

# EL GRAND TOUR: UN VIAJE EMPRENDIDO CON LA MIRADA DE ULISES

Ana María Suárez Huerta  
Doctora en Historia del Arte

*El inglés nace con la vocación de viajar ¿Por qué?  
Ni él mismo lo sabe. Viaja porque viajan los demás ingleses y  
porque un inglés no viaja si no es inglés.*

Emilia Pardo Bazán  
*Apuntes de un viaje de España a Ginebra, 1873*

## ABSTRACT

*The cultural splendor of the 18th century was most notably marked by a phenomenon known as the Grand Tour. In this article we will discuss the significance of this term as well as the motivations that drove vast numbers of people to embark on this long journey across Europe. To better contextualize this voyage, we will discuss one unique case to which Spain is a direct witness. Though it has never reached a “tourist” level of interest, the history surrounding this case has afforded us the wonderful opportunity to serve as narrators of this exceptional story.*

## RESUMEN

*El siglo XVIII fue la centuria de máximo esplendor de un fenómeno cultural denominado Grand Tour. A lo largo de este artículo hablaremos de lo que significa este término y de las motivaciones que condujeron a gran cantidad de personas a emprender un largo viaje a través de Europa. Para contextualizar este periplo trataremos un caso singular del que España es testigo directo, pues, si bien no entraba en el circuito de interés “turístico”, la historia caprichosamente nos ha brindado la oportunidad de ser los narradores de un hecho singular. La colección Westmorland.*

## KEY WORDS

*Grand Tour, Eighteenth Century, cultural phenomena, the unique case in Spain, Westmorland Collection*

## PALABRAS CLAVE

*Grand Tour, siglo XVIII, fenómeno cultural, caso singular, España, colección Westmorland*

## 1.- INTRODUCCIÓN

A partir del siglo XVI se inauguró una nueva forma de viajar en Gran Bretaña. El viajero dejó de ser tan sólo mercader, diplomático o peregrino, y comenzó así una etapa en la cual el viaje llegó a ser considerado el mejor camino hacia el conocimiento. A partir de este momento aprender, entender, observar las costumbres de otros lugares y compararlas con los propios hábitos, así como disfrutar del aspecto de países desconocidos, será una de las motivaciones fundamentales a la hora de emprender el viaje a través de Europa.

El filósofo Francis Bacon publicó en 1597 una serie de ensayos entre los que cabe destacar el número XVIII titulado “Of Travel”<sup>1</sup>. Dirigido especialmente a jóvenes aristócratas británicos conforma una suerte de decálogo de motivaciones, sugerencias, obligaciones y objetivos que todo viajero debía marcarse tanto “a priori” como “a

---

<sup>1</sup> BACON, F., “Of Travel” en *The Works of Francis Bacon* Vol. II, nº 18, Londres, 1819.

posteriori”. Para el filósofo británico, este periplo a través de Europa podía considerarse el broche final de la formación académica de los jóvenes aristócratas, convirtiéndose, a su vez, en una valiosa experiencia que les ayudaría a afrontar con éxito la futura vida política que les aguardaba tras su regreso. El principal objetivo consistía en ayudar a entender a estos jóvenes con la mirada de Ulises -pues obviamente se trataba de un viaje de ida y vuelta-, las realidades políticas, sociales y económicas del mundo para aumentar así su campo de visión y adquirir un bagaje cultural fundamental para su desarrollo personal y profesional; en definitiva, madurar y convertirse en adultos que habían recibido una exquisita formación. No obstante, este viaje podía emprenderse por una motivación hedonista y no estaba tan sólo destinado a los más jóvenes sino también a aquellos adultos que anhelasen contar con una enriquecedora experiencia.

Los jóvenes, sin embargo, solían tener muy en cuenta las instrucciones que Bacon había marcado en su ensayo y los padres de estos, que costeaban el viaje, se encargaban de seguir con detenimiento las sugerencias avaladas por este filósofo de gran prestigio. El tutor o acompañante era fundamental a la hora de enviar a los jóvenes al continente, por esta razón, tales tutores solían ser personas que hubiesen realizado ya ese “gran paseo” por Europa, y posiblemente en más de una ocasión. El preceptor debía ser los ojos del viajero, quien debería llevar consigo un diario de viaje en el que realizar observaciones sobre las cosas que Bacon enumera en su ensayo:

*The things to be seen and observed are: the courts of princes, especially when they give audience to ambassadors; the courts of justice, while they sit and hear causes; and so of consistories ecclesiastic; the churches and monasteries, with the monuments which are therein extant; the walls and fortifications of cities, and towns, and so the heavens and harbors; antiquities and ruins; libraries; colleges, disputations, and lectures, where any are; shipping and navies; houses and gardens of state and pleasure, near great cities; armories; arsenals; magazines; exchanges; burses; warehouses; exercises of horsemanship, fencing, training of soldiers, and the like; comedies, such whereunto the better sort of persons do resort; treasuries of jewels and robes; cabinets and rarities; and, to conclude, whatsoever is memorable, in the places where they go. After all which, the tutors, or servants, ought to make diligent inquiry. As for triumphs, masks, feasts, weddings, funerals, capital executions, and such shows, men need not to be put in mind of them; yet are they not to be neglected<sup>2</sup>.*

Aconsejaba visitar las ciudades, pero no permanecer demasiado tiempo en ellas y hacerse con un círculo de amistades y conocidos que debería seguir cultivando a su regreso a las Islas Británicas.

En el siglo XVII se acuñó por primera vez en la literatura de viajes el término de *Grand Tour* para denominar este viaje destinado principalmente a la instrucción de los más jóvenes. Apareció por primera vez en 1670 en la famosa guía de Richard Lassels titulada: *Voyage or Complete Journey through Italy*. En la portadilla del libro aparecen todas aquellas tipologías de lugares susceptibles de visita: *With the characters of the people, and the description of the chief towns, churches, monasteries, tombs, libraries, pallaces, villas, gardens, pictures, statues, and antiquities. Also of interest, government, riches, force, &c. of all the Princes. With instructions concerning travel*<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 294.

<sup>3</sup> LASSELS, R. París, 1760.

La fiabilidad de dicha guía venía avalada por su autor, que se presenta como tutor de la nobleza y la *Gentry* inglesa, habiendo realizado en cinco ocasiones este tipo de viaje: *With instructions concerning travel. By Richard Lassels, Gent. who travelled through Italy five times as tutor to several of the English nobility and gentry*<sup>4</sup>.

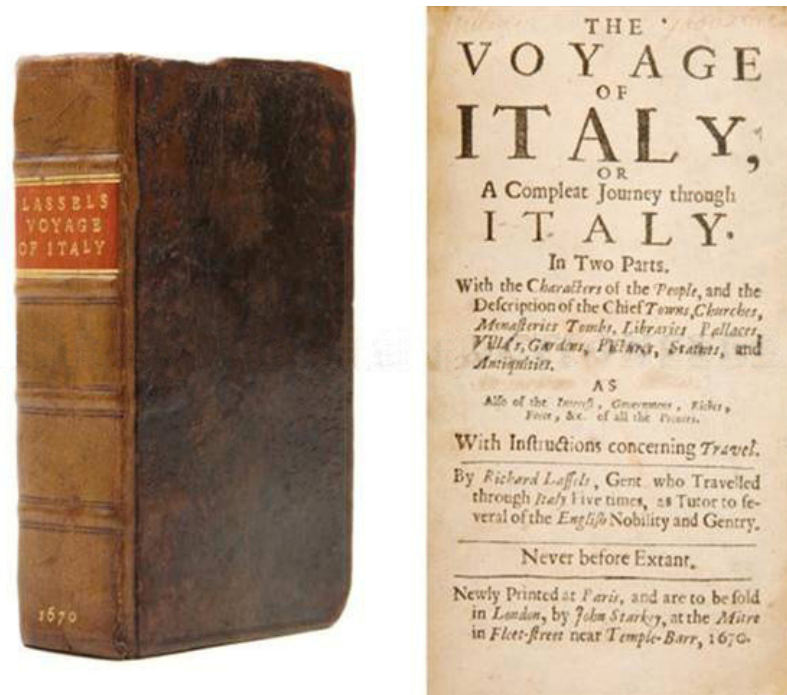


Fig. 1. Richard Lassels, *The Voyage of Italy, or a Compleat Journey through Italy, in Two Parts*, Londres, 1670

Esta edición constata que los postulados de Bacon siguieron vigentes a lo largo del siglo XVII en los viajes con fines formativos, siempre entendidos de forma distinta a lo que significaba hasta entonces viajar para formarse en el extranjero. Los británicos no estudiaban en las prestigiosas universidades italianas, salvo algún que otro católico, por lo que realizar este periplo por Europa constituía para ellos, podríamos decir, “la verdadera Universidad de la vida”.

En el prólogo, el autor comenta que únicamente aquellos que hubiesen realizado ese *Grand Tour* podrían estar capacitados para entender a los clásicos<sup>5</sup>. Esto quiere decir que, aunque obviamente debían atravesar y visitar otros territorios europeos, Italia constituía el principal destino. Attilio Brilli, uno de los más importantes estudiosos de esta tradición cultural considera que Italia se convirtió en una suerte de hermana mayor de todos los países, pues “no existe campo del saber histórico y artístico en el que Italia no haya sido capaz de inculcar en sus visitantes una lección inimitable, aunque no siempre positiva, en cuanto a mosaico de formas políticas, tierra del clasicismo, arcadia inmemorial o como estímulo de renovación artística y del cambio del gusto”<sup>6</sup>.

William Shakespeare, en un breve pasaje del *Mercader de Venecia* (1594), ya ilustraba esta costumbre del viaje al continente de los británicos que, con el paso del tiempo, se convirtió en una parte más de su idiosincrasia. La bella protagonista femenina Porcia, burlándose de un inglés que quería cortejarla, explicaba: [...] *nunca hablo con él,*

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. II.

<sup>6</sup> BRILLI, A., *El viaje a Italia. Historia de una gran tradición cultural*, Madrid, 2010, p. 12.

*porque no nos entendemos. Ignora el latín, el francés y el italiano. Yo, puedes jurar que no sé una palabra de inglés. No tiene mala figura, pero ¿quién ha de hablar con una estatua? ¡Y qué traje más extravagante el suyo! Ropilla de Italia, calzas de Francia, gorra de Alemania y modales de todos lados*<sup>7</sup>.

## 2.- MÁS ALLÁ DEL VIAJE DE INSTRUCCIÓN

Lo más fascinante de este tema está en el hecho de que no existe una perspectiva única a la hora de abordarlo, pues el abanico de motivaciones y anhelos es muy amplio: fines pedagógicos y formativos, encuentro directo con la Antigüedad, problemas de salud tanto física como mental -hay que decir que “la melancolía” era considerada una enfermedad y el primer tratado sobre este tema fue escrito por Robert Burton<sup>8</sup>-, la curiosidad científica de análisis de la naturaleza, el prestigio social, aficiones como la ópera y el teatro, el propio coleccionismo, o motivaciones más terrenales o si se quiere decir hedonistas como la necesidad de evasión, curiosidad mundana, capricho personal, búsqueda de la identidad sexual, es decir, un caleidoscopio cuya “bella imagen”, no podía ser otra que Italia. Era tan importante la huella que dejaba este viaje en aquellos que lo realizaban que habitualmente solían realizarlo en más de una ocasión. Los jóvenes en concreto solían volver, ya como adultos, junto a esposa e hijos.

Este viaje que, en un principio, tan sólo era realizado por la aristocracia más adinerada, enseguida se extrapoló a otras capas de la sociedad. El *Grand Tour* se convirtió en un fenómeno cultural que otorgaba prestigio social entre aquellas capas de la sociedad desprovistas de abolengo y llegó a otorgar un estatus social inexistente por nacimiento. Por esta razón, se solía decir que “quien no hubiese hecho este viaje debía ser consciente de su inferioridad”<sup>9</sup>, de ahí el hacer constar su paso por Italia con la adquisición de obras de arte y antigüedades.

Hay que recordar que en Gran Bretaña existía una nobleza de tipo medio-bajo, denominada *Gentry*, que controlaba el cincuenta por ciento de las tierras de cultivo. Gracias a los cambios producidos en la estructura de la propiedad agraria y las innovaciones técnicas de cultivo, llegaron a convertir la agricultura inglesa en la más productiva de Europa. Esta circunstancia, unida al impresionante despegue económico de la burguesía tanto profesional como comercial provocó que el viaje al continente se convirtiese en un uso social. Durante el siglo XVI y XVII, los acontecimientos bélicos que asolaban los territorios europeos no desalentaron en demasía a los viajeros, pues era menester que aquellos que emprendían este viaje experimentasen en primera persona lo que suponían las maniobras políticas y militares, así como las intrigas palaciegas y diplomáticas en un escenario tan excepcional como el de la Península Itálica, compuesto por un inmenso mosaico de sistemas políticos y, por ende, perfecta escuela donde formar a los futuros hombres que llevarían las riendas de la política en Gran Bretaña.

No obstante, un factor que contribuyó a la expansión de este fenómeno en Gran Bretaña fue el final, en 1763, de la guerra de los Siete Años. El conflicto finalizó a favor de las Islas Británicas, que consolidaron su poder frente a su máximo rival, Francia. La costumbre de viajar se convirtió en una actividad más segura y el número de viajeros aumentó a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Como consecuencia, el comercio de

---

<sup>7</sup> SHAKESPEARE W., *El Mercader de Venecia*, Acto I. Traducción de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, 1971, p. 197.

<sup>8</sup> BURTON, R., *The Anatomy of Melancholy*, Oxford, 1621.

<sup>9</sup> BOSWELL, J., *The life of Samuel Johnson*, Oxford, 1965, p. 742.



arte y antigüedades así como la industria de la restauración de obras aumentaron proporcionalmente a la demanda<sup>10</sup>.

Con el paso del tiempo, esta situación produjo inevitablemente una banalización del viaje, llegándose a convertir en algo más parecido a lo que hoy conocemos por turismo. Se estandarizaron los itinerarios, el tiempo e incluso los destinos. Nació el *Petit Tour*, destinado a aquellos que demandaban precios más asequibles, y se inauguró lo que podríamos llamar el primer “paquete turístico” de la historia del turismo, que en este caso incluía las siguientes ciudades: París, Bruselas y Amsterdam<sup>11</sup>.

### 3.- LA EDAD DE ORO DEL GRAND TOUR

La historiografía británica hizo, hace ya más de una década, un esfuerzo monumental al recopilar los nombres de todos los viajeros británicos e irlandeses que realizaron el viaje a Italia en el siglo XVIII siguiendo el recorrido de cada uno de ellos a través de la documentación de archivo, los diarios, la correspondencia, las menciones en revistas y periódicos, etc<sup>12</sup>. Este diccionario de viajeros constata que los británicos, aunque no fueron los únicos en viajar por Europa, pues también los franceses, holandeses, alemanes, rusos y escandinavos se unieron a esta costumbre, son los viajeros del *Grand Tour* por excelencia por ser los más numerosos.



Fig. 2. Geissler, 1777, Vista de Priere y del valle de Chamonix, Real Academia de San Fernando. Madrid

Si en la Antigüedad los viajes de Herodoto, Estrabón y Anaximandro contribuyeron al conocimiento geográfico, el siglo XVIII retoma este concepto del viaje como el mejor modo de conocer al hombre y su relación con el entorno natural. No obstante, debemos puntualizar que el objeto del viaje en esta centuria es la ciudad. Los estímulos y las motivaciones, como hemos visto, podían ser muy distintos, pero el itinerario y los destinos

<sup>10</sup> Sobre este tema veáanse: DALLAWAY, J., *Les Meaux arts en Angleterre*, vol. II París, 1807 vol. II.; ELLIS, H., *The Townley Gallery*, vol. I., Londres 1846; ADOLF, M., *Ancient Marbles in Great Britain*, Cambridge, 1882 y J. LANDERDORF, H., *Antikenstudium und Antikenskopie*, Berlín, 1953.

<sup>11</sup> Sobre este tema existe la monografía de BRILLI, A., *Il Petit Tour*, Milán, 1988.

<sup>12</sup> INGAMELLS, J. (ed.), *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800*, New Haven y Londres, 1997.

eran únicamente las ciudades, al contrario de lo que ocurre en la actualidad, cuando viajar no tiene por qué asociarse obligatoriamente a la ciudad. Francisco de Goya en su *Cuaderno Italiano* ilustra a la perfección esta idea al hacer referencia a las ciudades que había visto “por fuera”, es decir, si las prisas del viaje no otorgaban la posibilidad de internarse en ellas, al menos la silueta de las mismas serviría para poder manifestar el haber visto un determinado lugar<sup>13</sup>. Esto no quiere decir que no existiese la inquietud por disfrutar del paisaje, pues había lugares dónde éste superaba con creces a los más bellos artificios del hombre.

Este es el caso del paso de los Alpes que fascinaba tanto por la dificultad que entrañaba atravesarlos, cual Aníbal descrito por Tito Livio y Polibio<sup>14</sup>, al tener que soportar las inclemencias del tiempo y del camino, como por lo asombroso de la experiencia al encontrarse inmerso en medio de aquellas moles de montañas, glaciares y lagos<sup>15</sup>.

En el *Settecento*, la contemplación y la representación del paisaje, en este caso el ansiado paso de los Alpes, son serenas como así atestiguan tanto las descripciones literarias<sup>16</sup> como las pictóricas. No obstante, tal y como señala Eugenio Trías, el siglo de las luces por excelencia será un siglo enamorado de las sombras, pues no será hasta el siglo XIX cuando las dificultades conviertan a los elementos en componentes románticos y la contemplación y percepción del paisaje sea una inquietud inquietante<sup>17</sup>.



Fig. 3. William Hamilton, Campi Phlegraei, Nápoles, 1778.  
Lámina XII. Vista del la erupción del Monte Vesubio. que comenzó el 23 de diciembre de 1760 y finalizó el 5 de enero de 1761, a partir de un dibujo tomado in situ por Mr. Fabris cuando la erupción estaba en su momento culminante

<sup>13</sup> MENA MARQUES, M. B., y URREA FERNANDEZ, J., *El “cuaderno italiano”, 1770-1788: los orígenes del arte de Goya*, Madrid, 1994, p. 39 del facsímil.

<sup>14</sup> DE BEER, G., *Elefantes en los Alpes. La marcha de Aníbal*, Barcelona 1956.

<sup>15</sup> NEGRETE PLANO, Almudena, “Suiza y el paso de los Alpes en los recuerdos del *Westmorland*”, *El Westmorland. Recuerdos del Grand Tour*, Sevilla, 2002, p. 106-117.

<sup>16</sup> BOURRIT, M. T., *Description des Glacières, Glaciers et amas du Glace du Duché de Savoye*, Ginebra, 1773.

<sup>17</sup> TRÍAS, E., *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, 1996, p. 21-23.

Gracias a estas inquietudes se iniciaron los primeros estudios sistemáticos de vulcanología. Este es el caso de Sir William Hamilton, embajador plenipotenciario de Inglaterra, que dedicó gran parte de su vida a recorrer y estudiar los parajes volcánicos de la Campania<sup>18</sup>. Una de las primeras cosas que hizo Goethe a su llegada a Nápoles fue el ascenso al Vesubio<sup>19</sup>. Una de las tantas noches en las que escribía sus impresiones sobre cómo había ido la jornada declaraba lo siguiente:

*Una travesía marítima hasta Pozzuoli, pequeños trayectos en coche, alegres paseos a pie por la región más maravillosa del mundo. Bajo el más puro cielo, el suelo más inseguro. Horribles ruinas que testimonian una riqueza inimaginable. Aguas hirvientes, grutas que exhalan azufre, montañas de escoria que agotan la vida de las plantas, espacios yermos, repelentes; y, luego, una vegetación cada vez más frondosa, omnipresente, alzándose sobre todo cuanto ha muerto, en torno a los lagos y riachuelos, imponiéndose, incluso, como el más bello bosque de encinas en las laderas de un viejo cráter. Y así nos vemos incitados tanto por los fenómenos naturales como por los históricos.<sup>20</sup>*

Desde mi punto de vista hay un comentario de Goethe que ilustra a la perfección el impacto que la ciudad de Nápoles y sus alrededores producían en los visitantes:

*No quiero gastar palabras describiendo la situación de la ciudad y todas sus maravillas, que tan a menudo han sido descritas y ensalzadas. “Vedi Napoli e poi muori! se suele decir aquí<sup>21</sup>”.*

A la hora de analizar los objetos que los viajeros adquirían a lo largo del viaje, como libros, estampas, dibujos, mapas, esculturas, pinturas, planos o antigüedades de todo tipo, llegamos a la conclusión de que existían dos motivaciones fundamentales a la hora de reproducir tanto la ciudad como las “maravillas de la naturaleza”.

- 1) Motivación práctica: Elementos que ayudan a la visita de la ciudad, planos, descripciones, guías, crónicas.
- 2) Recordatorios: Grabados, vistas de ciudades, vistas topográficas de paisajes circundantes y pintura de ciudades.

#### 4. COMERCIO DE ARTE Y ANTIGÜEDADES EN EL SIGLO XVIII

En el siglo XVII, Thomas Howard, el segundo conde de Arundel, fue uno de los pocos coleccionistas de antigüedades y arte en Inglaterra. Pasó a ser conocido por el político y escritor Horace Walpole como “el padre de la afición inglesa por el arte”<sup>22</sup>, y descrito por el escritor inglés John Evelyn como “el más educado mecenas de las artes y amasador ilimitado de antigüedades”<sup>23</sup>. No será hasta el siglo XVIII cuando se produzca, como consecuencia del aumento del número de viajeros hacia tierras italianas, un

---

<sup>18</sup> HAMILTON, W., *Campi Phlegraei*, Nápoles, 1776.

<sup>19</sup> GOETHE, J.W, *Viaje a Italia*. 2 de marzo de 1787. Traducción de Manuel Scholz Rich, Barcelona, 2001, p.192.

<sup>20</sup> *Ibidem*. 1 de marzo de 1787, p. 191

<sup>21</sup> *Ibidem*. 2 de marzo de 1787, p. 193.

<sup>22</sup> WALPOLE, H.; DALLAWAY, H y VERTUE, G., *Anecdotes of painting in England with account of the principal artists, and incidental notes on other arts*, vol. II., Londres, 1828, p. 145.

<sup>23</sup> *Ibidem*



generalizado fervor por adquirir objetos *dell'antico* y obras de arte. Esto provocó la venta de numerosas colecciones así como la puesta en marcha de excavaciones sistemáticas.

Tal fue la fiebre por las antigüedades que el comediógrafo Carlo Goldoni, en una de sus obras titulada: *La famiglia dell'Antiquario, o sia la suocera, e la nuora*, representada por primera vez en el Carnaval de Venecia de 1749, ridiculizaba precisamente esta situación. En ella, el anticuario aficionado y fanático de las antigüedades cree haber adquirido por catorce cequines una lucerna egipcia de época de Tolomeo y, por cien, un manuscrito en griego de Demóstenes. Esto le conduce a olvidarse por completo de velar por los intereses de la familia, lo que creará más de un enfrentamiento entre las mujeres de la casa.

El tráfico de obras de arte y antigüedades entre Italia e Inglaterra fue constante durante el siglo XVIII. La documentación revela el trato de favor que existía con Gran Bretaña. Analizando los permisos de exportación de obras y de excavación que debía autorizar la *Reverenda Camera Apostolica*, podemos apreciar claramente cómo el número de solicitudes aceptadas por parte de los británicos supera con creces al resto de nacionalidades. Un ejemplo significativo es el del pintor Robert Fagan<sup>24</sup> que obtuvo algo excepcional, la *licenza generale* para excavar en cualquier lugar de Roma y los Estados Pontificios desde 1793 a 1799; eso sí, una vez que contrajo matrimonio con una mujer italiana y se convirtió al catolicismo.

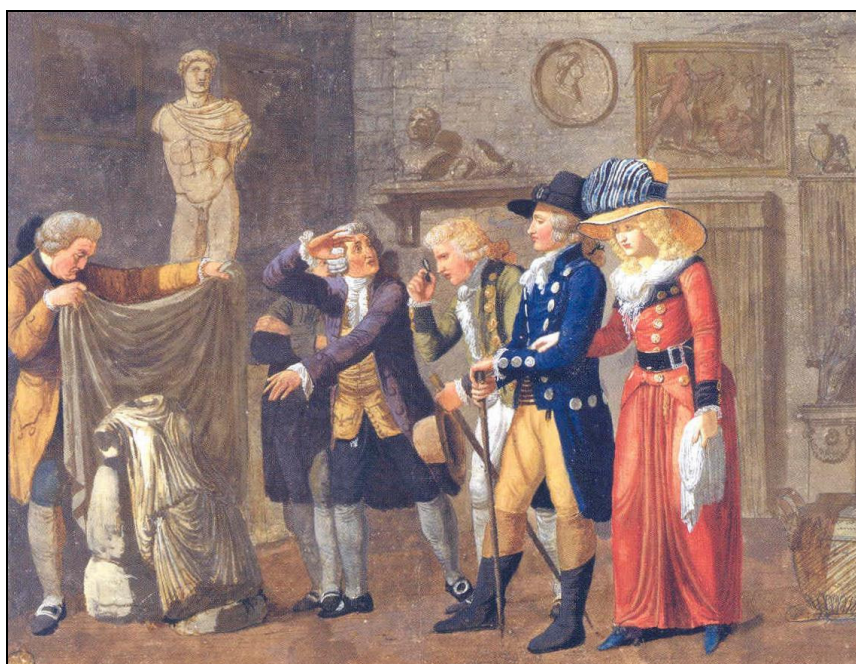


Fig. 4 Jacques Sablet, En la tienda de antigüedades, colección privada. Roma

La ciudad de Roma, especialmente a partir de la segunda mitad del *Settecento*, se convirtió en un hervidero de viajeros, artistas, comerciantes, anticuarios, demandantes de arte y antigüedades. Ante este aumento de la demanda, los artistas romanos organizaron una red profesional y semiprofesional de lo que podríamos llamar la primera industria del *souvenir*. Entre los objetos más demandados destacan las antigüedades, copias de grandes maestros, vistas de ciudades, planos, paisajes, retratos en pintura y escultura, objetos de artes decorativas, dibujos de arquitectura, etc. Se trataba de un mercado destinado a una clientela que daba gran valor a la buena copia en detrimento de un mal original y, en

<sup>24</sup> INGAMELLS, J. (ed.), *Op. Cit.* s.v “Fagan, Robert”; BIGNAMINI I. y HORNSY, C., *op.cit.*, p. 266-268.

ocasiones, esto ha sido interpretado como signo de desaprensión por parte de los italianos que querían aprovechar al máximo el negocio. Como afirma Ilaria Bignamini, una de las grandes especialistas del mercado de arte y antigüedades en el siglo XVIII, los británicos eran mucho más conscientes de lo que adquirirían, así que estaría fuera de lugar calificar a los italianos como meros tenderos de antiguallas<sup>25</sup>. Este contexto explica la importancia que adquirió la profesión de restaurador. El escultor debía contar con gran pericia técnica y también con los conocimientos históricos y culturales precisos que permitiesen la restitución de piezas de mármol con el rigor del original. Entre los escultores-restauradores del momento cabe destacar las figuras de Bartolomeo Cavaceppi<sup>26</sup> y Carlo Albacini<sup>27</sup>.

La compraventa de objetos conllevaba una serie de procesos administrativos. A la hora de recomponer cómo se llevaban a cabo estos trámites burocráticos son los permisos de exportación de obras de arte y antigüedades los que más luz arrojan acerca del funcionamiento de este negocio.

Los viajeros podían entablar contacto directo con los artistas, inmersos en los círculos sociales que frecuentaban los visitantes que llegaban a Roma, acudiendo a los talleres donde solían mostrar las obras, o bien, a través de agentes de su propia nacionalidad que operaban en la ciudad, cuyo menester consistía en negociar las adquisiciones y servir de intermediarios y *ciceroni* en las visitas a monumentos y excavaciones, tanto en Roma como en sus alrededores. Estos agentes, también llamados *dealers*, eran una pieza importante en el engranaje del coleccionismo de la época. Cabe destacar tres figuras fundamentales del momento: James Byres<sup>28</sup>, Thomas Jenkins<sup>29</sup> y Gavin Hamilton<sup>30</sup>.

## 5. DOCUMENTACIÓN EN TORNO A LAS TRANSACCIONES COMERCIALES

### 5.1. Trámites burocráticos

En el Estado Pontificio había siempre existido la preocupación por conservar el riquísimo patrimonio histórico-artístico del *Alma Città*, tal y como era definida Roma, y desde 1425 hasta 1572 la *Reverenda Camera Apostolica*, encargada de realizar las adquisiciones para los museos vaticanos, velaba por la conservación del patrimonio a

<sup>25</sup> BIGNAMINI, I., "Grand Tour: open issues" en *The lure of Italy in the Eighteenth century*, Londres, 1996, p. 31-35.

<sup>26</sup> Sobre este tema ver: CAVACEPPI, B., *Raccolta d'antiche statue busti teste cognite ed altre sculture antiche scelte restaurate da Bartolomeo Cavaceppi scultore romano*, vol.I, II y III, Roma, 1769; PICON, C. A., *Bartolomeo Cavaceppi, Eighteenth-Century restorations of ancient marble sculpture from English private collection*, Londres, 1983; BARBERINI, M.G. y GASPARRI, C., *Bartolomeo Cavaceppi, scultore romano (1717-1799)*, Roma, 1994.

<sup>27</sup> Sobre este tema ver: DAVIES, G., "Plaster and marble: the classical and neo-classical portrait bust: the Edinburgh Albacini Colloquium", *Journal of the history of collections*, 1991, vol. III, nº 2, pp. 145-165; "The Albacini Cast Collection. Character and significance", *Journal of the history of collections*, 1991, vol. 3, nº 2, pp. 145-165. HOWARD, S., "Albacini, Winckelmann, and Cavaceppi. The transition from amateur to professional antiquarianism", *Journal of the history of collections*, nº1, vol 4, Oxford, 1992, pp. 335-341.

<sup>28</sup> INGAMELLS, J. (ed.), *op.cit.*, s.v. "Byres, James"; FORD, B., "James Byres. Principal Antiquarian for the English visitors to Rome", *Apollo*, junio, vol XCIX, nº 1, 148 pp. 446-461.

<sup>29</sup> INGAMELLS, J. (ed.), *op.cit.*, s.v. "Jenkins, Thomas"; FORD, B., "Thomas Jenkins: Banker, Dealer and Unofficial English Agent", *Apollo*, junio 1974, vol. XCIX, nº 148, pp. 446-461.

HESS, J., "Amaduzzi und Jenkins in Villa Giulia", *English Miscellany*, Rome, 1950, pp. 175-204; ASHBY, T., *Papers of the British School at Rome*, VI, pp. 487-511.

<sup>30</sup> INGAMELLS, J. (ed.), *op.cit.*, s.v. "Hamilton, Gavin"; ZEITLER, R.W., "Klassizismus und Utopia", *Figura* V, 46; SMITH, A.H., "Gavin Hamilton's Letters to Charles Townley", *Journal of the History of Collections*, XXI, pp. 306-21.

través del cardenal *Camerlengo*<sup>31</sup> y supervisaba los trámites de solicitud de las licencias de exportación.

En un edicto promulgado por el cardenal Annibale Albani en 1733 se introdujo un aspecto nuevo en la legislación. Ante el incipiente crecimiento del fenómeno del “turista”, se llegó a la conclusión de que debían adoptarse medidas de control ante el gran atractivo que en los visitantes despertaban las antigüedades y obras de arte antiguas y modernas. Por esta razón, se dictaron, de modo minucioso, toda una serie de medidas cautelares relacionadas con las actividades arqueológicas, las exportaciones de obras y objetos artísticos, e incluso se contemplaron las penas en relación al negocio de falsificaciones, siempre y cuando éstas fuesen ofertadas como verdaderos antiguos<sup>32</sup>.

Unos años después, en 1750, el edicto promulgado por el *Camerlengo*, cardenal Silvio Valenti: *Proibizione della estrazione delle statue di marmo, o metallo, pitture, antichità e simili*, permitía estas actividades única y exclusivamente si se dictaba la correspondiente licencia expedida por el cardenal *Camerlengo*. Esta jurisprudencia siguió adelante hasta el siglo XIX cuando se endureció la normativa con la Regulación del 6 de agosto de 1861<sup>33</sup>.

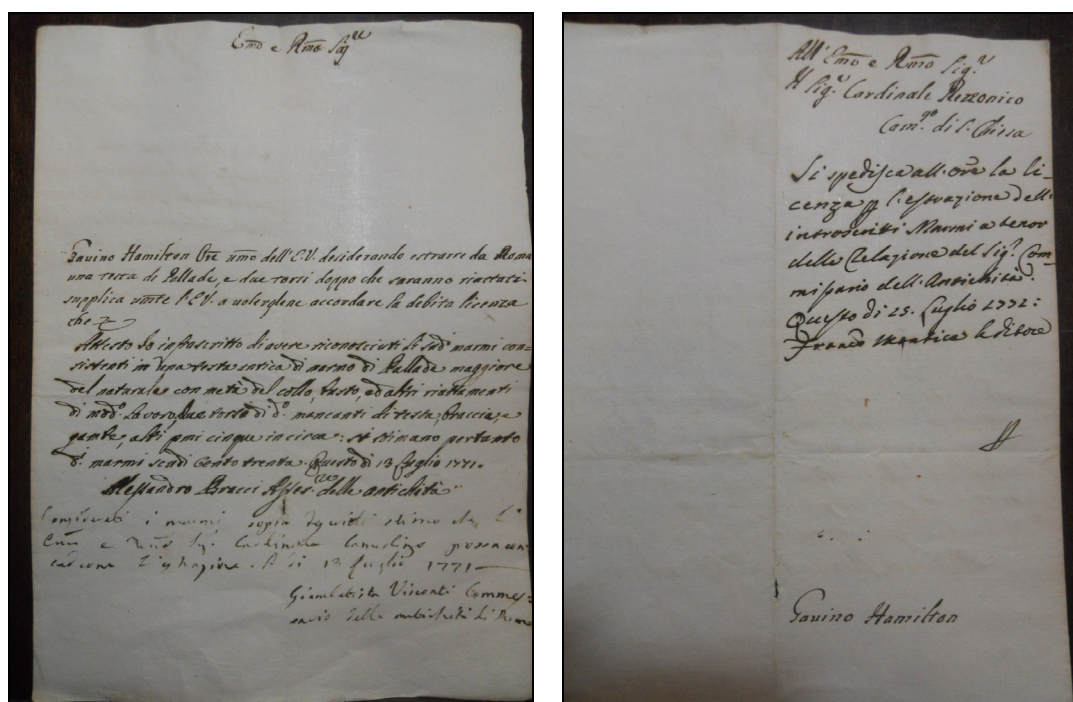


Fig. 5. Archivio di Stato di Roma. Antichità e Belle Arti. Busta 12.  
Permiso de exportación (r/v) solicitado por Gavin Hamilton en 1771

El tipo de documentación que generan las transacciones comerciales no es muy numeroso. En cambio, la correspondencia entre agentes y clientes es abundante y se encuentra, la mayor parte de ella, en los archivos de los países de procedencia de la clientela junto a memorias y diarios. Pero, si bien en Italia son múltiples las referencias

<sup>31</sup> Al cardenal *Camerlengo* le pertenecía la función de conceder los permisos para las excavaciones. Debía acordar el “diritto del terzo”, es decir, una vez que se hubiese finalizado la excavación tenía la preferencia de elegir en primer lugar aquellos objetos destinados a la *Reverenda Camera Apostolica*.

<sup>32</sup> EMILIANI, A., *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani*, 1571-1860, Bologna, 1987, pp. 90-96.

<sup>33</sup> EMILIANI, A., “I materiali e le istituzioni” *Storia dell’arte italiana, I. Questioni e metodi*, Turín, 1979. pp. 99-161.

documentales relativas a la vida y obra de los artistas, sin embargo es algo más complicado rastrear informaciones de calibre burocrático. En lo relacionado a los permisos de excavación se ha realizado un excelente trabajo al sistematizar la documentación<sup>34</sup>. A continuación, expondré las conclusiones a las que he llegado al analizar los permisos de exportación de obras de arte y antigüedades en base a las tareas de archivo que conduje en la ciudad de Roma<sup>35</sup>.

## 5.2. Los permisos de exportación pontificios

Los permisos de exportación del siglo XVIII que se conservan en el *Archivio di Stato de Roma* son escasos y se han visto reducidos a lo largo de los años desde que Andrea Bertolotti publicó un estudio sobre este tema<sup>36</sup>. Existía hasta el 2000 un repertorio “Sui abusi della esportazione di opere d’arte” desaparecido en circunstancias desconocidas que, sin duda, habría sido de gran interés para la historia del coleccionismo.

Las solicitudes iban siempre dirigidas a un único destinatario: el cardenal *Camerlengo*, título oficial de la Corte Papal y responsable de esa serie de trámites y registros ante la Cámara Pontificia. Tenía a su cargo la comisión de Bellas Artes, tanto central como periférica, y se encargaba del cumplimiento y aplicación de la ley. De este cargo dependían el *Assessore delle Antichità e Cave di Roma* que era el responsable de inspeccionar y valorar aquellos objetos susceptibles de ser exportados, y el *Commissario delle Antichità e Cave di Roma* de antigüedades que supervisaba el trabajo de los asesores antes de enviar la solicitud al cardenal *Camerlengo* para que éste diese el visto bueno.

El documento relativo a este tipo de permisos consta por regla general de tres párrafos. Para ilustrarlo vamos a transcribir una solicitud de permiso de exportación.

1) Solicitud remitida al cardenal *Camerlengo*. Podía ser realizada por cualquier persona interesada en exportar piezas de Roma: artistas, restauradores, clientes, agentes comerciales. Incluye una descripción somera de las piezas. En este caso encontramos al famoso arqueólogo y *dealer* escocés Gavin Hamilton como solicitante de un permiso<sup>37</sup>:

*Gavino Hamilton Onore umilissimo della Eccellenza Vostra desiderando estrarre da Roma una testa di Pallade, e due torsi dopo che saranno riattati supplica umilmente la Eccellenza Vostra a volerglene accordare la debita licenza che*

El destino de las piezas y el destinatario no era un dato necesario, así como el medio de transporte a través del cual extraer y enviar los objetos: vía terrestre, fluvial o marítima. Recibido este permiso el *Camerlengo* ponía en funcionamiento el engranaje burocrático. En primer lugar, el Asesor de Antigüedades debía inspeccionar y revisar las piezas para comprobar la veracidad de la información declarada. Existían dos categorías de asesores para las obras modernas: asesor de escultura y asesor de pintura. Cuando se trataba de piezas modernas y obras de pintura el control era menos rígido. En lo que se refiere a la pintura solían especificarse los temas representados y los autores de las mismas.

---

<sup>34</sup> Libro homenaje a la fallecida Ilaria Bignamini. BIGNAMINI, I., HORNSBY, C., *Digging and dealing in Eighteenth-Century Rome*, New Haven y Londres, 2010.

<sup>35</sup> En 2010, *The Paul Mellon Centre* me concedió una beca de investigación como *Rome Fellowship* en *The British School at Rome*.

<sup>36</sup> BERTOLOTTI, A., “Esportazione di oggetti di belle arti da Roma nei secoli XVI, XVII, XVIII e XIX”, *Archivio storico artistico archeologico e letterario della città e provincia di Roma*, vol.I, Roma, 1875, pp. 173-185.

<sup>37</sup> *Archivio di Stato. Roma. Antichità e Belle Arti (ABA) Camerale II*.

2) Redactaba un brevísimo informe a continuación y sobre la misma carta de solicitud sobre el estado de conservación y la estimación económica. En ocasiones, la descripción es más extensa aportando datos como el color y la calidad de los materiales, iconografía, medidas en palmos romanos. Los controles no eran exhaustivos, dado que en las estimaciones se utilizaban términos muy vagos como: *mediocre, di poco valore, moderne, ordinari*. Estos adjetivos eran necesarios, pues lo que se intentaba evitar era la exportación de obras de especial interés artístico o arqueológico. La valoración económica se da en escudos romanos y suponía la tasa que había que abonar al Estado Pontificio para extraer las piezas de la ciudad de Roma. Este informe era ratificado por el comisario de antigüedades.

En este informe fechado y firmado por el *Assessore delle Antichità*, -en este caso, Alessandro Bracci-, se registra la fecha en la que ha sido realizada la inspección de las piezas y es la primera fecha reflejada en la solicitud de exportación, pues no se registraba la entrada del documento.

*Attesto Io infrascritto di avere riconosciuti li suddetti marmi consistenti in una testa antica di marmo di Pallade maggiore del naturale con metà del collo, busto, ed altri riattamenti di medesimo lavoro; due torsi di detto mancanti di testa, braccia, e gambe, alti pal mi cinque in circa: si stimano pertanto di marmi scudi cento trenta.  
Questo di 13 luglio 1771*

3) En el tercer y último párrafo, el *Commissario delle Antichità* -Giambatista Visconti- daba el visto bueno al informe del Asesor e informaba de si estimaba oportuna o no la “extracción”. La fecha de dicho dictamen es muy cercana a la del párrafo anterior, por lo que presumimos que la documentación era despachada a diario. Antes de autorizar la exportación solían pasar tan sólo de dos a cuatro días.

*Considerati i marmi sopra descritti stimo che l'Eccellentissimo e Reverentissimo Signore Cardinale Camerlingo possa concederne l'estrazione. A di 13 luglio 1771*

El cardenal *Camerlengo* de la Santa Chiesa se encargaba de conceder la autorización, única y exclusivamente después de haber revisado el informe de control del comisario de antigüedades el funcionario que atestiguaba el trabajo del asesor de antigüedades y recomendaba o desaprobaba la exportación.

*Si spedisca all per l'estrazione dell'infrascritti marmi e torsi della relazione del Signore Commissario dell'Antichità.  
Questo di 25 luglio 1771  
Franco Mantica l'uditore.*

El documento no aparece firmado por el *Camerlengo* directamente, sino por un notario. Esto ocurre tan sólo en aquellos momentos en que el *Camerlengo* se encontraba ausente de Roma.

El negocio de venta y exportación de antigüedades solía ser fraudulento. Resulta difícil rastrear en la documentación irregularidades una vez hubiesen sido concedidos los permisos de exportación. Una de las maniobras más utilizadas consistía en cortar las piezas en pedazos para esconder o disimular la calidad de la obra. A este respecto es conocido el episodio de la Venus que fue descubierta por Gavin Hamilton en Ostia en 1775. Dicho descubrimiento fue ocultado con el fin de enviar la escultura a Inglaterra, hoy en la



colección Townley. La manera de sortear los posibles controles fue seccionarla en dos fragmentos<sup>38</sup>.

Una labor complicada era la de autentificar la veracidad de las piezas, no en vano, Colin Morison, pintor y anticuario que vivió en Roma más de cincuenta años, reconocía que resultaba excesivamente difícil reconocer los falsos. Declaraba que él mismo había empeñado muchos años de su vida antes de ser capaz de diferenciar entre el auténtico y el falso<sup>39</sup>. Esto llama la atención sobre dos cuestiones: la calidad técnica de los talleres dedicados a elaborar este tipo de reproducciones y el concepto de falso desprovisto por aquella época de la carga peyorativa con la que cuenta en la actualidad.

A continuación vamos a hablar de un caso singular del coleccionismo del siglo XVIII en el contexto del *Grand Tour*. La colección del *Westmorland*<sup>40</sup>. El estudio de algunas de las obras de arte y antigüedades de esta colección fue el objeto de mi tesis doctoral. En este artículo lo que pretendo es dar unas pinceladas sobre este tema de investigación, puesto que su amplitud impide profundizar seriamente en la totalidad de la información que esta investigación aportó para el estudio del viaje a Italia en el siglo XVIII.

## 6.- EL EQUIPAJE DE UNOS VIAJEROS CON LA MIRADA DE ULISES. EL CASO DEL WESTMORLAND.

En sus *Memoirs*, el pintor galés Thomas Jones realiza la siguiente distinción entre los viajeros:

*“I shall here remark that the Romans arranged their English Visitors into three Classes or degrees -like the Positive, Comparative and Superlative of the Grammarians-. The first Class consisted of the Artisti or Artists, who came here, as well for Study and Improvement, as emolument by their profession- The Second, included what they termed Mezzi Cavalieri, -in this Class were ranked all those who lived genteely, independent of any profession, kept a Servant -perhaps,- and occasionally frequented the English Coffehouse- But the true Cavalieri or Milordi Inglesi were those who moved in a Circle of Superior Splendour- surrounded by a groupe of Satellites under the denomination of Travelling. Tutors, Antiquarians, Dealer in Virtu, English Grooms, French Valets and Italian running -footmen, -In short, keeping a Carriage, with the necessary Appendages, was indispensable to the rank of the true English Cavaliere”<sup>41</sup>.*

Es precisamente de este último grupo de viajeros, los “milords” ingleses, del que vamos a hablar a continuación al exponer el caso de una colección de arte y antigüedades que, por avatares del destino, terminó formando parte de colecciones de diversas instituciones madrileñas. Lo singular de dicha colección es su procedencia, pues, como vamos a ver, en origen constituían los equipajes de jóvenes viajeros e importantes personalidades que visitaron Italia y enviaban sus pertenencias a Gran Bretaña en 1778.

---

<sup>38</sup> HASKELL, F. y PENNY, N., *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, Madrid, 1990, p. 83.

<sup>39</sup> INGAMELLS, J. (ed.), *op.cit.*, “s. v. Morison, Colin”.

<sup>40</sup> SUÁREZ HUERTA, A.M., *Arte y artistas del Westmorland. Un caso singular del Grand Tour*, Tesis inédita, Madrid, 2005.

<sup>41</sup> JONES, T., “Memoirs of Thomas Jones”, *The Walpole Society* (1946-1947) vol. 32, 1951, pp 70-71.

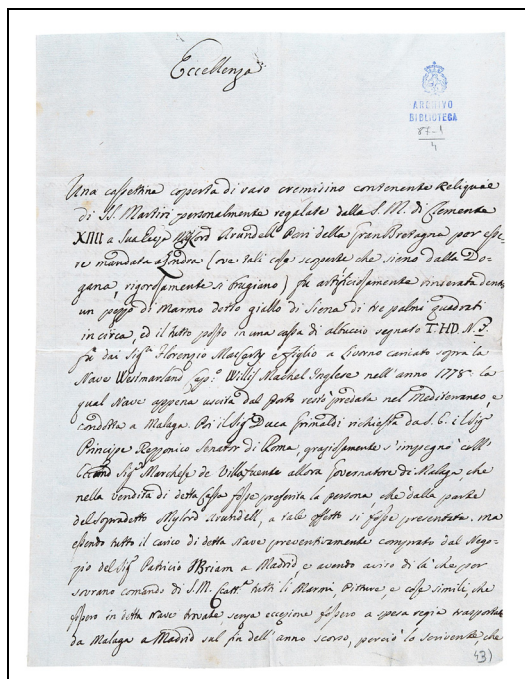


Fig. 6 Nota pro-memoria de John Thorpe al representante español ante la Santa Sede, José Nicolás de Azara. 1784. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Archivo-Biblioteca, leg. 87-1/4

En un legajo conservado en el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando titulado *Presa hecha a los Yngleses* aparecía una nota al margen que instaba a traducir una carta en italiano, con el fin de aclarar algunas incógnitas que surgían tras leer la totalidad de la documentación. Se trataba de una nota pro-memoria que un ex jesuita convertido en agente comercial llamado John Thorpe dejaba de forma manuscrita como recordatorio de la conversación informal mantenida con el representante español ante la Santa Sede, José Nicolás de Azara.

*Eccellenza: Una cassetina coperta di raso cremisino contenente Reliquie di Santi Martiri personalmente regalate dalla S.M. di Clemente XIII a Sua Eminenza 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.H.D.N.I. fu dai signori Florenzio MacCarty e figlio a Livorno caricata sopra la Nave Westmarland Capo Wallis Machel Inglese nell'anno 1778: La qual Nave appena uscita dal porto restò predata nel Mediterraneo, e condotta a Malaga: Poi il Signore Duca Grimaldi richiesta dal E. il Signor Principe Rezzonico Senator di Roma, graziosamente s'impegnò coll'Eccmo Signor 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 Signor Patricio O'Briam a Madrid, e avendo avviso di là che per sovrano comando di S.M. Catt<sup>a</sup> 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 commisione del detto Mylord Arundell ricorre all'animo nobile di Vostra Eccelenza supplicandola di fare i suoi vevoli uffici presso la Corte, affín 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 conetenente marmo sia aperto, e levata indi la cassetina, che sola si desidera, e s'implora.*

Sobre el mismo documento aparecía anotado con una caligrafía del siglo XIX lo siguiente:

*Se pase de esto, y si puede estar entre, las cosas compradas en Malaga que hemos trahido ala casa de la Academia de las Artes<sup>42</sup>.*

Fechado en 1784, este documento informaba acerca de un episodio que tuvo lugar cuando un navío de bandera inglesa llamado *Westmorland*, al mando del capitán Willis Machel, que había zarpado en 1778 del puerto toscano de Livorno con destino a Londres, fue capturado y conducido al puerto español de Málaga. La cuestión se centraba en el hecho de que este agente comercial había embarcado en dicha nave un altar con reliquias que el papa Clemente XIV había regalado al católico Lord Arundel of Wardour. Dicho agente, al enterarse de estas circunstancias, se dirigió al embajador español con el fin de que intercediese en modo de poder recuperar un regalo tan preciado.

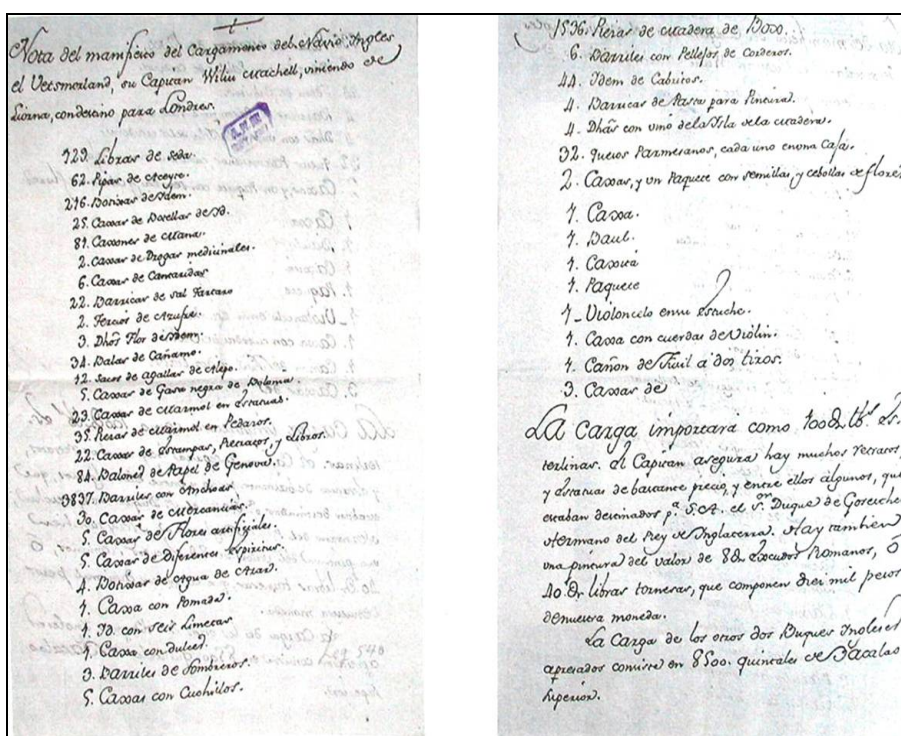


Fig. 7 Nota del manifiesto del cargamento del Navío Inglés el *Westmorland*, su Capitán Wiliu Machell, viniendo de Liorna con destino para Londres. AHN, Estado, legajo 540

Buceando en el Archivo Histórico Nacional y con los datos que había proporcionado esta carta logramos encontrar un documento que arrojaba información acerca de este barco, el *Westmorland*. Se trataba de la nota de manifiesto sobre el contenido del cargamento que el capitán del barco había realizado al ser apresado y conducido a Málaga. Se trataba de una larga lista en la que, además de productos con los que habitualmente comerciaban los británicos en sus rutas por el Mediterráneo, como por ejemplo, bacalao, anchoas, seda o aceite, viajaban un total de cincuenta y siete cajones distribuidos en 23 cajas de estatuas, 12 cajas conteniendo 35 piezas de mármol en pedazos

<sup>42</sup> ASF, Legajo 87-1/4.



y 22 cajas de estampas, retratos y libros. Destacaba la presencia de dos chimeneas de factura italiana, destinadas al duque de Gloucester, hermano del rey de Inglaterra Jorge III, y un cuadro de gran valor.



Fig. 8 Grabado por Dunker y Eicher sobre original de Jacob Philip Hackert. 1778. Vista de la Dársena de Livorno. Palazzo Rosciano. Autorità Portuale di Livorno

Aunque se trata de un episodio paralelo al estudio del cargamento de obras de arte y antigüedades, no me resisto a comentar que en el *Westmorland* viajaban también los hijos del comodoro George Johnstone, un importante político que fue gobernador de la Florida occidental. Realizaban el viaje de regreso a Inglaterra tras su *Grand Tour* por Europa acompañados de su tutor cuando fueron sorprendidos y hechos prisioneros con motivo de la captura del barco:

*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 except to be coming to Gibraltar*  
599. 832. 2513.

1817.3291.1371.2676.3413.388.1238.11.407.2617.128.554.2119.1311.1941.2226.3  
365.1660.753.2636.2979.99.1707.2372.2545.3604.1618.2043.1792.339.

*Mr Hardy acquaints me that the French Commodore has very proposly & and plitely released Gov 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 Cadiz*<sup>43</sup>.

Ésta es la carta encontrada en el Public Record Office de Londres donde el embajador inglés en España, lord Gratham, comunicaba a las autoridades londinenses de forma cifrada la liberación, sin condiciones, llevada a cabo en Cádiz.

<sup>43</sup> Carta cifrada del embajador inglés Gratham comunicando la liberación, sin condiciones, de los hijos del Comodoro Johnstone. 1 de marzo de 1779 (Public Record Office, SP94/ 207, fols. 339-40).

El puerto toscano de Livorno se convirtió en el siglo XVIII en uno de los puertos más seguros del Mediterráneo, pues su neutralidad adquirió carácter definitivo y además sus servicios y condiciones de almacenamiento eran envidiables. Con estas ventajas para el tráfico comercial, los ingleses desarrollaron un complejo sistema de comunicación entre todas las embarcaciones de bandera inglesa con el fin de asegurar su protección. Pusieron en práctica un sistema de navegación que consistía en navegar formando siempre parte de un convoy, es decir, esto suponía que toda embarcación que se hiciese a la mar debía hacerlo en compañía de al menos uno o más barcos<sup>44</sup>.

Es en este contexto en el que debemos ubicar el caso de este barco, el *Westmorland*. Éste 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 y esperó hasta los últimos días del mes de diciembre para zarpar acompañado de dos bergantines llamados Gran Duque de Toscana y Southampton. La *documentación* entre los agentes comerciales y los destinatarios es fundamental para hallar información importante. El 26 de noviembre de 1777 y el 15 de julio de 1778, Thomas Jenkins informaba a su cliente Horace Walpole sobre la tramitación de los *Bill of Lading*. Este es un documento utilizado exclusivamente en el transporte marítimo. Se trata de un contrato de transporte de mercancías para un barco de línea regular. Es un documento fundamental para proteger al cargador y al destinatario de la carga. Uno de estos contratos había sido realizado para el envío de 4 cajas de mármoles: *Inclosing the Bill of Lading for four Cases of Marbles on Board the Westmorland*. El otro *Bill of Lading* era para el envío de dos piezas muy queridas por el destinatario<sup>45</sup>.



Fig.9 Anton Raphael Mengs, Perseo y Andrómeda, Roma 1778, Museo del Hermitage, San Petersburgo

<sup>44</sup> SUÁREZ HUERTA, A.M., "Un barco inglés en el puerto de Livorno", *El Westmorland. Recuerdos del Grand Tour*, Sevilla, 2002, pp.49-67.

<sup>45</sup> Esta información pertenece a las cartas entre Thomas Jenkins y Horace Walpole conservadas en The British Library. (TY 7/377; TY 7/381) en BIGNAMINI, I. y HORNSBY, C., *op. cit.*, vol. II p. 105 y 109.

El 17 de febrero de 1779, la *Gazzeta Toscana* se hacía eco de la presa de un barco que, con rico cargamento, se dirigía a Londres y había sido conducido a Málaga, el nombre que se daba era el de “Vestesmerland”. No obstante, un mes antes, el 19 de enero de 1779, la *Gaceta de Madrid* había ya recogido la noticia de la llegada al puerto de Málaga el día 8 de enero de unas presas inglesas. Informaba a su vez sobre los barcos que habían interceptado el convoy, dos fragatas francesas llamadas Catón y Destine. Estos barcos formaban parte de una importante escuadra que el ministro de Marina francés, Sartine, había ordenado construir ante la necesidad de revitalizar la flota francesa. Dado que la captura fue próxima a las costas españolas, y teniendo en cuenta el pacto de familia y los convenios de navegación firmados entre su Majestad Católica y su Majestad Cristianísima en 1768, el barco fue conducido al puerto de Málaga, donde se vendió. Por otra parte, el cargamento de arte y antigüedades fue adquirido por la Compañía de Longistas de Madrid, y permaneció en Málaga desde 1779 hasta que en 1783 el rey Carlos III se interesó realmente por esta mercancía. De todos los objetos, sólo uno, el cuadro de gran valor al que se refería el capitán del barco, fue regalado al ministro de marina Sartine tras la captura de la nave. Actualmente forma parte de las colecciones del museo del Hermitage de San Petersburgo, pues el francés no estaba interesado en el arte y lo vendió en subasta, siendo adquirido por la emperatriz Catalina II. Este cuadro había sido encargado por un adinerado mecenas galés llamado William Watkin Wynn y fue considerado, ya en su época, una obra maestra del Neoclasicismo realizada por el pintor alemán Anton Raphael Mengs.

En 1783, José Moñino, conde de Floridablanca y Primer Secretario de Estado, informaba al viceprotector de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el conde de la Florida y Pimentel, de que en el puerto de Málaga había un cargamento interesante y, por esta razón, el rey había decidido que una persona juiciosa se desplazase hasta allí como así se manifiesta en la Real Orden de 9 de julio de 1783:

*El Rey ha sido informado que en una Presa hecha á los Ingleses por los Franceses, se hallan Diseños, Pinturas y otros efectos de los mas celebres Profesores, pertenecientes á las Nobles Artes, que havian sacado de Italia, para Inglaterra, los quales existen actualmente en la ciudad de Málaga en poder de una Compañía 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 nombrará a este fin<sup>46</sup>.*

El cargamento de 57 cajones fue trasladado a Madrid durante los meses de octubre y noviembre de 1783 en dos remesas. En la aduana de Málaga se redactó un inventario y al llegar a Madrid se desembalaron todos los cajones salvo la caja nº 17, que era precisamente la que contenía las reliquias de las que hemos hablado al principio, y se redactaron varios inventarios en los que se especificaba el contenido de cada uno de los cajones con mayor o menor detalle.

Carlos III, tras adquirir el cargamento, decidió donar la mayor parte de estos bienes a la Academia que había creado siguiendo el modelo francés, con la intención de que pudiesen servir a la instrucción de las bellas artes y la arquitectura. No obstante, algunos objetos y obras de arte fueron conducidos a diferentes palacios reales, como es el caso de la chimenea destinada al duque de Gloucester conservada en el salón Carlos III del Palacio Real de Madrid<sup>47</sup>. Las chimeneas eran objetos muy queridos por los británicos y se solía decir que Roma era una ciudad donde se moría de frío, pues, aunque la fabricación de

---

<sup>46</sup> ASF, Archivo-Biblioteca, Legajo 87-1/4.

<sup>47</sup> Patrimonio Nacional. Inventario: 10003279.



chimeneas era uno de los negocios más exitosos y fueron muchas las chimeneas que se exportaron fuera de Italia a lo largo del siglo XVIII, como así testimonian los permisos de exportación, la mayor parte de ellas servían tan sólo como adorno<sup>48</sup>.



Fig. 10. Chimenea atribuida a Carlo Albacini, circa 1778.  
Salón de Carlos III en el Palacio Real de Madrid

Sabemos que se trataba de un envío del hermano del rey de Inglaterra porque, tras abandonar Roma en 1777, había dejado una serie de objetos para que fuesen enviados a Londres. No hay duda de que se trata de una chimenea destinada a William Henry, duque de Gloucester, pues el cajón donde viajaba la chimenea estaba marcado con las siglas de *His Royal Highness: Caxon H.R.H N° 4- con peso de 26@ 18lb*. En el mismo inventario, precisamente en otro cajón destinado a este miembro de la familia real, aparecían las siglas D.G., es decir, *Duke of Gloucester*. En el interior del cajón viajaba una chimenea: *Dos columnitas estriadas con pilastras correspondientes una de las columnas tiene piezecitas rotas q. pegar*<sup>49</sup>. No se ha podido documentar quién diseñó esta chimenea, aunque lo más probable es que sea obra del escultor Carlo Albacini, ya que el análisis de esta pieza responde al estilo de las manufacturas de este artista<sup>50</sup>.

Carlos III también decidió enviar otra de las chimeneas que formaban parte del mismo cargamento al palacio del Pardo. Así aparece registrado en la siguiente nota adjunta que el conde de Floridablanca dirige a Antonio Ponz, protector de la Academia:

*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. Aranjuez 28 de abril de 1784*<sup>51</sup>

<sup>48</sup> Sobre el comercio de chimeneas desde Italia a Inglaterra: STILLMAN, D., "Chimney-pieces for the English market: a thriving business in the late eighteenth-century Rome, *The Art Bulletin* LIX, n.1, 1977, pp. 85-94.

<sup>49</sup> ASF, Legajo 87-1/4.

<sup>50</sup> BIGNAMINI, I., HORNSBY, C., *Digging and dealing in Eighteenth-Century Rome*, New Haven y Londres, 2010, p. 270-271.

GONZÁLEZ PALACIOS, A. "Souvenirs de Rome" en *Ricordi dell'Antico. Sculture, porcellane e arredi all'epoca del Gran Tour*, Milán, 2008, pp. 17-26.

<sup>51</sup> ASF. Archivo-Biblioteca, Legajo 87-1/4.



Fig. 11 Retrato de George Legge, vizconde de Lewisham. Pompeo Girolamo Batoni, 1778. Museo del Prado



Fig 12. Retrato de Francis Basset, primer barón Dunstanville. Pompeo Girolamo Batoni, 1778. Museo del Prado

Algunos otros objetos, aunque no son muy numerosos, que pasaron a formar parte de las colecciones reales, terminaron en las colecciones de las nuevas instituciones museísticas creadas en el siglo XIX, como el Real Museo de Pinturas, lo que hoy es el Museo Nacional del Prado. Éste es el caso de dos retratos realizados por el pintor italiano Pompeo Girolamo Batoni, que monopolizó el mercado de los retratos de grand-turistas dado que su calidad era exquisita y los honorarios eran inferiores al de otros pintores. Los jóvenes que aparecen retratados en dichos lienzos no habían sido identificados, pues en el museo que los acoge tan sólo existía la noticia de que procedían de las colecciones reales. El estudio pormenorizado de estos retratos condujo a la identificación de los mismos gracias a la correspondencia y a la identificación de las iniciales de las cajas que los transportaban<sup>52</sup>. El retrato que viajaba en el *Caxon E<sup>L</sup> D* contenía entre otras cosas: *Retrato al oleo de un caballero sentado con casaca encarnada: es origi.<sup>1</sup> de Pompeyo Batoni; y tiene mas de seis palmos de alto, y cinco de ancho [...] (anotación a la derecha) este retrato se llevó à Casa del Sr. Protector.* Este personaje se identificó con George Legge, lord Lewisham, hijo del segundo conde de Darmouth y sobrino del primer ministro inglés.

Uno de los muchos objetos que adquirió este joven a lo largo de su viaje y que viajaban en los cajones cuyo remitente era su padre el conde de Darmouth es el famoso plano de Roma de Giovanni Battista Nolli (1748). Sobre él aparecía una nota manuscrita: *D. Stevenson 12 January 1778.* Este nombre correspondía al preceptor del hijo del conde de Darmouth, George Legge.

<sup>52</sup> SUÁREZ HUERTA, A.M, “A portrait of George Legge by Batoni”, *The Burlington Magazine*, Abril 2006, pp. 252-256.



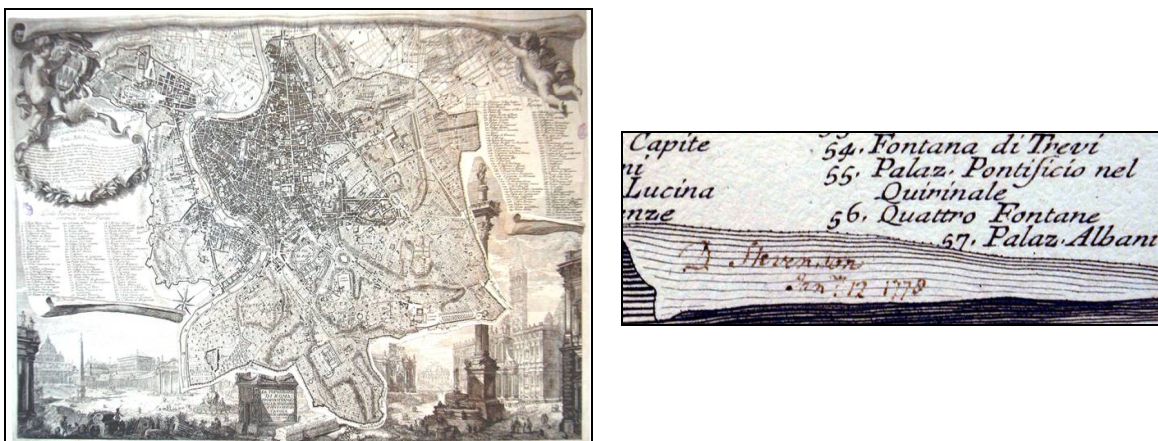


Fig. 13 Plano de Roma. Giovanni Battista Nolli 1748. Firma sobre el plano

El otro retrato que viajaba en el interior del cajón *FB*<sup>1</sup> pertenece a Francis Basset, un joven adinerado que posteriormente fue nombrado baron de Dunstanville: *Retrato de medio cuerpo de un joven pintado p.<sup>r</sup> Batoni al oleo de 5 palm.<sup>s</sup> de alto p.<sup>r</sup> 4 de ancho*<sup>53</sup>



Fig. 14 Urnas del MAN. a) Urna cineraria sin tapa ni inscripción. Museo Arqueológico Nacional, n° de inventario, 2844. b) Urna cineraria de Antonia Maxuma 49 x 36 x 48 cm. Museo Arqueológico Nacional, n° de inventario, 2840

En el Museo Arqueológico Nacional encontramos cinco urnas cinerarias de aspecto romano que eran objetos muy demandados por la clientela británica. Habían sido catalogadas en el museo como auténticas romanas en torno al siglo I d.C., pero en realidad se trata de cinco piezas que se encuentran en depósito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y que procedían, tal y como pudimos comprobar en los inventarios, de la captura del *Westmorland*<sup>54</sup>. De hecho, en el mismo legajo de documentos se afirmaba lo siguiente: *Cinco urnas cinericias de marmol con varios ornatos. Al Museo Arqueológico*<sup>55</sup>.

<sup>53</sup> SÁNCHEZ-JÁUREGUI ALPAÑÉS, M.D., “Two portraits of Francis Basset by Pompeo Batoni in Madrid”, *The Burlington Magazine*, julio 2001, vol. CXLIII, 1180, pp. 420-425.

<sup>54</sup> MAN, Archivo-Biblioteca, exp 1868/94. SUÁREZ HUERTA, A.M., “Cinco urnas funerarias del Museo Arqueológico Nacional”, *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie II 21, Uned, pp. 321-344.

<sup>55</sup> ASF, Archivo-Biblioteca, legajo 87-1/4. *Listado redactado para la elaboración del inventario general de 1804. Obras procedentes de la presa hecha a los Yngleses*. Esta anotación debe ser posterior al listado redactado para elaborar el inventario de 1804, pues para esa fecha, el Museo Arqueológico no había sido fundado.

En realidad, se trata de recreaciones falsas que causaron furor entre los viajeros que visitaban Roma ávidos en su deseo por regresar a casa con algún pedazo de eternidad aunque éste no fuese un original<sup>56</sup>.

Los inventarios conservados en la Academia de San Fernando destacan la presencia de lavas del Vesubio y de mesas de piedras duras. En el museo de Ciencias Naturales hemos encontrado lavas que algunos viajeros habían recogido *in situ* y marcado la fecha en la que visitaron el volcán. Éste es el caso de dos lavas. Cada una de ellas se encuentra en el interior de un plástico y hay un pequeño papel donde aparece escrito a tinta y con caligrafía de la época: *Lava dell'anno 1776* y otra *Lava dell'anno 1778*. En una nota aparte aparece escrito a lápiz: *Estos ej.º de lavas del Vesubio que estaban en una caja*.

En diversos cajones del cargamento de obras y antigüedades aparecían descritos los siguientes objetos: *Un tablero cuadrilongo, de embutidos de piedras blandas de varios colores en hexágonos, faltos de algunas, su longitud 4 pies y quatro pulgadas, y de ancho dos pies y dos pulgadas. Otro compañero y lo mismo q. el antecente; Dos mesas con embutidos de diversos marmoles, y colores, en parte faltas, y rotas*<sup>57</sup>. El Museo de Ciencias Naturales conserva cinco mesas que han sido estudiadas y se corresponden con las que aparecen en estos inventarios<sup>58</sup>. En una carta del arquitecto miembro de la Academia, Juan Pedro Arnal, daba la orden al conserje de la Academia José Moreno, el 24 de septiembre de 1790, de sacar estos mármoles para destinarlos a otros lugares: *Tengo igualm.º Orden de S.E. para sacar los quatro tableros de mesas de marmoles de embutidos, par dar à uno y otro el destino, que se me ha mandado por S.E*<sup>59</sup>.

En todo momento, este episodio fue silenciado en la institución que acogió esta colección, puesto que tanto en las Actas de la Junta General como en las de la Junta Particular de esos años no aparece en ningún momento alusión alguna. Esto se debió a que los británicos, tal y como se desvela en la documentación, estuvieron reclamando algunos objetos durante unos diez años y Carlos III no devolvió oficialmente ninguno de ellos, excepto el cajón de reliquias, del que hemos hablado al comienzo, que no fue ni siquiera abierto, dado que su contenido era sacro y hubiese ocasionado problemas con la iglesia.

Existe una carta que ejemplifica a la perfección este asunto y la desidia con la que las reclamaciones del embajador inglés en Madrid fueron tomadas en cuenta. El 22 de noviembre de 1788 el conde de Floridablanca, desde San Lorenzo del Escorial, escribía a Carlos III con motivo de este asunto en un tono más que irónico:

*M.º Liston acaba de dejarme ese papel para V.E. Parece que hace examen para confesion general. Desea no irse sin ver a V.E. un rato el miércoles.*

*Algo le daré pero no todo porque la mayor parte esta ya destinada por S.M. como son las chimeneas, los retratos, y gran parte de los dibujos, y el Rey no quiere quitarlo a quien se ha dado, habiendole costado a S.M a cerca de 3000 reales que pago a los Armadores*<sup>60</sup>.

Los cajones iban marcados con unas iniciales y parte de los objetos, especialmente los libros, estampas y planos, aparecían con *ex libris* y anotaciones. El resultado de la

---

<sup>56</sup> SUÁREZ HUERTA, A.M., "Cinco urnas funerarias del Museo Arqueológico Nacional", *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie II 21, Uned, pp. 321-344.

<sup>57</sup> ASF, 87-1/4.

<sup>58</sup> GONZÁLEZ PALACIOS, A., *Las colecciones reales españolas de mosaicos y piedras duras*, Madrid, 2001, p. 276 y 278

<sup>59</sup> ASF, 87-1/4.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

investigación determinó que este cargamento no era otra cosa que el equipaje que enviaban de vuelta del viaje de instrucción por el continente, o *Grand Tour*, distintos personajes distinguidos, especialmente jóvenes aristócratas británicos.



Fig.15. Ejemplos de ex libris y anotaciones

El reto consistió en recomponer este puzzle de obras de arte, algunas firmadas, otras no, e intentar saber a qué personaje pertenecían. En realidad, se trataba de pequeñas colecciones particulares que conformaban una colección única y característica del tipo de obras y souvenirs que se solían adquirir a lo largo del *Grand Tour*, pero habíamos tenido suerte, porque además, algunos de nuestros viajeros eran especialmente importantes y, por tanto, algunas obras eran de gran valor. Además, contamos con una cronología absoluta, es decir, el año 1778, que nos ha ayudado muchísimo a datar o atribuir determinadas obras. Creo que, llegados a este punto, es más sencillo poner algún tipo de ejemplo para ilustrar cómo logramos obtener información a partir de un legajo de documentos lleno de inventarios.

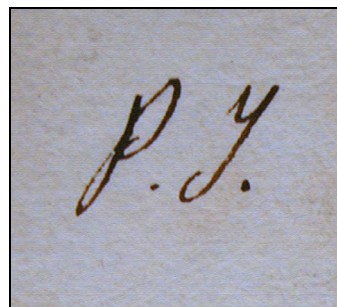


Fig. 16 P.Y (Presa Ynglesa)

En el archivo y biblioteca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando se pudieron identificar muchas de las obras que aparecían en los inventarios, puesto que el



bibliotecario Pascual Colomer nos hizo un gran favor al intentar individualizar esta colección, ya que para identificar todos los objetos procedentes de la misma incluyó en todos los libros, estampas, planos, mapas, e incluso en partituras musicales, las iniciales P.Y., que no correspondían a otra cosa que a *Presa Ynglesa*.



Fig. 17 Gouache del Templo de Vesta. Firma en el reverso de Lord Duncannon

En otras ocasiones aparecían firmas manuscritas que nos llevaron a identificar a los propietarios de los cajones. Éste es el caso del joven Frederick Ponsonby, lord Duncannon, hijo del conde de Bessborough y gran aficionado a las Bellas Artes. En el *Westmorland* enviaba algunas acuarelas, entre ellas dos en las que aparece el templo de Vesta en Tívoli con firmas manuscritas de este joven y su tutor, el reverendo Samuel Wells Thompson<sup>61</sup>.

Un ejemplo que ilustra cómo todo lo que iba revelando la documentación era cierto es el de una edición de los *Campi Phlegraei* de William Hamilton de 1778, uno de los primeros estudios editado con ilustraciones a color sobre la ciencia de la vulcanología. En la documentación se mencionaba que durante el transporte de Málaga a Madrid, a la altura de Córdoba, cayó una fuerte tormenta y algunos cajones se dañaron. Pues bien, uno de los ejemplares que viajaban en el *Westmorland* y que conserva la biblioteca presentaba importantes manchas de humedad.

Fue muy alentador, a la hora de estudiar los intereses y motivaciones de los personajes, el análisis en profundidad de los objetos que aparecían en los cajones.

<sup>61</sup> Gouche perteneciente a Frederick Ponsonby, lord Duncannon, ASF, Gabinete de dibujos(D-2608). El otro gouache pertenece a su preceptor Mr. Thompson. (D-2594).



Fig. 18 William Hamilton, *Campi Phlegraei*, Nápoles 1778

Un libro de particular interés para los temas relacionados con las Antigüedades es la versión en francés de la *Carta de Winckelmann al conde Brühl*, ya que sobre este libro encontramos gran cantidad de anotaciones a lápiz. Esta obra la escribió Winckelmann tras el viaje a Nápoles que realizó acompañando al conde Albert Christian Heinrich von Brühl en 1762. La primera edición se publicó en alemán y pasó desapercibida, pero dos años más tarde fue publicada en francés y le ocasionó multitud de disgustos. Se trataba de una excepcional guía para la visita de las diversas salas del Museo de Portici y además se permitió la licencia de publicar tres grabados de piezas, algo que estaba totalmente prohibido hasta que no fuese publicado por la Academia Herculense. En la obra critica las labores realizadas por el ingeniero Roque Joaquín de Alcubierre en Pompeya y dice: *pour déterrer une aussí grande Ville que Pompeii, je ne trouvai dans mon dernier voyage que huit hommes au travail*. En este caso, no sabemos si el propietario de la caja que contenía este libro, o bien su preceptor, anotaron al margen, “1778 du même”, lo que quiere decir que el viajero confirmaba “in situ” la misma apreciación de Winckelmann.

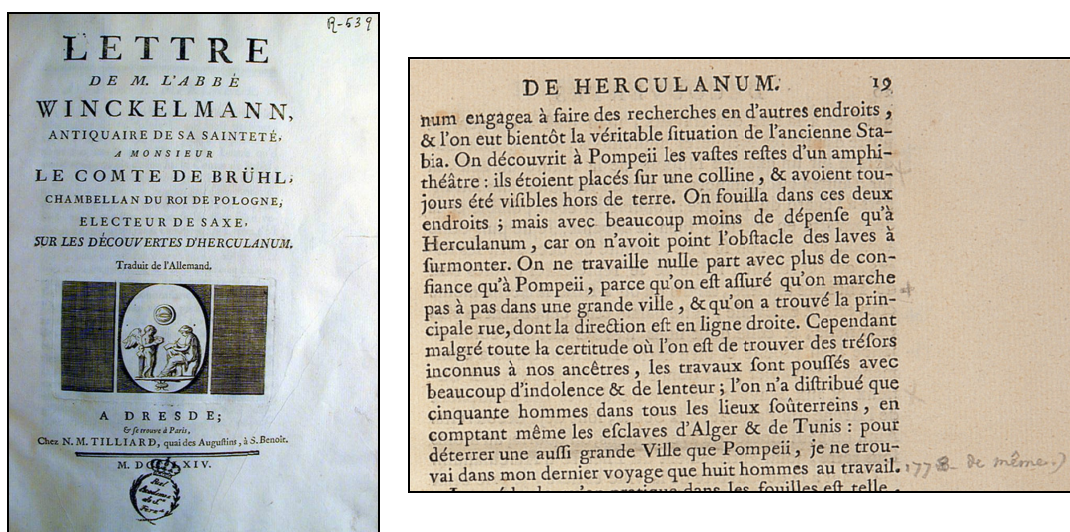


Fig. 19 Detalle de una anotación sobre la *Carta de Winckelmann al conde Brühl*



Otro tipo de intereses que pueden apreciarse al analizar los objetos que adquirirían a lo largo del viaje son las novedades en obras de ingeniería o arquitectura. Éste es el caso del plano de las Lagunas Pontinas. Se trataba de una ambiciosa obra de ingeniería hidráulica realizada durante el pontificado de Pío VI. Se trata de un proyecto de desecación mediante la construcción de un canal a lo largo de la via Appia para llevar agua hasta el cauce del río Portatore, a la altura del Ponte Maggiore, desde donde el agua saldría hasta el mar.

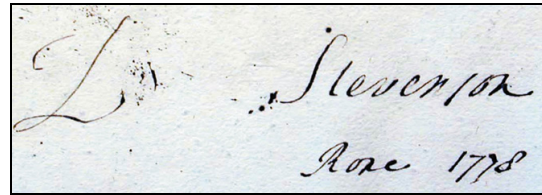


Fig. 20 Mapa de las Lagunas Pontinas. Giambattista Ghigi (grabador) y Gaetano Rappini (ingeniero). Roma, 14 de febrero de 1778

En cuanto a los objetos artísticos tales como lienzos, esculturas, objetos de artes decorativas y demás, fue fundamental realizar un rastreo documental e historiográfico hasta lograr contextualizarlos. Entre las obras más bellas de esta colección tan singular caben destacar los gouaches de Robert Cozens que ilustran cuán bellos son los alrededores de Roma en torno al lago Albano y el lago de Nemi<sup>62</sup>.



Fig. 21 John Robert Cozens, 1777/1778. Lago Albano desde Palazzuolo  
Vista de la Basilica de la Asunción en Ariccia

La conclusión fundamental al abordar un episodio tan singular en el contexto del viaje de formación en el siglo XVIII es la importancia que, desde un punto de vista histórico y cultural, entraña el descubrimiento de un cargamento de estas características, testigo de uno de los fenómenos culturales más importantes que tuvieron lugar en el siglo XVIII, cuando viajar se convirtió en un incentivo para la instrucción además de otorgar un

<sup>62</sup> ASF, Gabinete de dibujos D-2587, 2588, 2589, 2590, 2591 y 2592.

prestigio social sin precedentes. Hasta ahora, la historiografía anglosajona no había contemplado la posibilidad de que, episodios concretos relacionados con el *Grand Tour*, pudiesen ser estudiados en virtud de las presas marítimas. Se había hecho especial hincapié en los estudios acerca de la logística del viaje, es decir, cómo se trazaban los itinerarios, el tipo de medios de transporte utilizados, los momentos elegidos para viajar, las principales motivaciones a la hora de emprenderlo, así como el estudio y recopilación de datos sobre los viajes de personajes concretos.

Este episodio, por tanto, certifica que las presas marítimas son una importante fuente de información a la hora de estudiar el comercio de obras de arte y antigüedades en el siglo XVIII, un siglo caracterizado por los numerosos conflictos bélicos que azotaron Europa. Nos encontramos ante un nuevo criterio de estudio y catalogación para un fondo documental del *Grand Tour*, inédito y nuevo en su planteamiento como bloque cerrado, y ejemplo único de lo que fueron los equipajes que, de regreso a las Islas Británicas, eran enviados desde Italia por sus propietarios británicos, es decir, estos jóvenes con la mirada de Ulises y que hoy, gracias a los avatares del destino, la mayor parte de ellos se conservan en distintas colecciones españolas.

El estudio de las obras de arte, libros y antigüedades que viajaban en el *Westmorland* ilustra a la perfección el gusto, las costumbres y la activa vida en torno al negocio del coleccionismo que se podía vivir en la Italia de mediados del siglo XVIII. Gracias a sus pertenencias podemos individualizar cuáles eran sus inquietudes e intereses y además ver cuál era el equipaje que habían llevado en sus maletas, como los libros de cabecera y todo lo que iban adquiriendo a lo largo del recorrido. Son verdaderas joyas que nos ayudan a tener una idea detallada de cómo fue su viaje a través de Francia, Suiza e Italia en una fecha muy concreta, los años 1777 y 1778. Desde un punto de vista meramente artístico nos encontramos en unos años especialmente importantes, ya que son los últimos años creativos de algunos de los artistas más importantes que trabajan en Roma en aquella época, me refiero a Pompeo Girolamo Batoni, Piranesi, Mengs y Cavaceppi.

Los objetos antiguos como tal, es decir, antigüedades que formasen parte de colecciones, en realidad, son escasos en el cargamento del *Westmorland*.