

Apreciaciones sobre Velázquez: la pintura del Siglo de Oro español y los viajeros británicos de la Ilustración*

EVA MARCH

APRECIACIONES SOBRE VELÁZQUEZ: LA PINTURA DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL
Y LOS VIAJEROS BRITÁNICOS DE LA ILUSTRACIÓN

RESUMEN

Los relatos que en el siglo XVIII escribieron los viajeros ingleses de su paso por España supusieron un punto de inflexión respecto a la valoración de la obra de Diego Velázquez, descubriendo la figura de un pintor hasta entonces poco conocido en Europa. El objetivo del presente trabajo es –siguiendo cronológicamente el sentido de las palabras escritas en relación con Velázquez sin descontextualizarlas del resto de valoraciones– ofrecer una relectura de estos testimonios desgranando los motivos que pudieron determinar sus apreciaciones: su actitud ante las fuentes artístico-literarias españolas, la consideración que les merecían los juicios de los viajeros que les precedieron, o las condiciones en las que vieron expuestas las obras del artista sevillano, entre otros.

APPRECIATIONS ABOUT VELÁZQUEZ: THE GOLDEN AGE OF SPANISH PAINTING
AND THE BRITISH TRAVELLERS OF THE ENLIGHTENMENT

ABSTRACT

The tales that English travellers wrote of their trips through Spain in the 18th century represent a turning point regarding the evaluation of the work of Diego Velázquez, discovering the figure of a painter little-known until then in Europe. The aim of this study is –following chronologically the meaning of the words written in relation to Velázquez, without decontextualizing the other evaluations– to provide a rereading of these testimonies spelling out the reasons that could have determined their appreciations: their attitude before Spanish artistic-literary sources, the consideration that the opinions of the travellers preceding them deserved, or the conditions in which they saw exhibited the works of the Seville artist, among others.

MARCH, E., «Apreciaciones sobre Velázquez: la pintura del Siglo de Oro español y los viajeros británicos de la Ilustración», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 1, 2013, págs. 107-135

PALABRAS CLAVE: Velázquez, Ilustración, literatura de viajes, siglo XVIII, fuentes historiográficas

KEYWORDS: Velázquez, Enlightenment, travel literature, 18th century, historiographical sources

* Este trabajo ha sido realizado dentro del marco del proyecto de investigación ACAF/ART III «Análisis crítico y fuentes de las cartografías del entorno visual y monumental del área mediterránea en época moderna» (HAR2012-32680), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

INTRODUCCIÓN

El año 1855 el erudito escocés sir William Stirling-Maxwell afirmaba –en la monografía que inicia los estudios modernos sobre Velázquez (ilustración 1)¹ que Gran Bretaña albergaba –ya entonces– el conjunto más importante de cuadros del pintor fuera del Museo de Prado. Una afirmación que queda constatada pocos años después, cuando al publicar Charles B. Curtis el

que se considera primer catálogo riguroso sobre Velázquez apuntaba que en Londres había, en aquel momento –el año 1883–, sesenta y seis Velázquez, solo tres menos de los que había en Madrid.² Estos datos, aunque relativizados por la crítica posterior, no hacen otra cosa que reflejar el gusto de los ingleses por el gran pintor español. Un gusto que comienza en el siglo XVIII, cuando los diplomáticos británicos –pese a la dificultad de comprar obras de Velázquez dado que la mayor parte de ellas habían sido pintadas para Felipe IV y pertenecían a la Corona Española– aprovechan su residencia en España para hacerse con obras del gran pintor. Pero mucho más todavía que por este motivo, la pintura del Siglo de Oro español, y más concretamente la de Velázquez, fue admirada y conocida gracias no tanto a los incipientes coleccionistas, ni tampoco a los eruditos, sino al legado de los que pueden considerarse sus verdaderos descubridores: los viajeros ingleses del siglo XVIII.³

1. William Stirling
[-Maxwell]
*Velazquez
and his Works.*
Londres: John W.
Parker
and Son, 1855,
portada.



1. STIRLING[-MAXWELL], W., *Velazquez and his Works*. Londres: John W. Parker and Son, 1855.
2. CURTIS, C.B., *Velázquez and Murillo. A descriptive and historical catalogue of the works of Don Diego de Silva Velázquez and Bartolomé Esteban Murillo*. Londres-Nueva York: Sampson Low-Marston-Searle and Rivington-J. Bouton, 1883.
3. Como se ha señalado en más de una ocasión (CRESPO, D., «De Norberto Caimo a Alexandre de Laborde. Las Bellas Artes nacionales en la literatura extranjera de viajes por España de la segunda mitad del siglo XVIII», *Anales de Historia del Arte*, 11, 2001, pág. 272, y GARCÍA FELGUERA, M.S., *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza, 1991, pág. 38), los viajeros ingleses se acercan al arte de Velázquez mucho antes, por ejemplo, que los franceses aunque, paradójicamente, la relación entre el pintor y la literatura francesa de viajes fue más tempranamente analizada. En este sentido, cabe destacar, por ejemplo, que cuando en 1960 se publicaron los dos volúmenes de la *Varia Velazqueña* para conmemorar el 300 aniversario de la muerte del pintor, se incluyeron tres artículos que trataban sobre la relación de Velázquez con las fuentes francesas y ninguno acerca de la filiación del pintor con la literatura de viajes inglesa. Esta tendencia, no obstante, ha sido notablemente corregida en los últimos años. Desde que en 1981 se celebrara en la National Gallery de Londres la exposición *El Greco to Goya: The Taste for Spanish Paintings in Britain and Ireland*, han aparecido numerosos artículos que inciden sobre este particular. Sin pretender ser exhaustivos, necesariamente han de señalarse las siguientes contribuciones: HARRIS, E., «Velázquez and Murillo in Nineteenth-Century Britain: An Approach through Prints», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 50, 1987, págs. 148-159; *idem*, «Velázquez y Gran Bretaña», en *idem*, *Estudios completos sobre Velázquez*. [S.l.]: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006, págs. 327-338; GARCÍA FELGUERA, M.S., *Viajeros, eruditos...*; GLENDINNING, N., «Cross-Cultural Contacts with Spain: A Broad Perspective», en GLENDINNING, N.; MACARTNEY, H. (eds.), *Spanish Art in Britain and Ireland 1750-1920*. Woodbridge: Tamesis, 2010, págs. 11-22; *idem*, «Aesthetics and Prejudice: Changing Attitudes to Spanish Art», en GLENDINNING, N.; MACARTNEY, H. (eds.), *Spanish Art in Britain...*, págs. 130-138; STRATTON-PRUITT, S., «A brief history of the literature on Velázquez», en *idem* (ed.), *The Cambridge Companion to Velázquez*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, págs. 1-10; MACARTNEY, H., «The Murillo/Velázquez Debate: Aspects of the Critical Fortunes of Murillo and Velázquez in Nineteenth and Early Twentieth-Century Writing on Spanish Art in Britain and Ireland», en GLENDINNING, N.; MACARTNEY, H. (eds.), *Spanish Art in Britain...*, págs. 162-187; SYMMONS, S., «Mantillas, Majas, and Moors: A Feminine Perspective on Spanish Art from Ann Fanshawe to Gwen John», en GLENDINNING, N.; MACARTNEY, H. (eds.), *Spanish Art in Britain...*, págs. 23-37.

Unos viajeros cuyos predecesores no habían dedicado palabra alguna a Velázquez o a la pintura española del siglo xvii, aunque sí hicieron largas y, a veces elogiosas, descripciones de monumentos y edificios arquitectónicos –desde la Catedral de Sevilla al Buen Retiro pasando por El Escorial–, lo que no parece indicar, pues, que el viajero inglés del Seiscientos no se sintiera atraído por las Bellas Artes sino que lo estaba más por la arquitectura.⁴ En cualquier caso, si se tiene en cuenta que los grandes tratadistas y biógrafos barrocos europeos que pasaron por España, o que tuvieron conocimiento directo de lo que se hacía en España –André Félibien, Roger de Piles, Filippo Baldinucci o Marco Boschini, entre otros–, no dispensaron atención alguna a la pintura española barroca o al arte de Velázquez, el silencio de los viajeros británicos deja de ser tan sorprendente.

Uno de los motivos que podría explicar esta ausencia es que el objetivo que movió a los viajeros del siglo xvii fue muy diferente al que perseguirán los de la segunda mitad del siglo xviii que, como veremos, serán los primeros en valorar la pintura barroca española –y a Velázquez en particular–, y es que, a pesar de la heterogeneidad del catálogo de viajes que nos ocuparán, todos ellos tienen en común que participan de la sensibilidad ilustrada. Una sensibilidad que no podía olvidar ninguna de las Bellas Artes para elaborar los juicios culturalistas y de progreso tan propios del siglo xviii,⁵ si bien es cierto que se tuvo que esperar al último tercio del siglo –una vez las reformas introducidas por Fernando VI y sobre todo por Carlos III produjeron sus efectos– para que España fuera considerada un destino factible, incluso para los más aventureros.

En ese momento, y aunque el emocionado testimonio de uno de los viajeros al que más adelante nos referiremos, Henry Swinburne –rendido ante el evocador arte árabe–, puede entenderse como la avanzadilla del cambio de percepción que supuso durante el Romanticismo la valoración del exotismo,⁶ los viajeros todavía no vendrían a España a buscar la «tierra de romance, donde a la magia de lo árabe, se añadirá la leyenda de las catedrales góticas».⁷ Los relatos que se analizarán en este trabajo, los cuales reflejan las estancias de quienes los escribieron a lo largo de prácticamente tres décadas, desde 1760 hasta 1787, son, como decimos, menos apasionados que los que se darán el siglo xix y sus autores, tras plasmar sus pareceres sobre cuestiones artísticas, se dedicarán a reflejar la realidad social, económica, política y cultural del país.

Algunos de los viajeros vendrán a España con la idea de publicar sus impresiones. No en vano, la literatura de viajes era un género de gran demanda en Gran Bretaña, un país con un imperio en expansión –al que, tal vez merece la pena recordarlo, se le había añadido Menorca y Gibraltar tras el Tratado de Utrech (1713)– que gozaba de un desarrollo económico, cultural y político que explica que sus gentes no se contentaran con conocer la realidad más próxima, sino que desearan acercarse a otras realidades todavía poco exploradas. Además, había en todo ello un sentido práctico: para poder incrementar la potencia comercial de Gran Bretaña en el mundo era necesario dar a conocer otras latitudes geográficas para identificar dónde se hallaban los recursos que necesitaba la industria.⁸ Por este motivo los viajeros, preocupados también por el expansionismo comercial de su país y por el impedimento que pudiera significar España en la consecución de sus logros, se muestran especialmente sensibles a estudiar tanto la poten-

4. En este sentido cabe precisar, como ya se ha señalado (SHAW FAIRMAN, P., *España vista por los ingleses del siglo xvii*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1981, pág. 307), que en más de una ocasión los viajeros del siglo xvii sí que destacaron la afición de los españoles por coleccionar pinturas. William Bromley, por ejemplo, quien realiza su viaje por España entre 1693 y 1694, menciona, al visitar la residencia del almirante de Castilla, que esta era célebre, sobre todo, por sus magníficos cuadros «*in collecting of which, the Spaniards are very curious, and will give any sum of Money for a piece that is of value*». BROMLEY, W., *Several Years Travels through Portugal, Spain, Italy, Germany, Prussia, Sweden, Denmark and the United Provinces Performed by a Gentleman*. Londres: A. Roper, 1702, pág. 35.

5. CRESPO, D., «De Norberto Caimo a...», pág. 270.

6. FREIXA, C., *Los ingleses y el arte de viajar*. Barcelona: Serbal, 1993, pág. 114.

7. *Ibidem*, pág. 122.

8. GARCÍA-ROMERAL PÉREZ, C., «El viajero anglosajón por España. De la curiosidad al conocimiento», en MEDINA, C.; RUIZ MAS, J. (eds.), *El bisturi inglés. Literatura de viajes e hispanismo en lengua inglesa*. Jaén: Universidad de Jaén, 2004, pág. 118.

cia de la fuerza militar española como los ingresos de la corona, el desarrollo del comercio español o la actividad de los puertos.⁹

Volviendo a Velázquez, hay que decir también que el testigo de los viajeros dieciochescos tiene el atractivo de la novedad y la ventaja que no pueden modificar opiniones ajenas, al menos no las de sus compatriotas. Son los primeros en referirse al pintor sevillano en el ámbito europeo y ellos son, también, los encargados de construir la imagen de Velázquez en Gran Bretaña. La originalidad de sus comentarios, de sus juicios, será relativa, ciertamente, pero el simple atrevimiento de manifestar lo que todavía no había sido dicho otorga a sus comentarios un valor excepcional.

En este inicio de trayecto no podemos esperar discursos sistematizados ni visiones estructuradas de Velázquez, ni de la pintura barroca española; son, más bien, percepciones aisladas y puntuales, juicios personales, que merecen ser destacados, justamente, por su carácter innovador, el cual sitúa a los viajeros ingleses del siglo XVIII como los legítimos iniciadores de la fortuna crítica velazqueña respecto a los relatos de viajes europeos.

Hemos hecho mención a la relativa originalidad de los comentarios de los viajeros ingleses del Setecientos y a la inexistencia de testigos ingleses en los que poderse apoyar. Aunque esta afirmación pueda parecer contradictoria, no lo es, y no lo es porque las descripciones de nuestros viajeros estarán, a menudo, inspiradas en las que les proporcionan los autores de los tratados artísticos españoles. Unos tratados ampliamente difundidos en Inglaterra –con más traducciones y presencia que en ninguna otra parte de Europa– que revelan, como también lo revela el hecho de que a finales del siglo XVIII los diplomáticos ingleses empezaran a adquirir las primeras obras de Velázquez,¹⁰ o los tributos que le hacen al pintor sevillano los grandes pintores ingleses del siglo XVIII,¹¹ que el interés hacia el pintor, hacia el arte español del XVII, se produjo de manera paralela y en varios frentes a la vez.

A pesar de que la pretensión de este trabajo es hacer una aproximación centrada en la figura de Velázquez a partir de unas fuentes y una cronología muy concretas, es necesario mencionar aquellos estudios que, anteriormente, y de una forma o de otra, han afrontado el tema que tenemos entre manos. En primer lugar, referenciar las obras que por contenido y alcance cronológico están más estrechamente relacionadas con el tema que aquí se aborda. Este sería el caso de *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*,¹² una obra que, al abrazar también el siglo XIX y un espectro más amplio de pintores, puede haber dejado un espacio para permitir añadir varias consideraciones sobre Velázquez. Consideraciones que podrían haber quedado eclipsadas, por ejemplo, por las que contemporáneamente se dedicaron, sobre todo, a Murillo, el pintor «preferido» por los ingleses dieciochescos. En este mismo grupo podríamos incluir la bibliografía que ha utilizado la literatura inglesa de viajes

9. FREIXA, C., *Los ingleses y el arte...*, pág. 146.

10. El primer Velázquez en llegar a las Islas Británicas, tras ser comprado en 1784 por lord Grantham, fue la *Lección de equitación del príncipe Baltasar Carlos* (hoy en la colección del duque de Westminster). Entre 1791 y 1794, cuando Alleyne FitzHerbert, lord St. Helens, era embajador inglés en España, adquiere, probablemente en Sevilla, una de las versiones de la *Venerable madre Jerónima de la Fuente* (hoy en la colección Apelles de Londres). En 1798 el diplomático escocés sir William Hamilton compra en Italia, probablemente en Nápoles, el retrato de Juan Pareja (actualmente en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York). Sobre las adquisiciones de pintura barroca española entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, véase especialmente GLENDINNING, N., «Nineteenth-century British envoys in Spain and the taste for Spanish art in England», *The Burlington Magazine*, 1031, 1989, págs. 117-126; *idem*, «Collectors of Spanish Paintings», en GLENDINNING, N.; MACARTNEY, H. (eds.), *Spanish Art in Britain...*, págs. 44-63; BRIGSTOCKE, H., «El descubrimiento del arte español en Gran Bretaña», en *En Torno a Velázquez. Pintura española del Siglo de Oro*, cat. exp., 20 de mayo de 1999 - 30 de enero de 2000, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo. Londres: Apelles, 1999, págs. 5-25; TRUSTED, M., «Access to Collections of Spanish Art in Britain and Ireland in the Eighteenth and Nineteenth Centuries», en GLENDINNING, N.; MACARTNEY, H. (eds.), *Spanish Art in Britain...*, págs. 73-85.

11. Años después de su periplo por Italia (1749-1752), sir Joshua Reynolds dijo del retrato de Inocencio X (Galería Doria Pamphilj, Roma) que era «one of the finest portraits in the world».

12. GARCÍA FELGUERA, M.S., *Viajeros, eruditos...*

del siglo XVIII para estudiar determinados conjuntos artísticos españoles en el interior de los cuales se conservaban diversas obras debidas a Velázquez, caso, por ejemplo, del monasterio de El Escorial.¹³

En segundo lugar se encuentran los estudios –como el reciente e imprescindible *Spanish Art in Britain and Ireland 1750-1920*–,¹⁴ catálogos de exposiciones –como el ya citado *El Greco to Goya. The Taste for Spanish Paintings in Britain and Ireland*–¹⁵ y artículos –los más importantes de los cuales a cargo de Enriqueta Harris,¹⁶ Nigel Glendinning¹⁷ o Hugh Brigstocke–¹⁸ cuya pretensión es, fundamentalmente, reconstruir el proceso del descubrimiento del arte español en Gran Bretaña. Unos artículos que, dejando a un lado que en muchas ocasiones se incide particularmente en el siglo XIX, dirigen su atención, sobre todo, a analizar la complicada trama de la historia del coleccionismo inglés. En este caso, la literatura de viajes del Setecientos puede estar presente, pero a veces solo tangencialmente. A menudo, el testimonio de sus autores es utilizado no tanto por su valor historiográfico o por las curiosidades que sus narraciones presentan sino en tanto en cuanto estos mismos autores acabaron sucumbiendo –algunos de ellos– a la tentación de comprar.

Por último, mencionar el gran número de publicaciones que –con posterioridad a que Ian Robertson publicara el ya clásico *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España. 1760-1855*–¹⁹ han ido apareciendo glosando los relatos de los viajeros ingleses de los siglos XVIII y XIX. En estas obras, generalmente, lo que menos se han destacado han sido, precisamente, las cuestiones artísticas.²⁰

Dicho esto y dado que, como es sabido, la valoración de las obras de arte y de los artistas que las crean son sensibles de ser modificadas con el paso del tiempo –y el caso de Velázquez no es una excepción– y dado también que, como se ha dicho y como veremos, los viajeros ingleses del siglo XVIII supusieron un punto de inflexión en la valoración de la obra velazqueña, descubriendo la figura de un pintor hasta entonces poco conocido en Europa, el objetivo del presente trabajo es poder contestar a varias preguntas: ¿qué obras de Velázquez vieron los viajeros ingleses del siglo XVIII para hacerles decir lo que acabaron diciendo? Relacionada con esta pregunta, dos más. Algunos de los comentarios de las descripciones que hacen los ingleses sobre las obras de Velázquez se inspiran en textos debidos a tratadistas españoles de los siglos XVII y XVIII, pero estos tratados recogen una información infinitamente más amplia y referida a obras que los ingleses también vieron –pues a menudo, las mencionan– pero en cambio no las comentan: ¿qué hace, pues, decantarse a los viajeros del Setecientos por unas obras y no por otras? ¿Es arbitraria esta elección? Y por último, ¿es el joven Velázquez el que más les interesaba o apreciaban, quizá más al Velázquez maduro –el retratista del rey–, o al genio del artificio de *Las meninas*?

13. BLASCO, S., «La imagen literaria de El Escorial en el siglo XVIII. Reflexiones sobre las fuentes del viaje ilustrado», *Cuadernos de Historia Moderna*, 12, 1991, págs. 166-182, y PELÁEZ, A., «El “Grand Tour” inglés a su paso por El Escorial. Preludio del Romanticismo español», en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J. (coord.), *Literatura e imagen en El Escorial: Actas del Simposium*, 1-4 de septiembre de 1996. Madrid: EDES, 1996, págs. 629-648.

14. GLENDINNING, N.; MACARTNEY, H. (eds.), *Spanish Art in Britain and Ireland 1750-1920*. Woodbridge: Tamesis, 2010.

15. BRAHAM, A., *El Greco to Goya. The Taste for Spanish Paintings in Britain and Ireland*. Londres: Trustees Publications Department, The National Gallery, 1981.

16. HARRIS, E., «Velázquez and Murillo in Nineteenth-Century...»; *idem*, «Velázquez y Gran Bretaña...».

17. GLENDINNING, N., «Cross-Cultural Contacts...»; *idem*, «Aesthetics and Prejudice...»; *idem*, «Collectors of Spanish Paintings...»; *idem*, «Nineteenth-century British envoys in Spain...».

18. BRIGSTOCKE, H., «El descubrimiento del arte español...».

19. ROBERTSON, I., *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España desde la accesión de Carlos III hasta 1855*. [S.l.]: Serbal-CSIC, 1988 [1975].

20. KRAUEL HEREDIA, B., *Viajeros británicos en Andalucía. De Christopher Hervey a Richard Ford (1760-1845)*. Málaga: Universidad de Málaga, 1986; GUERRERO, A.C., *Viajeros británicos en la España del siglo XVIII*. Madrid: Aguilar, 1990; MEDINA, C.; RUIZ MAS, J. (eds.), *El bisturí inglés. Literatura de viajes e hispanismo en lengua inglesa*. Jaén: Universidad de Jaén, 2004.

Para afrontar el análisis de los relatos de los viajeros ingleses del siglo XVIII se tiene que establecer, en primer lugar, qué obras podían tener estos a su alcance antes de emprender el viaje a España para detectar hasta qué punto lo que en ellas se decía podía condicionar lo que verían y también para poder desgranar sus opiniones de las manifestadas por ellos pero copiadas de otros.

Sin duda, la principal fuente de información que tenían respecto a la pintura barroca española en general y sobre Velázquez en particular era la obra de Antonio Palomino *El Parnaso español pintoresco laureado*, el tercero de los volúmenes del fundamental tratado *El museo pictórico y escala óptica*. En *El Parnaso*,²¹ que presenta un formato biográfico, Palomino dedica a Velázquez nada más y nada menos que casi setenta páginas, el doble de las que escribe sobre el segundo pintor a quien más espacio ofrece, Luca Giordano, y que deja las ocho páginas dedicadas a Murillo, en aquellos momentos uno de los artistas barrocos más valorados, a mucha distancia. Además, la obra de Palomino tiene –respecto a Velázquez– un valor añadido, y es que incluye casi todas las noticias de tipo biográfico e histórico que Francisco Pacheco, el que fue maestro de Velázquez, dejó escritas²² cuando el artista sevillano todavía vivía. Este determinante *Parnaso español* fue parcialmente traducido al inglés en 1739,²³ fue también publicado –resumidamente– en castellano, en Londres, entre el año 1742 y, todavía posteriormente, el editor de esta última obra sacó a la luz, en 1746 y también en castellano, un tercer libro²⁴ que es la suma de la obra de Palomino y la descripción de las obras que se encontraban en El Escorial, realizada por Francisco de los Santos.²⁵ Una obra –considerada la primera guía histórico-artística de un monumento y de sus colecciones en el ámbito hispánico– de la que se hicieron sendas traducciones inglesas una, abreviada, en 1671²⁶ y otra en 1760 (ilustración 2).²⁷

Otra obra no tan popular ni debida a la mano de un erudito español sino a la de un viajero italiano pero que tenemos que mencionar, entre otros motivos, y a pesar de que también bebe de Palomino, porque a ella hace mención el *Viaje de España* de Antonio Ponz²⁸ –una de las personalidades más significativas de la Ilustración española y más tenida en cuenta, como veremos, por los viajeros ingleses– es la de Norberto Caimo.²⁹ También relacionado con Ponz está la importante contribución del pintor y teórico neoclásico Anton Raphael Mengs.³⁰ La larga carta que el pintor del rey le escribe a Ponz –quien la incluye en el tomo VI del *Viaje de España*– fue un texto de referencia, como lo demuestra, además de las reiteradas

21. PALOMINO, A., *El Parnaso español pintoresco laureado*, en *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1724, tomo 3, págs. 231-498 (con el título de *Vidas*, N. Ayala Mallory hizo una edición en 1986, Madrid: Alianza).

22. PACHECO, F., *El arte de la pintura* [BASSEGODA, B. (ed.)]. Madrid: Cátedra, 1990 [1649].

23. *An Account of the lives and works of the most eminent Spanish painters, sculptors and architects and where their several performances are to be seen / translated from the Musaeum pictorium of Palomino Velasco*. Londres: Sam. Harding, on the Pavement in St. Martin's-Lane, 1739.

24. *Las ciudades, iglesias y conventos de España, donde ay obras de los pintores y estatuarios eminentes españoles, puestos en orden alfabético con sus obras puestas en sus propios lugares por Don Francisco Palomino Velasco y Francisco de los Santos*. Londres: Henrique Woodfall, 1746.

25. SANTOS, F. DE LOS, *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo El Real del Escorial* [...]. Madrid: Imprenta Real, 1657.

26. *The Escorial, or, A description of that wonder of the world* [...]. Londres: T. Collins-J. Ford, 1671.

27. *A Description of the Royal Palace and Monastery of St. Laurence, Called The Escorial* [...] *Translated from the Spanish by George Thompson*. Londres: Dryden Leach, 1760. Hay también una edición moderna publicada en 2012 por la editorial Maxtor de Valladolid.

28. PONZ, A., *Viaje de España*. Madrid: Aguilar, vol. 1 (tomos I-IV); vol. 2 (tomos V-VIII), 1988 [1772- 1794].

29. CAIMO, N., *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico*. Pittburgo [Milán: Agnelli, 1761-1768].

30. MENGES, A.R., «Carta de D. Antonio Rafael Mengs, primer Pintor de Cámara de S.M. al Autor de esta obra», en PONZ, A., *Viaje de España*. Madrid: Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., tomo VI, 1776, págs. 186-259. En 1777 se publicó

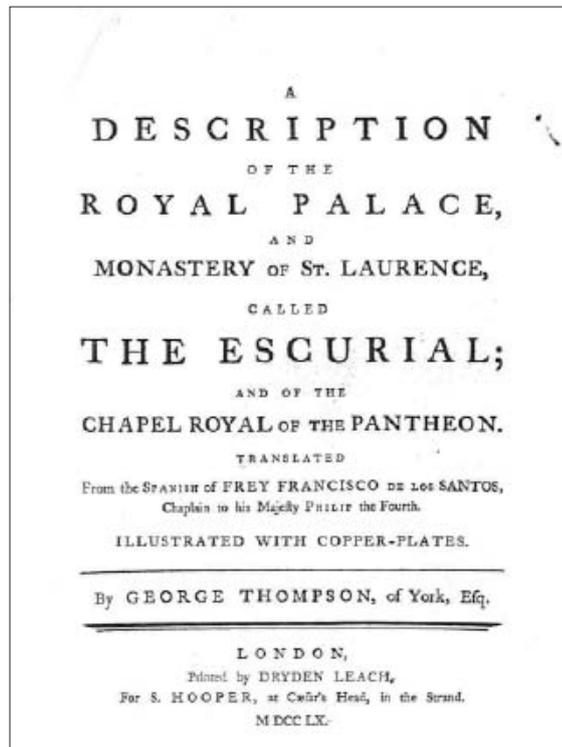
citas a que se verá sometida, el hecho de que pocos años después fuera traducida al inglés.³¹

Por tanto, de todo lo dicho podríamos concluir que los ingleses estaban en condiciones de proveerse de no poca bibliografía artística que podía serles de gran ayuda en el momento de preparar el viaje. Había, además, otro tipo de informaciones o de conocimientos que podían tener acerca de Velázquez. Podían saber, por ejemplo, que cuando corría el año 1623 Carlos I, rey de Inglaterra, siendo todavía príncipe de Gales, fue retratado por el pintor sevillano durante su breve paso por España –una obra perdida o no identificada todavía–. No muchos años después, en 1638, y por gentileza de su majestad Felipe IV de España, llegaban a Inglaterra las primeras copias de las obras de Velázquez:

los retratos de Felipe IV, Isabel de Borbón y el Príncipe Baltasar Carlos (The Royal Collection, Hampton Court).³² Aun sin tener el valor del original, las copias fueron, indudablemente, un instrumento indispensable para dar a conocer la obra del pintor, y estas colgaron de las paredes de las residencias de ilustres británicos, caso por ejemplo de Castle Howard, donde hacia 1750 se encontraba una copia del retrato de Juan de Pareja para uso y disfrute de su propietario, lord Carlisle.

En cualquier caso, y pese a lo dicho, las ventas de cuadros en Londres durante la primera mitad del siglo XVIII –justo antes de que el primero de los viajeros ingleses a los que nos referiremos partiera de Gran Bretaña– indican que Velázquez no era, precisamente, el pintor más codiciado. Ante los cuarenta y tres lotes que, entre 1711 y 1759, se ofrecieron de Ribera o los treinta y cuatro de Murillo, de Velázquez solamente se ofertó una copia del retrato de Inocencio X en 1725.³³ Una información que coincide con la que Richard Cumberland proporcionaría años después:³⁴ que Murillo era, exceptuando a Ribera, el pintor de la escuela española más conocido en Inglaterra.

Pero no es a la compra de pinturas –originales o no– de Velázquez a las que nos referiremos de aquí en adelante, ni tampoco a los textos eruditos o a las opiniones de pintores, sino, estrictamente, a la literatura de viajes.



2. Francisco de los Santos
A Description of the Royal Palace and Monastery of St. Laurence, Called The Escorial [...]. Translated From the Spanish by George Thompson.
Londres: Dryden Leach, 1760, portada.

la traducción italiana de la carta: *Lettera di Don Antonio Raffaele Mengz primo pittor di camera di S.M.C. A don Antonio Ponz, Tradotta dall' originale Spagnuolo manualmente scritto.* Turín: Stamperia Reale, 1777.

31. *Sketches on the art of painting; with a description of the most capital pictures in the King of Spain's palace at Madrid [...]* translated from John Talbot Dillon. Londres: R. Baldwin-Pater-Noster-Row, 1782.

32. Enriqueta Harris, en 1999, consideraba que podía tratarse de obras realizadas en el mismo taller de Velázquez. Véase HARRIS, E., «Velázquez y Gran Bretaña», en *idem, Estudios completos sobre Velázquez.* [S.l.]: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006, págs. 329-330.

33. GLENDINNING, N., «Cross-Cultural Contacts with Spain: A Broad Perspective», en GLENDINNING, N.; MACARTNEY, H. (eds.), *Spanish Art in Britain and Ireland 1750-1920.* Woodbridge: Tamesis, 2010, pág. 16.

34. CUMBERLAND, R., *Anecdotes of eminent painters in Spain during the sixteenth and seventeenth centuries; with cursory remarks upon the present state of arts in that Kingdom.* Londres: J. Walter, 1782, pág. 101.

En mayo de 1760 llegaba a España el primero de los viajeros ingleses del siglo XVIII que se detuvo a escribir sobre pintura española, el reverendo Edward Clarke. En el prefacio de su *Letters Concerning the Spanish Nation*, además de aclarar cuál fue su misión en España –servir de capellán al embajador británico y ministro plenipotenciario en la corte de Madrid, George William, conde de Bristol–, Clarke justifica el motivo que le llevó a emprender su libro de viajes: acabar con las erróneas visiones de España que le habían proporcionado los relatos que había leído.

Aunque se ha afirmado que Clarke, como sus compatriotas contemporáneos, veía la pintura española desde la óptica italiana, una percepción que podría ser parcialmente cierta si leemos el siguiente párrafo: «*It seems to me a great error, in imagining Italy to be the only school for painters. Spain, if visited by some of your artists would, I'm persuaded, open new, astonishing and unexamined treasures to their view*»,³⁵ deja de serlo más adelante, pues, en realidad, sus comentarios tienen más bien un matiz reivindicativo. Clarke recomienda a los escultores y pintores que viajasen a España, un país que les podría ofrecer, a los primeros, los mejores modelos y, a los segundos, poder ver enriquecidos sus trabajos después de haber contemplado los grandes maestros españoles, los cuales, añade, se habían estudiado muy poco. Recomendaba también a los distinguidos patrones de las artes y las ciencias que enviaran a España un emisario con el propósito de ver arte español, del cual extraerían lecciones muy provechosas.

A pesar de lo que acabamos de comentar, a Clarke no parece que el arte le interesara especialmente. Sus comentarios artísticos se concentran, prácticamente todos, en unas cuantas páginas, las que dedica a describir el monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Clarke conocía, porque critica la inexactitud en la transcripción de las inscripciones, la traducción inglesa de 1760³⁶ de la *Descripción de El Escorial*³⁷ aunque no se sirvió de ella –y seguramente tampoco de ninguna otra fuente impresa– para referirse al retrato de Felipe IV de Velázquez que cita en la biblioteca.

Al margen de esto, Clarke proporciona el listado de obras que se podían ver en las diferentes dependencias del monasterio, una lista aséptica y sin comentarios de ningún tipo –exceptuando las cinco líneas dedicadas a la *Virgen del pez* de Rafael– en la que destacan, por la cantidad de obras a ellos debidas, nombres como Tiziano, Tintoretto o Rubens. De los españoles, el más representado era Ribera, de quien se podían ver casi una veintena de obras, mientras que de Velázquez menciona dos: la *Túnica de José* (ilustración 3) y el citado retrato de Felipe IV.³⁸ La valoración de la pintura española aparece solamente al final de su relato del monas-

35. CLARKE, E., *Letters concerning the Spanish nation written at Madrid during the years 1760 and 1761*. Londres: T. Becket, P.A. de Hondt, 1763, pág. 154.

36. *A Description of the Royal Palace and Monastery of St. Laurence, Called The Escorial [...]. Translated from the Spanish by George Thompson*. Londres: Dryden Lech, 1760.

37. SANTOS, F. DE LOS, *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo El Real del Escorial [...]*. Madrid: Imprenta Real, 1657.

38. Aunque de la mención que hace Clarke del retrato de Felipe IV de la Biblioteca escurialense (*Felipe IV con vestido marrón bordado en plata*, National Gallery, Londres) no podamos entresacar opinión ninguna, porque, como ya se ha dicho, aparece en una aséptica lista de cuadros (CLARKE, E., *Letters concerning...*, págs. 150-153), esta debe ser comentada porque se convierte, tal vez, en la primera realizada por un autor británico sobre dicha obra, y no como sostiene Braham –*El Greco to Goya. The Taste for Spanish Paintings in Britain and Ireland*. Londres: Trustees Publications Department, The National Gallery, 1981, pág. 67–, quien afirma que uno de los pocos ingleses en referenciar la pintura fue Lady Holland (HOLLAND, E., *The Spanish Journal of Elizabeth Lady Holland Edited by the Earl of Ilchester*. Londres: Longmans, Green and Co., 1910, pág. 141), quien vio la obra en la Biblioteca de El Escorial en abril de 1804. En cuanto a la procedencia de la obra, el catálogo de la National Gallery de Londres –*The National Gallery. Complete Illustrated Catalogue* [BAKER, C.; HENRY, T. (coords.)]. Londres: National Gallery Company, 2001 [1995], pág. 688– considera, a partir de la referencia que da Andrés Ximénez en su descripción de El Escorial (XIMENEZ, A., *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*. Madrid: Imprenta de Antonio Marin, 1764, pág. 206), que el cuadro estaba «almost certainly in the library of Escorial by 1764». Con todo y con eso, gracias a una relación de las pinturas escurialenses que se halla en la Biblioteca da Ajuda en Lisboa, se puede afirmar



terio, cuando al mencionar que en España también había otros palacios que contenían obras de arte, aunque sin especificar ninguna –el mismo Palacio Real que, como apuntaba, todavía estaba inacabado–, Clarke aprovecha para, a modo de conclusión, remarcar cuáles eran los grandes pintores españoles: el Españoleto –de quien no dice palabra alguna–, Murillo, Navarrete el Mudo y Velázquez. De Murillo afirma que gran parte de sus trabajos estaban en Sevilla, donde murió, y de Navarrete el Mudo que pintaba al fresco. En cambio de Velázquez, no proporciona lacónicos datos biográficos sino que apostilla: *«he was the most astonishing master of the art, in design and expression, as may be seen in that picture of his in the Escorial, where Jo-*

3. Diego Velázquez
La túnica de José,
 1630, óleo sobre
 lienzo,
 223 × 250 cm.
 Monasterio
 de San Lorenzo
 El Real,
 El Escorial.

(BASSEGODA, B., *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*. Bellaterra [et al.]: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions [et al.], 2002, pág. 324) que el retrato de Felipe IV estaba en la Biblioteca del Escorial antes de 1656, donde probablemente se instaló a principios de la década de los treinta, tras ser pintado. Sobre la procedencia del retrato de Felipe IV de Velázquez, la llamativa ausencia de esta obra en las diversas ediciones de la *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial* de Francisco de los Santos (1657, 1667, 1681 y 1698) y su particular trayecto hasta el museo londinense, véase ANDRÉS, G. DE, «Los cinco retratos reales de la Biblioteca de El Escorial», *Archivo Español de Arte*, 160, 1967, págs. 360-363.

seph's bloody coat is brought to Jacob»³⁹ –en referencia a la *Túnica de José*–. Por tanto, por breve que fuera lo que Clarke dijo de Velázquez, fue mucho más de lo que dijo sobre cualquier otro pintor, español o italiano.

A diferencia de Clarke, que centró su atención en El Escorial, el anglo-italiano Joseph Baretto dedicó gran parte de sus comentarios artísticos a las colecciones del Palacio Real de Madrid, un edificio que estaba particularmente deseoso de conocer debido a la estrecha amistad que había unido a su padre y Sacchetti, uno de los arquitectos del mismo.⁴⁰ Probablemente Baretto es el primero de los viajeros británicos en visitar el Palacio y lo hace, como se encarga de puntualizar, en un momento –octubre de 1760– en el que «*every thing is at the present in the utmost confusion as nothing is yet perfectly finished*». No obstante, sí deja claro que las colecciones pictóricas «*are already placed*»,⁴¹ lo que convierte su relato en un testimonio excepcional, pues pudo verlas años antes de que el Palacio fuera ocupado por los monarcas españoles, lo que no sucedería hasta 1764.

Para Baretto, que cuando publicó su viaje a España ya era secretario de asuntos exteriores de la Royal Academy de Londres, institución de la que publicaría, años después, la primera guía oficial, Diego Velázquez no era más que un pintor, cuyas obras –como las de Murillo– «[he] *justly held in the highest estimation*».⁴² Un comentario que va a la par con el no menos escueto «[they] *are astonishingly fine and well preserved*»⁴³ referido a las obras del resto de pintores –Rafael, Tiziano, Giordano, Van Dyck y Rubens– elegidos para ilustrar el contenido de las colecciones reales. Más generoso es, en cambio, al mencionar a los fresquistas del Palacio Real: Corrado Giaquinto, Tiepolo, Bayeu, González Velázquez y muy especialmente Mengs: «*by far the best painter*».⁴⁴ El largo párrafo dedicado a los pintores dieciochescos del Palacio Real, la mención a las miniaturas de los misales de la Capilla Real realizadas por Luis Egidio Meléndez, y también los nombres que salen a relucir en la jornada en la que visitó las iglesias madrileñas –de las Salesas Reales destaca los nombres de tres «*modern painters*»: Velázquez (de nuevo Antonio González), Franceschiello (Francesco de Mura) y el veronés Cignaroli–, parecen indicar, en definitiva, que Baretto estaba más interesado en el arte de sus contemporáneos que en los pintores del siglo XVII.

En 1775 aparecía en Londres el libro de Richard Twiss, *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773*, el relato de un inglés acaudalado que anteriormente había viajado, superando ampliamente el horizonte del *Grand Tour*, a Holanda, Bélgica, Francia, Suiza, Italia y Bohemia. Muchas de las páginas del libro de Twiss⁴⁵ están dedicadas al arte, fundamentalmente a la pintura. A pesar de que se valió de los catálogos existentes para dar consistencia a su trabajo, no se

39. CLARKE, E., *Letters concerning...*, pág. 154.

40. BARETTI, J., *A Journey from London to Genova, through England, Portugal, Spain, and France*. Londres: T. Davies, 1770, vol. 2, pág. 272.

41. *Ibidem*, pág. 281.

42. *Ibidem*, pág. 282.

43. *Idem*.

44. BARETTI, J., *A Journey from London...*, pág. 281. Es importante precisar la manera como se refiere a los frescos –«*several of the rooms and halls of the king's apartments will then have their ceilings painted*»– porque cita lo que aún no se podía ver. Mengs, en octubre de 1760, todavía no había llegado a España. Lo haría once meses después, cuando habían transcurrido dos desde que Carlos III –a quien conoció en Nápoles en 1759– lo nombrara pintor del rey. Igualmente, Baretto también menciona que Carlos III consideraba a Mengs el mejor pintor de su tiempo y, siendo un rey que había crecido rodeado por obras de arte, no podía estar equivocado. Tal vez por este motivo él suscribe la misma opinión.

45. El *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773* no fue el único libro de viajes que Twiss publicó. En 1776, un año después de su aparición, salió a la luz su *A tour in Ireland in 1775*, una obra en la que el autor divulgó una pésima imagen de la isla que le valió la cólera de no pocos escritores irlandeses. Uno de ellos fue William Preston quien, bajo el seudónimo de Teresa Pinna y Ruiz, compuso un poema satírico (*An Heroic Epistle from Donna Teresa Pinna y Ruiz, of Murcia, to Richard Twiss...* Dublín: W. Wilson, 1776) en el que ridiculizó el contenido del libro que recogía el viaje por España de Twiss, dudando también del objetivo último del mismo que, según el irlandés, no fue otro que seducir a la joven dama bajo cuyo nombre él escondió su identidad. CARPENTER, A., *Verse in English from Eighteenth-Century Ireland*. Dublín: Cork University Press, 1998, pág. 369.

limitó a copiarlos, más bien al contrario; Twiss no describió nada que antes no hubiera visto y comprobado *in situ* –se afirma en la introducción de la traducción española de su libro–,⁴⁶ unas constataciones que suscribimos por varios motivos: porque considera que Baretto fue el primer viajero que pasó por el Palacio Real, como creemos que así fue, porque había leído muy atentamente la descripción de El Escorial que Ponz había publicado en el segundo tomo (1773) de su *Viaje a España*, al que nos referiremos más adelante, o porque ofrece la primera relación de los cuadros del Palacio Real de Madrid antes de que se publicaran las de Ponz y Mengs –contenidas ambas en la primera edición del tomo VI (1776) del *Viaje*.

Sin duda la cantidad de informaciones que Twiss ofrece es muy superior a la que habían ofrecido u ofrecerían sus compatriotas en el futuro, no obstante el inglés es parco en palabras y poco locuaz. No hace prácticamente juicios artísticos. Sus comentarios, referidos a pintores italianos, españoles o flamencos, son más bien enumerativos. Todos los pintores son tratados de manera similar, estuvieran sus obras expuestas en el Palacio Real, en El Escorial o en colecciones privadas –de las que proporciona interesantes noticias–. El esquema para referirse a las obras es casi siempre el mismo: alguna lacónica descripción, menciones relativas al tamaño –natural o no– de las figuras, y puntualizaciones sobre el estado de conservación de las mismas. Solo esporádicamente dedica algunas palabras a la desagradable sensación que le produjo la contemplación de determinadas obras.⁴⁷

A partir de los comentarios que anotó sobre las dieciséis obras de Velázquez que vio en El Escorial, el Palacio Real, el Buen Retiro y en la colección de Francisco de Bruna en Sevilla, las obras pueden agruparse de la siguiente forma: pinturas de las que no dice nada más que el título o ni tan solo esto: los «dos o tres cuadros» que habían en el Palacio del Buen Retiro, *Tres niños jugando con un enano*, *Barbarroja* –ambas del Palacio Real– y un retrato de Quevedo –en la colección sevillana–. Pinturas de las que destaca el tamaño natural de sus figuras: un cuadro en el que se presenta un ejército en marcha –en el Palacio Real– y también, en el mismo emplazamiento: los retratos ecuestres de Felipe III, Felipe IV, Margarita de Austria e Isabel de Francia, y *Baco con seis de sus compañeros*; la *Túnica de José* –de El Escorial– y la *Adoración de los Magos* de la colección de Bruna (ilustración 4). De estas últimas dos obras Twiss dice que son de las mejores piezas pintadas por Velázquez, lo mismo que afirma respecto al retrato ecuestre del conde duque de Olivares del Palacio Real y al *San Pablo con un monje en un desierto* del mismo lugar. De todas ellas, solo añade algo más acerca de este último –«un cuervo les trae una hogaza de pan. Las figuras tienen dos pies de altura»⁴⁸ y de la *Adoración* sevillana: «El niño está en pañales. El fondo del cuadro es oscuro y las sombras muy fuertes, en cierto modo a la manera de Guido Reni».⁴⁹

Más que por estos datos, que contienen el listado más amplio de obras debidas a Velázquez ofrecido por cualquier otro viajero inglés, y que, además, son notablemente relevantes desde un punto de vista documental –para constatar procedencias de algunas de las obras citadas–, Twiss merece ser destacado, en relación con Velázquez, por tres menciones al pintor sevillano a las que todavía no nos hemos referido. En primer lugar porque proporciona una breve noticia biográfica del pintor que se convierte en la primera que ofrece un viajero inglés en su obra. Por primera vez, pues, un público más amplio, y no exclusivamente los consumidores de literatura

46. TWISS, R., *Viaje por España en 1773* [DELGADO, M. (ed.)]. Madrid: Cátedra, 1999 [1775], pág. 30.

47. Cuando Twiss menciona, entre la relación de cuadros existentes en el Palacio Real de Madrid, un *Verdugo azotando a san Bartolomé*, que cree debido a Ribera, dice que el pintor hubiera podido elegir «un tema más agradable». Algo parecido le sugiere una obra de Rubens que ve en El Escorial «el cuadro es de una gran calidad y realismo, lo que la hace aún más desagradable». En el Hospital de la Caridad de Sevilla contempla la *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos* de Murillo y dice que el cuadro «está pintado de una forma tan natural que provoca repugnancia». *Ibidem*, págs. 102, 109 y 216 respectivamente.

48. *Ibidem*, pág. 111.

49. *Ibidem*, pág. 215.

4. Diego Velázquez
Adoración de los Magos,
1619, óleo sobre lienzo,
203 × 125 cm.
Museo Nacional del Prado,
Madrid.



artística española en la que ya se habían ofrecido extensas informaciones acerca de Velázquez, podía saber, además de la fecha y lugar de nacimiento y muerte del pintor, que este era uno de los mejores pintores españoles, que había viajado a Italia y que su estilo era «muy similar al de Caravaggio».⁵⁰ Siendo estas dos últimas consideraciones especialmente destacables puesto que, vinculando a Velázquez al valorado mundo italiano –una relación que ya se había subrayado en la muy reducida traducción inglesa de Palomino de 1739–, Twiss tal vez quería alentar, intencionalmente, la curiosidad que sobre Velázquez tendrían los futuros viajeros.

La segunda mención, que viene en parte a ratificar parcialmente la primera, se produce en el ámbito sevillano, donde Twiss esperaba encontrar, dice, obras debidas a los tres mejores pintores de España, esto es: Velázquez, Murillo y Valdés Leal. Una clasificación que varía apenas dos páginas más tarde, cuando Valdés Leal es considerado un pintor de segunda fila.

El elogio más significativo dedicado a Velázquez, aunque indirecto, porque no fue escrito por Twiss, sino transcrito por él, se encuentra contenido en un manuscrito ya publicado por Ponz, como el inglés reconoce, en el cual su autor, un caballero irlandés de nombre John Henry, que viajó por España en 1754, argumentó la autoría de Rafael de la *Virgen del Pez* de El Escorial. En este texto –que Twiss incorpora a su relato porque reconoce su significación: describe y analiza la que él considera mejor obra de El Escorial, contiene comentarios muy acertados acerca de la pintura y también, y más importante para nuestro trabajo, permite descubrir los méritos de otros cuadros– se proporciona al lector, antes de entrar propiamente en el análisis de la pintura de Rafael, una serie de reflexiones teóricas acerca de las normas y preceptos del arte de pintar. Es aquí cuando, en medio de referencias a pintores italianos –Tintoretto, Correggio, Guido Reni y Leonardo– utilizadas para ilustrar aspectos como la adecuación de la pintura a la iconografía, los posibles anacronismos de las pinturas, la corrección en el contraste o la jerarquía en la composición, aparece Velázquez, el único pintor español citado en todo el texto del que además John Henry, y por extensión Twiss, se sirve no para ejemplificar lo que no debía hacerse, sino para que se convirtiera en un modelo. Velázquez es, pues, el pintor elegido para referirse al equilibrio que deben mantener las figuras dentro de un cuadro, convirtiéndose su retrato ecuestre del conde duque de Olivares (ilustración 5) –el preferido por encima de «cualquier otro del mismo género que jamás haya visto»– en la obra ejemplar a la que tenían que dirigirse los demás pintores si lo que querían era conseguir el perfecto equilibrio tan necesario en una única figura como en un conjunto.⁵¹

Dos años después que Twiss hubiera finalizado su viaje por tierras españolas lo iniciaría Henry Swinburne, quien llega a España en 1775 habiendo pasado antes por Burdeos o París –ciudades en las que principalmente se dedicó a estudiar– y también por Italia, siendo en la Academia Real de Turín donde profundizó sus conocimientos sobre arte y literatura.⁵² Dado el similar perfil de los dos viajeros, similar en el sentido de que ninguno de ellos era diplomático, espía o cura, las tres ocupaciones profesionales más comunes entre los ingleses que nos han dejado sus relatos de viajes durante el siglo XVIII, el estrecho lapso de tiempo que separa ambas obras, y la circunstancia de que los dos viajeros visitaran, como no podía ser de otro modo, el Palacio Real de Madrid, podría inducirnos a pensar que quizá las obras de Velázquez que Swinburne destacó podrían ser las mismas que las que había destacado Twiss, pero, a pesar de que obviamente hay coincidencias, hay sobre todo algunas significativas diferencias. Las cuales, además de permitir engrosar el catálogo de las obras velazqueñas citadas o conocidas por nuestros viajeros, permiten casi poder afirmar, teniendo en cuenta que Swinburne desconoce que

50. *Ibidem*, pág. 103. Sobre la referencia a Caravaggio decir que, aunque Twiss la toma de la traducción de Palomino, esta adquiere una dimensión totalmente diferente a la propuesta por el biógrafo cordobés, quien cita a Caravaggio una sola vez en las setenta páginas dedicadas a Velázquez, mientras que el británico remite al pintor italiano en una noticia de escasas tres líneas.

51. TWISS, R., *Viaje por España en 1773...*, pág. 90.

52. GUERRERO, A.C., *Viajeros británicos en la España del siglo XVIII*. Madrid: Aguilar, 1990, pág. 65.

5. Diego Velázquez
Retrato ecuestre del conde duque de Olivares, c. 1636, óleo sobre lienzo, 313 × 239 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

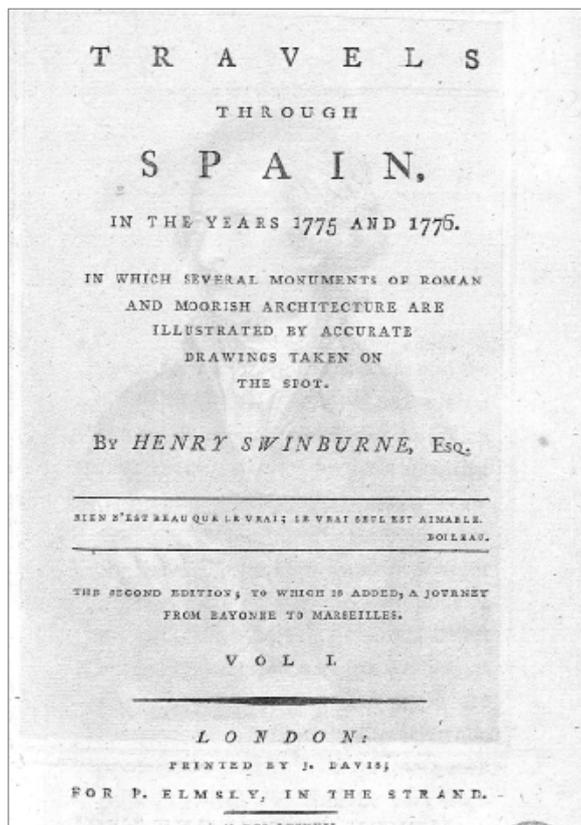


Twiss había traducido el mencionado manuscrito acerca de la autoría de Rafael de la *Virgen del Pez*, que no conocía la obra de su predecesor.⁵³

En las cuatro páginas en las que Swinburne recoge sus impresiones acerca de la colección de pintura del Palacio Real en su *Travels through Spain in the years 1775 and 1776* (ilustración 6)⁵⁴ deja muy claro que su relación se refiere solo a «*my favourites*» y entre ellos están los siguientes pintores: Correggio, Rubens, Murillo, Van Dyck, Ribera, Velázquez, Mengs y Tiziano. A los cinco primeros pintores dedica dos o tres líneas, cuatro a lo sumo –en el caso de Murillo–, a Tiziano y a Mengs, prácticamente diez y a Velázquez dieciocho. Dieciocho líneas que le permiten poder comentar más obras que de ningún otro pintor, aunque a veces sea a costa de Ponz. En primer lugar, cita el retrato ecuestre del conde duque de Olivares «*the best portrait I ever*

53. Swinburne llega a España en 1775, el mismo año que Twiss había publicado en Londres su *Travels through...*; no obstante, él no publicó su libro hasta 1779, lo que le daba cierto margen de tiempo para incorporar lo que otros hubieran dicho al respecto. Sí conocía el *Viaje de España* de Ponz, a quien agradece haber publicado, en el tomo II (1773), el manuscrito.

54. SWINBURNE, H., *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*. Londres: J. Davis, 2 vols., 1787 [1779]. Recientemente se ha publicado la traducción al español: PÉREZ BERENGUEL, F., *Los viajes de Henry Swinburne por la España de Carlos III*. Madrid: Silex, 2012.



6. Henry Swinburne
Travels through Spain in the years 1775 and 1776, 2 vols. Londres: J. Davis, 1787 [1779], portada del vol. 1.

beheld»,⁵⁵ una obra que no sabe por qué le parece más admirable si por «*the chiaroscuro, the life and spirit of the rider, or the natural position of the horse*».⁵⁶ Otra «*beautiful piece*»: la de un joven príncipe a caballo –por la detallada descripción que ofrece queda claro que es el retrato ecuestre de Baltasar Carlos–,⁵⁷ el *Aguador de Sevilla* (ilustración 7) –«*an admirable old figure*»–, algunas mujeres hilando, es decir *Las hilanderas* y Velázquez mismo pintando los retratos de la familia real, es decir *Las meninas*.⁵⁸

Con respecto a El Escorial, tendríamos que repetir, en parte, lo que ya hemos dicho al referirnos a Edward Clarke. Pudiera parecer que Swinburne se ahorre palabras al referirse a Velázquez, cuando lo que en realidad sucede es que es tremendamente generoso con él: «*esteemed the best picture of Velázquez*», se refiere a la *Túnica de José*, «*indeed de composition, expression, and intelligence, of chiaroscuro are wonderful; the agony and surprise of the father is life itself*».⁵⁹ Dice más de Velázquez que por ejemplo de Rubens, mucho más presente en El Escorial, y es igual de vehemente que al referirse a Rafael o Tiziano, aunque los dos italianos se lleven, indiscutiblemente, el mayor peso del discurso, en proporción, por otro lado, a las obras

7. Diego Velázquez
El aguador de Sevilla, c. 1620, óleo sobre lienzo, 106 × 82 cm. Wellington Museum, Apsley House, Londres.

55. Comentario copiado del que John Henry hace sobre la misma obra en el manuscrito contenido en Ponz, tomo II (1773).

56. En el tomo VI de su *Viaje de España*, Ponz dice acerca de los retratos ecuestres de Felipe III, Felipe IV, Margarita de Austria, Isabel de Francia y el conde duque de Olivares: «*todos estos retratos suyos han merecido siempre el mayor aprecio, por la gran imitación del natural que se nota en ellos, por el mucho conocimiento del claroscuro y acertada elección en las actitudes de los caballos*». PONZ, A., *Viaje de España*. Madrid: Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., tomo VI, 1776, pág. 31.

57. «*... a portrait of a young prince also on horseback, is a beautiful piece: the little cavalier sits upright, and seems proud of his exalted station; but the fixed serious cast of his features betrays the apprehension he feels of his prancing steed*». SWINBURNE, H., *Travels through Spain...*, vol. 2, pág. 175.

58. *Ibidem*, págs. 174-175.

59. *Ibidem*, pág. 229.



8. Diego Velázquez
La Venus del espejo, 1649-1651, óleo sobre lienzo, 122,5 × 177 cm. National Gallery, Londres.

de ellos expuestas. Con todo y con eso, los maestros españoles están bien representados en su lista, puesto que junto a Velázquez aparecen Navarrete el Mudo, Claudio Coello y Ribera. Respecto los italianos, tres nombres más al lado de los ya citados: el Veronés, Tintoretto y Correggio.

En el *Travels through Spain* de Swinburne todavía aparece una referencia más a Velázquez cuando el inglés está repasando las colecciones artísticas de algunas familias nobles españolas y señala, en la colección del duque de Alba, una «*charming Venus, by Velásquez*». ⁶⁰ Una obra, la *Venus del espejo* (National Gallery, Londres) (ilustración 8), de la que proporciona la descripción, pero sin ofrecer comentarios.

Por todo lo dicho discrepamos de lo manifestado por Glendinning cuando dice, basándose en parte en las referencias del índice onomástico del libro de Swinburne –referencias por otro lado equivocadas puesto que hay muchas más menciones a pintores en el texto que las que aparecen recogidas en el índice–, que el inglés, aunque entusiasmado por Murillo y Velázquez, «en realidad dedica más espacio a los italianos y a otros pintores extranjeros». ⁶¹

La década de los ochenta del siglo XVIII se inicia con la publicación del *Travels through Spain...* del político irlandés John Talbot Dillon, el primero de los libros de viajes que el autor dedicó a España y el único de interés para nuestro trabajo. Talbot Dillon reconoce en el prefacio que, por el itinerario de su viaje, transcurrido en 1778, le fue de mucha utilidad el *Viaje de Es-*

60. *Ibidem*, pág. 167.

61. GLENDINNING, N., «Aesthetics and Prejudice: Changing Attitudes to Spanish Art», en GLENDINNING, N.; MACARTNEY, H. (eds.), *Spanish Art in Britain and Ireland 1750-1920*. Woodbridge: Tamesis, 2010, pág. 131.

pañá de Antonio Ponz, aunque las escasas páginas que el irlandés dedica a las Bellas Artes parecen indicar que no fue el arte, precisamente, lo que más le interesó, o bien, como el mismo autor dice a propósito de los cuadros que se encontraban en el Palacio Real de Madrid, evita detenerse en su comentario porque anteriormente otros lo habían hecho por él. De cualquier forma, la traducción que Talbot Dillon hizo de la *Carta de Mengs* –en la que da extensa noticia de las colecciones reales– seis años después que Ponz la incluyera en la primera edición del tomo VI (1776) de su *Viaje*, pondría de manifiesto, cuando menos, su deseo de querer acercarse al público inglés un texto artístico de importancia capital.

Volviendo al relato de su viaje, es al recoger sus impresiones del jardín del Buen Retiro –jardín al que, como a los de las demás residencias reales a las que se refiere, dedica especial atención– cuando Talbot Dillon menciona a Velázquez. Lo hace a propósito de la escultura ecuestre de Felipe IV de Pietro Tacca, de la que dice, siguiendo fielmente a Ponz y aprovechando, tal vez, que ningún otro viajero inglés había incorporado la noticia a sus relatos, que dicha escultura «*was imitated from a picture of Velázquez, sent to Italy for that purpose*».⁶²

Aunque sir John Talbot Dillon visita otras residencias reales –donde se refiere muy brevemente a las obras de pintores como Mengs, Tiziano o Luca Giordano–, algunas iglesias madrileñas, de entre las que destaca la copia de la *Transfiguración* de Rafael conservada en el Convento de Santa Teresa, y también la ciudad de Sevilla, no volvemos a encontrar ninguna otra referencia a Velázquez. Con todo y con eso, lo que podría entenderse como una notoria ausencia debe ser entendido, quizá, como una significativa presencia, pues Velázquez es el único pintor español que aparece citado en su libro.

La elogiada obra del militar, diplomático y espía inglés Alexander Jardine –*Letters from Barbarie, France, Spain, Portugal*– se publica en Londres en 1788 pese a que a la primera estancia de su autor en la península Ibérica se remonta a 1762. En aquel momento como oficial de artillería en el Peñón de Gibraltar y más adelante, entre 1776 y 1779, en misión secreta al servicio de su país, Jardine se vio obligado a permanecer en España durante largas temporadas, lo que le brindó la oportunidad, como él mismo dice en el prólogo de su libro, de «conocer España y algunos otros países mejor que la mayoría de los viajeros».⁶³

El testimonio de Jardine con respecto al arte español o a Velázquez es muy breve, pero no puede despreciarse fundamentalmente por dos motivos: porque su libro se ha considerado uno de los más profundos y completos sobre la España de la segunda mitad del siglo XVIII⁶⁴ y porque sus juicios son extremadamente críticos, sirva de ejemplo su conclusión acerca del monasterio de El Escorial: dados el esfuerzo y materiales empleados, el resultado era decepcionante;⁶⁵ un parecer que iba, además, absolutamente contracorriente.

Jardine, que a su paso por El Escorial y el Palacio Real de Madrid advierte que no pretende entrar en detalles sobre palacios ni tampoco repetir las descripciones preexistentes –de hecho no menciona una sola pintura en todo el libro–, cita a Velázquez una vez, al referirse, muy superficialmente, a las colecciones particulares de Sevilla:

me parece que Velázquez y Murillo deberían situarse junto a los más importantes [maestros] de la escuela italiana, no solo como fieles imitadores de la naturaleza, sino a veces elevándose por encima de ella, en busca de la verdad sublime, especialmente el primero de ellos. Uno parece dignificar la naturaleza, y el otro embellecerla.⁶⁶

62. TALBOT DILLON, J., *Travels through Spain with a view to illustrate the natural history and physical geography of that Kingdom* [...]. Londres: G. Robinson, 1780, pág. 79.

63. JARDINE, A., *Cartas de España* [PÉREZ BERENGUEL, J.F. (trad. y ed.)]. [Alicante]: Universidad de Alicante, 2001, pág. 159 (1.ª ed.: *Letters from Barbary, France, Spain, Portugal*. Londres: T. Cadell, 1788).

64. GUERRERO, A.C., *Viajeros británicos...*, pág. 74.

65. JARDINE, A., *Cartas de España...*, pág. 304.

66. *Ibidem*, pág. 297.

Jardine, que no especifica, pues, qué obras de Velázquez pudo ver, es tajante a la hora de valorar la figura del pintor español aunque su reivindicación tenga que entenderse, tal vez más claramente que en ningún otro caso, en parámetros italianos.

La estancia del dramaturgo Richard Cumberland en España coincide, prácticamente, con la segunda visita de Jardine. Fue a su llegada a España en 1780, cubriendo una misión diplomática confidencial de no poco alcance –asegurar el acuerdo de paz de su país con España en el marco de la Guerra de la Independencia de los Estados Unidos–, cuando tuvo su primer contacto con el arte español. La experiencia de aquel viaje, recogida en un libro de memorias que se publicaría un cuarto de siglo después, no es tan importante, en lo que a cuestiones artísticas se refiere, como la publicación de dos obras aparecidas en la misma década de los ochenta: *Anecdotes of eminent painters in Spain during the sixteenth and seventeen centuries; with cursory remarks upon the present state of arts in that Kingdom* y *An accurate and descriptive catalogue of the several paintings in the King of Spain's palace at Madrid: with some account of the pictures in the Buen-Retiro*. Aunque ninguna de las dos obras pertenezca al género de la literatura de viajes y a pesar de que en realidad Cumberland es, más que el autor, el coautor de las mismas –la primera es una traducción muy libre, con acotaciones personales, del *Parnaso español pintoresco laureado* de Palomino,⁶⁷ y la segunda se fundamenta en las informaciones que le proporcionó Maella, como el mismo Cumberland reconoce–, las abundantes referencias a Velázquez existentes en ambas obras hacen necesarias un breve comentario. En *Anecdotes* Velázquez ocupa, como no podía ser de otro modo al basarse su autor en Palomino, más páginas que las dedicadas a cualquier otro pintor, mientras que en el *Catálogo de pinturas del Palacio Real*, Cumberland proporciona la descripción –y ofrece sus juicios artísticos– de una serie de obras de Velázquez que anteriormente prácticamente no habían sido mencionadas ni por los viajeros ingleses anteriores ni por los tratadistas españoles. Nos referimos, por poner solo dos ejemplos, tal vez los más significativos, a *Los borrachos* (ilustración 9)⁶⁸ o a la *Fragua de Vulcano*.⁶⁹

67. En más de una ocasión Cumberland corrige algún error de Palomino. Este sería el caso, por ejemplo, del ciclo de pinturas de Murillo dedicadas, según el español, a la vida de David, que se convierten en dedicadas a la vida de Jacob, como efectivamente lo son, en la obra del inglés. Por este motivo el comentario de Ponz en su *Viaje fuera de España* (Madrid: Joachin Ibarra Impresor, 1785, pág. 37) acerca de la obra de Cumberland, que «viene a ser un extracto de las vidas de los pintores de Palomino», no es del todo certero. Por otro lado, esto no significa que la obra de Cumberland no contenga errores, sino todo lo contrario, también los tiene.

68. Sobre *Los borrachos*, una obra a la que no se habían referido ni Pacheco ni Palomino, dice Cumberland: «*A group of Spaniards carousing. These rustic Bacchanalians are evidently sketched from nature: Bacchus is introduced sitting on a cask, putting a garland on the head of a Peasant, who kneels at his feet: On his left hand is a group of five other rustics, one of which holds a goblet of wine, another a can, and another has a leather bag slung across his shoulder, their faces are grotesque and savage, and strongly marked with the Castilian cast of features: On the right hand of Bacchus are two figures attendant upon him; one of these is naked, and sits at his back, leaning on one elbow, and in the other hand holding a narrow-bottomed drinking glass with wide lips; the other is in strong shade in the fore-ground, his face turned from the spectator, in a crouching attitude, embracing a large earthen amphora, which stands on the ground; both these figures are crowned with wreaths of vine; and the God, who has a mantle loosely thrown over his waist, has his whole head covered with a large cluster of broad vine leaves, in a grand and picturesque style: His countenance is strongly characterized in the Moorish or Andalusian cast, with a broad nose, full lips, wide mouth, and black sparkling eyes: The figures are of the size of life. A very capital composition*». CUMBERLAND, R., *An accurate and descriptive catalogue of the several paintings in the King of Spain's palace at Madrid: with some account of the pictures in the Buen Retiro*. Londres: C. Dilly-J. Walter, 1787, págs. 35-37. Ponz, anteriormente, había escrito: «otro [cuadro] en que está uno que hace el papel de Baco con diversas figuras que forman una especie de Bacanal» (PONZ, A., *Viaje de España*. Madrid: Aguilar, 1988 [1776], vol. 2, pág. 240), mientras que en la *Carta de Mengs* a Ponz, se dice sobre la misma obra: «En el cuadro del fingido Baco que corona algunos borrachos, se ve un estilo más suelto y libre, con que imitó la verdad no como es, sino como parece» (MENGS, A.R., «Carta de D. Antonio Rafael Mengs, primer Pintor de Cámara de S.M. al Autor de esta obra», en PONZ, A., *Viaje de España...*, vol. 2, pág. 326).

69. Sobre la *Fragua de Vulcano* dice Cumberland: «*The Cyclops are at work, and Apollo is introduced, who is disclosing to Vulcan the intrigues of Venus with Mars. The painter has here chosen a subject, which enables him to display his art in its fullest extent, and he has performed it with consummate address. The effect of light and shade from the reflection of the forge, and the sparks which fly from their hammers, produce a striking effect. The athletic forms and dusky hues of the Cyclops are artfully contrasted with the beautiful proportions and fine tints of Apollo's person: The character of Vulcan is finely conceived, the story well told, and the group disposed with great judgment*» (CUMBERLAND, R., *An accurate and descriptive...*, pág. 38). Ponz, anteriormente, había escrito: «La Fragua de Vulcano con los cíclopes trabajando, y Apolo que llega, al parecer, y le



La falta de alusiones a los textos de Cumberland por parte de los viajeros ingleses que le sucedieron, parecen constatar –como veremos– que a pesar de su significación, no debieron estar a su alcance o bien no fueron tenidas en cuenta. De todos modos, seguramente la obra del inglés sirvió para dar a conocer, con mayor exactitud, la localización del patrimonio artístico español.

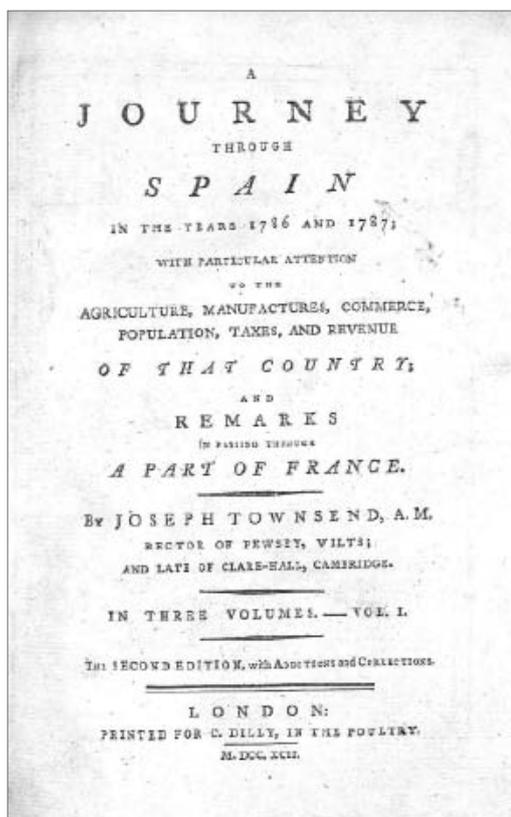
Respecto a lo que Cumberland dice de Velázquez –«*the great luminary of the Spanish school*»– en sus *Memorias*, el nombre del pintor aparece al rememorar su visita a El Escorial, acontecida veinticinco años atrás. De las colecciones custodiadas en el monasterio destaca la *Túnica de José*, la cual, aunque fuese la única obra de Velázquez conservada sería suficiente, dice, «*to rank him the highest in his art*». ⁷⁰ Además de Velázquez, aparecen mencionados Claudio Coello, Tiziano, Rafael y Rubens, cinco maestros que considera de igual categoría aunque puntualiza que, si tuviera que elegir solo dos obras de todas las que pudo ver, estas serían la *Sagrada Forma* del primero y la *Última Cena* del segundo, relegando, por tanto, la tan elogiada

9. Diego Velázquez
Los borrachos,
c. 1629, óleo
sobre lienzo,
165 × 188 cm.
Museo Nacional
del Prado,
Madrid.

declara a Vulcano el adulterio de Marte con su esposa, Venus» (PONZ, A., *Viaje de España...*, vol. 2, pág. 240), mientras que en la *Carta de Mengs* a Ponz, se dice sobre la misma obra: «Todavía se nota mayor soltura y manejo en el de la Fragua de Vulcano, en donde algunos de los que trabajaban son una perfecta imitación del natural» (MENGS, A.R., «Carta de D. Antonio Rafael Mengs...», pág. 326).

70. CUMBERLAND, R., *Memoirs of Richard Cumberland. Written by himself*[...]. Filadelfia-Nueva York-Charleston: Samuel F. Bradford - Brisban and Brannan - E. Morford, 1806, págs. 248-249.

10. Joseph Townsend
A Journey through Spain in the Years 1786 and 1787, 3 vols. Londres: C. Dilly, 1792 [1791], portada del vol. 1.



Virgen del pez de Rafael, la obra velazqueña y la *Piedad* de Rubens a un puesto más secundario.

Seguramente la obra más destacada de la segunda mitad del siglo XVIII «tanto por la objetividad y gracia de sus descripciones como por la abundancia de informaciones útiles y observaciones profundas»⁷¹ es *A Journey through Spain in the Years 1786 and 1787*, de Joseph Townsend (ilustración 10), un pastor anglicano más interesado en cuestiones científicas que artísticas, que no por ello desaprovechó la oportunidad de contemplar obras desconocidas para la mayor parte de sus compatriotas, las cuales le proporcionaron un gran conocimiento de la pintura española.⁷²

Las referencias a Velázquez aparecen, en el relato de Townsend, agrupadas en tres bloques, a falta de mención alguna al pintor sevillano en El Escorial –de donde solamente cita la *Virgen de la Perla* de Rafael y la *Última Cena* de Tiziano–: el primero, en torno al Palacio Real; el segundo cuando se refiere a las colecciones particulares espa-

ñolas y, el último, a propósito de los lienzos vistos en Sevilla. En la relación de obras del Palacio Real, las cuales están citadas según las estancias donde se podían ver, Townsend menciona, como pertenecientes a la mano de Velázquez: los retratos ecuestres de Felipe III, Felipe IV –y los de sus esposas–, el retrato ecuestre del conde duque de Olivares, la *Fragua de Vulcano*, *Paisaje con dos eremitas* –esto es *San Antonio Abad y san Pablo*–, *Argos* –en lugar de *Mercurio y Argos*–, *Las meninas* –reducido su título al de retrato de doña María de Austria⁷³ (Ponz, en su descripción de *Las meninas* sitúa a doña Margarita María de Austria como la figura principal de la misma)– y «cuatro pinturas de gran calidad» en el salón principal de la habitación de la infanta.

Todas estas obras, junto a las debidas a las de los demás pintores presentes en el Palacio madrileño, aparecen mencionadas en un listado que solamente rompe esta condición en dos ocasiones. Una, cuando al referirse a las copias que Rubens hizo de Tiziano Townsend apostilla que aquellas desmerecían los originales; la segunda, cuando llega a los cinco mencionados retratos ecuestres de Velázquez, de los que dice:

Dudo que nunca hayan sido vistos juntos cinco caballos más perfectos y llenos de vida; el de Felipe IV se sale de la tela, y parece tan real que si se colocara en un lugar apropiado estoy convencido de que incluso un ojo agudo podría ser engañado.⁷⁴

71. BLANCO WHITE, J., *Cartas de España* [LLORENS, V. (ed.)]. Madrid: Alianza, 1972, pág. 39 (1.ª ed.: *Letters from Spain*. Londres: H. Colburn, 1822).

72. GARCÍA FELGUERA, M.S., *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza, 1991, pág. 38.

73. No puede referirse al retrato de María de Austria, reina de Hungría y tía de Margarita María porque hasta 1794 estuvo en la colección del duque del Arco (ahora en el Prado) y también porque por la localización que da Townsend del retrato de doña María de Austria coincide con la localización que da Ponz de *Las meninas*.

74. TOWNSEND, J., *Viaje por España en la época de Carlos III (1786-1787)*. Traducción de J. Portus y prólogo de I. Robertson. Madrid: Turner, 1988, pág. 107 (1.ª ed.: *A Journey through Spain in the Years 1786 and 1787*. Londres: C. Dilly, 1791).

Más sorprendentes que estas palabras dedicadas a unos retratos que, por otro lado, anteriormente ya habían sido muy comentados por sus predecesores, son las que Townsend escribe como colofón a las colecciones reales:

Lo que se ha dicho tal vez pueda servir para dar una ligera idea de esta inestimable colección. Al verla, inmediatamente advertimos que en lo que se refiere a la imitación de la naturaleza, los pintores españoles no se quedan atrás de los mejores maestros de Italia y Flandes, mientras que a todos supera con mucho Velázquez en el tratamiento de la luz y la sombra y en lo que ha sido denominado perspectiva aérea, que no es más que una determinada manera de combinar estas.⁷⁵

Es sorprendente, como decimos, no solo porque únicamente sobresalga un nombre propio o porque el inglés se sirva de un fragmento de la *Carta de Mengs* –publicada por Ponz⁷⁶ y traducida al inglés, como ya se ha dicho, por Talbot Dillon en 1782– para utilizarlo como conclusión, sino porque al quedar este descontextualizado, modifica por completo su significado original. Es decir, aunque Mengs alabó a Velázquez, no pudo prescindir, como teórico neoclásico que fue, de arremeter contra el naturalismo practicado por el pintor. Por este motivo, dice en las líneas previas al texto citado, los pintores naturalistas no habían sabido elegir lo mejor de la naturaleza y se habían limitado a copiarla como casualmente la habían encontrado. Habían hecho lo mismo que hicieron los poetas cómicos, que se sirvieron del artificio de la poesía sin utilizar ideas poéticas. Unas no demasiado elogiosas palabras, las obviadas por Townsend, que, en cualquier caso, fueron beneficiosas para la fortuna del pintor sevillano.

La siguiente ocasión en la que el inglés cita a Velázquez, lo hace sin apenas énfasis, cuando simplemente afirma haber visto, en la madrileña colección del duque de Alba, una Venus de Velázquez. Más explícito es, en cambio, unas páginas más adelante, al comparar, tras repasar los numerosos lienzos de Murillo presentes en las iglesias de Sevilla, a este con Diego Velázquez. Utilizando, en este caso, a Palomino,⁷⁷ Townsend iguala a ambos maestros en cuanto a imitación de la realidad se refiere, pero mientras que Velázquez fue superior en el claroscuro y uso de la luz, ninguno de los artistas españoles superó a Murillo en ternura y dulzura.⁷⁸

Sirviéndose, muy probablemente, de un episodio narrado también por Palomino,⁷⁹ Townsend establece todavía una ulterior comparación, en este caso entre Velázquez y Zurbarán. Un lienzo de este último representando un cordero que tuvo ocasión de contemplar en la sevillana colección de Arenzana –una de las cinco versiones autógrafas que se conocen del *Carnerito con las patas atadas*–, impresionó tanto a Velázquez, dice Townsend, que este se esmeró en copiarlo, aunque la copia –que el inglés vio en la colección de Bruna– perdió toda su consideración cuando vio el original. Así pues, y aunque fuera en una sola ocasión, hasta un admirador de Velázquez, que es lo que Delenda⁸⁰ considera que era Townsend, priorizó a otro de los maestros de la escuela sevillana que se habían ganado la admiración universal. Velázquez quedaba, pues,

75. *Ibidem*, pág. 110.

76. «los mejores ejemplares [del estilo naturalista] son las obras de don Diego Velázquez; y si Tiziano le fue superior en el colorido, Velázquez lo fue mucho más a este en la inteligencia de la luz, y de la sombra, y de la perspectiva aérea, que son las partes más necesarias a tal estilo» (PONZ, A., *Viaje de España...*, vol. 2, pág. 317). La similitud de ambas citas ya había sido señalada por CRESPO, D., «De Norberto Caimo a Alexandre de Laborde. Las Bellas Artes nacionales en la literatura extranjera de viajes por España de la segunda mitad del siglo XVIII», *Anales de Historia del Arte*, 11, 2001, pág. 273. La misma cita es similar a la utilizada por Jardine.

77. Palomino dice que después de pintar las pinturas del claustro del convento de San Francisco «dio Murillo en endulzar más la tinta, y aflojar los oscuros; pero con tan extremado gusto, que en esta parte ninguno de los naturales, ni extranjeros le aventajó». PALOMINO, A., *Vidas* [AYALA MALLORY, N. (ed.)]. Madrid: Alianza, 1986 [1724], pág. 291.

78. TOWNSEND, J., *Viaje por España en la época...*, pág. 269.

79. «Un aficionado tiene en Sevilla un borreguillo de mano de este artífice [de Zurbarán], hecho por el natural, que dice lo estima, más de cien carneros vivos». PALOMINO, A., *Vidas...*, pág. 198.

80. DELENDA, O., *Francisco de Zurbarán 1598-1664*, cat. razonado y crítico. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2009, vol. 1, pág. 343.

parcialmente eclipsado en Sevilla, pero, como hemos visto, brillaba con luz propia al lado de los mejores pintores renacentistas y barrocos de las colecciones del rey.

El hijo único del que fuera alcalde de Londres y poseedor de una de las fortunas más grandes de la Inglaterra previctoriana, William Beckford –quien también se dedicó puntualmente a la política: fue diputado en varias ocasiones en el Parlamento inglés–, dejó escritas sus impresiones de su paso por España en *Letters from Italy with Sketches of Spain and Portugal*. De la visita que hizo al Palacio Real, el día de Nochebuena de 1787, no podemos entresacar opinión alguna de Velázquez porque prácticamente solo tiene palabras para el *Pasmo de Sicilia* de Rafael, una obra, por otro lado, de obligada mención para alguien que formó una colección de arte en la que los maestros italianos del Renacimiento ocupan un lugar preeminente.⁸¹

Respecto a El Escorial, visitado cinco días antes, su opinión es clara: solo vio tres obras «que absorbieron de tal forma mi admiración que me quedó muy poca para admirar una hueste de magníficas obras de Tiziano y otros maestros extremados»⁸² y estas fueron: la *Virgen de la Perla*, la *Virgen del Pez* y la *Túnica de José*. Teniendo en cuenta que en las cartas españolas de Beckford el nombre de Velázquez es –con la excepción de una mención a Maella a propósito de una pintura de la capilla nueva del palacio de Aranjuez– la única referencia a un pintor español, y también el singular y significativo emparejamiento establecido entre Rafael y Velázquez, los elogios referidos a la *Túnica*, «la más conmovedora pintura que conozco, Jacob llorando sobre la prenda ensangrentada de su hijo, la prueba más contundente del genio estupendo de Velázquez plasmada en la más noble obra que ha producido el arte»,⁸³ adquieren un valor que, necesariamente, tiene que sobredimensionarse.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LOS RELATOS DE LOS VIAJEROS INGLESES DIECIOCHESCOS

De diferente manera al uso que le hubiéramos dado a los libros de viajes ingleses del siglo XVIII si nos hubiéramos ceñido a tratarlos como fuentes historiográficas para el conocimiento de la historia del arte, lo que en parte nos hubiera obligado, por ejemplo, a prescindir de referencias que no hubieran aportado nada de nuevo a lo ya dicho anteriormente, la utilización que en este trabajo se ha hecho de estos relatos, siguiendo cronológicamente el sentido de las palabras escritas en relación con Velázquez sin descontextualizarlas del resto de valoraciones, un matiz que creemos indispensable puesto que en ocasiones es tan significativo lo que sus autores dicen como lo que callan, ha permitido aproximarnos, de una manera particular, a la figura de Velázquez.

El análisis de los textos que nos han ocupado revela, también, algunas otras cuestiones que no aparecen explícitamente, y a las que todavía no nos hemos referido, pero que, en cualquier caso, tienen que ser consideradas. En primer lugar, señalar la excepcionalidad que Velázquez supone sobre el resto de pintores españoles del siglo XVII. Y no nos referimos a su

81. Además de algunas de las obras maestras de Giovanni Bellini (*Agonía en el jardín*, *Retrato del Dogo Leonardo Lore-dan*, y la *Virgen y el Niño*); las dos primeras en la National Gallery de Londres y la última en el The Metropolitan Museum of Art de Nueva York), Filippino Lippi (*Adoración de los Magos*, National Gallery, Londres), Andrea Mantegna (dos tablas representando mujeres ejemplares de la antigüedad, National Gallery, Londres) o Bronzino (*Retrato de Eleonor de Toledo*, National Gallery of Art, Washington), a Beckford también le perteneció el lienzo *Felipe IV con vestido marrón bordado en plata* de Velázquez (National Gallery, Londres). Véase n. 38.

82. BECKFORD, W., *Un inglés en la España de Godoy*. Traducción y prólogo de J. Pardo. Madrid: Taurus, 1966, pág. 104 (1.ª ed.: *Letters from Italy with Sketches of Spain and Portugal*, 2 vols. Londres: Richard Bentley, 1834).

83. *Idem*.

calidad artística sino al hecho de que, en la segunda mitad del siglo XVIII, quien quisiera contemplar sus obras se veía obligado, en mayor medida que en el caso de otros pintores, a hacerlo en el entorno del Palacio Real o de El Escorial. Esta circunstancia podía representar una ventaja para el viajero, ciertamente, pues veía concentradas las principales obras del pintor y no tenía que rebuscar en iglesias y colecciones particulares para descubrirlas, pero podía tener el inconveniente de la restricción de la entrada a los Sitios Reales. En el caso del Palacio Real, por ejemplo, durante los meses en los que el rey y su corte lo ocupaban, esto es, desde noviembre hasta Semana Santa, el acceso era restringido. El resto del año, en cambio, cuando el monarca residía en El Escorial, el Palacio no solamente era relativamente accesible, sino que además podía darse la oportunidad de poder ver un mayor número de cuadros al haberse liberado de sus muros los tapices que parcialmente los cubrían durante los meses invernales.

Tal vez el hecho de que William Beckford comente pocas obras del palacio madrileño, que visita el 24 de diciembre de 1787, estaría relacionado con este particular, aunque también puede ser debido a otros motivos puesto que, en general, sus apreciaciones sobre arte son escasas en todas las cartas en las que recoge su viaje por España. En cambio, no parece tener relación alguna con el impedimento de dejarle ver las colecciones reales porque el rey estuviera viviendo en el Palacio, ya que como el mismo Beckford se encarga de puntualizar

los reposteros [...] habiendo recibido orden expresa de admitirme, me permitieron ir con completa libertad por todas las partes [...] como todas las puertas estaban abiertas, penetré, a través del salón del trono, hasta la misma alcoba del viejo rey.⁸⁴

También a Swinburne y a Cumberland el rey les concedió las máximas facilidades. El primero elogia la predisposición del monarca para que su estancia le resultara lo más grata posible, mientras que Cumberland, en sus memorias, afirma que durante su visita: «*the King was so good as to give orders for any Pictures to be taken down and placed upon the earth which I might wish to have a nearer view of*».⁸⁵ Una apreciación que deja entrever que su visita al Palacio Real no fue, cuando menos, una visita fugaz, como tampoco lo fue la de Richard Twiss, quien empleó un día entero para recorrer las colecciones. Un día, dicho sea de paso, que, a juzgar por las múltiples noticias que proporciona, debió de serle muy provechoso. Más breve –al igual que sus comentarios– fue la visita de Baretti, quien pasó cuatro horas en el recinto real. En este caso, no obstante, del tiempo que dedicó a otros lugares –en la que debió de ser una agotadora jornada, la del 9 de octubre de 1760, visita, en Madrid, la iglesia de los Recoletos, la de los padres de la Merced, la de los Trinitarios y la de las Salesas Reales, además de diversos hospitales y cofradías– se puede deducir que su paso por el Palacio fue, en comparación, más desahogada.

Sobre este particular cabe añadir que, en cualquier caso, no hay una relación directamente proporcional entre los días o las horas que los viajeros emplearon en visitar un conjunto artístico y los comentarios que escribieron al respecto. Tal vez el caso más significativo, en este sentido, sea el de Richard Townsend, quien después de decir, en un muy prometedor párrafo, que «Ningún sitio puede ofrecer más goces que el convento del Escorial a un conocedor de la pintura [...]. Basta decir que durante un mes que allí yo estuve, visité el convento cada día y jamás lo dejé sin pena»,⁸⁶ solamente menciona el título de dos obras.

Dejando a un lado estas cuestiones más anecdóticas y volviendo al tema del Palacio Real, queda por destacar todavía un aspecto que, tal vez más que cualquier otro, pudo determinar la

84. BECKFORD, W., *Un inglés en la España...*, pág. 122.

85. CUMBERLAND, R., *Memoirs of Richard Cumberland. Written by himself* [...]. Filadelfia-Nueva York-Charleston: Samuel F. Bradford - Brisban and Brannan - E. Morford, 1806, pág. 254.

86. TOWNSEND, J., *Viaje por España en la época de Carlos III (1786-1787)*. Traducción de J. Portus y prólogo de I. Robertson. Madrid: Turner, 1988, pág. 202 (1.ª ed.: *A Journey through Spain in the Years 1786 and 1787*. Londres: C. Dilly, 1791).

percepción que los viajeros tuvieron de Velázquez, y este no es otro que el emplazamiento que ocupaban sus obras y la manera como estaban expuestas.

Exceptuando el relato de Baretto, seguramente el menos enfático respecto a Velázquez de cuantos hemos analizado,⁸⁷ todos los demás se producen en un momento posterior a la ordenación de las colecciones reales por parte de Mengs. Un pintor al que ya nos hemos referido para ilustrar, paradójicamente, la distancia que le separaba del naturalista Velázquez, pero que en cambio priorizó la exposición de las obras salidas de sus pinceles. La colocación de Mengs –terminada en 1772–, en la que la pintura española del siglo XVII, con Velázquez liderándola, era la escuela más destacada y ordenadamente dispuesta del Palacio,⁸⁸ pudo ser pues, en gran parte, la responsable de vehicular las opiniones de cualquier visitante hasta prácticamente el traslado de las colecciones al Museo del Prado, ya que los cambios que se produjeron con el advenimiento de Carlos IV o durante la ocupación napoleónica, si bien supusieron, en el primer caso, una redistribución de las habitaciones y, en el segundo, una alteración de la función de las salas, no modificaron la esencia del criterio expositivo fijado por el pintor del rey.⁸⁹

Que esto fue así parece confirmarlo, al menos parcialmente, la advertencia de Ponz antes de iniciar la descripción de las colecciones reales en la tercera edición (1793) del tomo VI del *Viaje de España*, donde está contenida. Ponz dice que, a pesar del tiempo transcurrido desde que publicara la primera relación de cuadros –diecisiete años separan la primera de la tercera edición del tomo VI– y de que se habían producido algunos cambios, mantenía la estructura originaria porque los curiosos continuarían hallando las obras de arte en el citado Palacio Real y algunas otras en el Buen Retiro.

Por otro lado, si se compara la primera descripción de las obras del Palacio Real de Ponz (1776) con la descripción publicada por Richard Cumberland (1787) puede constatar que, efectivamente, en lo concerniente a Velázquez, y ciñéndonos solamente a aquellas obras en las que los citados autores adscriben la autoría de las mismas al pintor, las modificaciones son mínimas. En total Ponz cita treinta y ocho obras debidas a Velázquez y Cumberland treinta y cinco. Tres son, por tanto, las obras que el inglés deja de ver: dos enanos, en el Vestidor del rey, y un retrato de la infanta de cuerpo entero en el Comedor del príncipe. Hay también dos lienzos que ocupan un lugar diferente en los dos relatos: la *Coronación de la Virgen*, que Ponz sitúa en el Oratorio del príncipe y Cumberland en el Dormitorio, y el *Dios Marte sentado*, una obra admirada por Ponz en las piezas de paso desde los Cuartos del rey y la reina a la Capilla y por Cumberland en la Pieza de vestir del príncipe.

Sea como fuere, y para cerrar este apartado dedicado a la significación de la colocación de las obras de Velázquez en el Palacio Real, es interesante destacar la opinión de Edward H. Locker, quien ya entrado el siglo XIX, y tras ver los lienzos del sevillano en la residencia del rey, manifestó que «*The merits of this great master cannot be justly valued by those of this Works which have yet reached England*».⁹⁰ Una impresión que tuvo en un momento –a partir de otoño de 1813, que es cuando Locker llega a España como secretario de la flota mediterránea– en que ya habían llegado a Gran Bretaña obras como la *Venus del espejo*, la *Inmaculada Concepción* y el *San Juan de Patmos* (las tres en la National Gallery de Londres), o el *Aguador de Sevilla*, el retrato de un hombre (¿José Nieto?) y *Dos hombres comiendo ante una humilde mesa* (las tres en la Wellington Collection, Londres), además de la *Vieja friendo huevos* (National Gallery of Scotland, Edimburgo). Aunque nada certifica que Locker conociera las citadas pinturas, lo que parece eviden-

87. Lo que en parte puede explicarse por las condiciones en las que Baretto visitó el inacabado Palacio Real: muchas estancias estaban cubiertas por andamios y trabajaban en ellas setecientos hombres a diario, según él mismo nos cuenta.

88. SANCHO, J.L., «Cuando el Palacio era el Museo Real. La Colección Real de Pintura en el Palacio Real de Madrid organizada por Mengs, y la *Description des Tableaux du Palais de S.M.C.* por Frédéric Quilliet (1808)», *Arbor*, 665, 2001, pág. 87.

89. *Ibidem*, págs. 91-97.

90. LOCKER, E. H., *Views in Spain*. Londres: John Murray, 1824, pág. 39.

ciar su comentario es que el Velázquez que se valoraba en aquel momento era el que, de una manera destacada, podía verse en el Palacio Real.

El hecho de que se consideraran más valiosas o más genuinas las obras de Velázquez exhibidas en España que las que se hallaban en Gran Bretaña encuentra también su contrapartida en Murillo. En 1782, después de haber visto en la madrileña colección del marqués de Santiago la serie de la vida de Jacob, Richard Cumberland manifestaba sus dudas acerca de la autoría de cualquiera de las obras del pintor que habían llegado a Inglaterra. Allí, apuntaba, se encontraban las pocas piezas de valor –«*some few single figures*»⁹¹– que se habían extraído de Sevilla, de lo que se puede deducir, tal vez demasiado arriesgadamente, si no fuera porque algunos comentarios realizados respecto a Velázquez van en la misma dirección, que, cuando menos, no era la pintura de género la que más apreciaba el inglés.

Aunque la opinión de Cumberland, pese a ser significativa, no puede extrapolarse a todo el conjunto de viajeros, no podemos obviar algunos comentarios más que, en este sentido, escribió sobre las obras de Velázquez. Así, cuando el inglés resume la impresión que le causaron las obras del pintor que se encontraban en el Vestidor del rey del Palacio Real, donde se encontraban expuestas, entre otras, *Mercurio y Argos*, la *Fragua de Vulcano*, el *Aguador de Sevilla*, *Las hilanderas* o *Los borrachos*, dice que nadie que visitara esta estancia saldría de ella sin sentir un gran respeto hacia el pintor, pero consideraba que todavía había obras superiores de Velázquez en otras habitaciones de Palacio y también fuera de él.⁹² Este sería el caso del *Cristo* del convento de San Plácido y de la *Túnica de José* de El Escorial. Dos pinturas religiosas que eran consideradas mejores que las diversas pinturas mitológicas citadas o que el cercano *Aguador de Sevilla*, unas obras que tal vez parecerían más próximas a la idiosincrasia de un británico.

Al *Cristo en la Cruz* y a la *Túnica de José*, Cumberland todavía les tenía reservadas algunas palabras más en las últimas páginas de la *Descripción del Palacio Real* cuando reivindica, para la segunda, un mejor lugar para ser expuesta que el «miserable agujero» en el que se hallaba en El Escorial y cuando insiste, respecto a la primera, que el viajero se detuviera a contemplarla:

A lover of the art must not omit to visit the Convent of San Placido, if it were only for the purpose of contemplating that wonderful picture of the Dead Christ on the Cross, painted by Velasquez in the year 1638.⁹³

No sabemos hasta qué punto es intencionada esta especial referencia a dos pinturas de Velázquez que no se encontraban en el Palacio Real en una obra que es una descripción de dicho Palacio, pero por este motivo lo señalamos, para advertir que, cuando menos, su autor quiso remarcar la especial consideración que le merecían.

En cuanto a Richard Twiss, es también significativo que de las dieciséis obras de Velázquez comentadas, solamente de dos de ellas, ambas de tema religioso –la *Adoración de los Magos* de la colección de Bruna y el *San Antonio Abad y san Pablo* del Palacio Real–, sean las únicas de las que ofrece una descripción, aunque sea muy breve. Lo mismo sucede, por ejemplo, con las obras de Tiziano de la residencia real que Twiss incluye en su inventario particular. Mientras que pinturas como *Tarquino y Lucrecia* (Fitzwilliam Museum, Cambridge), el *Rapto de Europa* (Isabella Stewart Gardner Museum, Boston) o *Venus y Adonis* (Museo del Prado) aparecen simplemente referenciadas, es el *Adán y Eva* del pintor veneciano la única de la que añade un comentario.⁹⁴ Tratar de explicar los motivos que llevan a Twiss a destacar, especialmente, las

91. CUMBERLAND, R., *An accurate and descriptive catalogue of the several paintings in the King of Spain's palace at Madrid: with some account of the pictures in the Buen Retiro*. Londres: C. Dilly-J. Walter, 1787, pág. 102.

92. *Ibidem*, pág. 40.

93. *Ibidem*, pág. 130.

94. «Adán y Eva, el árbol entre ellos, alrededor del tronco está enroscada la serpiente, con una cabeza de un hermoso joven. Ingeniosa forma de representar la fragilidad de Eva. Este lienzo es de casi ocho pies de lado». TWISS, R., *Viaje por España en 1773* [DELGADO, M. (ed.)]. Madrid: Cátedra, 1999, pág. 107.

pinturas religiosas es entrar en el terreno de la conjetura. No podemos descifrar si fue intencionado o accidental, pero el hecho es que habiendo podido hacer hincapié en la pintura mitológica o de historia no lo hizo. Cabe la posibilidad de que no lo hiciera porque no entendiera exactamente qué se representaba en obras como *Las lanzas* o *Los borrachos*. Los términos con los que se refiere tanto a la primera –«un lienzo [...] que representa un ejército en marcha»– como a la segunda –«Baco con seis de sus compañeros»– parecen indicarlo así. En cualquier caso, lo que sí refleja su elección es que las opiniones que el británico podía tener sobre el culto católico (consideraba absurda la práctica de celebrar misas, muy especialmente aquellas que se pagaban para evitar así el purgatorio a las almas, incomprensible la veneración de las reliquias y su incredulidad ante los múltiples milagros acaecidos es manifiesta) no contagiaron sus apreciaciones artísticas.

En este mismo sentido, también resulta paradigmático que Henry Swinburne, perteneciente a una familia de firmes creencias religiosas católicas, educado en el seminario francés de Lacelle y residente durante gran parte de su vida en los principales países católicos de Europa –Italia o Austria además de Francia–,⁹⁵ tuviera una sensibilidad casi opuesta a la de Twiss. Es decir, cuando Swinburne tuvo la oportunidad, como la tuvo en el Palacio Real, destacó sobre todo la pintura no religiosa, ya fueran retratos o pinturas mitológicas. Evidentemente, en el caso de Velázquez no podía ser de otro modo, pero dejando a un lado al pintor sevillano, al que, como ya se ha dicho, dedica la mayor parte de sus comentarios, entre el resto de las apenas diez obras referenciadas destaca claramente una, la *Bacanal de los andrios* de Tiziano, de la que dice:

a bacchanalian woman lying on her back, asleep; the liquor has diffused a glow over her beautiful face, and her body is divinely handsome; one of the greatest painters of the age has often declared, he never passed before this picture without being struck with admiration. Some boys playing, full of grace and a charming variety of attitudes.⁹⁶

Además, a Swinburne le cuesta comprender cómo algunos «*devout lugubrious events*»⁹⁷ –como la *Flagelación* (actualmente en el Palacio Real, Madrid) y la *Crucifixión* (actualmente en el Palacio Real, Aranjuez) de Mengs– hubieran podido ser elegidos para decorar el dormitorio de Rey. Algo parecido sucede cuando el inglés visita la colección de Alba, de la que aparte de citar los títulos de tres obras –los retratos de Ana Bolena y el duque de Alba y la *Sagrada Familia* de Rafael (la llamada *Virgen de la Casa de Alba*, National Gallery of Art, Washington)– solamente se detiene en dos pinturas: la *Venus del espejo* de Velázquez ya comentada y otra Venus, la de Correggio, aquella en la que se ve a «*Venus giving thee God of Love to be tutored by Mercury*»,⁹⁸ es decir la *Educación de Cupido* (National Gallery, Londres). Nuevamente, pues, como en el Palacio Real, tampoco en la colección del duque de Alba fue la pintura religiosa la que más destacó el tal vez único católico practicante que visitó España de entre los viajeros ingleses incluidos en este trabajo.

Como se ha visto, la mayor parte de los autores cuyos relatos se han analizado conocen y utilizan las fuentes españolas. En cambio, no parece que se dejen guiar por el testimonio de los viajeros ingleses que les precedieron. Sí es llamativo, en cualquier caso, que de todas las obras de Velázquez que los viajeros vieron en el Palacio Real, sobresalgan, en diversas ocasiones, los retratos ecuestres de Felipe III, Felipe IV, Margarita de Austria, Isabel de Francia, el príncipe Baltasar Carlos y el conde duque de Olivares. No obstante, no creemos que esta coincidencia sea el resultado de una repetición de informaciones ya proporcionadas por sus com-

95. PÉREZ BERENGUEL, J.F., «La figura de Henry Swinburne y las características de su viaje por España», *Cuadernos dieciochistas*, 9, 2009, pág. 215.

96. SWINBURNE, H., *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*. Londres: J. Davis, 1787 [1779], vol. 2, pág. 173.

97. *Ibidem*, pág. 175.

98. *Ibidem*, pág. 167.

patriotas, sino que más bien estaría relacionada con la importancia dada a los mencionados lienzos velazqueños por la literatura artística española. En el caso de Twiss y Swinburne, podría tener que ver con el hecho de que ambos eran conocedores –y traductor el primero– del manuscrito copiado por Ponz en el tomo II (1773) de su *Viaje de España* en el que de manera clara su autor –el inglés John Henry– sitúa el retrato del conde duque de Olivares como una obra paradigmática de Velázquez. En el caso de Townsend, fiel seguidor, como se ha visto, de Palomino, este se limitaría a remarcar con sus observaciones, como hizo el cordobés, la importancia de los retratos ecuestres de Velázquez.

Quizá querer señalar con la misma intensidad con la que Francisco de los Santos señaló la *Túnica de José* en su *Descripción de El Escorial*, fue la razón por la cual Clarke, conocedor como ya se ha dicho de la traducción de la citada obra, únicamente destacó el nombre de Diego Velázquez de entre todos los pintores presentes en el Real Monasterio y lo que motivó la mención, por vez primera en la literatura inglesa de viajes, de dicha pintura. Y es que ciertamente, y exceptuando las descripciones de los programas iconográficos de los frescos de Luca Giordano en la escalera principal o las de Pellegrino Tibaldi en la biblioteca, ninguna obra de ningún otro pintor tiene tanto espacio dedicado, en la obra del jerónimo, como la *Túnica de José*. Se le acerca, en la misma sala de Capítulo Vicarial donde se hallaba expuesta, la *Religión socorrida por España* de Tiziano –a la que dedica largos párrafos para explicar básicamente la compleja iconografía de la alegoría–, pero no hay otro pintor, aparte de Velázquez, del que se ofrece una reseña biográfica en la que, enalteciendo la relación del pintor con el rey al que sirvió, y su papel respecto la configuración de las colecciones artísticas de El Escorial y el Palacio Real, quede certificada su absoluta excepcionalidad.

En sentido contrario, y como decíamos unas líneas más arriba, los viajeros ingleses no tuvieron demasiado en consideración los relatos que sus compatriotas habían dejado escritos tras sus viajes. Aunque estuvieron a su alcance y los leyeron –Twiss y Jardine, por ejemplo, citan a Baretty y a Clarke; este último, a su vez, es citado por Beckford mientras que Swinburne es utilizado por Townsend, quien probablemente también había leído a Talbot Dillon, unas referencias que a veces han sido interpretadas erróneamente–,⁹⁹ esta lectura no comportó la recopilación de datos para ser cotejados, ni estuvo acompañada de la voluntad de completar lo que se había dicho, al menos en materia artística, como sí sucedería en el siglo XIX. Una obra como *Las lanzas*, difícilmente ignorable, aunque solo fuera por su tamaño, solo es mencionada por Twiss –quien, por otro lado, parece que no tuvo curiosidad, o la pericia, de identificar al *Agua-dor de Sevilla* de entre los cuadros de Velázquez del Palacio Real, pese a que en la obra de Norberto Caimo por él conocida, dicha pintura apareciera como la única citada de entre las

99. Así García-Romeral afirma [GARCÍA-ROMERAL PÉREZ, C., «El viajero anglosajón por España. De la curiosidad al conocimiento», en MEDINA, C.; RUIZ MAS, J. (eds.), *El bistori inglés. Literatura de viajes e hispanismo en lengua inglesa*. Jaén: Universidad de Jaén, 2004, pág. 133] que «Twiss utiliza como referencia a Baretty para referirse a los edificios públicos y colecciones de cuadros singulares, como la del Palacio Real». En realidad, lo que dice Twiss (TWISS, R., *Viaje por España...*, pág. 107) acerca de Baretty, justo antes de iniciar su inventario de la colección de pintura del Palacio Real es lo siguiente: «ninguno de los autores o compiladores estuvo nunca en este lugar, con la excepción del Sr. Baretty [y añadiendo un muy interesante comentario, continúa] la siguiente relación la escribí en el mismo lugar, habiendo previamente conseguido que un pintor español me acompañase y me ayudara». Como ya se ha visto, es imposible que Twiss siguiera a Baretty en la descripción que ofrece de las pinturas del Palacio Real porque el anglo-italiano se limitó a citar unas pocas obras. Sobre la repercusión que podía tener en el viajero inglés de este momento la lectura previa de los relatos que habían escrito sus predecesores, y ciñendonos solamente al ámbito artístico, Consol Freixa ha señalado que, frecuentemente, los autores se contradicen entre sí, demostrando que una cosa es que el viajero precedente pudiera marcar al siguiente los lugares a visitar y otra muy distinta es que unos y otros se copiaran mutuamente. En este sentido, cabe destacar, por ejemplo, que mientras que Clarke es del parecer que el palacio del Pardo es «una mansión indiferente para un caballero inglés», Baretty asegura haber visto pocas mansiones inglesas tan grandes, calificando su situación de romántica en medio de bosques, y cuya caza era el principal atractivo del lugar. Ambos vuelven a contradecirse de nuevo, esta vez a causa del palacio y los jardines de Aranjuez que a Clarke no le parecen extraordinarios a pesar de que reconozca: «sin embargo hay algo de alegre y refrescante en este lugar tan frío y sombreado» (FREIXA, C., *Los ingleses y el arte de viajar*. Barcelona: Serbal, 1993, pág. 107).

debidamente a Velázquez,¹⁰⁰ mientras que *Las hilanderas* únicamente aparece mencionada en la obra de Swinburne, por poner solo algunos de los ejemplos más significativos. Clarke, por su parte, menciona el retrato de Felipe IV de El Escorial, una obra que probablemente pudo incluir en su relato gracias al interés que manifestó por los manuscritos,¹⁰¹ el cual le llevaría a permanecer en la biblioteca el tiempo suficiente no solo para poder consultarlos sino también para citar una pintura que ni siquiera está recogida en la minuciosa descripción de El Escorial de Francisco de los Santos y tampoco, pues, en la traducción inglesa de 1760.¹⁰² Un retrato en el que nadie más repararía hasta que lady Holland lo citara en su libro de viajes ya iniciado el siglo XIX.¹⁰³

La inexistencia de referencias a la obra de Cumberland, la cual aporta, como se ha visto, unas descripciones y unos juicios críticos sobre algunas obras de Velázquez que apenas habían sido comentadas por nadie anteriormente, ni por los tratadistas españoles ni, mucho menos, por los ingleses, demuestra también que los ingleses, en general, no siguieron a sus compatriotas. Ninguno de los viajeros británicos que iniciaron su viaje pudiendo haber hecho acopio de las obras publicadas por Cumberland –Townsend o Beckford, sin ir más lejos– se refieren a ellas y tampoco lo hicieron autores como George Whittington, quien durante su viaje por España a principios del siglo XIX, y pese a citar –por poner solo un ejemplo– *Los borrachos* en su descripción de las obras del Palacio Real, no tuvo en cuenta el largo párrafo que Cumberland había dedicado a la obra.

CONCLUSIÓN

Del repaso de todos los relatos analizados se puede concluir que si bien es cierto que los viajeros ingleses del Setecientos ofrecieron una paleta relativamente restrictiva de toda la gama cromática que el arte de Velázquez brindaba y que a menudo centraron insistentemente sus comentarios en unos pocos cuadros, también lo es que, en muchas ocasiones, tanto las reveladoras referencias a algunas de sus obras como el hecho de que el nombre del pintor sevillano fuera el único mencionado en sus relatos o que los logros de Velázquez se sitúen en paralelo a los de Rafael, despejan cualquier duda acerca del carácter innovador de sus percepciones y de la consideración que les merecía el pintor.

Por otro lado, y aunque en este trabajo no se pretendía analizar la repercusión que estas obras pudieron tener en el ámbito europeo, es indudable que su testimonio fue crucial para la

100. Norberto Caimo estuvo en España en 1755, y publicó el primer volumen de los cuatro que contenían el relato de su viaje en 1761 (véase n. 29). Twiss explica que conoció al jerónimo en Roma en 1769 y que fue en ese momento cuando le obsequió con su libro, el cual es descrito por el británico, volumen a volumen, a propósito del palacio de San Ildefonso (Twiss, R., *Viaje por España...*, pág. 77). En España, más que el original, se conoció la traducción francesa de De Livoy publicada por J.P. Costard en París en 1772. Sobre la mutilación y las tergiversaciones que sufrió la obra de Caimo, véase GARCÍA DÍAZ, N., «La recepción de las *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico* de Norberto Caimo: revisiones necesarias», *Cuadernos de Estudio del siglo XVIII*, 191, 2000, págs. 143-182. El *Aguador* aparece citado en el inventario del Palacio Real de 1772. Ponz lo cita, también, en ese mismo emplazamiento (1776). Anteriormente se encontraba, no obstante, en el Buen Retiro, donde Caimo lo vio en 1755.

101. El mismo Clarke afirma que insistió mucho para poder verlos y añade que, mientras los consultaba, tomaba notas y comprobaba datos. Y es que Clark, que hablaba perfectamente latín, se había doctorado en el St. John's College de la Universidad de Cambridge, al igual que su padre, William Clarke. Este no fue solo un gran conocedor de la Antigüedad clásica, sobre todo de la romana, sino que hizo más de una aportación interesante; así, por ejemplo, escribió un manuscrito, «The Antiquities of the Cathedral of Chinchester», que Alexander Hay incluyó en su *The History of Chinchester* (Chinchester-Londres: J. Seagrave-Longman and Co. Pater-Noster-Row, 1804, págs. 408-415), y también las anotaciones de una nueva edición del Testamento Griego, la publicada por William Bower en 1763.

102. Véase n. 36.

103. Véase n. 38.

proyección internacional de la pintura barroca española en general y para la de Velázquez en particular. En este sentido, merece la pena recordar que en España los grabados fueron muy infrecuentes hasta los primeros años del siglo XIX –en 1789 la Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios cesó su actividad solo ocho años después de haberla iniciado– y que las copias, aunque presentes, no gozaron de la popularidad que tuvieron en los países por los que transcurría el *Grand Tour* –de hecho no se generalizaron hasta bien entrado el siglo XIX, cuando la finalización de la Guerra de la Independencia y las consecuencias de la desamortización provocaron la llegada masiva de turistas y la existencia de un nutrido grupo de artistas que se vieron abocados a las copias para poder subsistir.

Es, pues, en el último tercio del XVIII cuando la difusión que se pudiera hacer de Velázquez a partir de la literatura de viajes podía tener una significación crucial. Con la apertura al público de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1817) y la creación del Museo del Prado con las colecciones reales (1819), los viajeros del siglo XIX, apoyados en el sólido respaldo del testimonio de sus predecesores, propondrán reivindicaciones genéricas y radiografías exactas de los pintores españoles del siglo XVII, Velázquez incluido. Se producirán entonces unos comentarios mucho más profesionalizados, más atentos, más precisos –aunque no exentos de prejuicios estéticos camuflados bajo el aparente entusiasmo–,¹⁰⁴ que, en cualquier caso, reflejarán un ascenso, en aquel momento ya imparable e incuestionable, de la valoración de la obra de Diego Velázquez.

104. GLENDINNING, N., «Aesthetics and Prejudice: Changing Attitudes to Spanish Art», en GLENDINNING, N.; MACARTNEY, H. (eds.), *Spanish Art in Britain and Ireland 1750-1920*. Woodbridge: Tamesis, 2010, pág. 131.

