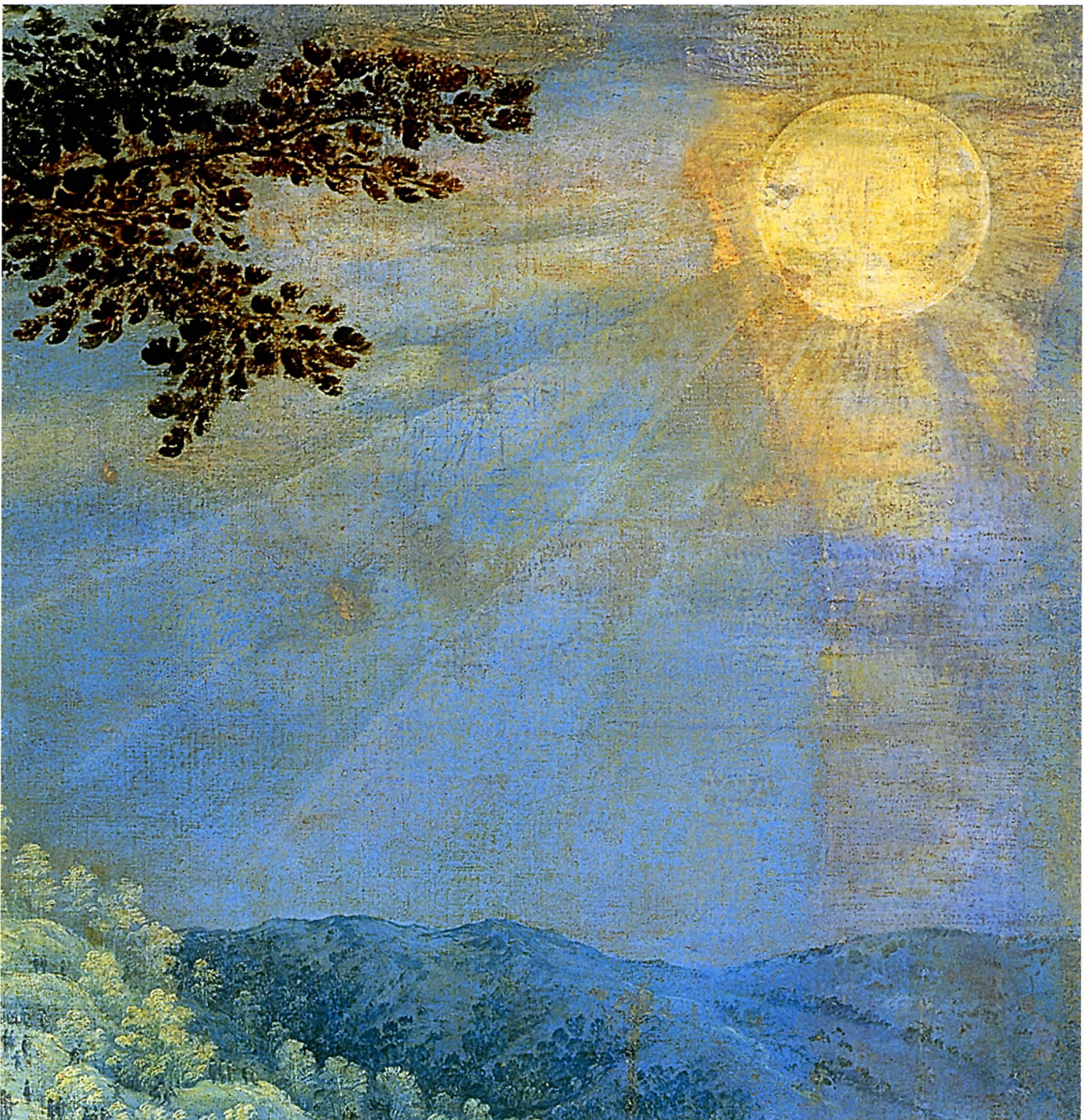


# Reales Sitios

REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLVI Nº 179 PRIMER TRIMESTRE DE 2009 ESPAÑA 6€ (IVA INCLUIDO)





# Sumario

REALES SITIOS REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLVI Nº 179 PRIMER TRIMESTRE DE 2009

## 4

J. ELOY HORTAL MUÑOZ

*Las Guardas palatino-personales  
de los Monarcas Austrias  
hispanos*

El autor nos adentra en los diferentes Cuerpos de Guarda encargados de custodiar a los Soberanos desde la Antigüedad hasta el reinado de Felipe V, Monarca que unificó estos cuerpos (Monteros de Espinosa, Guarda tedesca y Guarda española, entre otras Unidades) para convertirlos en verdaderas tropas de élite: la Unidad de Alabarderos y el Real Cuerpo de Guardias de Corps.



## 22

JORGE GARCÍA SÁNCHEZ

*Un dibujo del Palacio de España en  
Roma: La imposición del Toisón de  
Oro al Príncipe Andrea Doria  
Pamphilj (1789)*

Con este trabajo se pretende ahondar en la comprensión de una imagen reveladora, poniendo énfasis en desentrañar las personalidades involucradas en una solemnidad cargada de reminiscencias históricas, así como de implicaciones en la diplomacia italiana de la Corona de España.

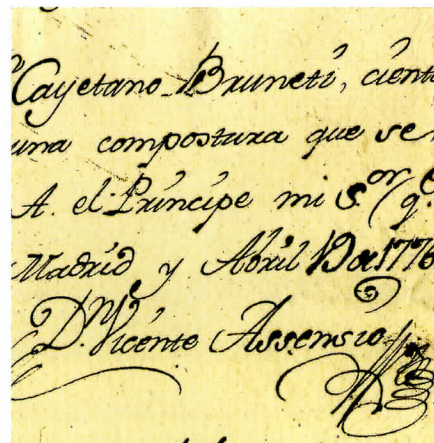


## 42

ELSA MARÍA FONSECA  
SÁNCHEZ-JARA

*Composturas y otros encargos  
en los instrumentos de cuerda de  
Carlos IV Príncipe (1760-1788)*

La historiografía musical ha tratado la afición de Carlos IV a la música de cámara y su faceta como intérprete de violín. El presente artículo analiza las composturas y alteraciones a las que fueron sometidos los instrumentos de arco de la Cámara a finales del siglo XVIII. El objetivo es dar a conocer documentos que han sido recientemente localizados en el Archivo General de Palacio.



## 58

REYES UTRERA GÓMEZ

*Álbumes de J. Laurent y Cía en  
la Real Biblioteca*

En la historia de la fotografía española la figura de Jean Laurent está vinculada a una de las empresas fotográficas más diversificada e innovadora de su tiempo. Este artículo da a conocer parte de la obra de uno de los máximos exponentes de la fotografía española del siglo XIX, un legado que se ha conseguido preservar hasta nuestros días en excelente estado de conservación.



## 69

Notas y Documentos

Susan Jenkins y Adam Webster

*La conservación de la Aparición del  
Niño Jesús a San Antonio de Padua,  
de Anton Raphael Mengs,  
(Apsley House)*

## 72

Nuevas Adquisiciones

Van Dyck vuelve a El Escorial  
200 años después

## 74

Crónica Cultural

## 78

Actos Oficiales



¿Qué ofrece el CD?  
- Mayor número de ilustraciones.  
- Reproducción de documentos.  
- Traducción al inglés.

La versión en CD de algunos de los artículos puede incorporar una numeración diferente en las notas.

## Reales Sitios

REVISTA DE  
PATRIMONIO NACIONAL

DIRECTORA

Pilar Martín-Laborda y Bergasa

CONSEJO DE REDACCIÓN

Fernando Fernández-Miranda

Rosa García Brage

Carmen García-Frías Checa

Juan Hernández Ferrero

Lourdes de Luis Sierra

Juan Carlos de la Mata González

José Luis Sancho Gaspar

Sol Semprún Martínez

Santiago Soria Carreras

José Luis Téllez Videras

Javier Trueba Gutiérrez

ADJUNTA A LA DIRECCIÓN

Carmen Cabeza Gil-Casares

COORDINACIÓN EDITORIAL

Julia López de la Torre

Ana Sanjuanbenito Bonal

Tel.: 91 547 53 50. Ext.: 57250

Fax: 91 454 88 69

REDACCIÓN Y CORRECCIÓN

Begoña Mardones Gómez

Consuelo Santos Fernández

GESTIÓN ADMINISTRATIVA

Francisca Morilla Soriano

María del Carmen Martínez Fernández

FOTOGRAFÍAS

© Patrimonio Nacional

SUSCRIPCIONES Y PUBLICIDAD

Santiago Gil Castro

Tel.: 91 454 87 00. Ext.: 57256

Fax: 91 454 88 75

EDITOR

Patrimonio Nacional

Palacio Real

C/ Bailén, s/n - 28071 Madrid

[www.patrimonionacional.es](http://www.patrimonionacional.es)

Todos los artículos publicados en esta Revista han sido previamente evaluados por expertos, y las opiniones manifestadas en los mismos son responsabilidad de sus autores.

DISEÑO: Fernando Villaverde Ediciones

FOTOMECÁNICA: Lucam

IMPRESIÓN: Jomagar, S.A.

PRECIO DEL EJEMPLAR: España, 6 euros

Extranjero, 12 euros.

PRECIO SUSCRIPCIÓN: España, 19 euros

Extranjero, 38 euros

NIPO: 006-09-005-2

DEPÓSITO LEGAL: M-11.160-64

ISSN: 0486-0993

Prohibida la reproducción total o parcial de todos los artículos e imágenes que se publican en esta Revista.



# UN DIBUJO DEL PALACIO DE ESPAÑA EN ROMA: LA IMPOSICIÓN DEL TOISÓN DE ORO AL PRÍNCIPE ANDREA DORIA PAMPHILJ (1789)

Jorge García Sánchez

*Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma (CSIC)*

Si secundamos los «diez mandamientos» establecidos por Peter Burke a la hora de ponderar críticamente los testimonios visuales que el pasado nos ha legado, la imagen que analizaremos cumple con todos los requisitos para ser una valiosa «instantánea» de un episodio histórico del siglo XVIII<sup>1</sup>. Nos acogemos sobre todo a la tercera regla ideal del historiador británico para acreditar que se trata de una fuente de indiscutible interés y fiabilidad por la profundidad con la que se capta cada mínimo detalle, según reza el mandamiento, máxime cuando el hecho que se nos narra mediante el documento gráfico encuentra que los textos no sólo no enmudecen, sino que también hablan con prodigalidad acerca del mismo. Sin embargo, los documentos por sí solos no habrían evidenciado la riqueza de la representación y sus diversas ramificaciones temáticas, que nos introducen en una dinámica de relaciones de mecenazgo entre el autor del dibujo, Felice Giani (1758-1823), y el personaje principal en él reflejado, Andrea IV Doria Pamphilj Landi (1747-1820); en un espacio arquitectónico, pero asimismo artístico, ceremonial y político como es el Palacio de España en Roma; y en especial, en una etiqueta ritual de iconografía escasamente documentada para el siglo XVIII, como es la investidura de la Real Orden del Toisón de Oro.

La primera publicación del dibujo —procedente de la colección de John Maxton, Chicago— en la exposición de Cleveland de 1964 aventuraba el asunto figurado como *An Academic Investiture*, fechándolo alrededor de 1794, y lo adscribía al ámbito napolitano<sup>2</sup>. En 1981 el guache reaparecía en una subasta de arte celebrada en el mes de mayo en la *Galleria Apolloni* de Roma, en cuyo catálogo se registraba su ejecución hacia 1782-1783, ya en el *area romana*, pero identificando el recinto delineado con la Academia de San Luca<sup>3</sup>. En 1999 la Profesora Anna Ottani Cavina lo publicó bajo el título de *Assegnazione di un'onorificenza nella sede dell'Ambasciata di Spagna a Roma*, sin aclarar el preciso acontecimiento

1. P. Burke, «Cómo interrogar a los testimonios visuales», en *La Historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Madrid, 2008, p. 32 y ss.

2. H. Hawley (coord.), *Neoclassicism. Style and Motif*, núm. 154, The Cleveland Museum of Art, 1964, El dibujo, ejecutado a lápiz y guache, tiene las medidas: 467 x 584.

3. *La «Mano italiana». Disegni di tre secoli*, núm. 60, Galleria Apolloni, Roma, 1981.

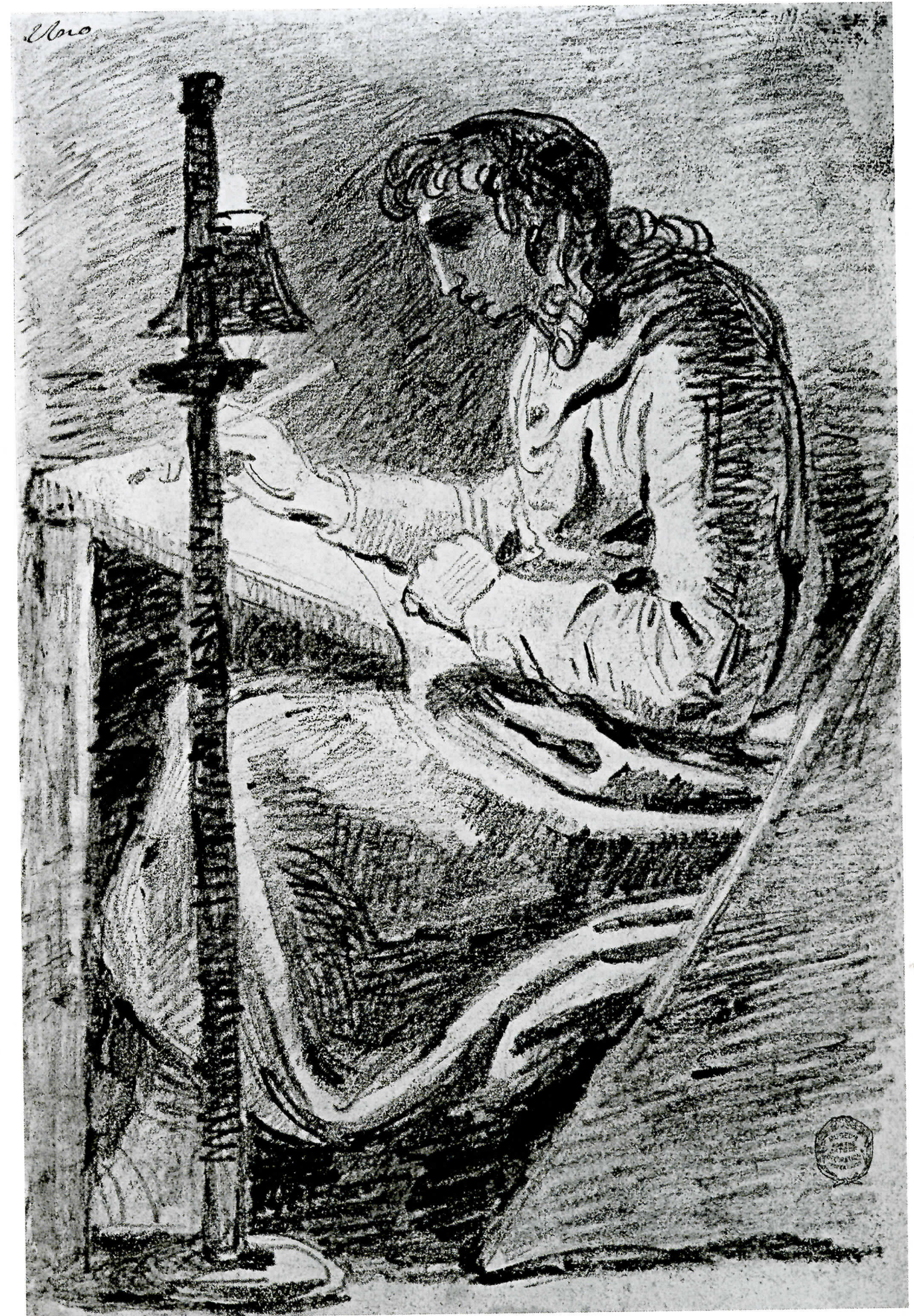


Fig. 1. Felice Giani, Autorretrato a la luz de la candelera, c. 1789, Cooper-Hewitt National Design Smithsonian Museum Institution, Inv. n° 1901-39-2040, New York.





4. A. Ottani Cavina, *Felice Giani 1758-1823 e la cultura di fine secolo*, Milán, 1999, vol. I, p. 22, fig. 19.

5. En 2002 se volvió a publicar especificando únicamente su paradero en una *Collezione privata*. A. Cera (coord.), *Disegni acquarelli tempere di artisti italiani dal 1770 ca. al 1830 ca.*, Bolonia, 2002, vol. II, fig. 5 de Giani. Aprovecho para agradecer a Marcello Rossini, de la Fondazione Federico Zeri, a Alessandra Mercantili, del Archivio Doria Pamphilj, a Romolo Brandimarte, de la Galleria Apolloni, y, principalmente, a Anna Ottani Cavina, de la Università di Bologna, la inestimable ayuda que me han prestado en diferentes aspectos de la elaboración de este trabajo.

6. F. Cappelletti, «Il lusso e l'ordine. Origini e storia della collezione Doria Pamphilj», en *I capolavori della collezione Doria Pamphilj da Tiziano a Velázquez*, Milán, 1996, p. 22.

7. T. J. Dandele, *La Roma española (1500-1700)*, Barcelona, 2002, p. 249 y ss.

8. G. Carandente, *Il Palazzo Doria Pamphilj*, Milán, 1975, p. 272.

9. F. Cappelletti, «La decorazione tardo settecentesca», en Andrea G. De Marchi, *Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni*, Florencia, 1999, p. 82.

reflejado en la obra de Giani, aunque sí el carácter del acto y el contexto en el cual se desarrolló<sup>4</sup>. Ignoramos el paradero actual del diseño desde su venta, puesto que en la *Galleria Apolloni* no se archivó dicha información, si bien su fotografía, amén que en la bibliografía citada, se recoge en la fototeca de la Fondazione Federico Zeri de Bolonia<sup>5</sup>. Con este trabajo se pretende ahondar en la comprensión de una imagen reveladora, mediante el estudio de la serie de puntos arriba aludidos, y poniendo énfasis en desentrañar las personalidades involucradas en una solemnidad cargada de reminiscencias históricas, así como de implicaciones en la diplomacia italiana de la Corona de España. De su autor observaremos enseguida que, además, se trata de un influyente pintor dentro del Neoclasicismo italiano.

### EL ARTISTA Y SU MECENAS

Felice Giani había nacido en un pueblo del valle del Curone, San Sebastiano, en la piemontesa provincia de Alessandria, territorio feudatario de la familia Doria, asentada desde hacía siglos en la ciudad de Génova (figura 1). Los primeros años de existencia del futuro pintor coincidieron con dos acontecimientos de relieve en la historia de esta Dinastía patricia: el fin de las controversias legales entabladas con los Colonna y los Borghese por la herencia de Girolamo Pamphilj, fallecido sin herederos masculinos, que el Pontífice resolvió a favor de los Doria (en virtud del matrimonio entre Giovanni Andrea III y Anna Pamphilj, celebrado en 1671). Fruto de esta victoria judicial Giovanni Andrea IV Doria Landi (1704-1764) se trasladó a Roma junto a su parentela en 1760, ocupando el Palacio Pamphilj, ubicado en la vía del Corso, y transformando el tradicional linaje genovés en romano<sup>6</sup>. El segundo evento se produjo cuando a los diecisiete años de edad Andrea IV Doria, tercer vástago de Giovanni Andrea, no sólo recibió el título principesco a la muerte del padre, sino el doble apellido Doria Pamphilj; se aunaban así dos casas de la facción española de la Urbe, la segunda de las cuales había producido personajes como Inocencio X Pamphilj, o su sobrino, el Cardenal Camilo, vasallo de la Monarquía católica en tierras napolitanas, impulsores de las bases políticas y propagandistas hispanas en la Roma de la segunda mitad del siglo XVII<sup>7</sup>. En 1767, Andrea IV, esposado en Turín con Leopoldina de Saboya Carignano, se trasladó al palacio del Corso, inmediatamente escenario, como mencionaremos más adelante, de una serie de reformas en las que intervinieron diversos artífices italianos de la época, casi los únicos beneficiarios de la protección del Príncipe genovés<sup>8</sup>. Una vez rehabilitada la residencia Pamphilj se reavivó la llama de la vida cultural y mundana en sus salones (figura 2), pero no en su dimensión artística, al parecer, a causa de la propia indiferencia hacia las Artes de la Princesa Leopoldina, por lo que el mecenazgo sobre Felice Giani constituye un caso particular<sup>9</sup>.

Los testimonios de los personajes allegados al artista piemontés y la documentación del Archivo de la Academia de San Luca de Roma certifican su vinculación al IV Príncipe Doria Pamphilj a partir de 1780. El pintor Francesco



Fig. 2. Francesco Nicoletti, Baile en honor del Emperador José II y de Pedro Leopoldo I, Archiduque de Austria y Gran Duque de Toscana en el Palacio Doria, 1769, Galleria Doria Pamphilj, Roma.

Giangiaco como relataba, entrado el siglo XIX, cómo encontrándose en Génova, le habían llegado al noble palabras elogiosas acerca del talento de uno de sus súbditos de San Sebastiano Curone, y que, de regreso a Roma, había decidido llamarlo a su lado y destinarle al estudio de Pompeo Batoni (1708-1787), un maestro que afrontaba sus últimos años de vida<sup>10</sup>. Un texto de autor anónimo, fechado en torno a 1850, y relativo a la vida de diferentes artistas, añade que la recomendación de Giani provenía de un desconocido religioso —seguramente del círculo boloñés del pintor—, quien le facilitó una entrevista con Andrea Doria Pamphilj. A la vista de los dibujos del joven, el Príncipe habría exclamado, siempre según las palabras del biógrafo, «Se avete perduto un padre, ne troverete un altro», aludiendo al reciente fallecimiento del anterior protector de Giani en Bolonia, el Marqués Botta, y a su intención de ampararle en su carrera del mismo modo que éste<sup>11</sup>. Independientemente a este encuentro novelado por su biógrafo, el Príncipe genovés hubo de reconocer en Giani dotes excepcionales, en cuya maduración valía la pena invertir; de hecho el joven ofrecía el aval de una temprana formación a la sombra de los pintores Domenico Pedrini y Ubaldo Gandolfi, y contaba ya en su currículum con un galardón: el primer premio de segunda clase de figura del concurso Marsili Aldovrandi (1779), celebrado en la Accademia Clementina de Bolonia, en la que entraría con el título de Académico de Honor ocho años

10. F. Gasparoni, «Cenni biografici del pittore da decorazione Felice Gianni», *Arti e Lettere*, I, 1860, pp. 10-12.

11. M. Vitali, *Felice Giani dipinti e disegni da collezioni private*, Faenza, 2003, pp. 23, 36 y 37.





después. Así, la merced concedida por Andrea IV comprendía una pensión de quince escudos, la entrega de vestuario y otros «regalos» y un pagaré por el valor de cerca de treinta escudos, con objeto de que adquiriera en Roma los instrumentos y materiales necesarios para el ejercicio de su profesión. La misma fuente anónima indica que la subvención del Príncipe Doria se prolongó hasta la invasión francesa del Estado Pontificio de 1797, cuando la infinitud de comisiones que le había reportado el renombre del artista en realidad hacían superflua dicha ayuda.

La proximidad a su protector, habitara o no en el palacio del Corso en determinados periodos, según se ha escrito<sup>12</sup>, y la intención del mismo de obtener rendimientos inmediatos a su mecenazgo, aparece clara en el encargo que le transmitió el Príncipe de decorar al fresco alguna de las salas de su residencia en algún momento indeterminado entre los años 1780 y 1785; así consta en los registros de la Academia de San Luca («Il suo primo lavoro nel decorativo dal principe Doria, dal quale fu pensionato per alcuni anni») y corroboraba su gran amigo y compañero de profesión, el austriaco Michele Köck. Esta obra juvenil, que no ha dejado rastro a consecuencia de las sucesivas intervenciones decimonónicas en la ornamentación pictórica del palacio —cumpliéndose así los vaticinios de Arcangiolo Migliarini, que anunciaba la desaparición de numerosas decoraciones murales de Giani a consecuencia de la dictadura de las nuevas modas<sup>13</sup>—, formaba parte de un proyecto de continua renovación de los apartamentos del palacio Doria Pamphilj, que se remontaba a los años 1767-1769, y que había implicado a Domenico Corvi y a Stefano Pozzi, ambos bajo la batuta de Francesco Nicoletti. A falta del testimonio gráfico, sólo nos cabe presumir el enorme contraste que ofrecería el teatral aparato tardobarroco practicado por los artistas citados con el trabajo posterior en más de una década de Felice Giani, autor de cuño neoclásico, cultor de la Antigüedad y de los vestigios del pasado grecorromano de la capital pontificia, y, por tanto, atento receptor de las experiencias estéticas más innovadoras de finales de siglo.

El piemontés no defraudó las expectativas depositadas en él por el Príncipe Andrea, dado que durante ese periodo inicial de los 80 no sólo recibió el prestigioso cometido de pintar los frescos de sendas bóvedas de Villa Borghese<sup>14</sup>, sino que obtuvo importantes laureles en dos de las academias de notoriedad internacional, la romana y la parmesana: en el concurso de 1783 de la Academia de San Luca obtuvo el segundo premio *ex aequo*, y al año siguiente se alzó con el segundo premio de la Academia de Bellas Artes de Parma. En 1786-1787, un primer paréntesis a su aprendizaje en la ciudad del Tíber, pero que, como sabemos, no le privó del apoyo económico del Príncipe Doria Pamphilj, lo constituyó su viaje a Faenza para ponerse a las órdenes de Serafino Barozzi en la decoración de las galerías de los *Cento Pacifici* y del Palacio Conti, trabajos por los que sería apodado de por vida como el «Faentino». De vuelta en Roma hacia 1787, las comisiones que se le confiaron hasta 1789 (incluidas las piezas neoclásicas del Palacio Altieri ese mismo año), y en adelante, le consagraron como uno de los más demandados decoradores de interiores que además de en Roma desplegó su actividad en villas y palacios de Venecia, Ravenna, Ferrara, Forlì, Imola, Bolonia, etc.



Fig. 3. Christopher Hewetson, José Nicolás de Azara, 1779, Fotografía: Cortesía de Alcalá Subastas, Madrid.

En 1789, por lo tanto, Felice Giani se hallaba establecido en la Urbe y recibía la pensión del espléndido e influyente Príncipe Doria Pamphilj, como dijimos, el primero en unir en sus apellidos ambos linajes. Desde que en 1528 Carlos V nominara a Andrea Doria (1466-1560) General de la Armada Imperial del Mediterráneo, la familia genovesa había unido su suerte a la de la Corona española, y en el siglo XVIII, al igual que otras casas nobiliarias italianas (los Colonna, los Acquaviva, los Pamphilj o los Barberini), representaba sus intereses en el teatro político de la Roma pontificia. Andrea IV, que en 1766 había sido designado

12. Noticia que leemos, por ejemplo, en I. Faldi, «Opere romane di Felice Giani», *Bollettino d'Arte*, XXXVII, 3, 1952, p. 234; *Dizionario biografico degli italiani*, 54, Roma, 2000, p. 415. Sobre las residencias de Giani, también A. Ottani Cavina, 1999, vol. II, pp. 937 y 938 [op. cit. n. 4].

13. S. Rudolph, «Felice Giani: da Accademico "de' Pensieri" a Madonnaro», *Storia dell'Arte*, 30-31, 1977, p. 177.

14. K. Rozman, «The Roman Views of Felice Giani and Francesco Caucig», *Master Drawings*, XVIII, 3, 1980, pp. 254 y 255, figs. 1-3.



Grande de España de primera clase en Nápoles —al igual que su padre en 1742—, al año siguiente recibía una felicitación personal de Carlos III y su Consejo extraordinario, debido a su postura de adhesión a la pragmática de extrañamiento emitida contra la Compañía de Jesús<sup>15</sup>, al considerar «muy importante que la Nobleza Romana feudataria ó adicta á la Corona haya manifestado publicamente su sumisión á la Pragmatica»<sup>16</sup>. Los hermanos menores del Príncipe, Antonio María y Giuseppe fueron retirados inmediatamente del seminario romano, pero el Conde de Floridablanca (Ministro plenipotenciario ante la Santa Sede de 1772 a 1776) les cosechó el patrocinio de Pío VI, quien los creó Cardenales en 1785, nombramiento que les abrió el camino a las respectivas funciones de Maestro de Cámara y de Secretario de Estado. Por otro lado, en 1781 el Soberano consintió en apadrinar al hijo concebido por Leopoldina de Saboya Carignano con el Príncipe Doria Pamphilj, que fue bautizado en la capilla del Palacio de España, con el Duque de Grimaldi haciendo las veces de anfitrión; Andrea IV agradeció fervientemente su atención al Rey, y recibió un retrato de éste guarnecido de brillantes en ofrenda<sup>17</sup>.

No sorprende entonces la decisión tomada en 1789 por Carlos IV de asociar a la confraternidad y «amiable compagnie de mon ordre de la Toison d'or» al Príncipe italiano, en recompensa a su lealtad y a los servicios prestados a la Corona, según expresaba el propio Monarca, amén de Soberano de la Orden, al Grefier de la misma, Juan José de Rosas y Drummond, Conde de Castelblanco<sup>18</sup>. La nómina de Andrea IV ratificaba así esa privilegiada relación de la Dinastía genovesa con el Trono español que contaba ya con 250 años de andadura (aunque inaugurada con otra casa reinante, la Habsburgo), si bien con la lógica pérdida del significado político de los siglos XVI y XVII, pero aún cargada de un importante valor ritual que traía a la memoria la existencia de un partido hispano en Roma apoyado sobre aristócratas y Cardenales locales<sup>19</sup>. El honor que se le tributaba, similar al concedido a su antepasado homónimo, constituía la condecoración predilecta de la nobleza española, además de un instrumento integrador de las aristocracias italianas dentro del sistema imperial hispano<sup>20</sup>. Hacía apenas dos años, antes de la elección del Príncipe Doria, en 1787, que Julián de Pinedo había reivindicado en un volumen su supremacía sobre el resto de las Órdenes<sup>21</sup>, incluso que la instituida por Carlos III en 1771<sup>22</sup>. Por ello, en su correspondencia con el Conde de Floridablanca y con el Rey Carlos IV, el Príncipe reiteraba su «maggiore attaccamento, subordinazione, ed ossequio verso la Maestà Sua e codesta Corona», que insistía en que no cesaría jamás de profesarle, y, continuamos citando, su devoción «ereditata da miei maggiori», ahora acrecentada mediante un segundo título, y anhelante de ofrecer una contrapartida: «Studierò io dunque la maniera di corrispondere per quanto potrò a questo mio debito colla più fedele e pronta ubbidienza ai Sovrani»<sup>23</sup>.

La noticia del nombramiento de Andrea Doria Pamphilj se produjo a principios de año<sup>24</sup>, de lo cual informaba el romano *Diario Ordinario* en su número del 14 de febrero, anunciando asimismo la concesión de la Gran Cruz de la Orden de Carlos III a Carlo Barberini, Duque de Montelibreto<sup>25</sup>; el 13, el Duque de Gri-



Fig. 4. Francesco Pozzi, Monumento del Príncipe Filippo III Colonna, 1822, Basilica dei Santi Apostoli, Roma, Fotografía del autor.

maldi le había ya felicitado por carta<sup>26</sup> y el viajero Nicolás Rodríguez Laso escribía en ese mismo mes, a raíz de una velada celebrada en el Palacio de España, haber visto «al príncipe Doria, y Barberini, el primero agraciado por nuestro soberano con el Toisson y el segundo con la Gran Cruz de la Real y Distinguida Orden de Carlos III»<sup>27</sup>.

#### IN UNA CAMERA NOBILE, OVE IL TUTTO ERA PREPARATO...

La legación ante la Santa Sede había acogido en su ubicación de la Plaza de España actos de esta índole, pues previamente a 1789, sólo en la segunda mitad del siglo XVIII habían sido recibidos en la Orden del Toisón de Oro el Gran Condestable del Reino de Nápoles, Lorenzo Colonna (1755), el Príncipe del Piombino (1777) y, a los diecinueve años de edad, el Condestable Filippo III (1780) —el séptimo Colonna en adoptar la insignia—, pero hasta entonces ninguno lo había oficiado el Embajador José Nicolás de Azara (1730-1804), en su puesto desde 1784 (figura 3). En un principio, la designación de la figura que representaría al Rey en esta ceremonia, e impondría «de su mano» el Toisón, había recaído en el mencionado Filippo

15. Sobre las reacciones que suscitó en Roma la expulsión de los jesuitas, I. Pinedo, *Manuel de Roda. Su pensamiento regalista*, Zaragoza, 1983, p. 151 y ss.

16. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Santa Sede (desde ahora, AMAE, SS), leg. 216. Carta del Marqués de Grimaldi a Tomás Azpuru, de 25 de agosto de 1767.

17. AMAE, SS, leg. 230. Cartas del Conde de Floridablanca al Duque de Grimaldi, de 8 de mayo y 26 de junio de 1781.

18. AMAE, SS, leg. 238. Carta de Carlos IV a Juan José de Rosas y Drummond, firmada en Aranjuez el 15 de mayo de 1789.

19. La conexión entre la Casa Doria y la Monarquía hispánica ha sido mucho mejor estudiada en los dos siglos mencionados. Véase, por ejemplo, L. Stagno, «Soberanos españoles en Génova. Entradas triunfales y "hospedajes" en casa Doria», en AA VV, *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, Madrid, 2004, pp. 69-84.

20. A. Spagnoletti, *Principi italiani e Spagna nell'età barocca*, Milán, 1996, pp. 58 y 59.

21. J. de Pinedo y Salazar, *Historia de la insigne Orden del Toison de Oro*, Madrid, 1787.

22. A. Bonet Correa, «La Toison d'or en Espagne depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle», en AA VV, *La Toison d'or un mythe européen*, París, 1998, p. 95.

23. Archivo Doria Pamphilj (desde ahora, ADP), Scaff. 79, núm. 60, 4A (en adelante tan sólo citaremos este legajo del ADP). Cartas del Príncipe Doria Pamphilj al Conde de Floridablanca y a Carlos IV, de 11 de febrero y de 10 de junio de 1789.

24. El Conde de Floridablanca informaba al Príncipe de la concesión el 16 de enero, tres días después de su elección. Sobre la misma, A. de Ceballos-Escalera y Gila, *La insigne Orden del Toisón de Oro*, Madrid, 2000, p. 474.

25. *Diario Ordinario Chracas*, 1474, 14-02-1789, p. 5.

26. ADP, Carta del Duque de Grimaldi al Príncipe Doria Pamphilj, de 13 de febrero de 1789.

27. N. Rodríguez Laso, *Diario en el Viage de Francia e Italia (1788)*, Zaragoza, 2006, p. 568.





28. AMAE, SS, leg. 238. Carta del Conde de Floridablanca a José Nicolás de Azara, de 31 de marzo de 1789.

29. P. Colonna, *I Colonna. Dalle origini all'inizio del secolo XIX*, Roma, 1927, pp. 307-309; G. L. Williams, *Papal Genealogy. The Families and Descendants of the Popes*, Jefferson-Londres, 2004, p. 118.

30. El listado de los personajes que se beneficiaron de esta concesión resulta muy amplio, ya que recibieron dádivas desde el Grefier, el Canciller o el Guardarropa del Rey, hasta los alabarderos y sirvientes de los diferentes Ministerios. ADP, Carta de Antonio Garelli al Príncipe Doria Pamphilj, de 18 de mayo de 1789.

31. ADP, Carta de Antonio Garelli al Príncipe Doria Pamphilj, de 10 de marzo de 1789.

32. Felice Giani se convirtió a sí mismo en el protagonista de muchos de sus diseños. Véase A. Ottani Cavinna, 1999, vol. I, p. 51 y ss. [op. cit. n. 4].

33. AMAE, SS, leg. 238. Instrucciones de Miguel de Otamendi firmadas el 21 de julio de 1789.

Colonna (1760-1818) (figura 4), por expresa petición del apoderado del Príncipe Doria Pamphilj en Madrid, Antonio Garelli, por lo que el diplomático aragonés permanecía como mero intermediario con la Corte y encargado de proporcionarle al Condestable las instrucciones y la insignia<sup>28</sup>. Los dos aristócratas se hallaban emparentados a través del matrimonio de Filippo III, último Gran Condestable del reino napolitano, con la Princesa Caterina, hermana de Leopoldina y, por lo tanto, hija de Luigi Vittorio de Saboya Carignano<sup>29</sup>. Antonio Garelli, en calidad de agente del Príncipe, tenía encomendada la misión de gratificar con diversas sumas a los Ministros y dependientes de la Orden del Toisón de Oro en la capital hispana, operación al uso al hacerse públicas las nóminas a dicha condecoración, y que le costó a Andrea IV 35.500 reales<sup>30</sup>. A su paso por la Corte supo que la tarea de imponer el Collar recaía siempre en sujetos de la mayor distinción y pertenecientes a la Orden, como había sucedido a comienzos de marzo de ese año, en que el propio Carlos IV había presidido la función de ingreso de diez nuevos Caballeros, motivo por el que en principio aconsejó que se rechazara el concurso de Azara<sup>31</sup>. No se verificó sin embargo así al rectificar en su postura Andrea IV y solicitar del Monarca católico la intervención de su Ministro Plenipotenciario, reservando a Colonna el papel de su padrino en la ceremonia (de él lo había sido el Marqués de Santa Cruz).

Gracias al dibujo que Felice Giani ejecutó de la misma poseemos un documento gráfico de primera magnitud por sus diversas implicaciones: sobre todo por la plasmación de un acontecimiento histórico y de una solemnidad cortesana iconográficamente poco difundida, y por la exposición de un ambiente interior del Palacio de España, del que en general escasean las noticias, a lo cual se añade la manifestación de un nuevo autorretrato del autor, trazado entre las personalidades presentes<sup>32</sup> (figura 5). Sobre la temática esbozada no cabe duda alguna, gracias a la propia naturaleza de la escena y al incuestionable patronazgo de Doria Pamphilj sobre el pintor, justificando así su presencia; no nos encontramos entonces frente a la condecoración del Duque de Montelibreto con la Gran Cruz de la Real Orden Española de Carlos III algunos meses más tarde, cuyo protocolo difería en ciertos aspectos, según la comunicación con las instrucciones remitidas a Azara<sup>33</sup>. La disposición de la colección de antigüedades del aragonés en esa pieza de la Embajada confirma la cronología, e imposibilita que se trate de cualquier otro evento presidido por otro Embajador.

En mayo de 1789 Carlos IV otorgó los poderes necesarios a José Nicolás de Azara para que ordenara con el Toisón de Oro al Príncipe Doria Pamphilj, en razón de sus buenas cualidades y virtudes, formalidad que se llevó a cabo el domingo 7 de junio a las dos de la tarde. Las instrucciones firmadas por el Conde de Castelblanco especificaban las condiciones que debía cumplir el ornato y el mobiliario de la sala escogida, pero, por desgracia, en la correspondencia manuscrita consultada, no se llega a especificar cuál es. Merece la pena que nos detengamos en dilucidar de qué cámara se trataba y lo que representó Giani de ella. El reducido espacio que muestra la imagen —lo cual podría deberse también a la necesidad del artista de ofrecer una perspectiva completa del acto— hace que nos

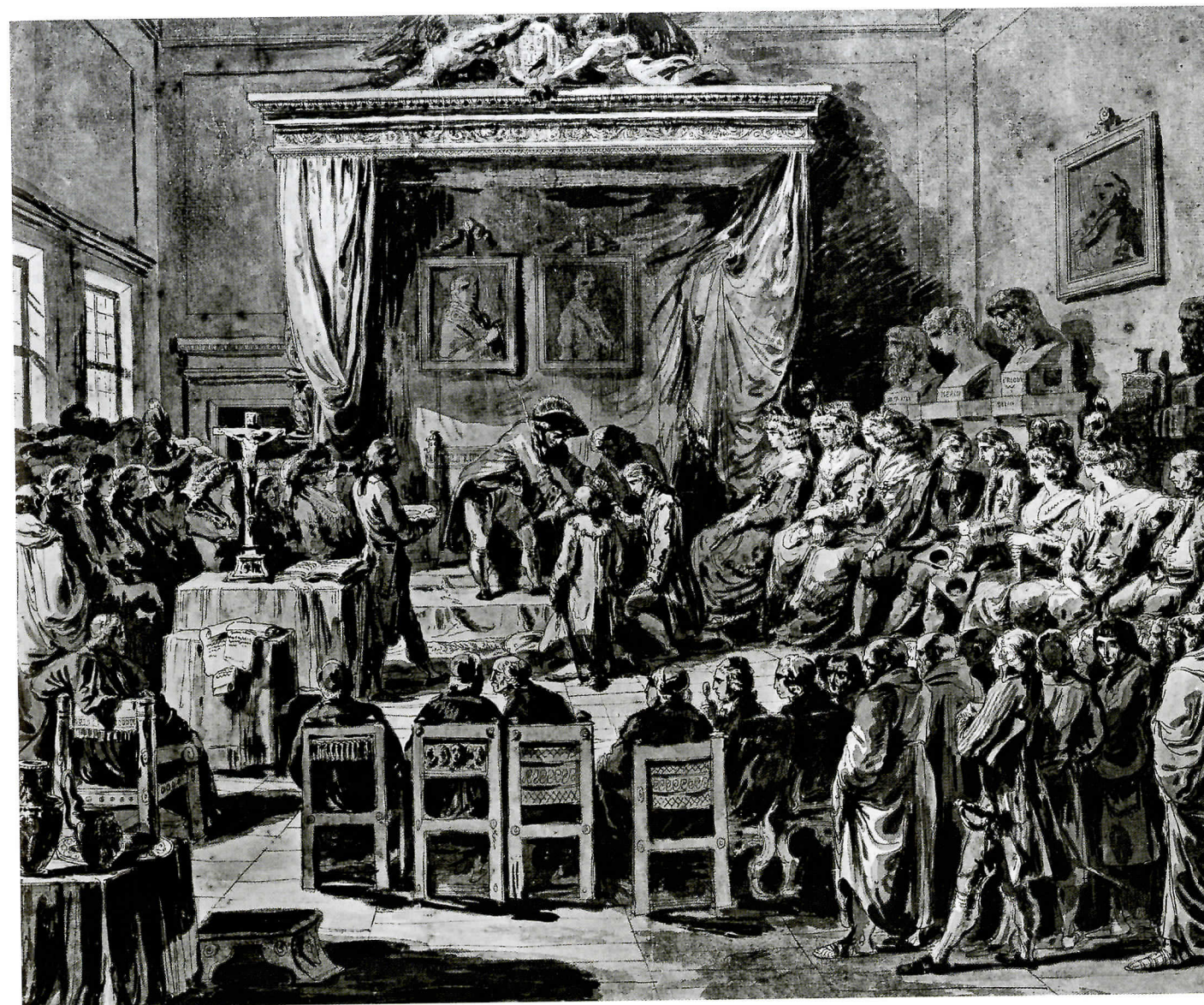


Fig. 5. Felice Giani, La imposición del Toisón de Oro al Príncipe Andrea IV Doria Phamphilj Landi, 1789, Colección particular.

inclinemos a pensar que fuera alguna de las antecámaras de la zona de representación o *piano nobile*, sea del ala sur o del sector asomado a la vía *Borgognona*, estas últimas de menor tamaño, pero en absoluto la Sala principal asomada a la Plaza de España o el salón destinado a las audiencias, a tenor de la división de los vanos. En aquéllas, del mismo modo que en éstas (la actual sala de audiencias, que conserva el dosel, data del siglo XIX), los Ministros del siglo XVII recibían sus visitas<sup>34</sup>. Un interesante dato que trasluce en las páginas del *Diario Ordinario* podría reafirmar esta opinión: a diferencia de la función del Condestable Colonna de 1780, de la que en dicho periódico se lee que tuvo lugar «nella Sala nobile del Baldacchino del Regio Palazzo, ove fue eretto l'Altare»<sup>35</sup>, en la oficiada por Azara únicamente específica «in una camera nobile, ove il tutto era preparato»<sup>36</sup>, indefinición patente que nos hablaría de la menor entidad de la pieza de recepción; cuya puerta, por cierto, estaba coronada por una moldura —perceptible en el diseño—, lo cual sólo sucedía en los vanos del *piano nobile*, hecho subrayado recientemente por Mercedes Simal en su publicación sobre los planos de la Embajada levantados por Fer-

34. A. Anselmi, *Il Palazzo dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*, Roma, 2001, pp. 86-88. Algunas plantas de esta área del edificio aparecen en las figs. 3, 4, 5 (cap. 3), 2, 7 (cap. 4), 81 y 83 (cap. 6). Véase también M. Simal López, «El Palacio de España en Roma a través de los dibujos de Ferdinando Fuga y José de Hermosilla», *Archivo Español de Arte*, LXXXI, 321, 2008, fig. 5 y p. 43, n. 54.

35. *Diario Ordinario Chracas*, 570, 17-06-1780, p. 7.

36. *Ibidem*, 1508, 13-06-1789, p. 11.



37. M. Simal López, 2008, p. 46 y fig. 6 [op. cit. n. 34].

38. AMAE, SS, leg. 351. Informe firmado por Manuel de Mendizábal el 15 de junio de 1780.

39. E. Bassi, *Antonio Canova. I quaderni di viaggio (1779-1780)*, Florencia, 1959, pp. 114 y 115.

40. Acerca de esta obra, S. Nicolás Gómez, «José Nicolás de Azara, representante en Italia del pensamiento ilustrado español», *Academia*, 54, 1982, pp. 264-268; ídem, «Noticia de la autobiografía de Francesco Milizia y del catálogo de sus obras impresas», *Goya*, 301-302, 2004, p. 262.

41. A. Ponz, *Viaje de España: seguido de los dos tomos del Viaje fuera de España*, Madrid, 1947, tomo XIV, carta II, p. 1238. En los años 90 su colección sumaba ya cerca de 70 bustos antiguos y una docena más de piezas escultóricas.

42. Marqués de Lozoya, «Cartas dirigidas por D. José Nicolás de Azara al pintor de Cámara D. Francisco Javier Ramos», *Academia*, 8, 1959, p. 21.

43. Se trata de «El Casino, y Jardín que hê fabricado en Roma tal qual se hallará a mi muerte», legado a la Princesa de Santacroce, Giuliana Falconieri, en su testamento de 1796. B. Cacciotti, «La collezione di José Nicolás de Azara: studi preliminari», *Bollettino d'Arte*, 78, 1993, p. 38 y n. 240. En los años 1798 y 1799 escribía Azara al Maestro de Obras Lovatti desde París, conminándole a que prosiguiese y finalizara los trabajos en el palacete o casino de la villa, y a saldar sus créditos con la República en caso de tenerlos. [Véase ●].

44. J. J. de Urrés y de la Colina, «La embajada de José Nicolás de Azara y la difusión del gusto neoclásico», en C. J. Hernando Sánchez (coord.), *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, Madrid, 2007, pp. 962 y 970.

45. B. Cacciotti, 1993, pp. 1-54 [op. cit. n. 43]; D. Hertel, «Los bustos de emperadores romanos, las estatuas ideales de yeso y los retratos griegos de la Casa del Labrador de Aranjuez», *Reales Sitios*, núm. 78, Madrid, 1983, pp. 17-36; M. A. Elvira, «La actividad arqueológica de D. José Nicolás de Azara», en J. Beltrán y F. Gascó, *La Antigüedad como argumento. Historiografía de arqueología e Historia Antigua en Andalucía*, Sevilla, 1993, pp. 125-151; ídem, «Las antigüedades romanas en el Jardín del Príncipe y la Casa del Labrador», *Reales Sitios*, núm. 122, Madrid, 1994, pp. 57-65.

dinando Fuga<sup>37</sup>. El baldaquín, por otro lado, aunque usualmente permanecía fijo en una pieza palaciega, habría sido desplazado en esta coyuntura a la antecámara —así como los retratos colgados debajo—, o incluso se habría levantado uno nuevo, momentáneo, provisionalidad que constatan el asiento utilizado por Azara, en absoluto regio, y el soporte engalanado que se discierne en el extremo cercano a la entrada. La capacidad de público que consentía el ambiente donde se desarrolló la ceremonia de 1780 obviamente era mayor, lo cual no evitó que, a causa de la masiva asistencia, el Secretario Manuel de Mendizábal (1721-1794) afirmase que los asistentes oteaban «por los huecos de las Puertas que corresponden à la Pieza donde se ha executado la funcion, y sin entrar en ella, pudiesen verla»<sup>38</sup>. Otra declaración escrita de la funcionalidad de estas antecámaras como lugar de recepción la registraba en su diario de 1780 Antonio Canova, a la vuelta de un baile en el Palacio de España en el que lo había introducido el Embajador veneciano Girolamo Zulian:

Questa festa era molto ripiena di popolo ma polito vi erano due salle che si balava una riccamente abigliata; si poteva poi passare per tutto l'appartamento attorno il cortile che vi erano molte camere vi erano in due di esse il Bigliardo. Quattro che davano risfresco a tutti. Io vini Biscotarie e Gielatti (...) Io girai sino 5 ore poi andai a casa con L'ambasciatore in carrozze<sup>39</sup>.

El dibujo que analizamos, junto a un interesante fresco realizado por el pensionado real Francisco Javier Ramos hacia 1785 en la cubierta del estudio del Caballero Azara, en el que «in fondo si vede una porta che da ingresso ad una Galleria di Pittura e Scultura»<sup>40</sup>, constituyen los dos únicos vestigios gráficos del interior del Palacio en este periodo del siglo XVIII. Si el guache de 1789 manifestase un contexto completamente verídico, y su autor no se hubiera tomado la licencia de incluir en la sala objetos de anticuario por la sola inclinación que sentía hacia ellos, tendríamos una vista parcial de la colocación de varias de las famosas hermas de Azara, que alrededor de 1788, según Ponz, alcanzaban un número de más de cuarenta entre «dioses, filósofos, capitanes, príncipes, poetas y otros personajes»<sup>41</sup>. La obra de Ramos situaba asimismo algunas tallas en los apartamentos privados del diplomático aragonés, que le escribía por entonces a aquél: «Yo voi aumentando mi serie de cabezas de filósofos griegos, que ya quasi no me caben en casa»<sup>42</sup>. Una justificación suficiente que acaso lo impulsaría a decidir la construcción de una nueva villa en la Porta Pía, con objeto de exhibir sus preciosas tallas en su galería y jardines, a imitación de la aristocracia local<sup>43</sup>. La identificación de tres de las cuatro hermas diseñadas por Giani —a las que acompañan un par de vasos griegos, de los denominados entonces «etruscos», algunos de los cuales Azara exportó a España, mientras que otros adornaban los estantes de su librería<sup>44</sup>— dentro de la vasta colección formada por el aragonés, mayormente a lo largo de sus excavaciones tiburtinas de 1779, resulta sencilla, en cuanto que sus particulares han sido desentrañados por Beatrice Cacciotti y otros autores<sup>45</sup>. De izquierda a derecha, los bustos barbados son asociables al *Zenón* del Museo del Prado, y al *Heracles* y al *Sócrates* de la Casa del Labrador de Aranjuez (figura 6), a tenor de lo que traslucen los rasgos fisonómicos y las inscripciones visibles, la del segundo

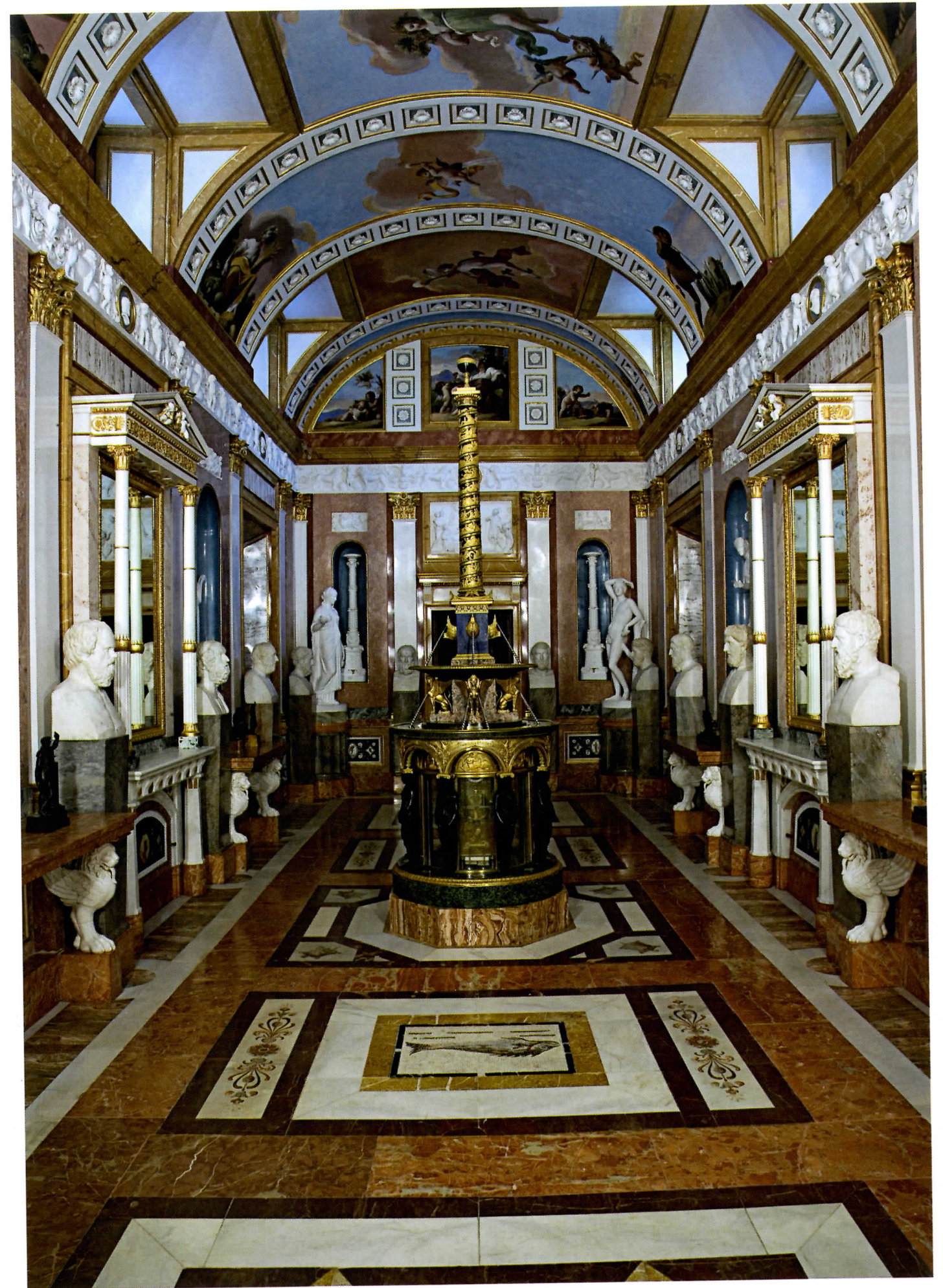


Fig. 6. Hermas de la colección de Azara en la Real Casa del Labrador de Aranjuez, Madrid, Patrimonio Nacional.



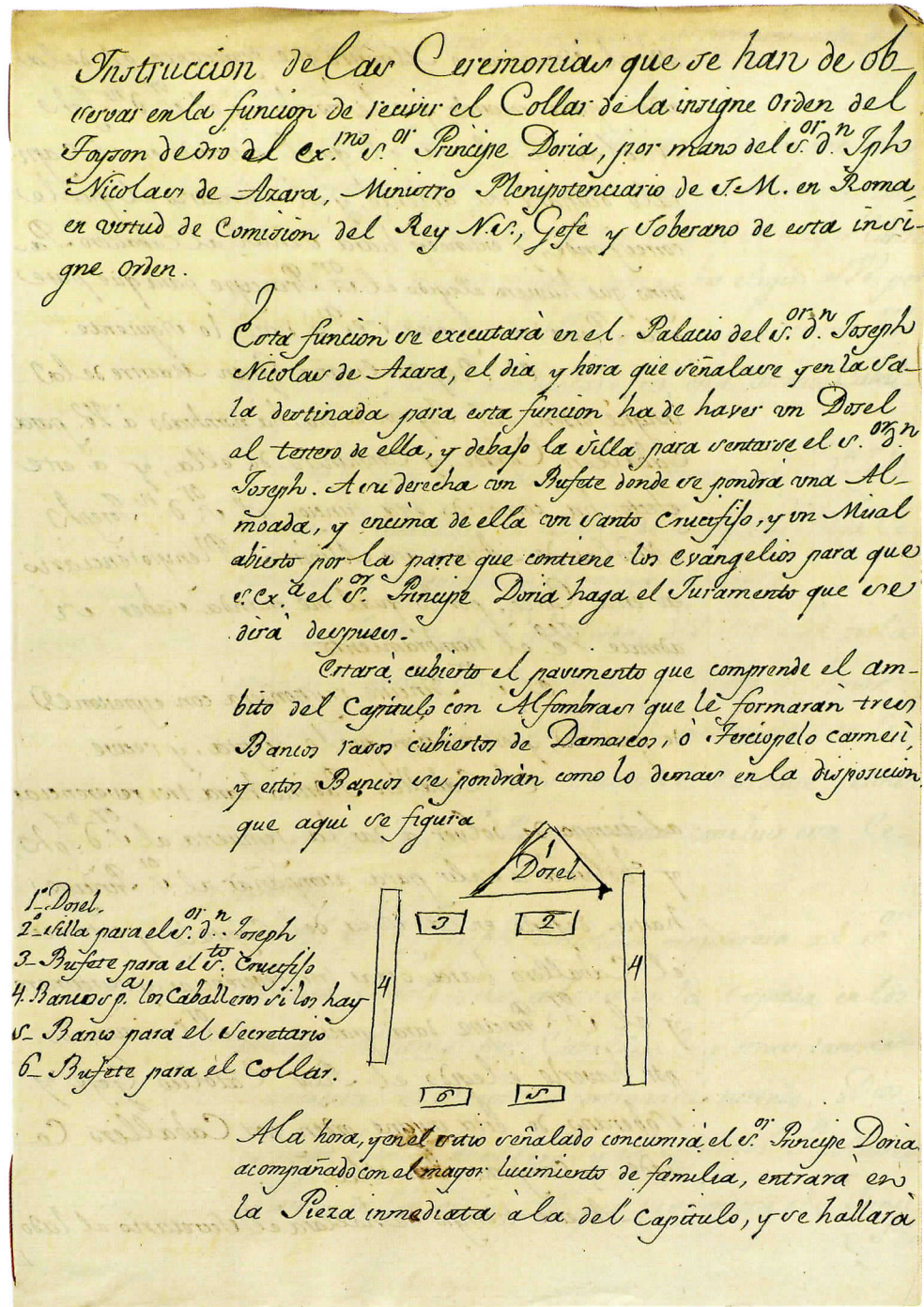


Fig. 7. Conde de Castelblanco, Croquis de la ceremonia de entrega del Toisón al Príncipe Doria, Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, AMAEC, SS, leg. 360, Madrid.

en italiano, en lugar del griego grabado en realidad<sup>46</sup>; la cabeza alada corresponde a un Mercurio, pero no tenemos referencia alguna de su existencia en la colección. Como foco de atracción de la Roma ilustrada y artística, no descartamos que el piamontés hubiera accedido antes de 1789 a la residencia de Azara a fin de contemplar sus lienzos y estos mármoles antiguos, de igual forma que numerosos artistas extranjeros e italianos, y por supuesto que los artistas hispanos. Por aportar algunos nombres de entre aquéllos, tenemos constancia de la visita del joven Canova a la casa del diplomático aragonés en el Quirinal hacia 1780, quien, junto a Milicia, examinó quince dibujos de Mengs, además del autorretrato del bohe-



Fig. 8. Anónimo, François-Joachim Pierre, Cardinal de Bernis, 1715-1794, Versailles, Château de Versailles et de Trianon, Inv. MV2986, © RMN / Christian Jean / Hervé Lewandowski, París.

mio y los retratos de Azara y de la esposa del pintor<sup>47</sup>; o del escultor Vincenzo Pacetti al Palacio de España en 1793, acompañado del arquitecto Mario Asprucci y de Francesco Pannini<sup>48</sup>.

#### UNA FUNCIÓN «TAN LUCIDA COMO RESPETABLE»: LA ENTREGA DEL TOISÓN

Regresando a las advertencias del Conde de Castelblanco, y a un croquis que delineó a fin de ilustrarlas, en la cámara tenía que instalarse un dosel (en la imagen, sobre las efigies del Pontífice y de Carlos IV) bajo el que se sentaría José Nicolás de Azara, a cuya derecha se situaría un bufete con el santo crucifijo y un misal abierto por los evangelios, a fin de realizar los juramentos al uso, mientras que

46. E. Bassi, 1959, p. 137 [op. cit. n. 39].

48. L. Pirzio Biroli, «Il "Giornale" di Vincenzo Pacetti: spagnoli a Roma nella seconda metà del XVIII secolo», en J. Beltrán Fortes (ed.), *Illuminismo e Illustración. Le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, Roma, 2003, p. 332.





sobre otro bufete cercano se colocaría el Toisón<sup>49</sup> (figura 7). La tradición de apostar ambos retratos cubiertos por el baldaquín conllevaba fuertes connotaciones ideológicas en la Roma pontificia: por un lado suponía el reconocimiento de la autoridad espiritual y temporal del Papa sobre los Estados de la Iglesia; y, por otro, la figuración de un Rey extranjero garantizaba tanto su aparición simbólica en la ceremonia, a pesar de su ausencia física, como la legitimidad de las diligencias desempeñadas en su persona por sus Ministros, los únicos que gozaban del privilegio de sentarse en el lugar que habría ocupado su Soberano y de no descubrir sus testas<sup>50</sup>. El pavimento iría cubierto en la zona de celebración con una alfombra, y los Caballeros se apostarían en sendos bancos paralelos forrados de damascos o terciopelo carmesí (en el dibujo, donde se sienta el conjunto de damas y prelados). Joseph Esteban de Mendizábal (1761-1802), autor del informe que se redactó para ser archivado en los Libros de la Orden, señalaba que la solemnidad había brillado gracias a la importante concurrencia: a saber, los Grandes de España residentes en la Corte romana, los Caballeros toisonados, los Cardenales vinculados a las Coronas hispánica y napolitana, los Ministros extranjeros, el séquito del Condestable Colonna y, por supuesto, la noble parentela de Andrea IV, entre los que se distribuyeron copiosamente refrescos y helados<sup>51</sup>. El *Diario Ordinario* concretaba los nombres de quienes componían esa *Nobiltà*, habituales en las crónicas de sociedad de la gaceta: los Duques de Montelibreto, los Marqueses de S. Secondo, los Príncipes Borghese, la Duquesa Salviati, el Duque Luigi Braschi Onesti –sobrino de Pío VI–, el Conde de Dijon junto a tres de sus gentilhombres, y la esposa del Embajador de Venecia; entre los prelados se encontraban el Auditor de Rota Antonio Despuig y Dameto, el Gobernador de Roma, los Cardenales Busca, de Bernis –Embajador de Francia y amigo inseparable de Azara, sentado bajo el busto de Mercurio en el guache– (figura 8), Borgia, Finocchietti, Campanelli y Abbondio Rezzonico, este último Senador<sup>52</sup>. No faltaban las consortes de Andrea IV y Filippo III, asiduas del Palacio de España y de los espectáculos teatrales patrocinados a comienzos de la década por el Duque de Grimaldi<sup>53</sup>, así como tampoco uno de los hermanos menores del Príncipe Doria, el Cardenal Antonio María; sí, en cambio, Giuseppe, destinado a recibir los favores de Azara en 1797-1798, gracias a su postura filo-española, cuando el diplomático exigió a Pío VI que le designara Secretario de Estado en el convulso periodo de la invasión italiana de las tropas del Directorio<sup>54</sup>. En pie, mezclado con los asistentes, se distingue el rostro juvenil de Felice Giani, captando la mirada del espectador; no porta las herramientas de su profesión, únicamente su sombrero bajo el brazo. Cabría preguntarse si sencillamente elaboró este estudio, que refleja una función ligada a un momento de prestigio de su mecenas, por puro placer personal, o si tal vez lo hizo con la intención de trasladarlo al óleo y entregárselo en ofrenda al Príncipe Doria Pamphilj.

En cualquier caso retrata un instante preciso, el punto culminante de la ceremonia, como ahora comentaremos. Ésta había dado comienzo con la introducción de Andrea IV en la habitación precedido por su padrino, Filippo Colonna, quien se había informado, en una sala adyacente, de la aceptación del Príncipe de entrar en la Cofradía de la Orden del Toisón de Oro. Al lado del bufete, Joseph Esteban



Fig. 9. Carlos Espinosa, José Esteban de Mendizábal, 1780, Colección particular, Fotografía: Cortesía de José de la Mano, Galería de Arte, Madrid.

49. Todo el ceremonial aparece descrito en AMAE, SS, leg. 360, n.º 53/45. Instrucciones del Conde de Castelblanco de 15 de mayo de 1789, y en ADP, donde existen varias copias del mismo.

50. D. H. Bodart, «Le portrait royal sous le dais. Polysémie d'un dispositif de représentation dans l'Espagne et dans l'Italie du XVII<sup>e</sup> siècle», en J. L. Colomer (dir.), *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, 2003, pp. 89-111.

51. AMAE, SS, leg. 360. Informe firmado por Joseph Esteban de Mendizábal de 10 de junio de 1789.

52. *Diario Ordinario Chracas*, 1789, pp. 12 y 13 [op. cit. n. 36].

53. C. Bandini, *Roma nel Settecento*, Roma, s.f., p. 84.

54. G. Sánchez Espinosa, *Las memorias de José Nicolás de Azara (Ms. 20121 de la BNM)*, Frankfurt am Main, 1994, p. 40.





57. J. Jordán de Urries y de la Colina, «Carlos Espinosa y Moya», en AA VV, *Miradas de la Ilustración. Retratos españoles del siglo XVIII*, Madrid, 2003, pp. 40-45; J. Urrea, *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*, Madrid, 2006, p. 219 y fig. en la p. 166.

58. A. E. Pérez Sánchez, *Pintura española de los siglos XVII y XVIII en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, 2005, p. 201.

59. Archivio Storico del Vicariato, desde ahora ASV, *San Lorenzo in Lucina. Stato delle Anime*, núm. 129, 1761, fol. 77.

60. N. Rodríguez Laso, 2006, p. 455 [op. cit. n. 27].

61. AMAE, SS, leg. 360. Nota sin fechar ni firmar de los regalos que realizó Andrea Doria Pamphilj.

62. ASV, *Sant'Andrea delle Fratte. Stato delle Anime*, núm. 151.

63. AMAE, SS, leg. 360. Carta de José Nicolás de Azara al Conde de Floridablanca, de 10 de junio de 1789.

64. AMAE, SS, leg. 238. Carta del Conde de Floridablanca a José Nicolás de Azara, de 21 de julio de 1789.

Galería de Arte José de la Mano de Madrid<sup>57</sup> (figura 9). Retratado adolescente, a los diecinueve años de edad, había llegado a Roma en el mes de enero del año anterior llamado por su tío a fin de servir en la Secretaría de la Embajada y de Ayudante del Archivero Domingo López; por tanto todavía no lucía la Gran Cruz supernumeraria de la Orden de Carlos III, obtenida por los servicios prestados en ausencia de Azara durante los difíciles años de 1796 y 1797, al que, por cierto, seguiría a París en 1798. El segundo óleo, de su tío Don Manuel, cuyo fallecimiento en 1794 elevaría a Secretario de la Embajada a su sobrino, se conserva en la Fundación Lázaro Galdiano<sup>58</sup> (figura 10). Hacia 1761 el retratado no formaba parte de los funcionarios que administraban el Palacio de España y por tanto se afincaba fuera del mismo, en la *via Fratina*<sup>59</sup>; no se mudaría a la legación hasta 1771, cuando ocupó la plaza de Archivero. En cuanto a la autoría del retrato, ejecutado en los años 80, cuando ya actuaba de Secretario, podemos afirmar que se trata de un artista hispano próximo al círculo de amistades que lo frecuentaban en el Palacio, como el catalán Francisco Agustín, o más posiblemente el propio Espinosa<sup>60</sup>. De hecho, en 1783 el arquitecto pensionado Ignacio Haan contrajo matrimonio con su sobrina política Antonia Atti en la parroquia de *Sant'Andrea delle Fratte*, lo cual nos habla del trato habitual de Mendizábal con los artistas de paso por Roma.

Apuntaba el Secretario del fasto, en su consecuente relación, que el Embajador obsequió a las personalidades que comparecieron con un banquete de 40 cubiertos, comensales *serviti con molta splendidezza*, como era costumbre, y Andrea IV repartió una serie de obsequios entre quienes habían tomado parte activa en la condecoración: cajas de oro al Conde Orsini y a los dos Mendizábal, una «muestra de oro» tanto al Mayordomo como a sendos Gentilhombres de Azara (respectivamente, Giovanni Paris, Luis Cebrián y Manuel José de Mendizábal, hermano menor de Esteban), y por fin 300 escudos en dinero a la familia del Ministro, entendiéndose por este término al conjunto de personal del Palacio de España<sup>61</sup>. En 1789 los registros del *Archivio Storico del Vicariato* apuntan que su número ascendía a cerca de 55 personas entre guardianes, el portero, el guardarropa, el camarero de Azara –Domenico Fini–, el Vicesecretario –Diego Estrada– y el Secretario (con sus respectivas parentelas, un núcleo compuesto por unas veintisiete personas), el Capellán –Ignacio de Aguirre–, los mozos de los establos, los diversos servidores (a los que se sumaban sus esposas e hijos), el cocinero, el mayordomo y su prole, etc.<sup>62</sup>. El 10 de junio el aragonés remitió una misiva al Conde de Floridablanca, en la que aseveraba tener la «satisfacción de poder asegurar a V.E. que la función salió tan lucida como respetable por la solemnidad de la ceremonia»<sup>63</sup>, a la par que adjuntaba un escrito del agasajado dirigido al propio Ministro de Estado y al Monarca, quienes en breve contestarían al diplomático notificando su deleite por el feliz desempeño de esta comisión. Más aún, Carlos IV, consciente del desembolso que le habría supuesto a Azara la organización de sendos fastos en honor del Príncipe Doria Pamphilj y de Carlo Barberini, dictaminó que incluyese su coste en los gastos extraordinarios de la legación<sup>64</sup>.

La imagen creada por Felice Giani refleja un ámbito de relaciones sociales y políticas, de ceremoniales aristocráticos, datados en un momento preciso y en un



lugar específico, como una evidencia parcial pero ilustrativa del mundo del Antiguo Régimen en la capital pontificia. Un mundo en crisis, que apenas un mes más tarde, en julio de 1789, afrontaría su sino en la vorágine de la Revolución, acontecimiento histórico que en los años sucesivos envolvería a tantos de los mencionados asistentes a la imposición del Toisón de Oro. La invasión del Estado Pontificio sometió a las familias más ricas de la nobleza romana al pago de fuertes sumas de dinero al nuevo Gobierno republicano en concepto de contribuciones «patrióticas» y provocó enormes pérdidas patrimoniales, como las sufridas por el Príncipe Andrea IV, cuyo Palacio se convirtió en el Cuartel General del Comandante corso J.-B. Cervoni<sup>65</sup>. Filippo III Colonna tampoco constituye una excepción, aunque habría de perder sus posesiones napolitanas con posterioridad, a partir de 1806, cuando las leyes emitidas por Joseph Bonaparte y Joachim Murat abolieron el feudalismo en el reino de las Dos Sicilias; en el régimen jacobino no pudo evadirse de militar en las filas de la Guardia Nacional con la simple graduación de soldado, oprobio que compartió con su cuñado<sup>66</sup>. En cuanto a José Nicolás de Azara, resulta sobradamente conocida su amarga partida de la ciudad del Tíber en 1796 y su aflicción, constante hasta que su vida se extinguió en París en 1804, por la colección de antigüedades, obras de arte y objetos personales acumulados a lo largo de su carrera que dejaba en Roma; allí se preservó oculta en la casa de Carlo Sartori, hermano o al menos familiar de Brigida Sartori, la esposa del mayordomo Giovanni Paris, hasta su traslado al Palacio de España en 1804, fecha en que la colección escultórica, donada previamente a Carlos IV, recaló en la Corte<sup>67</sup>.

Al contrario que los arriba aludidos, el artista, Felice Giani, se declaró entusiasta de la República romana y desarrolló su arte en los festejos revolucionarios patrocinados por el Gobierno popular. Hasta principios del siglo XIX, durante la embajada de Antonio Vargas y Laguna, no se produciría el episodio más notorio de Giani en conexión con nuestro país, y sobre todo con el Palacio de España: en 1806, junto a Liborio Coccetti y una serie de colaboradores de su taller, decoró con temas mitológicos hasta diez habitaciones del segundo piso, que por fortuna se conservan en la actualidad *in situ*, aspecto examinado en profundidad por Anna Ottani Cavina y Alessandra Anselmi<sup>68</sup>. En estas obras materializó con elegancia su capacidad como pintor de frescos, «superando a los otros», como subrayaba Arcangiolo Migliarini, por sus enormes dotes imaginativas, su imitación del estilo de los antiguos y su instrucción en la mitología y la historia clásica<sup>69</sup>.

65. *Dizionario biografico degli italiani*, 41, 1992, p. 469.

66. A. Cretoni, *Roma giacobina. Storia della Repubblica Romana del 1798-1799*, Roma, 1971, p. 147. Véase una perspectiva de la época en F. Clerici, «Amara, e «dolce vita» dei francesi a Roma (inverno 1798)», *Strenna dei Romanisti*, 25, 1964, pp. 153-160.

67. B. Cacciotti, 1993, pp. 36-38 [op. cit. n. 43]; J. Jordán de Urries y de la Colina, «Azara, coleccionista de antigüedades, y la Galería de estatuas de la Real Casa del Labrador en Aranjuez», *Reales Sitios*, núm. 156, Madrid, 2003, p. 60 y ss.

68. A. Ottani Cavina, 1999, vol. II, p. 578 y ss. [op. cit. n. 4]; A. Anselmi, 2001, pp. 121-150 [op. cit. n. 34].

69. S. Rudolph, 1977, p. 176 [op. cit. n. 13].