

El retrato de Lady Anne Clifford

Ana María Suárez Huerta

The Paul Getty Institute

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XVIII, 2006

RESUMEN

En la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se conserva el retrato de una joven que durante años fue identificada como Bárbara de Braganza. El lienzo fue atribuido en un principio al pintor italiano Jacopo Amigoni y, posteriormente, al pintor francés Pierre Subleyras. Con el descubrimiento de un cargamento de obras de arte y antigüedades que viajaba en un barco inglés llamado Westmorland se ha logrado recomponer la historia de este retrato, el cual viajaba en el interior de un cajón marcado con las iniciales W.C. Gracias a este dato se logró averiguar que se trataba del retrato de Anne Clifford, condesa de Mahony, prima de un aristócrata británico llamado William Constable, quien encargó en 1778, a través del agente escocés James Byres, una copia de un retrato, de este mismo personaje, realizado anteriormente por Pierre Subleyras, a un pintor llamado Domenico Cherubini. Debido a que el barco fue capturado en el Mediterráneo, el paradero de dicha obra había sido hasta ahora desconocido. De hecho, su propietario, ante la imposibilidad de recuperarlo, encargó de nuevo otra copia, en esta ocasión, a Pompeo Girolamo Batoni, quien la realizó en 1785, tomando también como referencia el primer retrato de Pierre Subleyras. Por tanto, en la actualidad existen tres retratos similares. El original de Pierre Subleyras se encuentra en el Musée de Beaux Arts de Caén (Francia); la copia conservada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, aquella que se pensaba desaparecida y que, sin embargo, se corresponde con la copia de Domenico Cherubini, y por último, la segunda copia de Pompeo Girolamo Batoni conservada en la residencia de William Constable, Burton Constable Hall (Inglaterra).

ABSTRACT

The Real Academia de Bellas Artes de San Fernando holds a portrait of a young woman long identified as Barbara de Braganza. Originally, the canvas was attributed to the Italian painter Jacopo Amigoni, later to the Frenchman Pierre Subleyras. With the discovery of the cargo of the English ship the Westmorland, full of art and antiques, we can now reconstruct the history of this portrait. Since it was shipped in a crate labeled W.C., the intended owner of this work, we may now identify the sitter as Anne Clifford, Countess of Mahony, the cousin of a British aristocrat, William Constable. In 1778, William Constable commissioned a painter named Domenico Cherubini to copy an original portrait of the young woman by Pierre Subleyras through the Scottish agent James Byres. Since the Westmorland had been captured in the Mediterranean en route to Great Britain, Constable was unable to recover the lost work, so he commissioned a second copy from Pompeo Girolamo Batoni, completed in 1785 and also based on the original by Subleyras. Today three variant portraits exist. The original by Subleyras is in the Musée de Beaux Arts de Caén (France), the copy by Cherubini hangs in the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, and finally, the copy by Batoni in the home of the intended owner, William Constable, in Burton Constable Hall (England).

I. UN RETRATO PERDIDO EN EL MAR

En la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid se conserva el retrato de una mujer de unos

veinticinco años que aparece sentada junto a su perrito de compañía. Se puede apreciar la candidez de su juventud en el tono nacarado de su piel y las mejillas sonrosadas de su rostro. Mira directamente al espectador y aprieta sus

gruesos labios como si de un gesto un tanto forzado se tratase. Está peinada a la moda con bucles y dos mechones que se deslizan sobre los hombros. Aparece vestida con un *deshabillé* de color blanco que está adornado por unos grandes lazos rosas en cada una de las mangas y rematado con finos bordados. Está sentada sobre una butaca cubierta por el cortinaje de terciopelo azul verdoso oscuro que envuelve parte del asiento por ambos lados que, como telón de fondo, se encuentra en la parte derecha de la composición. En el brazo derecho lleva una pulsera de perlas y juega tímidamente con el lazo que cae desde el escote. A su vez, lleva una falda de color marrón pardo que imita el tejido de moaré. Esta indumentaria nos indica que se trata de una escena de carácter privado. Parece como si el pintor hubiese irrumpido en la habitación justo en el momento en que se dispone a vestirse, o por qué no, a desvestirse, pues de un modo gracioso con su mano derecha juega con el lazo del *deshabillé*, sin que el espectador pueda determinar si se dispone a anudarlo o a deshacerlo. El perrito, de raza *King Charles*, es un perro de lujo que siempre ha sido muy apreciado por la aristocracia. Aparece apoyado sobre uno de los brazos de la butaca, en el lado izquierdo de la composición, que está cubierto por el cortinaje de terciopelo azul verdoso. También su mirada se dirige directamente hacia el espectador (Fig. 1).

Este lienzo llegó a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1783, en el interior del *Caxon W. C^e*, descrito como: “retrato de una Señora con un perrito de cinco cuartos de alto, y seis de ancho”¹, procedente del cargamento de obras de arte que transportaba un barco de bandera inglesa llamado *Westmorland*. El secretario de esta institución, Antonio Ponz, redactó una lista de los objetos que procedían de lo que se llegó a llamar, “presa hecha a los ingleses”, pues este barco había sido apresado en el Mediterráneo por dos buques de línea franceses y conducido al puerto español de Málaga, siendo su carga posteriormente adquirida por Carlos III con la finalidad de servir a la función didáctica de la Academia².

En los primeros inventarios de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el retrato, en ocasiones se atribuía al pintor italiano Jacopo Amigoni y se identificaba el personaje con la reina Bárbara de Braganza³. El parecido físico de la joven con el del retrato maduro de esta reina realizado por Van Loo, también conservado en la Academia y que tiene su correspondencia en un vaciado en escayola del escultor Felipe de Castro⁴, permitió que dicha identificación se mantuviese a lo largo del tiempo (Fig. 2). De hecho, en 1964 Pérez Sánchez seguía manteniendo esta catalogación⁵. Un año después, Ladrada, dudando de que este personaje pudiese ser Bárbara de Braganza, prescinde de las atribuciones anteriores y lo cataloga como “retrato de señora”⁶.

El estudio de la iconografía y rasgos faciales de esta soberana, así como el conocimiento de su personalidad

constituyeron, a juicio de Juan José Luna, prueba suficiente para descartar la posibilidad de que la mujer de este retrato pudiese ser la esposa de Fernando VI. Bárbara de Braganza, desde muy niña, siempre aparece representada con los atributos propios de su rango haciendo gala de atuendos suntuosos y exuberantes adornos⁷, por lo que llamaría la atención la forma en que habría sido representada en este retrato. Cabría la posibilidad de pensar que se tratase de un retrato íntimo de carácter privado, pero como señala Luna, es precisamente el hecho de que se trate de esta reina, criada en la fastuosidad de una corte como la portuguesa, lo que impide pensar que la soberana posase de esta guisa⁸. Esta representación anticipa la escandalosa moda del *deshabillé* en boga en torno a 1780, hábito que dudosamente habría sido elegido por una soberana tan refinada aunque se tratase de una representación de ámbito doméstico.

Además de las divergencias estilísticas y técnicas con la obra de Amigoni, también surgían dudas en la bibliografía desde un punto de vista netamente histórico. El pintor italiano llegó a España tras un largo periplo por cortes europeas en 1747⁹. Esta fecha es importante pues, si el retrato hubiese sido pintado por este artista y representase a Bárbara de Braganza, debería tratarse de una mujer de unos treinta y seis años, que son los años que tendría la reina en este momento, mientras la mujer del retrato aparenta, diez años menos.

Después de realizar un estudio comparativo de la técnica que presentaban algunos retratos del pintor francés Pierre Subleyras, Luna atribuyó el lienzo a este artista¹⁰. No obstante, la clave para conocer la verdadera identidad de la joven de este retrato y cómo había llegado a formar parte de la colección de pinturas de la academia madrileña fue desvelada por Brinsley Ford que, recopilando información acerca de la colección de un aristócrata británico llamado William Constable, dio a conocer el nombre de esta mujer. Se trataba de una prima de este aristócrata que residía en Italia, lady Anne Clifford, condesa de Mahony¹¹. En este artículo se aportará la verdadera autoría del cuadro, y reconstruirán los avatares que condujeron a que esta copia del original de Pierre Subleyras llegara a formar parte de la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sin que esta institución se percatara, en doscientos años, de su verdadera procedencia.

II. EL CLIENTE: WILLIAM CONSTABLE

Brinsley Ford afirmaba que William Constable era nieto de Thomas Clifford¹². No obstante, si estudiamos el árbol genealógico de los Clifford, nos damos cuenta de que, de ser cierto, el grado de parentesco entre William Constable y Anne Clifford no habría sido de primos sino de tía y sobrino, ya que Thomas Clifford tuvo tan sólo dos



Fig. 1. Domenico Cherubini. "Retrato de Lady Anne Clifford". 1778. Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Fig. 2. Louis-Michel van Loo, "Retrato de Bárbara de Braganza". Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

hijas, Frances y Anne. En realidad, el error se halla en el hecho de que William Constable no era nieto de Thomas Clifford, sino sobrino, al ser hijo de su hermana Amy Clifford. De este modo, no era errónea la información acerca del parentesco entre ambos personajes pero sí el dato sobre la identidad de los progenitores. Anne Clifford, por tanto, era su prima carnal¹³.

No resulta extraño que el aristócrata tuviese especial interés en conseguir un retrato de su prima, ya que ésta vivía en Roma —probablemente desde 1727— cuando su madre se trasladó a esta ciudad. Su presencia en Roma la confirma con certeza en 1731 el barón Stosch al comentar en su correspondencia que la simpatía de Anne y su hermana Frances atraía a muchos visitantes ingleses a la casa de su madre, la condesa de Newburgh¹⁴.

William Constable, hombre formado en filosofía y bellas artes, se negó a ejercer cualquier tipo de profesión tanto civil como militar por lo que nunca pudo representar en el Parlamento a su condado. Hombre poco religioso y de ideas liberales no perdió la ocasión de visitar, durante su viaje al continente en 1770, a los filósofos ilustrados

Jean-Jacques Rousseau a su paso por Lyon y a Voltaire en Ferney, Ginebra¹⁵ (Fig. 3). Visitó Italia en tres ocasiones. En 1750 lo encontramos por primera vez en Roma alojado con cuatro amigos también católicos. "Sig. Constable Ingle. Catolico" aged thirty was in Rome in 1750 lodging at the Casa Guarnieri with four other English Catholics ('Agoston' [Sir Thomas Haggerston], 'Flitudd' [W. Fleetwood] a major domo, William 'Squir' [Squire] and Charles 'Vater' [Walter])¹⁶.

En 1765, James Byres documenta, a través de la correspondencia, su paso por Roma y Nápoles¹⁷. Ambos debieron conocerse en Roma y dicha amistad continuó una vez que William Constable volvió a Inglaterra, dado que, durante muchos años mantuvieron contacto epistolar, con un claro tono de familiaridad, en la que James Byres le informaba acerca de todo aquello que acontecía en Roma, especialmente en lo que se refiere al comercio de obras de arte¹⁸.

En noviembre de 1769 emprendió un nuevo viaje que se prolongaría hasta abril de 1771. Realizó un recorrido mayor visitando Turín, Milán, Florencia, de nuevo Nápo-

les y Roma, para volver a su país pasando antes por Bolonia y Milán. El motivo principal del viaje era aliviar sus problemas de salud, y para ello le acompañó su hermana Winefred¹⁹.

En Florencia fue muy bien acogido por Horace Mann quien lo denominaba 'a very sensible man'²⁰. En Nápoles conoció a William Hamilton y en Roma entró en contacto con artistas que trabajaban en la ciudad, con el fin de encargar obras para la decoración de su mansión, gastando elevadas cifras de dinero, tal y como el jesuita John Thorpe revela en la correspondencia que mantenía con lord Arundell²¹. Con la ayuda de James Byres compró diecisiete volúmenes de Piranesi, quien le dedicó una lámina y otra a su hermana en una de sus famosas obras²². Adquirió grabados de temas homéricos de Gavin Hamilton²³; unos retratos en camafeo de él y su hermana de Johann Antón Pichler²⁴; el famoso *Baioccio the Dwarf* del pintor Philips Wicksted²⁵; así como dibujos de estatuas antiguas y grabados de dibujos de grandes maestros de James Neavy²⁶ y, entre otras muchas cosas, acuarelas de monumentos y vistas de Roma de Volpato y Louis Ducros²⁷.

Además de coleccionar todo tipo de objetos científicos y especímenes naturales para su gabinete de curiosidades, William Constable no descuidó su particular galería de retratos. El contar con una completa colección de retratos de la estirpe familiar, susceptible de ser expuesta a lo largo y ancho de la mansión de la familia, llegó a convertirse para los británicos en un uso social. Por esta razón, especialmente después de visitar Italia, William Constable quiso completar su galería con los retratos de aquellos parientes italianos que muy probablemente conoció durante sus viajes.

III. HISTORIA DE UNA COPIA

La prima William Constable, lady Anne Clifford nació en 1715. Poco se conoce de su infancia y juventud hasta que en 1739 contrajo matrimonio en París con el conde James Joseph Mahony. Un año después se trasladaron a Italia, al convertirse su esposo en lugarteniente general al servicio de Fernando VII en la corte de Nápoles, y con el tiempo, en gobernador del fuerte de Sant' Elmo. De este matrimonio nació en 1741 una hija llamada Cecilia Carlotta Francesca Anna (1741–89)²⁸.

El 5 y 6 de octubre de 1979 salió a la venta en el mercado romano con el n.º 536 el retrato de Anne Clifford junto a un retrato de su esposo, el conde de Mahony (Museo Fitzwilliam, Cambridge). Los dos retratos salieron a subasta en el mismo lote y se dio por hecho que ambos formaban parte de un mismo encargo, ya que, el del esposo estaba atribuido al pintor Francesco Mura, quien al igual que los condes de Mahony residía, con an-



Fig. 3. Pierre Liotard. "Retrato de William Constable". 1759. East Yorkshire, Reino Unido. Colección John Chichester-Constable, Burton Constable Hall.

terioridad a 1747, en Nápoles. Anthony M. Clark considera que debió pintarse entre 1740 y 1745²⁹, ya que esta mujer aparenta al menos unos veinticinco años y, probablemente, fue pintado durante la estancia de la condesa en Roma en 1740³⁰.

Después de pertenecer durante años a la hija de la mujer representada, la princesa Giustiniani, pasó a la colección Durazzo-Pallavicini Negrotto-Cambiaso, en el castillo d' Arenzano en las cercanías de Génova. Posteriormente, perteneció a Cesano Maderno quien lo conservaba en el palacio Borromeo Arese cerca de Milán, hasta que fue subastado. En 1980 fue adquirido por el Museo de Caén, pero ingresó en dicha institución como una obra del pintor francés Pierre Subleyras³¹ tras advertirse que Pompeo Batoni había realizado una copia de este retrato perteneciente a este pintor francés, también residente en Nápoles durante el mismo período que los condes de Mahony³² (Fig. 4).

De este modo, si el cuadro del museo francés era el de Pierre Subleyras, había que interrogarse acerca de quién era el autor del retrato de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, si se trataba de una copia del



Fig. 4. Pierre-Hubert Subleyras, "Retrato de la condesa Mahoni, Lady Anne Clifford", 1740(?). Caén. Musée des Meaux-Arts, Martine Seyve Photographe.



Fig. 5. Pompeo Girolamo Batoni, "Condesa Mahony", 1785, East Yorkshire, Reino Unido. Colección John Chichester-Constable, Burton Constable Hall

mismo artista y, sobre todo, cómo y por qué había llegado a formar parte de una colección madrileña³³.

No sabemos si William Constable llegó a conocer a sus parientes italianos pero es probable que los visitara en alguno de los dos viajes que realizó a Nápoles. Posiblemente no era fácil que Anne Clifford posase de nuevo para un retrato, o bien, prefiriese realizar una copia del retrato de juventud que con anterioridad le había hecho Pierre Subleyras. Para ello, en 1778 encargó a James Byres la tarea de solicitar una copia de este lienzo³⁴.

En 1778 el retrato de Anne Clifford realizado por Pierre Subleyras pertenecía a su hija, Cecilia Mahony, quien ostentaba el título de princesa Giustiniani al haber contraído matrimonio en 1757 con el príncipe Benedetto Giustiniani³⁵. James Byres dejó el menester de la copia en manos de Domenico Cherubini, hermano de la miniaturista Catalina Cherubini, quien era la esposa del pintor español Francisco Preciado de la Vega y fue nombrada académica de mérito de la Academia de San Lucas de Roma³⁶. Apenas se conocen datos acerca de este pintor, quien fue discípulo de Anton von Maron³⁷. Su nombre lo conocemos porque aparece registrado en el libro de cuentas de James Byres.

Byres's account 1785.

William Constable Esqur.

Paid Dom. Cherubini/a scholar of Maron's/for a copy Of the Countess Mahoni's portrait by Subleyras 24,60 Case and packing 1.40

Embaling and expenses at the Ripa & Luinee 5,75

Carriage to Leghorn and expenses there 4

This case was lost in the Westmorland Capt. Willis Machel in the year 1778³⁸.

Este documento es especialmente valioso porque nos aporta gran cantidad de información. Tradicionalmente la atribución a Pierre Subleyras se había hecho en base a la segunda copia que, de este retrato, hizo Pompeo Batoni, puesto que aparecía así firmado por el artista: POMPEO DE BATONI/ROMAE 1785/ COPIATO DA UN QUADRO DI SUBLEYRAS. (Fig. 4). Conocemos también lo que pagó William Constable por la copia, 24,60 cequíes romanos, una cantidad similar a la que siete años después pagaría a Batoni por realizar la segunda copia. A su vez, sabemos que el cuadro se realizó en Roma y fue empaquetado en el puerto de Ripa de esta ciudad, para posteriormente hacerlo llegar al puerto de Livorno, todo ello acompañado de los

costes de embalaje y transporte que supusieron un total de 11,15 cequíes romanos, una cifra elevada teniendo en cuenta que equivalía a casi la mitad del coste total de la obra. Hay que destacar que, a pesar de que el traslado hasta Livorno no era económico, las condiciones privilegiadas de este puerto, entre ellas la neutralidad y los bajos costes de los impuestos de estadía, hacían más que conveniente este traslado³⁹.

Efectivamente, el 24 de noviembre de 1778, el agente escocés informaba que la copia del cuadro de la condesa de Mahony de Domenico Cherubini estaba ya terminada desde hacía unos meses. Este mismo día envió el retrato al puerto de Livorno donde sería embarcado con destino a Inglaterra en una nave llamada *Westmorland*⁴⁰. El retrato nunca llegó a su destino tal y como recuerda James Byres en otra referencia de su libro de cuentas: “Cherubini’s copy was lost in the Westmorland Captn Willm Machel in the year 1778”⁴¹.

De este modo, la información acerca del nombre del barco, capitán y la fecha en la que la obra se “perdió en el mar” han sido fundamentales a la hora de confirmar que realmente el cuadro que viajaba en el *Westmorland* no era el de Pierre Subleyras sino el retrato de Anne Clifford que conserva la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid realizado por Domenico Cherubini.

IV. UNA SEGUNDA COPIA DE POMPEO GIROLAMO BATONI

Tras la captura del *Westmorland* es muy probable que William Constable conociese el verdadero paradero del retrato y, como propietario, procediese a solicitar la devolución del cuadro tal y como ocurrió en el caso de otros objetos⁴². Tan sólo se devolvieron algunos libros y dibujos y un cajón de reliquias que el papa Clemente XIV enviaba al conde de Arundell⁴³. Ante la imposibilidad de recuperar el retrato, en 1785 William Constable se vio obligado a solicitar de nuevo una segunda copia del cuadro. En 1785 el original de Pierre Subleyras todavía estaba en poder de la hija de Anne Clifford así que, de nuevo a través de James Byres, decidió encargar una nueva copia y dos retratos de sus primos, los príncipes Giustiniani al pintor Pompeo Girolamo Batoni. Este pintor era el retratista más importante del momento en Roma, especialmente dedicado a la clientela británica y había trabajado con anterioridad para la familia Mahony realizando un retrato de Cecilia, la hija de Anne Clifford, hoy en paradero desconocido⁴⁴. Así lo refirió Byres en un encuentro para tratar este asunto: “I said, if agreeable to her, as Pompeo Battoni is reckon’d the best Artist and had painted Her Excellency when a child I believed it would be more agreeable to you that he should do it than any other”⁴⁵.

La princesa Giustiniani accedió y envió el cuadro de su madre, la condesa de Mahony, a la casa del pintor. A su vez, James Byres propuso que ella y su marido fuesen retratados, proposición que fue muy bien acogida, pues según comentaría la princesa, su marido nunca había posado para un retrato⁴⁶. De este modo, William Constable podría exhibir en su residencia familiar tres retratos de sus parientes italianos, siguiendo el consejo de Byres de colgarlos juntos⁴⁷. Por esta razón, debió dar instrucciones precisas acerca de las medidas que debían tener los lienzos. Se llega a esta conclusión porque James Byres informa acerca del tamaño de la copia: “the former copy was a half-length the size of the original the present one by Pompeo Battoni reduced to the same size with those of the Prince and Princess”⁴⁸. Este hecho se puede confirmar al comparar las medidas de los cuadros. Los dos retratos de los condes Giustiniani miden 73 x 61 cm, y para la copia de la condesa de Mahony⁴⁹, Batoni se vio obligado a recortar parte de la composición que copió del lienzo de Subleyras (100 x 74,5 cm) sobre un lienzo de tamaño inferior (71,4 x 61 cm). No debemos olvidar, sin embargo, que la primera copia realizada por Domenico Cherubini había respetado, salvo en algún centímetro, el tamaño del lienzo original realizado por el pintor francés (99 x 73 cm) y sus medidas se correspondían a las dimensiones descritas en la documentación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, (5 cuartas de alto y 6 de ancho).

Realizó una serie de cambios que no resultan significativos en su conjunto. Al tener que realizar una copia, en este caso sobre un lienzo de dimensiones reducidas, copió el cuadro aumentando el tamaño de la figura. De esta forma, el personaje queda perfectamente enmarcado en la composición. Con motivo de la reducción de espacio, Batoni elimina centímetros de la parte superior e inferior del cuadro, de manera que desaparece gran parte de la butaca sobre la que aparece sentada la condesa de Mahony. Anthony M. Clark considera que fue muy cuidadoso en la reproducción de la obra de Subleyras al eliminar, tan sólo parte del brazo de la butaca del lado izquierdo, y cortando la composición casi a la altura de la cintura, por lo que la figura y el perrito son ligeramente más grandes que en los dos retratos anteriores.

James Byres informó a William Constable de que, una vez estuviesen terminados los retratos, serían enviados a Inglaterra y remitiría la factura a Mr. Bell. Pompeo Batoni recibió cien cequíes romanos por los dos originales y treinta por la copia de la condesa, que correspondían a quince libras esterlinas. Mr Bell informaba: “I have agreed to pay Sig.^r Battoni one hundred Zuchins for the two originals and thirty Zuchins for a copy of the Countess. The commission is most pleasing to me. I have always had the greatest respect for the Princess Giustiniani”⁵⁰. En esta ocasión, Batoni cobró por una copia exactamente lo

mismo que cobraba en la década de los cincuenta por un retrato de medio cuerpo. En realidad, si comparamos lo que pagó a un pintor consagrado y los 24, 60 cequíes romanos que cobró Domenico Cherubini por la primera copia, un pintor desconocido⁵¹. Es probable que el agente escocés encargase la copia, en un primer momento a su maestro, Anton von Maron, quien con anterioridad había ya realizado un retrato de William Constable y su hermana Winefred, y al tratarse de una copia remitiese el encargo a uno de sus discípulos. No obstante, esta hipótesis no ha podido ser contrastada documentalmente. El precio de los retratos de los príncipes tampoco fue desorbitado. Supuso el equivalente a lo que cobraba Batoni en 1760 por un retrato de cuerpo entero. Esto quiere decir que las tarifas del pintor italiano, se elevaron con el paso de los años, pero seguían siendo competitivas con respecto a lo que solicitaban por sus obras artistas británicos como Allan Ramsay o Joshua Reynolds.

Tan pronto como los cuadros estuvieron terminados se enviaron a Livorno para ser embarcados en el primer barco con destino a Londres tal y como declara James Byres: “They return in about a fortnight when it will be finished, as soon as throughly dry I shall forward them to Leghorn directed as you desire to be sent by the first ship for London and shall forward the Bills of Lading to Mr Bell drawing on him for the expense”⁵². A su vez, el agente escocés recibió una considerable comisión. “[...] the commission is most pleasing to me, I have always had the greatest respect for the Princes Giustiniani”⁵³.

Pompeo Batoni tuvo muy poco tiempo para la realización de los retratos, especialmente para el del príncipe quien sólo pudo posar en dos ocasiones. En una carta del 10 de agosto de 1785 James Byres informaba a William Constable sobre la finalización de los lienzos. “Sig: Pompeo Battoni finished the portraits the beginning of July.

They are very like, and were seen for eight days at the Giustiniani palace and much approved of by the connections of the family, the Roman nobility and artists. They were carefully cased and embalmed and were embarked at Leghorn the 30 July on board the William bound for London, Cap.⁵⁴ Charles Green Comm”⁵⁵. Entonces, si el 11 de junio Byres había hablado con la princesa acerca de la copia del retrato y el 10 de agosto informaba que Batoni había terminado los retratos a principios de julio, esto significa que tuvo que realizar tanto la copia como los retratos en veinte días, sin olvidar que los cuadros fueron expuestos durante ocho días en el palacio Giustiniani. Como ha señalado Anthony M. Clark, Batoni debió contar con la ayuda de los asistentes de su estudio⁵⁶, sobre todo si tenemos en cuenta que era conocido por los retrasos a la hora de entregar los encargos⁵⁷.

Esta copia se conserva hoy en la colección privada John Chichester-Constable, Burton Constable Hall, residencia a la cual debería haber llegado la primera de las copias, es decir, el retrato de Anne Clifford realizado por Domenico Cherubini y que hoy se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Resulta curioso constatar cómo la institución que acogió esta obra perdió por completo el rastro acerca de la procedencia de esta pieza, posiblemente debido a que desde un principio se intentó que este episodio quedase silenciado ante el temor de que se produjesen un aluvión de solicitudes de devolución, tal y como ha quedado constatado ante el abrumador silencio al no encontrar rastro de este peculiar episodio en los Libros de Actas de las Juntas tanto Ordinarias como Particulares de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Con el descubrimiento de este cargamento de obras de arte el retrato perdido de Anne Clifford, condesa de Mahony, se ha conseguido cestrar la secuencia histórica en torno a esta obra.

NOTAS

- ¹ R(eal) A(cademia) de B(ellas) A(rtes) de S(an) F(ernando), Archivo-Biblioteca, leg. 87-1/4. Pascual DE GAYANGOS, “Catalogue of the manuscripts in Spanish in the British Library”, *Correspondencia Miscelánea*, I, Londres, (1976), p. 444. En el listado redactado en la ciudad de Málaga, una vez que los cajones se disponían a ser trasladados a la corte madrileña, el lienzo aparece en el interior de un cajón marcado, W.C^e. N.º 1., que contenía “Una Pintura en lienzo de 58 dedos de largo, y 43 de ancho, q.^e representa el Retrato de una Señora con un Perrito en los brazos”.
- ² RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 87-1/4. Carta del marqués de la Florida y Pimentel al rey Carlos III. 19 de abril de 1784. “Sirvan V.S. fijar la atención en el contenido de los antecedentes que dejo espuestos y verá que los objetos que S.M. destinó para la Academia no quedaron en ella por vía de deposito, sino en completa donación, y destinados á la enseñanza publica”.
- ³ RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 616/3. *Inventario de 1804*. “339 El Retrato de la Reyna Bárbara compañero del numero 122”; RABASF, Archivo-Biblioteca, Signatura: SLR 061 ACA. *Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1817, p. 19. “155. La Reyna Doña Bárbara, joven de Don Santiago Amiconi en la Sala de Retratos”; RABASF, Archivo-Biblioteca, Signatura: SLR 061 ACA. *Catálogo de los cuadros estatuas y bustos* [°] Madrid, 1818, p. 21. “Con el número 166: La Reyna Doña Bárbara, joven, de Don Santiago Amiconi”; RABASF, Archivo-Biblioteca, Signatura: SLR 061 ACA. *Catálogo de los cuadros estatuas y bustos* [°] Madrid, 1819. “171 La Reyna Doña Bárbara, joven de D. Santiago Amiconi”; RABASF, Archivo-Biblioteca, Signatura: LF-II/D-h/5017 y 5018. *Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos* [°] Madrid, 1821; RABASF, Archivo-Biblioteca, Signatura: LF-II/D-h/5017 y 5018. *Catálogo de las pinturas y esculturas* [°] Madrid, 1824, pp. 39 y 40. “Número 37: El de la Reyna Doña Bárbara, muger de Fernando VI, joven con una perrita, por Don Santiago Amiconi, Veneciano y pintor de Fernando VI: falleció en Madrid el año de 1752”.

- 4 Leticia AZCUE BREA, *La Escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y Estudio*, Madrid, 1994, pp. 106-107. "Felipe de Castro. E-582. Retrato de Bárbara de Braganza. Vaciado original en escayola patinada". Existen otros dos retratos de Bárbara de Braganza en Leticia AZCUE BREA, 1994, pp. 111-112 y 124-125. "Juan Domingo Olivieri. E-257. Retrato de Bárbara de Braganza. Relieve en Mármol de Carrara. 0,62 x 0,49.; Felipe de Castro. E-275. Busto de Bárbara de Braganza. Relieve en escayola 0,62 x 0,45 cm".
- 5 Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Inventario de las pinturas*, Madrid, 1964, p. 65. "N.º 712. Retrato de D.ª Bárbara de Braganza, joven. Tres cuartos.-0,99 x 0,73. Giacomo Amiconi".
- 6 José Fernando LADRADA CHÉRCOLAS, *Catálogo de las Pinturas, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1965, p. 11.
- 7 El Museo del Prado conserva un retrato de Bárbara de Braganza joven pintado por un artista piemontés llamado Domenico Duprá. *Catálogo del Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas*, Madrid, 1996. "N.º 2250 Doña Bárbara de Braganza, reina de España. 0,75 x 0,60. Domenico Duprá".
- 8 Juan José LUNA, "Precisiones sobre un retrato de Pierre Subleyras", *Archivo Español de Arte*, XLIX, n.º 194 (1976), pp. 182-184; "Algunos retratos franceses del XVIII en colecciones españolas", *Archivo Español de Arte*, XLVIII, n.º 192, (1975) pp. 365-378.
- 9 Fernando ARRIBAS y M.ª del Sol GONZÁLEZ, "Noticias y documentos para la historia del arte en España durante el siglo XVIII", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, (1961), p. 216.
- Jesús URREA FERNÁNDEZ, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977, p. 60.
- 10 Juan José LUNA, "Precisiones sobre un retrato de Pierre Subleyras", *Archivo Español de Arte*, XLIX, n.º 194, (1976), pp. 182-184.
- 11 Brinsley FORD, "William Constable. An Enlightened Yorkshire Patron", *Apollo*, XCIX, n.º 18, (1974), pp. 408-415.
- 12 Brinsley FORD, *op. cit.*, p. 408.
- 13 J. KIRK, "Biographies of English Catholics in the 18th century", *British Biographical Index*, I, (1909), fichas 218 y 258.
http://www.uk-genealogy.org.uk
- 14 John INGAMELLS, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800*, New Haven-Londres, 1997, s. v. "Radclyffe, Charlotte". Carta del barón Stosch fechada el 24 marzo 1731. Walton, SP 98/32, f. 171. "La Conversation of My Lady Neuberg.... and that the presence of her two older daughters, Anne, Frances Clifford, was attracting many English visitors to their house".
- 15 Brinsley FORD, *op. cit.*, p. 408.
- 16 John INGAMELLS, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800*, New Haven-Londres, 1997, s.v. "Constable, William", AVR SA, delle de S. Andrea Fratete.
- 17 *A Dictionary of...*, s.v. "Byres, James".
- 18 *A Dictionary of...*, s.v. "Constable, William".
- 19 Ivan HALL, *Paintings, Sculptures, Prints, Furniture, Books and scientific Instruments collected during the Eighteenth Century by William Constable as Patron*, cat. exp. (The Ferens Art Gallery, 27 enero-22 febrero), Kingston upon Hull, 1970, p. 6.
- 20 *A Dictionary of...*, s.v. "Constable, William".
- 21 *A Dictionary of...*, s.v. "Thorpe, John". Thorpe letters MSS (23 de febrero de 1773).
- 22 Giovanni BATTISTA PIRANESI, *Vasi, Candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne, ed ornamenti antichi disegnati ed incisi*, Roma, 1778.
- 23 Ivan HALL, *Paintings...*, p. 61. El 16 de abril de 1771, James Byres hizo efectivo el pago al artista británico: "Paid Mr. Hamilton for a Sett of his Print 6.80' (Roman Crown)".
- 24 *Ibidem*, p. 73. En noviembre de 1772, Byres anota: "Portrait of Miss Constable Cameo 40 Seqs 82 (Roman Crowns)". El 30 de diciembre de 1771 hace referencia al camafeo de William Constable al comunicar a Mr. Edward Swinbourne: "your Portrait in Cameo, to be delivered to Mr. Dunn in London".
- 25 *Ibidem*, *op. cit.*, p. 56. Colección John Chichester-Constable. En una lista de James Byres aparece registrado en 1772 en "Case No. 6, a Portrait of Baiochol/ the Dwarf/ by Wickstead".
- 26 *Ibidem*, *op. cit.*, p. 54. El 8 de julio de 1772 anotado por Byres: "for a Copy of the Fortune of Guido by Mr. Neavy, 30 Seqs 61-15 (Roman Crowns)".
- 27 *Ibidem*, *op. cit.*, p. 51. Nota de Byres: "account of 28 Oct., 1785 includes a charge of 144 Roman Crowns for the purchase of four of Ducros's paintings".
- 28 *A Dictionary of British and Irish travellers in Italy*, s.v. "Mahony, Lady Anne Clifford".
- 29 Anthony. M. CLARK, *Pompeo Batoni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*, Oxford, 1985, p. 363.
- 30 Pierre ROSENBERG, Olivier MICHEL y Philippe MOREL, *Subleyras 1699-1749*, cat. exp. (París, Musée du Luxemburg 20 febrero-26 abril, y Roma, Villa Medici 18 mayo - 19 julio), París, 1987, p. 265. Una carta de Horace Mann a Horace Walpole confirma su presencia en Albano en esta fecha.
- 31 "La Chronique des Arts. Principals acquisitions des musées en 1980", *Supplément a la Gazette des Beaux Arts*, n.º 1346, Caén (1981), p. 66. ; François DEBAISIEUX, "Caen musée des Beaux-Arts Peintures françaises des XVII^e et XVIII^e siècles", *Inventaire des collections publiques françaises*, n.º 44, París, (2000), pp. 142-144.
- 32 Pompeo Batoni escribe sobre el retrato: POMPEO DE BATONI/ROMAE 1785/ COPIATO DA UN QUADRO DI SUBLEYRAS.
- 33 Alan TAPIÉ y Juan J. LUNA, *De Perusino a Monet. Obras maestras del Museo de Bellas Artes de Caén*, Madrid, 1997, pp. 130-131.
- 34 Pierre ROSENBERG, Olivier MICHEL y Philippe MOREL, *op. cit.*, p. 265.
- 35 *A Dictionary of British and Irish travellers in Italy*, s.v. "Mahony, Cecilia Carlota".
- 36 Archivio Accademia di San Luca di Roma. v. 28. *Catalogo degli Accademici di merito di S. Luca dall'anno 1673. Adia 13 luglio 1760*. "1760. [...]Nella congreg.^{ne} tenuta in questo giorno furono creati Accademici di merito li seguenti soggetti colle solite e consuete formole de nostri statuti. Catterina Carubini Preziado pittrice romana".
- 37 Brinsley FORD, *op. cit.*, p. 414.
- 38 Esta información ha sido aportada amablemente por David Connell director de Burton Hall Foundation. Procede de los archivos de la fundación cuyo contenido aún no ha sido publicado en su totalidad.
- 39 Ana M.ª SUÁREZ HUERTA, "Un barco inglés en el puerto de Livorno", VV.AA., *El Westmorland: Recuerdos del Grand Tour*, cat. exp. (Murcia, octubre-diciembre; Sevilla, enero-marzo 2003; Madrid, abril-junio 2003), Sevilla, 2002, pp. 49-68.
- 40 Brinsley FORD, *op. cit.*, p. 414.
- 41 Ivan HALL, *Paintings, sculptures, prints, furniture, books and scientific instruments collected during the eighteenth century by William Constable as Patron 1721-1791*, cat. exp. (The Ferens Art Gallery, 27 enero-22 febrero), Kingston - upon - Hull, 1970, p. 49. Carta de James Byres a William Constable fechada el 10 de agosto de 1785.
- 42 A(rchivo) H(histórico) N(acional). Estado, leg. 540.

- ⁴³ José M.^a LUZÓN NOGUÉ, "Un cajón con reliquias de santos", VV. AA., *El Westmorland. Recuerdos del Grand Tour*, Sevilla, 2002, pp. 164-171.
- ⁴⁴ Anthony M. CLARK, *op. cit.*, p. 364. "The Batoni portrait of Princess Giustiniani as a child, recorded in the letter from James Byres of 11 June 1785 quoted above, remains untraced".
- ⁴⁵ Anthony M. CLARK, *op. cit.*, p. 363. Carta de James Byres dirigida a William Constable fechada el 11 de junio de 1785.
- ⁴⁶ *Ibidem.* "She approved of the choice and sent Countess Mahony's portrait to his house the next day and about a month after began sitting herself when I had the honour of attending there, at which time she told me she would have the honour of writing you to thank you for your kind attention to her. I waited on Princess Giustiniani and communicated your letter. She explained in the warmest terms her sense of your friendship and the honor you did her and the prince and said that as soon as her daughter the Duchess of Ceri was recovered as she was daily expecting her lying in she would sit for her portrait and that she would prevail on the Prince to sit that his portrait had never been done although often wished for and in the meantime she would send her mother's portrait to whoever I should prevail upon to do it".
- ⁴⁷ Anthony M. CLARK, *op. cit.*, p. 363. "... in your Gallery with those of your other Relation".
- ⁴⁸ *Ibidem.*, p. 363. Información recogida por Geoffrey Beard en el archivo East Riding County Record Office, Chicester-Constable, DD/CC/145/6.
- ⁴⁹ Colección de Andrea Busiri Vici. Roma. En el ángulo superior izquierdo aparece el nombre del personaje retratado: COMTESSE MAHONI / 1785.
- ⁵⁰ Anthony M. CLARK, *op. cit.*, p. 363. Información recogida por el autor en el archivo East Riding County Record Office, DD/CC/ 145/6.
- ⁵¹ Pierre Rosenberg publica las fechas de su nacimiento y muerte (1754-1815) y afirma que fue discípulo de Anton von Maron. VV. AA., *Subleyras 1699-1749*, cat. exp., París, 1987, p. 265.
- ⁵² Anthony M. CLARK, *op. cit.*, p. 363.
- ⁵³ *Ibidem.*
- ⁵⁴ *Ibidem.*
- ⁵⁵ Anthony M. CLARK, *op. cit.*, p. 362.
- ⁵⁶ Anthony M. CLARK, *op. cit.*, p. 38.

