de Roma que *se han apoderado con tanta fuerza de mi alma que apenas hay en ella sitio para algo más*.

El Panteón se había convertido, además, en un lugar significativo para los amantes del arte en la ciudad de Roma. Rafael Sanzio había sido enterrado en su interior en 1520, y también allí se había formado en 1548 la *Compagnia dei Virtuosi al Pantheon*, en la que durante varios siglos se

reunieron los más importantes músicos, arquitectos, escultores y pintores de Roma. El propio José Nicolás de Azara dedicó en el edificio una inscripción en honor de Rafael Mengs a la muerte de éste y colocó en su memoria el busto que había encargado al escultor irlandés Christopher Hewetson.

Esta es una de las

muchas vistas del exterior del templo que debieron circular en la Roma del momento. El edificio aparece majestuoso al fondo de la escena, con su estructura de tres cuerpos y dos pequeños campanarios que Bernini había construido para la iglesia y que hoy ya no pueden verse, pues fueron demolidos en el año 1883 para devolver al templo su aspecto originario. En este dibujo deben hacerse notar ciertos errores en la perspectiva y en los volúmenes del edificio, que se observan sobre todo





en la cubierta de la cúpula, mal trazada en su parte trasera. Se retrata además la Piazza della Rotonda, tal y como se presentaba tras la remodelación urbanística a la que había sido sometida en tiempos del pontífice Clemente XI. A la izquierda de la imagen aparece la preciosa fuente de Giacomo della Porta, que corona el pequeño obelisco de Ramsés II, proveniente del Iseo Campense. El guache nos muestra la pintoresca reutilización de los espacios de la ciudad de Roma, un fenómeno que observa curioso el español Leandro Fernández de Moratín en su *Viaje a Italia* donde comenta: *...en el circo Máximo y en las deliciosas termas de Caracalla se cultivan berzas, en las de Tito mugen bueyes; las soberbias galerías del anfiteatro flavio sirven de guardar estiércol y los restos magníficos de la Casa Aurea de Nerón, o sea el Templo de la Paz que se adornó con los despojos de Jerusalén destruida son hoy matadero de gorrinos...* La gran plaza del Panteón es ahora sede de un animado mercado, con sus puestos de carnes y frutas, gente ociosa que camina y habla en el bullicio de la actividad comercial.

Bibliografía: W. L. Mc Donald, *The Pantheon. Design, Meaning and Progeny*. Londres, 1976; H. Stierlin, *Hadrian et l'architecture romaine*, Friburg, 1984. E. Tormo y Monzó, *Monumentos de españoles en Roma y de portugueses e hispanoamericanos*. Madrid, 1942.

IMR

16. Vista del Foro Republicano

Gian Battista Piranesi, 1778

aguafuerte

RABASE, Archivo-Biblioteca, A-1071

Entre los recuerdos que los viajeros ingleses adquirían en Italia estaban, además de los grabados que reproducían las más famosas obras de arte, las estampas en que se veían los lugares que habían visitado. Entre las primeras destacaban los ejemplares de la *Schola Italica Picturae*, editados desde 1774 por Gavin Hamilton y entre los segundos, los *Campi*

Phlegraei, publicados bajo los auspicios de sir William Hamilton, y, sobre todo, las estampas de Gian Battista Piranesi, el arquitecto y grabador de moda entre los *grand-touristas* británicos de la segunda mitad del siglo XVIII.

Hasta cuarenta ejemplares encuadernados de todas las obras disponibles de Piranesi se localizan en los cajones del *Westmorland*. Los destinatarios eran, con seguridad, los mejores clientes ingleses del artista en 1778, precisamente el año de su fallecimiento. A tres de ellos, John Barber (cajón HB), Penn Asheton Curzon (cajón PC) y Francis Basset (cajón FB) dedica estampas sueltas de su obra *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne, ed ornamenti antichi*. También aparecen volúmenes encuadernados con sus estampas destinados a John Henderson (HH), el conde de Bessborough (EB), lord Dartmouth (LD) y otro cliente no identificado (LIC).

La imagen que aquí se comenta forma parte de la serie piranesiana conocida comúnmente como *Vedute di Roma diseguate ed incise da Gianbattista Piranesi architetto veneziano*, colección de estampas que fueron realizadas por el artista desde la segunda mitad de la década de 1740 hasta el final de su vida.

Las vistas de Roma fueron editadas y vendidas ya formando libros, como en este caso, ya como ejemplares sueltos. Las ediciones encuadernadas fueron enriqueciéndose conforme la serie iba siendo completada. A veces eran mezcladas al ser cosidas con estampas de otras series del mismo autor o de su hijo, de forma que hoy se conocen varios ejemplares que muestran combinaciones diversas y que datan de momentos diferentes.

Piranesi, sirviéndose de un gran formato desacostumbrado en estas obras, de su destreza técnica como aguafuertista y, sobre todo, de su privilegiada capacidad para observar la realidad y reproducirla intensificada, tuvo el mérito de fascinar con sus vistas de Roma tanto a otros artistas, como a los viajeros que no iban a descubrir novedades sino a reconocer lo que había leído antes y recordar después lo que habían visitado. El Foro Republicano, entonces conocido como *Campo Vaccino*, era, por su densidad monumental, un santuario para viajeros, arquitectos y anticuarios, un

lugar obligado en el periplo romano, un escenario ante el cual dejarse impresionar por la grandeza de Roma. El templo de Antonino y Faustina, el Anfiteatro Flavio, el arco de Tito, el semienterrado de Septimio Severo, el identificado entonces como templo de Júpiter Stator, el templo de Saturno, el de Vespasiano, los Orti Farnesiani y tantos otros restos del pasado, otorgaban a este lugar privilegiado un valor emblemático que lo convertía, como hoy, en objetivo incuestionable de visita.

Las estampas romanas de Piranesi fueron de los más eficaces instrumentos para fomentar el prestigio de la cultura clásica en toda Europa. Los viajeros ilustrados ingleses compartirían con el artista veneciano un mismo objetivo: reconstruir la grandeza de la Roma clásica, admirar sus *reliquiae* con una veneración casi sagrada. Hubo grabadores ingleses que, apoyados en el éxito de las *vedute* de Piranesi, Canaletto o Panini, hicieron réplicas de ellas o adoptaron su óptica, aplicada por ellos a monumentos del resto de Europa.

Piranesi fue, tal vez, el artista del siglo XVIII que mejor supo transmitir a sus contemporáneos la morbosa belleza de una arquitectura decrepita a punto de ser devorada por el tiempo y la naturaleza. En los jardines europeos de la época, especialmente en los ingleses, no se construyeron sólo flamantes rotondas y pulcros templos vitrubianos, sino directamente sus ruinas, haciendo pensar a los paseantes que caminaban por una vía Apia, por un Ponte Salarío, por un Campo Vaccino prodigiosamente aparecidos en plena campiña del condado de Essex. Nunca antes de Piranesi, presente y pasado lograron tal grado de identificación. En esta visión del Foro late aún el sosiego de un paisaje visto a través de los “anteojos de Claudio” (de Lorena) pero vibra ya el valor de lo pintoresco prerromántico, la íntima relación entre arte y naturaleza, la veneración por el fragmento que retomarían Thomas Jones en sus cuadros o John Soane en sus arquitecturas. Y también hallamos el rigor en la reconstrucción del detalle arqueológico, pues Piranesi, que concilia prodigiosamente realidad y fantasía, pone, como afirma Ficacci (2000, p. 59), *l’immaginazione al servizio della verità*.



Estampas como ésta de Piranesi y, más probablemente, versiones reducidas, vulgarizadas y comercializadas por otros grabadores e impresores ingleses como Bowles, Sayer o Boydell, que las vendían en sus tiendas de Oxford Street, alcanzaron una popularidad y difusión extraordinarias por toda Europa, incluida España (Lafuente-Ferrari, 1936 y Moreno, 1979).

Pegadas en cartulinas, iluminadas con delicadas aguadas, muchas de estas estampas no eran enmarcadas sino guardadas en carpetas y visualizadas con un artilugio formado por un armazón piramidal en cuyo vértice era colocada una lente y en cuya base eran situadas sucesivamente las láminas para ser vistas en el ámbito familiar o por los curiosos transeúntes que cedían ante las invitaciones del charlatán callejero que cobraba unas monedas por el servicio. El pregón voceado sería probablemente *Vedete le città piú belle di tutto il mondo*, frase que en boca

de españoles se corrompió en *totti li mundi* y, finalmente, en *titirimundi*, tal y como ha llegado a nosotros. Cuando Alejandro de Gálvez en su viaje europeo pasa por Bayona, en junio de 1755, deja escrita en su diario la referencia a un sevillano que ofrece tal servicio con ayuda de la *nueva invención del cajón de vidrio de aumentación u óptica en que se ven por estampa los edificios más famosos de Europa*. Criticando, como haría más tarde Jovellanos, la actividad de estos animadores culturales de la época, dice: *entretienen a los ociosos con la marmota (;), "toti-limundi", linterna mágica, etc.* (Gálvez, 1755 (1997), 2).

No sería de extrañar que nuestros viajeros del *Westmorland* dispusieran de estas máquinas para ver las "postales" de su viaje. Entre los instrumentos ópticos que podían comprarse ya en 1765 en el taller de George Adams, el fabricante de instrumentos del rey de Inglaterra, se mencionan explícitamente *Zogroscopios* o

máquinas para la visión de grabados de perspectiva, y también *cajas y lentes para mirar grabados* (Hockney, 2000, p. 214). La fascinación por los adelantos técnicos era uno de los signos de la época y estas últimas versiones popularizadas era el testimonio de su difusión. Como puede comprobarse, la cámara clara, la cámara oscura, la linterna mágica, el teatro de sombras chinescas y otros trucos de óptica que hoy sabemos influyeron sobre el arte de Goya y sus contemporáneos (Serrera, 1996, p. 83-112) no sólo eran usados por los artistas para captar y reproducir la realidad, sino también por sus clientes para dejarse fascinar por estos “embelezos”.

Bibliografía: Cat. Exposición, *Piranesi. Antiquità Romane. Vedute di Roma*, Milán, 2000. Cat. Exposición, *John Soane. Arquitecto*, The British Council, Madrid, 2001. L. Ficacci, *Giovanni Battista Piranesi*. Colonia, 2001. H. Focillon, *Giovanni Battista Piranesi*, París, 1928. A. de Gálvez, *Un sevillano por Europa. El viaje de Gálvez en 1755*, Sevilla, 1997. D. Hockney, *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. Barcelona, 2001. E. Lafuente-Ferrari, *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1936. J. Moreno, “Biblioteca de Palacio. Grabados de Piranesi”, *Reales Sitios*, 60, 1979, p. 21. J. M. Serrera, “Goya, los caprichos y el teatro de sombras chinescas”, *Caprichos de Goya*. Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación la Caixa, Fundación El Monte, Madrid, 1996.

AP

17. Plano de Roma

Ignazio Benedetti (grabador), Roma, 1773
 estampa, 46,5 x 67 cm. en hoja de 55,5 x 79 cm
 RABASF, Archivo-Biblioteca, Mp-18

Este plano de Roma es una reproducción, como se indica en su cartela, realizada por Ignazio Benedetti de un plano original diseñado por Giovanni Battista Nolli (1701-1756) que fue un geómetra y arquitecto afamado de la primera mitad del siglo XVIII en Italia. Es conocido sobre todo por su grandilocuente y meticuloso proyecto sobre el plano preciso de la ciudad de Roma

que comenzó a realizar en 1736 y finalizó en 1748, con un esforzado trabajo de campo (el proyecto fue ideado y dirigido por Antonio Baldani, bajo el patronazgo del cardenal Alessandro Albani y apoyado por Clemente XII y Benedicto XIV). Este plano es una reducción de aquél, pero conservando su exhaustividad y precisión e introduciendo los nuevos hitos arquitectónicos descubiertos o facturados tras la finalización del original. Fue hecho bajo el patrocinio de Giovanni Carlo Boschi, arzobispo titular de Athenae, prefecto de la corte papal, nombrado cardenal en 1766 por Clemente XIII y uno de los pilares del patronazgo romano de la segunda mitad dieciochesca.

El plano se compone de tres elementos gráficos fundamentales:

- El plano mismo de la ciudad que señala no sólo al detalle calles y avenidas, sino incluso los relieves que ayudan a señalar esos siete hitos físicos romanos que son las siete colinas de Roma (Aventino, Esquilino, Palatino, Quirinal, Viminal, Celio y Capitolio). Es la entidad gráfica principal de este documento, señalado por el espacio que ocupa en el soporte y la centralidad en el mismo.

- Cartela de identificación de monumentos (*Indice/ Delle Fabriche più ragguardevolil contenute nella Pianta*) y cartela (con rocalla coronada por un angelote que porta un escudo) que expresa el motivo de la creación del mapa. Como es natural, la cartela con el número de identificación de los hitos espaciales del plano es un elemento auxiliar del plano en sí. A través del carácter de los monumentos señalados, puede aún observarse el peso fundamental que desempeñan los dos mayores poderes sociopolíticos del Antiguo Régimen, incluso aún en el siglo XVIII, esto es, la Iglesia y la nobleza (con caso especial para Roma, pues el Papado se configura como cabeza religiosa al tiempo que como poder político y temporal) en la estructura de la ciudad. La corte de Roma, una de las clásicas, deja su reflejo en el plano a través de su rosario de Iglesias (representantes pétreos del poder del mecenazgo de Roma y que ocupan más de la mitad de las entradas del índice) y sus *palazzi*, residencias de nobles (seculares o príncipes de la Iglesia, es decir, cardenales). Junto a ellos, los monumentos de la antigüedad tienen una pequeña pero destacada presencia. Al tiempo, la arquitectura, como hito configurador del urbanismo, es



lo que permite al viajero del XVIII situarse en el plano y establecer las rutas de monumentos arquitectónicos a contemplar.

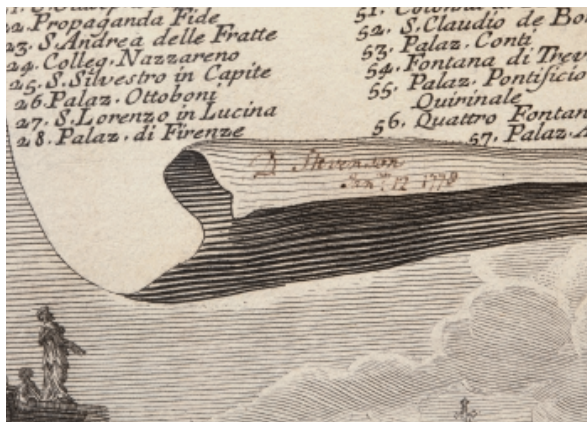
- Una serie de grabados a ambos lados de la parte inferior del plano mismo, representando a la izquierda la plaza de S. Pedro con el Vaticano al fondo y del otro lado la iglesia de *Santa Maria Maggiore*, con la columna conmemorativa de la Inmaculada Concepción de la Virgen y *la Fontana di Trevi* y una iglesia barroca al fondo. Diversas ruinas romanas dispersas completan el conjunto. La función en el plano es decorativa y ornamental y completan con su toque estético el objeto práctico en el cual se inscriben, dignificando de esta forma un objeto de naturaleza práctica. El tercer volumen de hitos, aquellos relacionados con la antigüedad, nos hablan del interés histórico y socio-cultural por el que se hacía la visita.

El plano es en sí mismo un objeto auxiliar de la memoria humana, que permite reconocer e identificar

espacios y dimensiones urbanas. Podría decirse que el plano es al ejercicio del viajero ilustrado del XVIII lo que la *Enciclopedia* es al estudio y cultivo del hombre de letras de la Ilustración; es decir, un objeto de uso cotidiano, de empleo corriente. Cualquier buen candidato a hacer el periplo de la meca del arte y la antigüedad, Italia, debía de poseer una buena colección de los mismos para no perderse nada de lo que merecía la pena ver en las ciudades-hito de ese peregrinar sociocultural que fue el *Grand Tour*. De hecho, este plano se empareja con otro conservado en la Academia de Bellas Artes y que perteneció también a D. Stevenson; se trata de un plano de Roma más gráfico y amplio, con las indicaciones en latín. El plano juega un papel primordial en el desarrollo del espíritu viajero personal del siglo XVIII europeo y éste de Benedetti, con el nombre manuscrito del tutor de lord Lewisham, es un claro ejemplo de la forma en que documentaban la estancia en Roma y el tipo de

recuerdos que adquirirían en las principales ciudades de su recorrido.

El texto de la cartela es: *La topografial di Romal de Gio(vanni) Bat(is)ta Nol(l)i/ dalla Maggiore/ in questa minor/ tauola/ dal medesimo ridot(t)al/ e da Ignazio Benedetti/ incisa. All Emo. e Rmo. Sig^r. Sig^r. Pne. Colmo. / Il sig^r. Cardinale Gio. Carlo Boschi/ Emo. e Rmo. Principe/ Essendo divenuta rara la Pianta Topografica di Roma pubblicata già in un sol fogliol/ dal celebre Gio. Battista Nolli nel 1748 ho intrapresa, e condotta a termine questa nuova/ edizione per soddisfare alle ricerche, che se ne fanno, ed ho aggiunto alla medesima/ la Pianta delle Fabriche da quel tempo inalzate. Volendo ora consecrare questa mia/ qualunque siasi fatica a qualche ragguardevole Personaggio, ardisco di presentarmi/ a Voi Emo. Principe, supplicandoui di soffrire, ch'io ue ne faccia una tenue offerta, di/ cui se ne cercate la ragione, Ui dirò, non altro essere, che la sicurezza della uostral/ benigna accoglienza, e ualeuole protezione, e il poter io con tal mezzo manifestarui/ che sono como el più umile*



figlio della Patria uostra, così il più respettoso, e di-luoto ammiratore del uostro Glorioso Nome. E inchinandomi a baci a rel il lembo della uostra sacra Porpora mi protestol/ D. V. E. Roma il di primo del 1773/ Umo. Dimo., ed Obbmo. Servitore/ Ignazio Benedetti.

El plano cuenta con una escala gráfica anotada: *Scala di 2.500 palmi romani d'Architettura [= 5 cm]*. Se halla orientado con lis en rosa de 8 vientos, N. a la izquierda del mapa. Anotación manuscrita a tinta en el borde de la cartela donde figura el índice: *D. Stevenson, Jan(uary) 12*

1778. Igualmente, otra anotación manuscrita a tinta en el centro del verso: *D. Stevenson Rom(e) 1778*.

Bibliografía: M. Bevilacqua, *Roma nel secolo dei lumi: Architettura, erudizione, scienza nella pianta di G. B. Nolli "celebre geometra"*, Nápoles, 1998. A. P. Pietro Frutaz, *Le Pianta de Roma*, Roma, 1962. W. Reinhard, "Papal Power and Family Strategy in the Sixteenth and Seventeenth Centuries", en R. G. Asch y A. M. Birke, (eds.), *Princes, Patronage and the Nobility. The Court at the Beginning of the Modern Age, c. 1450-1650*, Oxford, 1991, pp. 329-356; G. Signorotto, G. y M. A. Visceglia, (ed.), *La corte di Roma tra cinque e seicento. «Teatro» della politica europea*, Roma, 1998. H. D. Fernández, "The patrimony of St. Peter: the papal court at Rome, c. 1450-1700" en J. Adamson (ed.), *The princely courts of Europe: Ritual, politics and culture under the Ancien Régime, 1500-1700*, Londres, 1999, pp. 140-163.

PVG

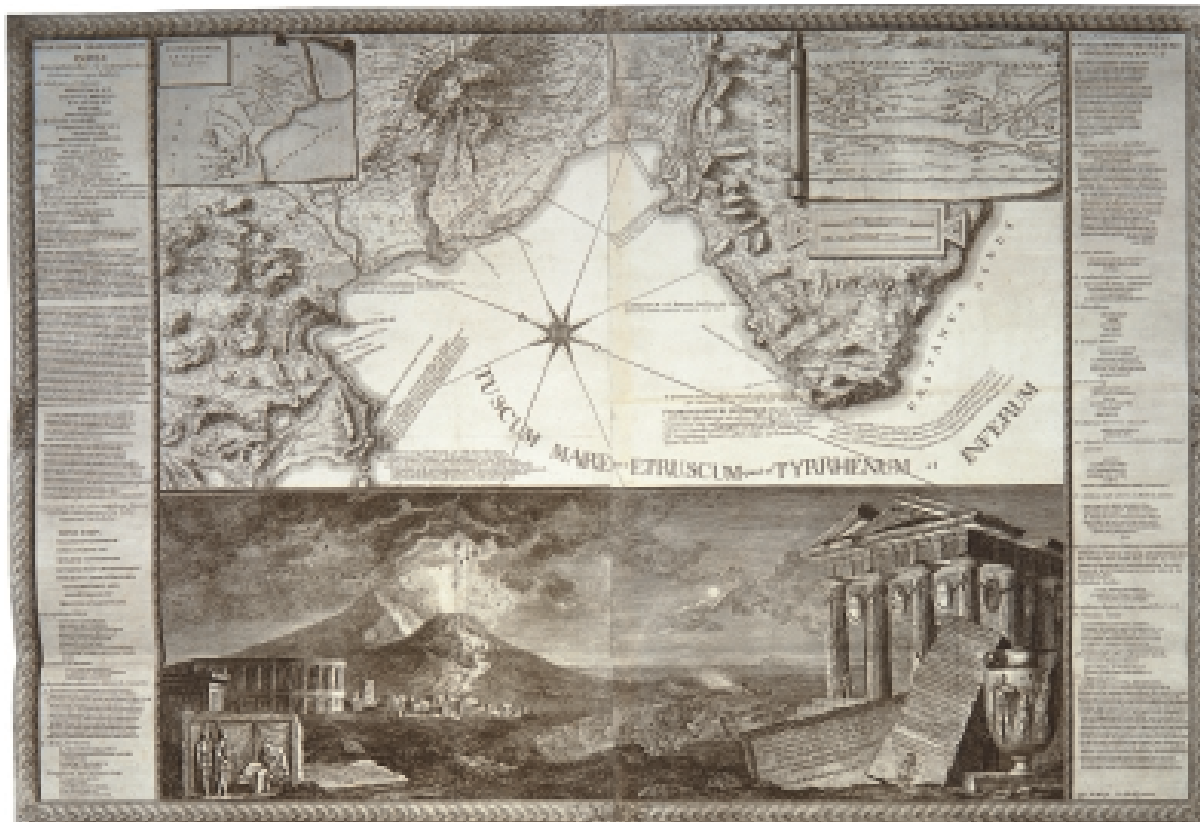
18. Mapa del Golfo de Nápoles

Antoine Cardon (grabador) y Giuseppe Bracci (diseñador)
Filippo Morghen (editor), Nápoles, 1772
estampa, 64 x 93 en h. de 89 x 115 cm (en dos pliegos de papel pegados)

RABASF, Archivo-Biblioteca, Mp-22

Antoine-Alexandre-Joseph Cardon (1739-1822) adquirió sus primeros conocimientos en el arte del grabado bajo las órdenes de Hyacinthe de la Pegna en su tierra natal, Bruselas, adonde volvería en el 1771 para desempeñar su tarea de profesor de la *Academie de Dessin et de Peinture*. Trabajó en Viena, Roma y Nápoles, y colaboró intensamente en el éxito del nacimiento de las *Antichità greche e romane*, auspiciada por el representante inglés sir William Hamilton.

El mapa forma parte originalmente de un volumen llamado *Golfo di Napoli in Campagna Felice*, que se publicó por primera vez en Nápoles en el 1770, con grabado de Cardon y diseño de Giuseppe Bracci. En contra del plano de Roma, que puede observarse en esta misma exposición (cat. nº 17), el presente mapa no ha sido concebido como *vademecum* o instrumento cotidiano de



auxilio a la memoria, sino como objeto de estudio y referencia con el que poder tener de forma precisa y concreta la topografía e hitos culturales de la antigüedad de Nápoles. La función sociocultural de este instrumento es el de dejar fijado los hitos para su consulta en gabinete o biblioteca. Así, frente al dinamismo de uso del plano de Roma, concebido para ser transportado con agilidad, el formato y presencia de este mapa nos hablan más de una utilización estática, de la idea de que permanezca en el lugar donde se guardaban los saberes, esto es, una biblioteca o gabinete.

El centro, dividido horizontalmente en dos secciones, la superior ligeramente más grande que la inferior, se encuentra encuadrado por dos grandes y anchas columnas laterales. Así:

- Las dos columnas laterales recogen inscripciones en latín y griego encontradas en la región que rodea la ciudad de Nápoles. En el pequeño mapa llamado *Iconographia Antiquae Neapolis*, situado en el ángulo superior izquierdo de la sección central-superior, las sitúa

en el terreno a través de unos números que nos enlazan con la lista de las inscripciones señaladas, pues cada una lleva en el encabezamiento un título y un número para poder localizarlas fácilmente.

- La sección central-superior, recoge gráficamente toda el área arqueológica comprendida entre Nisida y la península sorrentina. Se señalan topónimos y monumentos significativos de la zona, incluidos los más recientes descubrimientos. Le acompañan superpuestos el ya señalado *Iconographia Antiquae Neapolis* (ángulo superior izquierdo) y el *Fragmentum tabulae peutingerianae. Campanian exhibens*.

- La sección central-inferior está dedicada a elementos figurativos, como un rampante, pletórico y rugiente Vesubio, parte esencial del espíritu de la ciudad de Nápoles, que ocupa la mayor parte y actúa como escenario, y un templo dórico griego en ruinas, además de múltiples metopas, estelas y relieves.

Dedicado el mapa a sir William Hamilton (o Guglielmo Hamilton como él prefiere ser llamado en la estela que se

le dedica en la sección inferior, junto al templo dórico en ruinas), es la expresión de la integración de este personaje, enviado especial de su majestad británica, en la vida social y cultural de la borbónica Nápoles, verdadero anfitrión de los anglosajones de visita en la ciudad del Vesubio. Hamilton es una pieza clave entre dos mundos que le son propios: uno por nacimiento y formación, el británico, otro por adopción y educación, Nápoles, donde se ejerció en sus aficiones por las antigüedades y el mundo legado por griegos y romanos. Que el mapa vincule su presencia a la de Hamilton no hace más que resaltar la importancia de su figura en el *Grand Tour* de segunda mitad de XVIII para todo aquel joven inglés que llegaba a Nápoles como parada imprescindible de su periplo educativo y vital.

La afluencia de viajeros acompañados de sus tutores en los carnavales de 1778 aparece reflejada en las cartas que envía a sus padres y algunos amigos, a los que comenta que ha sido un año especialmente cansado para él, por las muchas atenciones que había tenido que dispensar a la gran cantidad de huéspedes que habían venido. Este mapa perteneció a Penn Asheton Curzon.

Escala Gráfica: 5 *milliare Romanum* [= 8,5 cm.], 40 estadios griegos. Orientado con lis en rosa de 8 vientos. Marca del N en el centro del mapa. En la esquina superior derecha, aparece marcado el número "35".

Bibliografía: L. Di Mauro, "Antoine Alexandre Cardon" en *VVAA., Civiltà del '700 a Napoli, 1734-1799. Vol. II*, Nápoles, 1980, p. 428. G. Pane, *Le grandi vedute di Napoli di Antoine Cardon*, Nápoles, 1998. A. Negro Spina, *Napoli nel Settecento, le incisioni di Antoine Alexandre Cardon*, Nápoles, 1989. Cesare De Seta, "Cartografia. Topografia territoriale e vedutismo a Napoli nel Settecento" en *VVAA., Civiltà del '700 a Napoli, 1734-1799. Vol. II*, Nápoles, 1980, pp. 14-37, p. 26. Carlo Knight, *Hamilton a Napoli. Cultura, svaghi, civiltà di una grande capitale europea*, Nápoles, 1990. G. Imbruglia (ed.), *Naples in Eighteenth Century. The Birth and the Death of a Nation State*, Cambridge, 2000.

PVG

19. Mapa de las Lagunas Pontinas

Gianbattista Ghigi (grabador) y Gaetano Rappini (ingeniero)
 fechado en Roma, 14 de febrero de 1778
 estampa iluminada, 18,5 x 21 cm
 RABASE, Archivo-Biblioteca, MP-40

Esta lámina venía repetida tres veces en una serie de planos cosidos que pertenecía a D. Stevenson, tutor de lord Lewisham. En las listas figura en uno de los cajones con la marca ED (Earl of Dartmouth) con la escueta indicación: *La pianta de Roma, y varios Mapas, en todos 15*. Una de las estampas (inv. MP-42) se dobló cuando la acuarela estaba todavía fresca y manchó de tonos azules y ocres la parte inferior. Ésta que comentamos (inv. MP-40) es la que parece más cuidada y lleva anotado a tinta en el reverso *D. Stevenson Rome 1778*. Otra tiene coloreado el mar y el trazado del canal o Línea Pia (inv. MP-41), pero omite detalles en los caminos y poblaciones de los alrededores. En la misma serie iban cosidas otras láminas entre las que cabe mencionar, como figura en la lista de desempaque, la planta reducida de Roma por Gianbattista Nolli, fechada en 1773 (inv. MP-38), que tiene anotado a tinta el mismo nombre del propietario en la cartela del índice (cat. nº 17).

Se trata de un proyecto de desecación de las Lagunas Pontinas en el Lazio mediante la construcción de un canal a lo largo de la Vía Appia para llevar el agua hasta el cauce del Portatore, a la altura del Ponte Maggiore, desde donde el agua saldría hacia el mar. Es el proyecto de una ambiciosa obra de ingeniería hidráulica programada durante el pontificado del Papa Pío VI, a quien va dedicada la estampa por Giambattista Ghigi, fechada en Roma el 14 de febrero de 1778. Es decir, se trata de los primeros pasos para una gran obra que los viajeros de ese año tienen ocasión de conocer en sus orígenes, al tiempo que aprovecharían la ocasión para visitar los bosques y las lagunas de la región, en su viaje a Nápoles. Las razones de esta visita eran diversas. Por un lado, se trata de un paraje natural con una flora y una fauna espectaculares. Por otra parte, es un proyecto hidráulico de grandes proporciones que se incluía en el recorrido instructivo de los



viajeros del XVIII, atraídos por aquellas obras en las que el ingenio y el esfuerzo dominaban a la Naturaleza.

En la parte superior, en un recuadro, se explican los trazos convencionales con los que se delimita todo el territorio de las Lagunas Pontinas, desde el miliario XXXIX de la vía Apia hasta las inmediaciones de Terracina. Distingue de este modo una zona más oscura, que corresponde al terreno permanentemente inundado. Otra parte está marcada con trazos discontinuos y delimitada por línea de puntos, que corresponde a la parte de la llanura que se inundaba con las lluvias. Finalmente, una tercera zona en algunas áreas del perímetro exterior que se inundaba tan sólo con las lluvias muy persistentes y torrenciales.

En la explicación bajo el título de la lámina se detallan las características del proyecto a realizar y las medidas principales de la obra hidráulica. Bajo el epígrafe *Direzione del Nuovo Alveo per la Linea Pia*, se dice que el canal nuevo tendrá unas 22 millas desde el lugar llamado Torre tre Ponti hasta el mar, siguiendo el trazado de la

vía Apia hasta el curso del Portatore. La anchura estimada sería de 60 palmos a la altura del Foro Appio, es decir, en el miliario XLII, y de 180 palmos en el cauce del Portatore. La pendiente calculada de un extremo a otro es de 48 palmos, lo que significa, como se dice en esta anotación, un desnivel de dos palmos por milla.

En el recuadro de la parte inferior hay un índice numerado con indicación de todos los lugares, entre los que abundan ruinas con atribución de nombres como Palazzo e Granario d'Augusto, Villa di Mecenate, Tempio di Ercole Epophrodito, Ponte di Traiano, Villa di Lucculo, y muchos otros que presumiblemente formaban parte del itinerario de algunos viajeros.

Bajo el índice de lugares se enumeran las fases de la empresa. Comienza razonando el origen de esta magna obra que se proyectaba para desecar las lagunas Pontinas: *La Santità di Nro. Sig^{re}. P. P. Pio VI per previnire i clamori dei Possessori dei Terreni adjacenti alle Paludi, che in altri tempi frastornarono l'esecuzione dei necessari lavori, volle prima di ogni altra cosa si fissasse un*

regolare circondatorio dei terreni da comprendersi nell'Impresa con deputare per tal effetto un commissario Legale nella persona del Sig^{re}. Abate Sperandini; e dopo averne fatti indennizzare i rispettivi Proprietari, ne acquistó la piena proprietà a favore della sua Rev^{da} Camera Apostolica.

Después de definir lo que fueron las primeras ideas, explica que la fase de estudios fue encargada a los mejores matemáticos e hidráulicos de Bolonia, Rávena y Ferrara, para finalmente encargarle la dirección del proyecto a Gaetano Rappini, hecho venir al efecto de Bolonia. La supervisión estuvo encomendada al cardenal Guiglielmo Pallotta, que tenía experiencia en una obra similar en las lagunas del Paglieto.

A continuación da cuenta de que se han dado las instrucciones oportunas para la consecución de los fondos necesarios para asegurar la conclusión de tan importante empresa. Por último, se indica que en el año de 1778 comenzarían los trabajos *con un discreto numero di lavoranti, che in appresso si accresceranno a piú migliaglia, dopo che si saranno preparati tutti li comodi opportuni per la dimora di tanti operai.*

En 1787 Goethe pasó por aquel lugar. Los trabajos entonces se encontraban muy avanzados y el paisaje había experimentado una profunda transformación: *Cuando clareaba nos hallábamos en las lagunas pontinas, cuyo aspecto no es tan desagradable como suele afirmarse en Roma. Cierta es que resulta imposible juzgar de pasada una obra tan vasta y grandiosa como es el proyectado saneamiento, pero tuve la impresión de que los trabajos ordenados por el Papa alcanzarán, por lo menos en parte, los objetivos propuestos (Italienische Reise, trad. esp. M. Scholz, Barcelona, 2001, p. 184).*

Una obra posterior a la que impulsó el Papa Pío VI fue realizada en época de Mussolini, incluyendo la colonización de esta parte del Lacio y la fundación de Sabaudia, entre otras poblaciones que ocuparon los terrenos desecados.

Bibliografía: Nicola Spedalieri, *De bonificamenti delle terre pontine*, Roma, 1800. Giovanni Rosario Rocci, *Paulo VI : le paludi pontine, Terracina*, Terracina, 1995 (Catálogo de la exposición del 25 julio al 30 septiembre, en el bicentenario del saneamiento de las lagunas pontinas y el nacimiento de Terracina). Carlo Coleman, P. A. De Rosa, P. E.

Trastulli, *Campagna Romana e Paludi Pontine. Acqueforti del 1850* (Catálogo de la exposición), Albano Laziale, 1990.

JML

20. Mapa del Canal Real de Languedoc

I. B. Nolin (grabador) y Pierre-Paul Riquet (ingeniero)

París, 1697

estampa, 80 x 159 cm

RABASE, Archivo-Biblioteca, MP-44/2

La admiración por el progreso científico y tecnológico es una herencia que la Ilustración legó a los siglos venideros. Europa acogía con sorpresa y optimismo los esfuerzos de los hombres por controlar y someter a la naturaleza: los primeros intentos para surcar los aires o las grandes obras de ingeniería. En este último campo destacaron las numerosas obras hidráulicas que se estaban realizando, como embalses, canales, desecaciones para ganar terrenos al mar o a zonas inundadas. Entre los muchos intereses de los viajeros del *Grand Tour* se contaron también estos grandes trabajos, que visitaban y documentaban como parte de su formación.

En el *Westmorland* viajaba un cajón con la marca EB, del Earl of Bessborough, que pertenecía a Frederick Ponsonby. El cajón contenía, según la lista de Ponz, un *libro grande que contiene el plan de Roma y varios mapas*. Este grabado debió de formar parte del libro, como puede apreciarse por las marcas de cosido del borde superior. La lámina constituye la parte central de una serie de tres (inv. MP-44/1/2/3) en las que aparecía representado el Canal Royal de Languedoc. En el reverso de la primera de ellas aparece anotado en letra grande a tinta la palabra *Borgogne*. El autor del grabado, fechado en 1697, es I. B. Nolin, geógrafo y grabador de la corte de Luis XIV.

El Canal Royal es una gran obra hidráulica que se realizó en Francia en tiempos de este monarca y bajo la supervisión de su ministro de finanzas, Jean-Baptiste Colbert, impulsada por el interés comercial y económico de una empresa ambiciosa para la que ya habían existido con



anterioridad numerosos proyectos. Su objetivo era poner en comunicación el Océano Atlántico con el Puerto de Cette (hoy Sète) en el golfo de León, en el Mediterráneo, como se puede observar en el pequeño recuadro de la parte inferior izquierda, en el que aparece el recorrido completo del canal. En él se aprecia que una parte del trazado necesario para llevar a cabo esta unión existía ya de forma natural, pues se aprovechó que el río Garonne era navegable desde la ciudad de Toulouse hasta el Atlántico. Desde Toulouse, que a partir de ahora se llamará “la de los dos mares”, pues con los dos estará comunicada, se inicia la construcción del Canal, que atravesará todo el Midi francés. En esta lámina se representa el tramo central del recorrido, entre las localidades de Villepinte y Malbès.

La gran obra fue *une des merveilles du regne de Louis Le Grand, tant pour la gloire de Votre Auguste Souverain que pour l'utilité publique de tous ces sujets*, como escribe Nolin en el grabado. Se encargó al ingeniero Pierre-Paul Riquet, que tuvo que vencer las enormes dificultades que suponía abastecer regular y abundantemente de agua al canal. Para ello fue necesario proyectar una gran cantidad de obras, más de cincuenta. Se construyeron varios embalses, entre ellos el mayor conocido hasta aquel momento, Saint-Ferréol, con una capacidad de más de seis millones de metros cúbicos, múltiples esclusas y acueductos, además de varios puentes que facilitaban el tránsito rodado. Los pequeños recuadros que bordean la lámina reproducen las plantas y alzados de cada una de estas construcciones, que además están situadas en el plano central mediante números que indican su localización exacta en el canal. En otro recuadro en la parte inferior izquierda también se retrata la que debió de ser la obra más importante, la de Cette, que hubo de ser reformado y pasó de ser un pequeño puerto pesquero a convertirse en un gran puerto comercial, unido a un lago artificial, para barcos de gran calado.

Entre una multitud de emblemas heráldicos de los territorios del Languedoc, aparecen destacados los tres medallones de la parte central superior, que nos informan de la cronología de las obras. Un poco más alto, el retrato de Luis XIV, con los títulos de rey de Francia y de Navarra, preside el grabado. Los dos laterales conmemo-

ran el inicio y la conclusión de las obras de construcción del canal, en 1666 y 1681 respectivamente. En el de la izquierda aparece representado Neptuno, rey de los mares, como si fuera a abrir la tierra con su tridente. El medallón celebra el inicio de las obras del gran puerto de Cette, como nos dice la banda situada debajo *l'an 1666 29 Juillet la première pierre du port de Cette au Golfe de Leon fut posée avec cette medaille*. En el medallón de la derecha se celebra la unión de los dos mares con la leyenda *iuncta maria* y la representación de estos dos bajo la forma clásica de las personificaciones del elemento líquido, que se pasan con las manos una embarcación, simbolizando la apertura del paso. Bajo esta medalla, otra banda recuerda la navegación inaugural del Canal, con los dignatarios de la provincia.

El interés por las empresas de ingeniería hidráulica lo constatamos en los grabados del inicio de las obras para la desecación de las Lagunas Pontinas (cat. nº 19). En España, una empresa similar fue la del Canal Imperial de Aragón, que se acometió a partir de 1772, después de varios proyectos frustrados en años anteriores, que se reinició gracias al impulso del conde de Aranda. El Consejo de Castilla designó como protector del Canal a Ramón Pignatelli y director de las obras a Pedro Herranat. En el transcurso de doce años se concluyó un tramo de 108 kilómetros hasta Zaragoza. Se trataba de un canal de riego y navegación por la margen derecha del Ebro con esclusas, puentes y toda la infraestructura que requería este ambicioso proyecto, aunque Pignatelli no consiguió su sueño de comunicar el mar Cantábrico con el Mediterráneo para abrir un camino similar al del Canal Royal.

Bibliografía: *Le Canal du Midi, monument historique*, Toulouse, 25 septiembre-12 octubre 1980, cat. de la exposición, Palais des Arts, Toulouse, 1980. *D'une écluse, l'autre, le Canal des Deux Mers* (Exposición itinerante con fotografías de Marianne Sanna, Emmanuel Grimault, Monique Grande, Jean-Luc Aribaud), Balma, 1996. J-D. Bergasse, (ed.), *Pierre-Paul Riquet et le Canal du Midi dans les arts et la littérature*, Cessenon, 1982. Blancotte Bernard, *Le Canal du Midi*, Toulouse, 1985. Blancotte Bernard, *Le canal du Midi, l'oeuvre d'un titan*, Nîmes, 2000.

IMR

21. Ariccia

John Robert Cozens, 1777/ 1778

lápiz y acuarela, 43 x 60,5 cm

RABASF, Museo. Gabinete de Dibujos, D-2588

Se trata en esta ocasión de la acuarela número cinco de la serie y, como en los demás casos, encontramos al reverso dos inscripciones a tinta: en la esquina izquierda inferior *Laricha* y arriba *View of Laricia*. Parece claro que estas acuarelas fueron enviadas con sus nombres y la numeración escritos, quizás por el mismo Cozens, y una vez en la Academia, se añadieron los títulos que leemos en español.

La imagen está tomada desde el antiguo trazado de la *via Appia antica* procedente de Roma, a cuyos márgenes creció Ariccia como una gran ciudad en la época imperial romana. Unos metros atrás, desde este punto de la calzada, se encuentran los restos del llamado sepulcro de los

Horacios y los Curiacios, que Cozens recogió en una de sus acuarelas posteriores. Aún hoy es posible rehacer los pasos de John Robert Cozens en su recorrido por la *via Appia antica*. Desviándonos unos metros desde la carretera sobre el *Ponte Monumentale* podemos incluso reconocer, tres siglos después, el lugar en el que el artista se sentó a pintar, y comprobar la exactitud con que captó la belleza del paisaje y de los edificios que sobresalen en la parte alta. Cozens repite la fórmula de enmarcar sus composiciones con un grupo de altos pinos que logra la continuidad de los planos. Entre esos árboles se abre paso el sendero donde descansan dos figuras en el margen derecho. Al fondo, a punto de desaparecer en la distancia, se divisa un jinete que cabalga acompañado de un hombre a pie. Sobre una masa de espesa vegetación se reconoce, a la izquierda, el *Palazzo* de la familia Chigi con su característico *Torrone Nuovo*. La estampa está coronada por la magnífica cúpula de Santa María Assunta de Bernini, que emerge sobre los árboles de la



Collina di Galloro, donde sorprende la ausencia de las dos pequeñas cúpulas con las que se habían concluido los trabajos de la iglesia en 1771.

La serie de dibujos y acuarelas de Ariccia con las que debemos comparar ésta supone un interesante capítulo de estudio dentro de la producción de Cozens. Existe un boceto a lápiz y otro a lápiz y sanguina, utilizado como preparación para una estampa en barniz blando, con los que la podemos relacionar directamente. En la colección del *Yale Center for British Art* se conservan agrupados 215 dibujos de Cozens conocidos como el “álbum Beaumont”, entre los que se ha querido distinguir tres grupos distintos obedeciendo a diversos criterios. Uno de ellos, formado por 39 bocetos numerados y marcados con las letras “K. K.”, contiene una interesante lámina. El boceto número 7 recoge un estudio apresurado de la cúpula berniniana y otros edificios de Ariccia levemente trazados entre la vegetación. Estos treinta y nueve dibujos han supuesto siempre un problema de autoría y de datación para los especialistas. Con una única lámina de Terracina fechada en 1777 resulta difícil afirmar, a pesar del parecido, que el boceto número K. K. 7 se hubiera realizado entre 1777 y 1778 como estudio para esta acuarela. En todo caso, debemos subrayar la importancia de esta vista de Ariccia que venía en el *Westmorland* para estudiar la cronología de la serie.

El segundo de los dibujos citados de Ariccia no se incluye dentro de ningún grupo. Está realizado a lápiz y sanguina en el reverso, y sólo a lápiz en su anverso. Es una preparación para ser transferido a una plancha mediante la técnica conocida como barniz blando, con la que Cozens estaba familiarizado a juzgar por otros ejemplos conocidos. A excepción de pequeños detalles y el punto de vista más cercano en este caso, la composición es prácticamente exacta a la de nuestra acuarela. Aunque no aparece rúbrica ni fecha, el dibujo se viene datando hacia 1783. En la zona inferior está escrito el título *Laricie near Albano*.

En la misma colección que los precedentes se halla un grabado sin fechar de iguales medidas que el dibujo anterior. La escena es casi idéntica en su totalidad a la de dicho carboncillo, por lo que durante mucho tiempo se ha considerado como el grabado obtenido de él.

Sin embargo, una meticolosa observación delata ligeras diferencias que permiten descartar una relación directa entre ambos.

En cuanto a las acuarelas contamos igualmente con algunos ejemplos de láminas que repiten esta composición con ligeras variaciones y un óleo bastante dudoso atribuido en numerosas ocasiones a Richard Wilson. Dos versiones de Cozens se encuentran repartidas entre la *City of Leeds Art Gallery* y en el *City Museum and Art Gallery Birmingham*. Aunque ambas carecen de cronología, suele considerarse 1783 como la fecha más probable de la acuarela de Birmingham.

La vista de Ariccia de la Academia de San Fernando es, por tanto, la única versión con un momento claro de realización: el invierno de 1777 a 1778. Por ello se puede afirmar que supone el punto de arranque de toda una serie, que Cozens realizó con el tema de Ariccia captado desde la *via Appia*, de la que los ejemplos de Birmingham y Leeds serían versiones posteriores, de mayor madurez. La existencia del grabado y un dibujo preparatorio, junto con las tres acuarelas conocidas, prueban el éxito que tuvo este tema que el artista volvió a repetir en distintas ocasiones.

Bibliografía: C. F. Bell y T. Girtin, “The Drawings and sketches of John Robert Cozens, a catalogue with an historical Introduction”, *The Walpole Society*, vol. XXIII, 1934-1935. C. F. Bell y T. Girtin, *The Drawings and sketches of John Robert Cozens. Some additions and notes to the twenty third volume of the Walpole Society*, Londres, 1947. V. Durá Ojea y E. Rivera Navarro, “Inventario de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, (V)”, *Academia*, nº 70, 1990, pp. 389-444. A. P. Oppe, *Alexander and John Robert Cozens. With a reprint of Alexander Cozens A new method in drawing...*, Londres, 1952. K. Sloan, *Alexander and John Robert Cozens. The poetry of Landscape*, New Haven y Londres, 1986. Whitworth Art Gallery, *Watercolours by John Robert Cozens*, Whitworth Art Gallery 6 March to 12 April 1971, Victoria & Albert Museum 22 April-16 May 1971. A. Wilton, *The art of Alexander and John Robert Cozens*, Yale Center for British Art, 1980.

MDS-J

22. Lago de Nemi

John Robert Cozens, 1777/ 1778

lápiz y acuarela, 43,5 x 60,5 cm

RABASF, Museo. Gabinete de Dibujos, A-2592

La acuarela está marcada, como todas las que forman esta serie, en el margen izquierdo. En esta ocasión con el nº 6 que la identifica como la última dentro de un conjunto perteneciente a Francis Basset. Se repite en el reverso de la figura la doble denominación del lugar en inglés y español: *Lake of Nemi* y, debajo, *Lago de Nemi*.

El lago de Nemi es, como el de Albano, de origen volcánico y ocupa una depresión con márgenes muy elevados sobre los que se asientan las ciudades de Nemi y Genzano. La imagen de la acuarela está captada en un extremo del cráter desde donde sólo se divisa Nemi, mientras Genzano queda en el extremo opuesto. En primer término, la pronunciada pendiente de uno de los

acantilados indica la profundidad del cráter. El perfil abrupto del lago queda cubierto por la abundante vegetación con una variedad de gamas y de iluminación con las que Cozens logra una sutil gradación de las distancias. Los tonos marrones, naranjas y amarillos de esta acuarela sorprenden por su intensidad y frescura. El artista está descubriendo colores y luces nuevas con los que experimenta. En sus trabajos posteriores Cozens parece dominar con más soltura la aplicación de capas en acuarela; y esos mismos colores, con menor intensidad, se pueden reconocer bajo las distintas aguadas.

Alrededor del lago, los acantilados se van sucediendo hasta llegar al más rocoso sobre el que se eleva Nemi presidida por la torre circular del palacio Ruspoli. Bajo el barranco se extiende la explanada conocida como *il Giardino*, que alojaba el templo dedicado a Diana Nemorensis oculto por la arboleda. Al fondo se eleva sobre el paisaje el Monte Cavo, completamente nevado, que baña la escena con una claridad invernal. Este detalle



captado por Cozens, vendría además a confirmar la idea de que la realización de las seis acuarelas ocurrió durante el invierno, el único momento del año en que en ocasiones el *Mons Cave* se cubre con la nieve.

En el recorrido que traía a los viajeros desde Roma siguiendo la vía Appia, el *Lacus Nemoensis*, conocido en la Antigüedad como el *Espejo de Diana*, se convirtió en una parada obligada. Nemi significaba el encuentro con el mito: la diosa Diana, el bosque sagrado y el templo consagrado a ella, en donde una de sus vestales dió a luz a Rómulo, fundador de la civilización romana. Bajo sus aguas permanecían hundidos los ricos tesoros de dos lujosas naves mandadas construir por Calígula. A ese cúmulo de evocaciones de la tradición clásica se añadía la singularidad del paisaje: un lago encajado en el cráter de un volcán apagado y rodeado de pendientes de doscientos metros, cubiertas por un frondoso bosque de castaños y encinas. La naturaleza sublime, el paisaje pintoresco y la tradición clásica de este enclave no defraudaban el interés naturalista y anticuario de aquellos viajeros.

De la misma manera que estos hombres del *Grand Tour*, Cozens debió de sucumbir ante aquellos atractivos, a los que su condición de artista añadió el de ser un hermoso paraje para ser pintado. El lago de Nemi, tomado desde distintos ángulos, fue uno de los motivos más repetidos por este artista, que elaboró en sus alrededores diversas series de acuarelas. Esta vista deriva directamente de la hoja número tres de la colección de dibujos en el Museo Soane; un boceto a lápiz con una leve aguada en azul que sirve de estudio para ésta y otras cinco acuarelas de la misma serie. Una de ellas se encuentra en la colección de sir Hickman Bacon Bart, firmada y fechada en 1778. Otra, firmada en 1779, se conserva en el Museo y Galerías de Birmingham. Una tercera fue adquirida por Paul Mellon para el *Yale Center for British Art* y se cree que puede datarse en torno a 1779. Otra es la versión firmada en 1791 que se encuentra en la *City of Birmingham Art Gallery*. La última, de la que se ignora su fecha, es la perteneciente a la colección de F. J. Nettlefold.

Es interesante observar que la larga arcada que Cozens repite en todas ellas, junto al Torreón de los Orsini, es una invención que no aparece en el boceto del libro de Soane. De la misma manera, la presencia del Monte

Cavo es el resultado de una manipulación del artista, puesto que en la realidad no es posible observar el monte desde este punto. Aunque la composición es idéntica en las cinco, existen, sin embargo, ligeras variaciones de interpretación. La cima nevada, la profundidad del cráter y el perfil más o menos cóncavo del acantilado de Nemi, hacen que la acuarela donada por J. Leslie Wright al Museo y Galerías de Birmingham, sea la que guarda mayores semejanzas con ésta.

Bibliografía: T. Ashby, "Topographical Notes on Cozens", *The Burlington Magazine*, octubre, 1924 pp. 193-194, C. F. Bell y T. Girtin. "The Drawings and sketches of John Robert Cozens, a catalogue with an historical Introduction", *The Walpole Society*, vol. XXIII, 1934-1935. C. F. Bell y T. Girtin, *The Drawings and sketches of John Robert Cozens. Some additions and notes to the twenty third volume of the Walpole Society*, Londres, 1947. V. Durá Ojea y E. Rivera Navarro, "Inventario de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, (V)", *Academia*, 1990, pp. 389-444. *English Watercolours and Drawings. The J. Leslie Wright Bequest*, Birmingham Museums and Art Gallery, 11 Jan-2 March 1980. C. R. Grundy, *A catalogue of the pictures and drawings in the collection of John Frederick Nettlefold*, vol. I, 1933. A. P. Oppe, *Alexander and John Robert Cozens. With a reprint of Alexander Cozens A new method in drawing...*, Londres, 1952. Whitworth Art Gallery, *Watercolours by John Robert Cozens*, Whitworth Art Gallery 6 March to 12 April 1971, Victoria & Albert Museum 22 April-16 May 1971. A. Wilton, *The art of Alexander and John Robert Cozens*, Yale Centre for British Art, 1980.

MDS-J

23. Vista de Chatelaine y las Montañas de Gex

C. G. Geissler, 1777
 estampa iluminada, 27 x 40,7 cm
 RABASE, Archivo-Biblioteca, Gr. 1965

En el reverso de estos aguafuertes iluminados figura, a tinta, la numeración correlativa del nº 1 al nº 7, así como las iniciales *PY* con las que se marcaron, en la biblioteca de la Academia de San Fernando en el siglo XVIII, las



obras de la “presa inglesa”. Esta estampa representa, según la inscripción que aparece bajo la imagen, la *IV^{me} Vue d'une partie de Chatelaine et des Montagnes de Gex prise du Chateau de la Bâtie*. Deseñado y grabado por C. G. Geissler. Del cajón con las iniciales EB de Frederick Ponsonby, hijo mayor del conde de Bessborough. En el listado de Ponz se menciona escuetamente: *Siete estampas iluminadas, Vistas de Ginebra, y de otras ciudades*.

C. G. Geissler (1729-1814), miniaturista y grabador que trabajó para publicaciones de paisajes, en 1771 llegó a Zurich donde permaneció durante nueve años, realizando las ilustraciones para la obra botánica de J. Gessner. La obra de este pintor y grabador tuvo mayor valor documental e histórico que artístico (Thieme-Becker, p. 352), pero es incuestionable que debió gozar de cierta fama y que sus obras fueron conocidas y adquiridas por aquellos que viajaban a Suiza y querían poseer un recuerdo de su viaje, de los lugares que visitaban y los paisajes que contemplaban.

En este grabado realizado por Geissler puede observarse a tres jóvenes descansando en la hierba mientras con-

templaban el paisaje. La indumentaria de vivos colores que llevan es característica de la clase más noble y bien podría tratarse de la representación de tres viajeros del *Grand Tour*. Uno de ellos descansa sobre un bastón de los que se utilizaban para facilitar el recorrido por los Alpes como recomienda el libro *Instruction pour les voyageurs qui vont voir les Glaciers et les Alpes du Canton de Berne* (RABASE, C-1422), publicado el mismo año 1777.

Este libro, conservado igualmente en la Academia de San Fernando, formaba parte del equipaje de uno de los viajeros del *Westmorland*. Se trata de una guía de gran utilidad para *aquellos que quisieran contemplar los frutos de los Alpes y de Suiza y examinar las riquezas de la naturaleza que se ofrecen a sus ojos* (*Instruction pour les voyageurs...*, 1777, p. 5).

Una de las recomendaciones que se hacen en esta obra dirigida a los extranjeros que pasaban camino de Italia y se paraban a visitar los paisajes alpinos se refiere a la indumentaria, el calzado y el bastón que vemos en este grabado: *el viajero debe tomar precauciones necesarias para caminar por los senderos de piedra y zonas escarpadas*.

Deben proveerse de un largo bastón con hierro en la punta, y zapatos herrados con gruesos clavos; para marchar más seguramente por los lugares escarpados (Instruction pour les voyageurs..., 1777, p. 5).

En cuanto al abrigo solía recomendarse que para emprender el viaje alpino lo más oportuno era calzarse con botines, medias o polainas para protegerse de las picaduras de los insectos que habitaban en las zonas de valles y lagos, y vestirse con un buen abrigo o levita que pudiera servir contra la lluvia y el frío.

Otro de los consejos era frotar la cara, los pies y las manos con vinagre fuerte para alejar a las moscas, y llevar una provisión de té, café y chocolate, muy útil para compensar el uso inevitable de leche de montaña que era difícil de tolerar para algunos estómagos.

Esta pequeña guía que se contaba entre los objetos del *Westmorland* era de gran utilidad para un primer contacto con la zona, pero era inevitable contratar un guía que sirviera también como intérprete. El paisaje de los glaciares exigía grandes precauciones a causa de las enormes grietas de hielo entreabiertas que se encontraban frecuentemente ocultas por montones de nieve. Para evitar accidentes lo mejor era atar una cuerda alrededor del cuerpo uniéndose con ella al guía, con el fin de poder tener una mayor seguridad en las zonas más peligrosas.

El pequeño itinerario que podían seguir por Suiza contenía una variedad asombrosa de bellezas y singularidades de la Naturaleza que forman parte de la serie numerosa de acuarelas, grabados y vistas de toda índole que coleccionaban y guardaban como recuerdo los viajeros del *Grand Tour*.

Bibliografía: J. Black, *The British Abroad the Grand Tour in the Eighteenth Century*, Londres, 1999. M. T. Bourrit, *Description des Glaciers, Glaciers et amas du Glace du Duché de Savoye*, Ginebra, 1773. *Dictionnaire Geographique, historique et politique de la Suisse*, 1775. *Instruction pour les voyageurs qui vont voir les glaciers et les Alpes du Canton de Berne*, Berna, 1777. J. G. Keysler, *Travels through Germany, Bohemia, Hungary, Switzerland, Italy and Lorrain: Giving a True and Just Description of the Present State of those Countries: their Natural, Literary and Political History...*, Londres, 1760.

ANP

24. Vista de Ginebra desde Cologny

C. G. Geissler, 1777
 estampa iluminada, 26,8 x 41 cm
 RABASE, Archivo-Biblioteca, Gr. 1963

Cajón con las iniciales EB, pertenecientes a Frederick Ponsonby, hijo del conde de Bessborough. En el listado de las obras procedentes de Málaga, en la segunda remesa, aparecen *siete estampas iluminadas, Vistas de Ginebra, y de otras ciudades*.

En el reverso de estos aguafuertes iluminados figura, a tinta, la numeración correlativa del nº 1 al nº 7, así como las iniciales *PY* con las que se marcaron, en la biblioteca de la Academia de San Fernando en el siglo XVIII, las obras de la "Presa Inglesa". De las siete estampas suizas, tres nos muestran vistas del lago de Ginebra y sus alrededores, en los que la presencia humana es patente y queda reflejada de diferentes maneras a través de viajeros que pintan, jóvenes que charlan o paseantes que disfrutan del paisaje. Sin embargo, las cuatro últimas estampas, iguales dos a dos, nos muestran la grandeza de los espacios naturales y el poder espectacular del paisaje de montaña, que tanto atraía a los que viajaban por esta ruta. La que nos ocupa es la nº 1, y bajo la representación, tiene su propio título escrito en francés: *Vue de la Ville de Genève, et d'une partie du Lac, prise de Cologny. Dessiné et Gravé par C.G. Geissler. Geneve. 1777*, es decir, el año en que pasó lord Duncannon, hijo del conde de Bessborough, por Suiza camino de Italia. Esta inscripción nos resulta de gran utilidad pues indica, además, el lugar que representa y que el grabador fue el mismo que realizó el dibujo.

La estampa representa una vista de Ginebra y parte del lago tomada desde una población cercana, Cologny. Dos personajes contemplan el paisaje mientras uno de ellos lo pinta sentado en un taburete. El otro, situado a su espalda, parece señalarle algún punto de interés en la lejanía. Un perro les acompaña y la escena costumbrista se ve completada por los aperos de labranza que descansan a la derecha de los muchachos, las casas y algunos barcos que salpican la superficie del lago con la ciudad al fondo. Esta imagen del lago de Ginebra con la ciudad tomada desde



Cologne fue bastante frecuente y son conocidas algunas acuarelas con el mismo tema como las realizadas por W. H. Bartlett a mediados del siglo XIX.

La representación de los personajes nos aproxima al ambiente que vivían estos “turistas” pues seguramente se trata de dos de estos viajeros que se entretienen contemplando el paisaje. También es sugerente que uno de ellos aparezca pintando, pues sabemos que el propio lord Duncannon y su tutor, Samuel Wells Thomson, realizaron algunos dibujos en su recorrido por Europa. Era algo que se consideraba habitual en estos viajes de instrucción y Geissler refleja así en una minúscula escena algo a lo que están acostumbrados en muchos de los lugares que forman parte del recorrido. La estampa está, como las otras que la acompañan, destinada a los viajeros, que las adquirían como recuerdo.

El sacerdote español Francisco Pérez Bayer, en su viaje hacia Italia en 1754, conoció la zona alpina, y su diario nos resulta muy útil e interesante pues describe de manera exhaustiva todo aquello que va viendo. Así plasma sus impresiones sobre la ciudad de Ginebra que *aunque está rodeada de montes muy elevados y cubiertos en gran parte*

de nieve, aun el presente mes de junio, tiene su asiento en una llanura muy dilatada, en que hay algunas colinas que no embarazan la vista de toda ella y de gran parte del lago (...) a cuya extremidad meridional está situada la ciudad (Pérez Bayer, 1998, pág. 627). De esta manera, los viajeros, desde la lejanía, podían descubrir la amurallada ciudad de Ginebra, que en aquel momento por sus edificios, la frecuencia de gentes, su gran comercio y sus fortificaciones, debía ser una ciudad populosa y respetable. Suiza formaba parte del itinerario seguido por algunos de los “turistas” del *Gran Tour* en su viaje por Europa. Así lo demuestra el que entre el equipaje de estos jóvenes aparecieran mapas, tanto de Suiza como de Ginebra, además de libros que habrían de resultarles útiles para un mejor conocimiento de dicho país. En el mismo cajón en que iban estas estampas se encontraban libros como *Description des Glacieres, Glaciers et amas du Glace du Duché de Savoye* de Bourrit (RABASE, B-807) y un Diccionario geográfico e histórico de Suiza (RABASE, B-2336-2337). Pero el conde de Bessborough no era el único que poseía estos libros, pues también los tenía Francis Basset. Esto demuestra el

interés que suscitaba Suiza para los viajeros, especialmente a partir de que los glaciares comenzaran a ser visitados como lugares de interés científico. Lo que en un principio había sido sólo accesible para los exploradores y estudiosos de las montañas, se hizo habitual para todo aquel que realizaba el *Grand Tour*, resultando una de las etapas de mayor interés en el recorrido, no sólo por la aventura que representaba el cruzar este inhóspito macizo montañoso sino también por poder contemplar los grandiosos lugares que sorprendían a todos aquellos que visitaban la zona.

Bibliografía: J. G. Keyser, *Travels through Germany, Bohemia, Hungary, Switzerland, Italy and Lorrain: Giving a True and Just Description of the Present State of those Countries: their Natural, Literary and Political History...*, Londres, 1760; M. T. Bourrit, *Description des Glaciers, Glaciers et amas du Glace du Duché de Savoye*, Ginebra, 1773; *Dictionnaire Geographique, historique et politique de la Suisse*, 1775; *Instruction pour les voyageurs qui vont voir les glaciers et les Alpes du Canton de Berne*, Berna, 1777; F. Pérez Bayer, *Viajes literarios*, 1782, ed. A. Mestre Sanchis et alli, Valencia, 1998; J. Black, *The British Abroad the Grand Tour in the Eighteenth Century*, Londres, 1999.

ANP

25. Copia de una decoración mural romana

Vincenzo Brenna (firmado y fechado en Roma en 1776)

lápiz y guache sobre papel

RABASE, Museo. Gabinete de Dibujos, A-5787

En el *Westmorland* venían varias colecciones de dibujos entre los que hay que incluir éste, firmado por uno de los artistas que había trabajado poco tiempo antes en la copia de las pinturas de la *Domus Aurea*. A pesar de la brevedad de la descripción del inventario que se hizo en la Academia, podemos atribuirlo al cajón EB, del conde de Bessborough, en el que venía una *Cartera que contiene 7 papeles grandes de ornatos, pintados de aguada, y no son iguales en el tamaño*, o bien al cajón ED, que iba destinado al conde de Dartmouth, en el que se especifican unos *Ornatos al parecer de las termas de Tito, con 14 estampas*.

El interés por la *Domus Aurea*, que durante largo tiempo se creyó que eran las Termas de Tito, data del Renacimiento, no sólo por los hallazgos escultóricos de singular importancia, como el grupo del Laocoonte o los gálatas, sino por la decoración de las estancias y galerías a las que se accedía a través de pasadizos y cuevas. De estas pinturas de las “grutas” de Roma surge toda una serie de decoraciones que se difunden a través de copias, como la de la bóveda dorada, que conocemos por una acuarela Francisco de Holanda (1538) conservada en la biblioteca de El Escorial. A mediados del siglo XVII, Pier Santi Bartoli estudia parcialmente el edificio y copia algunas nuevas pinturas de sus galerías y salones. Este autor las publica con el anticuario Giovanni Pietro Bellori en 1706 con el título *Le pitture Antiche delle Grotte di Roma e del Sepolcro dei Nasoni*, que también venían en el cajón FB, que atribuimos a John Barber.

A mediados del siglo XVIII, el arquitecto inglés Charles Cameron, más tarde arquitecto al servicio de Catalina II de Rusia, realiza unas excavaciones en este lugar, que publica en Londres en 1772 en una obra titulada *The Baths of the Romans*. En ella incluye partes no conocidas de las termas de Diocleciano e introduce un plano de lo que denomina *Subterraneous vaults of the Baths of Titus*, que no es otra que una de las primeras plantas publicadas de este edificio. Esta recuperación y estudio de edificios antiguos forma parte de las actividades arqueológicas que realizan algunos ingleses como Gavin Hamilton en la Villa Adriana y en Ostia, o Allan Ramsay en los alrededores de la Villa de Horacio, que constituyen en la década de los años setenta uno de los atractivos de la visita para los viajeros del *Grand Tour*.

En 1774 el editor Ludovico Mirri realiza una considerable limpieza de estancias en el edificio imperial, llegando a descubrir hasta un total de dieciséis, de las que encarga detallados dibujos de las decoraciones. Realizan esta labor de copia de las pinturas el arquitecto Vincenzo Brenna y el pintor polaco Francesco Smugliewicz, correspondiendo los grabados a Marco Carloni. Al primero de ellos se debe este dibujo a lápiz y guache, fechado en Roma en 1776, año en el que Mirri edita, con descripciones de Giuseppe Carletti, su obra *Le antiche camere delle Terme di Tito e le loro pitture*, de la que vienen dos ejemplares en los cajones del *Westmorland*. Uno en el cajón FG



(RABASE, B-1915) donde aparece como *Libro grande de las Termas de Tito con estampas de ornatos* y otro (RABASE, B-1915 bis y B-1915 ter) en el cajón ED, que se deterioró durante el traslado desde Málaga, a causa de las lluvias ocurridas en noviembre de 1783 al paso de los carros por Córdoba. En la lista de libros que hace Antonio Ponz se indica que el *Caxon ED. todo se mojó en el camino por las aguas*. Por esta razón, en la Academia fue encuadrado en dos volúmenes distintos, apartando algunas láminas sin un criterio claro; en las listas de libros del *Westmorland* en este cajón con las iniciales ED se anotan un *Libro grande maltratado de las termas de Tito con 44 estampas*, las láminas que debieron separar para secarlas, citadas como *Quaderno con 14 estampas de las*

Termas de Tito y otro, *Explicacion de la Termas de Tito=quaderno sin estampas*, que es el texto de Carletti (RABASE, B-1213).

La labor de Vincenzo Brenna en la minuciosa copia de las pinturas de aquel gran complejo arquitectónico aparece comentada en la primera estampa y en el libro de texto de Carletti que acompañaba a la colección: *Vuolsi pure a peggio di queste Carte rammentare la straordinaria fatica del signor Vincenzo Brenna Architetto Romano. Egli a ben' eseguire la sua parte, si è per tante Mesi sotterrato in quelle Stanze, per tutte delinearle Scrupolosamente, e riportarne accuratissimi Esemplari. Gli ornati, l'Architettura, la Pianta interna sono tutte sue*. Aunque esta colección constaba de sesenta y una estampas grabadas, el negocio de

Ludovico Mirri también suministraba otras en color de las que comenta *Come si é fedelmente osservato il disegno; così pure con accuratezza laboriosa si é imitato il colorito*. Este dibujo no se corresponde con ninguno de los publicados en la serie de Mirri, aunque guarda un claro paralelismo con las decoraciones que se copiaron en su proyecto de limpieza y edición de las pinturas de lo que denominaban las Termas de Tito. El cuadro central lo ocupa el tema de Juicio de Paris con las figuras de Afrodita sentada a la derecha con un amorcillo alado detrás, Hermes, Atenea y Hera de pie en el centro y Paris sentado en una roca en el extremo izquierdo del cuadro. Sabemos que Brenna durante estos años solía vender dibujos como éste a los viajeros ingleses, que los utilizaron en la decoración de sus mansiones de gusto neoclásico. Poco más tarde se desplaza a San Petersburgo, donde desarrolló su actividad como arquitecto el resto de su vida, haciendo entre otros edificios el palacio fortificado de Michailburg.

Bibliografía: *Le Antiche Camere delle Terme di Tito e le loro Pitture restituite al pubblico da Ludovico Mirri Romano*, Roma 1776; J. B. Ward-Perkins, "Nero's Golden House", *Antiquity*, 30, 1956, p. 209 ss. G. Zander, "Nuove ricerche sulla Domus Aurea", *Palladio*, 15, 1965, p. 157 ss. E. Segala, I. Sciortino, *Domus Aurea*, Roma, 1999.

JML

26. Alzado de un templo circular

anónimo, hacia 1778

acuarela y lápiz

RABASE, Museo. Gabinete de Dibujos, A-4718

Las dos acuarelas de la planta y el alzado de un templo circular se incluyen dentro del conjunto de dibujos arquitectónicos que fueron adquiridos por Francis Basset en Roma. El color ha sido aplicado en pinceladas amplias y casi transparentes sobre el dibujo a lápiz. Tanto el alzado como la planta del templo se encuentran enmarcados por dos líneas negras, destacando la exterior por su mayor anchura. A la arquitectura se han añadido elementos de paisaje. Las escalas aparecen bajo la inscrip-

ción *palmi romani* (en lugar del *English feet* de otros dibujos). En el dibujo del alzado aparece *Nella Via Appia. Vicino Albano n. I*.

El templo, de orden compuesto y planta circular, presenta un pórtico tetrástilo con un frontón triangular. Está cubierto con una cúpula en la que se abre un óculo que proporciona luz cenital al interior. Se trataría de un ejercicio de reconstrucción propio de un estudiante de arquitectura, tal vez destinado a ser exhibido en la academia a su regreso de Italia como muestra de sus progresos. El edificio, sin embargo, no aparece en perspectiva siguiendo el modelo franco-italiano que, según N. Savage, William Chambers habría recuperado hacia 1776 (Savage, 2001, p. 205). Sí se advierte la incorporación de los elementos –vegetales, rocas, fragmentos de ruinas, cielo y nubes– que el mismo autor define como *repertorio convencional de efectos* para animar los alzados, utilizado por los alumnos de Chambers. Los textos de las escalas en italiano no contribuyen a aclarar la identidad del autor, ya que el francés, el inglés y el italiano aparecen utilizados indistintamente, por ejemplo, en las anotaciones de arquitectos británicos en sus viajes de estudios a Italia.

El dibujo no está firmado, de modo que podría haber sido realizado por cualquiera de los arquitectos que se encontraban en Roma hacia 1778. Aunque en el caso de los británicos su número es reducido, su presencia en Italia indica la importancia que, a finales del siglo XVIII, se otorgaba en su formación al contacto directo con la arquitectura de la Antigüedad. Tal vez el más destacado sea John Soane (1753-1837), que viajó a Italia en mayo de ese año y que pronto atrajo el interés de importantes patronos. Sin embargo su llegada en una fecha tan avanzada y la comparación de sus dibujos firmados con los que nos ocupan no parecen indicar que sea su autor.

El sistema de trabajo de los estudiantes británicos en Italia estaba condicionado por la falta de adecuación entre el poco tiempo del que disponían y el número y la variedad de obras que debían estudiar. A esto se añade, según F. Salmon, la insuficiencia de sus recursos económicos, que limitaba considerablemente su posibilidad de viajar y, por tanto, la elección de edificios para medir y dibujar (Salmon, 2001, pp. 27-29). La dificultad



para identificar al autor de estos dibujos arquitectónicos sería una consecuencia de esta “mancomunidad de recursos” señalada por J. Ingamells. Los mismos dibujos podían ser utilizados y copiados por varios estudiantes, como ocurrió en el caso de Thomas Hardwick (1752-1829) y John Soane. La posibilidad de apreciar rasgos individuales queda así muy reducida.

A través de su contacto con los viajeros del *Grand Tour*, los estudiantes establecidos en Roma tenían la oportunidad de complementar sus escasos ingresos, bien trabajando a su servicio o bien proporcionándoles dibujos de los monumentos más significativos. Como señala G. Darley, la exhibición de sus dibujos en los estudios de la

Piazza de Spagna era una práctica habitual, que tenía como principal propósito el atraer a posibles patrones. A esta clase de obras podrían corresponder este alzado y su planta correspondiente.

La inclusión de elementos de paisaje se relacionaría con el sentido comercial mencionado y con la necesidad de adaptar los dibujos al gusto de los viajeros. Los arquitectos debían hacer frente a la competencia que ofrecían paisajistas como Thomas Jones, que trabajaban en Roma en estos años y que también podían satisfacer la demanda de dibujos de monumentos. La adopción de sus convenciones en la representación del paisaje romano y la búsqueda de efectos pintorescos responderían a estas exigencias.

En este alzado, los elementos de paisaje tienen una relevancia de la que carecen, por ejemplo, en los dibujos de Soane y parecen adecuarse mejor a las características de Thomas Hardwick. Los dibujos firmados por este último que se conservan en el Royal Institute of British Architects (Londres) evidencian un uso similar de motivos accesorios. Existen también otras coincidencias, como las líneas del encuadre y el modo en que están montados.

Agradezco la ayuda del Dr. Neil Bingham (Londres, RIBA) y del Dr. Frank Salmon (Londres, Paul Mellon Centre for British Art).

Bibliografía: N. Savage, "Exhibiting architecture: strategies of representation in English architectural exhibition drawings, 1760-1836", en D. Solkin, *Art on the Line. The Royal Academy Exhibitions at Somerset House, 1780-1836*, New Haven y Londres, 2001 pág. 205. F. Salmon, *Building on Ruins. The Rediscovery of Rome in English Architecture*, Aldershot, 2001. Sobre el debate suscitado en Inglaterra en los años 1770 con respecto a la necesidad y a la utilidad del viaje a Italia para los arquitectos británicos, ver *ibid.*, p. 27. P. Du Prey de la Ruffinière: *John Soane. The making of an architect*, Chicago y Londres, 1982 pp. 109-128. G. Darley, *John Soane: An Accidental Romantic*, New Haven y Londres, 1999.

MCP

27. Planta de un templo circular

anónimo, hacia 1778

tinta china

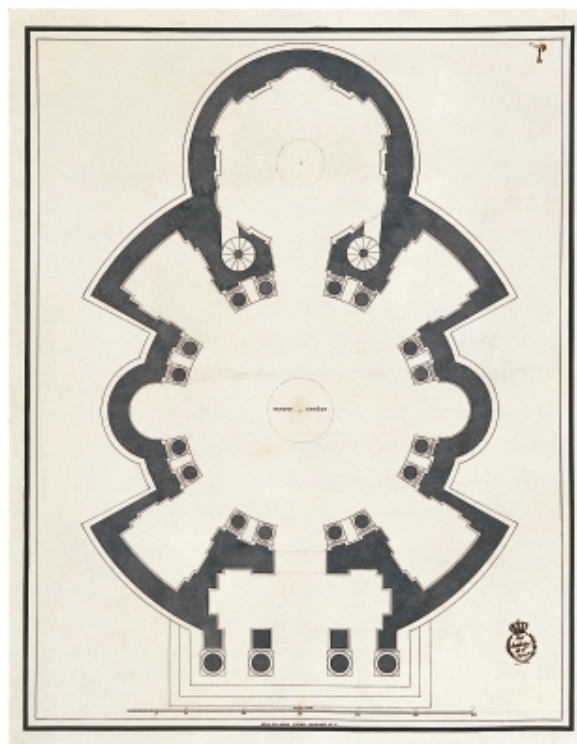
RABASF, Museo. Gabinete de Dibujos, A-4719

La planta del templo circular está enmarcada y montada de un modo similar al alzado (cat. nº 26). La escala aparece en *palmi romani* y en el centro se ha añadido *Templo Antico*. El dibujo no está firmado. Al igual que ocurría en el caso del alzado, el que estos ejercicios aparezcan enmarcados indica que fueron realizados bien para ser exhibidos en la academia, o bien para atraer la atención de los viajeros interesados en adquirir obras relacionadas con su estancia en Italia.

Si el alzado manifestaba una mayor vinculación con el aprendizaje de la "gramática" de la arquitectura clásica

romana, el movimiento de esta planta podría interpretarse como muestra del contacto con otros estilos. Al espacio central circular, cuya cúpula descansa en una serie de ábsides rectos y curvos alternos, se añaden columnas pareadas buscando un efecto esencialmente decorativo. En eje con el pórtico, el arquitecto ha dispuesto una segunda estructura circular añadida también a modo de ábside.

Aunque la planta no se corresponde con los ejercicios habituales de los arquitectos formados con William Chambers, podría ser considerada como una muestra de su asimilación de las influencias de la "comunidad internacional de estudiantes" establecidos en Roma. Más concretamente, el sistema francés de enseñanza era objeto de admiración por parte de arquitectos británicos como Thomas Hardwick, al igual que a mediados de siglo lo había sido para William Chambers. Los contac-



tos establecidos en las clases de las academias romanas ofrecerían numerosas ocasiones para conocer e imitar —e incluso copiar— los diseños de otros estudiantes franceses e italianos, con los que la planta que nos ocupa se relacionaría más directamente.

Como ha señalado N. Savage, se produce una notable disminución en el número de plantas y secciones exhibidas en la Royal Academy durante la década de 1780. La actividad de Hardwick, cuyas medidas y reconstrucciones de edificios romanos podrían haber estado destinadas a ser publicadas en forma de álbum, se encontraría todavía vinculada a la tradición anterior. Sin embargo, P. Du Prey destaca con respecto a los estudios conjuntos de Hardwick y Soane la “mayor amplitud” de miras de estos arquitectos, cuyo interés no se limita a la Antigüedad clásica. Aunque, según el mismo autor, los edificios barrocos continuaron siendo ignorados como modelos válidos, el eclecticismo favorecido por William Chambers podría haber llevado a sus estudiantes a dirigir la atención hacia obras y soluciones de diferentes períodos.

Bibliografía: H. Colvin, *A Biographical Dictionary of British Architects 1600-1840*, New Haven, 1995. P. Duprey de la Ruffinière, *John Soane. The making of an architect*, Chicago-Londres, 1982. J. Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800*, New Haven y Londres,

1997. F. Salmon, *Building on Ruins. The Rediscovery of Rome in English Architecture*, Aldershot, 2001. N. Savage ‘Exhibiting architecture: strategies of representation in English architectural exhibition drawings, 1760-1836’, en D. Solkin, *Art on the Line. The Royal Academy Exhibitions at Somerset House, 1780-1836*, New Haven y Londres, 2001.

MCP

28. Tumbas de la Via Appia

anónimo, 1777/1778

guache sobre papel, 46,5 x 68,5 cm

RABASF, Museo. Gabinete de Dibujos, D-2599

Entre las varias láminas que viajaban en el cajón E se encontraba este guache con el título *Vista degli avanzi d'alcune camere sepolcrali sulla antica via Appia, fuori di Porta S. Sebastiano*, copia de uno de los grabados del libro II de *Le Antichità Romane* de Piranesi.



La vía Apia fue la primera de las grandes vías consulares romanas. Su primer tramo, que unía Roma con la ciudad Capua, fue creado en el consulado de *Appius Claudius Caecus*, en el año 312 a. C. En sucesivas etapas, la vía se extendió hasta *Beneventum*, *Tarentum* y *Brundisium*, actual Brindisi, puerto que se convirtió en el enlace entre Roma y el Mediterráneo oriental; tan importante fue esta vía en el desarrollo de la expansión y el dominio romanos que el poeta Estacio (*Silvae*, II, 2, 11-12; IV, 4, 2) la llamó en sus versos *insignis, nobile, celeberrima, regina viarum*. Desde muy temprano, los márgenes de la vía fueron además utilizados para construir villas, templos, y los grandes monumentos honoríficos y sepulcrales de las estirpes más ilustres de la vida política romana. Allí, los Escipiones habían construido un gran sepulcro que ornaban las esculturas de los más célebres generales de su familia, el Africano o el Asiático y la efigie del poeta Ennio, según nos cuenta Livio (XXXVIII, 56,4). En la tercera milla, aparecía el gran mausoleo circular de *Cecilia Metella*, hija del general que había conquistado la isla de Creta y nuera del triunviro Craso. Varios siglos después, el emperador Majencio erigió un mausoleo y un gran complejo arquitectónico en honor de su hijo muerto, Rómulo. Todos estos edificios fueron admirados y estudiados desde el Renacimiento por arquitectos como Palladio o Pirro Ligorio.

En el siglo XVIII la vía Apia se convirtió en visita obligada para los viajeros. Al estudio de las monumentales antigüedades romanas se unían los encantos del suave paisaje del campo romano, como nos muestran los dibujos y grabados de la época. La descripción del recorrido se convirtió casi en un tópico literario, como nos muestran las numerosas descripciones de distintos autores como Alessandro Verri o John Chetwode Eustace. El mismo Goethe en su *Viaje a Italia* nos dice... *hoy he visitado la gruta de la Egeria, después el circo de Caracalla, las tumbas derruidas a lo largo de la Vía Apia y la tumba de Metella, ésta sí, una construcción sólida...* Con ella se hizo retratar por su amigo el pintor J. H. W. Tischbein en 1786. Otro viajero inglés, sir Richard Colt Hoare, realizó un recorrido por la vía Apia siguiendo el trayecto que en su día

hiciera el poeta Horacio. Le acompañaba el paisajista Carlo Labruzzi, que publicó en el año 1794 los dibujos del viaje en su *Via Appia illustrata ab urbe Roma ad Capuam: limite noto Appia Ligarum teritur regina viarum*.

En esta aguada aparecen representados los vestigios de algunos de estos sepulcros romanos de los lindes de la vía Apia, que sin embargo no están identificados. En el original de Piranesi se hacen tres pequeñas indicaciones sobre algunas de las ruinas. El edificio que aparece centrado en primer plano es una *camera di tre appartamenti, uno dei quali in oggi rimane soterra*. La pequeña construcción que puede verse a la izquierda al fondo del dibujo la denomina *rovine di nobilissima villa di antichi romani*. En el primer plano aparecen, entre otros elementos arquitectónicos, unas grandes lajas de piedra, que Piranesi señala son *selci della Via Appia*. Entre estas ruinas se desarrolla una pintoresca escena, que aparecía ya en el modelo en aguafuerte. Un arqueólogo está abriendo el sarcófago del que extrae un esqueleto bajo la atenta mirada de la Guardia Suiza, la guardia del Pontificado, que vigila que no se robe nada. Alrededor de ellos observan, curiosos, unos campesinos. Son numerosísimas las noticias que nos hablan de las excavaciones que por aquellos años se llevaban a cabo en la Vía Appia, ocupada en aquel tiempo por grandes extensiones de viñas y huertos. Los materiales recuperados fueron a nutrir las más importantes colecciones italianas y europeas. La escena es un testimonio de la fascinación que suscitaba el anticuariado en el setecientos.

Bibliografía: L. Canina, *La via Appia dalla Porta Capena a Boville*. Roma, 1853. L. Quilici, *Via Appia da Porta Capena ai Colli Albani*. Roma, 1989. R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*; vol. VI, ed. a cura di Paolo Liverani e Maria Rosaria Russo, Roma, 2000. *Riscoperta di Roma antica*. Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 1999.

IMR

29. Templo de Apolo en Villa Adriana

anónimo, 1777/1778

guache sobre papel, 46,5 x 62 cm

RABASF, Museo. Gabinete de Dibujos, D-2600

Entre los guaches del cajón E, con vistas y recuerdos de los lugares visitados habitualmente por los viajeros en sus excursiones por Roma y el Lazio, no podía faltar uno de Villa Adriana, en las proximidades de Tívoli, la antigua *Tibur*. Este lugar, adornado por la belleza del paisaje de montañas y valles verdes y frescos, cercano a Roma y al mismo tiempo alejado del ruido de las calles de la Urbe, había sido elegido en el s. II d. C. por el emperador Adriano para la construcción de su residencia imperial. En ella se materializaba su fascinación por la cultura griega y egipcia en construcciones que reproducían los lugares más hermosos visitados por el emperador: el templo de Serapis de Alejandría, la Academia de Atenas, el valle del Tempe, el Canopo egipcio... En palabras de

Chateaubriand, *ce propriétaire du monde qui avait voulu rassembler une image de son empire dans son jardin*.

Tras la muerte de Adriano la villa se usó únicamente como residencia estival y en el s. III d. C. fue abandonada definitivamente, tras el exilio de Zenobia, la reina de Palmira. Sin embargo, antes de su abandono había comenzado ya a ser expoliada y no tardó mucho en convertirse en cantera de mármol y de material reutilizable en la construcción de nuevas villas vecinas. Las llanuras artificiales sobre las que siglos antes se habían levantado la Accademia, Roccabruna, o el Cortile de las Bibliotecas, fueron usadas para la plantación de viñas y olivares. En poco tiempo su gran esplendor pasado quedaba sólo en el recuerdo de textos latinos como la *Historia Augusta*, que empezaban a ser leídos de nuevo en los estudios de humanistas florentinos. En 1450 Flavio Biondo, en su *Italia Illustrata*, identificó aquel lugar como la villa de Adriano, y diez años después, Eneas Silvio Piccolomini, el Papa Pio II, consagró nuevamente su fama al describirla en sus *Commentarii*. A finales del



siglo XV, por orden de Alessandro IV Borgia, se iniciaron las primeras excavaciones en las que salieron a la luz las Musas sedentes que pertenecieron a la reina Cristina de Suecia, hoy expuestas en el Museo del Prado de Madrid. Además de arqueólogos y anticuarios, acudieron a la villa los grandes arquitectos del Renacimiento en busca de inspiración para sus nuevos proyectos, como Antonio da Sangallo, Pier Leone Ghezzi, Sallustio Peruzzi, Giulio Romano, Raffaello, Antonio Canova, etcétera. Las excavaciones, en manos del papado o de personajes privados, propietarios de aquellas tierras, se sucedieron en los siglos siguientes. La villa de Adriano se convirtió en un lugar de ruinas grandiosas envueltas por la vegetación, en un escenario romántico que todo viajero fascinado por el pasado de Roma estaba obligado a visitar al igual que lo haría con el Coliseo, la Vía Appia o Paestum.

Uno de los lugares más admirados de la Villa de Adriano fue el que Piranesi identificó con la Academia, en recuerdo del centro filosófico ateniense fundado por Platón. A este complejo arquitectónico pertenecía el llamado Templo de Apolo, que se representa en la aguada traída por nuestro viajero. Con este nombre fue conocida, desde las excavaciones de Pirro Ligorio, la sala principal del edificio, a la que se accedía desde un gran patio porticado al que se llegaba a través de una entrada monumental. Se trata de un ambiente circular decorado con columnas revestidas de estuco y con capiteles de terracota. Sobre una cornisa que se sustentaba sobre estas columnas, se levantaba una parte superior en la que se alternaban ventanas rectangulares con hornacinas destinadas a albergar estatuas. Pirro Ligorio, en el código *Barb. Lat.* 5219, f. 138v-139r, lo describe así: *Principalmente in questa Accademia ci fu un tempio circolare come si vede Belizeo e dedicato ad Apollo et alle Muse, il quale ha da un lato il vestibolo ornato di statue, secondo accennano li luoghi di essa.* Entre ellas estuvieron colocados los dos Centauros de Aristeas y Papias (hoy expuestos en el Museo Capitolino), descubiertos en las excavaciones del Cardenal Furietti en 1736 y descritos por Vulpus en 1742 en *Vetus Latium profanum*, cuatro años antes de que fuesen publicados por el propio cardenal. Dieron noticia del descubrimiento Carlo Fea y Francesco Bulgarini: *...Per cui con rammarico ho conosciuto che*

Mons. Furietti ebbe per istromento il diritto di cavare liberamente, mediante un compenso di scudi 500, di Simplicio Bulgarini, che semplicemente restò corbellato, giacché dopo tre giorni di cava si trovarono i Centauri. Otro hallazgo que hizo famoso el Templo de Apolo fue el del “mosaico de las palomas”, en *opus vermiculatum*, descubierto en 1737. Este descubrimiento acrecentó el interés por el edificio, que fue sometido a un continuo expolio en busca de mosaicos de una calidad equiparable al *emblemata* de las palomas, para ser usados en la construcción de mesas lujosas.

El guache del templo de Apolo, de autor anónimo, está copiado del grabado en aguafuerte de Piranesi, *Avanzi del Tempio detto di Appollo nella Villa Adriana vicino a Tivoli*, con las acostumbradas modificaciones de figuras de relleno que reposan sentadas entre los antiguos restos.

Bibliografía: J. Charles-Gaffiot, H. Lavagne (eds.), *Hadrien. Trésors d'une villa impériale*, Milán 1999; R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*; Vol. II, Roma, 1902, pp. 108-119. L. Crescenzi, M. Hurtado de Mendoza, M. Rubini, *Disegni per Villa Adriana. Un omaggio a Maria Luisa Velocchia Rinaldi*, Roma, 1996. Piranesi, *Vedute di Roma*, Roma, 1778; E. Salza Prina Ricotti, *Villa Adriana. Il sogno di un imperatore*, Roma, 2001. M. de Franceschini, *Villa Adriana. Mosaici-Pavimenti-Edifici*, Roma, 1991. VVAA., *Giambattista Piranesi. Le Antichità Romane, Carceri, Alcune Vedute di Archi Trionfali, Vedute di Roma*, Milán, 2001, Catálogo de la exposición en Montreal, 2001-2002, n. 177.


ECR

30. Tumba de la familia Plautia

anónimo, 1777/1778

guache sobre papel, 46'5 x 68'2 cm.

RABASF, Museo. Gabinete de Dibujos, D-2601

En la lista elaborada por Antonio Ponz en 1784 aparece junto a otras vistas similares: *Caxon* . *Sepolcro della familia Plautia, strada di Tivoli.*

En el siglo XVIII, Tívoli se convirtió en una etapa obligada para todo viajero que visitaba Italia. Situada a pocos



kilómetros de la Roma, cuenta con un entorno paisajístico que envuelve a esta localidad con una atmósfera propicia para la creación. A partir de la segunda mitad del setecientos, el interés por la recuperación de restos arqueológicos unido a una creciente demanda de antigüedades por parte de los viajeros —especialmente ingleses— que visitaban Roma, llevó a que se intensificaran las labores arqueológicas no sólo en la famosa Villa Adriana, sino también en otras villas de los alrededores. La tumba de los Plautii era una parada obligada en el camino a Tívoli que se emprendía por la Via Tiburtina, y así era descrita en una de las guías de la época: *presso il ponte Lucano si vede il magnifico sepolcro della Famiglia Plauzia, che qui vicino vi aveva una deliziosa villa. Questo antico sepolcro, tutto di pietra Tiburtina, che è di forma rotonda a guisa di torre, consimile a quello di Cecilia Metella, fu ristaurato dai goti, che se ne servirono per fortezza. Esso era adornato dalla parte, che guarda la strada, di sei colonne, fra le quali veggonsi due iscrizioni* (Vasi, Roma, 1794, p. 817). Este monumento funerario se

construyó por iniciativa privada hacia la primera década del siglo I. d. C., siguiendo claramente el modelo cilíndrico del mausoleo de Augusto. Tal y como nos informan las inscripciones, fue erigido en honor a M. Plautius Silvanus, cónsul en el año 2 a. C., y combatiente en las campañas de Tiberio en Illiria en el 10 a. C., falleciendo pocos años más tarde. Se hace también referencia a su mujer y a su hijo A. Plautius Urgulanius. El aspecto original ha cambiado, pues fue fortificado en el siglo XII y restaurado en el XV.

Tras visitar este monumento, el recorrido continuaba con la visita a la Villa Adriana, la Villa d'Este y el templo de Vesta o de la Sibila. No es de extrañar que este itinerario fuese calificado como uno de los *teatri di disegno* más fascinantes y atrayentes de Italia para todos aquellos que recorrían el *bell paese* anhelando el encuentro con la Antigüedad clásica.

Esta lámina formaba parte de *una cartera con diferentes vistas de Roma pintadas de Aguada en cartones de diferentes tamaños* (RABASF, legajo 87-1/4). Sobre la lámina,

en el anverso, aparece manuscrito a tinta el título: *nº 2. Veduta del Sepolcro della Famiglia Plauzia per la strada che Condue da Roma a' Tivoli vicino a Ponte Lugano*. El cajón donde se encontraba llevaba la marca, como se ha indicado, de la letra E. Se trata de un cajón singular, pues en su interior tan sólo viajaban guaches de monumentos antiguos de Roma y, por el momento, no hemos logrado averiguar la identidad de su propietario.

En el último tercio del siglo XVIII, Volpato introdujo en Roma la práctica de colorear láminas de importantes repertorios de grabado. De hecho, en muchas de las guías de Roma que solían ilustrarse con pequeñas estampas, se adjuntaba el catálogo de dichas ilustraciones en el que se destacaban como más exclusivas, *le vedute colorite*. En el caso de esta lámina, no se trata de una estampa coloreada, y ni siquiera de un calco de una estampa famosa, sino más bien de la copia de un grabado que Piranesi dedicó a este monumento en la serie *Le Antichità Romane III*, (Roma, 1756). El artista, probablemente tomaba el grabado de Piranesi como guía para la configuración de la composición y, después, introducía su propia marca de identidad al cambiar los detalles que dan vida a la escena como los personajes del entorno y la disposición de algunos elementos arquitectónicos. La creatividad pintoresca es la que caracteriza a estas copias estándar de estampas de Piranesi realizadas en guaches brillantes.

Sin lugar a dudas, este tipo de ilustraciones eran más llamativas y atractivas que las tradicionales en blanco y negro, sobre todo para los ingleses, quienes mostraban una particular predilección por la acuarela y el guache. En este caso en particular, debemos valorar la fuerza de la policromía que no ha sufrido ningún tipo de alteración, puesto que estas láminas no han visto la luz en más de doscientos años. Entre el grabado y la estampa coloreada, estos guaches se convierten en un producto más con el que hacer frente a la tremenda demanda de recuerdos o *souvenirs*, a la vez que competían con el resto de artículos, pues aunque copia, requerían una mayor preparación técnica. A pesar de mostrar cierta ingenuidad, propia de un trabajo en serie, estos artesanos o artistas secundarios se permitían, sobre estas

láminas de papel de escasa calidad, la licencia de expresarse con mayor soltura en aquellos espacios que no están sujetos a los dictados del diseño preliminar como son los cielos y la vegetación. Estas láminas más que documentos artísticos deben ser consideradas documentos de interés social pues, gracias a este tipo de imágenes, el viajero podía regresar de su *Grand Tour* por Europa con una suerte de postales o vistas de los lugares visitados.

Bibliografía: M. Vasi, *Itinerario istruttivo di Roma*, Roma, 1794. A. Bettagno, *Incisioni, rami, legature, architetture*, Vicenza, 1978. V. Durá Ojea y E. Rivera Navarro, "Inventario de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (V)", *Academia*, nº 70, Madrid, 1990. A. García Bellido, *Arte Romano*, Madrid, 1971. M. Marini, *Le vedute di Roma di Giovanni Battista Piranesi*, Roma, 1989. L. Ficacci, *Giovanni Battista Piranesi, The complete Etchings*, Colonia, 2000.

AMSH

31. Termas de Tito

anónimo, 1777/1778

guache sobre papel, 47,5 x 68,3 cm

RABASF, Museo. Gabinete de Dibujos, D-2602

El cajón E contenía varias láminas con diferentes vistas de la ciudad de Roma. Entre ellas viajaba un guache de las entonces llamadas *Termas de Tito*. Con este nombre la tradición había identificado durante varios siglos los restos que correspondían al gran complejo arquitectónico de las Termas de Trajano, sobre el *colle Oppio*, uno de los altos del Esquilino. El equívoco se debió probablemente a la proximidad topográfica con los verdaderos baños de Tito, que habían desaparecido en el siglo XVI, pero cuya memoria permanecía viva en el XVIII gracias a los dibujos de Palladio.

Las Termas de Trajano fueron proyectadas, según nos transmite Dión Casio (LXIX, 4), por el arquitecto Apolodoro de Damasco, el mismo que construyera el Foro del emperador. Por el hallazgo de una fístula plúmbea en las proximidades de los baños sabemos que un



acueducto, el *Aqua Traiana*, alimentaba de aguas el recinto. Arquitectónicamente, el edificio se convirtió en el modelo de termas imperiales que después imitarían los grandes complejos balnearios de Caracalla, Diocleciano y Decio, con disposición axial, ninfeas en forma de exedra cubiertos por altas bóvedas, y grandes espacios de ocio como gimnasios y bibliotecas. Pero la innovación esencial fue probablemente el cambio en la orientación tradicional de los baños termales, que hasta la fecha se habían orientado en dirección Norte-Sur. Apolodoro la modificó rotándola en 35° E, para así conseguir el mejor aprovechamiento de las horas de insolación. Este gran recinto termal se construyó utilizando como cimientos los restos de la Domus Aurea, el magnífico palacio imperial que el emperador Nerón se había hecho construir. Con este fin, se colmó de tierra la construcción neroniana, que quedó enterrada durante varios siglos, bajo los restos visibles de las Termas de Trajano. Éstas fueron abandonadas definitivamente tras la entrada de los ostrogodos en la ciudad de Roma y la destrucción del acueduc-

to, y en el medievo fueron rodeadas por un paisaje de huertos y pequeñas casas.

El interés que suscitaban las Termas de Trajano en los viajeros se debe a imponencia de sus ruinas, pero también en gran parte, al apasionado redescubrimiento que de la Domus Aurea se había llevado a cabo en el Quattrocento, cuando después de varios siglos, se penetró en su interior. Artistas como Rafael, Ghirlandaio o Giovanni di Udine visitaron los pasillos enterrados de la Domus Aurea para contemplar las pinturas, frescos y mosaicos que decoraban sus paredes, y que ellos bautizaron como *grottesche* por su ubicación en las grutas. En el siglo XVIII continuaba esta costumbre, y una gran cantidad de dibujos nos muestran cómo desde las termas, curiosos y amantes de las antigüedades entraban a través de grietas en los techos a la *domus* neroniana, para contemplar sus maravillas. Este repertorio de pintura antigua, atribuido al pintor *Fabullus* según las palabras de Plinio el Viejo (*NH*, XXXV, 120), fue enormemente admirado y los grabados y acuarelas que los reproducían

tuvieron una gran difusión. La más famosa de las ediciones es los *Vestigia delle Terme di Tito e loro interne pitture* comentadas por el abad Giuseppe Carletti (1774) con dibujos del arquitecto Vincenzo Brenna (cat. nº 25) y el pintor Francesco Smugliewicz.

El guache que vemos es una copia, prácticamente idéntica, de uno de los grabados de las *Vedute di Roma* de Piranesi, que había retratado en varias ocasiones las *Terme di Tito*. En esta copia, que imita hasta el juego de sombras del grabado, observamos los vestigios colosales de los baños. En el centro aparecen las magníficas ruinas del *caldarium* de las termas, y en los laterales, los restos de las exedras de dos alturas del muro perimetral que cerraba el recinto. Sobre la mampostería pueden verse aún las marcas de los mármoles expoliados. Las ruinas aparecen colonizadas por la vegetación y en medio de un ambiente campestre, tal y como debían de encontrarse en la época. La diferencia más notable con el grabado de Piranesi estriba en los grupos de figuras humanas, más numerosos en el original inciso y que aquí se reducen solamente a los dos campesinos y al animal paseando por el centro de la escena, en una estampa de carácter plenamente bucólico. También el decorado ilusionista del primer plano, con ánforas, tinajas y fustes de columnas, se debe al grabado de Piranesi.

Bibliografía: J. Garms, *Vedute di Roma. Dal Medioevo all'Ottocento*, Napoli, 1995. F. M. Ricci, *Roma. Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroriano nell'album delle "Terme di Tito" conservato al Louvre*, Milán, 1998. R. Lanciani, *The ruins and excavations of Ancient Rome*, Boston y Nueva York, 1897. E. Nash, *Pictorial Dictionary of Ancient Rome*, vol. II. Londres, 1968.

IMR

32. Pórtico de Octavia

anónimo, 1777/1778

guache sobre papel, 43,7 x 60,6 cm

RABASE, Museo. Gabinete de Dibujos, D-2859

Ésta es una de las láminas que contenía el cajón E del que no tenemos identificada la persona a la que iba dirigido.

Formaba parte de los recuerdos habituales del viaje, junto con otras vistas de antigüedades de Roma y de Tívoli. En ella se representa el interior del atrio del Pórtico de Octavia, convertido, ya desde la Edad Media, en un mercado de pescado que daba salida a la mercancía que llegaba desde el cercano puerto del Tíber. En recuerdo de este ambiente la iglesia de San Angelo, que se apoyaba en uno de los laterales del pórtico, tomó el sobrenombre de "in Pescheria". La antigua área sacra que circundaba este pórtico quedaba envuelta por el bullicio de los vendedores que se extendían por las calles vecinas a uno de los barrios judíos de Roma, el Ghetto.

El nombre de Pórtico de Octavia se debe a la hermana de Augusto, a la que él dedicó la obra. La remodelación del antiguo pórtico de Metelo, que se comenzó a construir en el 147 a. C. por orden de Q. Cecilio Metelo Macedónico, formaba parte del programa de reurbanización y embellecimiento de la Roma republicana que llevó a cabo Augusto con el apoyo de Agripa, como se lee en las *Res gestae Divii Augusti* (VI, 35). El antiguo pórtico de Metelo rodeaba con una doble columnata, cubierta con un tejado, dos templos erigidos poco tiempo antes, dedicados a la pareja más poderosa del panteón romano, a Júpiter *Stator* y a Juno *Regina*. Curiosamente, la imagen divina de estos dioses había sido colocada equivocadamente. En la *cella* del templo de Juno se guardó la imagen de Júpiter y en la de Júpiter la imagen de Juno junto con otras ofrendas que no correspondían a un culto masculino, como cuenta Plinio en *Naturalis Historia*, XXXVI, 43: *In Iovis aede ex iis pictura cultusque reliquus omnis femineis argumentis constat; erat enim facta Iunoni, sed, cum inferrentur signa, permutasse geruli traduntur, et id religione custoditum, velut ipsis diis sedem ita partitis. Ergo et in Iunonis aede cultus est qui Iovis esse debuit.*

La reconstrucción del pórtico por Augusto comenzó el 27 a. C. y finalizó el 23 a. C. según nos informa Dión Casio (XLIX, 43). El nuevo pórtico comprendía una *schola* y dos bibliotecas (una griega y una romana), dedicadas a Marcelo, hijo de Octavia, situadas en el lado opuesto a los propíleos. Éstos formaban un cuerpo saliente con una doble fachada que daba al *Circus Flaminius* y al interior del cuadripórtico. Cada fachada se



componía de cuatro columnas jónicas, flanqueadas por dos pilastras acanaladas, que soportaban dos frontones de mármol compuestos de material reutilizado de la construcción republicana. Los laterales del *propylon* estaban formados por paredes de ladrillo revestidas de mármol blanco.

La labor decorativa y la reconstrucción de los dos templos fue realizada por dos artistas, Saura y Batrachos, que subvencionaron la obra a cambio de que su nombre fuese inciso en el monumento. Al serles negado este favor, esculpieron una lagartija (*saura*) y una rana (*batrachos*) en las volutas de uno de los capiteles jónicos del pórtico (Plinio, *NH*, XXXVI, 42), que hoy puede verse en la iglesia de San Lorenzo.

El complejo ardió en el año 80 d. C. y fue restaurado por Domiciano. Dos siglos después, en el 203, sufrió una nueva reforma con Septimio Severo y Caracalla, tras otro incendio ocurrido en el 191, y adquirió las características que hoy pueden, en parte, contemplarse: columnas corintias decoradas con un águila que sustituye la hoja de

acanto central, apoyadas sobre bases áticas. En el siglo VIII se construyó, aprovechando un lateral del ingreso, la iglesia de San Paolo *in summo circo*, después conocida como San Angelo *iuxta templum Iovis* o *in Pescheria*. Los canónigos de esta iglesia pidieron en 1591 al “Consiglio comunale” que fuese demolida una parte de los propíleos para ensanchar la calle: *viam et stratam publicam suptus porticum dicte ecclesie dilatare et amplam facere*, lo cual no llegó a ser concedido.

Junto a la iglesia, y bajo las arcadas del pórtico se extendían los puestos de venta de pescado. Una de las primeras representaciones de este mercado la ofreció Vasi en un aguafuerte de 1748, la *Piazza di Pescaria*, en el que puede verse una parte de la fachada del ingreso. Dos de las columnas y una pilastra lateral estaban tapadas por las casas del barrio judío, que fueron derruidas en 1878, liberando el resto de la entrada y la inscripción de Septimio Severo (*CIL* VI, 1034). Unos años después de Vasi, en 1760, Piranesi ofrecía una nueva vista de este lugar, desde el interior del atrio y representando la cara

opuesta de la fachada principal de los propíleos (*Veduta interna dell'atrio del Portico di Ottavia*). Esta misma vista es la que toma el dibujante anónimo del guache, pero a diferente hora del día, como se refleja en la variación de las luces y sombras proyectadas por los vanos de los arcos del pórtico. Las voces de los vendedores y el movimiento de carros y hombres de la mañana que casi se deja oír en el guache, queda callado a la tarde cuando se cierran los puestos y se acaba la venta, como se ve en el grabado de Piranesi. El mismo ambiente continuó durante el s. XIX e inspiró a otros artistas, como Ettore Roesler Franz o Antonio Acquaroni.



Bibliografía: E. Nash, *Pictorial Dictionary of Ancient Rome*, Volumen II, Londres, 1968, pp. 255-258. G. B. Piranesi, *Vedute di Roma*, Roma 1778. G. Lugli, *Itinerario di Roma Antica*, Milán, 1970, pp. 298-303. G. Lugli, *Fontes ad topographiam Veteris Urbis Romae pertinentes*, Roma, 1950. L. Richardson, *A new Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Londres, 1992, pp. 317-318. G. Lugli, *Monumenti antichi di Roma*, vol. I, "Zona archeologica", Roma, 1930, pp. 334-341. R. Lanciani, *Storia degli Scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, Roma, 1902, vol. II, pp. 107-108. vol. IV, pp. 15-20. E. M. Steinby, *Lexicon Topographicum urbis Romae*, Roma, 1999, vol. IV, pp. 141-145. VVAA., *Giambattista Piranesi. Le Antichità Romane, Carceri, Alcune Vedute di Archi Trionfali, Vedute di Roma*, Milán, 2001, Catálogo de la exposición en Montreal, 2001-2002, nº 121.

ECR

33. Templo de Minerva Médica

anónimo, 1777/1778

guache sobre papel, 43,9 x 60,8 cm

RABASE, Museo. Gabinete de Dibujos, D-2860

Se trata de una de las láminas contenidas en el cajón EB de lord Duncannon, hijo del conde de Bessborough. En ella se representa el llamado templo de Minerva Médica de Roma, nombre que se asignaba a esta construcción integrada en la villa del emperador *P. Licinius Gallienus*, que vivió a mediados del s. III d. C. Se debe esta atribución, originada en el siglo XVII, al hallazgo de una estatua de Minerva con una serpiente, que se vinculaba con las divinidades salutíferas. En los jardines de esta villa, conocidos como *horti Liciniani*, se levantaba este edificio de planta decagonal de veinticinco metros de diámetro, con un tambor aligerado por ventanas alargadas y sobre él, una cúpula construida a base de diez arcos radiales cuyos espacios intermedios se rellenaban de material ligero. Su estructura supone una innovación arquitectónica con respecto al que podría considerarse su modelo, el Pantheon. Abre dos series superpuestas de ventanas que iluminan su interior con más luz de la que deja pasar el óculo de la *Rotonda* adriánea. Preludia así un tipo de arquitectura que irá desarrollándose a lo largo de la Edad Media y es por ello uno de los edificios que llaman la atención de los arquitectos y los viajeros que visitaban y estudiaban los monumentos romanos.

La función de este edificio no se conoce con certeza. A pesar de que tradicionalmente ha sido interpretado como ninfeo, probablemente se trate de un espacio ricamente adornado, concebido para la recepción de invitados en banquetes y en reuniones privadas del emperador. Podría quizá compararse con el Templo della Tosse, situado en los jardines de una villa en Tívoli. Son espacios independientes integrados en la naturaleza "construida" de la villa, situada normalmente lejos del bullicio de la urbe.

La vista que presenta el guache es la que podía observar un viajero de finales del XVIII y se reproduce con mucha frecuencia por tratarse de uno de los lugares en los que a la salida de Roma podían verse éste y otros importantes vestigios, como la Porta Maggiore. Pocos años después,



en 1828, parte de la cúpula se desplomó y al año siguiente un rayo golpeó el edificio dañándolo nuevamente, por lo que dibujos como éste, anteriores a la destrucción parcial del edificio, adquieren mayor valor documental. Aún hoy pueden verse los vestigios de este edificio en las cercanías de la Stazione Termini, en la Via Giovanni Giolitti, aunque falta gran parte de la cúpula que se representa en los grabados más antiguos.

El dibujo del edificio podría estar inspirado en un aguafuerte de G. B. Piranesi de 1745, el *Tempio di Minerva Medica vicino a Porta Maggiore*, incluido en *Tavole delle varie vedute di Roma*. Sin embargo, el punto de mira del grabado parece estar tomado más a la derecha que el del autor desconocido de este guache, lo cual repercute en la diferente representación de los huecos abiertos entre los nervios de la cúpula. Piranesi se sitúa sobre el camino que conduce al templo, en tanto que el autor posterior lo hace bajo la sombra del árbol que enmarca el lado izquierdo del dibujo.

No es, al parecer, una obra original, ni podemos atribuir-la a ningún artista relevante de los muchos que buscaban clientes entre los viajeros ingleses. Se trata de lo que en este contexto solía adquirirse simplemente como recuerdos, como son los abanicos y otros objetos menores en los que se representaban estas vistas romanas y monumentos de la antigüedad clásica.

Bibliografía: E. Nash, *Pictorial Dictionary of Ancient Rome*, Volumen II, Londres, 1968, pp. 127-129. Gian Battista Piranesi, *Tavole delle varie vedute di Roma*, Roma 1745. G. Lugli, *Monumenti antichi di Roma*, vol. I, "Zona archeologica", Roma, 1930. G. Lugli, *Fontes ad topographiam Veteris Urbis Romae pertinentes*, Roma, 1950. E. M. Steinby, *Lexicon Topographicum urbis Romae*, Roma, 1999. VVAA., *Giambattista Piranesi. Le Antichità Romane, Carceri, Alcune Vedute di Archi Trionfali, Vedute di Roma*, Milán, 2001, Catálogo de la exposición en Montreal, 2001-2002, n. 126.

ECR

34. Vista del arco de Septimio Severo

anónimo, 1777/1778
 guache sobre papel, 38 x 52 cm
 RABASE, Museo. Gabinete de Dibujos, D-2862

En el barco inglés se transportaba también el cajón E con una cartera cuyo propietario, aún no identificado, llevaba como recuerdo de su viaje una serie de cartones de diferente tamaño con vistas de monumentos de Roma y de sus alrededores. Entre ellos estaba un guache del Templo de Apolo en Tívoli, del Panteón, del Coliseo, del Pórtico de Octavia, de algunos monumentos del Foro romano, etcétera, algunos de ellos contenidos en este catálogo.

Probablemente uno de los lugares a los que se prestaba mayor atención en la visita a Roma era la zona ocupada por el *Campo Vaccino*. En él los artistas encontraban una fuente de inspiración entre las construcciones clásicas, los viajeros extranjeros un testigo mudo de la grandeza de la cultura antigua y los romanos espacios apropiados para albergar sus negocios. Se fundían en un mismo lugar los restos del pasado mítico de Roma, como la tumba de Rómulo bajo el *Lapis niger* o el gran templo de Júpiter erigido por el último de los reyes etruscos, con los ambientes de trabajo de la vida diaria de los romanos, talleres de artesanos, tiendas, bodegas... *Confesamos que es una tarea ardua y triste la de intentar separar la Roma antigua de la ciudad moderna, pero no queda más remedio que hacerlo... Se encuentran vestigios de una magnificencia y de una destrucción inconcebibles. Lo que los bárbaros dejaron en pie, lo han demolido los arquitectos de la Roma moderna*, escribía Goethe el 7 de septiembre en su diario durante el viaje a Italia.

En el Foro se alzaban los restos del Templo de Antonino y Faustina, el Templo de Saturno, durante mucho tiempo confundido con el de la Concordia, las ruinas del templo de Vespasiano, las tres columnas del dedicado a los Dióscuros, los arcos triunfales de Tito, de Constantino y de Septimio Severo, aquí representado. Constituía en definitiva el Foro una zona en la que se desarrollaba monumentalmente la historia completa de Roma.

La exploración del foro romano comenzó en el siglo XV, momento en el que se unía el descubrimiento casual de restos antiguos (a raíz de la búsqueda de materiales para la construcción de nuevos edificios) a la fascinación por los textos latinos y griegos que empezaban a ser leídos, traducidos y publicados. Los primeros que representaron las ruinas de los monumentos del foro fueron arquitectos como Sangallo, Peruzzi, Bramante o Alberti, entre otros, que trataron de resucitar en sus proyectos renacentistas el espectro de la grandeza arquitectónica de la Roma antigua. Después de estos primeros estudios, siguieron las investigaciones realizadas por eruditos (Mazzochi, Varrano o Maffei, por ejemplo) que contrastaban la lectura de los textos clásicos con las ruinas que poco a poco se iban desenterrando. Ya en el siglo XVIII las descripciones de los hallazgos y de las excavaciones comenzaron a ser más precisas y, gracias a los escritos de Ficoroni, Fredheim o Guattani, conocemos la constante mutación de un espacio de tan considerable importancia. No faltaron tampoco los bocetos y grabados que reflejaron este cambio, dejados por manos como las de Santi Bartoli, Fontana, De Rossi, Overbeck o por arquitectos pensionados en Roma, como los españoles Evaristo del Castillo o Isidro González Velázquez, que acudían a la Ciudad Eterna para completar su formación artística.

Uno de los monumentos más imponentes del Foro romano, visible solamente en su mitad superior en el siglo XVIII, era el Arco de Septimio Severo, dedicado en el año 203 al emperador africano y a sus dos hijos, Caracalla y Geta, en conmemoración de la victoria obtenida en la guerra contra los partos —comenzada en el 195—, representada en el aparato iconográfico del monumento. Era un emblema utilizado como propaganda política de la continuación del poder de la dinastía de los Severos. Fue situado estratégicamente en el foro delante de la fachada del Templo de la Concordia, vecino al Templo de Saturno, junto al antiguo *Comitium* y a la Curia republicana, alzándose sobre el límite del recinto sagrado custodiado por la tumba de Rómulo, al lado de los *Rostra* y del *Umbilicus urbi*. En torno a él gravitaban una serie de símbolos y recuerdos que el pueblo romano no había olvidado aún.



Era un arco de tres puertas. El vano central era atravesado por una vía construida sobre otra calle anterior de época de Augusto, que quedó liberada en las excavaciones del siglo XIX. A las puertas laterales, de menor altura, se accedía a través de pequeñas escalinatas. Las luces del arco iban flanqueadas de columnas corintias de fuste estriado, apoyadas sobre altos plintos. La decoración del arco comprendía desde la representación de la divinidad de la guerra, Marte y las personificaciones de las cuatro estaciones hasta la narración de los episodios principales de la lucha contra los partos, distribuidos en cuatro paneles. Sobre el ático del arco, en el que se colocó la inscripción dedicatoria, de la que se borró el nombre de *P. Septimio Getae nobilissimo Caesari*, se levantó una cuadriga de bronce con las estatuas de los emperadores, que aparecía representada en una moneda del año 204.

En el momento en que los viajeros ingleses del *Westmorland* visitaron el foro, el Arco de Septimio Severo

sólo podía verse parcialmente ya que no comenzaría a excavar hasta el 1803, bajo la dirección de Carlo Fea, *Commisario alle Antichità*, y único responsable de las excavaciones del foro iniciadas en 1801. La liberación del área comprendida entre los templos de Saturno, Vespasiano, la Concordia y el monumento comentado no vendrían completadas hasta el último decenio del siglo XIX. Como se ve en la aguada, los vanos laterales estaban cegados y eran utilizados como negocios, a uno de los cuales se acerca una mujer mientras un hombre espera reclinado sobre un poyete pegado a la entrada. Una calle medieval pasaba bajo el vano central y se dirigía a una escalinata renacentista que llevaba a la *Piazza del Campidoglio*, al fondo de la imagen. Desde la ventana de una casa pegada al *Carcer Mamertinum*, una mujer se entretiene mirando el ambiente del Foro, la gente descansa sobre la hierba que tapiza las ruinas, los caminantes atraviesan los silenciosos restos entre charlas entretenidas...

Bibliografía: L. Canina, *Esposizione storica e topografica del Foro Romano e sue adiacenze del Cav. Luigi Canina, consigliere della commissione generale di antichità e belle arti*, Roma, 1845, 2ª edición. E. Nash, *Pictorial Dictionary of Ancient Rome*, vol. I, Londres, 1968, p. 126. L. Richardson, *A new Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Londres, 1992, pp. 103-105. E. M. Steinby, *Lexicon Topographicum urbis Romae*, Roma, 1999, vol. I. J. J. Caerols, *Sacra Via*, Madrid, 1995. L. Coarelli, *Guida archeologica di Roma*, Roma, 2001. J. W. Goethe, *Viaje a Italia*, (trad. de M. Scholz Rich), Barcelona, 2001.


ECR

35. Vista del templo de Antonino y Faustina

anónimo, 1777/1778

guache sobre papel, 38 x 51,8 cm

RABASE, Museo. Gabinete de Dibujos, D-2863

Descripción en la lista elaborada por Antonio Ponz en 1784: *Caxon*  *Prospecto del Tempio d'Antonino, è faustina.*

Este templo fue construido por Antonino Pío en honor a su esposa Faustina, divinizada tras su muerte el 141 d. C. En el entablamento encontramos las inscripciones dedicatorias DIVAE FAUSTINAE EX SENATUS CONSULTO. Veinte años más tarde, con la muerte del emperador, se añadiría la inscripción DIVO. ANTONIO. ET. Se encuentra en la Via Sacra Alta, frente a la ladera norte del Palatino y es el templo mejor conservado del foro. En el siglo XIX se podía apreciar cómo *si conservano ancora le due fiancate della cella, e l'intero portico, il quale è formato di dieci grandi colonne tutte d'un pezzo, di marmo caristio, detto cipollino, che sostengono il loro cornicione. Le colonne sono di ordine corintio e il magnifico cornicione è composto d'immensi pezzi di marmo ben lavorato, nel di cui fregio laterale sono a maraviglia scolpiti grifi, candelabri, ed altri ornamenti* (Nibby, Roma, 1838, p. 173). Tras las columnas, se halla la fachada barroca de la iglesia de San Lorenzo in Miranda que se instaló en la cella del templo *dopo di essere stata collegiata, nell'anno 1430* (Vasi, Roma, 1765, p. 52).

Tenemos constancia de la existencia de una ténpera sobre papel realizada por un pintor de paisaje llamado Paolo Anesi, tomando como referencia una vista de Piranesi, concretamente el *Tempio d'Ercole a Cori*. No parece tratarse de una colaboración entre ambos, sino más bien, de un encargo puntual; por esta razón, Marini lo ha considerado un hecho aislado y fortuito. (Marini, Roma, 1989, p. 27).

Este tipo de vistas se alejan de los caprichos arquitectónicos o visiones pintorescas de Panini, aunque se acercan a las escenas que encontramos en el interior de algunos de los cuadros de este pintor como *Roma antica* de 1755. Este tipo de imágenes, realizadas con un incentivo claramente comercial dirigido a la cada vez más desarrollada industria del *souvenir*, constituyen un punto de encuentro entre la vista arqueológica de Piranesi y la *veduta piacevole* del siglo XVIII. En realidad, este género de escenas es agradable a la vista, y si bien pudiesen recordar en ocasiones a obras concretas de pintores como Codazzi, Ghisolfi, Gasparri o Anesi, se aprecia un aire de ingenuidad técnica, que denuncia una ausencia de sincera entonación artística frente a una práctica febril de producción de este tipo de recuerdos. Analizando el conjunto de guaches que viajaban en el *Westmorland*, se puede apreciar la falta de uniformidad entre ellos, lo que lleva a pensar que fueron realizados por distintas manos. En el caso particular de esta lámina, nos encontramos ante un artista que trata los perfiles y líneas de las arquitecturas de un modo minucioso, siendo, además, muy preciso en los contornos de las figuras, si bien, presenta una pincelada muy suelta en aquellos elementos que así lo permiten como los cielos, el terreno y la vegetación, presentando mayor calidad técnica que el autor de la vista de la tumba de la familia Plautia (cat. nº 30).

Si en otras ocasiones se había tomado como referencia directa una estampa de Piranesi, en este caso, y a pesar de que el grabador italiano realizó dos versiones distintas, una para *Le antichità romane I* y la otra para *Vedute di Roma*, la composición de esta lámina no se ajusta a ninguna de estas vistas. En el interior del cajón E donde viajaba esta lámina también encontramos una vista del Campo Vaccino (cat. nº 65) en la que se puede apreciar



un lateral del templo de Antonino y Faustina que, por otra parte, responde a una de las versiones piranesianas. Esta misma vista también la encontramos por duplicado en el cajón EB, donde viajaba *un lote de nueve papeles grandes, coloridos de aguadas de Varias antigüedades de Roma entre los que figuraban del templo de Antonino y Faustina* (RABASF, Archivo-Biblioteca, 87-1/4). Estas dos láminas y todas las que se encontraban en el interior del cajón EB están firmadas por *Mr Thomson y lord Duncannon*, dato que ha sido vital a la hora de averiguar que este cajón iba dirigido al conde de Bessborough.

Bibliografía: M. Vasi, *Indice istorico del gran prospetto di Roma ovvero itinerario istruttivo per ritrovare con facilità, tutte le magnificenze antiche e moderne di Roma, e di alcune città e castelli suburbani*, Roma, 1765. A. Nibby, *Itinerario di Roma e della sua vicinanze compilato secondo il metodo di M. Vasi*, Roma, 1838. A. García Bellido, *Arte Romano*, Madrid, 1971. A. Bettagno, *Incisioni, rami, legature, architetture*,

Vicenza, 1978.; V. Durá Ojea y E. Rivera Navarro, "Inventario de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (V)", *Academia*, nº 70, Madrid, 1990. M. Marini, *Le vedute di Roma di Giovanni Battista Piranesi*, Roma, 1989. L. Ficacci, *Giovanni Battista Piranesi, The complete Etchings*, Colonia, 2000.

AMSH

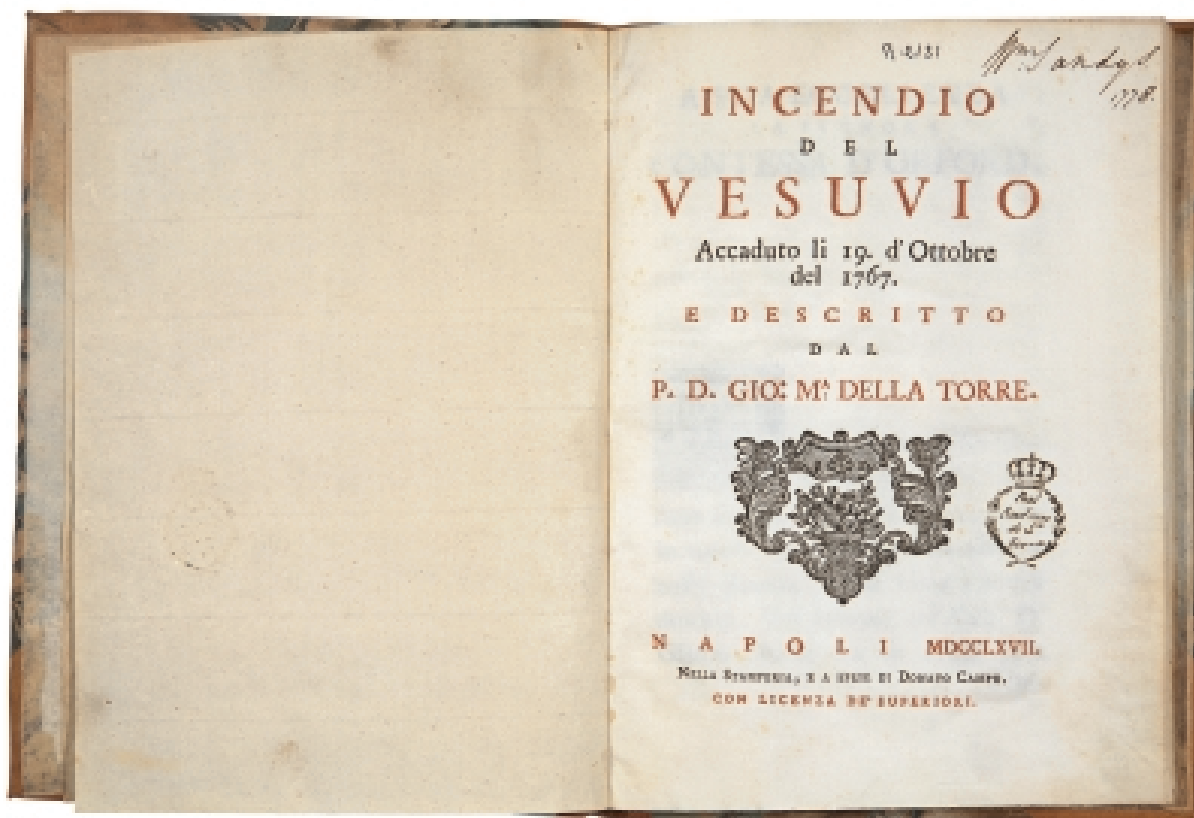
36. *Incendio del Vesubio Accaduto li 19 d'Ottobre del 1767*

Giovanni Maria Della Torre, Nápoles, 1767

24 x 18 cm

RABASF, Archivo-Biblioteca, B-792

Este libro estaba en uno de los cajones marcados con las iniciales *FBs* cuyo propietario era Francis Basset, aunque



también transportaba los libros de su tutor, el reverendo William Sandys, que es el nombre que aparece en la portada con la fecha de 1778. Otra obra del mismo autor, titulada *Storia e fenomeni del Vesubio*, editada en Nápoles en 1755, que era igualmente propiedad de Sandys y lleva la misma fecha, tiene la particularidad de que incluye un anexo con el diario de la erupción de 1760-1761. En el mencionado cajón viajaba otra edición actualizada del mismo libro, esta vez en francés, publicada en el año 1771 en Nápoles. La lista de Ponz los describe así: *Histoire et Phenomenes du Vesube, exposes par le P. D.ⁿ Jean Marie della Torre q.^{to}* y *Otro idem. Edición italiana q.^{to} e Incendio del Vesuvio accaduto il 19 Novembre de 1767 da D.ⁿ Giovanni Maria della Torre – quaderno q.^{to}.*

Giovanni Maria Della Torre (1713-1782), religioso somasco, era físico y naturalista, profesor en los dos seminarios de Nápoles, inventor de microscopios y miembro de la Academia de Ciencias y de la Academia Ercolanese fundadas por Carlos de Borbón. Al mismo tiempo, ejercía de director del museo y de la biblioteca farnesiana

instalados ambos en Capodimonte, y también de la imprenta real. Winckelmann dice de él que estaba demasiado ocupado *e se fosse dotato di tutte le cognizione a tante e cosi diverse Cariche necessarie, non sarebbe capace di provvedere a tutto.*

Su interés por el Vesubio se remonta a las erupciones de 1737, publicando su primer libro *Narrazione del torrente di fuoco uscito dal Monte Vesuvio nell'anno 1751* en esa misma fecha. A éste le siguen las distintas relaciones de las erupciones de los años 1754 y 1755 que se incluyen en una monografía que lleva por título *Storia e fenomeni del Vesubio*. La de 1760 a 1761 está redactada de forma independiente, a manera de diario, como ésta del *Incendio del Vesubio Accaduto li 19 d'Ottobre del 1767* que él fecha como el vigesimoséptimo desde la del 79 de la era. A la relación cronológica de los hechos añade también la descripción pormenorizada de otros fenómenos como son las características del curso de la lava, la tipología de las arenas y cenizas, el murmullo interior del monte, la inclinación de la calamita (medición del



campo magnético) y la formación de nubes y saetas en la cumbre.

Della Torre vió la erupción del día 19 de octubre desde el casino del marqués de Berio en San Giorgio a Cremano, gracias a la hospitalidad de la condesa Orford a quien dedica el libro. Margaret Orford vivía en Nápoles desde hacía cinco años, en compañía del poeta y matemático florentino Antonio Mozzi, quien también es mencionado en los agradecimientos. Desde el casino de Berio se pudo observar cómo el volcán iniciaba su actividad sobre las 20 horas del citado día. En esa fecha estaba en Nápoles Winckelmann, a quien la erupción sorprendió en Caserta y es quien cuenta que la condesa Orford y sus invitados estaban tan cerca del curso de la lava que tuvieron que salir huyendo. De su situación da idea la lámina grabada por Francesco Cepparoli, incluida en el libro y en las ediciones posteriores. En el margen inferior izquierdo de esta estampa, junto a la letra Y, aparece el casino de Berio en San Giorgio a Cremano,

además del Vesubio, el río de lava y los lugares y casas que arrasó, así como tres dibujos pequeños con la evolución del cono volcánico.

Dos ejemplares de esta obra los envió Tanucci a Madrid en el mes de diciembre, uno para el rey y el otro para Grimaldi, acompañados del relato de lo que sucedió en Portici aquella noche. La mujer y la hija de Tanucci, aterrorizadas, decidieron salir para Nápoles, pese a que él, basándose en la lectura de Plinio, no lo consideraba necesario. Esto le obliga a tomar la decisión de evacuar al rey *perche il mondo abrebbe molto mormorato di me, se quando mia moglie e figlia, si eran salvate, io non avessi procurato, che si salvasse il Re... Io restai circa due altre ore a raccogliere gli fogli, e non ebbi alcun sospetto di male che il Vesubio potesse farmi* (AGS, Estado, legajo 6100, fol. 11). El embajador inglés William Hamilton también se arriesgó estudiando la erupción, *I must confess that I was not at my ease. I followed close, and we ran near three miles without stopping*. Esta descripción, a modo de carta

dirigida al conde de Morton, presidente de la Royal Society, la publicó en *Observations on mount Vesuvius* en 1772 y posteriormente en *Campi Phlegraei* en 1776.

En Portici, la preocupación de Camillo Paderni, conservador del Museo Ercolanese por lo que podía sucederle al museo lleva a Carlos III a escribir desde Madrid: *y veo el miedo que ha ocasionado a Paderni por el Museo, el que estando acabado el Palacio de Caserta se podra si se halla por conveniente mudar halli, donde ciertamente estaria mas seguro.* (AGS, Estado, libro 333, fol. 184). En ocasiones anteriores el rey había bromeado sobre la posibilidad de que una nueva erupción del Vesubio volviese a enterrar los objetos excavados. Mientras tanto, en Nápoles, el pueblo presionaba para sacar en procesión la cabeza de San Genaro y aplacar así la cólera del Vesubio; cosa que sucedió y que narra detalladamente Luigi Vanvitelli a su hermano. Ante tales augurios, Tanucci, por su parte, suspendió provisionalmente la expulsión de los jesuitas del reino de las Dos Sicilias.

En cuanto a los viajeros ingleses, Basset y Sandys, dado su interés por la vulcanología, podemos asegurar que durante su estancia en Nápoles hicieron alguna excursión al Vesubio así como a las excavaciones de las ciudades enterradas por la erupción del 79, Herculano por el barro ardiente y Pompeya por los *lapilli*. Era frecuente comprar ejemplares de las obras de Hamilton *Observations...* y *Campi Phlegraei* como hacen Penn Asheton Curzon y los condes de Darmouth y Bessborough. También se llevaban de recuerdo lavas del Vesubio, como las que vienen en el *Westmorland* en uno de los cajones con la marca *HB* (John Barber) que contiene *muestras de piedras, petrificaciones, lavas del Vesuvio y lucernas y un lacrimatorio.*

Bibliografía: J. J. Winckelmann, *Lettere italiane*, Milán, 1961. *Lettere de Luigi Vanvitelli delle Bibliotheca Palatina di Caserta*, Galatina, 1976, t. III. Carlo Knight, *Hamilton a Napoli*, Nápoles, 1990. John Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800*, New Haven y Londres, 1997, s. v. "Orford, Margaret".

MCAR

37. *Essai sur le caractere et les moeurs des françois comparés à ceux des anglois*

Londres, 1776

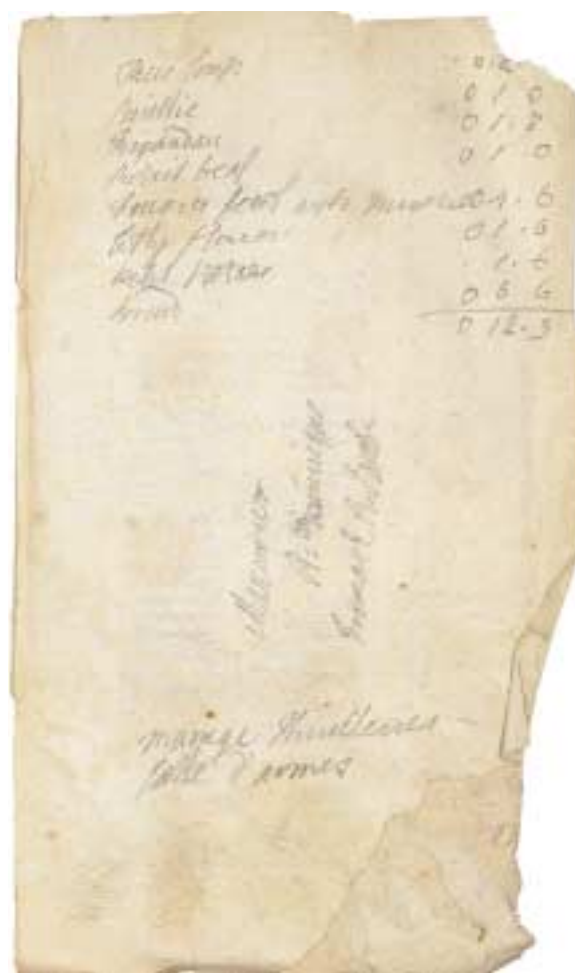
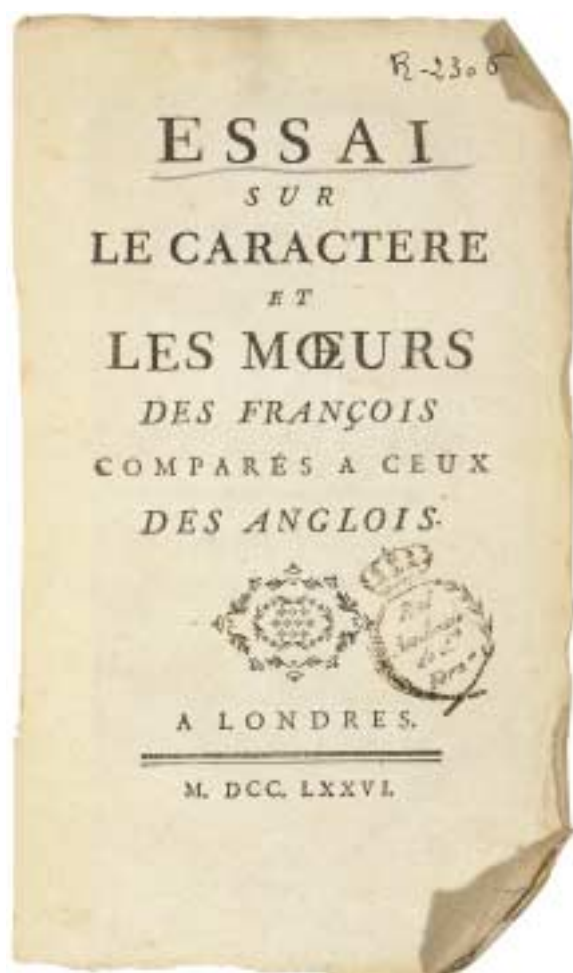
18,5 x 10,5 cm

RABASF, Archivo-Biblioteca, B-1098

Este libro venía en el cajón *HH*, que perteneció a John Henderson of Fordell, junto con otros entre los que predominan los títulos en francés o guías para introducirse en temas franceses de índole diversa. Entre ellos figuran títulos como *Éléments de l'histoire de France: Depuis Clovis jusqu'à Louis XV* (RABASF, B-297-299), *Almanach des Muses:1777* (RABASF, B-2384), *Examen des causes destructives du Théâtre de l'Opera, Les égaremens du coeur et de l'esprit, ou Memoires de Mr. de Meilcour* (RABASF, C-1456), *Utilité des Voyages sur mer*, que ilustran las obras que un viajero británico de aquel momento adquiriría en su recorrido por Francia o llevaba para documentar temas culturales, sociales y políticos. Hace frecuentes comentarios marginales en francés y adquiere para visitar Roma una edición de la guía de Giuseppe Vasi en esta lengua (cat. n° 43).

Está encuadernado en rústica, con papel exterior estampado en rombos enmarcando flores, y tiene evidentes señales de haber sido muy usado en el viaje. En la página de guarda lleva escritas en tinta, como todos los pertenecientes a la presa inglesa, las iniciales *PY* tapadas por el tejuelo B-1098. Pero lo más interesante es que contiene anotaciones de lectura y párrafos marcados a lápiz en los que el lector expresa sus opiniones, hace observaciones personales e incluye notas ocasionales con la posible intención de llevarlas posteriormente a una libreta.

En la página 9 hay un tema que le llama poderosamente la atención y marca con un trazo doble. Hablando de la nobleza, el clero y el "tercer estado", acota el comentario en que dice que *Les Agens du gouvernement sont toujours les plus actifs dans ces Assemblées, parce qu'ils ont devant eux la perspective d'une récompense sûre & prochaine; au lieu que ceux qui défendent les droits du Public, sont plus tièdes, par la nature de leur récompense, qui est éloignée: & qu'ils ne sont que partager avec les moindres de leurs Concitoyens.* Es



uno de los casos en los que el observador está comparando los respectivos sistemas de gobierno, que suele ser uno de los temas predilectos en el viaje de instrucción que realizaban estos jóvenes por Europa.

En ocasiones el libro que llevan a mano o en el bolsillo les sirve para tomar un apunte apresurado, como hace el lector de esta obra en la página 46, en que dibuja a lápiz un puente de tres ojos con la calzada a dos vertientes. Igualmente curiosa es la apostilla que hay a lápiz en la página 74, en que se comenta el poco aprecio que se hace de los escritores ingleses en vida y los honores que le dedican en sus funerales: *Un Auteur passe souvent ses jours en Angleterre, dans une obscurité mortifiante; mais par le dédommager, on lui fait de magnifiques funérailles. "On le negligé durant sa vie, mais on l'enterre à Westminster"*. Aquí el lector pone al margen una llamada a lápiz que

remite al pie de la página donde anota: *I asked your Bread and ye gave me a Stone*. Parafrasea de este modo una cita del Evangelio de San Mateo 7, 9 (también en Lucas 11, 11): *Pues ¿Quién de vosotros es el que, si su hijo le pide pan, le da una piedra, o, si le pide un pez, le da una serpiente?* Tiene noticia de la muerte de Voltaire, que ocurre precisamente en mayo de 1777, y en su lectura tacha un renglón en la página 82, cuando le menciona diciendo de él que es un *Gentilhomme célèbre qui vit encore*.

Otras veces la apostilla se limita a una interjección en latín o una palabra de aseveración con lo que está leyendo. Así, en la página 205, cuando lee que *les François sont sujets à transgresser les règles de l'éducation, en s'interrompant les uns les autres...* comenta escuetamente, *vrai*.

Pero quizá lo más interesante para ilustrar el viaje es que en la contraportada de la última página, escrito también

a lápiz con la misma letra y caligrafía que vemos en toda la obra, anota la lista de precios de una comida en París y otras cosas y nombres para recordar. Se deduce que el menú era para tres personas:

<i>Rice Soup</i>	0.2.0
<i>Buillie</i>	0.1.0
<i>Friqandau</i>	0.1.3
<i>Roast beef</i>	0.1.0
<i>Fricassé bowl with mu...</i>	0.4.6
<i>Colly flower</i>	0.1.6
<i>Petit Paties</i>	.1.6
<i>Forend</i>	0.6.6

	0.12.5

En sentido vertical anota:

Mazurces

R. Dominique

Fromant B...

Nuevamente en sentido horizontal:

Manege Thulleries

Salle d'armes

La imagen de los ingleses impacientes por degustar recetas francesas como ésta, de las que luego hablarían profusamente a su regreso, la caricaturiza con humor Lawrence Sterne, (*A Sentimental Journey Through France and Italy*, p.1): *by three I had got sat down to my dinner upon a fricaseed chicken, so incontestably in France, that had I died that night of an 'indigestion'*). Era una de las muchas novedades que reparaba el viaje y por ello lo anotó quizá en una de su primeras jornadas.

JML

38. *Dizionario italiano, latino e francese, tomo Primo*

Abbate Annibale Antonini, Lyon, 1770

26,2 x 20,5 cm

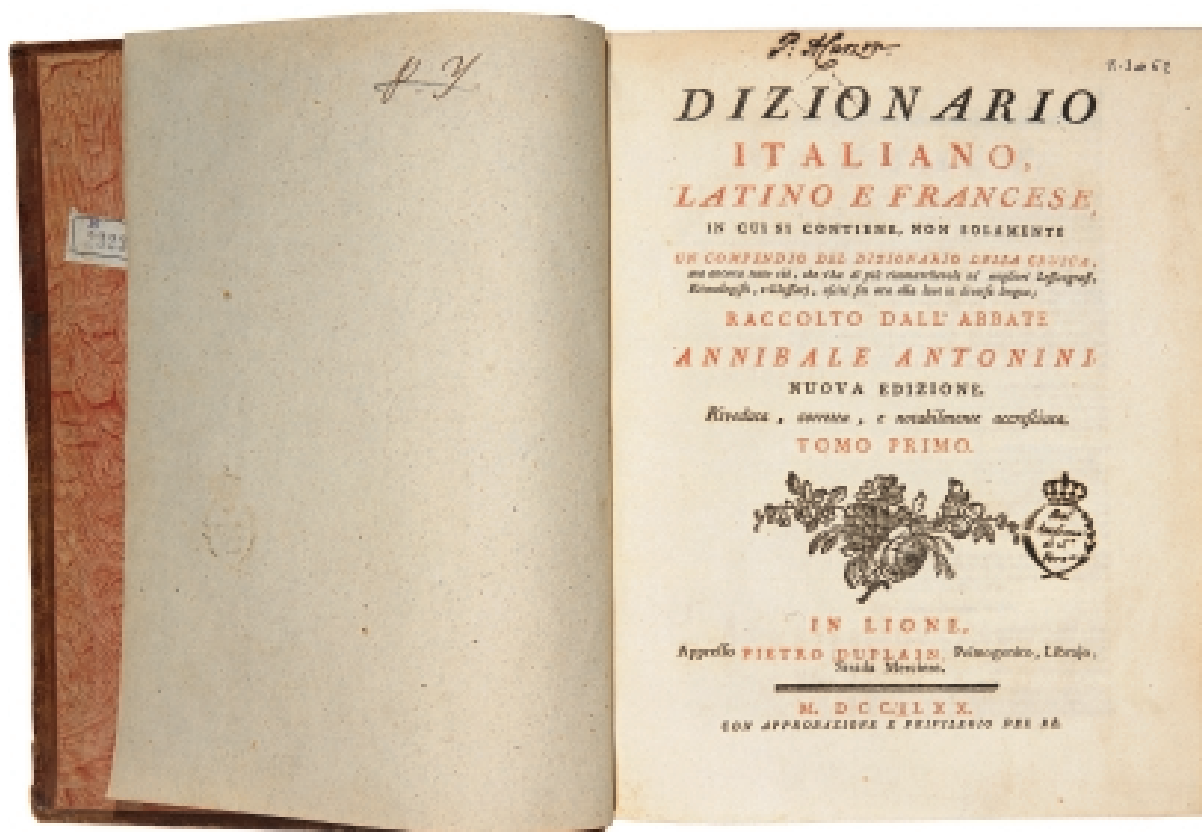
RABASE, Archivo-Biblioteca, B-2323

Se trata de un diccionario compuesto por dos volúmenes, marcados con las siglas *PY*, encuadernados

en pasta con hierros dorados y bordes pintados. La primera edición fue impresa en París en 1735, a la que le siguieron otras en 1743, 1760, 1766 y esta última de 1770 que es una versión revisada por editores franceses. El volumen primero contiene un prefacio, escrito en francés, en el que el autor, Annibale Antonini, explica que la obra está basada en el Diccionario de la *Accademia della Crusca* impreso en Florencia en 1729, al que ha añadido más de dos mil palabras. Antonini reconoce la existencia de varios dialectos en Italia, y resolvió incluir tres de ellos: florentino, romano y sienés. El propietario del ejemplar debió considerar esta circunstancia de gran utilidad en su viaje, como manifiesta al subrayar estas líneas: *J'ai tâché de les renfermer tous trois dans mon Dictionnaire ; & même lorsqu'un mot n'est pas également usité à Rome, à Florence & à Sienne; j'ai eu soin de marquer celle de ces trois Villes où il est plus en usage*. Según informa en el prefacio, la obra también contiene palabras en *Lingua furba* que *c'est une spece d'Argot*, explicaciones de pronunciación, cuestiones de género o palabras en desuso; esto suponía una novedad en este género de libros a tenor de sus palabras *Je suis même surpris qu'on ne l'ait pas fait exactement dans les autres Dictionnaires qu'ont précédé*.

A continuación, el diccionario comprende, por este orden, una explicación de la abreviaturas utilizadas, un cuadro de verbos irregulares, varios verbos conjugados en italiano, y una tabla de escritores y libros de lengua, previos a la redacción del diccionario de la Academia de la Crusca en 1612. En el primer volumen las palabras están en italiano, con su correspondiente traducción al francés y, entre paréntesis, en latín. En algunos casos introduce también una explicación en lengua italiana. El segundo tomo, al contrario que el anterior, traduce del francés a su correspondiente en latín e italiano, la oportuna explicación está escrita en francés.

La presencia de los diccionarios era común en el equipaje de estos jóvenes, para quienes debían servir de gran ayuda en su viaje por Europa. Prueba de ello son los cerca de veinticinco ejemplares de gramáticas y diccionarios, que se pueden contar entre los cajones llegados con el *Westmorland*. La actualidad y difusión de este tipo de libros en el siglo XVIII debe considerarse en el marco



de la ilustración y del espíritu enciclopédico del momento, que favoreció la aparición de los primeros diccionarios redactados por orden alfabético, como el de la Academia Francesa en 1718, el de la Española en 1726 o el de lengua inglesa, por Johnson, en 1755.

Este ejemplar de Antonini alcanzó un gran éxito en su momento, llegándose a publicar hasta cinco ediciones. El Abate Annibale Antonini desarrolló una importante labor en el campo de la gramática, convirtiéndole en una destacada figura. Entre sus trabajos, publicó una *Grammaire italienne pratique et raisonnée* en 1746 con tres ediciones posteriores, y otras dos obras de gramática italiana y francesa. Antonini contribuye también de manera activa a la divulgación de la literatura italiana; publica obras clásicas como el *Orlando Furioso*, edita y corrige una impresión de *Le Prose et rime di messere Giovanni della Casa*. En 1729 acomete una nueva edición de la *Gierusalemme Liberata* de Tasso, que volverá a imprimirse en 1744 y 1768, e incluso tradujo a Voltaire al italiano.

En ambos volúmenes aparecen las iniciales *PY* en la hoja de guarda y en la portada, manuscritas, las siglas *P: ACurzon*. Este diccionario trilingüe corresponde con la siguiente descripción en el inventario de Ponz: *Dictionnaire latin, françoise, ed italien 2 tom.s q.º*. que, como se indica, viajaba en el *Caxon PC*. De manera que las siglas escritas en la portada del diccionario coinciden exactamente con las letras marcadas en las arpilleras, desvelando así las iniciales del destinatario de este cajón. Hemos podido averiguar que las siglas *P: ACurzon* corresponden en realidad a la firma del *Honorable Penn Asheton Curzon*. Este caballero partió a Italia en 1777 a la edad de veinte años para visitar el continente en el recorrido de su *Grand Tour*. En octubre de 1777 tenemos noticias de que P. A. Curzon se encontraba en Venecia, ya que Thomas Pelham explica cómo aquel año en su trayecto a esta ciudad *Cussans* le presentó a parte de la nobleza veneciana. El recorrido de P. A. Curzon continuó hacia Roma, en donde coincidió con Francis Basset y William Sandys. Así lo relata Thomas Banks en

una carta a la Royal Academy fechada el 13 de diciembre de 1777: *We expect a great many English gentlemen here this season some are already come... here is a Mr. Molesworth & Mr. Penn & Mr. Curzon, Mr. Tands and Mr. Bosset.* En esta carta Thomas Banks comete un error al citar a los caballeros, y se confunde al considerar al *Honourable Penn Asheton Curzon*, como dos personas diferentes *MR. Penn & Mr. Curzon*, lo que ha originado posteriores confusiones.

Tras su regreso a Inglaterra, P. A. Curzon se casó con Sofía Charlotte Howe, cinco años más joven que él, y tuvo dos hijos. En 1781 fue elegido miembro de las *Musters of the Staffordshire Militia* en las que figura como *Lt. Colonel Penn Assheton Curzon*. El mismo día y junto a él fue nombrado *Colonel* lord Lewisham, otro de los jóvenes que perdió sus recuerdos en la captura del *Westmorland* y con el que debió coincidir en parte de su viaje por Francia e Italia.

Bibliografía: T. Banks, *Annals of Thomas Banks*, ed. por C. F. Bell, Cambridge, 1938. A. Antonini, *Grammaire italienne à l'usage des dames avec des dialogues*, 1731, *Principes de la Grammaire française, pratique et raisonnée*, 1753. J. Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800, compiled from the Brinsley Ford Archive*, New Haven y Londres, 1997, p. 841.

MDS-J

39. *Éclaircissemens sur les Antiquités de la Ville de Nismes*

par Monsieur *** avocat de la même ville (Ch. Caumette)

Nîmes, 1775

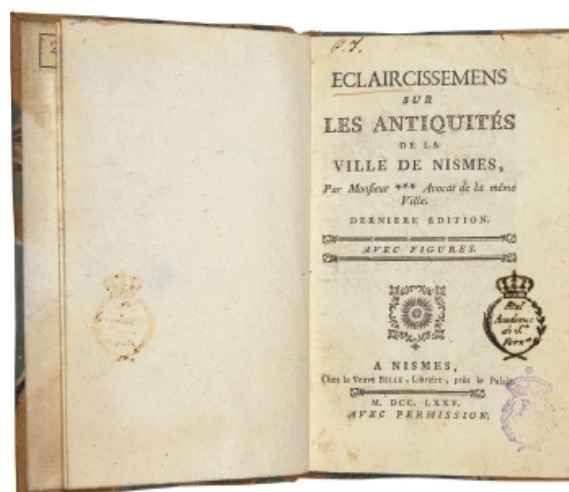
18 x 11,2 cm

RABASF, Archivo-Biblioteca, C-2885

En uno de los cajones de Frederick Ponsonby dirigido a su padre, el marcado con las iniciales EB (Earl of Bessborough), viajaba este libro *Éclaircissemens sur les Antiquités de la Ville de Nismes*. Se trata de un volumen con formato en octavo, encuadernado a la holandesa con puntas, papel estampado y cortes veteados. En su portadilla aparecen manuscritas las

siglas *PY*. La primera edición del libro se había publicado en el año 1743, pero se volvió a imprimir en otras tres ocasiones, en 1746, 1771 y 1775. A esta última edición corresponde el ejemplar del *Westmorland*.

La antigua *Colonia Augusta Nemausus*, actual Nîmes, fue una de las más importantes ciudades de la Galia Romana. Los vestigios de su pasado imperial, entre los que se contaban la espléndida *Maison Carrée* o el *Pont du Gard*, fueron muy admirados durante el siglo XVIII; fueron retratados por pintores como Hubert Robert (1733-1808) y sirvieron de inspiración a arquitectos neoclasicistas, como Pierre-Alexandre Vignon, que construyó la iglesia de la *Madeleine* (1806) en París tomando como modelo este templo augústeo. El pasado galo-romano de la ciudad fue también ampliamente



tratado en una rica literatura de antigüedades, de la que esta obra constituye un ejemplo.

Se trata de un pequeño libro escrito por un erudito local que realiza una descripción de los vestigios romanos visibles por aquel entonces en la ciudad de Nîmes aunque aportando una visión de las antigüedades que supera lo pintoresco, intentando exponer de manera rigurosa los contenidos transmitidos por la tradición arqueológica de la ciudad, en consonancia con las exigencias del movimiento ilustrado. En el mismo prólogo del libro se expone la necesidad de *eclaircir quelques événements et d'autre part réfuter des fables qu'on avoit adoptées...*



Así, nuestro autor duda de la atribución del llamado tradicionalmente templo de Diana a esta diosa, se permite cuestionar la antigüedad de fuentes epigráficas tenidas tradicionalmente por romanas o reproduce las polémicas surgidas acerca de algunos monumentos.

Tras una breve introducción histórica en la que se refiere al origen galo de la primera ciudad de *Nemausus*, y unas notas sobre el recinto amurallado y las imponentes torres y puertas que rodeaban la urbe, el tratado se centra en los edificios más emblemáticos de la ciudad. Entre ellos, describe con notable precisión el anfiteatro, uno de los mejor conservados de todo el mundo romano, con dos órdenes superpuestos y que él atribuye a tiempos de Adriano o de Antonino Pío, cuya familia procedía de *Nemausus*. En su descripción se atiende también a detalles del gusto propio de la época, como la descrip-

ción de las escenas de caza, las naumaquias o los espectáculos gladiatorios.

Presta también una gran atención a las obras de ingeniería romanas que abastecieron de agua a la colonia. El amor de la época por las obras utilitarias que hacen la vida más fácil y agradable se refleja en el tratamiento que se hace de este tipo de construcciones antiguas en los tratados de antigüedades de este siglo. El autor estudia el Pont du Gard, puente construido en tiempos de Agripa y mediante el cual el acueducto que alimenta de agua a Nîmes salva el desnivel del río Gard. El puente es descrito con un gran interés por la magnitud de las obras y la inteligencia de las soluciones constructivas adoptadas. Otro capítulo se dedica al estudio de un *castellum aquae* de la ciudad, hoy la Fontaine d'Eure, que por aquellos días se había desescombrado tras varios siglos en

desuso y, restaurada al estilo neoclásico, volvía a funcionar devolviendo, en palabras del autor, parte de su grandeza a la ciudad de Nîmes.

Con admiración describe la belleza clásica de la Maison Carrée y, maravillado, cuenta cómo en la ciudad se llevó a cabo una de las primeras reconstrucciones de epígrafes sobre edificios a partir de los huecos que las letras perdidas habían dejado en el arquitrabe. Se había descubierto así, al reconstruir la inscripción, que el templo había estado en su día dedicado a Cayo y Lucio Césares, nietos de Augusto. Entre las pertenencias de este viajero, Frederick Ponsonby, figuraba también otro libro referido a esta misma inscripción; es la *Dissertation sur l'ancienne inscription de la Maison Carrée de Nîmes* par M. Seguiet (1759), lo que muestra la curiosidad y el interés que despertó este procedimiento entre los estudiosos de la arqueología.

La existencia de estos libros procedentes de Nîmes y de otros planos de París y sus alrededores en los cajones del *Westmorland* tiene una gran relevancia, pues aporta detalles muy precisos del paso de lord Duncannon y su tutor Thomson por Francia en el *Grand Tour*.

Bibliografía: H. Gauthier, *L'Histoire de Nîmes et de ses Antiquités* (1720). *Description abrégée des antiquités de la ville de Nîmes*, par M *** M. B. (1782). L. Menard, *Histoire des Antiquités de la Ville de Nîmes et de ses environs* (1803). Ch. Lasalle, *Vues du pont du Gard et de l'aqueduc antique de Nîmes dans la collection des musées de Nîmes*. Nîmes, 1987. V. Lasalle, *Nîmes*. París, 1977. P. Amy et P. Gros, *La Maison Carrée du Nîmes*. París, 1979. G. Fabre, J. L. Fiche J. P. Leveau, J. L. Paillet, *Le pont du Gard. L'eau dans la ville Antique*. París, 1992. P. Rea Radisich, *Hubert Robert. Painted Spaces of the Enlightenment*, Cambridge, 1998.

IMR

40. *Sicilia Antiqua*

Philipp Clüver, Leiden, 1619

41 x 26,2 cm

RABASE, Archivo-Biblioteca, B-1191

Philippi Cluverii, Gedanensis, Sicilia Antiqua: Ubi Primum universae hujus Insulae varia Nomina, Incolae, Situs, Figura, Magnitudo, tum Orientale, Meridionale

... ac tandem Insulae Minores Ei adjacentes Variaque plurium locorum Memorabilia solidissime explicantur ... – Editio Novissima, Auctior, & Emendatior. – Lugduni Batavorum: Sumptibus Petri Vander Aa. Siglas PY manuscritas en hoja de guarda y portadilla. Ejemplar encuadernado con otras tres obras de los siglos XVII y XVIII.

En el equipaje de Francis Basset, que también transportaba los libros de su preceptor William Sandys, aparece este volumen de *Sicilia Antiqua*, formado por cuatro obras de distintos autores sobre el tema. No sabemos si los dos ingleses, preceptor y pupilo, estuvieron en Sicilia a finales de 1777 o principios de 1778. Tampoco sabemos si esta obra, editada en Holanda, se compró en Inglaterra antes de salir de viaje como muchos otros libros o si se adquirió por el camino. Pero, una vez más, parece estar relacionada con William Sandys como vemos en el caso de otros libros que tratan de volcanes y antigüedades y tratados de historia. Esta vez se trata de un atlas histórico bilingüe, en latín y griego, que recopila y sitúa todas las menciones que las fuentes clásicas hacen de Sicilia.

El *Índice* de Pascual Colomer, redactado en 1792, que recoge todos los volúmenes existentes hasta ese momento en la biblioteca de la Academia, describe así la obra: *Cluverii (Philippi) Sicilia Antiqua: editio novissima. . Lugduni Batavorum apud Petrun Vander... fol. con estampas, en pasta ital[ana]. Este tomo contiene al fin, de la misma edicion, lo siguiente: Marii Aretii Sicilia Chorographia: Placiddi Carrafae Sicaniae descriptio et delineatio: Antonii Mongitoris Regni Sicilia delineatio.* El ejemplar que conserva la Academia tiene un grabado con el retrato de Philippus Cluverius, con el título *Geographorum Phoenix*.

La primera de las obras de este volumen es la *Sicilia Antiqua* de Philipp Clüver (1580-1622), geógrafo nacido en Dantzig pero establecido en Leiden (Holanda). Destinado por su padre a estudiar derecho, se dedica bajo la influencia de Scaligero a la historia y la geografía desafiando la voluntad paterna. Se alista en el ejército, permaneciendo dos años como soldado en Bohemia y Hungría. Sus inicios en el mundo literario no pueden ser



peores; la traducción al latín y la publicación de un manifiesto de su amigo, el barón de Popel, le llevan a prisión por orden del emperador Rodolfo II. Recuperada su libertad y con la ayuda de su madre, regresa a Leiden en 1606, iniciando una serie de viajes de investigación por Inglaterra, Escocia, Alemania y Francia. De vuelta en Leiden publica su primera obra, *Comentarius de Tribus Rheni Alveis et Ostiis, et de quinque populis quondam accolis...* (1611). Continúa con *Germania antiquae libri tres, necnon Vindelicia et Noricum* (1613). Gracias a estas obras, en 1616, consiguió una pensión anual de la universidad que le permitió elaborar el material recogido en sus viajes. En 1618 se va a Italia, país que recorre con Lucas Holstenius. Viaja a pie por la isla de Sicilia localizando yacimientos e identificando los lugares y pueblos antiguos, lo que le permite rectificar múltiples errores

producto de trabajos anteriores basados exclusivamente en las fuentes clásicas y la epigrafía.

Poco después, aparece la *Sicilia Antiqua item Sardinia et Corsica* (1619), acompañados de dos mapas de la isla uno con topónimos en latín y otro griegos, además un mapa de las islas orientales y de planos de las ciudades más importantes.

Tras su temprana muerte a los cuarenta y dos años, se publicó *Italia Antiqua* (1624). Dejó inéditos dos manuscritos que constituyen lo más importante de su obra, son *Geographicus Academicus e Introductio in Universam Geographiam*. Editadas también en 1628, con la colaboración del filólogo holandés Daniel Hensius, cuyas sucesivas ediciones, más de treinta a lo largo del siglo, le convierten en el iniciador de la geografía histórica. A diferencia de otros geógrafos, Clüver aportó al conocimiento de las fuentes clásicas el estudio del terreno,

demonstrando que las identificaciones tienen que ser corroboradas con la prospección del mismo. Estas observaciones se plasman en mapas históricos en los que se van situando los yacimientos localizados. La calidad científica del libro de Clüver lo convierte en una obra de obligada referencia y un instrumento de consulta que ha sido utilizado hasta el presente. Así, no nos extraña encontrarlo citado por Winckelmann, presente en la biblioteca de Azara y en el equipaje de los viajeros ingleses del *Westmorland*.

Este volumen reúne las obras de cuatro autores más sobre Sicilia:

Claudio Mario Arezzo. Nacido en Siracusa y fue soldado del ejército de Carlos V siguiendo a las tropas imperiales a Alemania e Italia. Nombrado historiador de Carlos V, abandona las armas y se dedica a escribir, entre otras cosas la *Sicilia Corographia accuratissima*, que incluye la *Sicilia descriptio* del palermitano Domenico Mario Nigro, publicada en 1557 y con la que se inicia la larga serie de estudios geográficos sobre esta isla.

Plácido Carrafa (1617-1674). Historiador módico de origen napolitano, es el autor de esta *Sicaniae descriptio et delineatio*. En 1653 publica *Modica illustrata* que trata de los monumentos civiles y religiosos y se convierte en fuente para su estudio después de que el terremoto de 1693 arrasase esta ciudad del sudeste de Sicilia. En 1673 se fundó la Academia de los Affumicati, de la que fue miembro.

Antonio Mongitore. Historiador y presbítero palermitano (1663-1743). Miembro de la Academia de los Arcades es autor de varias obras sobre historia eclesiástica e historia civil de Sicilia, entre ellas la aquí titulada, *Regni Sicilia delineatio*.

Bibliografía: Francesco Ambrogio Maja, *Isola di Sicilia Passeggiata: la descrizione dell'isola in un inedito del seicento*, edición de Salvo di Matteo, Palermo, 1985. Giovanni Uggeri, *Sull'itinerarium per maritima loca: da Agrigento a Siracusa*, Florencia, 1993. Gabriel Sánchez Espinosa, *La biblioteca de José Nicolás de Azara*, Madrid, 1997.

MCAR

41. *Breve descrizione del Regno di Napoli. Diviso in Dodeci Provincie nella quale con breuità si tratta della Città di Napoli, e delle cose più notabilili di essa: E delle Città, e Terre più illustri del Regno, con le Famiglie, e Nobili, non solo di quella, ma dell'altre Città di esso Regno*

Ottavio Beltrano, Nápoles, 1644

21,5 x 16 cm

RABASF, Archivo-Biblioteca, B-1001

Aparece descrito en la lista elaborada por Antonio Ponz en 1784: *Caxon F^s B. Breve decrizione del Regno de Napoli, diviso in duodeci Provinzie, da Ottavio Beltrano di Terra nuova B q.*¹⁰

Este libro fue editado en Nápoles por Pietro Amello Porrino en 1664. La identidad de uno de sus primeros propietarios nos la revela el exlibris pegado en la contraportada perteneciente a *Niccolai Fraggianni Marchionis et a Supremis Neapolis et Siciliae Consiliis*. No resulta baladí este dato, pues este personaje, Niccolò Fraggianni (1686-1768), fue Regio Consigliere di S. Chiara, Consultore e Giureiconsolto en Sicilia, Caporuota del Sacro Regio Consiglio y Delegato della Regal Giurisdizione, pasando a la historia como *sommo letterato, profondo filosofo, magistrato incorroto e dei diritti regali, insigne sostenitore* (De Tipaldo, 1841, p. 96). Probablemente, quiso hacer alusión al autor del libro recordándonos además, la existencia de una primera edición, pues en una nota manuscrita a tinta aparece escrito, *Beltrano fu di Terranova in Calabria citta. Librajo e Stampatore in Napoli, ove impresse questa opera nel 1640 e reimprese nel 1644*. Este mismo autor, junto a Cesare d'Engenio Caracciolo y otros autores, editaría en 1670 una nueva *Descrizione del Regno di Napoli diuiso in dodici prouince nella quale si tratta della città di Napoli*.

No obstante, este libro no tendría un único propietario. Sabemos que en 1778 el libro fue adquirido por William Sandys por la cantidad de 10 escudos, ya que en el ángulo superior derecho de la hoja de guarda aparece una nota manuscrita: *W.^m: Sandys. 1778. 10^o*. A su



vez, en el reverso de esta hoja, nos encontramos con las siglas *PY* (presa inglesa) que nos revela que este libro viajaba en el *Westmorland*. Se encontraba en el interior del *Caxon F^s B.* y formaba parte del equipaje de Francis Basset, joven inglés de familia adinerada que realizó su *Grand Tour* durante 1777 y 1778 acompañado por el reverendo William Sandys, quien era hijo de un antiguo mayordomo de la familia y había sido educado para ser tutor. De este modo, gracias a la nota manuscrita sabemos que el libro pertenecía a su preceptor, quien lo compró posiblemente durante su estancia en Nápoles en enero de 1778.

Esta disertación acerca del Reino de Nápoles está dedicada a D. Gio. Alfonso Enríquez de Cabrera (1600-1647), Almirante mayor de Castilla y Duque de

Rioseco. En diciembre de 1640, fue nombrado Capitán General trasladándose a Sicilia y en abril de 1644 se dirigió a Nápoles, donde había sido nombrado Virrey Lugarteniente del Reino de Nápoles, cargo que según Don Luis de Haro le dio el rey Felipe IV por convenirle tenerle contento y lejos. El 10 de febrero de 1646 presentó su dimisión tras suprimir las contribuciones que había impuesto con anterioridad para sufragar los gastos de la guerra de Cataluña.

El objeto del libro era dar la bienvenida al nuevo virrey, ofreciéndole una visión histórica y datos concretos acerca de la realidad jurídica y territorial de Nápoles y las doce provincias que componían el reino, por lo que no es de extrañar que hubiese formado parte de la biblioteca de Niccolò Fraggianni.

De este modo, en el primer capítulo se hace una descripción de la ciudad de Nápoles enumerando todos aquellos datos que pudiesen interesar a nuevo virrey, como el número de monasterios, fortalezas, cárceles, iglesias parroquiales, además de un catálogo de los obispos y arzobispos de la ciudad a lo largo de la historia, un índice alfabético de los títulos nobiliarios, una cronología de todos aquellos que habían dominado el Reino de Nápoles, desde los normandos hasta los españoles y, referencias a las cámaras reservadas distribuidas por todo el territorio con el fin de ofrecerle alojamiento gratuito. Cabe destacar también la exhaustiva explicación acerca de las labores de los siete cargos oficiales del reino y las competencias de los tribunales eclesiásticos, regios y demás oficios dependientes. Este mismo tipo de discurso se repite en la descripción de las doce provincias del Reino de Nápoles.

Sandys debió comprar este libro con un incentivo de tipo anticuario, pues había sido editado más de cien años antes de su adquisición; sin embargo, probablemente no era ajeno a su propia historia y se vio cautivado por la importancia de su anterior propietario, personaje relevante y de especial interés, sobre todo para un británico de la época, pues gracias a su labor de consejero evitó que el Tribunal del Santo Oficio se introdujera en Nápoles. Además, conviene prestar atención al resto de libros que viajaban en el cajón de Francis Basset, ya que denuncian claramente el interés de su tutor por la historia. Entre ellos encontramos una obra relacionada con la historia napolitana, *Istoria civile del Regno di Napoli* de Pietro Giannone editada en 1753, que firma y fecha, *W.^m Sandys Naples 1777*. Sin dejar tierras campanas, dos libros de Giovanni Maria della Torre, *Incendio del Vesuvio Accaduto li 19 d'Ottobre del 1767 Storia e fenomeni del Vesubio* (RABASF, B-792) y la *Storia e fenomeni del Vesubio* (RABASF, C-322) están ambos firmados por el reverendo. Destacamos también dos libros relativos a la historia de Inglaterra que, sin duda, serían objeto de su lectura durante el viaje, *The miscellaneous works* del vizconde Bolingbroke (Londres, 1773) y una *Chronology or the Historian's Vade-Mecum*, desde los tiempos de los romanos hasta el presente (Londres, 1776).

Bibliografía: C. d'Engenio Caracciolo, *Descrizione del Regno di Napoli diviso in dodici province*, Nápoles, 1670. E. De Tipaldo, *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII e di contemporanei*, vol. 8, Venecia, 1841. A. Carrasco y Sayz, *Iconobiografía del Generalato Español*, Madrid, 1901. B. Capasso, *Le fonti della storia delle provincie napoletane dal 568 al 1500*, Nápoles, 1902. B. Croce, *Storia del Regno di Napoli*, Bari, 1931. T. Nappo y P. Noto, *Indice Biografico Italiano*, ficha 428, 140-167, París, 1993. V. Herrera Mediavilla, *Archivo Biográfico de España, Portugal e Iberoamérica*, II, ficha 304-07, Munich, 1995.

AMSH

42. *Decouverte de la maison de Campagne d'Horace*

M. L'Abbé Campmartin de Chaupy, Roma, 1767-1769

19,3 x 13 cm

RABASF, Archivo-Biblioteca, B-2995

Esta obra en tres volúmenes figura descrita en la lista elaborada por Antonio Ponz en 1784: *Caxon. E.B. Decouverte de la Maison de Champagne d'Horace, p.^r l'Abbe M. Chapmartin 3 tom. q.^{to}*.

En el siglo XVIII, la exploración y los descubrimientos arqueológicos despertaron en el ámbito de la cultura europea un especial interés por la Antigüedad. En este contexto debemos situar la obra de Campmartin sobre el descubrimiento de la villa de Horacio.

El poeta latino olvidó la ciudad para refugiarse en esta villa que su amigo Mecenas, en el año 32 a. C., le había regalado en los alrededores de Roma. En este lugar encontró la paz interior y la tranquilidad necesarias para desarrollar su labor de literato, ambicionando tan sólo tener lo suficiente para vivir y libros para leer (*Epístolas*, Libro I, XVIII, v. 105-110). Las referencias a su villa de campo fueron constantes a lo largo de toda su obra; sin embargo, para los primeros eruditos del Renacimiento que se interesaron por este paraje, la búsqueda de lugares como el valle de Ustica, el torrente Digentia, o la aldea de Mandela, se convirtió en un verdadero caballo de batalla, pues lo cierto es que la nueva toponimia en italiano había variado completamente.



En 1666, Lucas Holstenius, bibliotecario del Vaticano fue el primero en ubicar la villa de Horacio en el valle de Licenza. Sin embargo, en 1761, Domenico De Sanctis publicó una obra titulada *La villa d'Orazio* en la que se presentaba como el primero en llegar a la conclusión de que el valle de Licenza correspondía al valle de Ustica al que aludía Horacio en sus versos. Años más tarde, en 1767-69, el abate Campmartin De Chaupy, publicó *Decouverte de la maison de campagne d'Horace* (RABASE, B-2995-2997). Este libro formaba parte del equipaje de Frederick Ponsonby, viscount Duncannon, futuro 3rd Earl of Bessborough. Se trata de una extensa obra en tres volúmenes, dedicada al papa Clemente XIII. Campmartin de Chaupy, omitiendo todos los trabajos anteriores, como las excavaciones del ministro plenipotenciario francés en la corte del Gran Duque de Toscana, el Barón de Saint' Odile, y la propia obra de De Sanctis,

se presenta como el único descubridor de este famoso lugar. A su vez, llama la atención el hecho de que gran parte de la obra esté dedicada a otros temas que nada tienen que ver con la villa de Horacio, pues el tomo primero lo dedica a distintos aspectos de la historia de Roma y en los tomos II y III en los que trata el tema de la villa, en realidad, se dispersa desarrollando temas marginales, alejándose del hilo conductor de la obra. A pesar de su amplitud, el libro no está ilustrado y tan sólo al final incluye un mapa en el que se pueden localizar algunos de los lugares más importantes citados en los versos de Horacio.

Piranesi, en *Diverse maniere d'adornare i camini*, (Roma, 1769), dedicó un grabado tremendamente satírico y ofensivo a Campmartin de Chaupy y su obra, a quien definió como *capo confuso*, considerando delirante el planteamiento del autor quien con *una fonte secca e*

pochi muri había producido tres gruesos tomos. Esta obra estaba muy lejos del concepto de Piranesi, según el cual el estudio del pasado era fundamental como punto de partida para la inspiración creativa.

Descubierta la villa de Horacio y los bellos paisajes en torno al valle de Licenza, muchos eruditos, estudiosos y personas con inquietudes arqueológicas, literarias y artísticas se dirigieron hacia la tierra del gran poeta. Los artistas de paisaje no se limitarían así a reproducir la campiña romana, sino más bien, la campiña que había inspirado en la Antigüedad a grandes poetas como Horacio. Era un privilegio poder descubrir los lugares que describía el poeta en sus versos, de modo que la visita al valle de Licenza se convirtió en una etapa importante del *Grand Tour*.

El pintor escocés, Allan Ramsay fue uno de los artistas más interesados en este tema probablemente debido a que su padre era poeta y gran admirador del autor latino. Escribió *An Enquiry into the situation and circumstances of Horace's Sabine Villa*, que puede ser definido como el primer compendio de todo lo conocido hasta entonces acerca de Licenza, en donde el autor realiza su estudio a partir de la propia obra literaria de Horacio. Se trata de un proyecto que comenzó a perfilar durante su segundo viaje a Italia, en 1755, cuando por primera vez visitó la villa, tomó notas y realizó bocetos. En su tercera visita, en 1775, empezó a escribirlo, y no lo retomaría hasta su cuarta visita en 1782, concluyéndolo definitivamente. Para este proyecto Jacob More realizó unas maravillosas acuarelas y Philipp Hackert una serie de guaches que fueron posteriormente reproducidos por su hermano Georg en grabado.

La actividad de algunos artistas ingleses en los alrededores de la Villa de Horacio y los "paisajes horacianos" en el verano de 1777, contribuyó a que este fuese uno de los lugares visitados por los viajeros que en estos años iban a Tívoli y a las cercanas ruinas de la Villa Adriana (cat. nº 91). La excursión a Licenza era un ejemplo de cómo los artistas trataban de recuperar a su modo algunos modelos de la Antigüedad, de igual forma que en los Alpes se recordaba el modelo literario de Tito Livio y en la erupción del Vesubio se evocaban los textos de Plinio.

Bibliografía: A. Nibby, "Viaggio antiquario alla Villa di Orazio, a Subiaco, a Trevi, presso le sorgenti dell'Aniene", *Memorie romane di antichità e di belle arti*, vol. IV, Pesaro, 1827. G. A. Guattani, *Monumenti Sabini*, Roma 1830. R. A. Frezzini, *Ragionamento Su la Villa di Q. Orazio Flacco*, Perugia, 1840. A. Manzzoleni, "La villa di Quinto Orazio Flacco", *Rivista di Filologia e d'istruzione classica*, año XIX, Turín, 1891. "La villa di Orazio", *Vita italiana, documenti e informazioni. Presidenza del consiglio dei ministri. Servizi informazioni e proprietà letteraria*, año XXV, nº 10, octubre 1975.; W. Krönig, *Philipp Hackert. Zehn Aussichten von dem Landhause des Horaz 1780*, Düsseldorf, 1983. B. D. Fischer y I. G. Brown, *Allan Ramsay and the search for Horace's villa*, Burlington, 2001.

AMSH

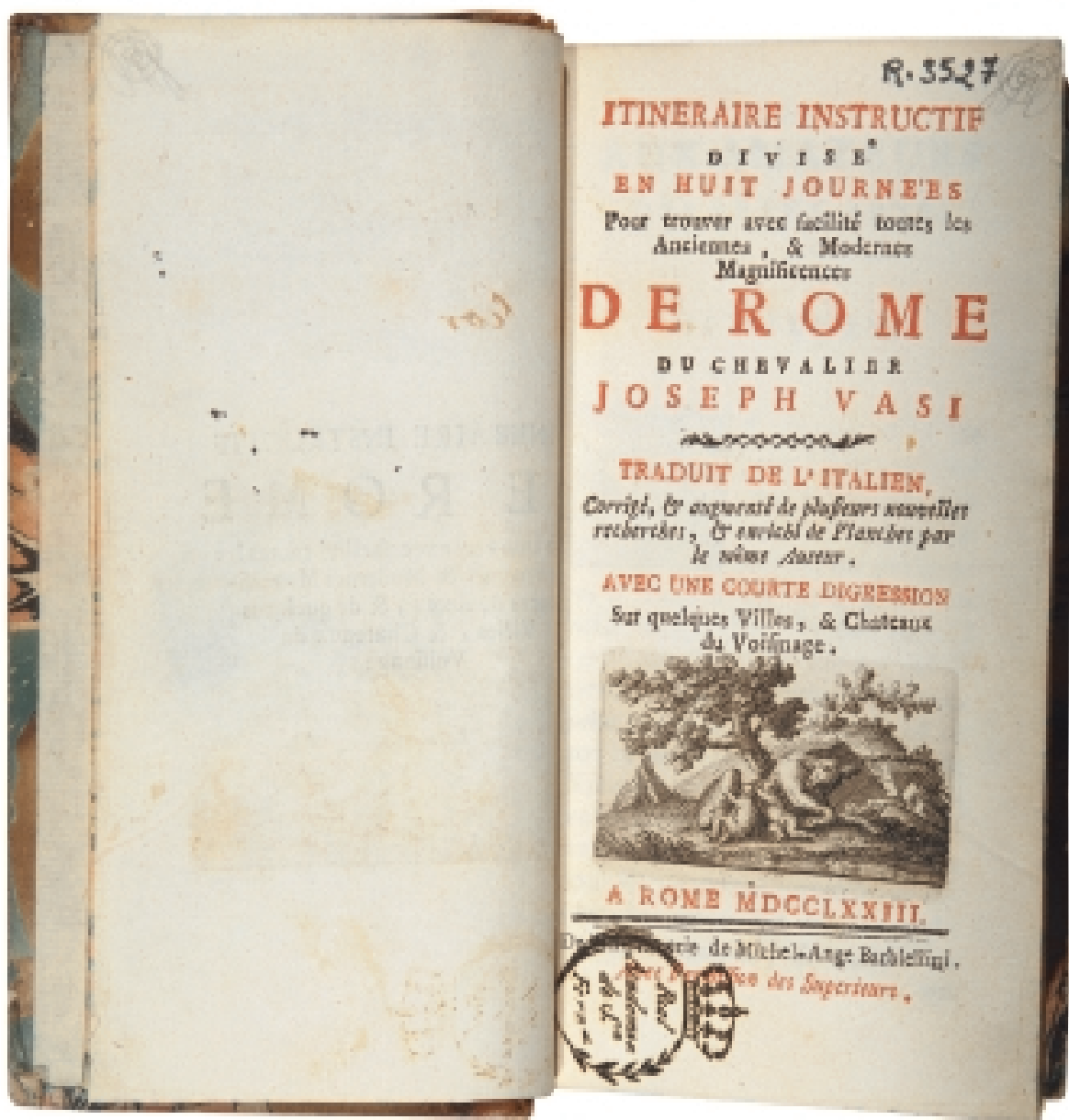
43. *Itineraire instructif divisé en huit journées Pour trouver avec facilité toutes les Anciennes, & Modernes Magnificences de Rome*

Giuseppe Vasi, Roma, 1773

6,7 x 9,3 cm

RABASE, Archivo-Biblioteca, B-3150

Esta guía de Roma, especialmente preparada para los turistas que visitaban la ciudad, fue sumamente popular entre los viajeros del *Grand Tour*. Su autor es Giuseppe Vasi (1710-1782), maestro de Piranesi, a quien se debe también la gran vista topográfica de Roma contemplada desde el Gianicolo que dedicó a Carlos III en 1765, de la que vienen varios ejemplares en los cajones del *Westmorland*. Entre 1746 y 1761 habían publicado diez libros de grabados de Roma con un gran éxito entre los extranjeros que visitaban la ciudad. Ello le llevó a editar esta obrita de bolsillo, que está concebida como un itinerario, ciertamente apretado, para realizar un recorrido por los lugares y monumentos más relevantes de Roma en ocho días. Tiene como ilustraciones una serie de pequeños grabados intercalados en el texto, en los que se representan algunos de los principales edificios y plazas de la ciudad. Lleva un apéndice que el autor titula *Courte et charmante disgresion pour trouver quelques Lieux celebres dans les Villes & Chateaux de la Dependence de Rome*. En él se incluyen los principales lugares de los alrededores de



Roma como Frascati, Albano, Castelgandolfo, Palestrina, Tívoli y otras poblaciones relativamente próximas, a las que solían hacerse excursiones de varios días y eran también muy frecuentadas por los artistas.

Venía en el cajón HH, que pertenecía a John Henderson, hijo del barón de Fordell, en el que predominan las obras en francés y las relacionadas con su estancia en París y otras ciudades de Francia durante la primera parte de su viaje. Este ejemplar estaba en rústica, por lo que fue

encuadernado en el siglo XVIII en la Academia junto con otras obras del *Westmorland*. Lleva el lomo en piel y las pastas forradas con papel de aguas, pero al hacer esta encuadernación le cortaron los bordes y se perdió con ello una parte de las notas marginales que este joven añadió en su visita a Roma.

En la esquina superior derecha de la portada tiene un anagrama de difícil lectura que bien pudiera ser de las iniciales de John Henderson, aunque en otros casos lo

que suele escribir es su nombre completo en tinta. Más interés tienen las anotaciones a lápiz que tiene esta guía en su interior. La primera de ellas, en la página 17, nos da la fecha de su llegada a Roma. Debajo del pequeño grabado en el que se ve la entrada a la ciudad por la Porta Flaminia, más conocida como Porta del Popolo, que era el lugar habitual por el que accedían los forasteros y donde estaba la aduana, escribe a lápiz con letra grande *19 December 1777*. Nos proporciona de este modo un dato importante en su recorrido por Italia y una fecha que coincide con la de otros viajeros de los que envían sus recuerdos en el *Westmorland*. Podríamos deducir que en alguna parte del recorrido Henderson coincidió con lord Lewisham, Francis Basset, lord Duncannon o Penn Asheton Curzon. Entrar en Roma significaba una de las metas más importantes del viaje y así como Henderson anota la fecha en este libro, unos años más tarde Goethe (*Italianische Reise*) describe su llegada a la ciudad en noviembre de 1786: *...de camino hacia Roma todavía me encontraba temeroso, y sólo bajo la Porta del Popolo tuve la certeza de que por fin Roma era mía.*

En el índice alfabético de palacios romanos que hay al final de esta guía aparecen marcados con una señal en tinta los que ha visitado o los que ha seleccionado para visitar. Marca entre ellos los de Albani, Altieri, Barberini, Boccapaduli, Borghese, del Capitolio, Colonna, Farnese, Giustiniani, pero vemos por los comentarios intercalados que visita también otros.

En las notas que añade demuestra un interés muy especial por la pintura de los grandes maestros y vemos no sólo que tiene criterio propio sino que es buen conocedor en materia de pintura. En el Palazzo Chigi, por ejemplo, el *Itinerario* de Vasi menciona una larga serie de grandes pintores representados como Domenichino, Bassano, Poussin, Guido Reni, etcétera, a los que Henderson añade: *& a capital Salv. Rosa Landscape with Merc. & Argos*. La misma atención le merece la pintura en su visita al Palazzo Altieri, donde hay cuadros de Poussin, Correggio, Maratta y otros. Aquí hace una llamada y escribe en una nota al pie de página que ha sido cortada por la encuadernación posterior: *There is the famous Claude un which is introduced... of Tivoli.*

Podemos también reconstruir con las notas de este libro el recorrido que hizo Henderson por distintas iglesias romanas y las observaciones siempre relacionadas con los cuadros que hay en ellas. En Santa María degli Angeli anota: *School of Perspective*. En la iglesia de San Romualdo, de la que Vasi dice que es célebre porque el cuadro principal, dedicado a su titular, es una de las mejores obras de Andrea Sacchi (1599-1661), este joven y atento observador añade: *represents the Saints of his order in their march into Paradise*. En este lienzo, hoy en la Pinacoteca Vaticana, vemos la visión de San Romualdo (c. 952-1027) en la que mediante una escala, como la de Jacob, los monjes de Camaldoli ascienden al Cielo vestidos con túnica blanca, que será en adelante el hábito de la orden. Por último, en la Basílica de San Paolo Fuori le Mura hace unos comentarios en los márgenes superior e inferior de la página que han sido mutilados por el corte dado a los bordes en el momento de la encuadernación que se hizo en la Academia, probablemente a fines del siglo XVIII: *There the Brass being the greater ...oy has present ...consumed the silver with which was inlaid* (en el margen superior). *In the cloister is the bass relief representing Pluto & Proserpina from which Guido has taken his ...* (en el margen inferior).

Bibliografía: M. Vasi, *Indice storico del gran prospetto di Roma ovvero itinerario istruttivo per ritrovare con facilità, tutte le magnificenze antiche e moderne di Roma, e di alcune città e castelli suburbani*, Roma, 1765. A. Nibby, *Itinerario di Roma e della sua vicinanze compilato secondo il metodo di M. Vasi*, Roma, 1838.

JML

44. *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*

Laurence Sterne, Londres, 1775

17 x 10,5 cm

RABASE, Archivo-Biblioteca, A-925

Manuscritas las iniciales *PY* en la hoja de guarda del primer volumen.



Los tres volúmenes de la obra de Laurence Sterne *Tristram Shandy* venían en uno de los cajones marcado con las letras *FBt*, que pertenecía a Francis Basset. Este cajón contenía, además, diccionarios, gramáticas, libros de viajes, descripciones de los glaciares suizos, un ejemplar en francés de la *Vida del Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán y veintiuna estampas de Sicilia, Paestum y otros temas. En el inventario elaborado por Antonio Ponz de los libros llegados en la segunda remesa a la Academia, aparece descrito en la lista de libros como *Otro ingles de la Vida, y opiniones de Tristran Shandi tom. 1º y 3º 8º*.

Lo más probable es que esta obra acompañase a su propietario, Francis Basset, desde Inglaterra como entretenimiento para el largo viaje que iniciaba. Eligió una no-

vela de moda que había desatado una gran polémica en el momento de su aparición, no sabemos si aconsejado por su tutor, William Sandys, que era el vicario de la parroquia a la que pertenecían los Basset en Cornwall. Con anterioridad a este viaje, Sandys estuvo en Italia entre los años 1771 a 1774.

La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy, narrada de forma autobiográfica, es una sátira en la que el protagonista se remonta a las circunstancias relacionadas con su concepción y al cúmulo de desastres que rodearon su nacimiento. Al poco tiempo de su aparición, alcanzó un gran éxito en Inglaterra y la fama de su autor se extendió rápidamente al continente. Los nueve tomos que la componen vieron la luz en cinco entregas, que se

sucedieron a lo largo de siete años, entre enero de 1760 y enero de 1767. El ejemplar que pertenecía a Francis Basset y que conserva la Academia de Bellas Artes de San Fernando, es de 1775 y está editado en tres volúmenes. El primero de ellos contiene una biografía del autor *Some account of the life and the writings of Mr. Sterne* y un grabado de G. H. inspirado en un retrato de Sterne, pintado por Reynolds, con un rótulo que dice *Laurence Sterne A. M. Prebendary of York, Vicar of Sutton on the Forrest, of Stillton near York*. En los papeles que el escritor sostiene en su mano derecha se lee *pinxit 1769*, esto es, un año después de su muerte. El segundo volumen lleva otro grabado que muestra el salón posterior de Shandy Hall, en el momento en que el cabo Trim está leyendo un sermón a Mr. Shandy, a su hermano Toby y al doctor Slope mientras esperan el nacimiento del protagonista de la novela. Se incluye en la escena el reloj de pared causante de la fatal pregunta con que dieron comienzo las desventuras de Tristram. El grabado del tercer volumen representa la irrupción de Mr. Shandy, con el camisón en la mano y sujetándose los calzones, en el bautizo de su hijo, al que asisten Susannah, la doncella, y el párroco. Ambos grabados se basan en los que hizo William Hogarth para la segunda edición, aunque en esta ocasión aparecen en posición invertida y están sin firmar. El propio Sterne recomienda la lectura de la obra de Hogarth con estas palabras *if you have read Hogarth's analysis of beauty, and if you have not, I wish you would*.

Laurence Sterne (1717-1768) nació en Clonmel, condado de Tipperary, Irlanda donde su padre estaba destinado como oficial de infantería. Tras pasar su primera infancia en Irlanda, regresa a Inglaterra donde realiza sus estudios que finalizan en el Jolly Jesus College de Cambridge, donde se licencia en 1740. La mayor parte de su vida transcurre como vicario rural en el condado de York hasta que alcanza la fama en 1760, a raíz de la publicación de los dos primeros tomos de *Tristram Shandy*. En ese mismo año es retratado por Joshua Reynolds, que vuelve hacerlo otras dos veces en 1764 y en 1768. En un intento por mejorar su salud, y gracias a los ingresos que le proporcionan sus éxitos literarios, se traslada a Francia en enero de 1762, donde su fama le precede y es calurosamente recibido en París. Con la esperanza de

curarse, reside en distintas ciudades del sur hasta que en 1764 vuelve a Inglaterra. Poco después, a finales de 1765, regresa al continente para emprender el *tour* recorriendo Calais, Montreuil, París, Lyon, atraviesa las montañas de Saboya, y continúa por Módena, Turín, Milán, Parma y Florencia hasta llegar a Roma, donde posa para Nollekens, quien le hace un busto. A principios de enero se va a Nápoles acompañado de sir James Macdonald y de Henry Errinton, donde pasan los carnavales y disfrutan de la hospitalidad de William Hamilton. Pero no todo el mundo admiraba al escritor y a sus detractores, como Horace Walpole, se une la opinión del todopoderoso Tanucci: *Non ho tempo per Stern, ne per altre inutile figure*.

A mediados de marzo y tras un viaje a caballo lleno de aventuras, vuelve a Roma para pasar la Semana Santa. Pese a los planes iniciales de continuar, como era habitual, el recorrido hasta Viena y Berlín, su precario estado de salud unido a dificultades económicas le hacen regresar a Inglaterra. De este viaje por Europa escribe *A Sentimental Journey through France and Italy*, tema del que ya había tratado en el volumen séptimo de *Tristram Shandy*, al narrar una parte del *tour* desde Dover hasta Castelnaudary burlándose de la literatura sobre viajes tan de moda en la época. Laurence Sterne muere en Londres el 18 de marzo de 1768.

Bibliografía: Enrica Viviani della Robbia, *Bernardo Tanucci ed il suo più importante carteggio*, Florencia, 1942. *The Dictionary of National Biography*, Oxford, 1973, vol. XVIII, s. v. "Sterne". John Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800*, New Haven y Londres, 1997, s. v. "Sterne". Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, prólogo de Andrew Wright, traducción y notas de Javier Marías, Madrid, 1999.

MCAR

45. *La quinzaine angloise à Paris, ou l'art de s'y ruiner en peu de temps.*
Ouvrage posthume du Docteur Stêarne; traduit
de l'Anglois par un Observateur

John James Rutledge, Londres, 1776

18,5 x 11 cm

RABASF, Archivo-Biblioteca, B-1097

Marcado con las siglas *PY* en hoja de guarda. Nota manuscrita a lápiz en portadilla: "Rutledge" y otra en la página 192.

Entre los libros que venían en el cajón HH, perteneciente a John Henderson of Fordell, se encontraba *La quinzaine*

angloise à Paris, ou l'art de s'y ruiner en peu de temp, obra en rústica que mantiene su encuadernación original, con estampación exterior de aguas en colores rojo, verde y amarillo. Aunque su estado de conservación es malo no ha perdido ninguna hoja y todas ellas están completas, preservando así su texto íntegro. En su página de guarda, ángulo superior derecho, aparecen escritos en tinta los números 2.8. y, debajo de éstos, la palabra *luisés*, probablemente el precio que costó el libro a su dueño. Más abajo, las iniciales *PY*.

A diferencia de otros libros del mismo dueño, *La quinzaine angloise à Paris* apenas tiene alguna anotación personal, tan sólo "Rutledge" escrito a lápiz, inmediatamente debajo del título, recordándose Henderson a sí



mismo cuál era el verdadero nombre del autor, que en esta ocasión firmaba con el seudónimo de Doctor Stearne, uno de los múltiples seudónimos (Citoyen, Provence, Chevalier Rutledge, K. S. Wexb, R. C. B., Chevalier R^{***}, etc.) con que firmó Rutledge una larga lista de títulos, todos ellos reflejo de su ideología extremista y combativa.

John James Rutledge o Rutlidge (1741-1794), francés de ascendencia irlandesa, cuyo abuelo ya se había establecido años atrás en Francia, no contó con el afecto de su padre Walter Rutledge, rico banquero y armador jacobita quien, a su muerte, dejó la mayor parte de su fortuna a su viuda y a sus otros hijos. A partir de este momento, Rutledge vivió de su propio trabajo. Como escritor, fue muy importante su aportación al conocimiento de la literatura inglesa en Francia y, como escritor especializado en libelo, arremetió, entre otros muchos personajes de la época, contra el ministro de Hacienda Necker.

En *La quinzaine angloise à Paris* incluye un preámbulo que tiene un interés particular, ya que el autor pone de manifiesto el enfrentamiento que mantuvo con el escritor François-Marie Arouet, más conocido como Voltaire, ante el cual hizo una expresa alabanza de Shakespeare al que consideraba muy superior a cualquiera de los dramaturgos franceses. Es indudable que en esta pugna hubo un choque ideológico, y también generacional, entre dos hombres que tenían intereses encontrados, pues no se podía acusar, precisamente a Voltaire, hombre que años antes (en 1734) había publicado sus *Cartas filosóficas o Cartas Inglesas* en las que hizo un gran elogio de las instituciones británicas y que le valieron un exilio de varios años en Londres, de no apreciar y defender con fervor tanto la libertad de expresión como la cultura política y literaria inglesas.

La novela se desarrolla en quince capítulos que se corresponden con cada una de las jornadas que pasa en París un joven e inexperto lord inglés, que viaja sin la compañía de un tutor. La narración está a cargo del protagonista que decide relatar por espíritu filantrópico su desdichada experiencia, ocurrida lugar cinco años antes: *Je viens de me déterminer a publier le récit pour l'instruction de mes pauvres compatriotes, que j'ai la douleur d'y marché*

sur mes traces. Sin más compañía que la de sus criados, se ve envuelto por amistades poco recomendables, especializadas en desplumar caballeros ingleses, en una serie de aventuras que terminan con su encarcelamiento por deudas, después de haberse gastado en quince días todo lo que pensaba emplear en un *tour* por las principales capitales europeas.

Los paralelismos con la obra de Laurence Sterne, *A sentimental journey trough France and Italy* son constantes. Para empezar, el seudónimo utilizado en esta ocasión por Rutledge, Docteur Steârne, es acompañado por un subtítulo que dice así: *Ouvrage posthume du Docteur Stêarne; traduit de l'Anglois par un Observateur*. Prohibida en Francia, se edita en francés en Londres en 1777 y al año siguiente, aparece en inglés simultáneamente en Londres y en Dublín. El éxito alcanzado impulsa al autor a redactar una segunda parte titulada, *Premier et second voyage de mylord de*** à Paris, contenant la Quinzaine angloise et le retour de Mylord dans cette capitale après sa majorité, par le ch. R**** y a continuar escribiendo sobre un tema que tenía su público entre los viajeros del *Grand Tour* y entre los aficionados a la literatura de viajes. Así aparecen en 1776 *Essai sur le caractère et les moeurs des françois comparés à ceux des anglois*, que también venía en el mismo cajón de John Henderson (RABASE, B-1098), y *Les Confessions d'un Anglais, ou Mémoires de Sir Charles Simpson* en la que se ya se anuncia como *par l'auteur de La Quinzaine angloise*. Edición póstuma parece ser la de 1797, titulada *Aventures de milord Johnson ou les Plaisirs de Paris*.

En el terreno político, se destacó como uno de los miembros principales del "Club des Cordeliers", club que, con el nombre de "Sociedad de los derechos del hombre y del ciudadano", fue fundado en París en 1790 por Marat, Danton, Hébert, Desmoulins, etcétera. De entre ellos, Marat y Hébert se caracterizaron por su radicalismo, siendo Hébert el fundador del semanario *Le père Duchesne* y del partido de La Montaña. Los hebertistas, entre los que se encontraba Rutledge, controlaban la Comuna de París y contaban con el apoyo de los *sans-culottes*. Descontentos con Robespierre, al que consideraban demasiado moderado, organizaron una insurrección, siendo descubiertos, juzgados y condenados al patíbulo.

El 24 de marzo de 1794 Hébert y sus seguidores, entre los que se encontraba John James Rutledge, fueron ejecutados, cumpliéndose así la sentencia. La noticia de estas ejecuciones llevaría a nuestro viajero John Henderson of Fordell, a quien perteneció en su día este libro, a buscar en su memoria cuándo y dónde había leído la obra de Rutledge y cómo la perdió con el resto de las cosas enviadas a Inglaterra en el *Westmorland*.

Bibliografía: John James Rutledge, *The Englishman's Fortnight, in Paris; or, the art of ruining himself there in a few days. By an Observer*, Dublin, 1777. John James Rutledge *Premier et second voyages de Millord de *** à Paris. Tome premier. contenant La quinzaine anglaise, & le retour de Milord dans cette capitale après sa majorité*, BNF, París, 2000. Reproducción de la edición de Londres de 1782, 3 vols. Laurence Sterne, *A Sentimental Journey through France and Italy*, Londres 1968. Pierre Gobin, "Rutledge, baronet et citoyen: la monarchie démystifiée", *Moralité, amoralité, immoralité des Lumières*, Calgary, 1991.

AHC

46. *Lettre de M. L'Abbé Winckelmann, Antiquaire de Sa Sainteté, a Monsieur le Comte de Brühl, Chambellan du Roi de Pologne, Electeur de Saxe, sur les découvertes d'Herculanum. Traduit de l'Allemand*

Johann Joachim Winckelmann, Dresde, 1764

26,5 x 20 cm

RABSE, Archivo-Biblioteca, B-762

La traducción francesa de la carta de Winckelmann al conde de Brühl, *Sendschreiben von der erculanischen Entdeckungen*, llega a la Academia en el cajón FB, que pertenecía a Francis Basset. El libro no lleva el nombre del propietario pero sí una gran cantidad de anotaciones a lápiz y, en menor número, a pluma, que manifiestan un profundo interés por el tema, más propio quizás del tutor William Sandys que de su pupilo. En otros ejemplares pertenecientes al mismo personaje, encontramos también abundantes marcas y comentarios, como por



ejemplo en las obras de carácter histórico que viajan con Sandys desde Inglaterra.

Las excavaciones arqueológicas en el reino de las Dos Sicilias empiezan de manera regular en 1738 en Resina, localidad próxima al palacio de Portici, bajo el reinado de Carlos de Borbón. La erupción del Vesubio del año 79 de la era, había cubierto la ciudad de Herculano con muchos metros de barro sólido que dificultaban enormemente las labores de excavación. Este es el motivo de que se escoja a ingenieros militares para llevar a cabo los trabajos, estando al frente de los mismos a lo largo del tiempo Roque Joaquín de Alcubierre, Carlos Weber y Francisco de la Vega, que se encargan no sólo de la extracción de antigüedades y del entibado de las galerías subterráneas, sino también del drenaje y de la seguridad de las edificaciones de Resina y la de los trabajadores, tal y como puede leerse en el diario de excavación de Alcubierre (Società Napoletana de Storia Patria, mss. XX-B-19bis).

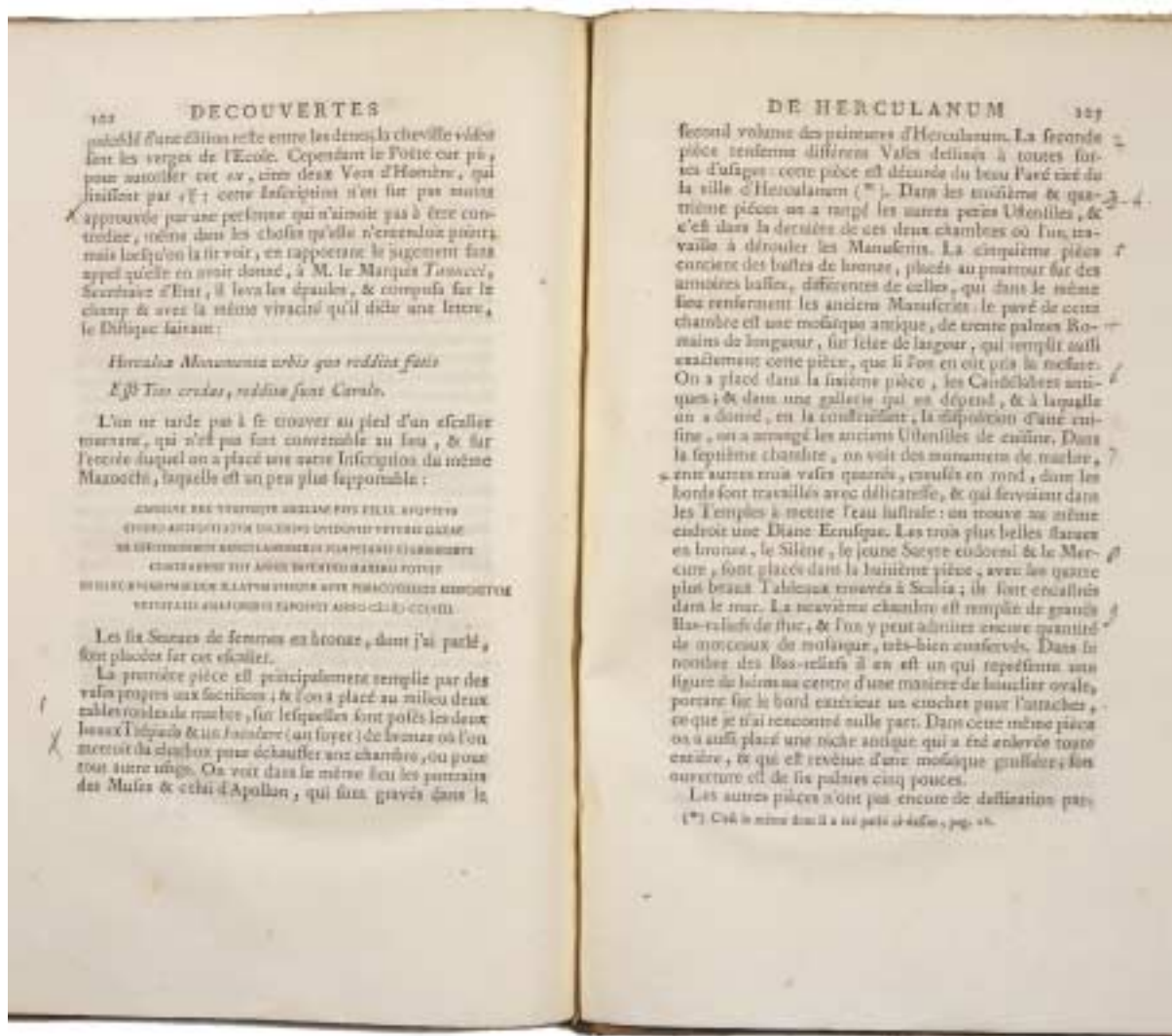
Las excavaciones de Pompeya, sepultada en el año 79 por una capa de cenizas, eran técnicamente mucho más sencillas y se realizaban a cielo abierto. Se inician en el año 1748 y un año después las de Estabias. Los objetos hallados se trasladaban al Museo Ercolanese, situado en un anexo del palacio de Portici y custodiado por Camillo Paderni. La publicación de los hallazgos estaba encomendada a los miembros de la Academia Herculanense fundada por Carlos de Borbón en 1755; la obra, titulada *L'Antichità di Ercolano esposte*, se publicó en un total de ocho tomos, dedicados cinco a pinturas, dos a bronce y uno a lucernas y candelabros. La marcha de Carlos de Borbón a España, en 1759, ralentizó las excavaciones y, sobre todo, la publicación de las mismas. Esta tarea, la de reunir a los miembros de la Academia, había sido encomendada por Carlos III a Tanucci, quien la llevó a cabo con grandes dificultades, tal como se refleja detalladamente a lo largo de su correspondencia con el rey.

Cuando Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) visita Nápoles por primera vez, en febrero de 1758, provisto de una carta de presentación para la reina María Amalia de Sajonia, se encuentra con que no se le permite publicar las antigüedades, ni dibujarlas.

Winckelmann no tiene más remedio que buscarse amigos en Nápoles y la ayuda de Camillo Paderni le facilitó mucho las cosas, por lo que puede afirmarse que tuvo más oportunidades que la mayoría de sus contemporáneos, como él mismo reconocía. Contó también con el apoyo de Giovanni Maria della Torre, director del museo y biblioteca de Capodimonte, que le dio acceso a las colecciones farnesianas de pintura, glíptica y manuscritos, así como con la amistad de Antonio Piaggio, encargado de restaurar los papiros de Herculano, y del marqués Berardo Galiani, arquitecto y miembro de la Academia, que le guía en la visita al teatro de Herculano.

Su segundo viaje tuvo lugar entre enero y febrero de 1762, acompañando al conde Albert Christian Heinrich von Brühl, hijo del ministro de Sajonia. El resultado de este viaje, redactado a modo de carta, se edita en alemán, en Dresde, en otoño de ese mismo año y va ilustrado con tres grabados que el editor supone de Winckelmann. Dos de ellos son de Nagel y uno, que representa una cabeza de Demóstenes encontrada en la Villa de los Papiros, es de Mengs, pintor de cámara de Carlos III. El grabado va firmado por Winckelmann para evitarle problemas a Paderni y al propio Mengs, ya que estaba absolutamente prohibido dibujar piezas del museo. En carta a Bianconi (11 de octubre de 1762), Winckelmann revela lo siguiente: *l'operetta è fregiata di tre stampe, fra le quali è il busto di Demostene col nome, disegnato alla macchina da Mengs per me*. Afortunadamente para Winckelmann, la primera edición en alemán había pasado desapercibida para casi todos los implicados en las excavaciones.

Dos años más tarde, en 1764, se edita la carta en francés. La traducción de esta obra alcanzó mayor difusión que la versión alemana y fue muy utilizada por los viajeros del siglo XVIII como guía para visitar las excavaciones de Herculano y Pompeya así como el Museo Ercolanese. La indignación de Tanucci al conocer su contenido queda reflejada en su correspondencia con Galiani y en la redacción de dos obras de autores napolitanos, Berardo Galiani (*Considerazioni sopra la lettera dell'abate Winckelmann*) y de Mattia Zarilli (*Giudizio dell'opera dell'abate Winckelmann intorno alle scoverte di Ercolano contenuto in una lettera ad un amico*).



Las consecuencias no se hacen esperar, hasta el punto de que Winckelmann escribe a Riedesel: *Quest'opera, come credo, mi ha chiuso la via a questo Museo; almeno Paderni non vuol più avere amicizia meco*. Del padre Della Torre, director del museo y de la biblioteca farnesiana de Capodimonte, dice: *ma sembra che voglia cessare dalla corrispondenza, essendomi divenuta nemica la corte a causa delle Lettera*.

De todas formas, Winckelmann fue cuidadoso en sus críticas; el principal objeto de sus iras son la nula formación arqueológica de Alcubierre y la escasa calidad de las obras de Ottavio Antonio Bayardi, *Prodomo delle antichità d'Ercolano*, y de Giacomo Martorelli, *Regia Theca*

Calamaria, cosa que Tanucci no deja de reconocer, admitiendo que, salvo Pasquale Carcani, secretario de la Academia, no tiene gente capaz de editar un catálogo mejor. Diez años después de la muerte de Winckelmann, en 1778, la carta al conde de Brühl seguía siendo una obra de lectura obligada por los viajeros que van a Nápoles. Así, William Sandys recorre aquellos lugares, libro en mano, poniendo comentarios al margen. Cuando visita Pompeya y lee que había solamente ocho obreros trabajando, anota a lápiz: *1778, le même*, o cuando a Winckelmann le resulta extraña la forma de sujetar un disco, Sandys apostilla al margen: *en Anglaterre*. Particularmente anotada está la descripción de los

papiros que entonces estaba desenrollando Antonio Piaggio y cuyo resultado se esperaba con verdadera expectación.

El recorrido por las salas del museo Portici, que va numerando a tinta en el margen, indica una lectura previa para preparar a la visita, mientras que las que están hechas a lápiz parecen anotaciones sobre la marcha. No cabe duda de que, a juzgar por estas notas, William Sandys y Francis Basset recorrieron detenidamente el Museo Ercolanese.

Bibliografía: *Noticia de las Alhajas antiguas que se han descubierto en las Escavaciones de Resina, y Otras en los dieciocho años que han corrido desde el 22 de Octubre de 1738 en que se empezaron hasta 22 de Octubre de 1756 que se van continuando* (Società Napoletana de Storia Patria, mss. XX-B-19bis). J. J. Winckelmann, *Opere*, Prato, 1832. Idem, *Lettere italiane*, Milán, 1961. Félix Fernández Murga, "El rey de Nápoles y las excavaciones arqueológicas", *Carlos III y la Ilustración*, Madrid, 1988. Idem, *Carlos III y el descubrimiento de Herculano, Pompeya y Estabia*, Salamanca, 1989.

MCAR

47. *Voyage d'un Français en Italie, fait dans les années 1765 & 1766. Contenant l'Histoire & les Anecdotes les plus singulières de l'Italie & la description, les Moeurs, les usages, le Gouvernement, le Commerce, la Littérature, les Arts, l'Histoire Naturelle, & les Antiquités; avec des jugemens sur les Ouvrages de Peinture, Sculpture & Architecture, & les Plans de toutes les grandes villes d'Italie*

Joseph-Jerôme-Le Français de Lalande (1732-1807)

Venecia y París, Desaint, 1769

7,5 x 10,3 cm

RABASF, Archivo-Biblioteca, B-452-457 y C-2782-2784

Durante su estancia en Italia, tanto lord Duncannon como lord Lewisham, acompañados por sus tutores, parecen haber seguido los pasos de prestigiosos viajeros anteriores, como Jérôme-Le Français de Lalande. En su

Voyage d'un Français en Italie (Venecia, 1769), que formaba parte del equipaje de los jóvenes ingleses, el astrónomo y matemático francés establece un itinerario detallado, especificando distancias, etapas y duración de las mismas. Estas indicaciones debían conducirles no sólo a las principales ciudades italianas –Florenca, Roma, Venecia y Nápoles–, sino también a otros lugares de interés creciente a finales del siglo XVIII, como Pompeya, Herculano o Paestum. En el *Westmorland* venían varios volúmenes en los cajones ED y EB, de los que el uno de ellos tiene numerosas



notas marginales a lápiz, hechas por lord Duncannon o su tutor Samuel Wells Thomson, de la visita que hicieron a las iglesias de San Agustín y San Francisco en Siena. En la primera alude a la restauración hecha por Luigi Vanvitelli a la que califica de *handsome corinth*. De la segunda dice que es *very handsome church*.

Aunque la obra de Lalande no se caracteriza por su originalidad, puede ser considerada representativa de la combinación de cultura clásica y conocimientos científicos a través de la cual el viajero ilustrado contempla paisajes, costumbres y tipos humanos. El repertorio de convenciones al que recurre define una manera de mirar específica, que se proyecta tanto sobre los lugares



visitados como sobre la propia figura del viajero-espectador. Así, formados en el discurso del “humanismo cívico”, los jóvenes aristócratas ingleses pueden situarse en el lugar de Lalande, cuando afirma: *J'aime à lire Virgile, Cicéron, Horace, Juvenal, Tacite, Martial; & on ne fauroit les lire avec plus de plaisir, que en soulant la terre que les portoit, en se promenant sur les collines qu'ils décrivent, en voyant couler les fleuves qu'ils ont chantés; & l'homme le moins minutieux entre avec plaisir dans le détail des endroits qui ont été si célèbres, lors même que la face des choses est la plus éloignée de son ancien état* (t. III, cap. 1, p. 2).

Pero Lalande pertenece también a la tradición del viajero *savant* y del “observador intrépido” que, termómetro en mano, mide la temperatura del agua de los ríos o estudia la composición del aire de las cuevas napolitanas (Stafford, 1984, p. 329). Sus citas de autores clásicos se encuentran intercaladas con minuciosos registros científicos y en sus descripciones del Vesuvio o de las Lagunas Pontinas, Linneo, Buffon o Nollet aparecen casi con tanta frecuencia como Plinio y Horacio. Aunque sigue estrictamente las pautas marcadas por libros de viajes anteriores, en ocasiones –escasas– Lalande se permite añadir algunas notas más

personales. Se refiere así, por ejemplo, a la “tristeza” de Venecia, a pesar del *aspecto singular y brillante* que normalmente presenta la ciudad al visitante extranjero (t. VIII, cap. 12, p. 173).

Los viajeros ingleses pudieron encontrar en el relato de Lalande varios motivos de especial interés, además de los puramente prácticos y de detalles puntuales, como la comparación entre las iglesias de San Pedro del Vaticano y de San Pablo de Londres. Por una parte, Lalande defiende la autoridad superior del extranjero ilustrado para describir Italia desde un posición “desinteresada” y carente de prejuicios. La adopción de este punto de vista, asociado a la apreciación de “lo pintoresco”, sería según él imposible, por ejemplo, para el viajero italiano, incapaz de mantener tal distancia con respecto a su objeto (t. I, cap. 1, p. iv). Por otro lado, el astrónomo francés afirma haber recurrido a un manuscrito del Abbé Gougenot para describir los monumentos y las obras de arte dignos de atraer la atención del buen *connoisseur* (t. I, cap. 1, p. 51). Sus comentarios sobre pintores, arquitectos y escultores que, como Piranesi, Voltaire, Batoni o Clerisséau (t. V, cap. 13, pp. 268-273), trabajaban en Roma o en Nápoles en estos años, habrían resultado de gran utilidad para quienes adquirieron al menos parte de las obras transportadas en el *Westmorland*.

Bibliografía: C. de Seta, en A. Wilton e I. Bignamini, (eds.), *Grand Tour: The Lure of Italy in the Eighteenth Century*, Londres, 1996, pp. 15-16. J. Barrell, *The Birth of Pandora and the Division of Knowledge*, Londres, 1992. J. Lalande, *Journal d'un Voyage en Angleterre, 1763* (ed. H. Monod-Cassidy), Oxford, 1980. Stafford, B. M., *Voyage into Substance. Art, Science, Nature, and the Illustrated Travel Account, 1760-1840*, Cambridge, Mass.-Londres, 1984, p. 329.

MCP

48. Retrato de George Legge, vizconde de Lewisham

Pompeo Girolamo Batoni, 1778
 óleo sobre lienzo, 127 x 100 cm
 Museo del Prado, inv. n.º 48

Este retrato venía en la segunda remesa de obras traídas de Málaga por orden del entonces protector de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, el conde de Floridablanca. Se encontraba en el interior del *Cajón E-LD. Retrato al oleo de un caballero sentado con casaca encarnada: es origi.^l de Pompeo Batoni; y tiene mas de seis palmos de alto, y cinco de ancho* (RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 87-1/4). Llegó a la Academia en 1784, año en el que fue expuesto con motivo del acto solemne anual de la entrega de premios. Estuvo en la residencia oficial del Primer Secretario de Estado y, anteriormente a 1796, fue trasladado al Palacio Real, pues en este año fue copiado por un pintor en palacio. Posteriormente, en el inventario de bienes de 1814, aparece ubicado *en un paso de tribunas sin colgar* (Palacio Real, Bellas Artes, leg. 38 3/3).

En 1819, entró a formar parte del recién creado Real Museo de Pinturas. En los primeros catálogos del museo del Prado se mantuvo el anonimato del personaje. A partir de 1872, fue identificado como el célebre anticuario sir William Hamilton, pero fue una atribución muy discutida desde el principio y en 1933 se incluye en el catálogo como *un viajero en Italia*.

Se trata de un joven sentado en una elegante butaca, tapizada de damasco verde con armadura dorada, que viste casaca roja galoneada de oro, chaleco blanco, calzón gris verdoso y medias de seda. Gira ligeramente la cabeza para mirar al espectador mientras sostiene con las manos un mapa de la Península Itálica en cuyo borde aparece la fecha de ejecución del retrato y la firma del artista: POMPEO DE BATONI PINX ROMAE 1778. Apoya su brazo derecho sobre el tablero de mármol verde de una mesa, en la que hay algunos libros, un tintero, y el busto de Faustina Minor (Helbig, *Führer durch die Öffentlichen Sammlungen Klassischer Altertümer in Rom*, II (1966) 143 n.º 1303 (H.von Heintze) que hoy se conserva en los Museos Capitolinos de Roma. La parte derecha de la

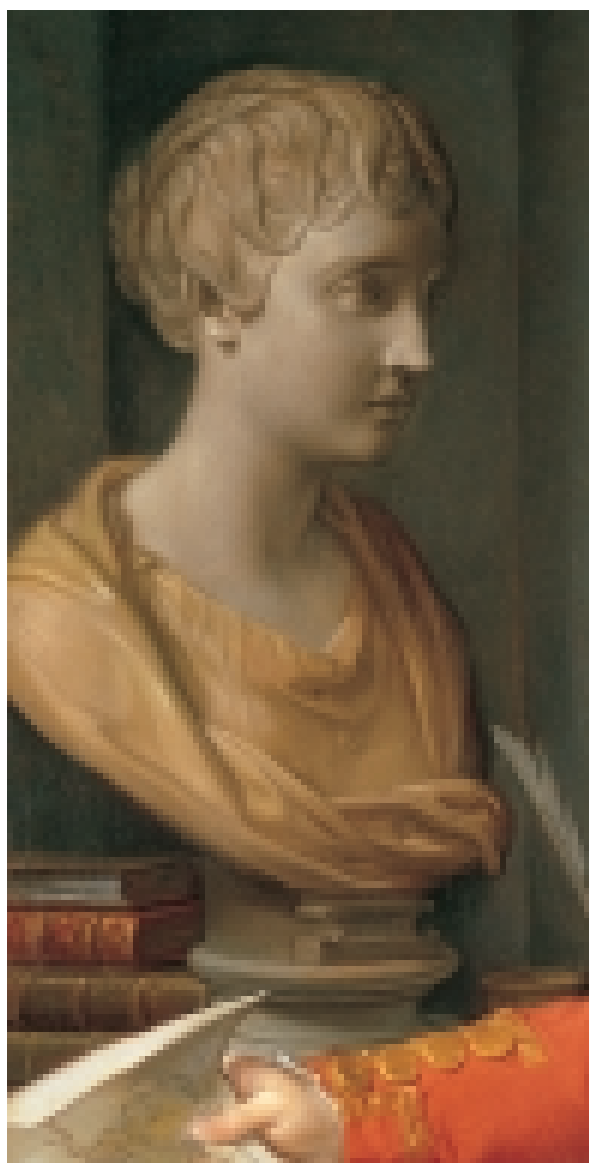


composición la ocupa parcialmente una cortina roja. Este joven es uno de los muchos viajeros ingleses que pasaron por el taller de Batoni para retratarse, con el fin de tener un recuerdo de su viaje de formación o *Grand Tour* por Europa.

Este viajero en Italia, al que hemos identificado como George Legge, vizconde de Lewisham, y futuro tercer conde de Darmouth, llegó a ser un destacado miembro de la aristocracia inglesa como *Lord of the Bedchamber* del Príncipe de Gales (1782-1783), *Lord Warden of the Stannaires* (1783-1798), *Lord Steward of the Household* (1802-1804) y *Lord Chamberlain of the Household* (1804-1810). Quizá su estrecha vinculación a la casa real inglesa, a la que prestó servicio durante largos años, justifican la discreción con la que se intentó, durante algún tiempo, la devolución del retrato apresado en el *Westmorland* y los avatares que, por circunstancias del momento, sufrió la copia encargada a Joaquín María Cortés.

Los cajones remitidos con las iniciales ELD, es decir, los que se enviaban al *Earl of Darmouth*, contenían libros, partituras musicales, mapas y otros objetos, con datos que confirmaban esta atribución. Entre ellos destaca un plano de Roma de 1773, donde aparece hábilmente anotado en un pliegue de la cartela una nota manuscrita a tinta: *D. Stevenson, Janry: 12 1778* y, al verso en el centro, también manuscrito en tinta: *D. Stevenson Rome 1778*. Se trata del tutor que el ministro William Legge, conde de Darmouth, había escogido para acompañar a su hijo en el viaje instructivo que, igual que él había hecho en su juventud, el primogénito de la familia realizó en Italia durante los años de 1777-78. Una carta de sir William Hamilton, en la que da cuenta desde Nápoles de que el viaje está transcurriendo sin incidencias, alude a Mr. Stevenson, como el mejor acompañante que había podido escoger para un joven en sus circunstancias y elogia a lord Lewisham, su hijo, de quien dice tiene buen aspecto, pero le parece que está un poco grueso. En septiembre de 1778, Thomas Jenkins, famoso anticuario y banquero de los ingleses en Roma, que años antes había sido proveedor de obras de arte del segundo conde de Darmouth, escribió una carta informándole que el retrato de Batoni había sido terminado. Paga al artista la can-

tidad que quedaba por liquidar, y lo envía a Livorno para ser embarcado en el *Westmorland*. Sabemos así que el precio superaba las 155 libras, puesto que es la cantidad que menciona en su nota para el referido pago.



Si en su monografía de Pompeo Batoni, Clark presentó este retrato como de un personaje desconocido, a su vez, hizo una recopilación de todos aquellos retratos de Batoni de los que se tenían noticias pero estaban sin localizar. Entre ellos figura el retrato de George Legge, que confundió por error con su padre William Legge, a quien

Thomas Jenkins cargó los gastos pagados al artista. Esta obra se consideraba perdida porque nunca llegó a manos de su propietario. Ahora sabemos que no es otra que el *Viajero en Italia* del Museo del Prado.

Bibliografía: P. de Madrazo, *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado*, Madrid, 1872 y 1933. J. Gestoso, *Catálogo de las pinturas y esculturas del Museo Provincial de Sevilla*, Sevilla, 1897. P. Beroqui, *Adiciones y correcciones al catálogo del Museo del Prado*, Valladolid, 1914. J. Steegman, "Some english portraits by Pompeo Batoni", *The Burlington Magazine*, nº 516, vol. LXXXVIII, marzo, 1946. O. Millar, *Zoffany and his Tribuna*, Londres, 1967. J. Urrea, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Madrid, 1977. A.M. Clark, *Pompeo Batoni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*, Oxford, 1985. A. E. Pérez Sánchez, *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*, Madrid, 1985. E. Valdivieso, *Historia de la pintura sevillana, siglos XVIII al XX*, Sevilla, 1986. A. Bettagno, *El Museo del Prado*, Madrid, 1996. J. Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800*, New Haven y Londres, 1997. A. Úbeda de los Cobos, *Pintura europea del siglo XVIII. Museo del Prado*, Madrid, 1997. *British Biographical Index*, vol II, Munich, 1998. J. M. Luzón Nogué, *El Westmorland, obras de arte de una presa inglesa. Discurso leído por el académico electo, Excmo. Sr. D. José María Luzón Nogué*, Madrid, MM. M. D. Sánchez-Jáuregui, "Two Portraits of Francis Basset by Pompeo Batoni", *The Burlington Magazine*, nº 1180, vol. CXLIII, julio 2001.

AMSH

49. Busto de Faustina Minor

anónimo, siglo XVIII
vaciado de escayola, 66,5 x 37,5 x 30 cm
RABASE, Museo, inv. nº V-182

El vaciado de escayola que se conserva en la Academia corresponde al busto de Annia Galeria Faustina o Faustina Minor, hija de Antonio Pío y Faustina Mayor, que se conserva en los Museos Capitolinos de Roma (Stanza degli Imperatori 32, inv. 449). *Passando al secondo gradino inferiore, e similmente incominciando dalla sinistra parte, il primo Busto, che s'incontra, è di Faustina minore, figliuola dell'altra Faustina, e dell'Imperatore*

Antonino Pio, e moglie de M. Aurelio. E' questo di lavoro eccellentissimo, e fu trovato a Tivoli nella Villa di Adriano (Descrizione delle statue, bassirilievi, busti, Altri antichi Monumenti, e Quadri di più celebri pennelli, che si custodiscono nei Palazzi di Campidoglio, Roma, 1765, p. 91).

Nació en torno al 130 d. C., y en 145 d. C. se convirtió en la esposa de Marco Aurelio. Para algunos autores, la imagen de este busto corresponde a la que aparece en las monedas que se acuñaron con motivo del nacimiento de su primer hijo, a la edad de diecisiete años, y su proclamación como Augusta en el 147 d. C. Sin embargo, otros autores apuntan que pueda tratarse de un retrato privado.



El busto representa a una muchacha adolescente que con gran timidez inclina la cabeza flexionando ligeramente el cuello hacia delante. En esta posición cabizbaja, dirige la mirada hacia su izquierda. La pupila y el iris aparecen incisos y su rostro no presenta una expresión definida. El busto se cubre con unos ropajes compuestos por túnica y capa. La túnica es de un tejido plisado y fino, mientras los hombros son cubiertos con una capa o *palium* que se anuda en el lado izquierdo, por debajo del brazo. Destaca especialmente el peinado. Los cabellos se dividen en dos partes con una raya al medio, y otra raya transversal materializada en una trenza que divide las dos partes en que está organizado este complejo peinado, también llamado de *acconciatura a melone*. La frente aparece cubierta y adornada con una serie de cuatro largas ondas a cada lado, que parten desde la raya transversal que divide en dos la cabellera. Si vemos el rostro de frente, podemos observar cómo estas ondas cubren casi por completo las orejas, dejándose ver únicamente los lóbulos. La otra mitad del peinado se organiza en una serie de mechones, a modo de trenzas, que se recogen en la parte posterior en un moño hueco. De esta forma, los cabellos aparecen simétricamente organizados en dos direcciones, tanto en sentido vertical, como transversal. Este peinado tuvo un gran éxito y se introdujo durante el período de los antoninos. Según Bernoulli, (Stuart Jones, Roma, 1969, p. 199) esta cabeza se asemeja al busto Campana que se conserva en el Louvre, que para este autor es el primer retrato de Faustina. Otros autores consideran que puede tratarse del retrato de Lucilla, la hija de Faustina Minor, o de Crispina, la mujer de Cómodo.

La escultura se encontró en las excavaciones de Villa Adriana y fue donada en 1748 por el papa Clemente XIV a los Museos Capitolinos. Desde su aparición, este retrato fue muy admirado y, de hecho, se realizaron alrededor de una decena de copias. Bartolomeo Cavaceppi se ocupó de su limpieza y, al parecer, también de la restauración de pequeñas partes de la indumentaria, la punta de la nariz y la peana. También vació esta escultura y realizó dos copias para la colección de Henry Blundell en Ince, Lancashire, y una copia para Syon House encargada por Robert Adam.

El vaciado de la Academia de Bellas Artes ha sufrido a lo largo del tiempo restauraciones. Las más importantes son las reintegraciones del cuello, oreja izquierda y diversos pliegues de los ropajes. Su superficie presenta un acusado desgaste producido, principalmente, por la gran cantidad de suciedad que había acumulado esta escultura hasta la limpieza a la que ha sido sometida recientemente. Además, sabemos que fue utilizada para la realización de al menos un molde de vaciado. No podemos asegurar que este busto formase parte de las obras de arte que transportaba el *Westmorland*, pues existen muchas piezas, especialmente cabezas y bustos, que no fueron identificados al ingresar en la Academia. El problema estriba en que este vaciado no es el único que se conserva de este personaje en la Academia y la escasa claridad de los inventarios no ayuda a aclarar su verdadera procedencia. Por otro lado, en la documentación relativa a la colección de vaciados, que Mengs regaló a Carlos III en 1776, se menciona una Faustina, pero no se especifica si se trata de Faustina Minor.

El busto de Faustina Minor aparece incluido en el retrato que de George Legge, lord Lewisham y futuro *3rd Earl of Darmouth*, hizo Batoni en 1778 (cat. n° 48). Era habitual en la composición de retratos de viajeros, sumergir al retratado en una atmósfera teñida de elementos directamente relacionados con la Antigüedad, como por ejemplo, la reproducción de monumentos de la Roma antigua, obras famosas, fragmentos de antigüedades o incluso referencias geográficas del territorio italiano, que en definitiva, era la cuna del mundo antiguo mejor conocido en el siglo XVIII. El viaje al continente, y en particular a Italia, llegó a institucionalizarse como parte fundamental de la instrucción de todos aquellos que estaban destinados a llevar en un futuro las riendas del país. Por esta razón, todo aquel que había realizado este viaje solía volver a casa con algún recuerdo de este período de formación. El joven que retrata Batoni se presenta en un ambiente de estudio. Nos recuerda que se encuentra en Italia, pues sostiene en sus manos un mapa de la Península Itálica. Apoya su brazo derecho sobre una mesa de mármol verde en donde destaca, entre el tintero y los libros, el busto de Faustina Minor.

Bibliografía: *Descrizione delle statue, bassirilievi, busti, Altri antichi Monumenti, e Quadri di più celebri pennelli, che si custodiscono nei Palazzi di Campidoglio*, Roma, 1765. Helbig, *Führer durch die Öffentlichen Sammlungen Klassischer Altertümer in Rom, II* (1966) n° 1303 (H. von Heintze). Stuart Jones, *A catalogue of the ancient sculptures of the ancient sculptures of the Museo Capitolino*, Roma, 1969. V. Poulsen, *A Portrait of a roman lady* (Worcester Art Museum), *The Burlington Magazine*, vol. CXI, n° 792, marzo, 1969. S. Howard, *Bartolomeo Cavaceppi. Eighteenth-Century Restorer*, New York-Londres, 1982. C.A. Picon, *Bartolomeo Cavaceppi, Eighteenth-century restorations of ancient marble sculpture from english private collections*, 23 noviembre-22 diciembre, Londres, 1983. S. Maggi: "Busti Imperiali", *F.M.R.*, tomo I, Milán, 1991. E. P. Bowron y J. J. Rishel, *Art in Rome in the eighteenth century*, Philadelphia Museum of Art, 2000.

AMSH

50. Campi Phlegraeci

W. Hamilton (autor) y P. Fabris (ilustrador)

Nápoles, 1776

47 x 35 cm

RABASF, Archivo-Biblioteca, B-1158 y B-3210

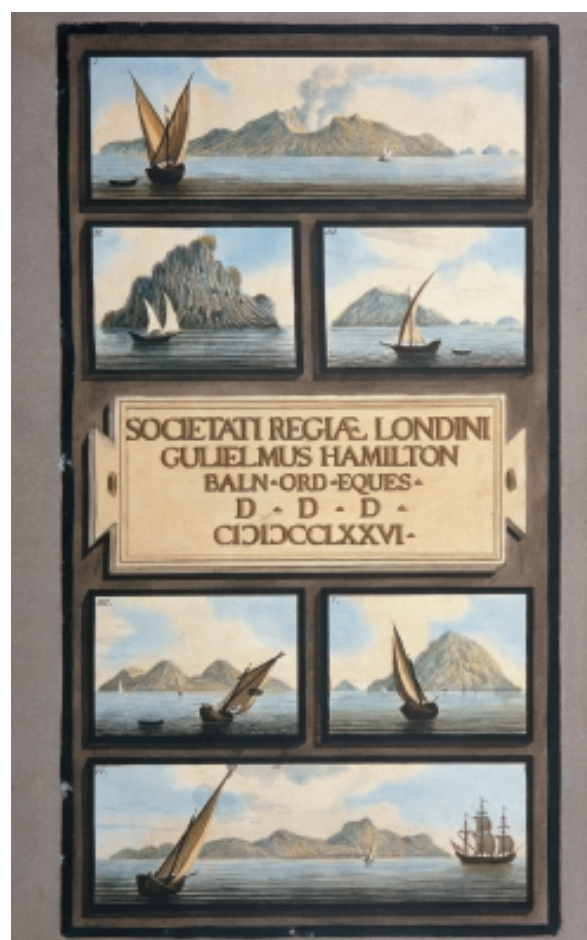
Título completo de la obra: *Campi Phlegraeci. Observations on the Volcanos of the Two Sicilies As They have been communicated to the Royal Society of London by Sir William Hamilton, K.B.F.R.S., His Britannic Majesty's Envoy Extraordinary, and Plenipotentiary at the Court of Naples. To which, in Order to convey the most precise idea of each remark, a new and accurate Map is annexed, with 54 Plates illuminated, from drawings taken and colour'd after Nature, under the inspection of the Author, by the Editor Mr. Peter Fabris.*

100 páginas y 54 láminas grabadas y trasladadas a guache por Pietro Fabris. Un mapa geográfico de la región grabado por Giuseppe Guerra, dibujado y pintado a guache por Pietro Fabris.

Descripción en la lista elaborada por Antonio Ponz en 1784: *Caxon P.C. Observations sur les Volcans des deux Siciles par le Chevalier Amilton, con dos ojos pintadas de aguadas al principio-fol. Otro con la misma portada,*

pero contiene cincuenta y dos papeles pintados, que representan Volcanes, Vistas del territ. I de Napoles, y otras cosas. Caxon ED. Este caxon se maltrató mucho con las aguas, y se maltrataron los libros. Observations des Volcans, ut supra, con las dos ojos pintadas al principio & fol.

En el siglo XVIII, una de las mayores atracciones de la ciudad de Nápoles era, junto a los descubrimientos de Pompeya y Herculano, contemplar el Vesubio. La vulcanología se convirtió en una fascinante novedad que atrajo, con especial interés, a sir William Hamilton, enviado especial inglés en la corte napolitana.



En sus tentativas por editar un libro científico sobre esta materia publicó, en 1772, *Observations on Mount Vesuvius, Mount Etna and other Vulcanoes*. A juicio de la Royal Society de Londres, esta publicación resultaba

insuficiente dado que contaba únicamente con una pequeña carta topográfica, cuatro estampas de escasa calidad y un formato muy reducido (en octavo). Ante la necesidad de mejorar esta obra, en 1773 nació un nuevo proyecto editorial que se materializó en 1776 con los *Campi Phlegraei*. El texto siguió siendo el mismo, aunque se añadió una introducción y se presentó en inglés y francés. Se eligió un formato más elegante e idóneo para la iluminación, el formato *in folio*. La apuesta más importante fueron las 54 estampas iluminadas. *Se trata de uno de los primeros ejemplos en los que se asocia el género del "vedutismo topográfico" con la técnica del guache, dando lugar así a una espléndida sinfonía pictórica dedicada al paisaje napolitano* (C. Knight, 1983, pp. 101 y 102). Es muy difícil encontrar ejemplares completos de esta obra, puesto que la mayor parte de las láminas fueron arrancadas con el fin de ser vendidas por separado. La Academia de Bellas Artes de San Fernando cuenta con un ejemplar completo y otro que ha corrido esa suerte, aunque afortunadamente cuenta con la mayoría de sus láminas. Uno de ellos, tal y como se señala en los inventarios, se encuentra en peor estado, puesto que durante el traslado de los objetos de Málaga a Madrid, algunos libros se mojaron a causa de la lluvia en noviembre de 1783.

Una de las características que distinguen a estos dos ejemplares es, precisamente, el hecho de que conservan su encuadernación original. Se trata de una encuadernación a la holandesa, con puntas y planos de papel estampado en un delicado diseño de rombos unidos en las intersecciones por flores y, en el interior de cada uno de ellos, una flor a modo de estrella. Los cortes de cabecera y de pie son jaspeados.

La iluminación de estas láminas grabadas y trasladadas a guache fue encargada a Pietro Fabris, *soon after my return hither from England, I employed Mr. Peter Fabris, a most ingenious and able artist, a native of Great Britain, to take drawings of every interesting spot, described in my letters, in which each stratum is represented in its proper colours* (W. Hamilton, *Campi Phlegraei*, Nápoles, 1776, p. 5).

La historiografía ha querido arrebatar esta paternidad atribuyendo, en ocasiones, algunas de las láminas a la mano de Phillip Hackert o, incluso, a Wright of Derby. También se optó por una fórmula que conciliase las

posibles dudas, de modo que se atribuyó, tanto a Pietro Fabris, como a Phillip Hackert. No obstante, el hecho de que en algunas de ellas aparezca el anagrama PF y que, en realidad, únicamente se haga continua referencia a Pietro Fabris, mientras nombres como el de Hackert no aparezcan en el texto, es prueba suficiente para considerarlo el autor de estas láminas. El caso de los guaches de la Academia es especial, pues no han visto la luz en doscientos años y, por tanto, mantienen sus colores y tonalidades originales sin que el tiempo haya pasado por ellos. Resulta gratificante la posibilidad de comparar en la misma biblioteca dos ejemplares de esta singular obra editorial. En sus láminas no pasan desapercibidas las diferencias características de toda edición manual, en dónde los errores, la diversidad de la pincelada sobre el papel, los cambios en las tonalidades de color, contribuyen a la recreación de cielos, efectos atmosféricos, paisajes y vistas que parecen distintos porque en realidad lo son.

Sabemos quiénes fueron los viajeros que compraron los dos ejemplares de la Academia de San Fernando. Uno de ellos es George Legge, hijo del conde de Darmouth (cajón ED), quien posiblemente adquirió la obra durante su visita a Nápoles en febrero-marzo de 1778. El otro ejemplar, pertenece al *honorable* Penn Asheton Curzon (cajón PC).

En 1779, se editó un *Supplement to the Campi Phlegraei*, pero obviamente no podía formar parte de este cargamento de obras de arte que fue enviado desde Italia a finales del año 1778.

Bibliografía: Cat. Exp., *Civiltà del '700 a Napoli, 1734-1799*, vol. II, Florencia, 1980. C. Knight, "Il contributo di Peter Fabris ai 'Campi Phlegrai' di Hamilton", *Napoli Nobilissima*, vol. XXII, fascículo III-IV, mayo-agosto, 1983. Cat. Exp., *Gouaches napoletane del Settecento e dell'Ottocento*, Nápoles, 1985. C. Knight, *Le gouaches di Hamilton. Quaranta tempere del British Museum*, Nápoles, 1986. Cat. Exp., *El arte de la Corte de Nápoles en el siglo XVIII*, 7 marzo-6 mayo, Madrid, 1990. I. Jenkins y K. Sloan, *Vases & Volcanoes, Sir William Hamilton and his collection*, Londres, 1996. N. Spinosa, *Vedute napoletane del Settecento*, Nápoles, 1999.

AMSH



51. Retrato de Francis Basset, primer barón de Dunstanville

Pompeo Girolamo Batoni, 1778
 óleo sobre lienzo, 221 x 157 cm
 Museo del Prado, inv. nº 49

Este retrato figuraba dentro del cajón marcado FB^t, con la siguiente descripción: *Retrato del Caballero Joven que se ha dicho de medio cuerpo, pero este es de cuerpo entero, original de Batoni, de mas de once quartas de alto, y de siete de ancho, y escrito en una nota al margen * se llevo este retrato a casa el Sr. Protector (RABASE, 87-1-4).*

El lienzo en cuestión representa a un joven inglés vestido con casaca roja que parece hacer un alto en uno de sus instructivos paseos por Roma. En su mano derecha sostiene bastón y sombrero mientras descansa elegantemente en un pedestal decorado con un relieve del conocido grupo *Orestes y Electra* (Helbig, *Führer durch die Öffentlichen Sammlung Klassischer Altertümer in Rom*, III (1969), nº 2352) que se conserva hoy en el Museo Nazionale del Palazzo Alltemps; en la mano izquierda muestra un mapa de Roma. En primer plano, antiguos fragmentos de mármol frecuentemente utilizados por Batoni, dan fe de la tradición clásica de la ciudad por la que pasea. En el fondo, San Pedro de Vaticano y el Castel Sant'Angelo como testigos de excepción presiden la escena y crean el marco perfecto para una vista de la Roma monumental. A su llegada a Madrid en 1783, el lienzo pasó a formar parte de la colección del entonces Protector de la Academia, el conde de Floridablanca. Allí permaneció hasta que posteriormente fue trasladado al Palacio Real, donde se documenta su presencia por el inventario de



1814: *en el dormitorio del Sr. Infante Don Carlos, tres varas de alto y dos de ancho; retrato de un Mr. Ingles descansando en un pedestal en la una mano un mapa y en la otra un sombrero y un bastón* (Archivo de Palacio, Inventario de Pinturas (1814), nº 21810). Poco después, con motivo de la creación del Real Museo de Pinturas en 1819, el retrato hallaría su emplazamiento definitivo en el actual Museo del Prado, donde hoy podemos contemplarlo en el ala consagrada a la pintura europea del siglo XVIII.

La catalogación del personaje como "anónimo" se mantuvo desde los primeros inventarios de 1821 y 1824 realizados por Eusebi para el Museo del Prado. En los catálogos sucesivos figuraba también como *Retrato de un joven inglés*. Es en el de 1952, cuando por primera vez aparece designado como *Retrato de Charles Cecil Roberts* y donde, a propósito de la discutida identidad, se puntualiza:

Información dada por su descendiente el novelista Cecil Roberts (mayo de 1950). Según explican Clark y la última guía del Prado, Charles Cecil Roberts viajó a Roma en 1774 en compañía de William Thomas Coke y un cierto Mr. Currit. Sin embargo, el caballero Cecil Roberts que viajó a Italia junto a Thomas Coke lo hizo entre los años de

1725 y 1736, y murió en 1737.

Una vez localizados los libros, diccionarios, acuarelas, grabados y mapas que contenían los cajones marcados con las iniciales FB^t, en uno de los cuales se encontraba este retrato, hallamos en repetidas ocasiones la firma *W^m. Sandys*. La rúbrica correspondía al reverendo William Sandys, que viajó a Italia de 1771 a 1774, y de nuevo en 1777 como tutor del futuro lord Dunstanville, entonces Francis Basset, o lo que es lo mismo, FB^t. De esta manera quedaba resuelta la cuestión sobre la identidad

del joven retratado, pues se trata del mismo Francis Basset, posteriormente primer *Baron de Dunstanville* en junio de 1796 y *Baron Basset of Stratton* en noviembre del año siguiente.

Francis Basset era el primogénito de una adinerada familia dueña de minas en Cornualles, y una vez terminados sus estudios en el King's College de Cambridge emprendió su *Grand Tour* a la edad de veinte años. A través de un análisis del material que transportaba en sus cajones, se ha podido averiguar que su viaje transcurrió por tierra, visitando Francia y Suiza, además de Italia y, finalmente, Alemania. Basset posó por primera vez para Batoni en los últimos meses de 1777, pues hay noticias de su presencia en Roma en el mes de diciembre de ese mismo año. Hacia finales de 1778 se encontraba ya de regreso en Inglaterra, donde ocupó un sillón en el Parlamento y mostró, durante toda su vida, un gran interés en los ámbitos de la minería, la política y las artes que le valdrían un puesto de honor en la historia de Cornualles.

Este tipo de retratos que los jóvenes del *Grand Tour* se hacían pintar en Roma, junto a motivos clásicos, tenían por objeto servir a su vuelta como recuerdo visible de su viaje a las raíces de la cultura y su paso social a la madurez. La pérdida de este cuadro debió ocasionar un gran disgusto a Basset que, sin éxito, emprendió acciones diplomáticas para intentar recuperarlo. Resulta curioso comprobar cómo unos años más tarde, en 1786, y después de los últimos intentos por recuperar la pintura, Basset se hace retratar de nuevo por el pintor Thomas Gainsborough con una pose y composición muy similares a las del cuadro perdido.

Bibliografía: L. Eusebi, *Catálogo de los cuadros que existen colocados en el Real Museo del Prado*, Madrid, 1821 y 1824, p. 38, nº 509. A. M. Clark, *Pompeo Batoni, a complete catalogue of his works*, Oxford, 1985, p. 345, nº 406. F. J. Sánchez-Cantón, *Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas*, Madrid, 1933, p. 380, nº 49. F. J. Sánchez-Cantón, *Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas*, Madrid, 1952, p. 32, nº 49. A. Úbeda de los Cobos, *Guía de Pintura Europea del s. XVIII. Museo del Prado*, Madrid, 1997, p. 112, p. 335, nº 1184. J. Steegman, "Some English portraits by Pompeo Batoni", *The Burlington Magazine*, LXXXVII, 1946, p. 56. J. M. Luzón Nogué, *El Westmorland. Obras de Arte de una*

presa inglesa, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, MM, p. 20. J. Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800, compiled from the Brinsley Ford Archive*, New Haven y Londres, 1997, pp. 58, 192. J. Farington, *Diary of Joseph Farington 1784-1821*, New Haven-Londres, 1982, vol. X, p. 3758-3759. M. D. Sánchez-Jáuregui, "Two portraits of Francis Basset by Pompeo Batoni in Madrid", *The Burlington Magazine*, CXLIII, Julio 2001.

MDS-J

52. Busto de Francis Basset, primer barón de Dunstanville

Christopher Hewetson (?), hacia 1778

terracota con pátina de temple y albúmina, 42 x 29 x 23 cm

RABASE, Museo, inv. nº: E-474

Este busto representa a un joven *alla romana*, con los hombros desnudos, sobre los que cae el cabello en una melena larga y sin recoger. Las pupilas, levemente trazadas, dirigen hacia la izquierda la mirada del muchacho que acompaña el movimiento con un suave giro del rostro. El tratamiento elaborado del cabello y el suave modelado de la superficie evidencian la mano de un artista de primera línea, aunque no aparecen firma o marcas con las que lo podamos identificar. La calidad de la escultura permite reconocer en estos rasgos el semblante de uno de los destinatarios de las piezas del *Westmorland*, el joven sir Francis Basset, cuyo retrato realizado por Batoni en las mismas fechas facilita la comparación (cat. nº 51).

La pieza se conservaba deteriorada pues bien durante sus distintos traslados o bien a lo largo de los siglos, sufrió golpes que le provocaron la pérdida de parte de la oreja y el hombro izquierdos, y la superficie también se encontraba cubierta de una pátina oscura que impedía apreciarla correctamente. Sin embargo, los trabajos de restauración realizados en la Academia de San Fernando han aportado una interesante información para el estudio del busto. Los análisis efectuados demostraron que se trata de una terracota con una policromía de imitación de bronce, muy perdida, realizada mediante temple al

huevo sobre el barro. Es, por tanto, una pieza que en origen debía tener la apariencia de un bronce, ocultando el barro bajo la pátina aplicada.

Este tipo de acabado era común entre los escultores; en la Academia de San Fernando se conservan algunos ejemplos de la época como el retrato de Bárbara de Braganza, realizado por Felipe de Castro, vaciado en escayola y cubierto también por una pátina con aspecto bronceo. Esta técnica ofrecía, además, varias ventajas sobre el trabajo en bronce. En primer lugar, resulta más barato que encargar fundir una pieza y, además, el barro, aunque más frágil, resultaba más ligero y cómodo de transportar.

En el pecho lleva dibujado el número 170, que corresponde con la numeración del *Inventario* de 1804: 170 *Busto de barro original del vaciado en yeso numero 123 (Busto moderno de Hombre que mira acia la izquierda)*. Durante la restauración se ha podido distinguir bajo este número, lo que parece un 44, que debió servir para anteriores clasificaciones de la Academia.

Como señala el *Inventario*, junto a esta pieza existe, también en la Real Academia de San Fernando, un vaciado en yeso tomado de ésta. El tamaño de la copia es ligeramente mayor al de la terracota, lo que indica que el vaciado fue realizado con el barro fresco antes de cocer la pieza y perder volumen en el proceso. En el yeso, el hombro y la oreja se mantienen intactos y el estado de conservación es mejor que el del original, lo que nos permite confirmar la ausencia de firmas o marcas de autor.



La escayola debió realizarse en Italia por la mano del mismo escultor que modeló el barro y que repasó cuidadosamente el acabado de la copia, llegando ambas a la Academia como parte del envío de la primera remesa.

A pesar de tratarse de un busto de Francis Basset, la escultura no venía descrita dentro de los cajones marcados con las iniciales FB, FB^t y F^sB que corresponden a este joven. Como ya hemos comentado (cat. n.º 70), una serie de bustos realizados en yeso y barro fueron

embalados en los cajones marcados MG, H y HGE sin ser posible distinguir, según las descripciones de los documentos, cuál de ellos viajaba en cada cajón.

Es posible que los cajones marcados con una inicial dentro de un rombo formasen parte de un envío colectivo, en este caso de bustos, remitidos por algún *dealer*. De cualquier manera, el hecho de que los retratos de Mengs y el joven de pañuelo al cuello sean obra del escultor Christopher Hewetson, unido al modo de trabajar el pelo y la manera de resolver la peana, hacen pensar que el autor de los que aquí discutimos pudiera ser también el escultor irlandés, que solía

realizar este tipo de encargos para los jóvenes ingleses.

Diez años después de este primer viaje, Francis Basset regresaría a Italia en compañía de su mujer y su hija, donde tuvo la oportunidad de reparar esta pérdida y satisfacer el deseo de posar en Roma para un busto. Joseph Farington relata en sus memorias cómo, años después, lo mostraba ufano entre sus amistades: *Lord Dunstanville shewed me a bust of himself made at Rome by Thorwaldsen,*

a Dane, whom he reckoned superior to Canova, though the latter, he said, might polish his marble with more skill.

Bibliografía: Brian de Brefny: "Christopher Hewetson", *Irish Arts Review*, pp. 52-56. Terence Hodgkinson: "Christopher Hewetson, an Irish sculptor in Rome", *The Walpole Society* 1952-1954, pp. 42-54. Brinsley Ford: "Thomas Jenkins. Banker, dealer and unofficial English agent", *Apollo*, Junio, 1974, pp. 416-425. Archivo de la Academia de San Fernando 617/3, *Inventario de 1804*. J. Farington: *Diary of Joseph Farington 1784-1821*, New Haven-Londres, 1982, vol. X, p. 3755. Agradezco a las restauradoras de esta terracota, Silvia Viana Sánchez, Judith Gasca Miramón y Ángeles Solís Parra, la información que amablemente me han facilitado para la redacción de estas líneas.

MDS-J

53. *Tripode, ovvero ara antica di Marmo*

taller de Piranesi, 1778

estampa, 67,3 x 42,1 cm

RABASE, Archivo-Biblioteca, Gr-1207

Este grabado pertenece a la serie de vasos, candelabros y otros objetos antiguos que Piranesi venía haciendo como estampas sueltas desde 1765. A partir de un cierto momento, la mayor parte de ellos se deben a su hijo Francesco Piranesi y quizá otros grabadores del taller, que trabajaban sobre dibujos del arquitecto veneciano. De 1778 datan las primeras series encuadernadas de estas láminas que aparecen con el título de *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne, ed ornamenti antichi disegnati ed incisi dal Cav. Gio. Batt. Piranesi publicati l'anno MDCCLXXIIX*. Por ello, hemos de ver en los ejemplares que venían en el *Westmorland* una de las primeras recopilaciones encuadernadas que salieron del taller del famoso grabador y particularmente este grabado es de ese mismo año en que se fecha la salida del buque desde el puerto de Livorno.

En esta serie de Piranesi son frecuentes las dedicatorias, que se deben sin duda a que le hicieron una adquisición importante y el artista, en agradecimiento, dedica algunas láminas a sus mejores clientes. De las personas rela-

cionadas con el *Westmorland* a las que nombró en alguna lámina con estos motivos de objetos antiguos son William Constable, Watkin Williams Wynn, Penn Asheton Curzon, Robert Udny, John Barber, William Sandys y ésta, que va dedicada *In atto d'ossequio al Signor Francesco Basset Cavaliere Inglese Amatore delle belle Arti*. Esta dedicación está plenamente justificada porque Francis Basset compra un total de catorce volúmenes de grabados. La encuadernación, en vitela con unos sencillos adornos de oro en los bordes y en el



lomo, debió hacerse en el momento del encargo. De esta manera se explica que en el ejemplar de Basset este grabado con la dedicatoria aparece como la primera lámina, cosa que haría habitualmente con las otras personas a las que hizo dedicatorias similares, con lo que este gesto de agradecimiento aparece a continuación del frontispicio.

En la explicación del grabado se dice que es un trípode encontrado en el lugar en que se cree que estuvo la ciudad

de Ostia, lo que no siempre es cierto en la atribución de lugares de procedencia de los objetos pretendidamente antiguos que aparecen en esta colección. Añade en uno de los lados que las excavaciones fueron realizadas por Gavin Hamilton y su hallazgo tuvo lugar en 1775. A continuación, explica que el papa reinante, Pío VI, debido a la exquisita belleza de su ejecución, decidió comprarlo para el Museo Nuovo del Vaticano. El grabado forma pareja con otro de la misma pieza, vista desde un ángulo diferente, que dedicó a William Sandys, tutor de Francis Basset.

Con independencia del volumen encuadernado de grabados de *Vasi, candelabri, cippi...* que Basset adquirió y que probablemente es el ejemplar que se conserva en la Academia de San Fernando, se ve que estas dos láminas sueltas son un recuerdo que llevan aparte precisamente por las dedicatorias. Cabría pensar que fuesen para Sandys, ya que él no tenía la posibilidad de hacer un gasto tan considerable, pero no llevan su nombre escrito en la parte posterior, como hubiera sido normal y como ocurre con los libros que adquiere durante el viaje.

Bibliografía: Luigi Ficacci, *Giovanni Battista Piranesi, The Complete Etchings*, Colonia, 2000, p. 625. H. Focillon, *Giovanni Battista Piranesi*, París, 1928. E. Lafuente-Ferrari, *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1936. J. Scott, *Piranesi*, Londres, 1975. J. Moreno, "Biblioteca de Palacio. Grabados de Piranesi", *Reales Sitios*, 60, 1979.

MDS-J

54. *Altra Veduta dello stesso Tripode antico di Marmo*

taller de Piranesi, 1778

estampa, 67,3 x 42,1 cm

RABASE, Archivo-Biblioteca, Gr-1208

Como el anterior, este grabado venía en el cajón FB1, perteneciente a Francis Basset. Representa otro punto de vista del mismo candelabro, del que Piranesi comenta en

notas explicativas a los lados, que fue encontrado en las excavaciones *ove si crede che foie l'Antica Città di Ostia*, aunque en muchas ocasiones los dibujos de este tipo de piezas son recreaciones hechas por el autor. Las excavaciones en este lugar eran conducidas por Gavin Hamilton, quien había tenido en los años inmediatamente anteriores a la estampación de esta lámina la ayuda del duque de Gloucester.

Al hacer dos dibujos del mismo trípode, reparte la información que coloca a ambos lados de la pieza. En éste describe el candelabro con su decoración y concluye diciendo que *la perfezione de'suoi Intagli... dimostrano d'essere stati eseguiti di eccellente Maestro*.

También está dedicada con una inscripción en la parte inferior *Al Sig. Guglielmo Sandys Cavaliere Inglese, Amatore delle belle Arti. In atto di Ossequio il Cav. Gio. Batta. Piranesi D. D. D.* Se trata de una atención con el tutor, lo que es un caso excepcional pero que estaría justificado por el hecho de que Sandys hubiese sido la persona que influyó en la venta. Es un ejemplo del papel decisivo que tienen a veces los tutores a la hora



de aconsejar a sus pupilos la adquisición de obras a determinados artistas. Por ello, la dedicación de este grabado tiene una justificación similar a las que hace Piranesi al arquitecto y tratante de arte James Byres, que era uno de los que habitualmente traía clientes a su estudio.

Este tipo de grabados con dedicación, hechos probablemente por Francesco Piranesi con diseños de su padre Giovanni Battista, nos permiten ver quienes fueron los mejores clientes del grabador y arquitecto en sus últimos años. En el caso de los libros que vienen en el *Westmorland* coincide que estas láminas nos dan los nombres de los que llevaban mayor número de volúmenes encuadrados con todas las planchas que se vendían en ese momento en el taller. También en el cajón PC había catorce volúmenes de grabados de Piranesi, además de otros libros similares, y el artista dedicó una de sus planchas al *Cavaliere Penn Asheton Curzon, Amatore delle belle Arti*.

Posiblemente la relación de William Sandys con Piranesi data de los años en que hizo su primer viaje, lo que le permitió llevar a Francis Basset a los lugares más selectos en los que podía adquirir grabados. Sabemos, por ejemplo, que tuvo una estrecha amistad con Volpato, a quien también compran una importante cantidad de estampas que, una vez perdidas las del *Westmorland*, vuelve a encargar desde Inglaterra en 1785.

La venta de grabados era un pequeño negocio de quienes no podían hacer frente a la adquisición de cuadros de grandes maestros o de obras originales de otros artistas. Por la dedicación de esta lámina de Piranesi y por la correspondencia con Volpato, parece que William Sandys fue uno de los intermediarios en este tipo de ventas.

Bibliografía: Luigi Ficacci, *Giovanni Battista Piranesi, The Complete Etchings*, Colonia, 2000, p. 625. H. Focillon, *Giovanni Battista Piranesi*, París, 1928. E. Lafuente-Ferrari, *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1936. J. Scott, *Piranesi*, Londres, 1975. J. Moreno, "Biblioteca de Palacio. Grabados de Piranesi", *Reales Sitios*, 60, 1979.

MDS-J

55. Lago de Albano, desde la *Galleria di Sopra*

John Robert Cozens, 1777/1778

lápiz y acuarela, 43,5 x 60,5 cm

RABASF, Museo. Gabinete de Dibujos, D-2589

Esta acuarela forma parte de un grupo de seis descritas dentro del cajón FB^t, perteneciente a Francis Basset, que se describe en las listas del *Westmorland* como *un canuto de oja de lata con seis paisajes de aguadas*. Se trata de un conjunto numerado con vistas de Albano, Nemi y Ariccia, que ofrecen una clara uniformidad. Esta lámina va marcada en el anverso a tinta con un número 1, que pudo haber sido anotado en algún momento anterior a su llegada a la Academia. En el reverso, escrito a mano, se lee el título, *Lake of Albano*, en tinta sepia, y debajo *Lago de Albano*, en tinta negra.

La acuarela representa una vista del lago que parece estar tomada desde algún punto en el descenso de la *Galleria di Sopra*. La perspectiva que ofrece sitúa las colinas que rodean el cráter en el centro de la composición, con la silueta del palacio papal de Castelgandolfo apenas insinuado en la distancia. El primer plano lo ocupa la orilla del lago, en donde se reconocen dos animales que parecen unas cabras acercándose a beber. La escena recrea una atmósfera concreta que el artista ha sabido captar con gran acierto. Las nubes se abren despejando un cielo intenso del que emergen los rayos de luz, logrando los efectos propios de un día de invierno en los Montes Albanos.

El autor es el célebre acuarelista John Robert Cozens, a quien Basset debió comprar estas seis acuarelas a su paso por Roma en el invierno de 1777/1778. Cozens había viajado a Italia en compañía del famoso *connoisseur* Richard Payne Knight, y durante su recorrido por los Alpes realizó diversos dibujos documentando los paisajes nevados de las montañas suizas. Este tipo de producciones, que recogían imágenes de los escenarios visitados, se hizo muy popular durante el dieciocho. Era común entre los viajeros adquirir alguno de estos repertorios como recuerdo de su paso por determinados lugares y esta serie supone un claro ejemplo de ello.



John Robert Cozens había llegado a Roma en noviembre de 1776, donde permaneció hasta 1779 en que regresó a Inglaterra. Coincidió, por tanto, con Francis Basset, que se alojó en la misma ciudad en la fecha antes indicada. En algún momento, durante este intervalo, debió realizarse la compra de las acuarelas.

De los primeros meses de Cozens en Roma se conoce una colección de veintiocho dibujos con vistas de Italia, conservados en el Museo Soane de Londres. Entre ellos existen varios dibujos a lápiz de Tívoli, Nemi y Albano. Se trata de bocetos de gran tamaño cuadrículados y preparados como cartones de los que poder sacar copias. Es muy posible que a partir de bocetos como estos hiciese las acuarelas finales que vendía a los viajeros ingleses, que fueron sus principales clientes. Esto explica la repetición que a veces encontramos de las acuarelas de esta serie con otras láminas. Pero también debemos considerar estos meses del invierno 1777/1778 como la fecha en que situar su ejecución. Contamos así con un importante elemento

cronológico para el estudio más preciso de la producción de este artista.

Durante toda su vida, Cozens realizó numerosas composiciones y unas diez series con diferentes versiones del Lago Albano. A pesar de ello, ninguna de las acuarelas conocidas guarda una semejanza con la que aquí presentamos que nos sirva para establecer una relación o paralelo.

Dentro de la obra de Cozens este conjunto de vistas, inédito hasta la fecha, posee ciertas peculiaridades que lo hacen excepcional. El hecho de que hayan conservado unidas todas las láminas desde el momento de su adquisición no se repite en ninguno de los diferentes conjuntos de aguadas, que nos han llegado dispersas y sin ningún orden. Lo más frecuente es que durante siglos, las acuarelas de este autor hayan sido vendidas, subastadas o heredadas; por ello debemos considerar éstas como un caso excepcional, al estar agrupadas desde el momento en que fueron adquiridas y de este modo debemos estudiarlas. Se trata, además, de varias vistas reunidas bajo un criterio temático: el recorrido por las colinas Albanas.

Otro de los elementos singulares de esta serie es que pertenecieron a un solo propietario del que, adicionalmente, se conocen otros pormenores de su viaje a Italia. Estas circunstancias suponen una novedad en los estudios de la obra de Cozens, por lo que debemos considerar estas seis acuarelas como una aportación al estudio de la actividad del artista durante esta etapa romana, que parecía escasamente documentada.

Pero, sin duda, uno de los aspectos que más llama la atención en estas láminas son los colores, que se conservan frescos e impecables. Estas acuarelas no han sido expuestas jamás al público, por lo que han estado preservadas de la luz y de otros agentes en el Gabinete de Dibujos de la Academia de San Fernando, lo que contribuye a que sus colores hayan permanecido intactos a lo largo de los siglos. Los tonos verdes, marrones o amarillos, así como la frescura del pincel en las aguadas, la claridad de la luz y la intensidad del azul de estos cielos, nos revelan a un Cozens muy diferente del que hasta ahora habíamos conocido. Son la obra de un joven inglés en la Arcadia, que observa sorprendido una luz mediterránea que estudia e intenta reflejar en sus trabajos; es decir, Cozens en su primer momento.

Bibliografía: T. Girtin y C. F. Bell, "The Drawings and sketches of John Robert Cozens, a catalogue with an historical Introduction", *The Walpole Society*, vol. XXIII, 1934-1935. T. Girtin y C. F. Bell, *The Drawings and sketches of John Robert Cozens. Some additions and notes to the twenty third volume of the Walpole Society*, Londres, 1947. V. Durá Ojea y E. Rivera Navarro, "Inventario de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, (V)", *Academia*, nº 70, 1990, pp. 389-444. A. P. Oppe, *Alexander and John Robert Cozens. With a reprint of Alexander Cozens A new method in drawing...*, Londres, 1952. K. Sloan, *Alexander and John Robert Cozens. The poetry of Landscape*, New Haven y Londres, 1986. Whitworth Art Gallery, *Watercolours by John Robert Cozens*, Whitworth Art Gallery 6 March to 12 April 1971, Victoria & Albert Museum 22 April-16 May 1971. A. Wilton, *The art of Alexander and John Robert Cozens*, Yale Center for British Art, 1980.

MDS-J

56. Lago de Albano, desde la *Galleria di Sotto* (I)

John Robert Cozens, 1777/1778

lápiz y acuarela, 43,2 x 60,1 cm

RABASF, Museo. Gabinete de Dibujos, D-2587

En la esquina superior, a la izquierda de la lámina, un número 2 nos indica el orden que debía ocupar en la serie. En el reverso la escena recibe su título, en español *Lago de Albano* e inglés *Lake of Albano*, con tinta y caligrafía diferentes. La acuarela está recortada y pegada sobre otro papel en el que se ha dibujado con tinta negra unas líneas que le sirven de marco. Esta manera de montar las acuarelas era muy común en estos años, y así, intactas, se han conservado en la Academia desde que Basset las adquiriera en el estudio de Cozens en Roma. Durante los meses que los viajeros pasaban en Roma solían realizar pequeñas excursiones de varios días a los alrededores de la ciudad como una faceta más de su formación. La visita a las colinas Albanas, que recoge este grupo de acuarelas, fue una de las rutas que gozó de mayor aceptación. Saliendo de Roma por la Porta San Sebastiano, recorrían la Vía Appia admirando sus ruinas mientras se dirigían a Marino, Albano y Ariccia rumbo a Nemi. Se trataba de un recorrido que aunaba perfectamente los intereses de estos hombres del XVIII. Thomas Jones lo describe de forma muy precisa en los siguientes términos: *Our route through Marino, (...) skirting the lake of Albano, passed through, Castello Gandolfo, Larici and arrived at Gensano in the Evening-This walk considered with respect to its classick [sic] locality, the Awful marks of the most tremendous Convulsions of nature in the remotest Ages, the antient and modern Specimens of Art, and the various extensive & delightful prospects it commands is, to the Scholar, naturalist, Antiquarian and Artist, without doubt, the most pleasing and interesting in the whole world.* El nombre de Albano que recibe la zona de alrededor del lago deriva del de Albalonga, el rey latino que gobernó en la mítica ciudad sacra de Alba. Aquí es donde la tradición localiza la morada de Júpiter Lacial, que tenía su templo máximo en el Monte Albano, hoy llamado Monte Cavo. Allí sitúa Virgilio a Eneas, al final de su



largo periplo, para convertirse en rey del Lacio y padre de la cultura romana. Un lugar cargado de significado, mítico e histórico, sobre el que los viajeros ingleses habían leído y estudiado en las universidades. Con mucha probabilidad, el joven Francis Basset debió realizar este recorrido acompañado de su tutor, William Sandys y quizás ese fuese el motivo de comprar las acuarelas de Cozens: un recuerdo de su viaje a los orígenes de la historia de Roma.

Para realizar esta vista el pintor se debió situar en uno de los puntos más altos del terreno que rodea el lago, parece el área conocida como *Galleria di Sotto*, al este del mismo. Desde este punto, Cozens obtiene una visión que sólo le permite ver las copas de algunos árboles que crecen en el extremo izquierdo, y el lago, que ocupa por completo el primer término. El extremo opuesto del cráter cruza la composición en diagonal. Sobre él, al fondo, se distinguen los tejados de *Castellgandolfo* y la cúpula de la iglesia de *Santo Tomaso di Villanova* diseñada por Bernini. Detrás, marcando la línea de horizonte,

se divisa la llanura del Lacio que se extiende hasta Roma. Allí, el verde de los campos se tiñe de un suave tono azul y, en la distancia, los colores y las formas parecen difuminarse. Cozens ha conseguido, así, alejar la llanura que desaparece en la distancia. Sobre la escena, el cielo amenaza tormenta, el gris de las nubes ha impregnado todo el paisaje y los verdes se apagan mientras una gama de colores pardos se impone en la vegetación.

En la obra de Cozens existe un enorme número de acuarelas que representan diferentes vistas del lago de Albano. Entre ellas es posible identificar dos que repiten esta composición, tomadas desde el mismo punto. Una de ellas en la colección de Thomas Girtin y la otra, en la Galería de Arte de la ciudad de Leeds. En ninguno de los dos ejemplos se conoce la fecha en que se pintaron. Y aunque algunos especialistas las han relacionado con la lámina catorce de los dibujos de Cozens en el Museo Soane, los últimos estudios parecen descartarlo. De esta manera, la acuarela que aquí presentamos se convierte en el primer ejemplo fechado de esta serie.

Bibliografía: T. Ashby, "Topographical Notes on Cozens", *The Burlington Magazine*, Octubre, 1924 pp. 193-4. T. Girtin y C. F. Bell, "The Drawings and sketches of John Robert Cozens, a catalogue with an historical Introduction", *The Walpole Society*, vol. XXIII, 1934-1935. T. Girtin y C. F. Bell, *The Drawings and sketches of John Robert Cozens. Some additions and notes to the twenty third volume of the Walpole Society*, Londres, 1947. Burlington Fine Arts Club, *Exhibition of Watercolours by Artists born anterior to 1800...*, Londres, 1871. V. Durá Ojea y E. Rivera Navarro, "Inventario de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (V)", *Academia*, nº 70, 1990, pp. 389-444. F. Gibson, "The art of Alexander and John Robert Cozens", *The Studio*, vol. 70, Feb. 1917, p. 14. T. Jones, "Memoirs of Thomas Jones", *The Walpole Society*, vol. XXXII, 1946-1948. K. Sloan, *Alexander and John Robert Cozens. The poetry of Landscape*, New Haven-Londres, 1986. Whitworth Art Gallery, *Watercolours by John Robert Cozens*, Whitworth Art Gallery 6 March to 12 April 1971, Victoria & Albert Museum 22 April-16 May 1971.

MDS-J

57. Lago de Albano, desde la Galleria di Sotto (II)

John Robert Cozens, 1777/1778

lápiz y acuarela, 43,5 x 60,5 cm

RABASF, Museo. Gabinete de Dibujos, D-2590

Esta vista ocupa el tercer lugar en el orden que sigue este grupo, como se indica mediante el número en el extremo izquierdo; detrás, como en los anteriores ejemplos, se titula con dos diferentes denominaciones: *Lake of Albano* y *Lago de Albano por Genzano*. En el papel sobre el que ha montado la acuarela, alrededor del marco, se aprecian unas pequeñas perforaciones rodeadas por unas marcas con forma circular de unos dos centímetros de radio. Lo mismo ocurre en las láminas uno y cinco. La silueta de estas huellas parece sugerir que se trata de unas chinchetas, o algo similar, que servirían para colgar las acuarelas en la pared. Se puede pensar que estas láminas



se encontrasen decorando las paredes del estudio de Cozens, como un modo de mostrar su obra a los viajeros que lo visitaban, y que fue así como Basset las vio por primera vez, aunque no cabe descartar que hayan estado colocadas así en algún taller de la Academia.

Cozens recoge en esta acuarela una vista del lago y los alrededores de Albano desde el lado oeste del cráter. El pintor se ha sentado a dibujar en la orilla donde, al elevar la mirada, percibe mejor la irregularidad del terreno, las pendientes se vuelven más pronunciadas y las siluetas de Castelgandolfo y el convento de los Capuchinos se pueden reconocer tras los barrancos. El lago es una vez más el tema principal que ocupa el centro de la composición. En esta ocasión Cozens le ha añadido algunos elementos: una barca al fondo y otra junto a la orilla. Sobre la barca en primer plano, un hombre de pie trata de impulsarse con el remo, mientras dos figuras intentan llevarla a tierra tirando de dos cabos.

Dentro del cajón IB procedente del *Westmorland*, llegó a la Academia de San Fernando una de las ediciones del libro *Antichità d'Albano e di Castelgandolfo* de Giovanni Battista Piranesi. En el volumen de la Academia, la *Tavola I* de los grabados incluye, en la zona superior, un pequeño rectángulo que representa una vista del lago Albano y los lugares de alrededor, numerados para su identificación. En el grabado se identifica perfectamente el lugar de la acuarela; se trata de la zona que Piranesi dibujó con barcas varadas en la orilla y una pequeña casa a un extremo, identificada por un número 12 con la

siguiente leyenda: *Casale de'Pescatori*. De esta manera, se puede entender claramente que lo que Cozens quiso representar en esta escena, era la zona de los pescadores en el lago.

El cielo está cubierto por nubes grises, en forma de estratos, que comienzan a abrirse para dejar paso a la luz del día. El agua del lago, la tierra y el bosque que lo rodea se llenan de los tonos apagados que refleja el cielo. El sol parece muy bajo e indica que deben ser las últimas horas de la jornada; sus rayos van cayendo sobre los acantilados, definiendo las formas y los límites entre ellos con la luz del atardecer. Cozens demuestra su maestría para captar la atmósfera y la luz de los paisajes, con unos cuidadosos estudios del cielo que debió aprender de su padre Alexander.

Alexander Cozens dedicó gran parte de su actividad a aspectos teóricos y escribió varios tratados sobre las técnicas del dibujo y el óleo. Entre sus publicaciones se encuentra *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions in Landscape*, publicado hacia 1786 y que alcanzó gran difusión a comienzos del siglo XX. En él se pone una especial atención para la *Composition of Sky*, y se incluyen veinte dibujos explicativos con comentarios dedicados a la observación de las nubes. Alexander Cozens tipifica las distintas clases de nubes, los efectos de la luz, y cómo se debe considerar todo ello al pintar un paisaje. Esta lámina constituye un caso claro de cómo Cozens sigue las instrucciones de su padre, hasta el punto que es posible reconocer este cielo entre los ejemplos de su manual.



No existe, en la obra publicada de Cozens, ninguna acuarela similar a ésta. Todo parece indicar que éste es el único ejemplo con la misma composición. Por alguna razón, y al contrario que en los otros casos, Cozens no volvería a repetir este esquema en sus acuarelas posteriores. No obstante, puede que haya algún dibujo entre los tempranos bocetos del Museo Soane, con el que guarde algún tipo de semejanza y con los que, al no estar publicados, no se han podido comparar.

Bibliografía: T. Girtin y C. F. Bell, "The Drawings and sketches of John Robert Cozens, a catalogue with an historical Introduction", *The Walpole Society*, vol. XXIII, 1934-1935. T. Girtin y C. F. Bell, *The Drawings and sketches of John Robert Cozens. Some additions and notes to the twenty third volume of the Walpole Society*, Londres, 1947. V. Durá Ojea y E. Rivera Navarro "Inventario de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (V)", *Academia*, nº 70, 1990, pp. 389-444. A. P. Oppe, *Alexander and John Robert Cozens. With a reprint of Alexander Cozens A new method in drawing...*, Londres, 1952. K. Sloan,

Alexander and John Robert Cozens. The poetry of Landscape, New Haven-Londres, 1986. Whitwoth Art Gallery, *Watercolours by John Robert Cozens*, Whitworth Art Gallery 6 March to 12 April 1971, Victoria & Albert Museum 22 April-16 May 1971. A. Wilton, *The art of Alexander and John Robert Cozens*, Yale Center for British Art, 1980.

MDS-J

58. Lago de Albano, desde *Palazzuolo*

John Robert Cozens, 1777/1778

lápiz y acuarela, 43,5 x 60,5 cm

RABASF, Museo. Gabinete de Dibujos, D-2591

Esta lámina, está numerada en su margen izquierdo como las demás acuarelas, ésta con un 4; en el reverso han escrito en tinta, y también con lápiz, el título *Lake of Albano*, y un poco más abajo otra inscripción en español



identifica así la imagen: *Lago de Albano desde lo alto de Marino*.

La vista está tomada en un lugar elevado, desde el que la perspectiva permite ver casi todo el lago y la costa que lo rodea. En la pequeña explanada del primer plano, Cozens sitúa dos esbeltos pinos que destaca, con un detallado dibujo y colores más intensos. Se trata de un recurso que utilizaría mucho en sus trabajos; la técnica conocida como *repousoir*, con la que consigue dar profundidad enfatizando en primer plano una figura fuertemente definida que dirige la mirada del espectador dentro del cuadro. Los árboles se elevan con sus copas hasta el cielo, que se une con la tierra mediante la vertical que marcan los troncos. De esta forma, el artista logra que se integren todos los planos de la acuarela. Sobre la sombra que proyectan los pinos, un rebaño de ovejas completa la escena.

El mirador donde Cozens se ha situado para pintar parece el del convento de *Palazzuolo*; el edificio está situado en la ladera del Monte Cavo y durante el siglo XVIII era un convento que solía alojar huéspedes. Como se ha explicado, durante su estancia en Roma los *grand-touristas* se desplazaban frecuentemente para visitar las ciudades emblemáticas del Lacio. Cozens, como su amigo Thomas Jones, también debió de realizar esta ruta por los *Castelli Romani*, admirando aquellas ciudades que tantas veces dibujara. En Albano, pasaría los días recorriendo las llamadas *Gallerie di Sotto* y *di Sopra*, desde donde están tomadas muchas de sus acuarelas. Estas *Gallerie* fueron diseñadas por el papa Urbano VIII a modo de paseo flanqueado por árboles y, en el siglo XVIII, ambas fueron prolongadas y mejoradas por el Papa Clemente XIV. La *Galleria di Sotto*, transcurre alejada del cráter y ofrece fabulosas vistas hacia Roma, la llanura del Lacio y el mar. La *Galleria di Sopra* corre exactamente sobre el borde del cráter; parte de la plaza principal de Castelgandolfo y su trazado conduce al convento de los capuchinos y a *Palazzuolo*. Parece lógico pensar que, quizás, Cozens se alojara aquí y decidiera tomar del natural algunos apuntes con los que elaborar después esta lámina.

Numerosos artistas del siglo XVIII representaron el lago de Albano en sus pinturas, convirtiéndolo en uno de los

temas más populares de la época. Durante los años del *Grand Tour*, el área de Albano volvió a convertirse en uno de los sitios preferidos para establecer las residencias de verano. El famoso anticuario Thomas Jenkins poseía una residencia en *Castelgandolfo*, donde solía invitar a nobles y artistas. El mismo Goethe se alojó en ella, y en su *Viaje a Italia* comenta: *Disfrutamos de un verdadero veraneo en Castelgandolfo, y el clima suave y el cielo despejado nos permitieron conocer esta región incomparable. El señor Jenkins, (...) ocupaba allí un gran edificio, el antiguo domicilio del general de los Jesuitas, y continúa: Vivimos como se vive en los balnearios, sólo que yo por la mañana me aparto para dibujar. Luego hay que dedicar la jornada a la vida social (...)*.

En la Galería de Arte de la ciudad de Leeds se conserva una acuarela con una composición muy similar a ésta. En dicha versión las ovejas se han sustituido por dos figuras que conversan. En el mirador, los característicos pinos conservan la misma posición. A pesar del enorme parecido se puede establecer una importante diferencia en cuanto al tratamiento. En el ejemplo de Leeds Cozens demuestra una mayor soltura de pinceladas, los contornos a lápiz desaparecen para ser modelados con un gran dominio de los efectos de luz, mientras en esta serie los trazos a lápiz resultan muy visibles, y las capas de color se superponen de manera imperceptible. La acuarela de Leeds no está fechada, pero al compararla con esta temprana lámina podemos pensar que se trata de una versión posterior de un Cozens más maduro.

Bibliografía: T. Girtin y C. F. Bell, "The Drawings and sketches of John Robert Cozens, a catalogue with an historical Introduction", *The Walpole Society*, vol. XXIII, 1934-1935. T. Girtin y C. F. Bell, *The Drawings and sketches of John Robert Cozens. Some additions and notes to the twenty third volume of the Walpole Society*, Londres, 1947. V. Durá Ojea y E. Rivera Navarro "Inventario de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, (V)", *Academia*, nº 70, 1990, pp. 389-444. J. W. Goethe, *Viaje a Italia*, (trad. Manuel Scholz Rich), Barcelona, 2001. T. Jones, "Memoirs of Thomas Jones", *The Walpole Society*, vol. XXXII, 1946-1948. K. Sloan, *Alexander and John Robert Cozens. The poetry of Landscape*, New Haven-Londres, 1986.

MDS-J



59. Vista de Terracina

Jacob More, 1778

lápiz, tinta y acuarela, 35,5 x 49,6 cm

RABASF, Museo. Gabinete de Dibujos, D-2615

Esta acuarela recoge la escena de unos pescadores junto a los acantilados de la costa de Terracina, tomada desde el extremo sur de la bahía. La aguada se ha montado a la manera de la época, adherida sobre un papel de mayor tamaño que sirve de soporte y en el que se han trazado, con tinta negra, dos rectángulos —uno dentro de otro— que enmarcan el papel pintado. En el ángulo superior a la izquierda, se distingue un nº 8 escrito a tinta, y en la zona superior del reverso se lee *Vista de Posilipo* (sic). Ninguna de las dos caras contiene alguna marca o la firma del autor.

El artista se ha situado al borde del mar, representando en primer plano la orilla de la playa en la que aparece un grupo de pescadores manipulando unas redes. A la izquierda de ellos, dos hombres calientan en el fuego un recipiente que han sostenido mediante unos remos puestos en pie. Tras ellos, una barca varada en la arena completa la escena. Al fondo se elevan los enormes acantilados de violentos cortes en la roca y los riscos de *Pesco Montano* configurando el perfil geográfico que caracteriza esta zona. Sobre el monte Sant'Angelo, domina el panorama la imponente mole arquitectónica que un día fue el templo de Júpiter Anxur y del que sólo pueden apreciarse el podio y el criptopórtico que forma el basamento, los únicos restos que sobrevivieron de este templo del s. I a. C. y que inspiró los versos de Virgilio, cuando canta en la Eneida: *...cuis Iuppiter Anxurus arvis presidet* (Virgilio, *Eneida*, VII, 799).

Terracina se encuentra situada en el trazado de la vía Apia, que en tiempos romanos unía Roma con Capua. En el siglo XVIII se convirtió en un enclave muy visitado por los extranjeros que iban a ver el Vesubio, puesto que se hallaba en el camino de la ruta a Nápoles. Desde Roma, los turistas dejaban atrás Albano, Velletri y, tras contemplar las Lagunas Pontinas, llegaban a Terracina. Goethe, al abandonar las lagunas, describe así su llegada a Terracina: *Tanto más grata y deseable nos pareció, por consiguiente, la situación rocosa de Terracina (...) durante el camino, el mar se mantiene a la derecha; pero las rocas calizas permanecen a la izquierda, siempre muy cerca. Se trata de las prolongaciones de los Apeninos, que parten de Tívoli y se aproximan al mar.*

Esta acuarela, sin embargo, no debe considerarse de manera individual, sino como parte de una serie formada por otras dos aguadas realizadas por el mismo autor y que repiten de manera casi idéntica este esquema. Una de ellas se conserva en el *Yale Center for British Art* como parte de la colección donada por Paul Mellon. La acuarela tiene las mismas medidas y está montada sobre papel de igual forma que la de la Academia. A diferencia de la que llegó en el *Westmorland*, esta lámina ha sido firmada y fechada en el marco por el artista: *A view at Terracina*, y a la derecha, a lápiz, *Jacob More Rome 1778*. Curiosamente varían sólo en pequeños detalles: los hombres reunidos alrededor del caldero han sido eliminados y la chalupa aparece cubierta con una toldilla improvisada. El grupo de pescadores que doblan las redes se ha visto aumentado con una figura más y los personajes y sus actitudes se repiten en las dos, aunque con distinta disposición; un recurso muy común por el que los artistas trabajaban con unos modelos de figuras que añadían arbitrariamente sobre las composiciones.

Se conoce, también, la existencia de una tercera versión de esta vista en una colección privada italiana. Este ejemplo, de medidas iguales a las anteriores, de nuevo varía ligeramente en la distribución de las figuras. En esta ocasión son sólo tres los individuos que desenredan las mallas, como ocurre en la de la Academia, y junto a la barca no aparece ningún elemento. La lámina está firmada unos diez años después. *Jacob More, Rome 1787*, y el título se encuentra escrito en una montura contem-

poránea, *At Terracina*. Por tanto es en el marco de esta serie en el que hay que situar nuestra acuarela, como parte de la producción que Jacob More solía destinar a los turistas ingleses. A la luz de los anteriores ejemplos y el viaje de Jacob More a Nápoles, podemos fechar ésta en 1778. Desafortunadamente, como ocurría con otra del mismo autor (cat. nº 60), la descripción de las listas realizadas en la Academia de San Fernando no nos permite conocer con exactitud el cajón en el que viajaba.

Bibliografía: P. Andrew, "Jacob More: Biography and checklist of works", *The Walpole Society*, vol. LV, 1989-90. P. Andrew, "The Watercolours of Jacob More 1740-1793", *The Old Water-colour Society's Club Annual Volume*, 61, 1986. P. Andrew, "Jacob More and the Earl-Bishop of Derry", *Apollo*, CXXIV, 1986. V. Durá Ojea y E. Rivera Navarro, "Inventario de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (V)", *Academia*, nº 70, 1990, pp. 389-444. J. W. Goethe, *Viaje a Italia*, trad. esp. de Manuel Scholz, Barcelona, 2001, p. 185. T. Jones, *Journal de Voyage à Rome et Naples, 1776-1783*, trad. de I. Baudino y J. Carré, París, 2001.

MDS-J

60. Vista de la bahía de Nápoles

Jacob More, 1778

lápiz, tinta y acuarela, 43,3 x 66,7 cm

RABASE, Museo. Gabinete de Dibujos, D-2614

Esta lámina representa a un grupo de figuras situadas en un lugar elevado que contempla una vista de la bahía de Nápoles y el Vesubio desde el extremo oeste. En el anverso, en el ángulo superior izquierdo, han escrito a tinta nº 7, mientras en el reverso, en la parte inferior, han anotado también a tinta *Nápoles*. La acuarela se ha enmarcado del mismo modo que la *Vista de Terracina* (cat. nº 59) e, igualmente, no aparece la firma del autor en ninguno de los papeles con los que se ha elaborado la montura.

La imagen está tomada desde el camino que discurría por la parte alta de la colina de Posilipo, en un punto cercano al lugar conocido como la tumba de Virgilio. En el mirador, una mujer sentada sobre las rocas juega con un



niño, y junto a ellos, de espaldas, un hombre admira la excelente panorámica de la ciudad y la Chiaia de Nápoles, mientras en el Vesubio, que preside el horizonte, se eleva una columna de humo. En el paisaje reconocemos el Castel St. Elmo di San Martino desde una situación dominante, y abajo, en la bahía, el Palazzo Sessa (embajada británica), el Castel dell'Ovo y el desaparecido Scoglio di San Leonardo con la iglesia homónima.

Durante el siglo XVIII fueron varios los artistas que eligieron este lugar para elaborar sus *vedute napolitane*, especialmente atraídos por la idea de que aquella debía ser la misma perspectiva que Horacio contemplaba desde su villa cercana. Uno de ellos fue el británico Jacob More, de quien se conserva una acuarela con el mismo punto de vista y muy similar composición en el Gabinete de Dibujos del *Yale Center for British Art* (YCBA). La aguada difiere de ésta, exclusivamente, en las figuras y su ubicación en el paisaje. La vista de Yale conserva, como

en la de la Academia, la montura original, y aunque no está firmada, en el verso mantiene el título escrito a lápiz: *A view of Naples from Pausilipo* (sic) 4.

En 1778 Jacob More realizó un viaje a Nápoles en compañía de los arquitectos Thomas Hardwick, John Henderson y Robert Furze Brettigham, con el propósito de ver el Vesubio en erupción y visitar la ciudad, por espacio de una semana. Allí se reunió con su amigo y pintor Thomas Jones. Durante el viaje y su estancia en Nápoles, More aprovechó el paisaje de estos lugares para tomar apuntes del natural que luego elaboraría en Roma con objeto de venderlos. La manera de trabajar de More no pasó desapercibida para Thomas Jones, que describe aquellos momentos con estas palabras: *We were amused with More's flying sketches as he call'd them-for tho' none of the Company waited a moment for him, he contrived to set up with the party & brought back a dozen Views & these were to pass as portraits of the respective scenes*. Debió ser entonces cuando preparó el boceto para esta acuarela.

En contraste con la gran calidad de la obra al óleo, las acuarelas de More resultan un tanto torpes de ejecución. Sin embargo, los bocetos y estudios del natural que el mismo More denominaba *flying sketches* están hechos con una mano más suelta, con aguadas más delicadas y con una mejor captación de la atmósfera, que difiere considerablemente del resultado final. Parece como si en el proceso de transformar los bocetos preparatorios en las acuarelas finales, el artista perdiera cierta frescura al insistir demasiado en el dibujo. Como Patricia Andrew ha destacado, cuando More comenzó a producir acuarelas para venderlas formalizaba tanto las escenas que resultaba un estilo completamente distinto, perfilando con trazos gruesos y figuras en primer plano muy estáticas, como ocurre en este ejemplo. En las aguadas de More es frecuente encontrar figuras esquemáticas reunidas en grupo junto a un sendero, en primer plano, ante los que se extiende un amplio paisaje, siendo ésta una de las principales características del artista. Debido a las descripciones, poco detalladas, de las listas localizadas en el archivo de la Academia, no ha sido posible identificar las iniciales del cajón en el que fue enviada, o si fue adquirida como pareja de la vista de Terracina por el mismo propietario, como parece. A este respecto debemos tener en cuenta otros datos. Durante su primera estancia en Italia, William Sandys tuvo oportunidad de conocer a Jacob More, con quien estableció una estrecha amistad que duraría toda su vida. Esta amistad se transformó en ocasiones en una relación de *dealer* y artista por la que Sandys consiguió y tramitó, ya desde Inglaterra, encargos para William Molesworth o sir Francis Basset, como lo demuestra la documentación recogida en el archivo de sir Brinsley Ford. Así, entre 1776 y 1779, More realizó seis acuarelas para William Sandys que fueron copiadas por Richard Cooper con la siguiente leyenda: *Six views in Italy by Jacob More-Sent to England for the Revd. Mr. Sandys, Cornwall, copied by Richard Cooper.*

A la luz de estas evidencias, hay que considerar la posibilidad de que estas acuarelas fueran compradas por Francis Basset con la mediación de su tutor William Sandys, y que esta primera comisión originara los encargos posteriores. En alguna ocasión se han considerado los años 80 como el momento de ejecución para la acuarela del YCBA. Sin embargo, la fecha de la captura del

Westmorland nos proporciona un término *ante quem* para datar el ejemplo de la Academia y quizás también algunas de las acuarelas de More.

Agradezco a Carlo Knight su ayuda en la identificación de los lugares de esta acuarela.

Bibliografía: P. Andrew, "Jacob More: Biography and checklist of works", *The Walpole Society*, vol. LV, 1989-90. P. Andrew, "The Watercolours of Jacob More 1740-1793", *The Old Water-colour Society's Club Annual Volume*, 61, 1986. P. Andrew, "Jacob More and the Earl-Bishop of Derry", *Apollo*, CXXIV, 1986. V. Durá Ojea y E. Rivera Navarro, "Inventario de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, (V)", *Academia*, nº 70, 1990, pp. 389-444. J. W. Goethe, *Viaje a Italia*, trad. esp. de Manuel Scholz, Barcelona, 2001, p. 185, Th. Jones, *Journal de Voyage à Rome et Naples, 1776-1783*, trad. de I. Baudino y J. Carré, París, 2001.

MDS-J

61. *Vedute di Roma disegnate ed incise da Giambattista Piranesi architetto veneziano*

Giovanni Battista Piranesi, 1778

estampa, en folio

RABASE, Archivo-Biblioteca, A-1071

La compra de libros y estampas sueltas de Giambattista Piranesi, fue durante décadas uno de los recuerdos que habitualmente adquirirían en Roma los viajeros del *Grand Tour*. La relación con este arquitecto y grabador, que se especializó en dibujos de ruinas y monumentos antiguos, fue muy estrecha con los clientes ingleses a los que solía dedicar alguna lámina cuando la compra adquiría una cierta importancia. En el *Westmorland* venían en distintos cajones cuarenta volúmenes encuadernados y algunas estampas sueltas. Quienes más ejemplares adquirieron fueron Francis Basset, Penn Asheton Curzon y Frederick Ponsonby. El contenido de los cajones de los dos primeros es casi idéntico, incluyendo otros libros de estampas como la *Schola Italica Picturae*, editada unos años antes por Gavin Hamilton. El total de volúmenes que lleva cada uno de ellos es de catorce, lo que justifica que tanto a uno como a otro les dedicase una lámina; a Francis Basset, un



candelabro encontrado en Ostia (cat. nº 53), y a Penn Asheton Curzon, un vaso. El intermediario para estas compras fue seguramente el tutor del primero, William Sandys, que había pasado con anterioridad una larga temporada en Italia, por lo que Piranesi también le dedica la stampa de un candelabro (cat. nº 54). Otros clientes de Piranesi que enviaron diversos volúmenes en el *Westmorland* son John Barber, John Henderson, lord Lewisham y otro personaje que aparece con las iniciales LIC que aún no ha sido identificado.

En el inventario de Ponz hay en el cajón HH, un volumen que se describe como *Vistas de Roma de Piranesi. Son cincuenta y cuatro estampas grandes*, que en la Academia están marcados con las iniciales PY. También en el cajón EB hay un volumen de *Vistas de Roma del mismo* (Piranesi) *con veintiséis estampas y otro idem con setenta estampas*. En el cajón LD hay otro *idem con setenta y tres vistas de Roma (repetido)*, y en el FB^t, *Piranesi, Vedute di Roma, rotulado*

en el tomo, tom. 2. fol. De las obras halladas en el cajón PC no se especifican los títulos y se describe *catorce tomos encuadernados de las obras de Piranesi, repetidos en otros caxones*. y a su derecha, una nota que indica *está tomado ya*, lo que se refiere a la primera selección de obras que se hizo al llegar los cajones a Madrid. La llegada de tan considerable cantidad de volúmenes de Piranesi a la Academia de San Fernando, donde se apartó una colección completa y quedaron algunos repetidos, nos hace pensar que la compra, muy pocos años después, a un librero de Madrid de los volúmenes que adquirió la Academia de San Carlos de Valencia puede tener esta procedencia.

Las vistas de Roma, tanto de monumentos antiguos como modernos, plazas, edificios, fuentes y lugares habitualmente recorridos y visitados por los viajeros, fueron desde la llegada de Piranesi a Roma uno de los motivos preferidos para su grabados, que comenzó a vender poco antes de mediado el siglo y constituyeron uno de los temas más

populares de su producción. Esta serie que se solía vender en estampas sueltas fue editada en 1778, el mismo año de su muerte, y los volúmenes que venían en el *Westmorland* constituyen, por tanto, en éste y en otros casos, los primeros ejemplares de series completas encuadradas. La deferencia que tiene a veces Francesco Piranesi, que es quien participa en estos últimos años de la vida de su padre en mantener el taller que poseían en el Palazzo Tomati, se ve reflejada en el hecho de que al encuadrar las estampas de *Vasi, Candelabri, Cippi...*, a continuación de la lámina de portada se coloca la que dedica a su cliente inglés, a quien elogia calificándolo “amante de las bellas artes”. En el caso de Francis Basset, al saber a quién iba destinado, podemos hacer esta observación que en otros volúmenes encuadrados de la misma obra no sería posible. Para la cronología de Piranesi, el *Westmorland* es una fecha de gran importancia, puesto que podemos saber que todas las estampas son anteriores a 1778; ello nos permite conocer el estado de la plancha en el momento de la impresión, la mayoría de las veces de una calidad excepcional.

Estampas de lugares conocidos y monumentos antiguos de Roma de esta obra las encontramos copiadas en guache por algunos de los viajeros, o bien adquiridas a pintores menores que suministraban este tipo de recuerdos. El atrio del Pórtico de Octavia (cat. n.º 32), el Templo de Antonino y Faustina (cat. n.º 35), las vistas del Foro (cat. n.º 65), el llamado Templo de Cibeles junto al Tíber y otras varias figuran en los cajones del *Westmorland*, a veces con los nombres de lord Duncannon y su tutor Samuel Wells Thomson.

La Real Biblioteca tiene 26 volúmenes de grabados de Piranesi que se suponen adquiridos por Fernando VII y los infantes Carlos y Antonio durante su destierro en Francia, y que no tienen esta procedencia ya que se trata de la edición publicada en París a partir de 1800.

Bibliografía: H. Focillon, *Giovanni Battista Piranesi*, París, 1928. Luigi Ficacci, *Piranesi. The Complete etchings*, Colonia, 2000. E. Lafuente-Ferrari, *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1936. J. Scott, *Piranesi*, Londres, 1975. J. Moreno, “Biblioteca de Palacio. Grabados de Piranesi”, *Reales Sitios*, 60, 1979, p. 21.

MDS-J

62. *Invenzioni Capric. di Carceri all'acquaforte datte in luce da Giovanni Bouchard in Roma Mercante al Corso*

Giovanni Battista Piranesi, 1778

56 x 42,5 cm

RABASF, Archivo-Biblioteca, A-1077

Desde su llegada a Roma, Piranesi introduce una visión muy personal de la manera de ver los monumentos y reproducirlos para la venta, sobre todo, a extranjeros. A diferencia de Vasi, busca ruinas a las que introduce elementos secundarios que reflejan el abandono en que se encuentran los grandes monumentos de la antigüedad, llegando a distorsionarlos en muchos casos mediante la exageración orográfica y, más adelante, enfatizando la exhuberancia del follaje que los cubre, convirtiendo en ocasiones a Roma en una especie de selva tropical. Esta forma un tanto dura de mostrarnos el impacto que le produce Roma es, según algunos autores, lo que quizás le impulsa en los primeros años de su llegada a hacer una serie en la que se aparta totalmente de la reproducción canónica de los edificios clásicos. Edita en 1745 con el tratante Bouchard una primera serie de catorce estampas en las que da rienda suelta a una fantasía casi onírica: grandes bóvedas que envuelven y atrapan la insignificancia de los hombres que aparecen poblando las escenas. El título con que hace esta edición es elocuente acerca de la libertad con que están elaboradas: *Invenzioni Capric[ciose] di Carceri all'acquaforte datte in luce da Giovanni Bouchard in Roma Mercante al Corso*. De las 14 láminas originales, 12 fueron reimprimadas en 1750 e incluidas en el interior de una nueva edición de su *Prima parte de Architetture e prospettive*, publicada entonces con el título de *Opere varie de Architettura, prospettive, grotteschi, antichità sul gusto degli antichi romani*, tal como se puede observar en el frontispicio de la obra aquí expuesta. Arquitectura y maquinaria aparecen esbozados de manera laberíntica en un lenguaje irreal, en el que las figuras aparecen encadenadas o prisioneras dentro de un laberinto desordenado, contraste acusado mediante la magnificación tanto de los elementos constructivos como de los espacios resultantes.

No parece claro que estas imágenes se hicieran inicialmente para la venta a un público numeroso, pero debieron tener



una cierta aceptación porque entre 1760 y 1761 aparece una segunda edición con nuevas láminas y notables cambios en la concepción que habían tenido las primeras. En esta segunda edición, los espacios interiores son mucho más complicados, aparecen con mayor frecuencia los instrumentos de tortura, cadenas, rejas, etcétera, y los edificios son sustituidos por puentes, arcos, torres y elementos menores. Este dramatismo que Piranesi da a la serie, la convierte quizás en uno de los conjuntos de estampas más admirados del arquitecto veneciano. Algunas de estas láminas aparecen a veces incluidas en ediciones de estampas romanas.

Los ejemplares que quedaron de las obras de Piranesi procedentes del *Westmorland* en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando estuvieron juntos posiblemente hasta mediados del siglo XIX. Cuando se separó la enseñanza de la Arquitectura, al crearse una Escuela Especial, buena parte de los libros de estas materias se fueron a la nueva institución junto con maquetas de la misma procedencia, que figuran hasta ese momento en



los inventarios. La suerte de la biblioteca en la Escuela Superior de Arquitectura se vio afectada gravemente por los episodios de la Guerra Civil española (1936-1939) debido a que en la Ciudad Universitaria se encontraba uno de los frentes más violentos de esta contienda. Aún permanece en el recuerdo de muchas personas el que los libros fueran utilizados para hacer barricadas o incluso para calentarse en los fríos días de invierno alimentando las hogueras. En el caso de los ejemplares de Piranesi procedentes de la Academia de Bellas Artes que venían en el *Westmorland*, son visibles en algunos tomos las heridas de este episodio. De varios de ellos se han recuperado pequeños trozos de metralla; otros tuvieron que ser rehechos y encuadernados en los años posteriores a la guerra, aprovechando las láminas que no habían sido arrancadas o destruidas, y en algún caso se percibe el daño producido por el impacto de un proyectil que atraviesa de parte a parte el grueso volumen de láminas estampadas.

Bibliografía: M. Barroso, *Catálogos de la escuela superior de Arquitectura, Tomo I*, Madrid, 1909. M. P. Fouchet: *Jean Baptiste Piranesi, Les Prisons Imaginaires*, París, 1970. S. Gavuzzo-Stewart, "Nota sulle Carceri Piranesiane", *L'Arte*, 15-16, 1971, pp. 56-74. L. Ficacci, *Giovanni Battista Piranesi. The complete etchings*, Londres, 2000. VV. AA., *Giambattista Piranesi. Le Antichità Romane, Carceri, Alcune Vedute di Archi Trionfali, Vedute di Roma*, Milán, 2001, Catálogo de la exposición en Montreal, 2001-2002.

JJSGA

63. Vista del Anfiteatro Flavio

anónimo, 1777/1778

guache sobre papel, 46,1 x 61,5 cm

RABASE, Museo. Gabinete de Dibujos, D-2596

Al igual que otro guache del arco de Constantino (cat. nº 64), aparece firmado en el ángulo izquierdo del reverso con el nombre de Thomson, tutor de Frederick Ponsonby, quien en las suyas escribe a tinta por la parte posterior el título de lord Duncannon. Las dos están enmarcadas en un óvalo de trazo muy inseguro, dibujado en tinta negra. La vista está tomada desde el lado oriental del anfiteatro Flavio, en el arranque de la vía Labicana, mostrando todo el costado meridional sin el muro que envolvía al edificio perimetralmente, hoy conservado tan sólo en dos quintas partes. Esta destrucción se atribuye a los terremotos que tuvieron lugar entre los años 1341 y 1349, pero a ello hay que sumar el saqueo de que fue objeto este monumento de proporciones enormes para obtener material de construcción. Se dice que Roma se abasteció de piedra del Anfiteatro Flavio durante más de cuatro siglos. Posiblemente la consagración hecha a mediados del siglo XVIII por el Papa Benedicto XIV, para conmemorar la memoria de los mártires cristianos, fue decisiva a la hora de frenar el saqueo de que estaba siendo objeto. La imagen, cuyo valor es más arqueológico-documental que artístico, nos presenta el estado en que el edificio se veía a finales del siglo XVIII, antes de las primeras consolidaciones y restauraciones hechas por Valadier en 1820 por orden de Pío VII, continuadas después bajo los pontificados de León XII, Gregorio XVI y Pío IX a lo largo del siglo XIX. Conocido popularmente como el Coliseo –debido a

su proximidad al *Colossus*, una estatua gigantesca de Nerón en bronce dorado, de unos 35 metros de altura si hacemos caso de las palabras de Plinio el Viejo– fue iniciado por Vespasiano en el año 70 d. C. en el lugar que ocupaba el inmenso lago de la *Domus Aurea* y ampliado por Tito, quien le añade al cuerpo superior. Los últimos espectáculos de los que se tiene noticia hechos en este edificio singular, el mayor de los realizados por la antigua Roma en este género y al que se le calcula una capacidad de unos 73.000 espectadores, datan de comienzos del siglo VI, en tiempos de Teodorico, pero en esta fecha se trata ya de un acontecimiento excepcional y no exento de críticas por parte de la jerarquía eclesiástica. Abandonado hasta el siglo XI, la familia romana de los Frangipane convirtió el gigantesco edificio en su residencia durante la Baja Edad Media.

En la imagen se puede apreciar cómo el primer rango de arcos del anillo exterior se encuentra casi totalmente oculto por el altozano que se halla en primer lugar, las estribaciones del Esquilino, por lo que tan sólo se pueden ver los arcos del orden jónico, el corintio y las pilastras del cuarto cuerpo, con una altura total cercana a los 50 metros. Las casas del centro y del lado izquierdo de esta *veduta* se hallan sobre el *Ludus Magnus*, el cuartel de los gladiadores, excavado en la primera mitad del siglo pasado. En el lado occidental, que se ve al fondo, aparece uno de los ábsides del templo de Venus y Roma, dedicado junto a la Basílica Nova por el emperador Adriano. Los artistas del siglo XVIII, entre ellos Piranesi –que es el que más atención dedica al estudio arqueológico y dibujo de los monumentos–, interpretaban estos muros como restos de dos triclinios de la *Domus Aurea* de Nerón.

Los personajes representados, distribuidos en varios grupos, le dan a la imagen ese calor de escena cotidiana similar al que mostraban las viejas fotografías de fines del siglo XIX y en las que se podían ver varios arcos del anfiteatro reutilizados como viviendas, talleres de artesanos y tiendas, antes de ser desalojados en los años treinta del siglo XX. Tapados por la colina que hay a la izquierda y las casas que se ven en primer término, estarían el arco de Constantino y la *Meta Sudans*, una fuente monumental desaparecida en las obras mussolinianas al acondicionar esta zona para celebrar los fastos del bimilenario de Augusto.



Bibliografía: M. Vasi, *Indice istorico del gran prospetto di Roma ovvero itinerario istruttivo per ritrovare con facilità, tutte le magnificenze antiche e moderne di Roma, e di alcune città e castelli suburbani*, Roma, 1765. E. Nash, *Pictorial Dictionary of Ancient Rome*, vol. I, Londres, 1968. F. Coarelli, *Guida archeologica di Roma*, Roma, 2001 (reed.).

JJSGA

64. Arco de Constantino

anónimo, 1777/1778

guache sobre papel, 46,1 x 61,5 cm

RABASE, Museo. Gabinete de Dibujos, D-2597

Pertenece, como las restantes que figuran en este apartado, a una serie que venía en el cajón E dentro de una cartera con vistas de Roma. Llamaron la atención de Floridablanca hasta el punto de que todas ellas aparecen

marcadas con la señal que identificaba las obras que inicialmente se pensaba adquirir para la Academia. En la relación de libros y estampas que se hace en marzo de 1784 esta serie aparece encabezada por una indicación en la que se alude a los dos tamaños de estas láminas: *Caxon* E. *Una cartera, con diferentes vistas de Roma pintadas de Aguada en cartones de diferentes tamaños*. Entre ellos aparece marcado con un asterisco, como los restantes, esta lámina con el título tomado del que lleva a tinta en el reverso: *Arco di Constantino con veduta del Coloseo, è meta sudante* *. En las apostillas marginales de una de las listas elaboradas en el primer momento aparece anotado: *estos 24 papeles podrian ser útiles; pero son curiosisimos, y muy propios para un gabinete*, lo que indica el interés que despertaron en la Academia.

Junto con otra vista similar, también enmarcada en un óvalo, forma una pareja que tiene en común el nombre Thomson que aparece en el reverso. Se trata de Samuel

Wells Thomson, tutor de lord Duncannon, cuyo nombre encontramos en otras. Nos queda la duda de si se trata de recuerdos adquiridos en Roma o si son dibujos hechos por ellos mismos. La torpeza con que están trazados los óvalos parecen sugerir una mano de aficionado, o un artista profesional de poco oficio.

En esta se representa la cara del arco que se veía según se iba desde el Circo Máximo hacia el Coliseo, siguiendo el trazado de la Vía de los Triunfos. Este arco se erigió durante los años 312 y 313 d. C. y conmemoraba la victoria de Constantino junto al Ponte Milvio, el 28 de octubre de 312, batalla en la que Majencio perdió la vida. Es un monumento que, junto al anfiteatro Flavio, formaba parte de un conjunto de lugares muy próximos en los que los romanos mostraban a los visitantes no sólo la grandiosidad arquitectónica de edificios antiguos, sino que adornaban de alguna manera la visita con alusión a tradiciones heredadas del cristianismo primitivo tanto en el arco de Constantino, que se ve en primer término, como en la *Meta Sudans* y el anfiteatro. El itinerario de Vasi que llevaba en versión francesa otro de los viajeros de estos años (cat. n.º 43), cuyos libros también venían en el *Westmorland*, describe el lugar en estos términos: *L'Arc de Constantin, & la Meta Sudante*.

Sur cette place il y avoit anciennement une pierre, qu'on appelloit Scelerate, parce que c'étoit là auprès, que les Gentils bannissoient, & flagelloient les Chrétiens. À present on y voit un mur ruiné, & rond fait de simples briques, miserable reste de la Meta Sudante tant vanté; & auprès on y admire le magnifique Arc erigé à Constantin la Grand par le Senat, & le Peuple Romain, en memoire de l'insigne victoire, remporté par la vertu de la s. Croix sur le Tyran Maxence (Vasi, Itineraire Istructiv de Rome, p. 85).

El arco de Constantino fue, sin embargo, el mayor arco erigido en Roma. Según una reciente hipótesis, Constantino lo hizo construir sobre otro ya existente, transformando su aparato iconográfico. Para adornar el arco reutilizó numerosas esculturas y partes arquitectónicas de otros edificios de Roma, de época de Trajano, Adriano y Cómodo. Por ejemplo, los cuatro medallones de casi dos metros de diámetro, situados sobre los dos vanos laterales, eran de época adriánea y habían estado colocados sobre otro arco conmemorativo. En el ático, a

ambos lados de la inscripción, los cuatro grandes paneles esculpidos pertenecieron a un monumento construido por Cómodo en honor a su padre Marco Aurelio. Sobre los plintos de las columnas corintias exentas que flanquean las tres puertas, descansan cuatro estatuas de los dacios, prisioneros de guerra, que habían estado expuestas en el Foro de Trajano. A media altura y ciñendo todo el arco, se ve un relieve continuo que narra, a la manera que lo había hecho la columna del foro de Trajano, el asedio de Verona, la batalla del Puente Milvio, y el ingreso triunfal de Constantino en Roma, en los dos lados del arco que se representan en la lámina.

Al otro lado del arco, asomándose por el vano de la puerta central, se puede ver dibujada la *Meta Sudans*, una fuente con forma cónica o de una meta de circo que fue destruida en 1936 para dejar el paso libre a los desfiles fascistas.

El arco se representa según el estado de conservación que tenía a finales del siglo XVIII. En 1732 se había restaurado en parte, reparándose la cabeza de uno de los dacios trajáneos que adornaban el ático. Sin embargo, la excavación del monumento no comenzó hasta principios del siglo XIX, momento en el que se inauguran los trabajos arqueológicos en la zona del *Campo Vaccino*. se pretendía acondicionar el área del Coliseo, el Palatino, el Foro Romano y el Foro Boario como el parque arqueológico del *Jardin du Capitole* bajo la dirección de De Tournon, Valadier y Camporesi, y con la ayuda de Gisors y Berthault. Desde la primera década del XIX, la restauración y conservación de los monumentos estuvo en manos de la *Commission des Monuments Antiques et des Batimens Civils*, órgano en el que intervenían los representantes de la *municipalité*, de la *Accademia di San Luca*, de la *Accademia Imperiale di Belle Arti*, y el profesor de *Antiquaria* de la Sapienza, junto a tres arquitectos, tres anticuarios, un pintor y un escultor.

El guache se enmarca en un óvalo torpemente trazado que se perfila con una gruesa línea negra. El dibujo en él contenido, es prácticamente un calco de la *Veduta dell'Arco di Costantino*, grabado de Piranesi incluido en sus *Vedute di Roma* de hacia 1771. Se pueden observar algunas diferencias entre el guache y el aguafuerte, especialmente en el entorno que rodea al monumento.



Algunos personajes se mantienen incluso con las mismas posturas, como los tres del centro o el pastor que descansa sobre una piedra junto a sus tres cabras, a la derecha. Otros se transforman en la aguada, como los dos del camino de la izquierda, y otros desaparecen, como los dos hombres que se ven a la izquierda del grabado de Piranesi. El paisaje del fondo y la vegetación que asoma por encima del muro que circula por detrás el costado occidental del arco se transforma según el gusto del artista y según las posibilidades técnicas que ofrece el material con el que cada uno trabajaba. En cuanto a la forma del arco, el de Piranesi es algo más alto y estrecho y, por tanto, más esbelto que el del pintor anónimo. En ambos se aprecia un gusto por el detalle y por la descripción figurada exhaustiva que se refleja en la copia exacta de la inscripción del ático del arco, en la que puede leerse lo siguiente:

IMP. CAES. FL. VONSTANTINO MAXIMO / P. F. AUGUSTO S. P.
Q. R. / QUOD INSTINCTU DIVINITATIS MENTIS/ MAGNITU-
DINE CUM EXERCITU SUO/ TAM DE TYRANNO QUAM DE
OMNI EIUS/ FACTIONE UNO TEMPORE IUSTIS/ REM PUBLI-
CAM ULTUS EST ARMIS/ ARCUM TRIUMPHIS INSIGNEM
DICAUIT.

Bibliografía: B. Berenson, *L'Arco di Costantino o della decadenza della forma*, Milano-Firenze 1952. F. Coarelli, *Roma*, Roma, 2001. P. Pensabene C. Panella, (eds.), *Arco di Costantino: tra archeologia e archeometria*, Roma 1999. *Forma, La Città antica e il suo avvenire*, Città del Vaticano 1985. E. Nash, *Pictorial Dictionary of Ancient Rome*, Volumen I, Londres, 1968, pp. 103-112. G. B. Piranesi, *Tavole delle varie vedute di Roma*, Roma 1745. VV. AA. *Giambattista Piranesi. Le Antichità Romane, Carceri, Alcune Vedute di Archi Trionfali, Vedute di Roma*, Milán, 2001, Catálogo de la exposición en Montreal, 2001-2002, n. 140.

ECR

65. Vista del *Campo Vaccino*

anónimo, 1777/1778

guache sobre papel, 31 x 43,5 cm

RABASE, Museo. Gabinete de Dibujos, D-2608

Esta lámina recoge una vista del foro romano tomada desde el extremo oriental, junto al templo de Antonino y Faustina, en donde las ruinas clásicas se mezclan con casas, animales y pastores formando una escena *pin-toresca* muy favorecida por el gusto de los viajeros ingleses. En el anverso figura el nombre de *Duncannon*, uno de los personajes que remitía varios de los cajones del *Westmorland*. Se trata de Frederick Ponsonby, el joven lord Duncannon, que había viajado a Italia acompañado de su tutor, Samuel Wells Thomson, entre los años de 1777 y 1778 para completar su *Grand Tour*. A él corresponden los cajones dirigidos a su padre, el conde de Bessborough, marcados con las iniciales EB, en el que se encontraban éste y otro grupo de guaches. En el inventario de Ponz, esta serie de láminas aparece descrita en unos términos que impiden distinguir exactamente a cuál de ellas se refiere: *Nueve papeles grandes, coloridos de aguadas de Varias antigüedades de Roma, Otros quatro mas pequeños del mismo asunto, Otros quatro pequeños, idem con un dibuxo*.

A este grupo de papeles corresponde una serie de vistas de Roma conservados en el Gabinete de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Se trata de diez láminas que, como la que aquí presentamos, se encuentran firmadas en el anverso con los nombres de Duncannon y su tutor Thomson. Representan todas ellas edificios de Roma y de los alrededores. En varias ocasiones se trata de los mismos edificios, y en dos de ellas, la composición, el punto de vista, la paleta de color utilizada y las figuras, son completamente idénticas. Es el caso de esta escena del *Campo Vaccino* que, junto a una vista de los templos de Vesta y la Sibila en Tívoli, difieren únicamente de sus réplicas en el tamaño del papel, de manera que aquéllas firmadas por el tutor son ligeramente mayores a las del joven Duncannon. Esta circunstancia hace pensar en un mismo artista, de los muchos que en ese momento había en Roma ocupados

en atender la enorme demanda de este tipo de recuerdos. Pudiera ser también que se tratara de ejercicios de dibujo realizados durante el viaje, como era costumbre entre estos viajeros. Es el caso de lord Duncannon, de quien sabemos que desarrolló esta afición por las cartas que William Hamilton escribe a sus padres desde Nápoles (24 de Abril de 1778), en las que menciona los bellos dibujos que su hijo ha hecho de los alrededores. Más tarde, durante las gestiones para recuperar parte del contenido de los cajones, el embajador inglés, Robert Liston, hace una mención expresa a los retratos y a los dibujos que estos caballeros habían hecho en Roma, manifestando su especial interés por recuperar éstos con preferencia al resto de las cosas enviadas. Aunque la presencia de la rúbrica de ambos caballeros en acuarelas dispares en temas, dimensiones y estilo, nos inclinan a considerarlas una obra de taller más que en el trabajo de un *amateur*.

La visita al antiguo foro romano suponía para quienes acudían a Roma una de las metas en su peregrinación a los sitios clásicos. Entre los numerosos libros que servían de guía a estas visitas, el libro escogido más frecuentemente por estos viajeros fue el *Itineraire instructif divisé en huit journées Pour trouver avec facilité toutes les Anciennes, & Modernes Magnificences de Rome* de Giuseppe Vasi (cat. n.º 43), del que uno de los ejemplares iba en el cajón EB del conde de Bessborough, y que aconseja un paseo a estas ruinas en la *Première Journée* con el siguiente comentario: *Ce spacieux est celebre lieu á pris ce nom du marché aux boeufs, & autres bêtes de boucherie, que l'on y tient à-présent, à la ressemblance de l'ancien Foro Boario: C'était cependant l'endroit le plus magnifique, & le plus splendide du tems (sic) des Triomphes de Rome, & on s'en aperçoit encore par les copieuses, & merveilleuses ruines, qui y son restées. C'est pourquoi pour observer tout, & et reconnoitre (sic) avec plaisir les anciens monumens (sic) nous commencerons (sic) par le susdit Palais du Senateur (sic), ...les trois Colonnes presque ensevelies dans la colline, avec des chapiteaux, & des corniches à la corinthienne, étoient du Temple du Jupiter Tonant, fait par Octavien Auguste, pour la deffense du Capitole...*

El templo de Antonino y Faustina que se ve en primer término es un edificio levantado por Antonino Pío en el



año 141 y dedicado a la memoria y culto de su esposa Faustina, como se indica en la inscripción del dintel que da al frente (*CIL*, VI 1005). En la Edad Media fue reutilizado como iglesia de San Lorenzo in Miranda, lo que contribuyó a su conservación. El nivel del suelo que vemos en este dibujo corresponde al estado en que se encontraban en el siglo XVIII el lugar en el que una fuente natural había vuelto a convertir este pequeño valle entre las colinas en un lugar frecuentado habitualmente por los pastores, lo que le dio el nombre popular de *Campo Vaccino* con el que era conocido. Las excavaciones del siglo XIX rebajaron considerablemente el nivel y pusieron al descubierto los edificios del foro republicano que se habían concentrado desordenadamente en lo que fue el verdadero centro de la Roma antigua. En un segundo término, se ven las tres columnas que quedaban en pie del templo de Cástor y Pólux situado en el lado meridional del foro junto al *Lacus Iuturnae*, donde, según la tradición, los Dioscuros dieron de beber a sus caballos después de la batalla del Lago

Regillo en el 496 a. C., aunque en el momento en que se hizo este dibujo, todavía se estaba en el error de considerarlo como el templo de *Iupiter Stator* con el que fueron conocidas durante largo tiempo. Al fondo, por último, se ven los edificios que se elevaban en la colina del Capitolio. Las figuras de ganado y pastores que se introducen en la escena ambientan fielmente la idea de lo que fue este lugar en un momento en que el nivel de tierra acumulada sobre los restos antiguos superaba los doce metros.

Este tipo de acuarelas, al igual que el resto de los objetos adquiridos en Italia, deben entenderse como objetos de prestigio cultural —así lo señala David Solkin—, cuando a su vuelta en Inglaterra se convierten en verdaderos símbolos de una posición social y un estatus cultural, para servir como credenciales tangibles de un viaje de distinción.

Bibliografía: E. Nash: *Pictorial Dictionary of ancient Rome*, Londres 1968. G. Lugli, *Itinerario di Roma Antica*, Milán, 1970. G. Lugli,

Fontes ad topographiam Veteris Urbis Romae pertinentes, Roma, 1950. L. Richardson., *A new Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Londres 1992. E. M. Steinby, *Lexikon Topographicum urbis Romae*, Roma, 1999. D. H. Solkin, *Richard Wilson. The landscape of reaction*, catálogo de la exposición, The Tate Gallery, 1982.

MDS-J

66. Seis sinfonías o cuartetos dialogados para dos violines, viola y bajo obligados

Franz Joseph Haydn (1732-1809)

París, 1764 (?)

RABASE, Archivo-Biblioteca, LIJM-1934

Esta *particella* impresa contiene las cuatro composiciones para cuerda –designadas como “sinfonías” o “cuartetos dialogados”– que actualmente conocemos como los Fürnberg y que hoy forman parte del *opus* nº 1 en el catálogo general de la obra del músico vienés. El discípulo de Haydn, I. Pleyel, recogió estos cuartetos iniciales, junto a otros dos, y los agrupó como *opus* 1. Más tarde, la publicación del catálogo temático del compositor corrió a cargo de A. Hoboken; en él estas obras aparecen con la numeración Hb III 1, 2, 3 y 4 respectivamente. Compuestos en torno a 1757-1760, estos cuartetos vieron la luz en París, publicados por Louis-Balthasar de la Chevardière, en 1764, en una edición en la que se incluían, asimismo, dos cuartetos para flauta del compositor y violinista italiano Carlo Giuseppe Toeschi (1731-1788); a tenor de los datos conocidos hoy, podemos afirmar que fue ésta la primera edición de importancia de F. J. Haydn, a la que siguieron, en breve espacio de tiempo, otras del propio Chevardière, Leduc y Humel. Todo ello hace suponer que la *particella* que presentamos pertenezca a esta primera edición, ya que contiene los citados cuartetos de C. G. Toeschi.

La portada de la obra muestra una anotación manuscrita realizada en tinta en la que puede leerse *S. Wells Thomson. Ch (rist) Ch (urch) Oxo (niensis)*, lo que pone de manifiesto su procedencia del *Westmorland*, como

parte de los bienes de este caballero, tutor de lord Duncannon, ligado al Christ Church College de Oxford, prestigiosa institución en la que la actividad musical había logrado un rango de primer orden desde su fundación.

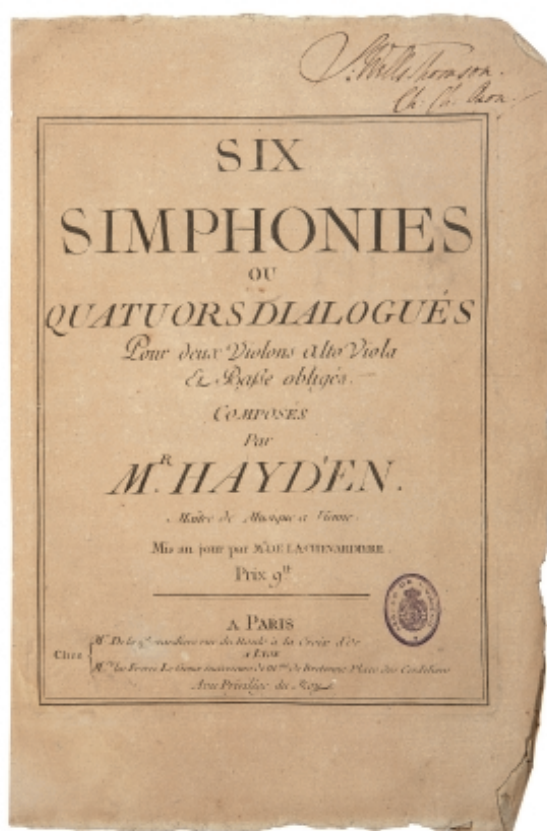
Se tiene constancia de que la primera de estas obras (*op.* 1, nº 1), conocida con el nombre de “la caza”, fue compuesta a instancias del barón Karl Joseph von Fürnberg (1720-1767), con el propósito de ser interpretada en la intimidad de las veladas musicales del castillo del barón, en Weinzierl (Baja Austria); el propio barón, el párroco de su jurisdicción religiosa, Albrechtberger (el hermano del célebre contrapuntista) y el mismo Haydn formarían parte del cuarteto de intérpretes. Las tres obras restantes suirgirían, inmediatamente después, con idéntica finalidad. En 1758 ó 1759, a instancias de Fürnberg, Haydn fue nombrado maestro de capilla del conde Ferdinand Maximilian Morzin, cuya mansión de Luckavec (Bohemia), una lujosa residencia estival, contaba con una orquesta integrada por dieciséis músicos; allí se estrenarían estas obras y, también, algunas de las sinfonías más tempranas del compositor.

Como música ocasional, cuyo fin último no era sino amenizar dichas veladas, no hay en estas composiciones pretensión alguna de grandeza sinfónica, sino más bien el espíritu ligero de las composiciones concebidas para ser interpretadas “al aire libre”, y la sencillez apropiada al divertimento de nobles diletantes que, imbuidos por el espíritu de la seriedad operística, todavía consideraban que la música instrumental pura era un género musical de rango inferior a la música dramática.

Cada una de estas piezas consta de cinco movimientos y tiene una estructura simétrica; los números 1, 2 y 4 responden al esquema formal rápido-minuetto-lento-minuetto-rápido, mientras que en el nº 3, la obra se inicia con el movimiento lento y el rápido inicial se convierte en el lugar central de la misma. La música de Haydn es todavía muy sencilla, siendo habitual que los instrumentos doblen sus melodías, dos a dos, a la octava, en una muy elemental combinación tímbrica.

Por su parte, las piezas nº 5 y nº 6 son, como ya se ha señalado, obras para flauta de C. G. Toeschi, integrante

de la orquesta de la corte de Manheim desde 1752. Dados los frecuentes viajes a París de este compositor, su música instrumental fue allí aplaudida, y editada, desde 1760. Es bien conocido el papel de este músico en la diferenciación de los papeles que cada instrumento debe asumir en la música camerística, y su aportación... Mientras la corte española de Carlos IV y la nobleza de aquel tiempo procuraban conseguir obras impresas de un



Franz Joseph Haydn ya internacional en torno a 1783-1784, e incluso se le encargaba la composición de nuevas obras para España, como lo atestigua el oratorio *Las siete palabras de Cristo en la cruz* para la catedral de Cádiz, la Academia de San Fernando, que no contaba por entonces con una sección de Música, no prestó atención a esta partitura (ni a su procedencia ni a su contenido) que, sin duda, hubiera satisfecho las inquietudes

de los filarmónicos españoles del momento, influidos por Iriarte. Años más tarde, la obra pasó a engrosar, sin que sepamos la razón, el llamado “Fondo Jimeno”, junto con otras obras procedentes del navío *Westmorland* (cat. nº 72).

Bibliografía: S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and the Musicians* (2ª ed.), Londres, 2001. R. Stevenson, “Los contactos de Haydn con el mundo ibérico”, *Revista Musical chilena* XXXVI (1982), nº 157. D. del Campo, “El universo musical. Las siete palabras. Texto y contexto”, *Monumentos restaurados. La Santa Cueva de Cádiz*, Madrid, 2001.

IRL

67. Arco de Trajano en Benevento

Carlo Nolli, 1770

estampa, 50 x 37 cm

RABASF, Archivo-Biblioteca, B-34

La importancia que debió tener este libro para los viajeros del *Grand Tour*, y concretamente en los que ocupan nuestro estudio, queda atestiguada por la existencia de varias copias en la segunda remesa de objetos traídos desde Málaga.

En el inventario de las obras del *Westmorland* aparece mencionado en cinco ocasiones. En el cajón con las iniciales HB se describe como *Quaderno en folio con ocho estampas de Noli, y son del Arco de Trajano de Benevento*. Entre las obras del cajón señalado con las letras EB, de *Earl of Bessborough*, figura como *Explicación del Arco de Trajano en Benevento con estampas-fol. esta duplicado*. En el de lord Dartmouth o lord Duncannon, signado con las letras LD, aparece nuevamente como *L'Arco Trionfale di Nerva Traiano in Benevento, repetido*. Con las iniciales ED, quizá también del *Earl of Dartmouth*, *Arco de Trajano en Benevento, repetido varias veces*. Y por último, en el de Francis Basset marcado con las iniciales FB, se registra como *Arco di Nerva Traiano in Benevento con nueve estampas—repetido varias veces—quaderno*.

El libro fue publicado en Nápoles en 1770, en la Academia de San Fernando se conservan varios ejemplares

de los que éste que nos ocupa está encuadrado en rústica. En la primera hoja, sin numerar, hay un grabado con dedicatoria a Hamilton, que representa un diletante visitando unas ruinas con el Vesubio al fondo, restos de estatuas, un sarcófago y una gran lápida en vertical que reza *A. S. E. Il Cav. Gugl. Hamilton minis. plenipoten. di S. M. Britannica. in Napoli. L'Arco trionfale. eretto. all. imp. Nerva. Trajano. in Benevento. osseq. offerisce. e dedica. Carlo Nolli*. Esta es sin duda la explicación de que a su paso por Nápoles la adquiriesen varios de los viajeros ingleses que remitían parte de sus recuerdos en el *Westmorland*.

El nombre del autor y el título están en la hoja 1. En la hoja de guarda están a tinta las iniciales *PY* manuscritas, lo que confirma que se trata de una de las obras de la presa hecha a los ingleses. En la Academia de San Fernando se conserva otro ejemplar encuadrado a la holandesa, con el número de catálogo C-1504, que tiene las iniciales *PY*, también a tinta.

El Arco de Trajano o Porta Aurea se erigía en la Via Traiana que conducía de Benevento a Brindisi. La construcción de dicha vía se inició en el año 109, comenzando a ser transitada a partir del 113. Al año siguiente, por orden del Senado se construía el Arco de Triunfo en el lugar de inicio de la nueva vía. Su fábrica es de mármol griego, y tiene unas proporciones casi cuadradas. Cuenta sólo con un vano, que nos recuerda al de Tito en el Foro romano, aunque en el de Benevento los relieves son más numerosos, cubriendo la casi totalidad de la superficie. Son todos ellos de una gran riqueza escultórica y de magnífica factura que recuerdan los del Arco de Portogallo en la Via Flaminia.

Aquí los relieves conmemoran victorias pacíficas sobre problemas interiores y no bélicas como era lo habitual, por ejemplo, en la propia Columna Trajana. Uno de los cuadros alude a la *institutio alimentaria*. Otro, que ocupa un lugar principal, representa un sacrificio solemne al que asisten, además del emperador, las altas personalidades del Senado y del pueblo romano. En los cuatro grandes relieves que adornan el ático, flanqueando la inscripción, se reconocen figuras alegóricas referidas a la pacificación y romanización de algunas provincias. La escena de la “abdicación” de Júpiter a favor de

Trajano es presenciada por los demás dioses. Ocho relieves decoran los pilones y, de nuevo, se trata de alegorías del buen gobierno interior de Trajano. La inscripción data el arco en el 114, seguramente el año en que fue terminado.

La gran belleza de esta obra debió despertar el interés de los viajeros, pero había un inconveniente debido a que el camino que llevaba a él estaba en condiciones deplorables, según el testimonio de alguno de ellos mismos. Este hecho desanimaba a muchos a llegar hasta Benevento. Así fue seguramente en el caso de lord Lewisham, Francis Basset y otros ingleses que pasaron por Nápoles en los primeros meses de 1778. Tan sólo lord Duncannon, acompañado de su tutor Samuel Wells Thomson, se atrevió a emprender el viaje, como sabemos por una carta de sir William Hamilton dirigida a su padre, el conde de Bessborough. En ella le informa que lord Duncannon, junto a su tutor Thomson, emprendieron el viaje en marzo de 1778 para ver y dibujar el arco de Benevento. (*The Hamilton Papers*, 1999, p. 150). En esta carta, Hamilton se asombraba de la excepcionalidad del muchacho respecto a los demás, pues se había atrevido a afrontar un viaje no carente de dificultades.

Un viajero que quería ver el Arco de Benevento en 1779 comenta: *the road is for a great part of the way exceedingly bad, and in many places scarcely passable for a carriage* (Black, 1999, p. 116). Pero los que se aventuran por aquellos difíciles caminos comentan en términos de gran elogio el monumento. Así Hoby, alababa la belleza del arco triunfal del emperador Trajano, en su viaje por el sur de Italia (Chaney, 1998, p. 119) y George Berkeley lo describía como *one of the finest remains in Italy* (Chaney, 1998, p. 347).

También Giovanni Piranesi selecciona este lugar y el Arco de Trajano forma parte de sus *Vedute di Roma*, como testimonio de los viajes que hizo por el sur de Italia. La estampa realizada en aguafuerte, y con una huella de la plancha de 47,5 x 71 cm. llevaba por título *Veduta dell'Arco di Benevento nel Regno di Napoli/G. Piranesi fece*. Era, sin duda, uno de los monumentos que había grabado pensando en el gusto de su clientela inglesa.



Bibliografia: M. Rotili, *L'arco di Traiano a Benevento*. Roma, 1972. M. Rotili, *Traiano a Benevento*. Salerno, 1982. A. Muscettola, D. Giampaola, A. Balasco, *Benevento. L'arco e la città*. Nápoles, 1985. A. Muscettola, "Per una riedizione dell'arco di Traiano a Benevento. Appunti sul fregio trionfale", *Prospettiva* 67 (1992). J. Black, *The British Abroad the Grand Tour in the Eighteenth Century*. Londres, 1999. E.

Chaney, *The Evolution of the Grand Tour*, Londres, 1998. L. Ficacci, Piranesi. *The Complete Etchings*. Colonia, 2000. G. Piranesi, *Vedute di Roma*, Roma, 2000. *The Hamilton Papers*. Nápoles. 1999. Carta nº 63.

ANP

68. Virgen con el niño dormido

Francesco Trevisani, anterior a 1779
 óleo sobre lienzo, 97 x 79 cm
 RABASF, Museo, inv. nº 527

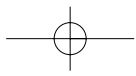
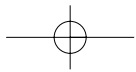
En la lista elaborada por Antonio Ponz en 1784 figura descrito escuetamente: *Caxon L.D. Ntra S.^{ra} con el Niño copia de Marati.*

A pesar de que la Academia de San Fernando se ha revelado como una de las instituciones que conserva mayor número de dibujos de Carlo Maratti, al parecer más de mil originales, no sucede así con sus pinturas, de las que conserva tan sólo tres copias. Una de ellas, es de Salvador Maella y representa el tema de la *Virgen con el Niño triunfante*. Las otras son la *Muerte de San José* y esta *Virgen con el Niño dormido* que desde su llegada, en 1784, fue inventariada como copia de Maratti.

En el *Inventario de las pinturas* de la Academia, Pérez Sánchez, tomando en consideración una nota que se encuentra detrás del lienzo en la que aparece escrito el nombre de Antonio Martínez, atribuye el lienzo a este pintor, que fue un pensionado de la Academia de Bellas Artes de España en Roma (Madrid, 1964, p. 51). Sin embargo, analizando los libros de Actas de la Academia, no hemos encontrado ningún dato que revele que el citado pintor realizase esta copia. En Junta ordinaria del 18 de diciembre de 1759, Preciado de la Vega, director de la Academia de Roma, recomendaba *copiar obras de Guido Reni, Pedro de Cortona, Andrés Sacchi, Carlos Maratta, Tiziano y Veronés ante la dificultad de copiar obras de Rafael, ya que el Vaticano prohibía por lo mucho que se habían deteriorado. Las obras en óleo eran pocas y muy retocadas*. En septiembre de 1762 se informaba que *D.^o Antonio Martínez no ha hecho este año cosa alguna de invención por haber parecido a Preciado le sería más provechoso hacer algunas copias de buenos Autores* (RABASF, Archivo-Biblioteca, 82/3). De entre todas las obras que aparecen registradas como envíos de este pensionado desde Roma, no encontramos ninguna que se refiera a una *Virgen con el Niño dormido* como copia de Maratti. Posiblemente, el hecho de que Maratti fuese especialmente conocido por su predilección en retratar virge-

nes, *fu meno per antonomasia, che per dilleggio*, siendo llamado por Salvator Rosa, *il Carluccio delle Madonne o pittore di Madonne* (Bellori, Roma, 1732, p. 86), condujo a que desde el primer momento se considerase una copia de este pintor. Maratti fue un artista muy admirado que marcó a todas las generaciones posteriores hasta la llegada del neoclasicismo. En Roma muchos se lamentaban, según comenta el Abate Giuseppe Gentile, de que *non si trovano adesso in Roma pittori tanto insigni, che possino paragonarsi agl'autori antichi rinominati, come Raffaele, à Michelangelo ad Andrea Sacchi à Guido Reni, e simili*, pero existían buenos pintores entre los que destacaba Francesco Trevisani (Di Federico, 1977, p. 3)

Francesco Trevisani fue un pintor que, formado en la escuela de pintura veneciana de la mano de Antonio Zanchi y Giuseppe Heinz, llegó a Roma en 1768, donde entraría en contacto con la tradición boloñesa desarrollada por la escuela romana y el clasicismo de Carlo Maratti. Sin conocer la trayectoria de este pintor, no sería errado atribuir esta Madonna a Carlo Maratti, sin embargo, la figura de Trevisani encarna perfectamente la esencia de esta composición, apreciándose un cierto eclecticismo en el que por encima de cualquier otra referencia destaca la admiración por Rafael, que queda latente especialmente en la figura del niño, lo cual revela el acercamiento al universo estético de Maratti. En esta escena, ajena a cualquier referencia exterior, la ternura y el sentimiento maternal queda acentuada por el gesto protector de la virgen que convierte a la composición en piramidal. Desde un punto de vista puramente formal, el rostro de la virgen denuncia claramente el acercamiento a la estética de Trevisani, y, tan sólo una revisión de los rostros de sus figuras femeninas, nos advierte sobre la posibilidad de que nos encontremos ante una obra de este pintor. La *Madonna con el Niño dormido* de la colección Burghley House de Inglaterra es muy similar al rostro de la virgen de este lienzo, como también lo es la virgen de la *Sagrada Familia* de la Bayerische Staatsgemäldesammlungen de Munich y la *Virgen con el Niño dormido* del Museo del Prado que, pese a estar atribuida a Angelo Trevisani, Di Federico sostiene que pudo considerarse obra de Francesco Trevisani (1977, p. 49).



Pero no sólo las vírgenes atienden a esta consideración, pues por ejemplo, el rostro de la *María Egipciaca* de la colección Graf von Schönborn no deja ningún resquicio de duda, formalmente hablando, al hecho de que la virgen de la Academia de San Fernando debe haber sido ejecutada por el mismo pintor. Todo esto, unido a una paleta de color que denuncia la procedencia veneciana del artista, nos hacen suponer que esta obra no sea una copia de Maratti, sino más bien un original de Trevisani. Ambos, miembros de la Accademia degli Arcadi, encarnaron los valores del clasicismo a través de un vocabulario en el que las referencias al alto Renacimiento equilibraban el lenguaje febril del último barroco.

Lione Pascoli, en su biografía de Trevisani, señala que trabajó para la clientela inglesa, pues realizó para Inglaterra *diversi Quadri, e moltissimi ritratti per diversi Signori* (DiFederico, Washington, 1977, p. 97). Este lienzo se encontraba en el interior del cajón LD destinado al *2nd Earl of Darmouth*, en el que viajaban también otras obras como la *Madonna della Seggiola de Rafael* (cat. n.º 88), y una *Magdalena penitente de Correggio* (cat. n.º 69), copias todas ellas adquiridas entre los años 1777 y 1778.

Bibliografía: G. P. Bellori, *Vita di Carlo Maratti; Pittore*, Roma, 1732. R. Galli, "La collezione d'arte di Carlo Maratti", *Inventario e Notizie*, serie II, n.º XXXIV, Bologna, 1928. A. E. Pérez Sánchez, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las pinturas*, Madrid, 1964. M.B. Mena Marqués, *Los dibujos de Carlo Maratta y de su taller en la Real Academia de San Fernando de Madrid*, 1976. "La obra de Carlo Maratta en la década de 1650", *Antologia dei belle arti*, n.º 7-8, 1979. F. R. DiFederico, *Francesco Trevisani. Eighteenth-century painter in Rome. A catalogue raisonné*, Washington, 1977.

AMSH

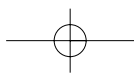
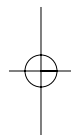
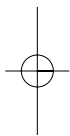
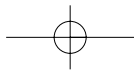
69. La Magdalena penitente en un paisaje

atribuido a Pompeo Girolamo Batoni (copia), anterior a 1778
 óleo sobre lienzo, 46 x 37 cm
 RABASF, Museo, inv. n.º 58

La Magdalena penitente, así como la representación de santos inmersos en su soledad y devoción se convirtió en un tema iconográfico muy recurrente desde las últimas décadas del siglo XVI. Tras el Concilio de Trento, la Magdalena será el principal símbolo del sacramento de la penitencia llegando a ser muy importante para la devoción privada.

En la Academia de San Fernando se conserva una copia de la *Magdalena leggente* de Correggio atribuida en los inventarios posteriores a Pompeo Girolamo Batoni. El cuadro original era una pequeña pintura en óleo sobre cobre (29 x 39,5 cm) en la que el tema iconográfico se trataba de un modo peculiar pues, la santa aparecía en una gruta, concentrada en la lectura. En la copia, sin embargo, la vemos inmersa en un paisaje abierto y verdoso que evoca el inmenso desierto entendido como retiro y abandono del mundo por los jansenistas franceses de mediados del siglo XVII. Aparece tumbada ocupando el primer plano de la composición y su habitual cabellera larga, símbolo de su vida desordenada, en este caso apenas se insinúa pues un manto cubre la totalidad del cuerpo. El frasco de perfume nos recuerda también el episodio en el cual la Magdalena ungió los pies de Cristo; recipiente que depositaría posteriormente en el sepulcro, tras su muerte. Cabe destacar la ausencia de la calavera, siendo el libro el verdadero protagonista, al simbolizar la ciencia y la sabiduría. La santa se refugia en la oración y la meditación de los textos sagrados que lee atentamente, pues sostiene el libro con su brazo izquierdo, a la vez que apoya el brazo derecho sobre la Biblia sujetándose así la cabeza.

La *Magdalena* de Correggio llegó a ser considerada, desde su llegada a la colección Este de Módena en 1622 y hasta la primera mitad del siglo XIX, uno de los mejores trabajos de este artista. Pintores como Mengs, consideraban que su pintura era bella por la diligencia con que había sido ejecutada, la suavidad y la gracia. *Su arte era demasiado grande en lo Ideal del Claroscuro, y en una parte del Colorido* (Azara, Madrid, 1797, p. 121). Fue una obra muy reproducida, especialmente por Cristofano Allori y sus discípulos, multiplicándose el número de reproducciones



en grabado durante el siglo XIX. En un volumen de estampas donde se reproducían todos los cuadros de Correggio, (*Recueil d'estampe d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde* de 1753), un aguafuerte de Jean Daullé era la *prima conosciuta tratta da questo soggetto* que reproducía el tema con la *stessa grandezza dell'originale* (Horat, Dresde, p. VII).

En 1742, Batoni realizó una *Magdalena penitente* por encargo del Conde Merenda que se acercaba mucho al modelo de la de Correggio. Se trata de una obra tremendamente particular y evocadora, muy admirada en la época, tal y como nos cuenta Francesco Benaglio, amigo y biógrafo del pintor, quien en una nota manuscrita comenta cómo fue alabada por el papa Benedetto IV (Marchesau, Treviso, pp. 65 y 66). En 1754, este cuadro fue adquirido por Augusto III, Elector de Sajonia y rey de Polonia, quien había comprado, a su vez, en 1745 el original de la *Magdalena* de Correggio. La copia de la Academia nos presenta a una figura delicada y de rostro dulce que se ajusta al original de Correggio e introduce elementos nuevos como la proyección vertical del paisaje. Combina, a su vez, el sentimiento religioso con la sensualidad, retomando así el arte del siglo XVI.

Este cuadro se encuentra en muy mal estado, y además de estar totalmente destensado, presenta importantes craqueladuras, repintes posteriores muy poco acertados y pérdidas de materia pictórica. Exhibirlo en esta ocasión supone dar a conocer el tipo de copias de grandes maestros que viajaban en el *Westmorland* y, concretamente, una copia poco conocida, dado que Gould fue el único en arrojar alguna información acerca de este lienzo: *the reclining Magdalen missing from the Dresden Gallery since the Second War, is similar in type to her counterpart at Madrid* (Londres, 1976, pp. 93-94). La ausencia de información acerca de la realización de una obra de estas características por parte de Batoni y la escasa calidad técnica de la copia, inclina a pensar que se trata de una atribución errónea mantenida a lo largo del tiempo a través de los distintos inventarios (RABASF, leg. 33-12/1, *Inventario de las obras de las tres Nobres Artes. Año de*

1804). Se hallaba en el interior del cajón LD, dirigido al *2nd Earl of Darmouth*, quien parecía estar especialmente interesado en la adquisición de copias y grabados de grandes maestros, como muestra el contenido de su equipaje. De este modo, podemos pensar que su hijo, lord Lewisham fue quien adquirió estas obras mientras realizaba su visita a Italia entre los años 1777 y 1778.

Bibliografía: Horat, *Recueil d'estampe d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde*, Dresde, 1753. Nicolás de Azara, *Obras de D. Antonio Rafael Mengs. Primer pintor de cámara del rey*, Madrid, 1797. A. Marchesau, *Vita e prose scelte di Francesco Benaglio*, Treviso, 1894. A. Bevilacqua, *L'opera completa del Correggio*, Milán, 1970. C. Gould, *The Paintings of Correggio*, Londres, 1976. M. Dall'Acqua, *Correggio e il suo tempo*, 20 octubre-24 noviembre, 1984. A.M. Clark, *Pompeo Batoni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*, Oxford, 1985. M. Mussini, *Correggio tradotto. Fortuna di Antonio Allegri nella stampa di riproduzioni fra Cinquecento e Ottocento*, Milán, 1995. J. Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800*, New Haven y Londres, 1997.

AMSH

70. Busto de John Henderson of Fordell

Christopher Hewetson, 1777
terracota, 49 x 36 x 22 cm
RABASF, Museo, E-204

Este busto, realizado en terracota, representa un joven de unos veinte años, que con la cabeza erguida gira el cuello levemente a un lado. El escultor ha ejecutado el retrato de un hombre de rasgos finos muy bien marcados, con el mentón apuntado y la nariz afilada. Mediante un excelente modelado, ha conseguido llenar el rostro de expresión, apretando los labios, con las pupilas apenas esbozadas y frunciendo ligeramente el ceño del muchacho como si agudizara la vista con un gesto altivo. La frente es ancha y despejada, con el pelo recogido cuidadosamente en una coleta y rizos a ambos lados de la cara

según el peinado de la época. El personaje está vestido a la manera de un caballero inglés, con un pañuelo anudado al cuello, bajo el cual se alcanza a ver la parte alta de un manto o capa. Está firmado mediante incisión –antes de cocer, en el barro fresco– en uno de los pliegues del paño sobre el hombro derecho: *Chrus. Hewetson. Fec. 1777*.

En los inventarios realizados a su entrada en la Academia, las descripciones son demasiado vagas y no se aportan datos suficientes que nos ayuden a reconocer exactamente en qué cajón pudo venir este busto. Según el inventario de Ponz, las cabezas de terracota y las copias vaciadas en escayola fueron enviadas juntas en los siguiente cajones:

Cajón MG: Una cabeza de barro cocido, y dos vaciados en yeso; una de estas es el retrato de Mengs.

Cajón H: Dos cabezas de Yeso, y una de barro cocido. Una de las primeras es el retrato de Mengs.

Cajón H^G E: Cuatro cabezas de barro y dos vaciados en yeso con moldes en pedazos sueltos. (RABASF, leg. 87-1-4).

El primero de los arcones enumerados se corresponde con las iniciales MG que, por el momento, no hemos podido relacionar con su propietario o remitente. Los dos siguientes pertenecen a una serie de cajas marcadas con una sola letra en la arpillera, correlativas, e inscritas dentro de un rombo respectivamente, de las que estas dos son la H y la G. Si bien en el último caso, a los lados del rombo, van escritas las iniciales HE que podrían leerse como Henderson, ó pensando en una trascripción

defectuosa, Henderson of Fordell. Es posible que el envío lo realizara el propio escultor, Christopher Hewetson, o alguno de los agentes ingleses con los que trabajaba. Pero no nos ha sido posible establecer una correspondencia clara entre las piezas que Ponz describe en las listas con las cabezas que se conservan en la Academia de

San Fernando ni, por lo tanto, con sus respectivos cajones de envío.

Durante algún tiempo, este retrato se reconoció como el del pintor inglés Prince Hoare. Sin embargo, llama la atención el enorme parecido físico, incluso en el atuendo, que guarda con el muchacho representado en el óleo que venía en el cajón H, y que hemos identificado como sir John Henderson of Fordell (cat. nº 71).

Se trata, por tanto, de una obra del escultor irlandés Christopher Hewetson, protegido en Roma por el agente y banquero Thomas Jenkins, quien muy probablemente actuó de intermediario en el encargo. En la década de los años setenta, Hewetson había alcanzado ya una cierta reputación como escultor espe-

cializado en el campo del retrato. Después de trabajar para algunos viajeros ingleses, en 1772 fue designado, sin duda por mediación de Jenkins, para elaborar en mármol el busto del Papa Clemente XIV. Ese mismo año Hewetson realizaría otro retrato en mármol del duque de Gloucester, uno de los destinatarios de varios cajones del *Westmorland*. El duque de Gloucester entró en Roma en el mes de febrero de 1772, estableciendo desde el momento de su llegada una estrecha relación con el



anticuario Jenkins, que se convertiría durante ese tiempo en su *cicerone*, intercediendo, quizás, también para la comisión del busto.

En el momento de ejecución de este busto, 1777, Hewetson se encontraba ocupado, desde hacía seis años, en la realización del monumento a Richard Baldwin, su gran obra y que, según Canova, había provocado gran expectación entre los artistas y *connoisseurs* romanos. Considerando la posibilidad de que se tratase de un busto de John Henderson, debemos pensar que el futuro barón de Fordell cruzó la puerta del Popolo el 19 de diciembre de ese año, pudiendo posar para el escultor en los días sucesivos. Por otro lado, no cabe duda de que se trata del mismo joven del lienzo antes comentado, y que, al igual que Francis Basset, este viajero enviaba su retrato en barro y óleo como recuerdo de su paso por Roma.

Bibliografía: L. Azcue Brea, *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y estudio*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, pp. 256-257. B. de Brefny, "Christopher Hewetson", *Irish Arts Review*, nº 3 (otoño 1986), pp. 52-56. G. Ramallo, "Christopher Hewetson, tres obras suyas en España", *Archivo Español de Arte*, nº. 182, 1973, pp. 181-187. H. Honour, "Antonio Canova and the Anglo-Romans. Part 1: The first visit to Rome", *Connoisseur* 144, 1959, pp. 241-245. T. Hodgkinson, "Christopher Hewetson, an Irish sculptor in Rome", *The Walpole Society* 1952-1954, pp. 42-54. Brinsley Ford, "Thomas Jenkins. Banker, dealer and unofficial English agent", *Apollo*, Junio, 1974, pp. 416-425. I. Bignamini, "William Henry, Duke of Gloucester", en AAVV, *Grand Tour. The lure of Italy in the eighteenth century*, editado por A. Wilton e I. Bignamini, 1997, p. 78.

MDS-J

71. Retrato de John Henderson of Fordell

anónimo, hacia 1778

óleo sobre lienzo, marco dorado antiguo, 50 x 40 cm

RABASF, Museo, inv. 522

Este retrato venía en uno de los cajones con las letras HH que identificamos, a partir de los libros y las partituras,

como John Henderson, hijo del barón de Fordell. En la lista de obras que llegaron en la segunda remesa (RABASF 87-1-4) figura como *retrato de un joven con marco dorado*, y en la lista de obras apartadas para la Academia en la primera negociación que se hizo con los representantes de la Sociedad de Lonjistas, aparece descrito con algo más de detalle como *retrato de un Joven sin mas que la cabeza y poco del cuerpo con marco dorado* (RABASF 87-1-4). El mismo arcón contenía una estatuilla y otros tres lienzos de pequeño tamaño en los que se copiaron cuadros de Correggio y Ticiano. En el caso de este cuadro, hemos de pensar que no se trata de una copia sino seguramente un retrato del propio Henderson, realizado en Italia y encargado a un artista de buena calidad que, de momento, no hemos podido identificar.

Es un retrato de busto tomado de perfil, en el que el joven gira la cabeza para mirar hacia la izquierda mostrando el rostro. El personaje está vestido de manera informal y aparenta unos veinte años, la edad de los viajeros ingleses que al terminar sus estudios emprendían el viaje por Europa; el marco es el mismo con el que llegó a la Academia. La razón del encargo debió ser la de poseer un retrato pintado en Italia como el recuerdo más característico de la estancia en este país. Sin embargo, este cuadro difiere mucho de los típicos retratos del *Grand Tour* realizados para los ingleses. En este caso no aparece ningún signo que nos indique que el retratado se encontraba en Italia, se hace pintar vestido de un modo muy sencillo, el formato elegido y el tamaño de la pintura resultan también muy atípicos en relación con los modelos establecidos por Mengs, Gavin Hamilton o Batoni. Estos artistas, solían mostrar a los viajeros elegantemente vestidos, mirando normalmente de frente, de medio cuerpo o de cuerpo entero las más de las veces, e incluyendo bien una ruina en el paisaje, bien un objeto clásico en los interiores, como recurso más común. Este cuadro, al contrario, prescinde de todo ello para centrarse en el rostro del personaje, en el que ha enfatizado la mirada para captar la personalidad del modelo, demostrando con ello un gran dominio del retrato que servirá como clave para conocer al autor.

Como se ha mencionado, el lienzo pertenece a John Henderson, futuro barón de Fordell. Pero hasta el momento de la investigación sobre el *Westmorland* no se tenía constancia de que este personaje hubiera viajado a Italia, ya que no aparece mencionado en la bibliografía conocida. Sin embargo, en varios diarios, memorias, y documentos de la época aparece en repetidas ocasiones la figura del arquitecto John Henderson, un escocés que llegó a Roma en septiembre de 1774 donde permaneció hasta mayo de 1779. El hecho de coincidir en Italia con el mismo nombre y en las mismas fechas puede haber llevado a la confusión de ambos como un mismo viajero. La delimitación de lo que sabemos de uno y de otro deberá hacerse en futuras investigaciones.

Respecto a la identificación del joven debemos mencionar que en la *National Portrait Gallery* de

Escocia se conserva un dibujo a lápiz firmado por John Brown en Roma, con la indicación de que se trata de John Henderson of Fordell. No obstante, en unas notas de Brisnley Ford en el archivo del Paul Mellon Centre se expresan ciertas dudas sobre esta identificación.

Las copias de los cuadros y la estatuilla que viajaban junto al retrato, aparecen citados en la lista de la segunda

remesa realizada por Ponz en marzo de 1784. En ella se describen de la siguiente manera: *Una caxita con tres quadros pequeños al oleo, sin marcos y son una copia de N^a. S^a. Del Correggio; otra copia, de Ticiano que repres^{ta}. á Diana, y Endimión, otra copia del mismo, y es una Venus. Yna caxita que contiene un modelo pequeño en barro cocido, copia de Hermafrodita.* A estas copias pero no al retrato

se refiere John Henderson en una entrevista que mantiene con el embajador español en Londres, Bernardo del Campo. En ella, Henderson le expresaba su intención de adquirir los cuadros perdidos a un precio razonable: *Sir John Henderson presents his respectful compliments to the Chevalier del Campo, & in consequence of the permission was so good as to present him when he had lately the pleasure of meeting him in St. James Park takes the liberty to trouble him with the enclosed short memorial relative to*



the pictures & which is too desirous to recover on payment of the value. Picadilly opposite Green Park Lawye (?) 2nd May 1785 (AGS, Estado, 8157).

En una carta a José de Anduaga, Bernardo del Campo le remite la lista que le había entregado el mismo John Henderson, y sugiere como solución que se le devuelvan en el caso de que sean realmente copias, como él había

sido informado: *Incluyo a Vm. una carta ó represent^{on}. de Mr. ... que desea recuperar las pinturas que le tomaron en una presa. Supone por relación de Liston que estan todavía por vender y ofrece pagarlas como las pagaría otro extraño. Asegura no hay entre ellas un original sino meras copias que él hizo hacer estando en Roma, pero que a él le son de gran aprecio y desea tenerlas. Yo no tengo el menor empeño. Si hay originales ó alguna cosa de provecho no se debe permitir la salida ni andarnos en ridículas condescendencias. Si son copias indiferentes mas vale que las pague bien y las saque* (AGS, Estado, 8157).

Bibliografía: J. Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800*, New Haven y Londres, 1997, s. v. "Henderson". RABASE, Archivo-Biblioteca, leg. 87-1-4. *Archivo General de Simancas*: Estado-8157.

MDS-J

72. Doce duetos fáciles para dos violines

Friedrich Schwindl (1737-1786)

Londres, sin fecha

RABASE, Archivo-Biblioteca, LJIM-67

Las doce composiciones que contiene esta *particella* impresa vieron la luz en Amsterdam, en 1767, como *opus* 4, siendo reeditadas por Robert Bremner en Londres poco tiempo después. Aunque no podemos precisar el año de esta segunda impresión londinense, ésta debió de tener lugar en torno a 1770, fecha de su adquisición.

En el extremo superior derecho de la portada correspondiente a cada una de las partes –violín primero y violín segundo–, aparece escrito en tinta negra el nombre de John Henderson, debajo del cual puede verse la fecha de 1770. Dicho nombre aparece tachado con una fina línea en el violín primero y borrado completamente en el segundo, y nos remite a uno de los personajes relacionados con el *Westmorland*, John Henderson. Lo identificamos con sir John Henderson of Fordell, puesto que en un cajón con las iniciales F H había un volumen con el *ex libris* de su padre, sir Robert Henderson, baronet de

Fordell. Tenemos constancia de que, además de libros, en el mencionado cajón se hallaban partituras musicales.

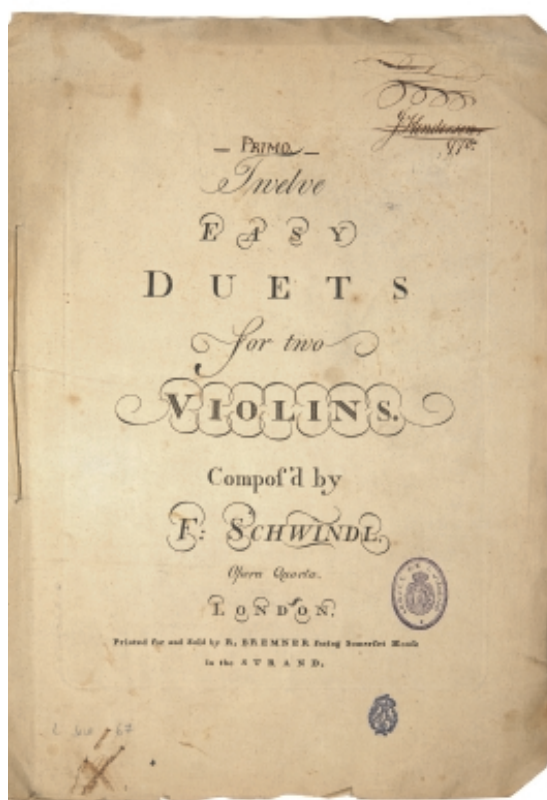
La obra formaría parte de los enseres personales de este caballero escocés para quien, tal vez, la música fuera uno de los entretenimientos más agradables durante las sucesivas escalas realizadas durante su viaje, un medio para hacer realidad la práctica de la interpretación musical. Con estos *duetti* John Henderson satisfacería, sin duda, una afición personal que, como es bien sabido, estuvo muy vinculada a las costumbres nobiliarias de aquel tiempo.

Como resulta habitual en este tipo de composiciones camerísticas, la edición está formada por dos cuadernillos separados que corresponden, respectivamente, a los dos instrumentos para los que fueron escritos (en este caso, violines primeros y violines segundos), lo que se justifica por su finalidad para el estudio e interpretación, por partes, de la obra. Las composiciones que comentamos son, por otra parte, música para aficionados, música que no requiere gran formación para ser ejecutada.

La obra del holandés Friedrich Schwindl incluye composiciones de varios géneros, siendo la música de cámara el capítulo más nutrido y representativo de su producción. Friedrich Schwindl es un autor casi olvidado hoy, pero debió de ser un músico muy reconocido en su tiempo tanto en su faceta de compositor, como por su hacer virtuoso del violín; entre otros cargos importantes, merece señalarse que, en 1760 fue nombrado *Konzertmeister* del Margrave de Wield-Runkel y en torno a 1763 estuvo al servicio de la cámara del conde Colorado. Asimismo, fue primer violinista del Príncipe William V de Orange, y maestro del Margrave de Bad Durlach. Su música instrumental gozó de amplia difusión y popularidad, especialmente entre 1760 y 1780, momento en el que sus sinfonías y música de cámara aparecieron en numerosas publicaciones. La reputación de su música queda atestiguada por el alcance de las representaciones de sus obras: los conciertos espirituales de 1767 en París son buena prueba de ello. La crítica de sus contemporáneos le fue favorable; Charles Burney alabó, muy en especial, sus composiciones para violines que consideró *llenas de sabor, gracia y efectos*.

Los *duetti* fáciles para violín que presentamos están estructurados de acuerdo con modelos variables, predominando

los tripartitos (nº 2, 3, 4, 5, 6, 7,9 y 12); existen, asimismo, modelos de cuatro movimientos (nº 1, 8 y 10) e incluso ejemplos de múltiples movimientos, en relación con el pasado barroco (nº 11). Es frecuente que cada uno de estos movimientos conste de dos secciones que, habitualmente, se repiten, aunque también pueda encontrarse en ellos el procedimiento de la variación. La armonía es muy sencilla, de acuerdo con los presupuestos del modelo clásico, con claves que



presentan pocas alteraciones. En algunas piezas, resultan significativas las numerosas indicaciones de dinámica señaladas en la partitura, así como su dificultad y extensión progresiva, aspectos que subrayan la idea que hemos apuntado anteriormente: su finalidad como obras para el entretenimiento y aprendizaje. Aunque se trata de dúos, el violín segundo está concebido como un acompañante del primer violín, instrumento que asume el cometido melódico por antono-

masia: Sólo de forma ocasional ambos cantan a dúo, en movimiento paralelo de terceras, o interpretan un auténtico diálogo.

Las obras han sido catalogadas, junto con los cuartetos op. 1 de Haydn (cat. nº 66) como parte del llamado “Fondo Jimeno”, aunque, por todo lo expuesto, creemos que ingresarían en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando al mismo tiempo que el resto de los objetos procedentes del navío *Westmorland*.

Bibliografía: J. Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800*, New Haven y Londres, 1997. Stanley Sadie (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (2ª ed.) Londres, 2001.

IRL

73. *Les égaremens du coeur et de l'esprit, ou Memoires de Mr. de Melicour*

Claude-Prospère-Jolyot de Crebillon, París, 1765

17,3 x 10,3 cm

RABASF, Archivo-Biblioteca, C-1456

Se trata de una de las obras más conocidas de Claude-Prospère-Jolyot de Crebillon (1707-1777), hijo del escritor dramático Prospère-Jolyot de Crebillon. Fue muy popular en su tiempo y se destacó por sus costumbres refinadas y los círculos más distinguidos que solía frecuentar. Sin embargo, a pesar de la forma cuidada de sus costumbres, alcanzó una considerable notoriedad por lo atrevido de sus novelas, a veces de gran contenido satírico y otras con episodios escabrosos en los que no se recataba de hacer pormenorizados relatos obscenos. A veces sus novelas le crearon serias dificultades, como ocurrió con la publicada en 1733 titulada *Lettres de la Marquise de M... au comte de R*, iniciales tras las cuales se escondía la identidad del cardenal de Rohan y la duquesa de Maine. Otra de sus obras de juventud, publicada en 1736, es esta de *Les égaremens du coeur et de l'esprit, ou Memoires de Mr. de Melicour*, que venía en el cajón HH, de una edición hecha en París en 1765. Se trata de una de las varias obras en francés que pertenecían a John

Henderson, unas veces con su nombre escrito, con notas o, como es este caso, con el *ex libris* de su padre Robert Henderson, barón de Fordell, un título con posesiones cerca de Fife (Escocia) que quedó extinguido en el siglo



XIX. Debajo del escudo familiar se lee la leyenda del clan de los Henderson: *SOLA VIRTUS NOBILITAT*.

El castillo de Fordell fue construido a mediados del siglo XVI y destruido por un incendio a finales del mismo siglo. La reconstrucción hecha por la familia en el siglo XVIII data de 1721, pero, tras un largo período de abandono, fue demolido en 1963.

Este libro y el mencionado nombre de su propietario, permiten la identificación de un personaje que estuvo haciendo el *Grand Tour* en los años 1777/1778, aunque es posible que los datos recogidos con este nombre en el *Dictionary of British and Irish Travellers in Italy*, editado por el Paul Mellon Centre, se hayan unido las noticias referentes a este político y jurista de origen escocés con el arquitecto del mismo nombre. A diferencia de lo que ocurre con otros jóvenes de los que envían sus pertenencias y

recuerdos en el *Westmorland*, no conocemos el de su tutor ni las personas con las que viajaba. A su regreso de Italia, siguiendo la costumbre de muchos de estos jóvenes aristócratas, fue miembro del Parlamento entre 1780 y 1784, puesto que volvió a ocupar a comienzos del siglo XIX.

Como ocurre con otros libros de este viajero, está profusamente anotado a tinta y a lápiz con comentarios y notas en las hojas de guarda:

(en tinta) *Crebillon le pere a cent 6 Tragedies*

Cr. Le fils a cent

Le Sophist l'Emmoiere

Lettres de la Marquise

ha ! quel conte

ah ! quel conte

(a lápiz) *Le Conte Vemandois fils de La Valiere &c de Suisse pour avoir doune un sousfles au Dauphin.*

JML



74. *Almanach des muses*

París, 1777

17 x 8 cm

RABASE, Archivo-Biblioteca, B-2384

Este librito venía en el cajón HH, que identificamos perteneciente a John Henderson of Fordell. Inicialmente debió llegar en rústica, por lo que esta encuadernación a la holandesa con hierros dorados en el lomo hay que atribuirle, como muchas otras de los libros del *Westmorland*, a la encuadernación que se hizo en la Academia a finales del siglo XVIII de un buen número de ejemplares. Todos ellos presentan unas características comunes, entre las que cabe mencionar que en este momento le fueron guillotinado los bordes con lo que se les cortaron algunas pequeñas notas manuscritas.

En el frontispicio presenta en tinta las iniciales PY, que también parecen haber sido escritas antes de la encuadernación y el corte que se dio al borde superior. En el ángulo superior derecho lleva en finísimo trazo a tinta el nombre John Henderson, resaltado o tachado con unos trazos horizontales igualmente tenues. El grabado del frontispicio, con el título de la obra, es un monumento en el que dos figuras femeninas sostienen un paño donde está escrito *Almanach des Muses-1777*. Es un diseño y grabado de Poisson, como los de todos los años anteriores, aunque no siempre van firmados. En la primera página numerada lleva el subtítulo *Ou choix de Poésies fugitives de 1776*. En la parte inferior, el nombre del editor Delalain y la dirección de la *Librairie en la rue de la Comédie Française*.

Se trata de un pequeño calendario con las fiestas religiosas en las primeras quince páginas sin numerar, un

compendio de poesías breves en 237 páginas, una lista de todas las obras de poesía aparecidas en el año 1776 acompañadas de comentarios y fragmentos, que solía hacer su recopilador Claude-Sixte Sautereau de Marsy y, finalmente, una relación de obras que vendía el editor, de las que alguna, como *Voyage d'Italie* de M. Cochin, viene también en otro de los cajones del *Westmorland* (RABASE, B-458-450).

Los almanaques temáticos editados anualmente eran habituales en el siglo XVIII como el *Almanach littéraire*

ou entrennes d'Apollon o el *Almanach des Muses* en particular, que comenzó a editarse en 1756 y estuvo vigente hasta 1833. Se escogían generalmente obras inéditas del año anterior, que como se indica en la introducción tienen que ser enviadas para su selección. Numerosos poetas y escritores solían publicar aquí algunas de sus obras, unas veces con su nombre y otras con seudónimos, que también abundan en todas las ediciones de este compendio anual de poesía. Así, Chateaubriand sacó una de sus primeras poesías en el volumen de 1790. En éste de 1776 hay poemas de Voltaire, como en años anteriores, y de figuras de la importancia de Pierre Cloderlos de Laclos, el

autor de *Liaisons dangereuses*, que publica en este tomo *L'Épître à la mort*.

Es un modelo de revista de novedades poéticas que se produce también en otros países. En lengua alemana tiene especial importancia a fines del siglo XVIII el denominado *Göttinger Musenalmanach*, que se edita en París a partir de 1769 por iniciativa de Friedrich Wilhelm Gotter y su amigo Heinrich Christian Boie, siguiendo el modelo francés, que se venía publicando desde hacía cuatro años. Unos años más tarde sale a la luz el *Musenalmanach*, que fundaron Schiller y Goethe



como instrumento para la difusión de la lírica alemana. En España hubo ciertos intentos en el siglo XVIII de editar revistas literarias como *Miscelánea instructiva, curiosa y agradable o Anales de la literatura, ciencias y artes*, publicada por Antonio Cruzado en Alcalá de Henares, el *Hablador Juicioso y Crítico Imparcial: Noticias literarias de España* del Abate J. Langlet o los diversos *Diarios* que intentaban recoger las noticias literarias, de las artes y ciencias acontecidas en Europa, aunque ninguno de ellos alcanzó a entender la intención y el espíritu de modernidad de los ejemplos europeos.

Este volumen fue probablemente adquirido por John Henderson a su paso por Francia, y evidentemente le sirvió de lectura a juzgar por las pequeñas marcas y notas con las que señala algunos poemas y versos que le llaman la atención. Es el caso del *Romance* firmado por M. d'Ussiex en el que Henderson subrayó las siguientes líneas:

*Mais non, non, ne craignez mie,
mon secret point ne dirai;
avec moi, quand finirai,
vous le promets, belle amie,
au tombeau l'emporterai.*

Con intención de ser representada o por cualquier otro motivo, para este poema en particular se compuso también una música como se indica al encabezamiento del mismo: *Musique de M. J. J. Rousseau, notée N^o 1*. En efecto, al final de este almanaque se incluye la partitura para el romance escrita por Jean-Jacques Rousseau. A pie de página el editor ha añadido una nota aclaratoria: *Les Paroles et la Musique sont du même auteur*.

En estas hojas encontramos también textos de mayor reflexión, como una *Lettre A. M. de Voltaire* escrita *Par le Marquis de CUB* **. La carta está escrita a la vuelta de un viaje realizado por el autor. En ella se dirige a Voltaire, al que agradece su ayuda y le narra algunos episodios de su viaje: *En arrivant chez vous je venois de voir une Cour que je ne conossais pas ... je vous avoue que j'ai en beaucoup de plaisir a Ferney que a Chamberi. Les Rois ne sont pas rares en Europe*. A renglón seguido se ha incluido la carta de Voltaire, respondiendo al mencionado marqués, firmada *A Ferney, le 5 Octobre de 1775*. Estas líneas de correspondencia resultaron del agrado de Henderson quien, sin

duda familiarizado durante su viaje con el género epistolar, las alabó tras su lectura escribiendo en el comienzo un escueto *Good*.

Bibliografía: Cohen, *Bibliographie des livres à vignettes du XVIIIe siècle*, 1880. *Miscelánea instructiva, curiosa y agradable o Anales de literatura, ciencia y artes*, 1796. *Espíritu de los mejores diarios que se publican en Europa*, 1787. *Almanach littéraire ou étrennes d'Apollon*, 1777. *El hablador Juicioso y Crítico Imparcial: Noticias Literarias de España*, 1763. *Mercur de France*, 1777. *Correo de Madrid (o de los ciegos)*, 1788.

MDS-J

75. Eros y Psique

taller de Bartolomeo Cavaceppi
mármol, 77 x 25 x 22 cm

Palacio Real de Aranjuez, inv. n^o 100029129

En la primera remesa de objetos procedentes del *Westmorland* llegaron a Madrid una serie de esculturas de gran interés, pues, en gran parte, se trataba de algunas de las más vendidas en Roma por aquellos años.

En la caja número 4 de la lista elaborada por el conserje Juan Moreno se habían embalado dos pequeñas estatuillas que hoy pueden contemplarse en el Palacio Real de Aranjuez y que eran descritas de la siguiente manera: *Grupo de dos jóvenes en mármol, y parecen un Bacante y una Bacante, con su peana, copia del antiguo, como de una vara de alto. Otro de igual tamaño y materia, tambien copia del antiguo, y son dos figuritas besándose* (Apéndice, Doc. n^o 4). Se trata sin duda de las obras que representan a Baco y Ariadna y Eros y Psique que aquí nos ocupa.

En la "Nota" de lo que se aparta por orden de Floridablanca en los primeros momentos de negociaciones con los longistas (cat. n^o 3) aparece inventariado este grupo, junto con el que se conserva en la Academia, indicando: *Otro del mismo tamaño, y materia, y parecen Psiquis, y Cupido que se besan* y a la derecha hay una anotación de Ponz que indica que *otros semejtes regaló el Sr al Principe N. S.* (RABASF 87-1-4) Esto explica que esta réplica del grupo escultórico de Eros y Psique llegara a

formar parte del Patrimonio Nacional, hallándose hoy en el Palacio de Aranjuez. En la Academia estuvieron en el siglo XIX en lo que se llamaba Salón Principal, y en el *Inventario* de 1804 se dice que son copias hechas por C. Albrancini, es decir Carlo Albacini, y comprado a Piranesi, pero se trata de un inventario que no es fiable, pues está lleno de errores sobre el *Westmorland*.

Muy posiblemente estas obras fueron ejecutadas en el estudio del escultor romano Bartolomeo Cavaceppi, pero no sólo el mármol del Eros y Psique, pues en el *Westmorland* también llegaron una copia reducida de la Amazona Mattei (cat. n.º 77), cuyo original restauró el escultor romano, la Atenea y el grupo de Baco y Ariadna (cat. n.º 76), que también realizó en terracota Cavaceppi y que en ocasiones formaba pareja con el Eros y Psique (Michaelis, 1882, p. 504). Todas ellas en mármol, fueron ejecutadas en el mismo taller, seguramente por manos diferentes pero siguiendo la misma técnica de elaboración.

Dicho taller llegó a ser el más importante y visitado en su momento, pues en él se restauraban y reproducían las mejores obras que salían a la luz en las cada vez más innumerables excavaciones arqueológicas. El mercado anticuario y artístico, en Roma, era muy activo en aquellos años y personalidades como Winckelmann, Mengs, Gavin Hamilton, Thomas Jenkins o Nollekens, fueron determinantes para construir el ambiente romano.

En su estudio, Cavaceppi constituyó una verdadera academia de escultura, en la que el maestro, con su colección de modelos, vaciados y bocetos de arcilla, aconsejaba a sus alumnos investigar e interpretar las obras de los grandes escultores del pasado, sólo conociendo e imitando a éstos se conseguía alcanzar la perfección, como pro-

mulgaba la estética neoclásica vigente en aquel momento y defendida por Winckelmann y Mengs, amigos, protectores y consejeros de Bartolomeo Cavaceppi.

Uno de aquellos bocetos en arcilla, encontrados en el taller del escultor, representaba a escala reducida el grupo de Eros y Psique (Barberini y Gasparri, 1994, p. 108). El original había sido encontrado junto a la iglesia de Santa Balbina, en el Aventino, en 1749 y fue donado por el papa Benedicto XIV al Museo Capitolino un año

después. El grupo representa a dos jóvenes abrazados que se besan y fue interpretado de diferentes maneras desde su hallazgo. La pareja fue identificada en ocasiones como Cauno repeliendo las insinuaciones amorosas de su hermana Biblis, pero más frecuentemente se pensó en la figuración de Eros que acariciaba amorosamente a Psique y representaba lo que para los antiguos expresaba la conjunción espiritual del cuerpo y el alma, según la doctrina de Platón (Righetti, 1833, p. 58).

El tema de Eros abrazando a Psique era familiar por los sarcófagos romanos, simbolizando el beso de despedida entre cuerpo y alma. Los Médicis poseían un grupo similar en su colección

florentina, con la diferencia de unas alas sobre los hombros de la muchacha que se han mantenido en algunas de las múltiples reproducciones que se han hecho del grupo, pues alcanzó gran popularidad desde su hallazgo.

El taller de Cavaceppi fue muy activo en los años 1770; los artistas, coleccionistas, eruditos y viajeros adquirían todo aquello que les interesaba. La comunidad inglesa, a través de Jenkins, Hamilton o Nollekens, estaba siempre dispuesta a ofrecer cifras muy altas para satisfacer su deseo de antigüedades y así fue como debieron comprar las pequeñas esculturas que llegaron a España en el *Westmorland*.



Bibliografía: L. Azcue Brea, *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y Estudio*, Madrid, 1994. M. G. Barberini y C. Gasparri, *Bartolomeo Cavaceppi scultore romano (1717-1799)*. Catálogo exposición, Roma, 1994. F. Haskell y N. Penny, *El Arte y el gusto de la Antigüedad*, Madrid, 1990. A. Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain*. Cambridge, 1882. C. A. Picon, *Bartolomeo Cavaceppi. Eighteenth-century restorations of ancient marble sculpture from English private collections*, catálogo de la exposición, Londres, 1983. P. Righetti, *Descrizione dal Campidoglio*. Roma, 1833. *The Majesty of Spain*, cat. exp., Mississippi, 2001.

El duque de Gloucester había estado en Italia en varias ocasiones. Antes de la partida del *Westmorland* había dejado Italia en precarias condiciones de salud en el verano de 1777, no sin antes haber dejado numerosos encargos que le fueron enviando los agentes ingleses con los que había contactado, y principalmente Thomas Jenkins, en cuya casa de Roma se había hospedado algún tiempo. El más relevante de estos envíos, que también venía en el *Westmorland*, es la chimenea de mármol que se llevó al Palacio Real, donde aún se conserva. Pero

ANP

76. Baco y Ariadna

taller de Bartolomeo Cavaceppi, 1777/1778
mármol, 72 x 32 x 24 cm
Palacio Real de Aranjuez, inv. nº ES-10007954

Venía este pequeño grupo escultórico en uno de los cajones que identificamos como perteneciente al duque de Gloucester. En la primera lista que se hizo en la Academia al llegar los cajones en octubre de 1783 por el conserje Juan Moreno, estando aún el secretario Antonio Ponz en su viaje por Inglaterra, se identifica este cajón con el número 2, sin hacer constar las iniciales que llevaba en la arpillera que lo cubría: *nº 4... Grupo de dos figuras de Bacantes, muger, y hombre Jovenes en marmol, sobre peana, y son de algo mas de tres quartas de alto*. Sin embargo, el borrador de esta primera remesa que tenía el Viceprotector, marqués de la Florida y Pimentel, nos aporta la información que se omite en aquella relación: *Caxon H R H-D G Nº 5 Un Grupo de Hombre y muger en actitud de andar, echado el brazo izq.^{do} del Hombre por encima del ombro de la muger sosteniendo su ropage y el hombre... cub.^t sólo de un paño: en pequeño en marmol de Carrara es repeticion del grupo caxon LB nº 15 y este tiene ademas su basa esculpida de emparrado en vajo relieve*. Tenemos, por tanto, el mismo grupo escultórico en dos cajones, por lo que se envía junto con el de Eros y Psique al Palacio Real.



también venían libros y algunas esculturas que tienen la uniformidad propia de proceder todas ellas de un mismo taller romano. La similitud con un grupo hecho en barro que se conserva en Roma entre los modelos que quedaron del taller de Bartolomeo Cavaceppi nos sugiere que este grupo es una de las obras de su repertorio hechas precisamente para el mercado de los viajeros y muy particularmente de los ingleses. Se ha sugerido que

es una obra de Carlo Albacini y así figura en el *Inventario* de la Academia de 1804, pero es ésta una atribución que, como la mayoría de las de otras obras del *Westmorland*, no puede ser considerada como de la mayor fiabilidad por los numerosos errores que tiene en lo referente a esta colección. Por otra parte, todas las otras figuras de esta serie guardan de algún modo u otro relación con el taller de Cavaceppi, bien por haber sido el escultor que restauró el original, como ocurre con la Amazona (cat. n° 77) o bien por haber participado directamente en la venta del modelo que copia en tamaño reducido, como es el caso de la Minerva y del grupo de Eros y Psique (cat. n° 75). Si bien los modelos de ésta y de las otras figuras que la acompañaban proceden de un mismo taller, se aprecian claras diferencias en la ejecución de todas ellas. Los paños que cubren el grupo de Eros y Psique tienen unas profundas líneas para acentuar el claroscuro, hechas a base de acanaladuras que hacen los paños mucho más pesados y, vistos con atención, se observa que están más simplificados que en las otras figuras. La tela que cubre las figuras de este grupo, por el contrario, tienen una mayor riqueza de líneas y una elaboración que cuida más la transición entre los distintos planos, con lo que se logra una mayor variedad en las sombras. En otras palabras; los dos grupos están elaborados por mano diferente, lo que coincide con lo que sabemos del amplio negocio y los numerosos escultores que trabajaron en las últimas décadas del siglo XVIII para Cavaceppi. Es un tipo común de adorno que gozó de una aceptación muy extendida por parte de los viajeros del *Grand Tour* para la decoración de las mansiones inglesas construidas y decoradas en el más puro gusto neoclásico.

Bibliografía: L. Azcue Brea, *La Escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Catálogo y Estudio)* Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994. S. Howard, "Ancient busts and the Cavaceppi and Albacini casts", *Journal of the History of Collections*, vol. 3, n° 2, 1991, pp. 199-217. F. Haskell y N. Penny: *El Arte y el gusto de la Antigüedad*. Madrid, 1990. M. G. Barberini, y C. Gasparri, *Bartolomeo Cavaceppi, scultore romano (1717-1799)*, cat. exp. Museo del Palacio de Venecia, Roma, 1994.

JML

77. Amazona

taller de Bartolomeo Cavaceppi, fines del siglo XVIII
mármol, 71 x 26 x 23 cm
RABASF, Museo, E-70

En el cajón LB venían tres figuras de pequeño formato hechas en mármol que proceden con toda probabilidad del taller de Bartolomeo Cavaceppi. Del grupo de Baco y Ariadna se conserva el modelo en barro en la colección



del Palazzo Venezia en Roma (cat. n° 76), lo que induce a pensar que todas ellas proceden del taller de este escultor especializado en la restauración de esculturas antiguas y muy volcado en la venta de recuerdos para los clientes ingleses. En la primera lista acerca del contenido de la caja, se las describe como *copias del antiguo en mármol de Carrara* y de ésta en particular dice escuetamente: *una Diana*.

Esta es una versión en pequeño de la Amazona Mattei, que había sido restaurada por el propio Cavaceppi; la obra original, realizada en bronce hacia el año 438 a. C., constituyó la aportación de Fidias al tan famoso como literario certamen de las Amazonas convocado en el Artemision de Éfeso, con la competencia de Policleto, Krésilas y Fradmón, y en la que resultó vencedora la estatua de Policleto, tal como lo narra Plinio. En ella, la amazona herida se acercaba al santuario de Ártemis buscando su protección y apoyándose en una lanza para no sobrecargar su pierna lastimada; esta excusa le permitió al escultor ático realizar una obra dotada con un característico dinamismo, enfatizado con el gesto del brazo derecho situado sobre la cabeza para no dificultar la contemplación de su rostro.

La obra apareció en los trabajos de excavación dieciochescos de la Villa Adriana de Tívoli, sin cabeza y sin la lanza que en la restauración fue sustituida por un arco. En la que sería una de las primeras obras de categoría que se le encargaron como maestro restaurador, Cavaceppi eligió para la cabeza una copia de la que tenía la obra policlética, la vencedora del certamen, a partir de una pieza conservada en los Museos Capitolinos, donde se custodia hoy día la obra restaurada.

Es un buen ejemplo de la "restauración-reconstrucción" a que se sometían las esculturas en Italia ya desde el siglo XVI, aunque en esta obra Cavaceppi acusa su trato y amistad con Winckelmann y Mengs, quienes hicieron ver al restaurador principal del Papa y del cardenal Albani la importancia de una restitución que se supeditara al original y no lo desvirtuase. Este comportamiento llevaría en tan sólo una generación, poco después del cambio de siglo, a la desaparición total de los trabajos de restauración completa de las estatuas antiguas; desde entonces se prefiere la consolidación cuando no basta la simple limpieza de las mismas.

Solía por lo general abastecer Cavaceppi su taller con modelos de obras que habían pasado por sus manos bien para restaurarlas, bien para venderlas en el activo comercio romano de la segunda mitad del siglo XVIII. La gran cantidad de encargos que recibía este taller explica la diversa calidad que tienen estas figuras y el distinto tratamiento que se realiza para acabar pequeños detalles

de la superficie y los pliegues de las telas. En este caso se trata de una obra decorativa de buena calidad, realizada en el afamado mármol de Carrara, acorde con la clientela a la que iba destinada, muy adaptada al gusto neoclásico del momento y que responde a un tipo de figuras que tienen su versión más económica en los bizcochos de pasta blanca que se difunden al mismo tiempo por toda Europa.

Bibliografía: Azcue Brea, L., *La Escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Catálogo y Estudio)*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994. Howard, Seymour, "Albani, Winckelmann and Cavaceppi. The transition from amateur to professional antiquarism", *Journal of the History of Collections*, vol. 4, nº 1, 1992, pp. 27-38. Picon, C. A., *Bartolomeo Cavaceppi, Eighteenth-century restorations of ancient marble sculpture from english private collections*, cat. exp. Clarendon Gallery, 23 noviembre-22 diciembre, Londres, 1983. Howard, S., *Bartolomeo Cavaceppi. Eighteenth-Century Restorer*, Nueva York-Londres, 1982. Barberini, M. G. y Gasparri, C., *Bartolomeo Cavaceppi, scultore romano (1717-1799)*, catálogo de la exposición, Museo del Palacio de Venecia, Roma, 1994.

JJSGA

78. Cabeza de Afrodita

taller de Bartolomeo Cavaceppi, 1777/1778

mármol de Carrara, 44 x 22 x 22 cm

RABASF, Museo, E-69

Esta cabeza de pequeño tamaño venía en un cajón que, a diferencia de la mayoría, marcados con iniciales, llevaba un dibujo, por lo que la identificación del destinatario podrá saberse tan sólo cuando se encuentren documentos relacionados con el encargo, el pago o los intentos de recuperación que se hicieron después de la captura. Esta obra llegó con otros mármoles, lo que permite reconocer que es un envío de taller cuya uniformidad sí puede servirnos para hacer algunas consideraciones sobre el conjunto.

Cuando llegó a la Academia de San Fernando la primera remesa de cajones procedente de Málaga se hizo un

inventario del contenido de todas ellas para enviarlo al conde de Floridablanca, del que se conserva el borrador que, según aparece anotado en la carpetilla que lo contiene, procede de la testamentaria del marqués de la Florida Pimentel (Apéndice, Doc. nº 2). El peso total del cajón superaba las treinta y siete arrobas y el contenido se conserva en su totalidad repartido entre la Academia de San Fernando y el Museo Arqueológico Nacional.

Unas veces se especifica que se trata de copias, como es el caso de esta cabeza, y otras se dice que tiene alguna *traza del antiguo*, como es el caso de un retrato masculino que se cree romano. En el mismo cajón venían, entre otras cosas, la urna de Cornelius Aprilis (cat. nº 84), la de Antonia Maxuma y un retrato del que se dice que parece *de algún caballero inglés sobre su basita, de una quarta esforzada de alto en todo*. Por lo que respecta a la descripción que en este primer momento de llegada de los cajones se hizo de esta cabeza, copiada de la Venus de Médicis, figura en los siguientes términos: *copia de la original de la Venus llamada de Medicis con su basita de dicho mármol*.

Las características del envío, unas veces reproduciendo obras conocidas, otras veces simulando manufactura antigua o reaprovechando pequeños pedazos procedentes de las excavaciones, era habitual en los pequeños talleres romanos de fines del siglo XVIII, pero en el caso particular del *Westmorland*, los numerosos indicios sobre los modelos utilizados y las versiones que se conocen de algunos de ellos invitan a pensar que se trata del taller de Bartolomeo Cavaceppi, que estaba en este momento en pleno apo-

geo de su producción y venta a los clientes ingleses. Es una cabecita decorativa de mármol blanco de Carrara muy limpio, que responde en su manufactura a lo más puro del gusto neoclásico como acertadamente ha señalado Leticia Azcue (Azcue, 1994, p. 357), que se ajusta al tipo de recuerdos con los que los viajeros ingleses decoraban los salones de sus mansiones para evocar el viaje del *Grand Tour* que habían hecho en la juventud.



La Venus de Médicis fue venerada y apreciada como una de las más bellas estatuas de la antigüedad; fue copiada en diversos materiales y tamaños en numerosas ocasiones para satisfacer los deseos de los coleccionistas de poseer una reproducción de una de las esculturas más famosas del momento. Artistas y escritores alabaron la delicadeza de sus formas y la corrección de su diseño y no es de extrañar que en el *Westmorland* llegara esta copia de la cabeza, pues durante todo el siglo XVIII se produjeron copias de ella de modo masivo (Haskell y Penny, 1990, p. 361), resultando por tanto fácil adquirir un ejemplar de la misma.

Bibliografía: L. Azcue: *La escultura en la Real Academia de San Fernando. Catálogo y estudio*. Madrid, 1994. M. G. Barberini y C. Gasparri, *Bartolomeo Cavaceppi scultore romano (1717-1799)*, catálogo de la exposición, Roma, 1994. F. Haskell y N. Penny: *El Arte y el gusto de la Antigüedad*. Madrid, 1990. C. A. Picon: *Bartolomeo Cavaceppi. Eighteenth-century restorations of ancient marble sculpture from English private collections*, catálogo de la exposición, Londres, 1983.

ANP

79. Cabeza femenina con diadema

taller de Bartolomeo Cavaceppi, hacia 1777/1778

mármol, 35 x 18 x 20 cm

RABASE, Museo, E-199

Este busto venía en el cajón L, junto con otros envíos de mármoles. Cuando llegó a la Academia en octubre de 1783, con la primera remesa, se anotó su contenido y el peso de cuarenta y nueve arrobas y media de esta caja. Contenía un vaso de mármol, la urna de Livia Venusta (cat. nº 82), la de Cneo Voluntilio (cat. nº 83), un busto masculino del que se dice que es parecido al Druso, otro femenino de una joven con el peinado anudado atrás y éste que aparece descrito en los siguientes términos: *Otro busto tamb. n de mármol blanco de una Joven tamaño natural pelo con un cerco de tocado anudado atrás dos guedejas colgando graciosamente sobre los ombros, es bella, cabeza, parece antigua y del carácter q. seguía Rafael Urbino: sobre su basa, el todo como media vara de alta. Otro de pie y cuarto e iguales señas q. el antes^e, pero no tan bello* (Apéndice, Doc. nº 2). La catalogación no es muy precisa pero sí aparece con suficientes datos como para poder identificar que se trata de este pequeño busto.

El cajón en el que llegó a la Academia pertenecía a una serie de ellos marcada con letras correlativas que, al parecer, iban destinados a distintas personas y en los que predominan los envíos de mármoles. Todos los indicios apuntan a que se trata de obras elaboradas

en el taller de Cavaceppi, a quien se debe la restauración de la Amazona Mattei, de la que viene una copia reducida en el *Westmorland* (cat. nº 77), así como un grupo de Baco y Ariadna (cat. nº 76) y otro de Eros y Psique (cat. nº 75) de los que se conservan los modelos en barro en el Museo del Palazzo Venezia en Roma.

Esta cabeza es totalmente de manufactura moderna aunque tiene restaurada la nariz, trabajo realizado quizás en el propio taller, y que muestra un fragmento de la basa partido posiblemente con anterioridad a su llegada a Madrid. Se trata de una figura de gusto neo-

clásico inspirada seguramente en alguna otra similar o incluso recreada a partir de relieves y monedas; carece de expresión y de rasgos que permitan adscribirla a algún modelo. La diadema pertenece al tocado femenino de figuras ideales y a veces es utilizado para retratos de miembros femeninos de la familia imperial, pero en este caso es un rasgo del gusto de los talleres modernos.



Bibliografía: L. Azcue Brea, *La escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y Estudio*. Madrid, 1994. M. G. Barberini y C. Gasparri, *Bartolomeo Cavaceppi scultore romano (1717-1799)*, catálogo exposición, Roma, 1994. F. Haskell y N. Penny, *El Arte y el*

gusto de la Antigüedad, Madrid, 1990. C. A. Picon, *Bartolomeo Cavaceppi. Eighteenth-century restorations of ancient marble sculpture from English private collections*, catálogo exposición, Londres, 1983.

ANP

80. Cabeza femenina con diadema

taller de Bartolomeo Cavaceppi, hacia 1777/1778
mármol, 44 x 23 x 23 cm
RABASF, Museo, E-26

Este pequeño busto de mármol figura en la lista elaborada en el primer momento de recepción de los cajones, es decir, en la que se menciona como primera remesa, refiriéndose a lo recibido en octubre de 1783 en la Academia describiéndolo como: *Un busto de marmol blanco de una Joven, tamaño natural, peinado anudado atrás, sobre su basa el todo dos pies menos cuarto de alto, parece antiguo.*

La apertura de estas cajas, en ausencia de Antonio Ponz, la realizó el conserje Juan Moreno, que hizo una lista en que puso numeración a los cajones. La correspondencia entre las dos listas permite reconocer el mismo contenido en el cajón número dos en el que anota: *n.º 2... ~~N1º~~—Había seis cabezas de marmol del natural, las cinco antiguas, y una copia moderna de la Venus de Medicis.* Aunque también en el cajón número cinco, junto con otros mármoles incluye: *Una cabeza pequeña antigua de muger, de marmol.*

Es una obra característica de la forma de trabajar que tienen los talleres romanos en estas décadas finales del siglo XVIII, utilizando y reaprovechando fragmentos posiblemente antiguos. La parte de atrás de la cabeza y el moño parece reutilizado y presenta el pelo anudado típico de las copias griegas de figuras del tipo de Afrodita. El aprovechamiento de este fragmento lleva al escultor a hacer una cabeza con un peinado a la griega que, de algún

modo, diviniza colocándole una diadema. El pelo se parte en dos, ondulado desde el centro de la frente y cae en dos mechones sueltos que apoyan en ambos hombros. Esta parte de la pieza que quizás pretende simular antigüedad, como se desprende de la restauración de la nariz, es toda ella moderna y termina en el comienzo de los paños que están hechos con la basa en una tercera pieza.

Era normal ver las esculturas antiguas rehechas, reelaboradas y claramente restauradas en los talleres desde el siglo XVI en adelante. En Roma se había consolidado un gusto por la escultura restaurada y ello incita a que los talleres incluyan entre sus producciones la elaboración

completa, o casi completa, de obras en mármol que responden a un gusto determinado sin que por ello tengamos que ver un intento de falsificación que, en este caso, tampoco podría confundir a un ojo experto. Existe, sin embargo, una diferencia entre estas obras hechas, las más de las veces, con fragmentos de esculturas antiguas y utilizando mármoles igualmente reaprovechados, con respecto a las que se hacían en el más puro y blanco mármol de Carrara, que responden a otra tendencia también del gusto neoclásico.

Hübner vio algo de antiguo en esta obra que quizás le recordaba la Juno Ludovisi, al pretenderla identificar con ella en su estudio de las escul-

turas en las colecciones de Madrid. Para el sabio alemán son modernos solamente el busto con la basa y la restauración de la nariz: *Weiblicher Kopf (Juno?) mit Diadem und an beiden Seiten herabhängenden Stemmata. Neu sind die Nasenspitze und das Bruststück mit Gewand* (Hübner, 1862, p. 226).



Es un tipo de figuras que no están destinadas a formar parte de la colección de esculturas antiguas de un entendido sino que se elaboran de forma masiva, con un destino decorativo de gusto neoclásico muy extendido en las mansiones inglesas.

Bibliografía: L. Azcue, *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y Estudio*. Madrid, 1994. E. Hübner, *Die antiken Bildwerke in Madrid*. Berlín, 1862. M.G. Barberini y C. Gasparri, *Bartolomeo Cavaceppi scultore romano (1717-1799)*. Catálogo exposición, Roma, 1994. F. Haskell y N. Penny: *El Arte y el gusto de la Antigüedad*. Madrid, 1990. C. A. Picon: *Bartolomeo Cavaceppi. Eighteenth-century restorations of ancient marble sculpture from English private collections*. Catálogo exposición, Londres, 1983.

ANP

81. Vasi, Candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne, ed ornamenti antichi disegnati ed incisi dal Cav. Gio. Batt. Piranesi publicati l'anno MDCCLXXIIX

Giovanni Battista Piranesi, 1778

en folio

RABASF, Archivo-Biblioteca, A-1070

Las láminas de "Vasos, urnas, candelabros y demás objetos antiguos" se suponen, todas o casi todas ellas, obra de Francesco Piranesi, hijo del arquitecto Giovanni Battista Piranesi. Desde 1761 este grabador, que trabajaba muy directamente en relación con los agentes ingleses instalados en Roma, como James Byres, Thomas Jenkins o Gavin Hamilton, estableció un importante taller en los bajos del Palazzo Tomati, donde incrementó considerablemente la tirada de estampas para el mercado de los viajeros que llegaban a la ciudad. Las estampas de esta serie de objetos, muchas veces de su propia invención y otras, inspirados en antigüedades procedentes de las excavaciones de Roma, Villa Adriana, Ostia y otros lugares, son utilizadas por Francesco Piranesi desde 1768 a 1778 para venderlas unas veces de forma individual y otras como conjunto.

La encuadernación de estas estampas se hace general a partir de 1778, que es precisamente la fecha a que

corresponden los libros que venían en el *Westmorland*. No tienen todos el mismo número de hojas; en el cajón H se citan *otras treinta y nueve estampas del mismo* (Piranesi) *que representan vasos, ornatos y &*. En el cajón EB venía una serie menor que la anterior: *Libro con veintiuna estampas, Xarrones, Urnas, Candeleros & por Piranesi*. En el cajón FB^t, de Francis Basset, se enumeran los tomos de Piranesi y figura uno citado simplemente como *Vasi e Candelabri-fol.*, mientras que en otros casos no se especifica ni el título ni el número de estampas que tiene.

En los años en que se hace esta serie, bien el padre o el hijo, Francesco, adoptan la costumbre de dedicar nominalmente algunas láminas a sus mejores clientes. De los relacionados con el *Westmorland* directa o indirectamente hay un cierto número en los que reconocemos coleccionistas, viajeros o personas con los que mantenían una estrecha relación como intermediarios. María Udny, hermana de Robert Udny, a quien en el *Westmorland* se le envían estampas de diversos autores, posiblemente destinadas a ser vendidas en Inglaterra, figura entre las personas a las que Piranesi dedica láminas en esta serie. John Barber, con toda probabilidad el propietario del cajón con la marca HB, también figura entre la lista de personajes ingleses a los que Piranesi agradece de esta manera alguna importante adquisición. William Constable, que hace compras en Roma a través de James Byres, había encargado un cuadro de su pariente la condesa de Mahony para la galería del Burton Constable May, que venía en el *Westmorland*. En otro momento debió adquirir importantes series de grabados de Piranesi porque también figura entre las personas a las que le dedica una estampa. Lo mismo ocurre con Francis Basset, William Sandys y Penn Asheton Curzon, a los que se asocia la mayor parte de los volúmenes de estampas del *Westmorland*. Es evidente el interés que tiene la fecha conocida, anterior a 1778, de esta serie de estampas que se encuadernan por vez primera precisamente en este año.

Bibliografía: H. Focillon, *Giovanni Battista Piranesi*, París, 1928. Luigi Ficacci, *Piranesi. The Complete etchings*, Colonia, 2000. Enrique Lafuente-Ferrari, *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional*,



Madrid, 1936. J. Scott, *Piranesi*, Londres 1975. J. Moreno, "Biblioteca de Palacio. Grabados de Piranesi", *Reales Sitios*, 60, 1979, p. 21. John, Wilton Ely, *Piranesi*, cat. exp. Arts Council of Great Britain at the Hayward Gallery, Londres 1978.

MDS-J

82. Urna cineraria de Livia Venusta

siglo XVIII

mármol, 30 x 33 cm

MAN, inv. nº 1985/74/12

Descripción de la "Primera lista de desempaque", remitida por el Marqués de la Florida y Pimentel al conde de Floridablanca el 18 de octubre de 1783: *Caxon* ◊ con peso de 49@ y 5 lb. *Una basa Circular de marmol blanco de pie y quarto de alto y un pie de diametro; con un recuadro al frente, y dentro esta inscripcion: D.M Liviae venustae. C. Livius Fortunatus vaoris benemerenti. V.AN. XIX: M. IX con-*

tornado el recuadro de yedra y su frutilla: a un costado un vaso de vajo relieve y al otro costado un platillo.

Entre los mármoles que llegaron a la Academia en la primera remesa se incluían ~~Quatro~~, *Cinco urnas cinericias de marmol con varios ornatos*. En realidad, se trata de *dos urnas sepulcrales de marmol con una tapa e inscripciones antiguas, adornadas de festones, animalillos & la una cuadrada, y la otra redonda, y, tres urnas cinerarias, ó sepulcrales de marmol con dibersos ornatos: dos de ellos con una cubierta e inscripciones y una sin inscripción ni cubierta* (RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 87-1/4). Dos de ellas se encontraban en el *caxon* ◊ con peso 49@ y 5 lb, y tres en el *caxon* ◻ peso 37@ y 10 lb.

Durante el tiempo que permanecieron en la Real Academia de Bellas Artes, se las consideró antiguas, y en muy poco tiempo se perdió la información acerca de su procedencia, lo mismo que ocurrió con otros objetos del *Westmorland*. No deja de llamar la atención el hecho de que Hübner, en su estudio de las esculturas antiguas de Madrid (Hübner, Berlín, 1862) ignore su procedencia apenas setenta años después de su llegada.

Cuando en 1867 se logra, después de un largo proceso, crear el Museo Arqueológico Nacional, que tuvo su primera sede en el Casino de la Reina, en el barrio de Embajadores, se reunieron para crear un fondo fundacional algunas antigüedades que por decreto aportaron otros museos y colecciones públicas de Madrid. La Academia de Bellas Artes de San Fernando contribuyó un año después con cinco urnas que, desde el principio, se consideraron antiguas. En una carta de su director, José Amador de los Ríos, al ministro de Fomento se informa que *la Real Academia de las tres Nobles artes de San Fernando, deseosa de contribuir á los elevados propósitos de S.M. la Reina ha depositado en el Museo Nacional de Antigüedades por el unánime voto de sus individuos, cuantos objetos arqueológicos poseía dignos de figurar en dicho Central Establecimiento* (MAN, Archivo-Biblioteca, exp. 1868/94). En este momento, cuando las urnas pasan a un museo en el que existen especialistas dedicados a la Antigüedad, comienza la preocupación por realizar con ellas un estudio que, hasta entonces, no había sido hecho durante los años que permanecieron en la Academia de Bellas Artes. Interesaban las urnas como tales por su decoración y su supuesta cronología antigua, pero también había buenos epigrafistas en el Museo Arqueológico Nacional, y no pasó desapercibida la sospechosa manufactura de las inscripciones. Pese a ello, fueron publicadas como piezas romanas en el primer volumen del *Museo Español de Antigüedades* (Catalina, 1872). Catalina, uno de los primeros autores que se enfrentó al estudio de estas urnas, considera que, dado el carácter artísticamente romano de las urnas y la utilización de una decoración en la que aparecen representados todos los emblemas y símbolos de la mitología romana, descarta la posibilidad de que se trate de obras posteriores. No obstante, estas urnas en su conjunto pueden constituir el conglomerado de varios siglos de práctica decorativa, en lo que a las urnas cinerarias romanas se refiere, puesto que en ellas se dan cita varios estilos que serían datables en épocas distintas y motivos claramente modernos. Esta urna, dada su forma circular, fue interpretada como pedestal y cipo; no obstante, en Roma no era extraordinario este tipo de formas para las urnas cinerarias. La tapa está incompleta y le ha sido añadido un pedazo en

otro tipo de mármol. El interior se encuentra vacío y en el fondo se ha perforado un agujero. El tamaño de la urna sería demasiado pequeño para la introducción de la caja de plomo que contendría las cenizas. El frente de la pieza está ocupado por la inscripción que se encuentra enmarcada por una decoración de hojas de parra con sus frutos muy esquemáticos. En el lado izquierdo, aparece un *praefericulum* un tanto extraño, sobre todo por el modo en que aparece representado el pie y la voluta del mango. El lado derecho es ocupado por una pátera que también resulta un tanto extraña en su ejecución.



No obstante, la inscripción llama la atención por las erratas que presenta: D M LIVIAE VENNSTAE C LIVIVS FORTVNATVS UXORIS BENE MERETI V A N XIX M IX. En primer lugar, la inclinación de las astas de la M es muy poco habitual. La forma precisa del genitivo sería *uxori* y la grafía de la E de la palabra MERETI ha sido trabajada como si de una conjunción ET se tratase. Además, también aquí encontramos una errata pues faltaría la N de *merenti*. Este tipo de errores gramaticales difícilmente habrían sido cometidos en época romana antigua. En el siglo XVIII, se puso de moda coleccionar urnas cinerarias, por lo que no resulta extraño encontrar

diseños de estas urnas en la obra de Piranesi, quien recreó muchas de ellas en los grabados de la serie, *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne, ed ornamenti antichi disegnati ed incisi dal Cav. Gio. Batt. Piranesi publicati l'anno MDCCLXXIIX* (cat. n° 81).

Bibliografía: E. Hübner, *Die antiken Bildwerke in Madrid*, capítulo IV: "Die Sammlung der Kunstakademie und des Naturhistorischen Museums", Berlín, 1862. M. Catalina, "Urnas cinerarias con relieves del Museo Arqueológico Nacional" *Museo Español de Antigüedades*, I, Madrid, 1872. *CIL VI 29506. Stradtrömische Marmorurnen*, Maguncia, 1987. I. Negueruela, en *De Gabinete a Museo. Tres siglos de historia*, Museo Arqueológico Nacional, abril-junio, Madrid, 1993. H. Gimeno y A. U. Stylow, "Analecta epigraphica hispanica: manuscritos, calcos, dibujos, duplicaciones", *Sylloge Epigraphica Barcinonensis III*, Barcelona, 1999.

AMSH

83. Urna cineraria de Cneo Volutilio Sesto

siglo XVIII
mármol, 49 x 34 x 47 cm
MAN, inv. n° 2841

Descripción de la "Primera lista de desempaque", remitida por el Marqués de la Florida y Pimentel al conde de Floridablanca el 18 de octubre de 1783: *Caxon* \diamond *con peso 49@ y 5 lb. Una urna de marmol blanco de un pie y tres de ancho; pie y octavo de fondo y un pie de tres cuartos de todo su alto con su tapa: recuadro al fr.^{te} y en el esta inscripcion.*

D.M.

CN VOLVNTILI

SESTI.FEC

La tapa hace frontispicio, en cuyo centro un javali come la fruta de un cesto derramado, a los extremos dos cabezas de muger junto á ellas dos liebres: a los angulos de la urna cabezas de carnero de cuyas astas pende un feston debajo unas aves cogiendo con el pico un lagarto. Los costados correspondientemente adornados.

Esta urna es cuadrada y tiene una tapa a modo de frontón. En cada uno de sus ángulos se representan cabezas de carnero de cuyos cuernos cuelga una guirnalda que es picoteada por una especie de libélula. Este motivo, en el que las orejas del carnero aparecen un tanto alejadas de la cabeza y ocupan el centro de la cornamenta de la que penden las guirnaldas, es un detalle que Piranesi asiduamente reproduce en sus diseños de urnas. Bajo los motivos de los prótomos de carnero, y en cada uno de los lados, un ave sujeta con el pico una lagartija. La tapa presenta forma de frontón con antefijas en forma de máscaras teatrales. A simple vista se puede observar cómo la tonalidad del mármol es distinta con respecto al cuerpo de la urna, lo que puede indicar que, en un



principio, esta tapa no fuese concebida para esta pieza en concreto. Además, en este tipo de urnas cinerarias, la tapa tenía la forma de tejado a dos aguas; sin embargo, en este caso, tan sólo ha sido trabajada de este modo la parte frontal, como si de un tímpano se tratase. Sobre el frontón, se representa a un javalí en actitud de comer los frutos que salen de un canasto volcado, motivo que encontramos también de manera casi idéntica en Piranesi, mientras dos conejos se disponen a ambos lados. En los laterales vemos este mismo esquema, pero en este caso un lagarto ocupa el lugar central en ambos festones.

De toda la pieza, la inscripción llama especialmente la atención. Las letras aparecen de un modo tan claro y tan bien perfiladas, que ha dado lugar a que se piense que fueron añadidas posteriormente al resto de la urna. No obstante, no existe ninguna señal en el recuadro donde aparece el texto inscrito que indique que haya sido borrada alguna otra inscripción anterior. Además, los elementos decorativos tienen un acabado tan perfecto que no parece que existan dos momentos distintos de ejecución.

H. Gimeno y A. U. Stylow (Barcelona, 1999, pp. 92 y 93) consideran que se trata de una urna con inscripción duplicada, pues las tres primeras líneas del texto corresponden a una inscripción ya existente de Roma: D M /CN VOLVNTILI SESTI FEC/ CLAUDIA FELICITAS/ CONIVGI B M (*CIL* VI, 29506). Este tipo de recreaciones para el mercado, copiando el texto de inscripciones antiguas, así como inventando nuevos textos para incluirlos en piezas de los talleres romanos del siglo XVIII con el fin de venderlas como antigüedades, fue una práctica muy habitual entre los falsificadores, especialmente en momentos en que la demanda de este tipo de piezas entre la clientela inglesa se incrementó y daba grandes beneficios a los talleres.

El modo de ejecución de las letras difiere, como han explicado Gimeno y Stylow, con la letra antigua. Esta diferencia se nota especialmente en el ángulo medio de la M al no aparecer a la misma altura que las astas inicial y final, así como en la interpunción, que en lugar de aparecer en el medio dividiendo las palabras, aparece al pie del renglón.

En lo que se refiere a su decoración, Catalina considera que la tapa debe ser de un momento posterior, pues *el decorado de la cubierta... puede considerarse como extraño al monumento* (Catalina, 1877 p. 539). Por esta razón, y con el fin de conseguir un efecto unitario, el escultor ha cargado a la pieza de motivos ornamentales. Según este autor, puede considerarse *como de los peores tiempos de la escultura romana; y si reparamos en el primor con que su ornamentación está desempeñada, nos aventuramos mucho suponiendo que corresponde a la época de Adriano, pues ella se distingue de las posteriores por ciertos detalles en la ejecución de la escultura, muy del*

gusto de los tiempos en que vivía aquel emperador (Catalina, 1877, p. 539). A pesar de su intuición, no consideraba que pudiera tratarse de una falsificación, pues está presente la simbología romana reproducida e interpretada con tal exactitud que en una falsificación sería imposible encontrar.

En realidad, llama la atención la mezcla de estilos en el tratamiento de la decoración. Si bien el cimacio lesbico y las cintas que parten de los cuernos del carnero son tratadas con gran suavidad y delicadeza de líneas, dando la sensación de que el viento las está agitando, este modo de trabajar nos llevaría a pensar en una ejecución de época julio-claudia. Sin embargo, en el remate superior nos encontramos con el trépano, típico de la etapa severiana, en donde esta técnica se utilizaba profusamente para conseguir efectos de claroscuro. De esta forma, nos encontramos ante una pieza en la que la cronología entre los diferentes modos de concebir los elementos decorativos tendría un desfase de hasta unos 150 años. Por esta razón, hay autores que consideran esta urna de autenticidad dudosa (Sinn, Maguncia, 1987, p. 279), mientras que otros piensan que pudiera formar pareja con otra de las urnas de este lote (MAN, inv. n° 2840).

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, funcionaban en Roma un sin fin de talleres dedicados a este tipo de actividades. El taller de Piranesi y de Cavaceppi eran de los más prestigiosos y, de hecho, ambos artistas colaboraban con el fin de hacer publicidad de sus creaciones. Piranesi a través de las láminas, informaba de los objetos que los interesados podrían encontrar en su taller y en el de sus colaboradores. En sus diseños se repiten esquemas compositivos muy similares al de esta urna cineraria.

Bibliografía: M. Catalina, *Museo Español de Antigüedades*, I, Madrid, 1877. M. del Rivero, *El lapidario del Museo Arqueológico de Madrid*, Valladolid, 1933. *C. I. L.* VI 29506. F. Sinn, *Stradtrömische Marmorurnen*, Maguncia, 1987. I. Negueruela, en *De Gabinete a Museo. Tres siglos de historia*, Museo Arqueológico Nacional, abril-junio, Madrid, 1993. H. Gimeno, A.U. Stylow, "Analecta epigraphica hispanica: manuscritos, calcos, dibujos, duplicaciones", *Sylloge Epigraphica Barcinonensis III*, Barcelona, 1999.

AMSH

84. Urna cineraria de Cornelia Nynpha

siglo XVIII
mármol, 41,25 x 37,5 x 30 cm
MAN, inv. n.º 2842

Descripción de la "Primera lista de desempaque", remitida por el Marqués de la Florida y Pimentel al conde de Floridablanca el 18 de octubre de 1783: *Caxon peso 37@ y 10 lb. Una Urna completa de marmol de un pie de alto y pie y cuarto de ancho y un pie escaso de fondo con su tapa en el frente tiene al medio una inscripcion de Cornelius Aprilis: Cornelia & debajo una guirnalda con cara en el centro dos chicos tenantes: es antigua.*

Esta urna es cuadrada y presenta en su cara frontal dos trípodas rematados por máscaras teatrales que enmarcan el espacio principal del frente. En la mitad superior, sobre un cuadro con moldura lisa, aparece la inscripción en la que Cornelius Aprilis dedica el monumento funerario a Cornelia Ninfa. Posteriormente a la dedicación se añade el nombre de Albana Catela cuya relación con los anteriores no se especifica: D. M. A. CORNELIVS APRILIS CORNELIAE NYMPHE PATRONAE OTTIMAE ET ALBANE CATELE B. M. F.

En la parte inferior se representa una guirnalda con ínfulas en cuyo interior aparece el busto de frente de una mujer joven sostenida por dos amorcillos alados. La tapa de la urna tiene forma de frontón, pero únicamente en la parte delantera, si bien era habitual que toda ella tuviese forma de tejado a dos aguas. La roseta en la que terminan los dos extremos de la tapa es de cuatro hojas hechas con surcos y trépanos profundos que siguen un esquema muy repetido en las láminas de Piranesi como, por ejemplo, en la del *Vaso antico di marmo, con urna cineraria sottopostavi (Vasi, candelabri, cippi...*, Roma, 1778). El fron-



tón está ocupado por una tosca cornucopia que también suele ser uno de los recursos decorativos que se empleaban para esta zona de la urna en las recreaciones del siglo XVIII. Mucho más tosca es la cenefa espigada de la parte inferior de la tapa que está torpemente dibujada siguiendo un esquema decorativo que difícilmente podemos aceptar como antiguo. La ejecución de la decoración en relieve tiene una acusada y profunda utilización del trépano aunque utilizado con cierta torpeza, lo que ha hecho pensar recientemente que se tratase de retoques modernos. En ambos lados de la urna se reproduce un grifo.

Negueruela (1993, pp. 269 y 270) pensó que esta urna fuese de finales del siglo I d.C. o inicios del II, al considerar, aunque de forma dudosa, que se asemejaba a las urnas procedentes de Roma u Ostia, pero, a pesar de que se consigue un indudable aspecto antiguo, la ejecución de los detalles, especialmente los elementos decorativos de remate, delatan los rasgos propios de un taller moderno.

Las consideraciones que han hecho algunos autores sobre la posibilidad de que se trate de urnas falsas, retocadas, manufacturas renacentistas, etcétera, no son sino resulta-

do del desconcierto que producen cuando se las pretende analizar como obras antiguas y se ve en ellas ciertos elementos que no encajan con el acabado, forma de tallar e incluso interpretación de los motivos decorativos. Los talleres romanos del siglo XVIII elaboran el tema con manufactura y acabados diversos. En las falsificaciones interesaba reproducir la pieza con la mayor fidelidad posible y, para ello, se requería una buena técnica escultórica y una gran pericia de ejecución. No obstante, los escultores no eran arqueólogos, y el estudio de la Antigüedad estaba aún lejos de convertirse en una disciplina científica, de manera que los artistas no sentían

ningún pudor a la hora de mezclar todos aquellos elementos que conocían precisamente por su contacto directo con las obras antiguas. A pesar de ello, no debemos olvidar que este conjunto de urnas ha sido considerado antiguo durante más de dos siglos.

Bibliografía: E. Hübner, *Die antiken Bildwerke in Madrid*, capítulo IV: "Die sammlung der Kunstakademie und des Naturhistorischen Museums", Berlin, 1862. M. Catalina, "Urnas cinerarias con relieves del Museo Arqueológico Nacional" *Museo Español de Antigüedades*, I, Madrid, 1872. F. Sinn, *Stradtrömische Marmorurnen*, Maguncia 1987. I. Negueruela, en *De Gabinete a Museo. Tres siglos de historia*, Museo Arqueológico Nacional, abril-junio, Madrid, 1993. H. Gimeno, A.U. Stylow, "Analecta epigraphica hispanica: manuscritos, calcos, dibujos, duplicaciones", *Sylloge Epigraphica Barcinonensis III*, Barcelona, 1999.

AMSH

85 y 86. Candelabros

hacia 1777/ 1778

mármol, 162 x 60 x 50 cm

RABASF, Museo, E-46 y E-47

Venían en el *Westmorland* cuatro candelabros repartidos en diferentes cajones que varían según las listas, sin resultar claras todas las iniciales y el número total de cajones en que viajaban. Debido a que estaban desmontados, en un primer momento se ignoraba que formaban parte de piezas mayores, por lo que se describieron las basas como aras triangulares. De esta forma, la parte inferior de los cuatro candelabros venía en el cajón D, que formaba parte de una serie de ellos identificados con letras correlativas. La descripción que se hace en la primera lista de desempaque (Apéndice, Doc. nº 2) es bastante detallada y permite la identificación de cada uno de ellos:

Una Ara antigua triangular de marmol blanco, dos pies y medio de alto y dos pies de cada frente en su basa. en los angulos altos cabezas de Leon con astas; pisan a correspondencia en lo vajo garras tambien de Leon. el bajo relieve en los frentes es una especie de bicha acompañada de aves y fo-

llages: encima tiene una planta tallada circular con tres ojas q. atan hacia las cabezas de los Leones.

Otra Ara antigua compañera y mui parecida a la antecedente.



Otra Ara tambien antigua que varía delas antecedentes en que las cabezas delos angulos altos son de carnero, en no ser de perfil tan ligero como aquellas, y en tener en una cara o frente un fauno de vajo relieve con tirso en una mano y vaso en otra, en otro frente una danzarina mirando en alto; y en el tercer frente un follage.

Otra Ara también antigua, compañera de la última, y que solo se distingue de ella en q. el fauno marcha en diversa actitud, la danzarina lleva un pandero, y mira horizontalmente.



Es ya en 1784, en la lista que Floridablanca remite a Ponz desde Aranjuez con *lo que se ha separado de los caxones de Malaga, para la Academia con arreglo a lo dispuesto por el Ex. mo S. r Conde de Floridablanca*, donde aparecen descritos como una sola pieza: *Quatro pedestales, o aras antiguas triangulares de marmol con diversidad de ornatos, y labores* (anotado a la derecha) *sirven de pie á los candelabros.*

El diseño de los cuatro candelabros es muy canónico y lo encontramos parecido en los grabados. El pedestal triangular descansa sobre tres garras de león; en alguna de las caras se incrustan fragmentos en relieve con figuras de sátiros y ménades, tomados al parecer de relieves antiguos o hechos ex-profeso para adaptarlos al espacio a decorar, con la intención de dar la impresión de que se trata de obras restauradas. La parte superior de la basa aparece rematada por tres cabezas de carnero, siguiendo un modelo repetido en muchas ocasiones en los grabados piranesianos. Todos ellos se rematan en un pequeño *labrum* con decoración gallonada.

Los candelabros como elemento decorativo de los salones se convierten en una de las piezas de cierto lujo para el adorno neoclásico. No había muchos modelos y se inspiran, las más de las veces, en el diseño de las pinturas, que es lo que suele utilizar Piranesi para los muchos ejemplos que incluyó en sus grabados. Tal es la afición de Giovanni Battista Piranesi y de sus clientes ingleses por este tipo de piezas, sean candelabros, urnas o aras antiguas, que durante largos años el artista realizará muchas láminas sueltas con este tipo de pretendidas antigüedades, que en ocasiones dedica a sus mejores clientes (cat. n.ºs 53 y n.º 54). En 1778, que es el año de partida del *Westmorland*, las láminas sueltas con estos temas son encuadradas con el título de *Vasi, Candelabri, Cippi...*, obra de la que vienen varios ejemplares en los cajones del *Westmorland* (cat. n.º 81).

Este grupo de cuatro piezas, muy similares, está elaborado utilizando como pretexto unas placas con relieves neoclásicos en los que aparecen sátiros y ménades bailando en algunas de las caras de las basas. El mismo motivo lo utiliza Piranesi para decorar igualmente la parte inferior de los que dibuja en sus grabados. El diseño global de todos ellos, el cuidadoso dibujo de la parte ornamental y detalles en la manufactura, hicieron pensar desde antiguo que procedían del propio taller de Piranesi y así se hace constar en el *Inventario* de 1804. En esta relación se cometen numerosos errores con respecto a las obras del *Westmorland*, pero no deja de ser curioso que alguien pensara en el momento de describirlos que estaban hechos en el taller de Cavaceppi partiendo de un dibujo de Piranesi o incluso, como dice la descripción que se

hizo entonces, compradas al arquitecto veneciano: *estuvieron en el Palacio Barberini, fueron restauradas por el escultor Lavecepi y se compraron al gravador Piranesi*. Es evidente, y no deja de sorprender, la desorientación que se tenía sobre estas magníficas piezas apenas pasados algo más de veinte años desde su llegada a la Academia. Por lo que respecta a la relación de Piranesi con escultores como Cavaceppi, Pacilli, o incluso Nollekens, es bien conocida, y las obras en las que está documentada la participación del primero como dibujante y los restantes como ejecutores, están muy extendidas en las colecciones inglesas.

Bibliografía: Leticia Azcue Brea, *La Escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Catálogo y Estudio)* Madrid, 1994. John Wilton-Ely, *Piranesi*, cat. exp., Arts Council of Great Britain at the Hayward Gallery, Londres, 1978. John Wilton-Ely, "Vase with Acanthus Frieze and Flute body", en Andrew Wilton and Illaria Bignamini, *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century*, Londres, 1996, p. 207. Seymour Howard, *Antiquity Restored. Essays on the afterlife of Antique*, Viena, 1990.

MDS-J

87. Retrato de Anton Rafael Mengs

Christopher Hewetson, 1778
 escayola, 65 x 40 x 25 cm
 RABASF, Museo, E-43

En las listas del *Westmorland* se cita un retrato de Mengs que venía en la segunda remesa que se entregó a la Academia, en el cajón marcado con las iniciales MG, junto con una cabeza de barro cocido y otra vaciada en yeso. Aparece también mencionado un contenido similar en el cajón señalado con la letra H: *dos cabezas de Yeso, y una de barro cocido. Una de las primeras es el retrato de Mengs*. Ello nos hace pensar en la existencia de otro vaciado como éste que no está localizado o que se ha perdido. Desde el primer momento, este busto fue identificado como de Mengs y así se expresaba en las listas del *Westmorland*. Es natural que las personas que se encar-

garon de hacer el inventario de obras traídas de Málaga reconociesen al artista alemán, debido a la estrecha relación del artista con la Academia.

El pintor neoclásico es representado "a la romana", con el pecho desnudo y sin ningún adorno que pudiera fatigar al espectador, siguiendo seguramente los preceptos del gran teórico del arte que era el retratado. Roma bullía en aquellos años de una auténtica fiebre por la Antigüedad, que contagiaba tanto a italianos como a extranjeros y Mengs había reflexionado largamente sobre la belleza ideal. La cabeza algo girada hacia la izquierda y la boca entreabierta, a punto de comenzar a hablar, nos muestran a un Mengs idealizado y de gesto melancólico, con unos grandes mechones ligeramente ondulados que aportan movimiento al busto, confiriéndole gran expresividad.

De esta obra se conocen varias versiones realizadas en diferentes materiales como bronce, mármol y escayola, que se conservan actualmente en la Academia de San Fernando, en el Museo de Artes Decorativas de Madrid, en la Protomoteca Capitolina de Roma, en la Biblioteca Mazarina de París y en las Staatliche Kunstsammlungen de Dresde.

José Nicolás de Azara, diplomático, coleccionista y biógrafo de Anton Rafael Mengs, encargó a Hewetson algunas obras, entre ellas los retratos de su admirado amigo y de él mismo. Pronto se debieron estrechar los lazos entre estos personajes, y Azara nos da algunos detalles de la realización de su retrato y el clima en que se estaba elaborando, mientras Mengs pintaba un cuadro encargado por el rey, *estaba yo presente con Mr. Hewetson hábil Escultor, que modelaba mi retrato baxo la dirección del mismo Mengs* (Azara, 1780).

Mengs debió orientar también a Hewetson en la ejecución de su retrato (Hodgkinson, 1952-1954, pp. 42 y ss.), y por la extraordinaria calidad del vaciado es muy posible que estemos ante el modelo que le sirvió para la realización del bronce y del busto de mármol hecho después de la muerte del pintor para colocar en su tumba. Azara había encargado a Hewetson un retrato del pintor neoclásico en bronce; éste inicialmente fue colocado en el Panteón de Agripa en Roma, junto a la tumba de Rafael, al que Mengs había admirado toda su vida.

Desde el siglo XVI se había seguido la costumbre de poner bustos conmemorativos de personajes ilustres en el Panteón, dándole al templo un carácter más profano. En 1542 fue fundada por los artistas romanos la *Congregazione dei Virtuosi*, la cual tenía en concesión una de las capillas del templo donde fueron sepultados algunos de estos virtuosos del arte. Desde 1776, en relación con aquellas tumbas, se comenzaron a colocar algunos bustos honoríficos y por esta razón el de Mengs se encontraba entre ellos por expreso deseo de su fiel amigo Azara (Pietrangeli, 1955, pp. 5 y ss.).

El bronce, fechado en 1779, hoy en la Biblioteca Mazarina de París, junto al retrato de Azara realizado por Hewetson en el mismo material, fue sustituido poco después por uno de mármol en el Panteón. Y así lo explica Azara: *indi gli fu fatto collocare il Suo Ritratto in bronzo modellato già sotto la di lui direzione, ora è in marmo perchè l'ho fatto mutare a causa che il bronzo in quel sito non faceva bene.* (Hodgkinson, 1952-1954, pp. 42 y ss.).

El mármol está fechado en 1781, cuando Mengs ya había muerto, y en 1820 fue trasladado del Panteón a la Protomoteca Capitolina junto al resto de retratos que allí había. La decisión de este traslado fue del papa Pío VII, para que el Panteón adquiriera de nuevo su carácter de iglesia dedicada al culto. En la actualidad se encuentra en el Palazzo dei Senatori decorando las salas junto al resto de los retratos citados.

Erróneamente se había considerado que este vaciado había formado parte de la colección donada por Mengs a Carlos III en 1776, y que había llegado a España en dos remesas procedentes de Roma y Florencia (Ramallo, 1973, pp. 181-187. Roettgën, 2001, pp. 116-117).

Hoy podemos afirmar que el yeso de Mengs que posee la Academia de San Fernando está documentado entre la carga que se apresó al *Westmorland* en 1779, pudiéndose fechar así este vaciado con anterioridad a lo que se ha estado haciendo hasta ahora, ya que el *Westmorland* llegó a las costas malagueñas en enero de 1779, deduciéndose, por tanto, que debió ser ejecutado unos meses antes. Tenemos la oportunidad de comparar este busto de Mengs en la Academia de San Fernando con otros dos de barro, del mismo artista, en el que se retratan los caballeros ingleses Francis Basset (cat. nº 52) y John Henderson (cat. nº 70).

Esta rara circunstancia nos permite comparar la forma en que Hewetson trató tres encargos distintos en un espacio de tiempo muy corto, que hemos de situar en 1778. La forma en que está trabajada la parte posterior es idéntica en los tres casos. Pero aún más personal, como rasgo estilístico de este escultor, es la forma cuidadísima con que trabaja las líneas del pelo en cada uno de los retratos. En todos ellos se recrea en un realismo muy característico, en el que el escultor hace alarde de una técnica poco frecuente. Las líneas incisas muy finas con que indica el pelo de las cejas, es el mismo en los tres casos. Por último, el busto



desnudo y la forma de cortarlo es igual en el de Mengs que en el de Francis Basset (cat. nº 52).

Bibliografía: J. N. de Azara, *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del rey*, Madrid, 1780. A. Tofanelli, *Descrizione delle sculture, e pitture che si trovano al Campidoglio*, Roma, 1820. P. Righetti, *Descrizione del Campidoglio*, Roma, 1833. T. Hodgkinson, "Christopher Hewetson, an irish sculptor in Rome", *Walpole Society*, 1952-1954, pp. 42 y ss. R. Gunnis, *Dictionary of British Sculptors 1660-1851*, Londres, 1953, p. 199. V. Martinelli y C. Pietrangeli, *La Protomoteca Capitolina*, Roma, 1955. W. G. Strickland, *A Dictionary of irish artists*, Ireland, 1969, volumen I, pp. 479-480. G. Ramallo, "Christopher Hewetson, tres obras suyas en España", *Archivo Español de Arte*, nº 182, 1973, pp. 181-187. L. Azcue Brea, *Inventario de las colecciones de escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1986. L. Azcue Brea, *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y estudio*, Madrid, 1994, pp. 257-259. S. Roettgën, *Mengs. La scoperta del neoclassico*, Padua, 2001.

ANP

88. Madonna della Seggiola

anónimo, siglo XVIII
copia del original de Rafael Sanzio (1516)
óleo sobre lienzo, 28 cm de diámetro
RABASE, Museo, inv. nº 506

Descripción en la lista de Antonio Ponz en 1784: *Caxon ED. Copia en chico, como de una quarta y media en quadro, y es de N.º S.ª dela Segiola de Rafael.*

La primera noticia que se conoce acerca de este lienzo, data de 1589, año en el que se atestigua su presencia en la Tribuna de los Uffizzi, por lo que probablemente pudo ser comprada por el apasionado coleccionista Fernando I, Gran Duque de Toscana. A pesar de tratarse de una obra tan famosa, la ausencia de noticias en la documentación sólo puede explicarse considerando que fuese una obra destinada al culto privado. Precisamente la aparición de una elegante silla, que le da nombre al cuadro y que corresponde al tipo de *sedia camerale*, reservada a los altos dignatarios, indica que

esta madonna quizá pudo ser encargada por un personaje importante de la corte papal, o por el propio papa León X.

En 1723, el lienzo se trasladó al Palazzo Pitti. Convertida en la más célebre Madonna de Rafael, copiar esta obra se consideraba una oportunidad única para demostrar la capacidad y dotes de un pintor. A su vez, también resultaba ser una garantía ya que era muy demandada en el mercado artístico. Existía un número reducido de permisos para copiar esta obra, por lo que muchos artistas se veían obligados a recurrir a recomendaciones especiales con el fin de conseguir una autorización. Únicamente podía haber un pintor al día copiando la Madonna, de modo que no incomodase a los visitantes. La lista de espera giraba siempre en torno a unos diez o veinte artistas, y podía ser de varios meses o incluso años. De hecho, había artistas que programaban el viaje a Florencia dependiendo de la fecha en la que tuvieran disponibilidad para copiar el lienzo. Las copias de la *Madonna della Seggiola*, bien sea en lienzo, miniatura o grabado fueron muy numerosas sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, como así constatan los permisos de exportación. En muchas ocasiones se realizaban variaciones sobre la copia, siendo la más difundida la de cuerpo entero con un esquema rectangular. Ejemplo de ello es un boceto preparatorio que Giovanni Paolo Pannini realizó para la Galería del Cardenal Silvio Valenti Gonzaga. En este boceto, hoy en el Museo de Bellas Artes de Marsella, aparece el propio artista retratado de perfil delante de un lienzo en blanco, que en el cuadro definitivo representará a la *Madonna della Seggiola*.

Fue el primer cuadro que los franceses capturaron en 1799, y estuvo expuesto de 1800 a 1804 en el Louvre, siendo posteriormente colgado en los apartamentos de la emperatriz Josefina en el castillo de Sant Cloud. En 1816 fue devuelto al Palazzo Pitti.

En el siglo XVIII, la literatura de los viajeros que realizaban el *Grand Tour* catapultará a la fama este lienzo al considerar que la contemplación de esta obra era una de las etapas obligadas del viaje en Italia. En 1728, Montesquieu destacaba la superioridad de la

Madonna della Seggiola frente al resto de las *madonnas* rafaelescas. Esta obra, en la que se representa una escena de la Virgen con el niño y San Juanito, pasó de ser una imagen devota a una obra de género. Muchas han sido las especulaciones acerca de la identidad de la mujer que sirvió como modelo; la leyenda ha visto en la imagen de la virgen a la hija de un vinatero, o quizá, según la hipótesis más aplaudida,

a la amante del pintor, pues

como dijese Burckhardt en

el *Ciceron* (Floencia,

1952, p. 983), en esta

obra se representa a

una de las más

bellas mujeres

italianas.

Jonathan

Richardson,

que había

publicado en

1722 la primera

guía de obras de

arte en Italia, exalta

la belleza,

impecable ejecu-

ción y colorido de

esta obra (Amsterdam,

1728, pp. 121-123). Jean

Nicholas Cochin (París, 1758,

vol. II, pp. 66-67) consideraba que se

trataba de *une des plus belles choses qu'on puisse*

voir de ce grand maître.

De este modo, la *Venus de Medici*, la *Venus de Urbino*

de Tiziano y la *Madonna della Seggiola* de Rafael se

convirtieron en los tres baluartes de las colecciones

granducales. Como prueba de ello, es interesante

destacar la vista ideal de *la Tribuna de los Uffizzi* de

Zoffany. Los visitantes de la tribuna se dividen en

tres grupos principales. Aquellos que contemplan la

Venus de Medici, los que se encuentran entorno a la

Venus de Tiziano, y un tercer grupo que se encuentra

cercano a la *Madonna Niccolini*, pero que, sin embar-

go, dirigen la mirada al lienzo colgado de la *Madonna della Seggiola* que se encuentra a sus espaldas y constituye el centro de las líneas compositivas del grupo. Es interesante esta apreciación pues uno de estos personajes es precisamente George Legge, el hijo del *2nd Earl of Darmouth* a quien iba dirigida esta pequeña copia de la *Madonna*. Probablemente

George Legge compró esta copia a su

paso por Floencia en diciembre

de 1777.

Bibliografía: J. Richardson,

Traité de la Peinture, et de

la sculpture, Amsterdam,

1728. J. Burckhardt,

Il Cicerone, Guida

al godimimento delle

opere d'arte in

Italia, Floencia,

1952. Charles

Nicholas Cochin,

Voyage d'Italia

ou recueil de

notes sur les ou-

rages de peinture et de

sculpture, qu'on voit

dans les principales

villes d'Italie, vol. II,

París, 1758. O. Millar,

Zoffany and his Tribuna, Londres,

1967. Cat. exp. *Raffaello a Firenze.*

Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine.

Floencia, 11 enero-29 abril, Milán, 1984. M. Greenhalgh, *La*

tradición clásica en el arte, Madrid, 1978. J. Ingamells, *A*

Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800, New

Haven y Londres, 1997.



AMSH

89. *El Origen de la Pintura*

David Allan, hacia 1776
 óleo sobre tabla, 38,10 x 30,48 cm
 RABASE, Museo, inv. n° 95

Existen en la colección de la Academia de San Fernando dos pequeñas tablas ovaladas en las que se representa, pintado al óleo, el tema de la *Invención de la Pintura* (inv. n° 95 y n° 513). Se reproduce en ellas la versión del escocés David Allan, y llegaron a la Academia en los cajones marcados GM, cuyo destinatario no hemos identificado por el momento. En ellos se representa a un joven sentado de espaldas mostrando el perfil. En sus rodillas sostiene a una mujer, Dibutades, que al abrazarle se gira para trazar la sombra de su amado proyectada en la pared. La escena transcurre en un interior en penumbra donde la luz emana de una lámpara de aceite. Es el estudio del alfarero Butades, padre de la joven. El episodio lo conocemos por Atenágoras y Plinio el Viejo (*Historia Natural*, XXXV) quienes describen, en dos versiones similares, esta leyenda muy popular entre los artistas del siglo XVIII. El hecho de que apareciese recogido en la *Enciclopedia* de Diderot y D'Alembert, muestra la gran aceptación de que gozó en una época de recuperación del mundo clásico. En el momento de llegada a la Academia de San Fernando fueron descritos por Ponz como *Dos ovalitos pintados al oleo en tabla que representan una misma cosa y es la invención de la pintura: ambos copias*. Como vemos, en un principio se omite el nombre del autor, que no consta, aunque en los inventarios realizados algunos años



después ya se atribuyen a David Allan. Esto ocurre en el borrador para el *Inventario de la Academia de 1796*, donde figura uno de ellos como: *138 Un ovalo en tabla que representa la Invención de la Pintura copia del Ingles Allan cuyo quadro grabo en Roma Domingo Cúnego en 1776 tiene de alto media vara y una tercia de ancho*. Podemos comprobar cómo en este primer inventario, y pese a que ninguno de los dos óvalos está firmado, se atribuye su ejecución a un pintor desconocido en los ambientes artísticos españoles de la época. El motivo seguramente se debiera al hecho de que un grabado copiado del cuadro de Allan venía también en uno de los cajones con la marca F^sB, destinado a sir Francis Basset. En una de las listas aparece descrito junto con otras láminas, *Veinte y una estampas sueltas de las vistas de Sicilia...*, y otra *del Origen de la Pintura*. Sabemos que en 1776 Domenico Cunego dibujó y grabó una plancha de este cuadro, a la que añadió la leyenda *Da Allan pinxt 1775*. Esta lámina no ha sido localizada aún en los fondos de la Academia pero todo parece indicar que la identificación en los inventarios estuvo basada en ella.

El artista escocés David Allan se había formado en Glasgow y en 1767 viajó a Italia, donde residió durante diez años. Entre sus amigos y protectores en Roma se contaban sus compatriotas escoceses Gavin Hamilton y James Byres. Fue Byres precisamente quien en 1776 adquirió *El Origen de la Pintura*, para mostrarlo en la *drawing-room* de su casa en la Strada Paolina, que tenía dedicada a la obra de artistas contemporáneos. En la actualidad este cuadro se encuentra en la Galería Nacional de Edimburgo, donde ingresó a fines del siglo XIX con la anotación errónea de que había sido ganador del concurso de Balestra de 1773 en la

Academia de San Lucas de Roma. Posteriormente ha podido comprobarse que dicho premio le fue concedido efectivamente a David Allan ese año, pero por otro lienzo con el tema homérico *Incontro di Ettore e Andromaca nelle Porte Scee*, lo que le convertía en el primer británico vencedor de dicho certamen.

El original conservado en Edimburgo está firmado: *D. A. Pint./1775*. Es de idéntico formato y medidas que los de la Academia y parece que cuando se hicieron estas copias debía estar en manos de James Byres. En cuanto al autor de los que posee la Academia de San Fernando, hay que subrayar el hecho de que no están firmados. Sin embargo, no podemos descartar totalmente al propio Allan, ya que conocemos el caso de una copia de *El origen de la Pintura* que él mismo realizó para su amigo James Denholm. Por lo que respecta al destinatario de los óvalos, sabemos que este artista solía obsequiar a sus mecenas con el envío de obras producidas en Roma. Aunque hay que tener en cuenta que David Allan regresa a Inglaterra en 1777, por lo que cabe la posibilidad de que fuese él quien solicitase de Byres estas copias cuando ya se encontraba en Londres. En cualquier caso, la identidad del propietario del cajón GM sigue siendo un tema abierto en nuestra investigación.

En las cuentas de la Academia de 1784 aparece el pago del conserje Juan Moreno al ebanista y dorador Diego Carriazo por los marcos de estas dos pinturas.

Bibliografía: María Dolores Sánchez-Jáuregui, "El Origen de la Pintura del escocés David Allan, dos copias en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Academia de España en Roma 2001*, Madrid, 2001, p. 64 y ss.

Esta lámina grabada por José Gómez de Navia sobre dibujo de José López Enguïdanos ilustra, con la escena inscrita en el óvalo, el pasaje de la tradición clásica sobre la invención de la pintura (Plinio, *Historia Natural*, XXXV). Junto a la fecha, 1790, y el nombre de los autores, se incluye la siguiente leyenda: *Origen de la Pintura. Sacada de la tabla del mismo tamaño que, aunque se ignora el autór, se conserva con aprecio en la Real Academia de S^ñ. Fernando*. La estampa y su matriz se conservan en la



MDS-J

90. *El Origen de la Pintura*

José López Enguïdanos (grabador) y
José Gómez de Navia (dibujante), 1790
cobre y talla dulce a puntos, 36,5 x 29,2 cm
Calcografía Nacional, inv. n^o R. 3366

Calcografía Nacional, y se han podido localizar otras dos láminas en la Biblioteca del Palacio Real y la colección de estampas del Museo Municipal de Madrid.

Como explica la inscripción, la lámina reproduce el cuadro que con el mismo título se conservaba en la Academia de San Fernando, si bien las medidas del grabado son inferiores a las del óleo (38,10 x 30,48 cm), y no iguales como afirma la leyenda. La pintura había llegado a la Academia con la primera remesa de cajones

traída de Málaga, y en realidad se trataba de dos cuadros que fueron anotados por Ponz de la siguiente manera: *Dos ovalitos pintados al oleo en tabla que representan una misma cosa y es la invención de la pintura: ambos copias* se toma el uno.* Como vemos, en la plancha no se hace ninguna alusión a esta procedencia ni a la existencia de dos copias con el mismo tema (cat. nº 89).

El hecho de no referirse a las causas de su entrada en la Academia, sólo siete años después de la misma, se puede explicar dentro del silencio oficial que se impuso en todo lo relativo a la presa hecha a los ingleses o, quizás, a la ignorancia de los autores.

Seis años después de la fecha de ejecución del grabado se realizó el primer borrador para el *Inventario de 1804*. En él se enumeran ambas copias con la siguiente información: *138 Un ovalo en tabla que representa la Invención de la Pintura, copia del Ingles Allan cuyo quadro grabo en Roma Domingo Cúnego en 1776 tiene de alto media vara y una tercia de ancho. [al margen] ~~es~~ La hija de Debutades Alfarero, ~~mat~~ de Corintio, que segun Plinio pensando conservarse en algun modo la presencia de su Amante, que iba á ausentarse de ella, saco los trazos sobre su sombra ala luz de unas lámparas, y hallaron felizm^{te}. que estos trazos tenian bastante semejanza con el rostro de su Amante motivo para q^e. ella llevase su ausencia con menos dolor.* *140 Una copia igual en todo á la del númº. 138.* Como ya se ha explicado (cat. nº 89), cuando se realizó este borrador ya sabían que la obra era de David Allan debido muy seguramente a la identificación del grabado de Cunego.

Resulta interesante el comentario referente a la estima en la que se tiene la pintura, cuyo tema encaja perfectamente dentro de las corrientes dieciochescas de recuperación del mundo clásico, que hicieron de éste uno de los asuntos favoritos por las Academias. Ello, unido a la calidad de la pintura, debió animar a los artistas a realizar esta plancha, coincidiendo ese mismo año con el nombramiento, ya como órgano independiente y regida por sus propios estatutos, de la Real Calcografía a la estampería creada en 1789 como nuevo departamento de la Imprenta Real.

Durante la década de los años noventa, José Gómez de Navia, alumno de Manuel Salvador Carmona y pensiona-

do real, desarrolló una gran actividad en el grabado, colaborando en numerosas ocasiones con José López Enguïdanos como dibujante. Ambos participan en la serie de *Retratos de Ilustres españoles*, en la serie de la *Tabla de Cebes*, y publican, en 1795, la *Colección de cabezas de asuntos devotos sacadas de quadros de pintores célebres, grabadas al estilo del lápiz por Don Josef Gómez de Navia*, en la que los dibujos son, en su mayoría, de José López Enguïdanos. Aunque quizás el trabajo de Navia será más recordado por la *Colección de diferentes vistas del Magnífico Templo y Real Monasterio de San Lorenzo de el Escorial*, comenzada a principios del s. XIX y que se compone de doce estampas dibujadas por Gómez de Navia y grabadas, siete de ellas, por Tomás López Enguïdanos, hermano de José. Así pues, podemos decir que esta lámina constituye un ejemplo más del "tándem" artístico que formaron Gómez de Navia y José López Enguïdanos.

Pero el grabado debe encuadrarse también dentro de otro importante capítulo en el episodio del *Westmorland*, el que corresponde a las copias, versiones y reproducciones que originaron al cabo de los años estas piezas que ya formaban parte de la colección de la Real Academia. Es el caso de las pinturas descritas en el segundo pliego de desempaque de la lista del conserje Juan Moreno: *Caxon de Pinturas Una al olio de un Niño de medio cuerpo tamaño natural con una rosquilla y frutas en las manos, sin marco. Otra compañera de un Niño riyendose con un Gilguero en la mano.* Pinturas que, a principios del s. XIX, sirvieron como inspiración para la decoración, pintada e inscrita en óvalos, de un plato y taza de la manufactura del Buen Retiro.

Bibliografía: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Catálogo general de la Calcografía Nacional*, Madrid MCMLXXXVII. Carmen Mañueco Santurtún, "Plato y Taza 1803-1808", en: Museo Arqueológico Nacional, *Manufactura del Buen Retiro 1760-1810*, pp. 268-269. J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Hildesheim, 1971, p. 67. María Dolores Sánchez-Jáuregui, "El Origen de la Pintura del escocés David Allan, dos copias en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Academia de España en Roma 2001*, Madrid, 2001, p. 64 ss.

MDS-J



91. Vista del convento de San Cosimato

Atribuido a Jacob Phillip Hackert, 1777/1778
 óleo sobre lienzo, 101 x 128 cm
 RABASF, Museo, inv. n° 113

Es uno de los 52 cuadros al óleo que venían en los diferentes cajones del *Westmorland*, aunque por las medidas y el tema representado debe pertenecer al cajón ARy, que atribuimos a Allan Ramsay: *Caxon ARy Dos países al oleo como de seis cuartas de largo y cinco de ancho*.

La atribución a Hackert figura en los inventarios de la Academia desde comienzos del siglo XIX, pero no se trata de una obra firmada, como era habitual en este pintor de paisajes. El tema, sin embargo, nos hace pensar que pueda tratarse de un pintor inglés de los que participaron aquellos años en el proyecto de Ramsay para estu-

diar y documentar los alrededores de la villa de Horacio, cerca de Vicovaro.

Representa el valle del río Anio desde un lugar próximo a Vicovaro y se ven las ruinas del acueducto de Claudio (*Anius Novus*) y el puente de la vía Valeria. En la parte alta de la izquierda se puede ver el convento de San Cosimato, donde unos años antes se había encontrado reutilizada la inscripción que iba a permitir reconocer con seguridad la proximidad de los campos horacianos. La localización de la villa de Horacio había sido durante largo tiempo uno de los temas que atrajeron a geógrafos y anticuarios en los alrededores de Tívoli. Ya Phillip Clüver, en su obra *Italia Antiqua* (1624), había tratado de hacer identificaciones de lugares basándose en semejanzas toponímicas que fueron inmediatamente discutidas por sus seguidores y particularmente por su discípulo Lucas Holstenius, quien más acertadamente la situaba

en el valle de Licenza (cat. nº 42). La verdadera identificación del territorio parte del hallazgo de una inscripción encontrada en 1757 por Giuseppe Petrocchi en la que se menciona un grupo de propiedades rústicas conocidas como *massa Mandelana*, lo que coincide con la afirmación de Horacio (*Epístolas*, 1.18.104-105) de que su mansión campestre está junto a la ribera llamada Digentia, de la que dice que es *la fresca corriente de la que bebe Mandela*, una población que mantuvo en época moderna el nombre de Bardella.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII se intensificó el interés por localizar la villa de Horacio y se editaron dos obras que son posiblemente decisivas para el proyecto que más tarde iba a impulsar el pintor escocés Allan Ramsay. Una de ellas es la de Domenico de Santis *La villa D'Orazio* (1761), y otra, la del abate Campmartin De Chaupy, *Decouverte de la maison de campagne d'Horace* (1767-69) (cat. nº 42). Con estos antecedentes y la formación clásica y el gusto por los poetas latinos que había recibido de su padre, Allan Ramsay se plantea hacer un estudio pormenorizado del lugar para el que solicita la colaboración de pintores, entre los que incluye a su paisano Jacob More. Este estudio, que lleva el título *Enquiry into the Situation and Circumstances of Horace's Sabine Villa Writen during travels through Italy in the years 1775, 76 and 77*, no llegó a publicarse, pero fue sin duda el proyecto que impulsó el interés de los artistas y los viajeros ingleses hacia este territorio sabino.

Al final del verano de 1777, fecha en la que comienzan a llegar a Italia los viajeros que enviaron sus recuerdos y libros en el *Westmorland* un año más tarde, Allan Ramsay estaba trabajando en la documentación del territorio comprendido entre Vicovaro, el convento de San Cosimato, Cantalupo Licenza, Roccagiovine y el monte Rotondo, el Monte Lucretile de Horacio. Se convierte de este modo en una excursión obligada para los *grand-touristas* de aquel año y ello explica la adquisición de algún cuadro en que recordarían aquellos paisajes.

Un óleo de mayor tamaño, tomado casi del mismo lugar, venía en uno de los cajones de Francis Basset y ha estado hasta ahora atribuido erróneamente a uno de los pensionados españoles en Roma. Es de peor calidad en su

ejecución y tiene en el ángulo inferior izquierdo la firma de Salomón Delane, otro de los artistas que colaboró con Ramsay y del que se sabe muy poco. La peculiaridad de este cuadro estriba en el hecho de que debe basarse en apuntes tomados algún año antes de la fecha de la firma (Roma, 1778), porque no se ve junto al puente el molino que figura en las demás versiones conocidas y entre ellas en éste que hemos seleccionado. La presencia o no del molino, del que hoy quedan todavía las ruinas, permite establecer un cierto orden en las muchas variantes que se conocen de este paisaje.

Una acuarela en la National Gallery de Escocia (NGS, D-5014) estuvo atribuida durante largo tiempo a Jacob More y actualmente a Carlo Labruzzi, aunque con serias dudas. En ella se ofrece la misma vista, pero sin la casa del molino, desde un punto ligeramente más próximo al puente y las ruinas del acueducto. Del mismo momento, anterior a la mencionada construcción, debe ser el apunte tomado por Salomón Delane para el cuadro mencionado. Este otro, sin embargo, es de hacia 1777/1778 y en él aparece ya la casa del molino. La fecha del *Westmorland* es decisiva para esta apreciación.

En 1780 el paisajista alemán Jacob Phillip Hackert viene atraído por la fama que ya debió haber adquirido el lugar y hace una serie de guaches, precedidos de una lámina topográfica, en la que resume en diez vistas el espacio comprendido entre Vicovaro y el Colle Rotondo, donde termina el recorrido en una gruta de cabras de difícil acceso: *La Grotte de Chevres sur le Mons Lucretillus*. Esta colección de diez guaches, que después de estar perdida durante largo tiempo fue adquirida recientemente para el Goethe Museum de Dusseldorf (inv. nº NW 1796-1805/1982), está firmada en 1780. En ella figura con el número 2 el tema de este cuadro con escasa diferencia en el protagonismo de las montañas del fondo. Estos guaches fueron conocidos a partir de los aguafuertes que realizó su hermano George Hackert, hechos en Roma con la colaboración de B. A. Dunker para atender la demanda de los viajeros, y gracias a ellos se disponía, antes de la reaparición de los originales, de la colección completa y la fecha de 1780 en que habían sido facturados. El correspondiente a este lugar lleva el texto: *Nº III. Peint à Guache par J. Ph. Hackert 1780. Gravé à l'eau*

forte par B.A.Dunker et terminé par George Hackert. Vue d'une partie du convent de S'Cosimato. Avec le pont moderne sur l'Anio et une partie de l'aqueduc de Claude. Unos años más tarde, hacia 1790, el grabador italiano Luigi Sabatelli, movido por la gran aceptación de esta colección de estampas, hace una nueva, con los textos en inglés y francés, a la que le introduce figuras de su invención con el título *Raccolta di N° 10 Vedute rappresentanti la villa d'Orazio o la sua abitazione di campagna ed i siti circinvicini*. En la página del título explica que *indica con numeri romani i pinti dai quali il Pittore Philippo Hackert le ha esprese, con le figure allegoriche al poeta sudò, d'invenzione e disegno di Luigi Sabatelli, incise a bulino da Francesco Morel*.

En el contexto del estudio de los lugares horacianos este lienzo tiene la importancia de haber sido adquirido en un momento en que el proyecto de Allan Ramsay estaban en pleno apogeo. El cajón en el que iba parece indicar que se trata de un encargo del propio impulsor de los estudios del lugar en aquellos años. Otro de mayor tamaño y con el mismo tema, presente en el *Westmorland*, aporta la firma de Salomón Delane y el año de 1778. La fecha de la presa atribuye, por último, una cronología precisa a este cuadro, que nos permite rehacer las versiones del mismo tema durante casi una década.

Bibliografía: W. Krönig, *Hackerts Zehn Ausichten*, 1780, Colonia, 1983. C. Nordhoff y H. Reimer, *Jacob Phillip Hackert, 1737-1807. Verzeichnis seiner Werke*, Berlín, 1994. B. D. Frischer y I. G. Brown, *Allan Ramsay and the Search for Horace's Villa*, Aldershot, 2001.

JML

92. La Aurora

Guido Reni (pintor) y Jacob Frey, 1722 (grabador)
 aguafuerte y buril, 87 x 38,3 cm
 RABASE, Archivo-Biblioteca, Gr-2221

Descripción en la lista realizada por Antonio Ponz en 1784: *Caxon LD. Otras dos à parte de la misma Colección*

que representan à Ariadna, y al Carro del sol, obra de Guido Rheni.

Jacob Frey nació en el cantón suizo de Hochdorf en 1681. Era hijo de un tallista en madera y se formó como grabador junto Schreiber, artista que había viajado a Italia. Franz Jos. Meyer von Schauensee fue su mecenas y gracias a él pudo viajar a Roma en 1702. Continuó su formación de la mano de Arnold von Westerhout y, tras un intento fallido por entrar a trabajar en el Vaticano, colaboró con el grabador Nicola Oddi. En 1709 entró en contacto con Carlo Maratta, quien sería fundamental en su carrera pues gracias a él tuvo la posibilidad de realizar obras para Clemente XI y Clemente XII. Frey llegó a ser uno de los grabadores más importantes de Italia y fue muy reconocido también en el resto de Europa. Pasó el resto de su vida en Roma, donde se dedicó al comercio de grabados al abrir una editorial de estampas en su domicilio de la Via Tritone.

La *Aurora* de Guido Reni fue una de las obras más reproducidas del pintor boloñés, probablemente porque con ella alcanzó la cresta de la perfección artística al reunir elementos propios de la Antigüedad clásica y la experiencia de Rafael. Si en su época Guido Reni fue uno de los artistas más populares de Italia, en el siglo XVIII ocupó una posición similar en Gran Bretaña.

Las reproducciones en estampa de esta obra fueron muy numerosas, convirtiéndose con el tiempo en una fuente inagotable de inspiración para los artistas, especialmente a partir del último tercio del setecientos. Se realizaron nueve estampas ejecutadas en orden cronológico por Giovanni Battista Pasqualini (1619-1634), Robert van Audenaerd (1663-1743), Jacob Frey (1681-1752), William Bailley (1723-1792), Salvatore Tresca (1750?-1815), Raphael Morghen (1758-1833), Thomas Kirk (1765-1797), Francesco Rainaldi (1770-1805), y Fritz Dinger (1827-1904).

Diversas reproducciones de la obra de Guido Reni viajaban en el *Westmorland*. Entre ellas encontramos una copia en temple, *una sobre ~~papel~~ pergamino al temple copia en pequeño de la pintura llamada las Horas, o Carro del Sol de Guido con marco dorado; un pie y diez dedos de ancho, y tres pies y cuarto de largo*, (cat. n° 93) y una copia en óleo, *copia de la Aurora de Guido, ò carro del Sol*.



De seis cuartas de largo, y quatro de ancho. Esta última fue atribuida a Domingo Alvarez, aunque sin fundamento al no existir constancia de ella en las Actas de la Academia. Las colecciones de estampas de Frey tuvieron una amplia acogida, especialmente entre los ingleses que visitaban Roma; por esta razón, no es algo casual que en la Academia de San Fernando se conserven diversos grupos de estampas de este artista de las que hemos podido contabilizar un total de 53, entre las que se encuentran cuatro grabados de la Aurora: *Caxon G M. Rollo de 10. estampas de la colección de Frei. Otro rollo. 11. estampas de la misma colección. Otro con las dos estampas de dicha colección, que representan à Ariadna, y el Carro del Sol, de Guido Rheni.*; *Caxon LD. Veinte y ocho estampas sueltas de la Colección de frei, y otras. Otras dos à parte de la misma Colección que representan à Ariadna, y al Carro del sol, obra de Guido Rheni* (RABASF, Archivo-Biblioteca, 87-1/4). En la biblioteca de la Academia se conserva actualmente esta estampa de la *Aurora* realizada por Jacob Frey. Este grabado se encuentra suelto, tal y como se describía en el inventario, y presenta en la parte superior de su reverso las iniciales manuscritas *PY* (presa inglesa), lo que indica que formaba parte del cargamento de obras de arte que transportaba el *Westmorland*. Se encontraba en el interior del cajón L. D. cuyo destinatario era lord Darmouth, 2nd

Earl of Darmouth. Su hijo, lord Lewisham, fue quien adquirió este grabado probablemente durante su estancia en Roma entre enero y abril de 1778 y lo envió a su padre junto a muchos otros objetos.

La estampa se realizó en 1722 en un formato grande de dos folios de papel, por lo que hoy presenta dos marcas de doblez vertical. Jacob Frey aprendió junto a Carlo Maratta diversas técnicas de grabado, especialmente el aguafuerte combinado con buril, que es precisamente la técnica utilizada en esta estampa. El trazo poderoso del buril sobre la superficie crea, a partir de la intersección de líneas, gran cantidad de rombos y puntos fuertes. Gracias a la talla dulce se consiguen mediostonos que otorgan gran expresividad al dibujo e importantes efectos plásticos. La exactitud en el dibujo, los efectos armónicos y la delicadeza de líneas, todo ello acompañado de expresividad y elegancia de trazo, otorgan a esta obra un importante valor pictórico.

Bibliografía: M. Ch. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, tomo II, París, 1856. Thieme-Becker. *Kunstler Lexikon*, tomo XII, Leipzig, 1916. V. Birke, *Guido Reni, Zeichnungen*, Viena, 1981. D. S. Pepper, *Guido Reni. A complete catalogue of his works with an introductory text*, Oxford, 1984. K. Oberhuber y V. Birke, *Guido Reni und der Reproduktionstich*, Viena, 1988. M. A. B. Piquero López, "Copias



académicas de maestros italianos (Exposición Enero-Febrero 1993)",
Academia, vol. II, año 1993.

AMSH

93. La Aurora

anónimo, antes de 1779
copia de Guido Reni
temple, 76,3 x 33,4 cm
RABASF, Museo, n° inv. 531

Descripción en la "Primera lista de desempaque", remitida por el Marqués de la Florida y Pimentel al Conde de Floridablanca el 18 de octubre de 1783: *Caxon de Pinturas. Una sobre ~~papel~~ pergamino al temple copia en pequeño de la pintura llamada las Horas, o Carro del Sol de Guido con marco dorado; un pie y diez dedos de ancho, y tres pies y cuarto de largo.*

Durante el siglo XVIII los ingleses admiraban la pintura boloñesa y con especial interés la figura de Guido Reni, quien era considerado el más grande pintor de los maestros antiguos. Desde que Carlos I se convirtiese en mecenas del pintor, el interés y la fama que alcanzó este artista se con-

solidaría sobre todo por el hecho de que, tanto Rubens como Van Dyck, considerados dos grandes pilares en lo que al florecimiento de la escuela inglesa de pintura se refiere, se confesasen admiradores de este pintor boloñés.

Toda colección que se preciase debía contar con alguna obra de Guido Reni; quien no tuviese la fortuna de adquirir un original, podía conformarse con alguna de las numerosas copias que circulaban en el mercado, bien sea en óleo, estampa o acuarela. El fresco de la Aurora se convertiría en una de las obras más copiadas de este artista. La obra original se encuentra en un pabellón de los jardines del Palazzo Montecavallo, hoy Rospigliosi-Pallavicini, en Roma. El fresco fue encargado por Scipione Borghese, sobrino del papa Pablo V y Secretario de Estado, a quien se le habían cedido terrenos en el Quirinal. Desde el Renacimiento se consideraba que las ruinas que existían en torno a este jardín pertenecían al templo del sol de Aureliano, por lo que Ulises Aldrobrandi, en su descripción de mediados del siglo XVI de las antigüedades de Roma, lo llamó Monte de Apolo. Por esta razón, Scipione Borghese, a través de la iconografía, se presentó como Apolo, el dios que con su luz ahuyenta las tinieblas y renueva el mundo. La *loggia* se encontraba en una plaza que desempeñaba una función política, pues se usaba para los recibimientos oficiales.

Guido Reni pinta el cortejo de Apolo quien conduce el carro del sol por toda la bóveda celeste y está circundado por las Horas y precedido por la Aurora, diosa de la mañana que da nombre al fresco aunque el verdadero protagonista es Apolo. Para ello, dispone las figuras en una composición en friso, en la que claramente se rebela contra las investigaciones espaciales de Lanfranco y Pietro da Cortona. Se trata de un fresco de grandes dimensiones (280 x 700 cm), pintado en el techo y rodeado por un suntuoso marco de estuco dorado, como si de un *quadro riportato* se tratase. Fuera de la escena aparecen representados los cuatro vientos haciendo así alusión a los puntos cardinales y los paisajes de Paolo Bril de las cuatro estaciones.

En el siglo XVIII este fresco recuperó gran parte de la atención que había perdido durante el siglo precedente, pues la consolidada tradición pictórica del Renacimiento, la teoría de Bellori y la revisión de las obras boloñesas contribuyeron a la expansión del academicismo en el siglo de las luces. La obra de Reni se convirtió en un punto de referencia fundamental de la tradición romana; de hecho, J. Burckhardt define a la obra como la más perfecta de los últimos dos siglos (*Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Stuttgart, 1978, p. 957.)

En esta copia, realizada al temple sobre papel, la escena aparece toda ella enmarcada por una cinta adornada con ramitas. Un marco italiano en madera exótica intenta reproducir tímidamente la decoración de *gesso* del marco de estuco dorado del original. En el siglo XIX este cartón que debía ser algo mayor, se recortó y pegó sobre una tela de arpillera clavada sobre un bastidor. Se encuentra protegido por un cristal entrefino que debió ponerse en la Academia. Teniendo en cuenta que en 1723 se prohibió la reproducción de la obra tomada del natural, hemos comprobado cómo la composición que nos ocupa ha sido realizada a partir de la estampa que en 1722 hizo Jacob Frey del fresco de Guido Reni (cat. n° 92), aunque presenta unas dimensiones ligeramente inferiores a las de la estampa. La calidad de la obra del pintor es excelente y se observa un perfecto dominio del dibujo y de la pincelada, apreciándose especialmente en la

resolución de la encarnadura de los rostros. El hecho de que se reproduzcan los colores de la obra original con gran exactitud indica que el pintor debió contar con alguna copia en color.

Durante su estancia en Italia fueron muchos los artistas que copiaron esta obra, suponía una importante fuente de ingresos, ya que fueron muy numerosos los viajeros ingleses en solicitarla. En la documentación, han quedado registrados algunos ejemplos concretos: el de Thomas Jones en sus *Memories* que recuerda cómo en abril de 1778 encontró a William Pars, pintor y acuarelista realizando una copia en óleo de esta obra para el conde-obispo de Derry, y el de David Allan que copió en acuarela, en 1775, la Aurora para Patrick Home.

Bibliografía: C. Garboli y E. Baccheschi, *La obra pictórica completa de Guido Reni*, Barcelona, 1977. S. Pepper, *Guido Reni. A Complete Catalogue of his works with an introductory text*, Oxford, 1984. S. Pepper, *Guido Reni. L'Opera Completa*, Milán, 1988. S. Ebert-Schifferer, A. Emiliani, E. Schleier, *Guido Reni e l'Europa. Fama e Fortuna*, Frankfurt, 1 diciembre 1988 al 26 febrero 1989. A. Negro, *Il giardino dipinto del Cardinal Borghese. Paolo Bril e Guido Reni nel Palazzo Rospigliosi Pallavicini a Roma*, Roma, 1996. J. Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800*, New Haven y Londres, 1997.

AMSH

94. Perseo y Andrómeda

Anton Raphael Mengs, 1778
 óleo sobre lienzo, 227 x 153 cm
 Museo del Ermitage, inv. n° 1328

El 2 de febrero de 1778, se celebró una exposición pública en la residencia y estudio que Anton Raphael Mengs tenía en Roma con motivo de la presentación de este cuadro. Al evento acudieron importantes personalidades del mundo de las artes, aristócratas y cardenales para elogiar una obra en la que, según el biógrafo del pintor,



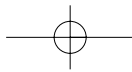
Nicolás de Azara, *hizo ver el carácter heroico de los griegos: carácter que no puede gustar a los vulgares aficionados, que no conocen las bellezas ideales* (Azara, Madrid, 1780, p. XXIV). No obstante, este lienzo también fue objeto de algunas críticas, especialmente por parte de británicos como Thomas Jones y Thomas Northcote, quienes se lamentaban de cómo la frialdad típica del temperamento germánico se dejaba sentir también en la pintura.

Tras su exhibición, este cuadro se convirtió en un hito fundamental para el posterior desarrollo de la pintura neoclásica, pues sirvió de modelo al entonces incipiente ideal clásico de belleza. Muchas fueron las fuentes de inspiración que se propusieron en el análisis de la obra. Para algunos críticos, Mengs retomaba el famoso relieve clásico de *Perseo y Andrómeda* de los Museos Capitolinos, a la vez que la figura masculina, calificada como la figura más bella dibujada por Mengs, parecía estar inspirada directamente en el *Apolo del Belvedere*. Otros, sin embargo, consideraban que el artista seguía directamente un mosaico de la Villa Albani que representaba el *Rescate de Hesione por Hércules y Telamón*, que Winckelmann había ilustrado en *Monumenti antichi inediti*. Aunque estos modelos pudiesen estar presentes a la hora de componer el tema, no debemos olvidar que Mengs había estado en Nápoles y, además, debía conocer las láminas de *Le pitture antiche d'Ercolano e contorni incise*, publicadas en 1760 con motivo de los descubrimientos arqueológicos. De hecho, tal y como nos dice su biógrafo Bianconi, *V'accorse subito Anton Raffaello che dopo d'essere stato a Napoli amava moltissimo le pitture antiche* (Bianconi, Pavía, 1795, p. 99).

En 1772, el artista permaneció en Nápoles durante nueve meses, y únicamente después de esta visita empezó a trabajar en el boceto definitivo del *Perseo*, tal y como pone de manifiesto una grisalla conservada en el Museo de la Academia de Bellas Artes de San Petesburgo. Al parecer debió iniciar sus trabajos en la primavera de 1774, ya que Mengs, en el autorretrato que realizó para lord Cowper en junio de este año, presentaba como telón de fondo del lienzo una parte de la composición de la grisalla, donde dejaba ver tímidamente la figura de Andrómeda.

Este célebre cuadro se encuentra hoy en el Museo del Ermitage de San Petesburgo, sin embargo, su destino inicial nada tenía que ver con la corte imperial rusa. James Byres, conocido agente inglés en Roma, encargó este cuadro a Mengs para un famoso mecenas galés llamado sir Watkin Williams Wynn en 1768. Podríamos decir que el artista se tomó el encargo con cierta tranquilidad, al no concluir la obra hasta 1778. Finalizada la exposición pública entregó el lienzo a James Byres, con el fin de que lo hiciera llegar a Londres. Tal y como comenta Nicolás de Azara: *este cuadro yendo á Inglaterra fue apresado por un capitán francés que arribo a Málaga, desde donde le remitió por tierra, pasando por Madrid, de regalo a MR. Sartine, Ministro de la Marina de S.M. Christianísima* (Azara, Madrid, 1780, p. XXIV). De todo el cargamento de obras de arte que transportaba el *Westmorland*, éste fue el único objeto que no quedó en Madrid y fue regalado, quizá como agradecimiento o compensación por la captura, al ministro de Marina francés, Antonio Raimundo de Sartine, Conde de Alby (cat. n.º 4). Al parecer se trataba del objeto más valioso del barco como se indica en uno de los primeros informes: *Hay también una pintura del valor de 800 escudos romanos, ó 400 libras tornesas, que componen diez mil pesos de nuestra moneda* (AHN, Estado, leg. 540). Reiffstein, agente activo en Roma y amigo de Melchior Grimm, quien a su vez era consejero y agente de Catalina II, fue quien le advirtió de la posibilidad de adquirir esta obra, ya que la zarina anhelaba para su colección alguna obra de este pintor. El lienzo fue subastado en Marsella siendo adjudicado al agente francés de la emperatriz por la suma de 9.000 escudos. Según otras informaciones, este lienzo llegó directamente a París, donde fue vendido sin que se celebrase ninguna subasta.

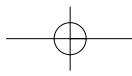
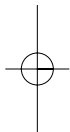
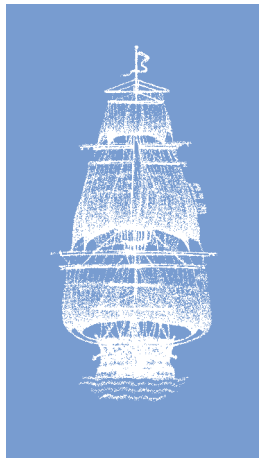
Bibliografía: Carlo Giuseppe Ratti, *Epilogo della vita del fu cavalier Antonio Raffaello Mengs. Primo pittor di camera di sua maestà cattolica socio delle accademie romana, bolognese, fiorentina, parmense, genovese, ec. ec.* Génova, 1779. Nicolás de Azara, *Obras de D. Antonio Rafael Mengs. Primer pintor de cámara del rey,*



Madrid, 1797. Gian Ludovico Bianconi, *Elogio storico del cavaliere Anton Raffaele Mengs*, Pavia, 1795. Thomas Pelzel, *Anton Raphael Mengs and Neoclassicism; his art, his influence and his reputation*, Princeton University Ph.D, 1968. Brinsley Ford, "Sir Watkin Williams-Wynn. A Welsh Maecenas", *The Burlington Magazine*, 1974. N. N. Nikulin. *The Hermitage. Catalogue of Western European Paintings. German and Austrian painting. Fifteenth to eighteenth centuries*, Florencia, 1987. Steffi Roettg en,

Anton Raphael Mengs 1728-1779 and his british patrons, Londres, 1993. J. Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800*, New Haven y Londres, 1997. Steffi Roettg en, *Anton Raphael Mengs, 1728-1779. Band 1 Das malerische und zeichnerische Werk*, Munich, 1999. Cat. Exp. *Mengs. La scoperta del Neoclassico*, Padua, 3 marzo-11 junio, Venecia, 2001.

AMSH



P.Y. Westmoreland P.Y. Westmoreland P.Y.

P.Y. Westmoreland P.Y. Westmoreland

Westmoreland P.Y. Westmoreland P.Y.
Westmoreland P.Y. Westmoreland

P.Y. Westmoreland P.Y. Westmoreland

Westmoreland P.Y. Westmoreland P.Y.

Westmoreland P.Y. Westmoreland P.Y.

P.Y. Westmoreland P.Y. Westmoreland

P.Y. Westmoreland P.Y. Westmoreland

Westmoreland P.Y. Westmoreland Westmoreland

P.Y. Westmoreland P.Y. Westmoreland

P.Y. Westmoreland P.Y. Westmoreland P.Y.

P.Y. Westmoreland P.Y. Westmoreland

Westmoreland P.Y. Westmoreland P.Y.

Westmoreland P.Y. Westmoreland

P.Y. Westmoreland P.Y. Westmoreland

Westmoreland P.Y. Westmoreland P.Y.

Westmoreland P.Y. Westmoreland P.Y.

P.Y. Westmoreland P.Y. Westmoreland

P.Y. Westmoreland P.Y. Westmoreland

Westmoreland P.Y. Westmoreland

P.Y. Westmoreland P.Y. Westmoreland

