



# *EL Westmorland*

## *recuerdos del Grand Tour*

CENTRO CULTURAL LAS CLARAS

Murcia, octubre - diciembre 2002

CENTRO CULTURAL EL MONTE

Sevilla, enero - marzo 2003

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Madrid, abril - junio 2003



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



### 34. Vista del arco de Septimio Severo

anónimo, 1777/1778  
 guache sobre papel, 38 x 52 cm  
 RABASE, Museo. Gabinete de Dibujos, D-2862

En el barco inglés se transportaba también el cajón E con una cartera cuyo propietario, aún no identificado, llevaba como recuerdo de su viaje una serie de cartones de diferente tamaño con vistas de monumentos de Roma y de sus alrededores. Entre ellos estaba un guache del Templo de Apolo en Tívoli, del Panteón, del Coliseo, del Pórtico de Octavia, de algunos monumentos del Foro romano, etcétera, algunos de ellos contenidos en este catálogo.

Probablemente uno de los lugares a los que se prestaba mayor atención en la visita a Roma era la zona ocupada por el *Campo Vaccino*. En él los artistas encontraban una fuente de inspiración entre las construcciones clásicas, los viajeros extranjeros un testigo mudo de la grandeza de la cultura antigua y los romanos espacios apropiados para albergar sus negocios. Se fundían en un mismo lugar los restos del pasado mítico de Roma, como la tumba de Rómulo bajo el *Lapis niger* o el gran templo de Júpiter erigido por el último de los reyes etruscos, con los ambientes de trabajo de la vida diaria de los romanos, talleres de artesanos, tiendas, bodegas... *Confesamos que es una tarea ardua y triste la de intentar separar la Roma antigua de la ciudad moderna, pero no queda más remedio que hacerlo... Se encuentran vestigios de una magnificencia y de una destrucción inconcebibles. Lo que los bárbaros dejaron en pie, lo han demolido los arquitectos de la Roma moderna*, escribía Goethe el 7 de septiembre en su diario durante el viaje a Italia.

En el Foro se alzaban los restos del Templo de Antonino y Faustina, el Templo de Saturno, durante mucho tiempo confundido con el de la Concordia, las ruinas del templo de Vespasiano, las tres columnas del dedicado a los Dióscuros, los arcos triunfales de Tito, de Constantino y de Septimio Severo, aquí representado. Constituía en definitiva el Foro una zona en la que se desarrollaba monumentalmente la historia completa de Roma.

La exploración del foro romano comenzó en el siglo XV, momento en el que se unía el descubrimiento casual de restos antiguos (a raíz de la búsqueda de materiales para la construcción de nuevos edificios) a la fascinación por los textos latinos y griegos que empezaban a ser leídos, traducidos y publicados. Los primeros que representaron las ruinas de los monumentos del foro fueron arquitectos como Sangallo, Peruzzi, Bramante o Alberti, entre otros, que trataron de resucitar en sus proyectos renacentistas el espectro de la grandeza arquitectónica de la Roma antigua. Después de estos primeros estudios, siguieron las investigaciones realizadas por eruditos (Mazzochi, Varrano o Maffei, por ejemplo) que contrastaban la lectura de los textos clásicos con las ruinas que poco a poco se iban desenterrando. Ya en el siglo XVIII las descripciones de los hallazgos y de las excavaciones comenzaron a ser más precisas y, gracias a los escritos de Ficoroni, Fredheim o Guattani, conocemos la constante mutación de un espacio de tan considerable importancia. No faltaron tampoco los bocetos y grabados que reflejaron este cambio, dejados por manos como las de Santi Bartoli, Fontana, De Rossi, Overbeck o por arquitectos pensionados en Roma, como los españoles Evaristo del Castillo o Isidro González Velázquez, que acudían a la Ciudad Eterna para completar su formación artística.

Uno de los monumentos más imponentes del Foro romano, visible solamente en su mitad superior en el siglo XVIII, era el Arco de Septimio Severo, dedicado en el año 203 al emperador africano y a sus dos hijos, Caracalla y Geta, en conmemoración de la victoria obtenida en la guerra contra los partos —comenzada en el 195—, representada en el aparato iconográfico del monumento. Era un emblema utilizado como propaganda política de la continuación del poder de la dinastía de los Severos. Fue situado estratégicamente en el foro delante de la fachada del Templo de la Concordia, vecino al Templo de Saturno, junto al antiguo *Comitium* y a la Curia republicana, alzándose sobre el límite del recinto sagrado custodiado por la tumba de Rómulo, al lado de los *Rostra* y del *Umbilicus urbi*. En torno a él gravitaban una serie de símbolos y recuerdos que el pueblo romano no había olvidado aún.



Era un arco de tres puertas. El vano central era atravesado por una vía construida sobre otra calle anterior de época de Augusto, que quedó liberada en las excavaciones del siglo XIX. A las puertas laterales, de menor altura, se accedía a través de pequeñas escalinatas. Las luces del arco iban flanqueadas de columnas corintias de fuste estriado, apoyadas sobre altos plintos. La decoración del arco comprendía desde la representación de la divinidad de la guerra, Marte y las personificaciones de las cuatro estaciones hasta la narración de los episodios principales de la lucha contra los partos, distribuidos en cuatro paneles. Sobre el ático del arco, en el que se colocó la inscripción dedicatoria, de la que se borró el nombre de *P. Septimio Getae nobilissimo Caesari*, se levantó una cuadriga de bronce con las estatuas de los emperadores, que aparecía representada en una moneda del año 204.

En el momento en que los viajeros ingleses del *Westmorland* visitaron el foro, el Arco de Septimio Severo

sólo podía verse parcialmente ya que no comenzaría a excavar hasta el 1803, bajo la dirección de Carlo Fea, *Commissario alle Antichità*, y único responsable de las excavaciones del foro iniciadas en 1801. La liberación del área comprendida entre los templos de Saturno, Vespasiano, la Concordia y el monumento comentado no vendrían completadas hasta el último decenio del siglo XIX. Como se ve en la aguada, los vanos laterales estaban cegados y eran utilizados como negocios, a uno de los cuales se acerca una mujer mientras un hombre espera reclinado sobre un poyete pegado a la entrada. Una calle medieval pasaba bajo el vano central y se dirigía a una escalinata renacentista que llevaba a la *Piazza del Campidoglio*, al fondo de la imagen. Desde la ventana de una casa pegada al *Carcer Mamertinum*, una mujer se entretiene mirando el ambiente del Foro, la gente descansa sobre la hierba que tapiza las ruinas, los caminantes atraviesan los silenciosos restos entre charlas entretenidas...

Bibliografía: L. Canina, *Esposizione storica e topografica del Foro Romano e sue adiacenze del Cav. Luigi Canina, consigliere della commissione generale di antichità e belle arti*, Roma, 1845, 2ª edición. E. Nash, *Pictorial Dictionary of Ancient Rome*, vol. I, Londres, 1968, p. 126. L. Richardson, *A new Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Londres, 1992, pp. 103-105. E. M. Steinby, *Lexicon Topographicum urbis Romae*, Roma, 1999, vol. I. J. J. Caerols, *Sacra Via*, Madrid, 1995. L. Coarelli, *Guida archeologica di Roma*, Roma, 2001. J. W. Goethe, *Viaje a Italia*, (trad. de M. Scholz Rich), Barcelona, 2001.

ECR

### 35. Vista del templo de Antonino y Faustina

anónimo, 1777/1778

guache sobre papel, 38 x 51,8 cm

RABASE, Museo. Gabinete de Dibujos, D-2863

Descripción en la lista elaborada por Antonio Ponz en 1784: *Caxon*  *Prospecto del Tempio d'Antonino, è faustina.*

Este templo fue construido por Antonino Pío en honor a su esposa Faustina, divinizada tras su muerte el 141 d. C. En el entablamento encontramos las inscripciones dedicatorias DIVAE FAUSTINAE EX SENATUS CONSULTO. Veinte años más tarde, con la muerte del emperador, se añadiría la inscripción DIVO. ANTONIO. ET. Se encuentra en la Via Sacra Alta, frente a la ladera norte del Palatino y es el templo mejor conservado del foro. En el siglo XIX se podía apreciar cómo *si conservano ancora le due fiancate della cella, e l'intero portico, il quale e formato di dieci grandi colonne tutte d'un pezzo, di marmo caristio, detto cipollino, che sostengono il loro cornicione. Le colonne sono di ordine corintio e il magnifico cornicione e composto d'immensi pezzi di marmo ben lavorato, nel di cui fregio laterale sono a maraviglia scolpiti grifi, candelabri, ed altri ornamenti* (Nibby, Roma, 1838, p. 173). Tras las columnas, se halla la fachada barroca de la iglesia de San Lorenzo in Miranda que se instaló en la cella del templo *dopo di essere stata collegiata, nell'anno 1430* (Vasi, Roma, 1765, p. 52).

Tenemos constancia de la existencia de una témpera sobre papel realizada por un pintor de paisaje llamado Paolo Anesi, tomando como referencia una vista de Piranesi, concretamente el *Tempio d'Ercole a Cori*. No parece tratarse de una colaboración entre ambos, sino más bien, de un encargo puntual; por esta razón, Marini lo ha considerado un hecho aislado y fortuito. (Marini, Roma, 1989, p. 27).

Este tipo de vistas se alejan de los caprichos arquitectónicos o visiones pintorescas de Panini, aunque se acercan a las escenas que encontramos en el interior de algunos de los cuadros de este pintor como *Roma antica* de 1755. Este tipo de imágenes, realizadas con un incentivo claramente comercial dirigido a la cada vez más desarrollada industria del *souvenir*, constituyen un punto de encuentro entre la vista arqueológica de Piranesi y la *veduta piacevole* del siglo XVIII. En realidad, este género de escenas es agradable a la vista, y si bien pudiesen recordar en ocasiones a obras concretas de pintores como Codazzi, Ghisolfi, Gasparri o Anesi, se aprecia un aire de ingenuidad técnica, que denuncia una ausencia de sincera entonación artística frente a una práctica febril de producción de este tipo de recuerdos. Analizando el conjunto de guaches que viajaban en el *Westmorland*, se puede apreciar la falta de uniformidad entre ellos, lo que lleva a pensar que fueron realizados por distintas manos. En el caso particular de esta lámina, nos encontramos ante un artista que trata los perfiles y líneas de las arquitecturas de un modo minucioso, siendo, además, muy preciso en los contornos de las figuras, si bien, presenta una pincelada muy suelta en aquellos elementos que así lo permiten como los cielos, el terreno y la vegetación, presentando mayor calidad técnica que el autor de la vista de la tumba de la familia Plautia (cat. nº 30).

Si en otras ocasiones se había tomado como referencia directa una estampa de Piranesi, en este caso, y a pesar de que el grabador italiano realizó dos versiones distintas, una para *Le antichità romane I* y la otra para *Vedute di Roma*, la composición de esta lámina no se ajusta a ninguna de estas vistas. En el interior del cajón E donde viajaba esta lámina también encontramos una vista del Campo Vaccino (cat. nº 65) en la que se puede apreciar