

RESEARCH ARTICLE

## Three ways of representing Art and Geology in Charles III reign: Vesuvius, Gualgayoc mine and Posillipo's grotto

### *Tres representaciones de Arte y Geología en el reinado de Carlos III: el Vesubio, la mina de Gualgayoc y la Gruta de Posillipo*

Rita Borderías Tejada<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Museo del Prado (Sasegur\_Navalservice) Paseo del Prado, S/N, Madrid, 28014

Corresponding author: Gertrudis\_avedano@yahoo.com (Rita Borderías Tejada)

#### Key points

Study on the presence of geology in Spanish collections of the 18th century

During the Enlightenment, there was a great interest in learning about extraordinary natural phenomena such as volcanoes or rich mineral deposits

Artistic representations made possible to bring these phenomena, which took place at a great distance, not just into the cabinets of curiosities

**Keywords:** Art; Geology; Grotto; Mine; Vulcanism.

#### Puntos clave

Se estudia la presencia de la Geología en obras de colecciones españolas del siglo XVIII

Durante la Ilustración, se despertó un gran interés por conocer los fenómenos naturales extraordinarios como volcanes o yacimientos minerales de gran riqueza

Las representaciones artísticas permitieron trasladar al gabinete estos fenómenos que tenían lugar a gran distancia

**Palabras clave:** Arte; Geología; Gruta; Mina; Vulcanismo.

#### ABSTRACT

During the reign of Charles III, the search for information about the different places in his kingdom was constant. The compilation of images culminated, on many occasions, in the commission of artistic objects that were not only limited to the decoration of rooms, but also had the function of transmitting information to their observers. This occurred within the spirit of the Enlightenment, so this information was, in many cases, not easily available to the observers. Sometimes the artists in charge of their representation would not have first-hand access to these natural phenomena or landscapes, so they would have to make use of images made by others in order to carry out their commissions. This is the case of the paintings *Vista de la erupción del Vesubio* by A. Carnicero, *Quadro de Historia Civil y Geográfica del Reyno del Perú* by J.I. Lequanda and L. Thiebaut and *La gruta de Posillipo en Nápoles* by the Real Laboratorio de Piedras Duras del Buen Retiro. The three works analyzed in this work, and belonging to Madrid collections, show the interest that geological nature aroused in various artists of the time.

#### Article History:

Received: 19/12/2021  
Accepted: 30/05/2022

#### RESUMEN

Durante el reinado de Carlos III, la búsqueda de información sobre los diferentes lugares de su reino fue constante. La recopilación de imágenes culminó, en bastantes ocasiones, en objetos artísticos encargados que no se limitaban únicamente a la decoración de estancias, sino que tenían la función de transmitir a sus observadores información, dentro del espíritu de la Ilustración, aquello a lo que no tenían fácil acceso. En ocasiones los artistas encargados de su representación, no tendrían acceso de primera mano a estos fenómenos naturales o paisajes por lo que tendrían que valerse de imágenes realizadas por otros para poder llevar a cabo sus encargos. Este es el caso de los cuadros *Vista de la erupción del Vesubio* de A. Carnicero, *Quadro de Historia Civil y Geográfica del Reyno del Perú* de J.I. Lequanda y L. Thiebaut y *La gruta de Posillipo en Nápoles* del Real Laboratorio de Piedras Duras del Buen Retiro. Las tres obras analizadas en este trabajo, y pertenecientes a colecciones madrileñas, muestran el interés que la naturaleza geológica despertó en diversos artistas de la época.

#### Historial del artículo:

Recibido: 19/12/2021  
Aceptado: 30/05/2022

## 1. Introducción

Tradicionalmente, las Artes y las Ciencias se nos han planteado como campos entre los que existía escasa relación. Sin embargo, ambos ámbitos han ido constantemente de la mano. Una de las relaciones más evidentes está en el uso del dibujo como medio de transmisión visual de las Ciencias a lo largo de los siglos, algo que, aún a día de hoy, en la era de la fotografía, se continúa usando. En el caso de las Artes serán los descubrimientos científicos los que creen un impacto en la elaboración de obras artísticas, desde construcciones de catedrales hasta la realización de objetos de vidrio. Tanto a nivel de materiales como de técnica, esa unión estable se vio relegada a un valor secundario quedando limitada al conocimiento de los talleres. Con la llegada de la Ilustración a España, Carlos III dedicará los esfuerzos de su reino al desarrollo de ambos campos, potenciando las excavaciones arqueológicas, las expediciones científicas, la creación de Reales fábricas, etc.

Hasta entonces, la historia de los descubrimientos y exploraciones se había centrado principalmente en la colonización y explotación de los territorios de Ultramar. A partir de este momento, se amplía el deseo de conocimiento de aquello que compone los territorios de la Corona española y los materiales y seres que la componen. Esto no se limita únicamente a los territorios de ultramar, sino que se popularizaran libros de viajes por España tales como Viaje de España de Antonio Ponz (1774-1794) o estudios más concretos de los territorios peninsulares como Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, poblaciones y frutos del Reyno de Valencia de Cavanilles (1795), en donde recopilan información de Valencia o series de cuadros de puertos del Cantábrico. Desde el punto de vista impreso se pasará a realizar obras geográficas a la que se unía una historia de mapas, pasando a ser una geografía principalmente descriptiva y en la que los libros de viajes y relatos de las exploraciones científicas fueron adquiriendo cada vez una mayor importancia. Durante los siglos XVII y XVIII la unión de diferentes ciencias confluyó en una preocupación por la relación entre ambiente y salud que llevaría al estudio de la Historia Natural en función de los territorios. Es en este último siglo cuando se modificará el método de estudio pasando a ser lo importante en el estudio de países y territorios concretos, tanto

a nivel geográfico como del resto de las Ciencias (Borderías Tejada, 2016).

Puesto que muchos de los personajes que se vieron relacionados en estos avances fueron marinos o pertenecían al mundo militar, parecería lógico pensar que su recuerdo hubiese traspasado las fronteras de las academias militares o instituciones relacionadas a las nuevas instituciones científicas. Sin embargo, en el siglo XVIII, a pesar de los importantes descubrimientos que realizaron estos individuos, en contadas ocasiones verían sus imágenes colgadas en ninguno de los establecimientos que pudieron reconocer sus aportaciones a la Ciencia, si bien sí que se difundieron sus investigaciones en ellas.

Por otro lado, las expediciones científicas americanas no solamente aportaron gran cantidad de dibujos relacionados con la flora y fauna local, sino que también centraron su atención en la realización de vistas de los territorios y planos de determinadas localidades. La producción de este tipo de planos estaría, en la gran mayoría de los casos, enfocada a la explotación minera y extracción de materiales que pudiesen dar un beneficio a la Corona, así como en la planificación urbanística y diseño de defensas militares a lo largo del Imperio. El temor al conocimiento de las fronteras, el establecimiento de recursos y asentamientos supondría uno de los mayores impedimentos con los que se encontrarían los artistas a la hora de la realización de determinadas obras, así como de la difusión de las imágenes que realizaron. Mucha de la información recabada por las expediciones científicas españolas no se llegó a publicar o fueron realizadas con tardanza o en el siglo siguiente. Un ejemplo sería el Mapa de América Meridional grabado e ilustrado por Juan de la Cruz en 1771, que se imprimió entre 1775 y 1789. Las planchas se guardaron en la Calcografía Nacional y se prohibió la venta de los ejemplares impresos por temor a las repercusiones que pudieran tener los límites señalados de las colonias portuguesas.

A la hora de la realización de las imágenes científicas los dibujantes y pintores se encontrarían con gran cantidad de retos. En las expediciones científicas se verían condicionados principalmente por la falta de vehículos y la dificultad que entrañaban los traslados, por lo que los dibujantes que las componían se verían obligados a la utilización de papel y ténpera para sus representaciones. En el caso de las expediciones fuera de Europa, además, el tener que ir moviéndose por

terrenos poco conocidos para los dibujantes aumentaría también la necesidad de contar con materiales fácilmente transportables. A fin de contar con materiales constantemente, muchos pintores optaron por utilizar los pigmentos utilizados localmente para pintar del natural. Sin embargo, si bien los artistas que realizaron los tres cuadros objeto de estudio en este artículo no se encontrarían con estas complicaciones, sí que lo harían con el hecho de no ver de primera mano aquello que estaban representando, dejando en manos de otros la recopilación de datos. El dibujo y la pintura permitirían, precisamente, aunar la información aportada por otros y unificarla en una sola imagen. No hay que olvidar que el dibujo, aún a día de hoy, sirve como medio de argumentación científica por permitir la recopilación de diversos instantes o al permitir señalar aisladamente, con gran claridad, los elementos que debían destacarse.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII se apreció un claro interés por las Ciencias Naturales. La explotación de los minerales que se había llevado a cabo en las colonias americanas sufrió un gran impulso gracias a los sistemas de extracción creados a tal efecto. Las erupciones volcánicas, el estudio de minerales y materiales encontrados por las expediciones científicas, así como aquellos yacimientos de minerales que se habían venido explotando, conducirían a un interés por la mineralogía. La Corona española llevaría a cabo en América la mayor expedición mineralógica realizada jamás, a manos de los hermanos Cristian y Conrad Heuland por Chile, Bolivia y Perú de 1795 a 1800 (Barreiro, 1929). Aun así, esta curiosidad por la geología no se limitaría al conocimiento de los nuevos territorios y los materiales que los conforman, sino que también se centrarían en el estudio de otros territorios mucho más cercanos y conocidos para la corona, como sería el caso del Vesubio, en Nápoles o el Teide en las Islas Canarias. Aquí se introducirá el texto, que incluirá tantos párrafos como la claridad expositiva y concisión gramatical permitan.

## 2. Vista de la erupción del Vesubio

El interés por los volcanes y los materiales que estos expulsaban supusieron un incremento de investigaciones sobre el tema, más o menos precisas, pero siempre con un claro interés científico. La erupción del Vesubio ocasionó gran curiosidad entre los científicos y pintores europeos que rea-

lizaban su Gran Tour italiano, así como entre los estudiosos involucrados en las áreas arqueológicas de Pompeya y Herculano. A finales del propio siglo XVIII Aglietti (1795) en *Memorie per servire alla storia letteraria e civile* ya se hace una sucinta reseña de los personajes que más relevancia habían tenido en el campo de la mineralogía en la Europa del momento.

“La mineralogía qual passi non ha fatti verso la verità e la utilità, mercè gli sforzi di Enkel, di Wallerio, di Constedt, Born, Bertrand, Allioni, Guettarde ed altri. Gli stessi sistemi sulla formazione della terra, che furono per lungo tempo giuochi e sfrozi inutili d'ingegno, ora sono portati a tale da Pallas, da de Luc, da Saussure, che contribuiscono anch'essi all' incremento verace della scienza. Neppure i vulcani sono sfuggiti alla diligenza de' naturalisti. Trois, Hamilton, Dolomieu vi hanno fatte attorno mille utili perquisizioni. I viaggi dilatarono assai la storia naturale.”

En el ámbito del estudio del Vesubio, entre otros autores, cabe destacar a Giovanni Maria della Torre, quien escribió una pequeña obra sobre la erupción de 1767, aunque fuese William Hamilton el personaje que obtuviera mayor relevancia.

En este periodo, la vulcanología vería un desarrollo enorme en cuanto al estudio de las diferentes fases de evolución de las erupciones volcánicas. Los estudios detallados de las coladas lávicas, así como de las modificaciones sufridas por las diversas partes de los cráteres, quedaron patentes en los dibujos, estampas y óleos que captaban las sucesivas erupciones. Las diferentes teorías científicas relativas a las erupciones potenciaron a su vez un estudio más detallado de estos fenómenos. Las dos predominantes eran: una interconexión entre volcanes mediante túneles subterráneos por los que fluiría la lava y la presencia de una serie de cámaras de aire bajo tierra en las que, al entrar en contacto este (o agua) con las piritas, generarían una efervescencia que sería la causante de la presión provocada y la consiguiente expulsión de la lava. Posteriormente, James Hutton (1795) deduciría que determinadas rocas, en su caso el sill basáltico de Holyrood Park, se había formado por la inyección de un magma líquido. El Plutonismo, defendía así la creación de las rocas debido a procesos volcánicos. A raíz de esta teoría y en convergencia con otras, se desarrollaría a lo largo del siglo XIX una corriente en contra de los textos bíblicos ya que

estas dotaban a la Tierra de una antigüedad muy superior a la que dictaban las Escrituras.

Como ya hemos comentado previamente, la repercusión de personajes pertenecientes al ejército, especialmente de ingenieros militares, sería evidente en muchos de estas investigaciones, pero sin embargo no fueron los únicos encargados de recoger este tipo de testimonios. Multitud de artistas se vieron vinculados a ellas recolectando imágenes de lo que allí sucedía y se investigaba. Estos, no limitarían su trabajo a la captación y representación de dichos estos avances mediante dibujos y acuarelas, sino que también lo harían a través de representaciones en óleo, si bien se trata de un número de obras muy reducido si se comparan con la producción de dibujos y estampas.

Un claro ejemplo de estas representaciones en óleo sería la obra realizada por Antonio Carnicero, que actualmente se encuentra en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a donde llegó como parte del inventario de la herencia de Don Fernando Guitarte, pero se desconoce desde qué momento formó parte de la colección de éste (Fig. 1).

La imagen, Vista de la erupción del Vesubio reproducida por Carnicero, se trata en realidad de una copia de la misma imagen, tomada por el pintor francés Pierre- Jacques Volaire, en 1771 (Fig. 2). Esta información aparece presente en el propio lienzo, en donde se puede leer “Erupción del Monte Vesuvio el 14 de mayo de 1771, Vista tomada por Volayre y pintada por Dn. An<sup>o</sup> Carnicero”. En esta ocasión, Carnicero, basa su obra en una ya existente que, al contrario de lo que solía suceder en el caso de las imágenes reproducidas en este periodo, no provenía de un grabado, sino del cuadro de Volaire. Existen diversas teorías que plantean cómo conoció Carnicero esta imagen. Por un lado, María Antonia Martínez Ibáñez (1997) propone la teoría de que ambos artistas coincidirían en Roma durante los periodos que respectivamente pasaron en la ciudad. Por el otro, Frédéric Jiméno propone que, puesto que la primera representación de una erupción del Vesubio fue pintada por Volaire en 1767, y en esa época el pintor español ya habría vuelto a la Península, solo cabe la posibilidad de que Carnicero hubiese copiado la imagen de una obra vista en España. Esta imagen habría sido, o bien remitida



**Figura 1.** *Vista de la erupción del Vesubio.* A. Carnicero, 1771, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. / el texto correspondiente en castellano.

**Figure 1.** *View of the Vesuvius's eruption.* A. Carnicero, 1771, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



**Figura 2.** *Erupción del Vesubio a la luz de la luna.* P.J Volaire. Colección Privada.

**Figure 2.** *Eruption of Vesuvius by moonlight.* P.J Volaire. Private collection.

al pintor desde Italia por Volaire o bien comprada formando parte de una de las colecciones de arte francés que se adquirieron en la época. De igual forma, hay que tener en cuenta que las dimensiones del cuadro de Carnicero no se ciñen a las de ninguna de las obras conocidas de Volaire con esta temática. No solamente que no se ciñan a las medidas exactas, sino que ni siquiera mantienen una proporcionalidad en estas, siendo la mayoría de ellas más estrechas que la de Carnicero de 114 cm. de ancho por 185 cm de alto.

Volaire no sería el único pintando la erupción del Vesubio, Carlo Bonavia o Antonio Joli habrían anteriormente recogido imágenes de este hecho. La frecuencia eruptiva del Vesubio durante las dos primeras décadas de la segunda mitad del siglo XVIII contribuiría a la proliferación de la representación de imágenes. Christoph Christian Sturm consideraría especialmente notables las erupciones de 1751, 1760, 1767 y 1771, siendo esta última la representada por Volaire y Carnicero. Así mismo describe la dificultad que suponía escalar a la cima del monte para su estudio. Sin embargo, esto se había llevado a cabo, no solo para la recolección de material expulsado por el volcán, como sería en caso de Déodat Gratiet de Dolomieu, sino por parte de otros vulcanólogos para la recogida de imágenes al margen de otros datos, como sería el caso del escocés William Hamilton. Sturm señala las sesenta y dos veces que este subiría a la cima del Vesubio desde su

mansión de Nápoles con la finalidad de plasmar imágenes del suceso (Sturm, 1807).

En el caso de este diplomático asentado en Nápoles, iría acompañado en sus ascensos por dibujantes encargados de la captación de dichas imágenes, en las que por lo general aparecería él mismo reflejado estudiando el fenómeno geológico. Uno de los más conocidos sería Pietro Fabris, quien le acompañaría en varias de estas expediciones y cuyas imágenes serían transformadas en estampa para la ilustración del libro *Campi Phlegraei*, publicado por Hamilton en 1776. Thünssen (1999) hace referencia a la variedad de momentos captados por el pintor y a cómo esto supone una tendencia en la reproducción de este tipo de procesos.

La reproducción de este tipo de imágenes se popularizó entre los artistas del momento, no siendo Volaire el único caso en llevarlo a óleo. El dramatismo aportado por las imágenes del Vesubio explotando, supuso entre los artistas un nuevo elemento en el que el hombre se enfrentaba a la fuerza de la naturaleza. Sin embargo, en vez de hacerlo de una forma dramática, los pintores ilustrados reflejaron momentos en los que captaban una calma total entre los personajes allí presentes. Entre ellos no solo no se aprecia ninguna escena de estrés, pánico o ansiedad, como podría generar un acontecimiento de tal magnitud, sino que por el contrario reflejan una situación de calma en donde el estudio metodológico de lo que

allí se estaba realizando parece marcar el comportamiento a llevar a cabo. Es esta misma idea de tranquilidad, insignificancia e impotencia ante la naturaleza la que podría vincular algunas de estas obras casi como unas primeras representantes de lo Sublime, que tanto éxito tendría entre los artistas ingleses y alemanes de este mismo siglo y parte del XIX. Estos artistas habrían sido los que, en su Gran Tour habrían llegado a Italia con el fin de conocer lo que, a través del Renacimiento y los nuevos descubrimientos arqueológicos, quedaba de la antigüedad. El interés despertado por Italia fue mayor entre los artistas de países como Inglaterra y Alemania, pero no dejó de tener su réplica entre los intelectuales de otros países europeos. Sin embargo, en la mayoría de estos casos los viajes se destinaban a una actividad más erudita y humanística y menos científica de lo que se habría de suponer en el periodo ilustrado.

Precisamente Carnicero fue uno de esos españoles que viajaron a Italia durante este periodo. Si bien lo haría dentro de un contexto eminentemente artístico, en el que lo que pretendía era mejorar su formación como pintor en vez de buscar una experiencia general, en la obra podemos observar que también demostró ese interés por la majestuosidad de la naturaleza al reproducir la obra de Voltaire. Como hemos comentado previamente desconocemos cómo o cuándo accedió a ella, ya que en esa fecha ya habría regresado a Madrid, y no se tiene más información de su realización que la existente en la inscripción de la propia obra. La fecha de 1771 que aparece reflejada en la propia inscripción relaciona el evento con, como ya comentaba Sturm, una de las más notables explosiones de la época. El Viajero Universal describió con detalle, en sus páginas dedicadas a Nápoles, la actividad que había sufrido el Vesubio a lo largo de la historia y en ellas hace un relato de cómo se desarrolló la reflejada por Voltaire y Carnicero. Una descripción de la erupción se encuentra en. El viagero universal ó Noticia del mundo antiguo y nuevo la (Estala, 1801).

“Después de esta gran erupción (hace referencia a la de 1767) estuvo el Vesubio en acción hasta el año de 1778, y hubo todos los años erupciones mas ó menos grandes. A principios de mayo de 1771, hubo una erupcion de las mas considerables; la lava salió por las bocas que se habian abierto en 1767, el dia 9 tomó su direccion hácia Otaiano; el dia 10 se abrió un nuevo camino hacia el mar, y el

19 estaba á dos leguas de Resina. Como pasó por encima de las antiguas lavas no hizo mucho daño”.

Los pintores y dibujantes plasmaron in situ las diversas erupciones volcánicas permitiendo el estudio del volcán a través de ellas. Estas incursiones pretendieron tener un beneficio para todos los campos de estudio. Sturm habla de la investigación realizada y de cómo esta no tiene otra utilidad que la de demostrar la posibilidad de llegar.

“(…) al cráter, de abrir el camino á los físicos, á los naturalistas y á los químicos, que examinando despacio este grandísimo horno de la naturaleza, hallarán en él materias variadas, á las cuales pueden aplicar con mucho fruto los conocimientos que hubiesen adquirido, hacer experiencias, y sacar resultados que no podrán ménos de ser muy útiles á las ciencias y á las artes.”

A pesar del interés suscitado, en las últimas dos décadas del siglo contamos con menos testimonios relacionados con los ascensos a la cima del volcán, principalmente entre los viajeros del Gran Tour. Esto sucedería especialmente a raíz de la erupción de 1794 cuya virulencia y grandes coladas llegaron a destruir parte de la población de Torre del Greco. Sin embargo, no impidió que los pintores y dibujantes siguiesen representándolo durante las décadas subsiguientes, hasta bien entrado el siglo XIX.

El color será uno de los aspectos más destacables de estas obras. Tal y como sucede en el cuadro de Carnicero, el patrón de colores se repite en casi todas ellas, al igual que la representación del volcán. Patrones de colores que, a día de hoy, en la segunda década del siglo XXI, vemos repetida en las imágenes que se reproducen en los medios en la cobertura de los volcanes de Islandia (Fagradalsfjall) y el de La Palma, tendentes principalmente a imágenes nocturnas en donde el contraste es más evidente y causa mayor impacto. Estas mismas escenas nocturnas, en donde contraponen los colores cálidos de la lava volcánica y la erupción con los tonos más fríos del agua y el brillo de la luna en la noche, serán las que se verían reproducidas en los dibujos y pinturas del XVIII. El contraste de tonos rojos y naranjas sobre la oscuridad de la noche, no solamente realza la intensidad de los colores, sino que aporta energía y dramatismo a la escena. El autor establece aquí una contraposición entre en calor y la fuerza del volcán con la tranquilidad del agua, a donde, a juzgar por la falta de columnas

de vapor de agua, parece no estar llegando la lava. Lejos de representar las grandes concentraciones de vapor de agua que se generan al ponerse en contacto la lava incandescente con el agua fría del mar, se nos representa un mar tranquilo sobre el que queda reflejado el brillo de la luna, que asoma entre las nubes. La representación realizada por Carnicero es, en este aspecto, idéntica a la realizada por Volaire, valiéndose de una paleta de color análoga y jugando con la misma combinación de colores y espacios que el francés. Es precisamente esta exactitud en lo que a la composición y a la paleta de colores se refiere la que confirma que el español habría copiado la obra, no solo habiéndola memorizado o en base a un boceto, sino habiéndola tenido delante. Esto destierra la opción de que Carnicero hubiese podido realizar la obra inspirándose en un grabado. Por otro lado, de no ser por la referencia directa en la obra hacia Volaire, podría considerarse que la obra hubiese sido copiada en unas fechas más tardías de alguna de las numerosas vajillas que se realizaron, especialmente en la manufactura de Berlín y en la corte vienesa, con temática italiana. En ellas, quedaron representadas diversas escenas de las vistas realizadas por Volaire de la costa italiana.

La exactitud en los colores se transmite también a la del dibujo. La copia minuciosa de la obra de Volaire hace que Carnicero realizase una representación bastante fiel de la explosión del Vesubio del año 1771. Las representaciones de las diversas explosiones sufridas en la segunda mitad del siglo indican como el cráter había sufrido una modificación en su boca, creando lo que parecía un subcráter en su interior. De él, sale una especie de foso, por donde se habría deslizado el río de lava en la erupción de 1767. Esta imagen sería perfectamente reproducida en las láminas de Ascanio della Torre (1796) en donde recoge la boca del Vesuvio a lo largo de varias décadas. Es precisamente éste el que aparece representado en las obras de Volaire y Carnicero, al igual que sucede con el subcráter. En la actualidad, la cresta desde la que se representan las diversas imágenes de Volaire aún perdura y pertenece al monte Somma, denominada el "Atrio del cavallo" y el valle causado por las sucesivas lenguas de lava corresponden a lo que ahora se conoce como el "Valle del infierno". Esa misma imagen del cráter metido dentro de otro mayor es recogida también por la Encyclopédie (Diderot y D'Alembert, 1768), en donde se muestra cómo habría de haber sido

antes y durante una pequeña erupción. Volaire se toma algunas libertades a la hora de realizar las composiciones desde la cima del Somma para poder condensar en la vista una serie de elementos característicos de la región, pero sin embargo mantiene el carácter científico de la erupción (Saiello, 2010).

"Voltaire prendre bien sûr cependant quelques libertés, pratiquement de règle dans tous les vedute : il raccourcit la perspective et condense la scénographie pour faire entrer les éléments les plus caractéristiques d'un paysage dans le cadre d'un tableau, ou encore compose les villes à l'arrière-plan de ses toiles avec des édifices de différent provenances, Mais il se montre en revanche assez scrupuleux dans la représentation des éruptions. À tel point qu'aujourd'hui encore, elles constituent des précieux documents aux jeux des scientifiques of l'Osservatorio Vesuviano: typologie de l'éruption, phénomènes éruptifs, aspect et direction des coulées de laves sont assez précis pour permettre de dater avec assez exactitude un tableau de Voltaire.

Como ya se ha mencionado, se desconoce el lugar en dónde pudo Carnicero entrar en contacto con esta obra y cuál de las obras que hizo Volaire fue la observada por él para la reproducción de la misma. Conocemos, al menos, nueve obras en las que el pintor francés capta la escena desde el mismo lugar que la obra de Carnicero y que todas ellas están identificadas con la erupción del volcán en 1771 y otras tantas que campan una escena más o menos parecida, pero en la que las perspectivas y formatos varían sustancialmente. Catalogadas con un título similar, Erupción del Vesubio en 1771, encontramos estas obras en el Virginia Museum of Fine Arts (VMFA) (Virginia, EEUU), el Art Institute of Chicago (AIC) (Chicago, EEUU), el Museo del Hermitage (San Petersburgo, Rusia), Compton Verney (Warwickshire, Reino Unido), el Museo de arte moderno André Malraux (MuMa) en depósito del Museo del Louvre, la Galería Didier Aaron y tres en colecciones privadas. Estas últimas fueron vendidas por la galería Stair Sainty Gallery de Londres en los últimos años y por Christie's Nueva York (Rockefeller Plaza) el 30 de enero de 2013 y Christie's Londres el 2 de julio del 2013. En todas las obras el pintor captó la escena desde el mismo punto de vista, pero sin embargo todas tienen ligeras diferencias entre ellas y, por lo tanto, con la escena reflejada por Carnicero. Las principales variaciones residen en la luna, la

vegetación de la escena, los diferentes personajes que aparecen en la obra, así como en las nubes que emanan del Vesubio.

Si bien, en la pintura de Carnicero, éste se encargó de representar una luna casi llena que surge en un claro entre las nubes, a través de las otras obras podemos observar diferentes fases lunares. En lo relativo a esta representación la reproducción de la fase lunar de la obra del VMFA es la más cercana, sin embargo, la forma de las nubes de donde surge es más similar a la representada en la de la Stair Saintry Gallery. El 29 de abril de 1771 había habido luna llena, por lo que tanto la obra de la VMFA como la copiada por Carnicero estarían haciendo referencia a los primeros días del mes de mayo. Sin embargo, la inscripción del cuadro del pintor madrileño indica “Erupción del Monte Vesuvio el 14 de mayo de 1771”. Puesto que en dicha fecha la fase lunar era de luna nueva, y ya que vemos que existe una progresión de las fases en la obra de Volaire hemos de suponer que Carnicero se valdría de alguna fuente no exacta para dar la datación de la erupción. Esta teoría estaría apoyada también en el hecho de que en el volumen 38 del Viajero Universal (1801) se señale que la erupción del Vesubio ocurrió a principios del mes de mayo, y no a mitad como indicaría la fecha inscrita en la obra de Carnicero. La luna podría considerarse así mismo como un simple elemento romántico, pero destacan las diferencias establecidas entre las distintas obras y cercanía a los estados del calendario lunar.

“A principios de mayo de 1771, hubo una explosión de las más considerables; la lava salió por las bocas que se habían abierto en 1767, el día 9 tomó su dirección hacia Otaiano; el día 10 se abrió un nuevo camino hacia el mar, y el 19 estaba á dos leguas de Resina.”

El Observatorio Vesuviano (2021) hace una relación de las explosiones acaecidas en el Vesubio a lo largo de la historia y establece las fechas de esta del 1 al 11 de mayo de 1771 clasificando el tipo de erupción y el recorrido de realizado por la lava.

“Eruzione mista - Versante occidentale del cono vesuviano. Apertura di una frattura da cui fuoriusci una colata di lava che scorse nel canale dell’Arena, giungendo all’eremo della Vetrana, e proseguì lungo il percorso della lava del 1767. Danni a campi coltivati e alla produzione della seta.”

La progresión seguida por la luna nos sirve para colocar en orden la realización de las obras puesto que las fases de la luna se corresponden con aquellas experimentadas por Volaire durante los días de la erupción de mayo de 1771. Si ordenásemos las obras en base a este hecho la primera sería la del VMFA, AIC, Stair Saintry Gallery, Compton Verney, Hermitage y por último las de Le Havre, Didier Aaron y la vendida por Christie’s NY al ser las que representan una luna más completa. Esto la relegaría a finales de mes cuando el día 29 volvió a haber luna llena. Se excluiría la vendida por Christie’s Londres al no aparecer representada la luna en la obra.

Otro elemento característico a la hora de ordenar estas obras será la vegetación en ella presente. La variada flora del Vesubio, potenciada por el rico sustrato volcánico, estará principalmente representada en la obra a través de un árbol. Hay que tener en cuenta que Volaire, y por lo tanto Carnicero, están representando una de las zonas más altas del monte, desde donde la observación del volcán sería más espectacular. En esta zona, debido a la localización, no existiría ya producción agrícola. En base a lo descrito por Giuseppe A. Pasquale (1869), al margen de algunas plantas representadas a modo de elemento decorativo, hemos de pensar que se representa correspondería con la vegetación de la zona superior del volcán.

“3ª Zona estrema superiore. Per lungo tempo sono andato ricercando quei vegetali che disegnasero la estrema regione che si accosti per lo meno alla montana. Alla quale altezza il Vesuvio (cioè Somma) giunge sì, ma senza podetarvi il Faggio ed altre piante compagne. Finalmente mi riusciva ritrovarvi la Betula alba, la quale sta alla cima del monte Somma in bosco ceduo e abbarbicato su per certi blocchi che si accostano alla punta del Nasone dal suo lato owest. Questa estrema vegetazione vesuviana va assieme col Pyrus Aria [sic], L’Ostrya vulgaris, la Saxifraga rotundifolia, e tra i muschi il Coscinodon pultinatus, le quali piante stanno presso all’estrema vetta o ciglione messo a nudo dall’azione del tempo; essendo osistito questo vulcano innanzi ai tempi storici. Una moltitudine di specie che mascono nella zona inferiore qui allignano egualmente bene, tra le quali l’Helichrysum litorcum Guss. l’Artemisia variabilis Ten., la Quercus Ilex, la Colutea arborescens ec. ec.”

La representación del árbol en primer término nos serviría para establecer una relación crono-

lógica entre las diversas obras. Si bien la plasmación de elementos vegetales muy probablemente tuviese un carácter anecdótico con el fin de completar la obra, como sucedería en el caso de los arbustos en donde juegan con los elementos cambiando el número, inclinación y tamaño de los mismos, en el caso del árbol sí que cabe la posibilidad de que realmente existiese. La diferencia en la cantidad de hojas y el aspecto más o menos decrepito del mismo variarán condicionado por el calor desprendido por el cercano río de lava. Si en el de Carnicero nos encontramos aún con un árbol frondoso en el vendido por Christie's NY y en el de la colección de Didier Aaron sucede todo lo contrario, se nos muestra un árbol seco y sin vida. En la obra de Chicago, en la de Le Havre y en la vendida por la Stair Sainty Gallery el árbol conserva aún gran parte de su vegetación mientras que en la del Hermitage éste ha perdido gran parte de las hojas quedando solamente alguna en las ramas superiores. El resto de obras contarán con una representación vegetal variada, apareciendo el mismo árbol con diferentes inclinaciones y en el caso del cuadro vendido en Londres por Christie's, representándose otro árbol a derecha del ya mencionado.

Combinando el árbol con la luna podemos establecer el paso del tiempo a través de los diferentes cuadros. Las obras en las que aparece la luna llena serían las más tardías, ya que en estas el árbol central ya carece de hojas. La muerte, o al menos la pérdida de hojas del árbol, no solo se debería al calor desprendido por la lava, sino que se vería contribuida por el efecto que las cenizas desprendidas por el volcán tendrían sobre las hojas. Estas mueren tanto por la imposibilidad de poder realizar la fotosíntesis, al verse cubiertas de cenizas, como por la acción química de las mismas en contacto con el agua. Francesco Serao (1738) hacía referencia a lo que presencié en la erupción de 1737.

“Gli alberi più teneri, e le cime de'più robusti mostravano aver ricevuta maggiore offesa: ed in fatti qualche nuovo germoglio si vedea spuntate più tosto dar grosso de'rami, che dalla cima affatto morta. Egli è notabile, che il maggior danno ricevè la campagna dalle cenere minuta: e crebbe il male quando questa per pioggia venuta appresso si quagliò in pasta, e si attaccò fortemente alle frondi, ed alle frutte, sù delle quali prima posava: poichè le arene più grosse, e più anche i sassolini, cadendo tosto a terra, non aveano avuto agio di magagnarle.”

Sin embargo, este mismo autor se asombra con respecto a la vegetación y a la perdurabilidad de esta, cómo puede seguir existiendo a pie de torrente de lava (Serao, 1738).

“Con meraviglia nostra, e di tutti coloro che sono capitati ad asservar da vicino la lava, ed i suoi effetti, si sono incontrati in parecchi luoghi del cammino di essa vestigi della debolezza del suo calore. Imperocchè erano sille sponde ultime di questo torrente alberi; nè alberi solo, ma erbette minute e tenere, ferbanti tuttabia la lor viva freschezza, e questo in distanza anche di un sol palmo dal fuoco”.

La representación de figuras humanas yendo a observar la lava de cerca es otro de los factores que varía de unos cuadros a otros. Las visitas a los ríos de lava y las explosiones volcánicas eran uno de los entretenimientos entre los ilustrados que visitaban Nápoles en el momento. Uno de sus mayores impulsores fue William Hamilton, embajador inglés en la corte napolitana, gran interesado en la materia y personaje al que acudir en caso de querer hacer una visita al volcán. Como se ha mencionado previamente, Sturm registró los 62 ascensos del inglés a la cima del Vesubio junto a Pietro Fabris, ilustrador de su libro *Campi Phlegraei*. Es más que evidente que tanto Volaire como Fabris desarrollaron sus labores como dibujante y pintor in-situ pero no hay que olvidar que se trataba de un volcán en su máxima actividad y que, por mucha dedicación que alguien tuviese a su oficio, las condiciones no dejaban de ser complicadas. Jorge Lasso de la Vega (1863) describe su experiencia en un ascenso al Vesubio de la siguiente manera.

“El terreno despedía un calor tan fuerte que no podían sufrirlo nuestros piés, lo cual nos obligaba á pasearnos ó movernos de continuo, y solo á favor del viento terral fresco pudimos resistir aquella incomodidad y el olor de gases sulfúreos y bituminosos que allí se exhalaba, y aun hubo momentos que creímos quedar sofocados...”

Esta experiencia se desarrolló con un volcán que no se encontraba en su mayor momento de actividad, y aun así manifiesta la imposibilidad de quedarse estable durante mucho tiempo en un mismo punto, algo que dificultaría la captación de las imágenes por parte de los dibujantes que ascendieran al mismo. Al igual que sucediera con la flora del cuadro, las variaciones realizadas con los personajes en ella presentes también son nu-

merosas. El dibujante está presente en los cuadros del AIC, el Hermitage, la obra vendida por la Stair Sainy Gallery y Compton Verney, si bien en el caso de este último no aparece él solo sino acompañado por otro personaje que parece admirar lo que éste está realizando o admirando el río de lava, debido a la inclinación de su cabeza. El grupo situado sobre una roca en primer plano, junto al árbol previamente mencionado, que parecen, junto con un perro, admirar la lava y la erupción volcánica quizás sea el que más varíe entre unas obras y otras. Si bien las obras del Hermitage, Compton Verney, el AIC y la vendida por la Stair Sainy gallery disponen a los personajes en la misma distribución que utiliza Carnicero, en las demás el número y colocación de éstos varía sustancialmente. Pasan de ser tres figuras masculinas y un perro a cuatro hombres, en el de Christie's Londres, seis con un perro, en el de Christie's Nueva York, o seis, tres sentados en el suelo y tres de pie, en el caso del VMFA. En el caso de las de Didier Aaron y Le Havre el grupo cuenta con un personaje, a la derecha, que les está observando desde la parte inferior de la roca en la que están subidos.

Carnicero también representa a los dos personajes colocados en la hondonada. Estos únicamente aparecen en los cuadros del Hermitage, el AIC y la Stair Sainy Galler pero es el que más cercano los sitúa al árbol de los cuatro. Si continuamos por el camino nos encontramos con diversos asistentes a la erupción, reunidos en diversos grupos o parejas, estáticas o en movimientos, pero todas observando el evento. Aunque no aparece representado en ninguna de las obras, no sería de extrañar que aquellos realmente subieran en ese momento al Vesubio llevasen a cabo diversos experimentos. Uno de los experimentos más conocidos sería el de William Hamilton, quien habría prendido trozos de madera en las fisuras de las corrientes de lava cercanas al volcán a fin de probar que, tras años de inactividad, continuaba el calor bajo la superficie. William Humble en Dictionary of geology and mineralogy: comprising such terms in botany, chemistry, comparative anatomy, conchology, entomology, palaeontology, zoology, and other branches of natural history, as are connected with the study of geology describe esta Técnica (Humble, 1843).

“Sir W. Hamilton lighted small pieces of wood in the fissures of a current o Vesuvian lava four years

after it had been ejected. The streams of lava often become solid externally, even while yet in motion, and their sides may be compares to two rocky walls, which sometimes are inclined as an angle of 45°.”

Gran parte de los científicos y pintores que se acercaban a observar las corrientes de lava y las explosiones del Vesubio conocían la presencia del vulcanólogo en la zona, así como su reputación. Saiello (2010) ya habla de la importancia de humanizar la escena mediante la introducción de estos personajes.

“La reputation de vulcanogue d' Hamilton a Pert-ête incité a Volaire à inserir sa silhouete dans quelques-unes de ses « Eruptions vues depuis l'atrio del cavallo ». Certains de gentilhommes en tricorne qui scrutent le cráter du volcan et designent dy bâton les different coulles de lave».

En el Dictionary of geology and mineralogy se especifica que la solidificación de las corrientes de lava en el exterior no impide que en su interior pueda esta seguir fluyendo. Si observamos los cuadros, este tipo de terreno sería el que queda entre los observadores y el río de lava y en el que Lasso de la Vega dice “creímos quedar sofocados”. Esta afirmación en primera persona, así como las incongruencias de estar sentado en el suelo junto al río de lava, corrobora la idea de que varios de los personajes allí ubicados por Volaire tendrían como finalidad resaltar el contacto entre el ser humano y la naturaleza en estado puro. Es precisamente esta unión con la naturaleza la que de la Vega describiría el siglo siguiente como un “efecto imponente”.

“Ya desde allí veíamos correr las nubes sobre la tierra como una humareda ó vapores arrastrados por el viento, y aquella vista, acompañada por el sordo murmullo de algunos arbolillos, producía un efecto grave é imponente, ante el abismo velado de sombras y vapores, con los silvidos del viento y el lejano rumor de la mar azotando las costas de Herculano!”

Volaire, y por extensión Carnicero, transmiten esta sensación mediante la introducción de las nubes que se mezclan con las emanadas por el volcán valiéndose del color. La violencia del Vesubio se contrapone a la calma, tranquilidad y frialdad desprendida por el mar Tirreno sobre el que brilla una luna envuelta en sus propias nubes. De igual forma, en las obras de ambos artistas,

cabe destacar también la representación de la trayectoria de la lava. Como ya se mencionó anteriormente, el puesto desde donde se estuvieron observando estas erupciones era el Monte Somma. Desde él se obtenía una visión de la lava resguardado de los peligros de una excesiva cercanía. El geólogo John Richardson Auldjo (1883) estudió las diversas erupciones acaecidas entre 1631 y 1831. Es a través de sus imágenes como podemos comprobar la exactitud en el recorrido de las coladas de 1771 representada en las diversas obras.

La temática vesuviana se seguiría manteniendo en las últimas décadas del siglo XVIII llevando a la realización de estudios científicos y sirviendo como inspiración a muchos otros autores. Del mismo Volaire se conserva Erupción del Vesubio a la luz de la luna en el Centre des Monuments Nationaux (antigua Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites) de París, una obra que reproduce una erupción del Vesubio en 1774. Aunque de medidas mayores a las obras anteriormente comentadas, la obra cuenta con exactamente la misma distribución y vista que las ya mencionadas, repitiendo personajes y hasta el árbol del primer término. Atlee comenta como esta obra, sin embargo, fue encargada a Volaire por Berget de Grandcourt en 1774 y entregada ese mismo año. Muy probablemente se valiese

para su realización de las muchas notas que tenía del volcán y de las obras que había realizado durante los últimos años, puesto que no aporta ninguna novedad a nivel compositivo y simplemente repite esquemas previamente vistos. Así mismo, el Museo de los Agustinos de Toulouse conserva una Erupción nocturna del Vesuvio sin fecha, de características idénticas a las obras que reproducen la explosión del 1771, acercándose más a la pintura de la colección de Didier Aaron que a la copiada por Carnicero.

Si en el caso de las obras de Carnicero y Volaire los autores representaron el fascinante fenómeno de la explosión del Vesubio, en el caso de la siguiente obra lo que se buscaba no era la captación del hecho científico y cultural, si no el dejar patente, a modo de tratado, la explotación minera americana, los procesos y los materiales que se utilizaban y obtenían a tal efecto.

### 3. Quadro de Historia Natural, Civil y Geográfica del Reyno del Perú

En el Quadro de Historia Natural, Civil y Geográfica del Reyno del Perú (en adelante Quadro del Perú) encontramos una recopilación tanto de la tradición local como de los elementos naturales y comerciales que caracterizaron al Virreinato Peruano (Fig. 3). El cuadro fue concebido para des-



**Figura 3.** Quadro de Historia Natural, Civil y Geográfica del Reyno del Perú. Museo Nacional de Ciencias Naturales. Madrid.  
**Figure 3.** Quadro de Historia Natural, Civil y Geográfica del Reyno del Perú. Museo Nacional de Ciencias Naturales. Madrid.

tacar todos aquellos elementos representativos de ese virreinato y realizar un compendio sobre Perú. La obra, más cercana a un tratado que a una pintura, careció de la relevancia que debería haberle sido otorgada en el momento de su realización. De haberse tratado de un texto impreso, probablemente esta habría sido publicada y la información que traslada habría llegado a muchos más estudiosos del momento. Por el contrario, al limitarse su visualización a la Real Secretaría de Hacienda, para donde fue concebido, únicamente pudo ser observado por unos pocos privilegiados.

Pintado por Louis Thiebaut e ideado, documentado y redactado por José Ignacio Lequanda, el cuadro se circunscribe a los estudios publicados por este último en el Mercurio Peruano en 1793 y 1794. El lienzo, de 331 cm de ancho por 118,5 cm de altura, cuenta además de con las imágenes con un texto que, en la transcripción de Francisco de las Barras de Aragón (1912), ocupa 59 páginas. En dicho texto, aparte de la clasificación y descripción de las especies y lugares que en el cuadro aparecen reflejados; de la “Fundación del Imperio Inca y su conquista”, la “Descripción geográfica del Reyno del Perú”, la “Población antigua y moderna del Imperio Peruano”, el “Sistema de gobierno de los emperadores Incas y Españoles”, las “Riquezas naturales del Reyno y sus presentes valores”, el “carácter de los peruanos Indígenas y Naturalizados”, el “Comercio Marítimo y Terrestre”, la “Real Hazienda del Virreynato del Perú”, la “Montaña Real y sus Naciones de Indios Salvages”, “Sucesos Salvages desde la conquista del Imperio”. También hablará de cada una de las diversas intendencias de Trujillo, Lima, Arequipa, Tarma, Puno, Guancavelica, Guamanga y Cuzco. Esta transcripción del texto será también importante a la hora de poder datar la obra puesto que, el deterioro de la obra, previo a su restauración por parte del Instituto de Patrimonio Cultural Español, resultó en pérdidas pictóricas que causaron la desaparición parte de esta.

José Ignacio de Lequanda y Escarsaga nació en Gordejuela, Vizcaya, en 1747 y se localiza su llegada a Perú entre 1764 y 1768, coincidiendo su llegada con el arribo al continente de la comitiva que acompañaba a su tío, el obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón. Tras una carrera administrativa que incluye el puesto de auxiliar de cuentas del Banco de Rescates en la ciudad de Potosí bajo el gobierno del Virrey Amat y Junient, su trabajo como revisor y ordenador de los Reales Derechos de Almojarifazgo y Alcabalas (1777),

contador Interino en el Tribunal de Cuentas de la ciudad de Lima (1779) y “contador supernumerario” y posteriormente “contador de resueltas”, pasaría en 1782 a formar parte de la comitiva que siguió al Obispo Martínez Compañón, su tío, en la visita a la diócesis. Esta duraría desde 1782 hasta 1785, tras el nombramiento de este como obispo de Trujillo. Durante dicho tiempo Lequanda se estableció en Trujillo para ejercer como “Tesorero de las Cajas Reales” y en 1785, sería nombrado Tesorero Real de la ciudad de Huamanga. Un año más tarde sería nombrado Contador General de la Aduana de Lima y en 1788 se trasladaría nuevamente a Trujillo para ejercer allí de Contador Real, cargo en el que se mantendría hasta su regreso a España en 1796. En el mismo año de su regreso escribiría la Memoria de Gobierno del virrey Francisco Gil de Taboada, personaje con el cual tenía una amistad política y que sería uno de sus textos más destacados en el momento. En 1791 se encargaría de la realización de un informe para el virrey Gil de Taboada, explicando un nuevo sistema de comercio exterior para desarrollar un mejor modo de explotación de los recursos peruanos y en 1798 sería nombrado Contador Mayor del Tribunal de Cuentas de Lima, puesto que nunca llegó a ocupar puesto que se quedó en España. Antes de volver a España, en 1794, escribiría el manuscrito, conservado a día de hoy en el British Museum, titulado *Idea Sucinta del Comercio del Perú*. Al volver a la Península, Lequanda, establecería un fuerte vínculo con el Duque de Alcudia, Godoy, quien le animaría a realizar el Quadro del Perú y quien, muy probablemente le recomendase a Thiebaut como pintor capaz de desarrollar su idea (Peralta, 2014).

La Guerra de la Independencia española supuso la paralización de las actividades científicas de Ultramar y la Independencia Peruana pasaría a suponer una herida por el territorio perdido. Sería precisamente esta riqueza la que se ve reflejada en el Quadro. Debido a su gran tamaño y formato apaisado estaba claramente ideada para ser vista y leída por todo aquél que pasase por la Hacienda de Indias, y así potenciar la idea de riqueza y variedad del continente americano. El óleo, marcado por el pensamiento ilustrado, no se limitaba a la representación de las especies de flora y fauna que en él aparecían, sino que buscaba traslación al mundo real de aquello en él representado a modo de tratado. Tal sería esta idea que, como bien se especifica en su informe de restauración (Bruquetas, 2005), la sustancia

utilizada por Lequanda para introducir el texto en el cuadro no sería pintura, como sucede habitualmente, si no que se trata de tinta normal, la cual no será barnizada para que no amarilleara e hiciera finalmente incomprensible el texto.

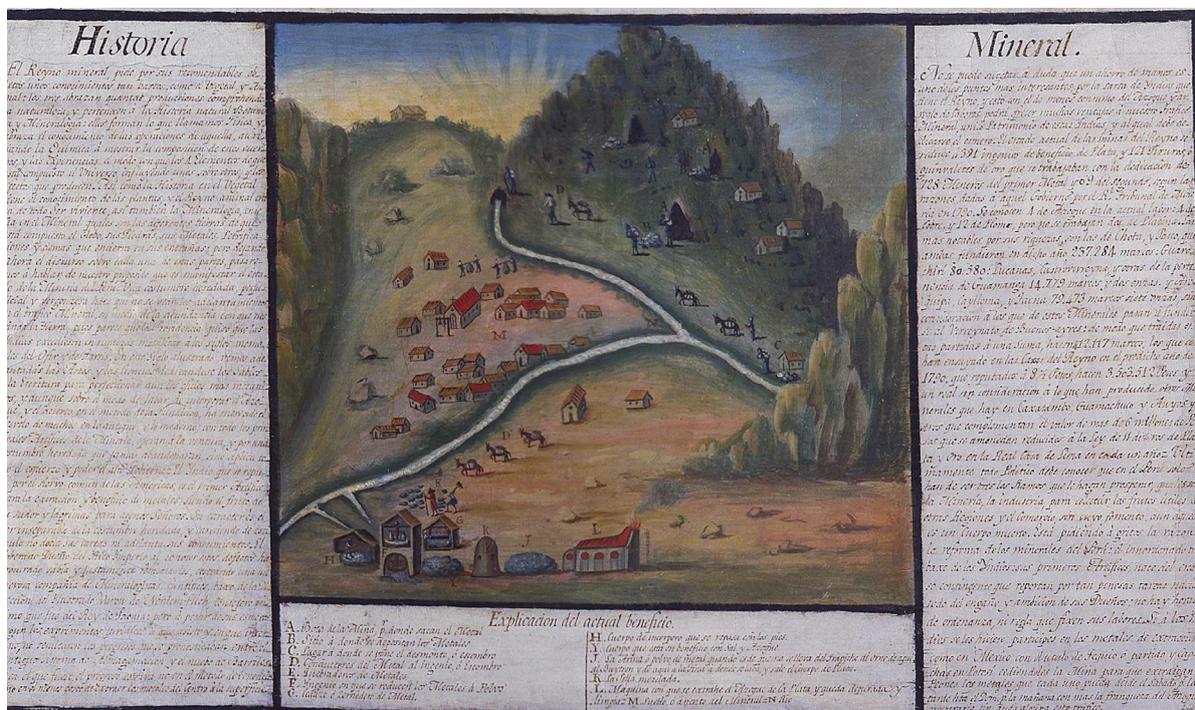
Como comentábamos en el caso del cuadro de Carnicero, el pintor en ningún momento vio con sus propios ojos al natural todo aquello que iba a representar. Para él, sus “ojos americanos” serían todas las imágenes tomadas por los diversos exploradores que formaron parte de expediciones a Perú e incluso a regiones no peruanas, ya que varios de los animales que aparecen en el cuadro no son autóctonos. Sin embargo, al contrario que con el cuadro del Vesubio, Lequanda sí que tenía un amplio conocimiento del continente americano por lo que en el caso de haber tenido Thiebaut alguna duda podría habérsela resuelto él.

Una de las características de las representaciones científicas, tanto de plantas, rocas o animales y personas, era buscar la plasmación más o menos fiel a la realidad, especialmente de aquellos elementos que no existían en el continente europeo; así como realzar los principales valores del “producto” que querían presentar al resto del mundo. Esta idea de catálogo de especímenes sería reflejada en el Quadro del Perú de una for-

ma diversa puesto que, aunque siempre va a estar dentro de un contexto naturalista, su público no era científico y su intencionalidad era ensalzar las riquezas de la corona en Perú (variedad natural, riqueza minera...).

Compuesto por 194 imágenes y gran cantidad de texto, el tamaño de la obra es un claro ejemplo de esto, ya que en la escala en la que está ejecutado el cuadro resultaría altamente complicado realizar un estudio pormenorizado de las diferentes criaturas y plantas que allí aparecen. La obra destaca como ejemplo, poco habitual, de tratado histórico-científico plasmado en forma de cuadro. Al margen de las imágenes, el cuadro cuenta con dos tipos diferentes de texto en él; por un lado, lo que denominaremos leyendas explicativas, en las cuales se narra la historia de Perú, sus regiones, etc., y por otro lado las leyendas descriptivas encargadas de acompañar a las imágenes. En esta ocasión el término “leyenda” no se limita a ser, como dice la Real Academia de la Lengua en su diccionario, un texto que acompaña a un plano, grabado, cuadro, etc. sino que adquiere un carácter propio más allá del de mero acompañante.

El fragmento de la obra que nos compete en este artículo es la “Montaña Real y sus Naciones de Indios Salvajes” (Fig. 4). La imagen, empla-



**Figura 4.** Quadro de Historia Natural, Civil y Geográfica del Reyno del Perú. Detalle Mina de Gualgayoc. Museo Nacional de Ciencias Naturales. Madrid.

**Figure 4.** Quadro de Historia Natural, Civil y Geográfica del Reyno del Perú. Gualgayoc mine detail. Museo Nacional de Ciencias Naturales. Madrid.

zada en el centro de la obra, bajo el plano, está basada en la recogida en el Trujillo del Perú (1782–1785), de Martínez Compañón, recopilada durante el viaje realizado por su diócesis tras haber sido nombrado en 1779. En él el obispo recopiló, en nueve tomos, una serie de datos económicos, naturalistas, sociales, geográficos e históricos.

¿Por qué decidieron colocar en el centro de la composición la representación del cerro mineral de Gualgayoc o Chota junto al plano de Perú cuando realmente el grueso de la importancia del cuadro habría de residir en las plantas, animales y figuras humanas que aparecen? La causa más factible de esta representación en el centro de la obra se debería a la defensa que Lequanda habría realizado de esta mina y a la importancia que ésta tenía de cara a la Hacienda. Con ella crearía un claro vínculo con el receptor de la obra, el ministro de la Real Hacienda de Indias. Hay que tener en cuenta que la minería en Hispanoamérica suponía uno de sus principales focos económicos, principalmente de los yacimientos de plata. Esta sería una de las principales para la extracción de plata de la región. Pero no solo por el valor económico de este terreno en sí es por lo que está ahí representada, sino porque en el fondo se dota a la obra de la idea de que todo lo representado alrededor al cerro gira en torno a la economía; de ahí que esté en el centro de la composición justo debajo del plano del Perú, haciendo una equiparación entre la importancia geográfica del territorio y su importancia económica.

El plano plasmado en la obra está utilizando una orientación en sentido Este-Oeste, en lugar de la convención actual Norte-Sur. Esta orientación, común en nuestros días, era utilizada principalmente en mapas mundi o mapas a pequeña escala, pero no así en el resto de representaciones. Mediante la colocación Este-Oeste, no solo consigue una mejor adaptación de los elementos del resto de la obra con el fin de colocar la mina de Gualgayoc también en el centro de la composición, sino que además crea la sensación de que todos los animales y plantas que están allí pintados han sido sacados del interior de ese mapa y tierra. Con la llegada de las expediciones científicas pasarán a cobrar una importancia diversa los planos puesto que pasarán de reflejar información de interés para las expediciones comerciales, las rutas, etc. a dotar de relevancia a los elementos naturales que en ellos se recogen. Si bien es cierto que ni siquiera en estos casos se

hará una puntualización detallada en los mismos, sí que se intentará señalar las montañas y sus ríos y las diferentes “intendencias” de cara a una mayor facilidad a la hora de estudiar las diferentes regiones. Los planos que se reflejan en la obra de Martínez Compañón (1782–1785), fruto del detenido viaje que había realizado por Trujillo, no marcan sin embargo nada más allá de la topografía y la demarcación de las regiones.

Boixereu y Robador (2021) hacen referencia a las imágenes del cerro pertenecientes al legado del virrey Amat (1774), a Miguel Espinach (1800) y a Mariano Manrique de Lara y Joaquín de Burgos (1800), además de la del Martínez Compañón y Lequanda. Como ellos mismos comentan, el carácter documental de las imágenes en papel recopiladas por los tres primeros no se limitaba a recoger el proceso técnico de extracción si no que, debido a que al ser el estado dueño de los recursos del subsuelo y conceder a los mineros la explotación del mismo a cambio de un impuesto, tenían que permitir mantener un registro de las minas. De estas imágenes se recogen los filones, su orientación, su intersección, el buzamiento de los mismos, imágenes en tres dimensiones del cerro, etc. todo con un interés centrado en su conocimiento de cara la extracción de materiales. En lo concerniente a la imagen de Lequanda, y al contrario que lo que sucede con las imágenes en papel, la representación se limita a los procesos exteriores de la mina, únicamente señalando las entradas a las minas con una paleta cromática más oscura, pero destacando el proceso que ocurre en el exterior de la misma, una vez se ha extraído el metal. Para ello Lequanda se vale de una leyenda explicativa y unos textos que describen lo que allí se está realizando. Debido a esta representación del procesamiento de los minerales, la imagen de la mina de Gualgayoc, se puede considerar el único ejemplo de escena que aparece en aparecen en el Quadro del Perú, ya que es la única imagen en la que sí que existe una unión entre los fondos y los personajes. El resto de las representaciones carecen de esta interacción, no habiendo relación ni entre las plantas y las aves que las acompañan, como se puede observar en algunos de los textos.

Al margen de los textos explicativos de las imágenes y de las descripciones, nos encontramos con textos que tienen importancia en sí mismos. Estos no pueden ser relacionados con las imágenes, ni como introducción general de las mismas, ni como contextualización. Dichos tex-

tos hacen referencia a las diferentes intendencias, en vinculación con el mapa y, en la representación de la mina, puntualiza sobre su historia y destaca el reino mineral. Lequanda (1799) ya describe esta estructura en el discurso preliminar del cuadro.

“Para proceder con orden, hemos dividido nuestro cuadro en tres partes. Comprende la naturaleza, la geografía física que ocupan el centro presentando la tierra sin otro adorno que sus montañas, ríos y costas marítimas. En la segunda se notan los varios establecimientos que se han formado los hombres y las divisiones políticas en que han repartido el terreno, el número de sus habitantes, y el uso que hacen de las producciones naturales e industriales para el giro del comercio y para acudir a sus necesidades. La parte principal se consagra a la historia natural. Una descripción de cada uno de los animales raros de esta parte de América produciría una obra muy voluminosa y ajena de nuestro ingenio: la simple inspección de sus figuras dibujadas con la mayor exactitud y presentadas con sus naturales colores da ideas más exactas que las descripciones más prolifas que son propias de los que se ciñen a tratar únicamente de este ramo con método científico”.

A nivel compositivo, el óleo, establece relaciones no solo con los libros de viajes de los naturalistas sino también con las estructuras de los gabinetes o “cámaras de curiosidades” en las que cada uno de los elementos expuestos eran emplazados de un modo teatralizado para mayor admiración de los visitantes a las mismas. Bleichmar (2014) habla de la relación existente entre esta composición y la de las cajoneras de viaje, en donde cada viajero organiza el mundo en función a como quiere mostrarlo. Lequanda organizaría su trayectoria por Perú en este “cajón” al óleo. Estos sistemas de cajones permitían ordenar sin esfuerzo los objetos coleccionados, acoplándolo todo al tamaño que estos limitaban: exactamente el mismo ajuste que las imágenes de los animales tienen que sufrir para poder establecerse dentro del cuadro. Tanto a esta obra, como a los libros de los naturalistas, las cajoneras y los gabinetes de Historia Natural les une otra idea común, la de aislar para comprender. Contrasta por lo tanto el hecho que no aparezca representado ningún mineral en la obra limitando al espectador a la extracción del material, pero no la apreciación del material “de cerca”. La falta absoluta de representación de rocas, fósiles y

gemas crea un gran vacío en el cuadro en el que fue uno de los campos más importantes para el desarrollo económico americano.

Bajo el plano del virreynato del Perú nos encontramos la reproducción de la mina llamada de “Gualgayoc o Chota”. Este cerro mineral, se situaba en la provincia de Cajamarca en una zona actualmente conocida como Hualgayoc, y fue utilizado para la extracción de plata y azogue, entre otros minerales. Boixereu y Robador hacen referencia también a la existencia de menas complejas de plata, zinc, plomo, cobre, oro, molibdeno, arsénico y antimonio. No es de extrañar que, con la trayectoria profesional de Lequanda este quisiese dotar al cerro de la relevancia que el aspecto económico que suponía como fuente de mineral y riqueza local. La economía española, que giró durante mucho tiempo en torno a la extracción de metales americanos, tuvo a la minería como pilar fundamental. Sin embargo, la gestión de esta mina es criticada debido a la ineficacia del método de extracción y gestión. Todo lo relacionado con las vetas, tipo de extracción y zonas mineras más ricas fue durante tiempo celosamente guardado de cara al extranjero, pero sin embargo, estos mismos autores, señalan como encontramos información detallada de la composición de este cerro en los dibujos realizados con anterioridad a ese lienzo por de Joaquín Ramón de Iturralde (1774) para el legado del virrey Amat. Boixereu y Robador (2021) estudian la Carta geográfica de la provincia de Caxamarca y de los Huambos que, para ilustrar las noticias que se dan del descubrimiento echo del cerro de Gualgayoc y sus minas de plata, se ha sacado individualizando su sitio y el de los ingenieros que con ocasión de los muchos metales que se estan sacando se han fabricado para su veneficio y las imágenes que en ella se representan del cerro. Lequanda describe la tradición mineralógica, en el texto titulado Historia que acompaña a la imagen, como “una costumbre heredada, perjudicial y vergonzosa hace que no se vean los adelantamientos en el tráfico Mineral, en medio de la abundancia con que nos brinda la tierra...” A pesar de las palabras no busca con ello una crítica al sistema minero, si no a las metodologías tradicionalmente utilizadas. Según dice Lequanda en la Historia del Cerro Mineral “El método de la Fundación ha merecido el desvelo de muchos en lo antiguo y lo moderno, con todo, los principales artífices de la minería operan a la ventura, y por una costumbre heredada que jamás abandona-

rán, si no aplica todo el esfuerzo y poder el alto Gobierno”.

Una vez más nos encontramos con que, al igual que en el caso del plano del Perú, Thiebaut tomaría de referente el Trujillo del Perú. En este caso, no se limitaría más que al concepto y no a copiar exactamente la lámina realizada por Martínez Compañón (1782–1785), puesto que, si establecemos una comparativa de imágenes, observamos como apenas hay coincidencias entre ellas, más allá que ambas reflejan es el sistema de explotación de la mina. Aun tratándose de la misma mina resultan curiosas las dos visiones de la explotación, llenas de contrastes. Lequanda (1799) define su leyenda como la Explicación del actual beneficio y para Martínez Compañón (1782–1785), es simplemente la “Explicación”. Mientras que en el Quadro del Perú la atención queda focalizada en la metodología que siguen para la explotación de la mina, en la ilustración del Trujillo del Perú el interés se establece en las vetas y rumbos de agua que recorren el cerro mineral, lo que se asemeja más con las imágenes que también recogería el virrey Amat. Martínez Compañón (1782–1785) establece con relativa precisión las coordenadas en las que se encuentra y señala la orientación del cerro mientras que, en el óleo, Lequanda centra su atención en destacar el proceso minero del que se valen para la extracción, pero no dónde se localizan las vetas ni cómo explotarlas. Una vez más comprobamos como este último se focalizaría más en el aspecto económico, teniendo siempre presente el destinatario de la obra.

Martínez Compañón acompaña el dibujo del texto “el cerro Mineral de Gualgayoc, Provincia de Caxamarca del Obispado de Trujillo del Perú visto en perspectiva distancia de seiscientas varas al Norueste, y los rumbos que corren sus vetas”. A los lados de la imagen emplaza los asientos de Micuipampa y el Purgatorio a fin de poder situar con mayor precisión la mina. Muy probablemente uno de estos asientos sea el reflejado en el Quadro del Perú, pero, debido a la escasez de datos aportados por Lequanda y Thiebaut, la única referencia que tenemos del pueblo allí reflejado es su identificación con la letra M, descrito en la leyenda como “Pueblo o asiento del Mineral”.

En lo que concierne a la técnica de extracción mineralógica el Quadro del Perú resulta mucho más interesante. Es precisamente la técnica de extracción de los minerales aquello que resulta más enriquecedor y que aporta una menor canti-

dad de información sobre la mina en sí. La plasmación de los “quebraderos de metales”, el “ingenio en que se reducen los metales a polvo”, el “cedazo o cernidero de metal”, el “cuerpo de incorporo que se repasa con los pies”, el “cuerpo que está en beneficio con sal y azogue”, “la harina o polvo de metal”, “la sella mezclada” y la “maquina con que se extrae el azogue de la plata” reflejan con relativa precisión los diferentes ingenios de los que se valían para procesar los metales que del cerro se extraían. Todos ellos constituyen la metodología tradicional del tratamiento del Azogue mediante la técnica de los patios. Como bien explica Lang (1999) esta tecnología procesaba la mayoría de la plata en América permitiendo el tratamiento de grandes cantidades de la misma y resultaba bastante más económica que las utilizadas previamente. Junto con la plasmación de los ingenios se representan en la obra el desarrollo de los distintos oficios vinculados con cada uno de estos elementos, así como las personas que lo desarrollan. Martínez Compañón, por su parte, dedicará ilustraciones individuales a varios de los elementos que Thiebaut especifica en el cuadro, aclarando así lo que no queda especificado en la imagen general.

En relación al trabajo desarrollado en los diferentes ingenios, podemos observar cómo en el quebradero de metales, comparándolo con las razas retratadas en la parte superior del cuadro, quien está machacando el metal con un mazo es uno de los denominados por el propio autor “negro” y, junto a él, observando, está un “limeño”. Sin embargo, en la parte superior de la imagen, en la parte más alta de la montaña, aparece un porteador vestido de azul y blanco con un sombrero azul, el cual establece una evidente semejanza con el denominado “Indio de la Sierra”. Este indio también aparece trabajando en el “cuerpo de incorporo que se repasa con los pies”, ya que no solo se le considera válido para la minería, sino que además se le considera importante como “agricultor, el traginante, y el brazo fuerte para mantener la opulencia del Español”. La vestimenta de todos estos individuos coincide con la del retrato como nación civilizada, para mayor identificación de la relación cargo-trabajo, de todo aquel que observase el cuadro en la Real Secretaría de Hacienda de Indias. Lequanda sentía, además, por ellos un especial interés ya que no solo se preocupaba de las labores que habrían de desarrollar en la mina, sino si hacían de ella una explotación coherente o no. A ello hace refe-

rencia en el texto Mineral que acompaña a la representación de la mina, diciendo:

“Está pidiendo a gritos la Razón la reforma de los minerales del Perú: el inordinado trabajo de los Indios: sus primeros Artífices, nace del escaso contingente que reportan por tan penosas tareas nacido todo del engaño y ambición de sus Dueños: no hay horas de Ordenanza, ni regla que fixen sus labores. Si a los Indios se les hiciese partícipes de los metales de extracción [...] prosperaría sin duda alguna este tráfico”.

Ya se ha mencionado cómo, partiendo del cuidado que tiene Lequanda a la hora de realizar las explicaciones y de Thiebaut en sus representaciones, contrasta la carencia de imágenes de minerales entre las que configuran el lienzo. No sólo no aparece ningún tipo de vinculación a los mismos en los fondos de los especímenes allí reflejados, sino que tampoco lo hace en la representación de la mina en sí, ni en los alrededores de la propia imagen. Este contraste es aún mayor cuando, leyendo el texto que acompaña esta imagen bajo el nombre de Mineral, podemos ver la importancia que le otorga Lequanda a la producción minera.

“No se puede sujetar a duda que un ahorro de manos es uno de los puntos más interesantes, por la sarta de Indias que tiene el Reyno, y esto, con el de menos consumo de azogue y arreglo de labores podrá ofrecer muchas ventajas a nuestro Tráfico Mineral, único patrimonio de estas Indias y al cual debe dedicarse el esmero”.

El celo con el que desde siempre se habían tratado los temas comerciales y mineros podría ser una de las principales razones de esta carencia de imágenes minerales; pero, por el contrario, sí que Lequanda hace una descripción detallada de la producción de las diferentes minas peruanas. De igual modo, viendo la capacidad de Thiebaut para dejarse influir por las láminas del Trujillo del Perú, resulta particular que no se valiese de los minerales allí representados para incluirlos en el cuadro.

#### 4. La gruta de Posillipo en Nápoles del Real Laboratorio de Piedras Duras del Buen Retiro

Si en el Quadro del Perú es la falta de representación de los minerales extraídos de la mina

lo que más puede chocar del lienzo, en el caso de La gruta de Posillipo en Nápoles es precisamente su aspecto mineral el que nos llama la atención. La obra copia, usando piedras duras, el óleo pintado por el pintor, originario de los Países Bajos, Gaspare Van Wittel (conocido como Vanvitelli debido a su larga trayectoria en Italia) en el primer tercio del siglo XVIII, La Gruta de Posillipo (Fig. 5). Ambas obras pertenecen en la actualidad a los fondos del Museo Nacional del Prado, aunque no siempre estuvieron compartiendo colección. Si bien la obra en piedras duras llegó directamente desde la Colección Real, el óleo llegó a la colección del Prado en 1930 a través de una donación de Xavier Laffitte y Charlesteguy tras la herencia de León Adolfo Laffitte Maurin (1809-1876). Esta, realizada en la segunda mitad del siglo XVIII por el Real Laboratorio de Piedras Duras del Buen Retiro, tiene unas dimensiones de 38,3 x 48,4 cm, lo que la hace ligeramente más grande que el óleo de Vanvitelli, de 32 x 37cm, que conserva el Prado.



Figura 5. La gruta de Posillipo en Nápoles. Real Laboratorio de Piedras Duras del Buen Retiro. Museo Nacional del Prado.

Figure 5. Posillipo's grotto in Naples. Real Laboratorio de Piedras Duras del Buen Retiro. Museo Nacional del Prado.

Según el Diccionario de Mobiliario del Tesoro del Ministerio de Cultura de España la técnica de Piedras duras hace referencia a “Piedras semi-preciosas -jaspes, ágatas, etc.- con las que se arman mosaicos decorativos para ornamentar las superficies de ciertos muebles de lujo. Un texto del siglo XVI los describe como “jaspes ensamblados y revestidos sobre madera”. Por lo general, la terminología artística “piedra dura” se emplea como genérico para describir una gran

variedad de piedras compactas, opacas, de colores brillantes y susceptibles a un buen pulimento.

A raíz de las excavaciones arqueológicas del siglo XVI en Roma se acrecentó el interés por la utilización de las piedras raras y mármoles y el tratamiento dado por los habitantes de la Roma imperial a las mismas. Este interés se vería difundido a otras partes de la Europa del momento, surgiendo gran cantidad de coleccionistas de estos objetos. El interés del Renacimiento por emular las técnicas romanas llevaría a la creación de talleres en donde se desarrollarían piezas imitando el opus sectile romano. Aguiló (2004) hace referencia a cómo en ellos se dedicarían a la realización de taraceas mediante la incrustación de piezas irregulares de piedras de diversos colores, principalmente de mármoles y piedras duras. Si bien el desarrollo de esta técnica fue iniciado en Roma con piedras calizas, y por lo tanto más blandas, y en Florencia, con piedras de origen silíceo, más duras, en el siglo XVI. En esta última ciudad, bajo mecenazgo de la familia Medici, se desarrollaría la creación del Opificio delle Pietre Dure. En el siglo XVIII, Carlos de Borbón, rey de Nápoles y Sicilia, y futuro Carlos III de España, fundaría en 1737 el Real Laboratorio delle Pietre Dure di Napoli en un edificio anexo a la iglesia de San Carlo alle Mortelle, con artesanos locales formados por artistas florentinos traídos del Opificio florentino. Tassinari (2010) menciona cómo se trajo de Florencia al que sería el director del laboratorio, Francesco Ghinghi, quien tenía una trayectoria reconocida en la talla de piedras duras. Tras ser nombrado rey de España se llevaría consigo algunos de los mejores artistas de este laboratorio al que fundaría en Madrid, el Real Laboratorio de Piedras Duras del Buen Retiro. González-Palacios (2001) habla de los documentos encontrados en el Archivo de Simancas en dónde se indica que para el laboratorio vienen de Florencia, el 9 de octubre de 1761, Domenico Stecchi y Francesco Poggetti, quienes estarían al frente de su dirección, hasta su muerte. Con ellos, también vendría el hijo de este último, Luis Poggetti, quien trabajaría con ellos en el Real Laboratorio desde el principio y figuraría como segundo director, desde 1786 hasta 1794 y continuaría como director hasta su cierre, en 1808. Stecchi y Francesco Poggetti se encargarían, durante el año siguiente a su llegada, de la compra de materiales para poner en marcha el laboratorio madrileño, emplazado junto a la Fábrica de Porcelana del Buen Retiro. González-Palacios (2001)

menciona que el 19 de febrero de 1762 se pagaron los gastos del viaje en Madrid y en junio el material necesario para la puesta en marcha del laboratorio. En 1767 llegarían 19 cajas de piedras duras de Florencia y se seguiría contando con piedras italianas durante las décadas sucesivas. También se importaron piedras de Francia, Inglaterra e incluso Esmirna, aunque en los primeros años de la década de los 70 se realizaron expediciones por España en busca de piedras que sirvieran a su propósito a fin de evitar la dependencia del exterior. Carlos III se vio personalmente involucrado en la búsqueda de estos materiales. González-Palacios (2001) también destaca como, antes de la llegada de las piedras de Florencia, el rey estuvo analizando una piedra de jaspe de los alrededores de Sevilla e incluso envió a Francia un tablero con una muestra de mármoles de España que se encuentra actualmente en la Galerie Minéralogique del Jardin des Plantes en París.

El interés por las piedras duras en la segunda mitad del siglo XVIII se vería reflejado en la amplia producción y muestrarios que se conservan del mismo. La utilización de las piedras duras no fue únicamente dedicado a trabajos decorativos y arquitectónicos si no que sería igualmente empleado en la fabricación de piezas de joyería, lo que ayudaría a una mayor difusión. La importación de piedras de diferentes puntos de Europa se debería precisamente a la calidad de las mismas y su imposibilidad de encontrarlas en España. Como ya hemos mencionado, el interés de Carlos III en la materia no se limitaría exclusivamente a las piedras. El desarrollo del pensamiento ilustrado, el impulso de las excavaciones arqueológicas y las técnicas y productos allí encontrados, la creación de reales fundaciones, así como el interés por conocer lo que sucedía en otras partes de su reino, sería una de las principales líneas de su idiosincrasia.

La obra del Museo del Prado representa uno de los lugares preferidos, a las afueras de Nápoles, por los viajeros del Grand Tour, la Gruta de Posillipo (también llamada Grotta Neapolitana, Gruta del poeta Virgilio o Grotta di Pozzuolli). Esta gruta estaba vinculada a la historia de Virgilio y se pensaba que esta fue su lugar de enterramiento. Sin embargo, este no suponía su único atractivo. Amato (2000) hace referencia a cómo la gruta, en realidad, no es una gruta natural, sino que se trata de un túnel excavado en época del Imperio Romano, cuya finalidad fue la unión de las

poblaciones de Neapolis (Nápoles) y los Campos Flegreos de Putteolis (Pozzuoli) en el año 37 d. C. En la actualidad este túnel, de no estar cegado, conectaría los barrios napolitanos de Fuorigrotta y Chiaia. Durante el I siglo a. C., Puteolis, había alcanzado su plenitud militar y económica y era uno de los mayores puertos del Mediterráneo Occidental. La vía de conexión con Neapolis era a través de las colinas, por un camino que databa de la fundación de Puteolis en 194 a. C., y era conocido como a via delle colle (el camino de las colinas). El túnel, de 711 m de longitud, tiene una orientación este-oeste y cuenta con dos pozos de ventilación inclinados e inicialmente su anchura fue de 4,5 m para permitir el paso de dos carros. A finales del siglo XVIII, entre 1793 y 94, Leandro Fernández de Moratín describiría en su *Viaje a Italia* (ed. Manuel Rivadeneyra, 1867) la sensación de tránsito por la misma.

“Además de la luz que recibe por ambas bocas, tiene dos ventanas por la parte superior, que aunque la añaden poca claridad, sirven para dar al aire más corriente; toda esta obra está hecha a pico, sin otro artificio ni más pedazos de fábrica que los necesarios para igualar algunas hendiduras o quiebras. Si el día no es muy claro, hay en ella demasiada oscuridad, y los que van y vienen con carruajes gritan a la marina o a la montaña para avisarse recíprocamente unos a otros del lado a que deben inclinarse; las voces de los pasajeros y el ruido de las caballerías y las ruedas retumba en aquella oscura bóveda, y parece que va a caer la gran montaña que tiene encima. En medio de esta gruta hay una pequeña capilla, socavada igualmente en la piedra con una Virgencilla, una lámpara moribunda y un santero mugriento, pálido, de ásperas barbas, que parece un sacerdote de Hécate.”

La primera gran modificación de la gruta fue realizada por Alfonso V de Aragón, en 1445, con la finalidad de rebajar el suelo, labor que sería continuada en los siglos sucesivos por el virrey Pedro Álvarez de Toledo, entre 1532 y 1553, y quien, según Fernández Moratín (circa 1793) nivelaría el suelo y lo empedró como las calles de la ciudad, y Carlos III. En su inicio, el nivel del suelo se encontraba a 40,9 m sobre el nivel del mar, llegando a rebajarse hasta los 25 m, pero debido al mal estado de la misma, durante el siglo XX se rellenó, con la finalidad de estabilizar el terreno. Esta inestabilidad estaría causada, no solamente por los rebajes del terreno, si no por su composición de toba o tufo volcánico y supon-

dría la causa del cierre definitivo del mismo en la segunda década del siglo XX.

En el cuadro de piedras duras realizado por el Real Laboratorio, copia del óleo de Vanvitelli, observamos cómo, al igual que en el del Vesubio de Carnicero o el Quadro del Perú, el artista se valió de la copia directa de otra obra para representar un lugar en el que nunca estuvieron sus artífices. De la imagen de Vanvitelli en la que está basada estas se conservan, por lo menos, 13 versiones en las que no sólo varían los personajes y plantas, pero también los formatos, que cambian de vertical a horizontal. De todos ellos, es el perteneciente a una colección privada de Roma, el que parece ser el referente directo de la obra en piedras duras. En el Museo Diocesano, Chiostrò di Sant' Eustorgio de Milán, se conserva una copia de esta en donde se aprecia la exactitud en la representación de los personajes de la de Madrid. Apenas existen diferencias entre el mosaico y el óleo siendo las más evidentes la desaparición de las aves, la pérdida de los sillares en el muro tras el monumento de la entrada y la desaparición del perro que está en el camino. El resto de variaciones se deben a la adecuación de los materiales y la técnica.

No podemos olvidar que el artista llegó a Nápoles, en 1699, por invitación del Virrey de Nápoles, Luis de la Cerda, Duque de Medinaceli, para quien pintó gran cantidad de vistas de la región. Es posible, por lo tanto, que la obra que ahora se encuentra en Roma pudiese haber sido vista en Madrid por los artífices del Real Laboratorio y que la hubiesen utilizado como modelo para el mosaico. Por otro lado, esta imagen también podría haber sido directamente obtenida en Nápoles directamente, a través de algún dibujo, y copiada posteriormente en piedras duras. De ser esta segunda opción, el dibujo habría de ser a color, puesto que comparten las mismas tonalidades en los mismos puntos. Si se compara el óleo romano con el perteneciente al Museo del Prado podemos observar como este capta la imagen desde una mayor distancia, mostrándonos un punto de vista ligeramente más bajo y modificando por completo los árboles y plantas, así como a los personajes que transitan por la gruta.

A la entrada de la gruta se encuentra un monumento conmemorativo de las obras de acondicionamiento. Este monumento, sobre cuyo pedestal está sentado un personaje, hacía referencia a las diferentes intervenciones sobre la misma para que fuese apreciado por los visi-

tantes que se acercasen a la gruta. Sin embargo, no es el único testimonio de las modificaciones realizadas sobre el túnel romano puesto que, como se aprecia en el muro de la izquierda de la entrada, se representan una serie de entradas que habrían estado, en su momento, a ras de suelo. Encima de estas entradas podemos ver el monumento que está identificado como la tumba de Virgilio. La visita a esta tumba inspiraría a los visitantes un aire poético y los conducirían al clasicismo romano. Esta visita y vinculación con las descripciones de espacios relatados en la literatura clásica sería muy popular entre los viajeros del Grand Tour quienes identificarían estos espacios como locus amoenus (lugares idílicos). Es a ella, muy probablemente, a dónde se dirijan los tres personajes que se encuentran en el flanco superior izquierdo y que están siendo conducidos por un cuarto que, situado entre ellos y la tumba, señala hacia ella con una vara. La zona de Mergellina, emplazada en el barrio de Chiaia y donde se encuentra la entrada a la gruta, fue centro esotérico de la ciudad de Nápoles durante el siglo XVIII. Fernández de Moratín () haría también referencia a la edificación situada sobre la gruta.

“En la misma montaña de Possilipo, a distancia de dos tiros de bala de este paraje, volviendo hacia la ciudad, está sobre la boca de la gruta de Puzol el sepulcro de Virgilio, si basta una tradición constante a crearle tal. Está dentro de una viña cercada, perteneciente al Duque de Pescolanciano; se va a él por sendas pendientes y torcidas, entre malezas incultas; y al verle, sólo se encuentran ruinas mal distintas, que afligen el ánimo y satisfacen poco la curiosidad. Parece que la fábrica se componía de dos cuerpos cuadrángulos de arquitectura, con una cúpula encima, plana en la parte superior, dentro se ve una pieza cuadrada, pequeña, cerrada en bóveda con nichos en las paredes; una puerta, con una ventana encima y dos troneras en el techo.”

Al margen de las obras de Vanvitelli, también contamos con una serie de representaciones de otros artistas del momento que nos presentan unas perspectivas ligeramente distintas, mostrándonos elementos que no podemos observar en la obra del pintor de los Países Bajos. Posiblemente, de estas, una de las más significativas sea el dibujo realizado por Pietro Fabris en 1776, en donde nos muestra la imagen situado junto al monumento de la entrada. Desde aquí nos per-

mite ver otra entrada que no se ve en los cuadros de Vanvitelli, junto al lado derecho de la entrada a la gruta. Al igual que ocurre con la que se encuentra en el lado izquierdo del monumento, esta está parcialmente cegada. Teniendo en cuenta a la altura a la que se encuentran ambas con respecto al suelo estas debieron ser realizadas con posterioridad al siglo XVI.

Por último, se cree que el mosaico habría sido realizado en los últimos años del Real Laboratorio de Piedras Duras del Buen Retiro, estando Luis Poggetti al mando de este. González-Palacios establece esta vinculación, y la de otros cinco cuadros más, apoyándose en la situación recogida en varios documentos de 1811 en donde se habla de cómo se los habría llevado Poggetti a Cádiz, sede del gobierno de España durante la invasión francesa, a fin de “salvarlos”. Sin embargo, esta aparente buena conducta sería recriminada por un juez de la ciudad quien le amonestaría por intentar empeñar una de las obras, consideradas como “alhaja” de la Corona.

## Consideraciones finales

La recopilación de imágenes relacionadas con la geología no sería algo que se limitaría exclusivamente a los dibujos de las expediciones y trabajos científicos del reinado de Carlos III. Imágenes captadas de la realidad y reflejadas en óleo, y de ahí representadas en piedras duras, no fueron una práctica puntual durante en la Europa del XVIII, como podemos ver en los ejemplos del cuadro del Vesubio o de la gruta, y su reproducción en multitud de vistas y formatos, indica el interés de los habitantes del momento por, no solo conocer estos lugares, sino por tener una representación visual de lo que allí sucedía. La inmediatez que transmite la imagen del Vesubio, que parece pintada a pie de colada de lava, capta ese deseo de transportar allí a los observadores de la misma. Por otro lado, la Gruta de Posillipo, no solamente busca reflejar este lugar del reino vinculado a Virgilio, sino que difunde la fantástica obra de ingeniería romana y su conexión con las coladas volcánicas y los campos flegreos, así como transporta a los que no tuvieron la posibilidad de realizar el Grand Tour, a uno de los lugares señalados en la visita a Nápoles. Es este deseo de transportar al espectador a otros terrenos de la corona desconocidos el que lleva a la realización del Quadro del Perú, trasladando a los observadores del mismo al otro lado del Atlántico y mos-

trando, no sólo lo que allí podían ver, sino en qué consistía lo que allí se hacía y cómo revertía en la Corona de España. Para ello nos muestra con detalle el proceso de extracción minera de la mina de Gualgayoc, una de los principales yacimientos de este mineral del virreinato del Perú.

## Referencias

- AA. VV. (1801). *El Viajero Universal*. Madrid. Imprenta de Villalpando. Tomo XVIII.
- Aglietti, F. (ed.) (1795). *Memorie per servire alla storia letteraria e civile*. Venezia, Volumen 20, 6.
- Aguiló, M. P. (2004). *Piedras duras. Origen y evolución histórica*. Madrid. Instituto de Historia, CSIC.
- Amato, L., Evangelista, A. M. V., Nicotera, M. V., and Viggiani, C. (2000). *The Crypta Neapolitana: A roman tunnel of the early imperial age*. Naples, Techno S.p.A., Department of Geotechnical Engineering, University of Naples Federico II.
- Atlee, J. (2011). *Nocturne: A journey in search of moonlight*. Chicago, University of Chicago Press, 158 pp.
- Audjo, J. R. (1833). *A Map of Vesuvius showing the direction of the streams of Lava in the Eruptions from 1631 A.D. to 1831 A.D.* Winsconsin, Departamento de Colecciones Especiales. Memorial Library, Universidad de Wisconsin-Madison.
- Cavanilles, A. J. (1795). *Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, poblaciones y frutos del Reyno de Valencia*. Imprenta Real. Madrid. 2 Vol.
- Barras de Aragón, F. (1912) "Una Historia del Perú contenida en un cuadro al óleo de 1799". In: *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*. Madrid. Tomo XII.
- Barreiro, A. (1929). *El viaje científico de Conrado y Cristián Heuland a Chile y Perú: organizado por el gobierno español en 1795*. Madrid, Publicaciones de la Real Sociedad Geográfica. Imp. del P. de H. de Intendencia e Intervención Militares.
- Bleichmar, D. (2014). "Imágenes viajeras: La cultura visual y la Historia Natural ilustrada". In: *El Quadro de historia del Perú (1799), un texto ilustrado del Museo Nacional de Ciencias Naturales (Madrid), Lima, Universidad Agraria la Molina*, 119-136.
- Boixereu, E., and Robador, A. (2021). "La cartografía como herramienta de la ordenación minera colonial: el yacimiento de Hualgayoc, virreinato de Perú (1774-1800)" In: C. Lois, and C. Montaner (eds) *El mapa como elemento de conexión cultural entre América y Europa: 8º SIAHC Simposio Iberoamericano de Historia de la Cartografía*. Barcelona, Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya, 11-21.
- Borderías Tejada, R. (2016). *La imagen artístico-científica en el Madrid de la segunda mitad del siglo XVIII*. Tesis. Universidad Complutense de Madrid. E-Prints Complutense. Repositorio Institucional de la UCM. 416 pp.
- Bruquetas, R. (2005). *Quadro de Historia Natural Civil y Geográfica del Reyno del Perú año 1799*. Informe de restauración. Madrid, Dirección general de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto de Patrimonio Histórico Español, Ministerio de Cultura.
- Christie's, 20/11/2021. <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/pierre-jacques-volaire-mount-vesuvius-erupting-by-night-5649650-details.aspx?intObjectID=5649650>.
- Christie's, 20/11/2021. [http://www.christies.com/Lot-Finder/lot\\_details.aspx?intObjectID=5701794](http://www.christies.com/Lot-Finder/lot_details.aspx?intObjectID=5701794).
- Della Torre, A. (1796). *Gabinetto Vesuviano del duca della Torre*. Nápoles. Impresor Vincenzo Talani.
- Diderot, D., and D'Alembert, J. R. (1768). *Encyclopédie Histoire Naturelle*. Vol. VI Minéralogie, pl. IV.
- Estala, P. (1801). *El viagero universal ó Noticia del mundo antiguo y nuevo*. Madrid, Imprenta de Villalpando, vol XXXVIII, 123-142.
- Fernández Moratín, L. (2021). *Viaje a Italia*, vol. 4. 9/12/2021, [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/viaje-a-italia--0/html/ff208f36-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_12.html#l\\_5\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/viaje-a-italia--0/html/ff208f36-82b1-11df-acc7-002185ce6064_12.html#l_5_).
- González-Palacios, A. (2001). *Las colecciones reales españolas de mosaicos y piedras duras*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 158-160.
- Hamilton, W. (1774). *Observations on Mount Vesuvius, Mount Etna, and other volcanos: in a series of letters, addressed to the Royal Society*, London, Impresor Thomas Cadell.
- Hamilton, W. (1776-1779). *Planches enluminées d'après les dessins faits et coloriés sur la nature même, sous l'inspection de l'auteur, par l'éditeur Pierre Fabris*, Paris, Pierre Fabris.
- Humble, W. (1843). *Dictionary of geology and mineralogy: comprising such terms in botany, chemistry, comparative anatomy, conchology, entomology, palaeontology, zoology, and other branches of natural history, as are connected with the study of geology*. London, H. Washbourne, 141.
- Hutton, J. (1795). *Theory of the Earth: With Proofs and Illustrations, in Four Parts*. London, Geological Society of London.
- Landa, M. F. (1999). "Azoguería y amalgamación. Una apreciación de sus esencias químico-metalúrgicas, sus mejoras y su valor tecnológico en el marco científico de la época colonial". In: *Llull*, vol. 2, 655-673.
- Lasso, J. (1863). *La marina real de España à fines del siglo XVIII y principios del XIX*. Madrid, Imprenta Viuda de Calero, vol. 2, 231-233.
- Lequanda, J. I. (1794). *Idea Sucinta del comercio del Perú y medios de prosperarlo con una noticia general de sus producciones*. Lima.

- Martínez, B. J. (1778–1785). *Códice Trujillo del Perú*.
- Martínez, M. A. (1997). Antonio Carnicero. Salamanca, Caja Salamanca y Soria, 26-27.
- Pasquale, G. A. (1869) *Flora vesuviana: o, Catalogo ragionata delle piante del Vesuvio confrontate con quelle dell' isola de Capri e di altri luoghi circostanti*. Napoles, Stamperia del Fibreno, 7.
- Peralta, V. (2014). "El virreinato peruano y los textos de José Ignacio Lequanda". *El Quadro de historia del Perú (1799), un texto ilustrado del Museo Nacional de Ciencias Naturales (Madrid)*. Lima, Universidad Agraria la Molina, 43-56.
- Ponz, A. (1774-1794). *Viage (sic) de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse que hay en ella*. Viuda de Joaquin Ibarra. Madrid. 18 vol.
- Osservatorio vesuviano. 05/12/2021. <https://www.ov.ingv.it/index.php/monitoraggio-sismico-e-vulcanico/vesuvio/vesuvio-storia-eruttiva>
- Saiello, E. B. (2010). Pierre Jacques Volaire (1729-1799), dit le Chevalier Volaire. Paris, Arthena.
- Serao, F. (1738). *Istoria dell'incendio del Vesuvio accaduto nel mese di maggio dell'anno 1737*. Scritta per l'Accademia delle scienze. Napoles, Imprenta de Novello De Bonis, 60- 95.
- Sturm, C. C. (1807). *Reflexiones sobre la naturaleza*. Madrid, Benito García y compañía, vol IV, 24 agosto, 317-318.
- Tassinari, G. (2010). *Lettere dell'incisore di pietre dure Francesco Maria Gaetano Ghinghi*, LANX, Rivista elettronica della Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici dell'Università degli Studi di Milano, 2010, 7, 61-149.
- Thünsen, J. (1999). "Painting and the rise of volcano-logy: Sir William Hamilton's Campi Phlegrae". *Endeavour*, 23(3), 106–109.
- Torre, G. M. della (1767). *Incendio dell Vesuvio accaduto li 19 d'Ottobre del 1767*. Napoles.