



EL Westmorland

recuerdos del Grand Tour

CENTRO CULTURAL LAS CLARAS

Murcia, octubre - diciembre 2002

CENTRO CULTURAL EL MONTE

Sevilla, enero - marzo 2003

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Madrid, abril - junio 2003



DIRECCIÓN GENERAL
DE BELLAS ARTES
Y BIENES CULTURALES
SUBDIRECCIÓN GENERAL
DE PROMOCIÓN
DE LAS BELLAS ARTES



en el anverso, aparece manuscrito a tinta el título: *nº 2. Veduta del Sepolcro della Famiglia Plauzia per la strada che Condue da Roma a' Tivoli vicino a Ponte Lugano*. El cajón donde se encontraba llevaba la marca, como se ha indicado, de la letra E. Se trata de un cajón singular, pues en su interior tan sólo viajaban guaches de monumentos antiguos de Roma y, por el momento, no hemos logrado averiguar la identidad de su propietario.

En el último tercio del siglo XVIII, Volpato introdujo en Roma la práctica de colorear láminas de importantes repertorios de grabado. De hecho, en muchas de las guías de Roma que solían ilustrarse con pequeñas estampas, se adjuntaba el catálogo de dichas ilustraciones en el que se destacaban como más exclusivas, *le vedute colorite*. En el caso de esta lámina, no se trata de una estampa coloreada, y ni siquiera de un calco de una estampa famosa, sino más bien de la copia de un grabado que Piranesi dedicó a este monumento en la serie *Le Antichità Romane III*, (Roma, 1756). El artista, probablemente tomaba el grabado de Piranesi como guía para la configuración de la composición y, después, introducía su propia marca de identidad al cambiar los detalles que dan vida a la escena como los personajes del entorno y la disposición de algunos elementos arquitectónicos. La creatividad pintoresca es la que caracteriza a estas copias estándar de estampas de Piranesi realizadas en guaches brillantes.

Sin lugar a dudas, este tipo de ilustraciones eran más llamativas y atractivas que las tradicionales en blanco y negro, sobre todo para los ingleses, quienes mostraban una particular predilección por la acuarela y el guache. En este caso en particular, debemos valorar la fuerza de la policromía que no ha sufrido ningún tipo de alteración, puesto que estas láminas no han visto la luz en más de doscientos años. Entre el grabado y la estampa coloreada, estos guaches se convierten en un producto más con el que hacer frente a la tremenda demanda de recuerdos o *souvenirs*, a la vez que competían con el resto de artículos, pues aunque copia, requerían una mayor preparación técnica. A pesar de mostrar cierta ingenuidad, propia de un trabajo en serie, estos artesanos o artistas secundarios se permitían, sobre estas

láminas de papel de escasa calidad, la licencia de expresarse con mayor soltura en aquellos espacios que no están sujetos a los dictados del diseño preliminar como son los cielos y la vegetación. Estas láminas más que documentos artísticos deben ser consideradas documentos de interés social pues, gracias a este tipo de imágenes, el viajero podía regresar de su *Grand Tour* por Europa con una suerte de postales o vistas de los lugares visitados.

Bibliografía: M. Vasi, *Itinerario istruttivo di Roma*, Roma, 1794. A. Bettagno, *Incisioni, rami, legature, architetture*, Vicenza, 1978. V. Durá Ojea y E. Rivera Navarro, "Inventario de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (V)", *Academia*, nº 70, Madrid, 1990. A. García Bellido, *Arte Romano*, Madrid, 1971. M. Marini, *Le vedute di Roma di Giovanni Battista Piranesi*, Roma, 1989. L. Ficacci, *Giovanni Battista Piranesi, The complete Etchings*, Colonia, 2000.

AMSH

31. Termas de Tito

anónimo, 1777/1778

guache sobre papel, 47,5 x 68,3 cm

RABASF, Museo. Gabinete de Dibujos, D-2602

El cajón E contenía varias láminas con diferentes vistas de la ciudad de Roma. Entre ellas viajaba un guache de las entonces llamadas *Termas de Tito*. Con este nombre la tradición había identificado durante varios siglos los restos que correspondían al gran complejo arquitectónico de las Termas de Trajano, sobre el *colle Oppio*, uno de los altos del Esquilino. El equívoco se debió probablemente a la proximidad topográfica con los verdaderos baños de Tito, que habían desaparecido en el siglo XVI, pero cuya memoria permanecía viva en el XVIII gracias a los dibujos de Palladio.

Las Termas de Trajano fueron proyectadas, según nos transmite Dión Casio (LXIX, 4), por el arquitecto Apolodoro de Damasco, el mismo que construyera el Foro del emperador. Por el hallazgo de una fístula plúmbea en las proximidades de los baños sabemos que un



acueducto, el *Aqua Traiana*, alimentaba de aguas el recinto. Arquitectónicamente, el edificio se convirtió en el modelo de termas imperiales que después imitarían los grandes complejos balnearios de Caracalla, Diocleciano y Decio, con disposición axial, ninfeas en forma de exedra cubiertos por altas bóvedas, y grandes espacios de ocio como gimnasios y bibliotecas. Pero la innovación esencial fue probablemente el cambio en la orientación tradicional de los baños termales, que hasta la fecha se habían orientado en dirección Norte-Sur. Apolodoro la modificó rotándola en 35° E, para así conseguir el mejor aprovechamiento de las horas de insolación. Este gran recinto termal se construyó utilizando como cimientos los restos de la Domus Aurea, el magnífico palacio imperial que el emperador Nerón se había hecho construir. Con este fin, se colmó de tierra la construcción neroniana, que quedó enterrada durante varios siglos, bajo los restos visibles de las Termas de Trajano. Éstas fueron abandonadas definitivamente tras la entrada de los ostrogodos en la ciudad de Roma y la destrucción del acueduc-

to, y en el medievo fueron rodeadas por un paisaje de huertos y pequeñas casas.

El interés que suscitaban las Termas de Trajano en los viajeros se debe a imponencia de sus ruinas, pero también en gran parte, al apasionado redescubrimiento que de la Domus Aurea se había llevado a cabo en el Quattrocento, cuando después de varios siglos, se penetró en su interior. Artistas como Rafael, Ghirlandaio o Giovanni di Udine visitaron los pasillos enterrados de la Domus Aurea para contemplar las pinturas, frescos y mosaicos que decoraban sus paredes, y que ellos bautizaron como *grottesche* por su ubicación en las grutas. En el siglo XVIII continuaba esta costumbre, y una gran cantidad de dibujos nos muestran cómo desde las termas, curiosos y amantes de las antigüedades entraban a través de grietas en los techos a la *domus* neroniana, para contemplar sus maravillas. Este repertorio de pintura antigua, atribuido al pintor *Fabullus* según las palabras de Plinio el Viejo (*NH*, XXXV, 120), fue enormemente admirado y los grabados y acuarelas que los reproducían

tuvieron una gran difusión. La más famosa de las ediciones es los *Vestigia delle Terme di Tito e loro interne pitture* comentadas por el abad Giuseppe Carletti (1774) con dibujos del arquitecto Vincenzo Brenna (cat. nº 25) y el pintor Francesco Smugliewicz.

El guache que vemos es una copia, prácticamente idéntica, de uno de los grabados de las *Vedute di Roma* de Piranesi, que había retratado en varias ocasiones las *Terme di Tito*. En esta copia, que imita hasta el juego de sombras del grabado, observamos los vestigios colosales de los baños. En el centro aparecen las magníficas ruinas del *caldarium* de las termas, y en los laterales, los restos de las exedras de dos alturas del muro perimetral que cerraba el recinto. Sobre la mampostería pueden verse aún las marcas de los mármoles expoliados. Las ruinas aparecen colonizadas por la vegetación y en medio de un ambiente campestre, tal y como debían de encontrarse en la época. La diferencia más notable con el grabado de Piranesi estriba en los grupos de figuras humanas, más numerosos en el original inciso y que aquí se reducen solamente a los dos campesinos y al animal paseando por el centro de la escena, en una estampa de carácter plenamente bucólico. También el decorado ilusionista del primer plano, con ánforas, tinajas y fustes de columnas, se debe al grabado de Piranesi.

Bibliografía: J. Garms, *Vedute di Roma. Dal Medioevo all'Ottocento*, Napoli, 1995. F. M. Ricci, *Roma. Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroriano nell'album delle "Terme di Tito" conservato al Louvre*, Milán, 1998. R. Lanciani, *The ruins and excavations of Ancient Rome*, Boston y Nueva York, 1897. E. Nash, *Pictorial Dictionary of Ancient Rome*, vol. II. Londres, 1968.

IMR

32. Pórtico de Octavia

anónimo, 1777/1778

guache sobre papel, 43,7 x 60,6 cm

RABASE, Museo. Gabinete de Dibujos, D-2859

Ésta es una de las láminas que contenía el cajón E del que no tenemos identificada la persona a la que iba dirigido.

Formaba parte de los recuerdos habituales del viaje, junto con otras vistas de antigüedades de Roma y de Tívoli. En ella se representa el interior del atrio del Pórtico de Octavia, convertido, ya desde la Edad Media, en un mercado de pescado que daba salida a la mercancía que llegaba desde el cercano puerto del Tíber. En recuerdo de este ambiente la iglesia de San Angelo, que se apoyaba en uno de los laterales del pórtico, tomó el sobrenombre de "in Pescheria". La antigua área sacra que circundaba este pórtico quedaba envuelta por el bullicio de los vendedores que se extendían por las calles vecinas a uno de los barrios judíos de Roma, el Ghetto.

El nombre de Pórtico de Octavia se debe a la hermana de Augusto, a la que él dedicó la obra. La remodelación del antiguo pórtico de Metelo, que se comenzó a construir en el 147 a. C. por orden de Q. Cecilio Metelo Macedónico, formaba parte del programa de reurbanización y embellecimiento de la Roma republicana que llevó a cabo Augusto con el apoyo de Agripa, como se lee en las *Res gestae Divii Augusti* (VI, 35). El antiguo pórtico de Metelo rodeaba con una doble columnata, cubierta con un tejado, dos templos erigidos poco tiempo antes, dedicados a la pareja más poderosa del panteón romano, a Júpiter *Stator* y a Juno *Regina*. Curiosamente, la imagen divina de estos dioses había sido colocada equivocadamente. En la *cella* del templo de Juno se guardó la imagen de Júpiter y en la de Júpiter la imagen de Juno junto con otras ofrendas que no correspondían a un culto masculino, como cuenta Plinio en *Naturalis Historia*, XXXVI, 43: *In Iovis aede ex iis pictura cultusque reliquus omnis femineis argumentis constat; erat enim facta Iunoni, sed, cum inferrentur signa, permutasse geruli traduntur, et id religione custoditum, velut ipsis diis sedem ita partitis. Ergo et in Iunonis aede cultus est qui Iovis esse debuit.*

La reconstrucción del pórtico por Augusto comenzó el 27 a. C. y finalizó el 23 a. C. según nos informa Dión Casio (XLIX, 43). El nuevo pórtico comprendía una *schola* y dos bibliotecas (una griega y una romana), dedicadas a Marcelo, hijo de Octavia, situadas en el lado opuesto a los propíleos. Éstos formaban un cuerpo saliente con una doble fachada que daba al *Circus Flaminius* y al interior del cuadripórtico. Cada fachada se