

**Toledo en las *Lettere*
d'un vago italiano ad un suo amico (1759-1764),
del «sutil» viajero Norberto Caimo**

**Toledo in the *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico*
(1759-1764), by the «subtle» Traveler Norberto Caimo**

ADOLFO DE MINGO LORENTE

Escuela de Arquitectura de Castilla-La Mancha
<https://orcid.org/0000-0002-9097-1155>

CESXVIII, núm. 34 (2024), págs. 241-273

DOI: <https://doi.org/10.17811/cesxviii.34.2024.241-273>

ISSN: 1131-9879

ISSNe: 2697-0643



Universidad de Oviedo



INSTITUTO FEIJOO DE
ESTUDIOS DEL SIGLO XVIII

RESUMEN

El viajero italiano Norberto Caimo visitó Toledo en noviembre de 1755. Su mordaz consideración de la ciudad, publicada, junto con el resto de su viaje por España y Portugal, con el título de *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico*, sería replicada algunos años después por Antonio Ponz en su *Viage de España*. Caimo, el «Vago Italiano», cobraba así una inusitada difusión a pesar de ser prácticamente desconocido para los lectores españoles. García Mercadal (1962) incluyó sólo una parte de su periplo dentro de su conocida antología de viajeros por España, dejando fuera su estancia toledana. Este artículo recoge esta parte de su viaje a partir de la edición original del tercer volumen de sus *Lettere* (Milán, 1764), que no ha llegado a traducirse en España.

PALABRAS CLAVE

Libros de viajes. Crítica artística. Ilustración española. Siglo XVIII. Toledo

ABSTRACT

The Italian traveler Norberto Caimo visited Toledo in November 1755. His scathing assessment of the city, which was published along with the rest of his journey through Spain and Portugal, with the title *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico*, would be replicated some years later by Antonio Ponz in his *Viage de España*. Caimo, the «Italian Vago», thus gained an unusual level of prominence despite being practically unknown to Spanish readers. In 1962, García Mercadal included only a portion of this journey in his well-known anthology of travelers in Spain, leaving out his stay in Toledo. This article collects this part of his journey from the original edition of the third volume of their *Lettere* (Milan, 1764), which has never been translated in Spain.

KEYWORDS

Travel literature. Art criticism. Spanish Enlightenment. 18th century. Toledo

Recibido: 25 de septiembre de 2023. *Aceptado:* 13 de enero de 2024.

Esta investigación se ha llevado a cabo en el marco del proyecto *Toledo e Italia. Relaciones artísticas de ida y vuelta (siglos XVI-XVIII)*, financiado por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha a través del Fondo Europeo de Desarrollo Regional (SBPLY/19/180501/000311).

Las *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico*, en las cuales se recoge el viaje que el religioso italiano Norberto Caimo realizó por España y Portugal entre 1755 y 1756, contienen algunos de los testimonios más mordaces de cuantos han sido publicados acerca de la ciudad de Toledo. «Carece de encanto y majestuosidad –manifestó, tras visitarla en noviembre de 1755–, no solo por sus plazas mal ubicadas y sus calles estrechas y montuosas, sino también por sus construcciones mal hechas y sin simetría alguna, de manera que parece una de esas ciudadillas de la Romaña».¹ Tal opinión, unida a un particular humor –como cuando consideró que «debía de ser muy destacado el mérito del señor Conde de Orgaz para que dos grandes luces de la Iglesia le sirvieran en el oficio de sepultureros» (san Esteban y san Agustín, a quienes representó el Greco en su célebre pintura junto a don Gonzalo Ruiz de Toledo)–, han hecho del padre Caimo, parafraseando a Noelia García Díaz, una figura tan poco estimada como al mismo tiempo desconocida para la historiografía.² En realidad, ni siquiera sus mayores críticos en Toledo, como Antonio Martín Gamero, conocieron de primera mano sus comentarios, sino que accedieron tan solo a algunos fragmentos de las *Lettere* a través de una publicación posterior, el célebre *Viage de España* de Antonio Ponz. Por si fuera poco, la única traducción del recorrido de Caimo al español, realizada por García Mercadal en 1962, comprende apenas la mitad del total, ya que fue hecha no a partir de la edición original, sino de la francesa del padre Livoy (1772), limitada a dos de sus cuatro volúmenes y en la que no se menciona su estancia en Toledo. Este artículo propone una revisión de su periplo toledano a partir del tercero de los cuatro volúmenes (publicado en Milán en 1764), destacando, además, su consideración de la pintura y la escultura de los

¹ Traducción del autor a partir de la edición original, publicada en Milán entre 1759 y 1764. Los tres primeros volúmenes recogen el viaje del autor por España y Portugal, mientras que el cuarto, «Osservazioni fatte da un viaggiatore in alcuni paesi d'Europa», parece pertenecer a una mano distinta. La parte correspondiente a Toledo ocupa las páginas 14-45 del tercero de los libros.

² Esta autora, vinculada a la Universidad de Oviedo y miembro del Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, es la investigadora que más ha profundizado en el estudio de Caimo y sus *Lettere*. En sus trabajos repasa las principales aportaciones realizadas sobre viajeros italianos en la España del siglo XVIII, como las de María Enriqueta Soriano Pérez-Villaamil y Mirella Marotta Péramos, así como otro estudio específicamente referido a los valores artísticos de los viajeros dieciochescos, obra de Daniel Crespo Delgado (2001), al que volveremos más adelante.

siglos XVI y XVII. Porque, si bien es cierto que el Vago Italiano lamentaba «lo que de mezquino y defectuoso tiene la ciudad entera», también lo fue su impresión de que Toledo estaba repleta de bellas pinturas (*a dismisura ripiena di belle opere di pennello*).

El autor y la edición

Es muy poco cuanto se conoce del autor de las *Lettere*, ese *Vago italiano* cuyo seudónimo, a veces traducido como «viajero», debería interpretarse más bien como «ligero», «sutil» (o «gentil», como ha propuesto García Díaz, 2009). Fueron escritas por un monje jerónimo de origen lombardo, Norberto Caimo, según atribuciones tan tempranamente publicadas como una reseña en la *Novelle Letterarie* de Florencia (1759) o los propios comentarios de Ponz en 1772. El padre Caimo no dudó en firmar con su nombre al menos otros dos trabajos, una dedicatoria a la biografía de Lope de Olmedo que escribió Felice Nerini (1754) y la *Vita del venerabile Onofrio Orobuoni* (1760), general de los religiosos jerónimos en Italia. En ellas se presentaba como *monaco del medesimo ordine fra gli Arcadi di Roma*. Son muchas, por tanto, las lagunas sobre su personalidad, sean éstas el resultado de una «cortina de humo» intencionada o bien el recurso retórico característico de determinados autores italianos del siglo XVIII (Brida, 2022).³

Una de las principales señas de su personalidad literaria –en contra de la tópica animadversión hacia España que se le atribuye (García Díaz, 2009)– es haber sido uno de los primeros viajeros extranjeros que enjuició los lugares comunes y falsedades sobre nuestro país. Caimo acusaba especialmente a los viajeros franceses de extender estas ideas, como por ejemplo Pierre Bayle en su *Dictionnaire historique et critique*, quien se hacía de eco de otro francés del siglo XVII, el hugonote Frémont d’Ablancourt, al mencionar cierto convento español que presentaba como milagrosa la resistencia al calor de sus frailes al penetrar en un horno, lo cual les generaba pingües beneficios ante los crédulos fieles, así que *vaut bien la peine d’accoutumer peu-à-peu un Religieux à supporter la chaleur* (Bayle, II: 774). El viajero lombardo recordó este pasaje precisamente en Toledo, al salir en busca de los restos arqueológicos conocidos como «el Horno del vidrio», que formaban parte de sus antiguas canalizaciones romanas.

³ En el caso de las *Lettere*, es preciso destacar también el empleo de la forma epistolar como manifestación literaria característica del siglo XVIII –lo mismo que los *Diálogos* lo fueron en el XVI (Soriano Pérez Villaamil, 1980: 136-137)–, empleada por escritores que van desde Montesquieu hasta los españoles Juan Andrés (1740-1817) o José Cadalso (1741-1782). Contemporáneas del padre Caimo fueron precisamente las *Lettere del conte N. N. ad una falsa divota* (1761), obra de otro conocido escritor lombardo, Giuseppe Parini (1729-1799).

Poveri Spagnuoli! Quante ne accoccano loro i Franzesi!, lamentó el italiano (*Lettere*, III: 28).⁴

Por desgracia, esa lucidez y espíritu crítico característicamente dieciochistas –los mismos que le llevarán a realizar un diagnóstico de las bibliotecas, universidades y obras públicas que encontró durante su viaje– han quedado opacados por quienes le atribuyeron, ya en el siglo XVIII, el calificativo de anti-español, considerando a Ponz principal ariete del italiano. Sin embargo, según ha manifestado García Díaz, ni el *Viage de España* fue escrito como reacción a las supuestas calumnias de Norberto Caimo ni el abate español tenía por tales la mayor parte de sus comentarios (2009: 166-168), reivindicando, por el contrario, la originalidad de su texto, al afirmar que:

No fue el P. Caimo como el frenético Fígaro y el insolente Masson, o como otros desenfundados escritores anteriores a ellos, que han acumulado muchas mentiras con pocas verdades, han mostrado el odio que tenían a nuestra nación, divulgando en sus libros millares de patrañas, que han corrido por la España y fuera de ella (1772, XIV: 160).

Parte de culpa probablemente la tenga el particular humor del italiano, ácido, irónico, que para García Díaz era «signo de racionalidad, un rasgo de ingenio que facilita la comunicación con el lector, la reflexión y difusión de un conocimiento que se considera útil para la sociedad» (2009: 149). El mismo Caimo que manifestaba encontrar el tamaño de las camas más pequeño a medida que se adentraba en España, obligándole, sin ser de gran altura, a *dormir sempre rannicchiato a guisa de' topi* (*Lettere*, I: 111), reservó para tierras toledanas varias

⁴ A finales del siglo XIX y comienzos del XX, hispanistas como Alfred Morel-Fatio y Jean Sarrailh introducirán una nueva consideración sobre la perspectiva que los viajeros ilustrados franceses tenían sobre España, reconociendo cómo algunos de ellos, especialmente los autores de libros de viajes, fueron «murmuradores sistemáticos, con frecuencia muy superficiales e incluso muy ignorantes, que atacan sin cesar a la pobre España. Nada de este país les gusta» (Morel-Fatio, 1906). Con respecto a la opinión de los viajeros ingleses, como Henry Swinburne y sus *Travels through Spain in the years 1775 and 1776* (Londres, Elmsly, 1779), es conocida la carta de Nicolás de Azara, agente de preces del rey Carlos III y posteriormente embajador ante la Santa Sede, en donde el diplomático español también hacía alarde de ironía al manifestar de este escritor que «es tan perspicaz su penetración que, a los dos o tres días de haber entrado en España, ya había descubierto que todos los caminos eran malos; las posadas, peores; el país, parecido al infierno, donde reina la estupidez; que ningún español tiene ni ha tenido crianza, sino los que han logrado la dicha de desasarse con la 'politesse' de los ingleses o franceses...» (Sarrailh, 1954: 320). A propósito de los viajeros italianos, especialmente quienes visitaron España durante la segunda mitad del siglo XVIII –algunos de ellos, figuras tan destacadas como Giuseppe Baretti (1719-1789) o Giacomo Casanova de Seingalt (1725-1798)–, es posible destacar diversos estudios, entre ellos los de Soriano Pérez-Villaamil (1980) y Marotta Péramos (2001). A ellos es necesario añadir la lectura de Garms (1988), la propia García Díaz (2009) y, mucho más recientemente, Quinziano (2022).

de estas reflexiones, de las cuales probablemente la más conocida sea la de los santos que sirvieron al señor de Orgaz *nell' uffizio di beccamorti* (*Lettere*, III: 26), ya mencionada. O el hecho de mostrarse escéptico ante la reliquia de la espada con la que San Pablo fue decapitado, conservada en el monasterio jerónimo de La Sisle y tenida por antigua propiedad de Nerón, emperador de quien el Vago Italiano se preguntaba si estaría dispuesto a prestar su propia arma al verdugo. Más adelante serán mencionados otros testimonios sobre Toledo, como el temor que, según el irónico viajero, experimentarían las mujeres de la ciudad ante el repique del gran *Campanone* que en 1755 estaba siendo instalado en la Catedral –la popularmente denominada «Campana Gorda»–, pues difícilmente *possa reggere il più delicato sesso allo sterminato rimbombo* (*Lettere*, III: 24). Son los mismos comentarios que encontramos en otros viajeros del siglo XVIII, entre ellos el propio Ponz –quien reaccionó ante la poética referencia a las aguas doradas del Tajo dudando «que de las arenas de oro atribuidas a este río jamás se habrá podido juntar tanta porción que bastase a comprar un par de pichones» (1772, I: 26)–, sin producir la animadversión que sí generó el italiano.

Ya se han indicado en la Introducción los problemas que trajo consigo la traducción al español de las *Lettere* no a partir de la edición original, sino de la francesa, realizada por el padre Livoy en 1772, con el título de *Voyage d'Espagne fait en l'année 1755*. Su responsable reconocía en el prólogo haber eliminado una considerable cantidad del texto, *ainsi que le désagrément de certains traits contre la Nation françoise que l'on n'aurait pas été flatté d'y rencontrer* (1772, I: IX). Livoy advertía también, no sin cierta hipocresía, haber retirado las abundantes notas –en las que precisamente residía la garra de su autor– para no caer en el mismo defecto de Caimo, *en montrant de la partialité*.⁵ Pero el principal problema de esta edición era que se limitaba a los dos primeros tomos del total, recogiendo la llegada del Vago Italiano a Barcelona en junio de 1755, procedente de Génova, y su recorrido por el interior de Cataluña, Aragón, Madrid y El Escorial, San Ildefonso y Segovia, Valladolid y Salamanca. Allí redactó la última de las cartas del volumen II, el 30 de octubre de ese mismo año. Fue esta versión reducida y acotada –sin incluir la reanudación del viaje por Ávila, Toledo, Extremadura, Sevilla y Cádiz, además de Portugal– la que tomó como referencia García Mercadal para su monumental compendio periegético. Así se explica la paradoja de que la estancia de Norberto Caimo en Toledo, tan comentada por Ponz, no fuese accesible a los lectores españoles más que a través de unos pocos fragmentos.

⁵ El padre Livoy tampoco escatimó comentarios acerca del Vago Italiano, a quien procuró devolver su antifrancesismo con ataques como el de intentar ridiculizar a los milaneses –debido a la melindrosa actitud de Caimo hacia la gastronomía española– considerando que su glotonería *les empêche plus que toute autre nation, de s'éloigner de leur pays, dans la crainte de ne pouvoir, fur ce point, se satisfaire aussi bien ailleurs* (1772, I: X).

Sea como fuere, hablamos de un personaje que tampoco ha entusiasmado a los investigadores locales, pues apenas es posible encontrar estudios específicos sobre la parte de su periplo que sí se tradujo para la edición de García Mercadal, a excepción de la reproducción de fragmentos en antologías de viajes. El breve trabajo de Laureano Núñez García acerca de su estancia en Salamanca sería la excepción⁶. En las próximas páginas profundizaremos en la parte de su viaje que tuvo lugar en tierras de Toledo.

El viaje a Toledo en noviembre de 1755

La visita de Caimo a Toledo se produjo en noviembre de 1755, poco después del Gran Terremoto de Lisboa, cuyos efectos, aunque escasos sobre el patrimonio, todavía serían palpables en el ánimo de la población.⁷ El Vago Italiano visitó la ciudad y algunos de sus principales monumentos, aunque no de la manera sistemática –no menciona, por citar un ejemplo, el convento franciscano de San Juan de los Reyes, uno de los más emblemáticos, para detenerse en cambio en el monasterio jerónimo de La Sisle, a cuya orden él mismo pertenecía– que introducirá el *Viage de España*.⁸ También realizó comentarios sobre su urbanismo, sobre el río Tajo y la falta de aprovechamiento de las aguas fluviales por parte de los españoles. Conoció la Biblioteca de la Catedral y mantuvo una entrevista

⁶ El autor, profesor de la Universidad de Salamanca, dedica buena parte de este trabajo a recoger los comentarios del viajero acerca de la educación que allí se impartía a mediados del siglo XVIII. Una institución en la cual «se continuaba enseñando el sistema de Ptolomeo y se criticaba el de Copérnico, se desconocía casi completamente a Descartes y donde un profesor de la universidad e ilustre escritor salmantino contemporáneo de Caimo, Diego de Torres y Villarreal, confesaba que nunca había oído nombrar las matemáticas durante la carrera» (Núñez García, 2008: 57). Durante su estancia en Salamanca, el Vago Italiano desplegó su habitual causticidad para referirse al ceremonial universitario y criticar el latín macarrónico de sus miembros. Especialmente simbólico es el episodio del burro que transportaba su equipaje y que murió a las puertas de la ciudad, dando al traste con los libros del viajero. Caimo hizo enterrar al animal y honró su memoria con un epitafio que, en italiano, recomendaba desconfiar de las bibliotecas formadas por asnos –*Deh! Passegier, ch' ai pizzicore, e possa / Di trascinar volumi per lo Mondo, / Non ti venga, per Dio, la fantasia / Di mai fidare agli Asin Libreria*– y que, traducido al castellano por el propio autor, finalizaba con la siguiente rima: «Y por eso no llegó a ser / en Salamanca bachiller». Al igual que en Toledo, el religioso manifestó tener juicios enfrentados sobre la ciudad. Consideraba a Salamanca «tan sucia como todas las otras ciudades de España», pero alababa su plaza mayor, «de las más bellas que haya» y «rodeada de casas soberbias». El estudio de Núñez García recoge, así mismo, el itinerario artístico que hizo por iglesias como San Esteban, las Caballeras de Santiago, los Capuchinos y la Catedral.

⁷ Feijoo describiría en *El Terremoto y su uso*, publicado un año después, cómo se percibió el seísmo en la Catedral de Toledo, durante la celebración de la Misa de Todos los Santos, donde se «oían chasquidos en el retablo mayor, que es una montaña entera, y hubiera oprimido a miles con su ruina», mientras los «músicos de cuerda y soplo» intentaban seguir tocando pese a no poder seguir las partituras «por lo mucho que se cimbrecaban los atriles» (1756: 19-20).

⁸ En donde Ponz describía Toledo «con la pesadez de un alemán», opinaba en 1773 otro de los grandes viajeros del siglo XVIII, Richard Twiss.

con el erudito Andrés Marcos Burriel, quien le regaló varias obras, incitándole a asistir a una misa mozárabe. Proclamó ante las ruinas del Circo romano un alegato destacando la preeminencia de las excavaciones italianas y abandonó la ciudad camino del monasterio de Guadalupe.

Sus fuentes

Caimo se valió de estudios muy diferentes para dar contexto a su visita. Mencionó, en primer lugar, algunos diccionarios geográficos de amplia difusión a mediados del siglo XVIII. Eran tan tópicos y reiterativos como habitualmente manejados por los viajeros, que a menudo basaban en ellos sus conclusiones antes que hacerlo sobre la observación directa de la realidad. Caimo se complacía en corregir sus inexactitudes. Del inglés Thomas Salmon (1679-1767)⁹ dijo que «comete tantos errores cuantas líneas aparecen en su descripción» (*Lettere*, II: 22). También manejó el diccionario del francés La Martinière y un «breve *Diccionario Geográfico*» –probablemente el publicado por Juan de la Serna en 1760, ya finalizado el viaje del Vago Italiano pero antes de producirse la aparición de las *Lettere*– para situar la posición que ocupaba la ciudad.¹⁰

Muy diferente era su consideración hacia quienes Caimo tenía por sus principales referentes intelectuales en España, comenzando por el padre Enrique Flórez (1702-1773) y su *España Sagrada*, «obra utilísima, erudita, bien formada y crítica», en la que «se diserta sabiamente contribuyendo a las luces», por lo que recomendaba su traducción al italiano (*Lettere*, II: 156-157). Sobre Toledo consultó especialmente el volumen quinto, cuyo tratado número cinco llevaba por título «De la antigüedad y excelencias de Toledo». Caimo también recomendaba traducir al padre Feijoo (1676-1764), que con obras como el *Teatro Crítico Universal* y las *Cartas Eruditas* «nos ha dado suficiente conocimiento de la fina crítica y vasta erudición con la que está dotado su gran ingenio» (*Lettere*, I: 83-84). Durante su estancia en Toledo, Caimo destacó la labor de Andrés Marcos Burriel (1719-1762), «uno de sus más ilustres literatos», dedicado especialmente «a extraer con esfuerzo y discernimiento de volúmenes y monumentos de la antigüedad todo lo que pueda ser útil para la instrucción de las mentes modernas». El italiano tuvo

⁹ Su principal trabajo, *Modern History or the Present State of all Nations* (Londres, 1724-1738), sería traducido al italiano en 23 libros como *Lo stato presente di tutti i paesi e popoli del mondo* (Venecia, Albrizzi, 1740-1761). El volumen consultado por Caimo para su viaje fue el dedicado al «Regno di Spagna» (XIV), publicado en 1745.

¹⁰ Algo similar sucede con la obra de «Nolin», que Caimo también consultó para indicar a cuántos grados y minutos estaba. No especificó si se trataba de Jean-Baptiste Nolin padre o hijo, ambos cartógrafos, aunque probablemente se refiriera a este último, que en colaboración con Tomás López publicaría en 1762 su conocido *Atlas d'Espagne et de Portugal*.

ocasión de que le mostrase «una colección muy completa de manuscritos de diversas materias copiados de los autores godos de la Biblioteca de Toledo, todos ellos transcritos por él con precisión en bellos caracteres comunes, cada uno con su copia de la letra original». El viajero consideraba que «este esfuerzo no podría ser más loable ni más útil para el público», aunque lamentaba que no tuviera «lo que a menudo falta a nuestros compatriotas, a saber, la liberalidad de algún mecenas» (*Lettere*, III: 33). Burriel regaló al viajero «algunas obras de erudición» que este se comprometía a enviar a su interlocutor a través de Cádiz.¹¹

No pudo ser una de ellas la *Paleografía Española*, dado que su publicación no se produciría hasta 1758. Caimo, sin embargo, la cita aquí como obra «no menos útil que erudita, y aunque no consta el nombre del autor, se sabe que fue compilada por el muy ilustre jesuita Esteban de Terreros y Pando, a quien su colega, el padre Burriel, le suministró varios materiales». Destacó su semejanza con la *Paleografía Francesa* del abate Pluche, con sus «muchas tablas para facilitar la lectura de los manuscritos, comenzando desde la época en que comenzó la monarquía romana y llegando hasta nuestros días».

Con respecto a los clásicos toledanos, subrayó la importancia de Juan de Mariana (1536-1624). Caimo le consideraba «uno de los hombres más doctos de su siglo, siendo un gran teólogo, humanista y experto en la comprensión de la historia y de las lenguas orientales». Conocía tanto su *Historia de rebus Hispaniæ*, con la que creía que «adquirió una alta reputación», como el tratado *De Rege & Regis institutione*, que «hizo gran ruido en el mundo» por su justificación del tiranicidio. Con esta obra, añadió, Mariana se hizo acreedor de «un infinito reproche que perdurará mientras haya reyes gobernando pueblos», ya que el planteamiento de «alentar al súbdito contra el príncipe» era «uno de los más perniciosos que han salido de la pluma de un escritor, y que ha expuesto, expone y expondrá a la Compañía de Jesús a mil reproches sangrientos».

Llegada a Toledo

Norberto Caimo llegó a Toledo procedente de Ávila. Tras pasar por El Barraco y Guisando, incluido su monasterio de jerónimos —donde los monjes vivían en

¹¹ Caimo afirma que le entregó una *Carta* con un catálogo de escritores valencianos que, según el viajero, «puede servir de poca instrucción para bibliotecarios y compiladores de historias literarias» (*Lettere*, III, 34). También le dio a conocer un «discurso sobre los estudios» realizado por su hermano, Antonio Burriel, cuyo estilo Caimo encontró semejante al de Cicerón, «aunque carece de la fluidez y armonía que el orador tanto recomienda». Ironizó el Vago Italiano sobre el retórico propósito del autor de inspirar a los jóvenes estudiantes para que intentaran asemejarse a los más sabios de su nación, ya que «esto supondría permanecer cada vez más ciegos, al menos en lo que respecta a las principales facultades [universidades], ya que como vemos los españoles tienden más que los demás a lo antiguo y a lo rancio» (*Lettere*, III: 35).

tal abandono del mundo que uno llegó a preguntarle si Víctor Amadeo II seguía reinando en Cerdeña, cuando había fallecido veintitrés años atrás—, el Vago Italiano penetró en Castilla la Nueva. Después de tres leguas de colinas, arboledas de pinos y frutales, llegó «a un pequeño lugar amurallado llamado Escalona» (*Lettere*, III: 14). Aquí atravesó el río Alberche «por un puente de tablas bastante ancho, situado junto a los pilares de otro puente de piedra que ya estaba en ruinas». Su siguiente destino, «tras recorrer otras tres leguas por un camino algo accidentado entre olivos y encinas», fue la villa de Novés, en cuyo castillo —San Silvestre— se alojó «lo mejor que pude» (*Lettere*, III: 14).

A la mañana siguiente, tras hacer «por amplios llanos el espacio de cuatro leguas», realizó una breve parada en Huecas. Allí obtuvo del párroco «la merced de cocinar un poco de chocolate, pero como no había más que paja, único combustible disponible en esa región, la bebida quedó ahumada de tal modo que sólo el hambre me obligó a tomarla» (*Lettere*, III: 14). No fue la primera ocasión en la que Caimo se refirió al chocolate en España.¹² Desde Huecas continuó «atravesando un terreno bastante incómodo» y cruzó el río Guadarrama «por un puente de piedra» (*Lettere*, III: 14). Fue su última parada antes de llegar a Toledo.

La ciudad y el río

Sus primeros comentarios fueron dedicados a explicar la posición geográfica de la ciudad y su relación con el río Tajo, que la envuelve «por todas partes, excepto por el norte», de manera que esta ciudad «se puede considerar una península, muy bien defendida no sólo por el río, sino también por una corona de escarpadas rocas que se elevan a ambos lados del mismo» (*Lettere*, III, 14-15). Caimo situaba a Toledo a 41 grados de latitud, «según el padre Flórez, que sigue a Ptolomeo y las Tablas Alfonsinas»; Salmon y Nolin ofrecían posiciones diferentes.

Con respecto al Tajo, se trataba de «uno de esos ríos que tanto celebraron los escritores antiguos», como Plinio el Viejo y Pomponio Mela, que atribuyeron a sus arenas el arrastrar oro y piedras preciosas.¹³ «No puede decirse que su

¹² En Zaragoza ya había discutido con un joven canónigo sobre cuál era la mejor manera de elaborarlo. Caimo defendía la usanza milanesa, es decir, a partir de granos de cacao más tostados —según recomendaba el médico escocés George Cheyne en su *Essai sur la santé et sur les moyens de prolonger la vie* (1725), que el italiano citaba en francés— y sin el exceso de azúcar del chocolate español (*Lettere*, I: 123). Bebida esta última de la que decía «no puede gustar en absoluto a nadie que tenga un paladar refinado y sentido del gusto, a menos que necesite tomarla como laxante o purgante, efecto que suele tener». También criticaba «la inapropiada costumbre, quizá causada por la abundancia, de no envolver en papel los bloques de chocolate» que tenían los españoles, a quienes «era más fácil convencerles de convertirse en judíos que hacerles ceder en torno a este gran punto» (*Lettere*, I: 124).

¹³ Plinio mencionaba el Tajo como ejemplo de río aurífero (*fluminum ramentis, ut in Tago Hispaniae*) en *Historia Naturalis* (XXXIII, 4). Pomponio Mela, por su parte, hablaba del *Tagi ostium, amnis aurum, gem-*

consideración sea engañosa, ya que hoy día hay quienes se emplean con provecho en busca de ambos», añadía, contraviniendo la afirmación de Salmon de que *al presente non si ritrova in verun sito alcuna porzione di quel pregiato metallo* (1745, XIV: 13). Efectivamente, años más tarde Ponz aseguraba, «con toda certidumbre», que «cada día se encuentran porciones de oro y de otros metales; pues se han sacado y se sacan en las avenidas muchas medallas, y unas como cuentecillas de rosario también de oro, figurillas, instrumentos y varias cosas de diversas materias» (1776, I: 41), hasta el punto de que eruditos como el contador Francisco de Santiago Palomares (†1775) o el deán Juan Antonio de las Infantas debían a las aguas del río el haber reunido varias piezas de sus colecciones.

En su descripción del curso, Caimo aprovechaba nuevamente para corregir los datos de Salmon y La Martinière, imprecisos en cuanto a su longitud y desembocadura:

Este río tiene su origen entre los montes de Albarracín, sobre la ciudad de Cuenca o *Conca*, en un lugar llamado Fuente García. Fluye de norte a sur y luego se dirige hacia la tierra de Fuentidueña, inclinándose hacia el oeste. Después de haber bañado Aranjuez, Toledo y Talavera de la Reina en Castilla la Nueva, discurre por Puente del Arzobispo, Almaraz y Alcántara en Extremadura. Luego, sin desviarse mucho de su recto curso, enriquecido con las aguas de muchos otros ríos, especialmente el Tajuña, Henares, Jarama, Manzanares, Guadarrama y Alberche, recorre 120 leguas y desemboca en el océano una legua más allá de Lisboa (*Lettere*, III: 15-16).

A continuación pronunciaba Caimo su comentario más célebre e incisivo sobre la ciudad:

La famosa Toledo, tan renombrada en las historias, de la cual generalmente se tiene una idea tan grandiosa que todos la imaginan magnífica en todos los aspectos, se reduce a no tener más de 15.000 habitantes en toda su población, siendo la mayor parte, y la dominante, la levítica. Carece de encanto y majestuosidad, no solo por sus plazas mal ubicadas y sus calles estrechas y montuosas, sino también por sus construcciones mal hechas y sin simetría alguna, de manera que parece una de esas ciudadillas de la Romaña (*Lettere*, III: 16-17).

El calificativo de «ciudad levítica» –*la porzione più numerosa si è quella, che vi signoreggia cioè la Levitica*–, posteriormente extendido por otros autores

masque generantis, al comenzar el libro III de su *De Chorographia*. Ambos pasajes eran indicados por el Vago Italiano a pie de página.

de los siglos XIX y XX, probablemente deba interpretarse desde un punto de vista más topográfico que social, referido a las grandes dimensiones del barrio de la Judería.¹⁴ Con respecto al comentario sobre las calles y plazas, que Caimo desdénaba por su falta de regularidad, era algo habitual entre los viajeros ilustrados (De Mingo y Briceño, 2003: 214). Ponz le daba la razón en este punto, concediéndole que las calles de Toledo eran «estrechas, torcidas y montuosas, cuya forma piensan bien los que han escrito de esta ciudad habérsela dado los moros cuando fueron señores de ella»; pero no así en su comparación con las pequeñas ciudades de la Romaña, que el autor del *Viage de España* también conocía. «Se conoce que no la miró ni con gusto, ni despacio» (1772, I: 16). La comparación de Toledo con ciudades romañesas no la encontramos entre los viajeros españoles que las visitaron en el siglo XVIII, como el exjesuita José García de la Huerta (1730-1793), quien en 1787 consideraba a Imola «pequeña y nada hermosa», a Cattolica «miserable y de campiña muy pobre» y a la mismísima Cesena (patria del entonces papa, Pío VI) «tan mal formada, tan melancólica por su situación y de tan poco vecindario que no merece compararse ni aún a Faenza».

La Catedral

Fue el edificio al que Caimo dedicó mayor atención. Su consideración hacia ella se distancia notablemente de su visión del resto de Toledo, pues «lo que tiene de rico y grandioso puede compensar con creces lo que de mezquino y defectuoso tiene la ciudad entera» (*Lettere*, III: 18).¹⁵ Eran sus dimensiones 384 pies españoles de longitud por 191 de anchura y 107 de altura, según el viajero italiano. Su interior lo articulaban 85 pilares, distribuidos en cinco naves.¹⁶ Caimo atribuyó por error su construcción al arquitecto «Alonso de Covarrubias, padre del célebre jurista Diego». El religioso lombardo mostró gran interés por su organización, que «suministra un sustento muy cómodo para 14 dignidades, 40 canónigos y 50 prebendados, a quienes sirven más de 60 ministros». La Catedral de Toledo estaba regida por un arzobispo que era «el Primado de toda España, canciller mayor de Castilla y principal de los Grandes del Reino». En

¹⁴ Ponz acusaba a Caimo de haber hecho «mal la cuenta», pues el número real de habitantes de Toledo, «averiguado por las diligencias que con motivo de la única contribución se han practicado, sin contar en él las personas eclesiásticas, seculares o regulares», ascendía en 1772 a más de 25.000. «A no ser –añadía irónicamente el abate– que desde el año de 1755 haya crecido la población en diez mil personas».

¹⁵ Cita que Ponz también reprodujo, y a la que contestó: «Está muy engañado el P. Caimo, así en esta comparación como en otras mil cosas, según se ha visto y se hará ver otras veces» (1772, I: 104).

¹⁶ Caimo corregía a Salmon la cifra de 388 pies (1745, XIV: 75-76), así como el número de soportes, 88. Ponz, por su parte, indicaba «404 pies de largo, y de ancho 203: la mayor de sus cinco naves tiene de altura 160, y en todas estas naves hay 84 columnas, o por mejor decir, grupos de columnas sobrepuestas en los postes a la manera gótica».

caso de que dicha dignidad no fuese cardenal, añadió, «sólo recibe un tercio de sus inmensas rentas, y el resto se entrega al rey». Señalaba también la costumbre de conceder un lugar destacado al papa y al monarca español entre los canónigos, «los cuales, cada año, son llamados en voz alta a la puerta del coro en las primeras vísperas de la Navidad» (exponiéndose, «si no se presentan, como suele suceder», a una multa de 2.000 maravedís).¹⁷ Añadía el viajero que los canónigos procedían «de las familias más conspicuas de España, como los Medinaceli y Medina-Sidonia, en la actualidad».

Su descripción del interior menciona unos bienes que, «por la abundancia de plata, oro, piedras preciosas, pinturas, mármoles y demás, son de un valor incalculable». Caimo dedicó la mayor parte de su atención a las pinturas, reservándose algunos comentarios para espacios como la sacristía, el exterior de la capilla de Reyes Nuevos y «la capilla de la Virgen, conocida como del Sagrario», tras la cual había «un camarín revestido también con finos mármoles y lleno de reliquias dispuestas en hermoso orden». Todos ellos, junto con el claustro, sufrirán importantes modificaciones después de 1755, de la mano de académicos como Ventura Rodríguez, Francisco Bayeu, Mariano Salvador Maella e Ignacio Haan, entre otros. Caimo destacó, así mismo, la ubicación del coro, «que según la costumbre de aquí [España] está situado en medio del templo». También tuvo palabras para la actuación arquitectónica y escultórica más destacada de la primera mitad del siglo XVIII, «el gran empeño del cardenal arzobispo Astorga, monumento que aquí es llamado, no sé por qué, el Transparente». Estaba «en la parte opuesta al altar mayor» y se encontraba

adornado con una imagen de Nuestra Señora rodeada de ángeles y santos, todo en mármol blanco y parte en bajorrelieve, mezclado con diferentes pinturas, algo que los toledanos consideran una maravilla, pero que cualquier hombre de mediocre discernimiento no puede menos que considerar una extravagante y confusa amalgama de contradicciones y disparidad. Con razón podría decirse que la profusión es inconveniente a la simetría (*Lettere*, III: 21).

También es de destacar su descripción del «escondido» Tesoro, donde calificó como «preciosa» una «gran *Custodia* instalada sobre una estructura más

¹⁷Dichas cantidades eran detraídas, en el caso del papa, de las vacantes de los beneficios, y en el del rey, de lo que le correspondía a través del subsidio eclesiástico. Con respecto a la equivalencia monetaria, continuaba Caimo, «siendo cada maravedí un *quattrino* de Milán menos un quinto, esta gran multa se reduce a mil seiscientos *quattrini*, daño bastante leve para un particular; mucho menos para un papa o un monarca» (*Lettere*, III: 19).

grande todavía, toda de plata dorada y guarnecida con muchas y raras gemas»,¹⁸ así como diversas «cruces pectorales y diferentes anillos, con otras joyas de gran valor que fueron donadas por los arzobispos» (*Lettere*, III: 21). Y no consideraba «menos estimables cuatro globos de plata dorada que representan, con la debida grandeza, las cuatro partes del mundo, sobre cada uno de los cuales hay una mujer adornada con preciosas piedras perteneciente a la región de la que proviene». Dichas piezas, «talladas con rara habilidad, fueron regaladas a la Catedral por parte de la reina Mariana de Neoburgo, viuda de Carlos II, a quien los historiadores cuentan entre las princesas desafortunadas». ¹⁹ Así mismo, mencionó la sala capitular –«rica en bellas pinturas, entre las cuales son dignas de observación los retratos de todos los arzobispos de Toledo, la mayoría de ellos instalados por el cardenal arzobispo Ximénez [de Cisneros]– y el claustro, en una de cuyas esquinas podía leerse «la inscripción sobre la consagración católica del templo en letras mayúsculas», realizada, supuestamente, en el siglo VI.²⁰

La biblioteca catedralicia, aun siendo «tan renombrada», no entusiasmó a Norberto Caimo, según el cual «no tiene nada de importancia en cuanto a sus volúmenes impresos», aunque era «sumamente valiosa por sus raros manuscritos, cuyo número alcanza los 714». ²¹ Inició a continuación una larga reflexión acerca de Plinio el Viejo, escritor romano por el que cierto «erudito caballero comasco» –de la región de Como, en Lombardía– iba «revolviendo en todas las bibliotecas» para acreditar que tenía su origen en esa ciudad. El hecho de que la biblioteca catedralicia de Toledo albergara un códice en pergamino, supuestamente del siglo XIV,²² con referencias a dicha procedencia, hizo que Caimo pidiese al interlocutor de sus *Lettere* felicitar a este desconocido erudito y «que finalmente se consuele, ya que es muy probable que Plinio sea nacido en Como» (*Lettere*, III: 23). Caimo aseguraba haber consultado varias ediciones antiguas

¹⁸ Ponz se refirió a ella como «la mejor alhaja de la Santa Iglesia» y mencionó, lo mismo que Caimo, cómo «está puesta sobre otra gran máquina de plata del tiempo que fue prelado el señor infante D. Luis», recién incorporada cuando el italiano hizo su visita (1772, I: 101).

¹⁹ Son obra de Virgilio Fanelli (ha. 1600-1678), a quien dedicó recientemente su tesis doctoral Laura Illescas Díaz.

²⁰ Este epígrafe fue hallado en 1591 en el convento de San Juan de la Penitencia y posteriormente trasladado hasta el claustro de la Catedral, en donde se conserva. Caimo pudo haberlo conocido a través de *España Sagrada* (V, 1750: 213-214, con grabado posterior) o de la *Paleografía Española* (1758: 121-122, también con grabado).

²¹ Debíó de consultar el «Índice de la Librería de la Santa Iglesia Primada» (1727), elaborado por el padre Martín Sarmiento (hoy en BNE, MSS/13413). La consideración del Vago Italiano hacia la biblioteca capitular toledana puede parecer fría, pero desde luego no fue tan cáustica como otras. En las librerías de Barcelona, por ejemplo, aseguró no encontrar nada más que basura (*ma oh quanta feccia vi trovai!*). «Quien pase allí todo el tiempo de su vida estudiando, ciertamente no llenaría su mente más que de quimeras y prejuicios» (*Lettere*, I: 60).

²² El documento comenzaba: «*Incipit Prologus Plinii Secundi Novocomensis*». Y terminaba: «*Explicit liber 30. Naturalis Historiae Plinii Secundi Novocomensis Oratoris*».

de este autor en diversas bibliotecas. Mencionaba, por ejemplo, otra realizada en Roma, en 1413, por «Corrado Sueveymoeym» [sic],²³ en la que también se recogía: «*C. Plinius Secundus Novocomensis Vespasiano suo salutem*». Sea como fuere, consciente de que Como no era la única ciudad italiana en atribuirse por entonces la procedencia del escritor, el Vago Italiano recomendaba a su interlocutor «ponerse en guardia antes de que ese intrépido erudito presente sus disquisiciones acerca de Plinio, aunque las espere con impaciencia; de lo contrario, los señores de Verona le perseguirán» (*Lettere*, III: 24).

Su descripción de la Catedral finalizó con las campanas. Caimo, que permaneció en Toledo en noviembre de 1755, no pudo ser testigo del primer tañido de la famosa «Campana Gorda» o de san Eugenio, que no se produciría hasta el 9 de diciembre, con motivo de la fiesta de santa Leocadia. Pero sí debió de contemplarla instalada, pues menciona una «campana mayor» que alcanzaba «un peso de 1.543 libras españolas» y que estaba «dorada, para mayor lujo, con varias inscripciones en letras cubiertas también de oro». Las suposiciones acerca de cómo sonaría por primera vez —la leyenda local menciona los cristales de la ciudad hechos añicos y a las mujeres embarazadas en trance de mal parir— ya debían estar al cabo de la calle. Al menos, como ya se ha mencionado anteriormente, este era el pensamiento del irónico Caimo: «Si su desmesurado espesor se corresponde con el sonido de tal *campanón*, no sé cómo en Toledo podrá soportar el sexo débil un retumbe tan mortal».

Añadiremos aquí su interés por asistir a una misa mozárabe en la Catedral, curiosidad que Caimo compartió con otros visitantes del siglo XVIII, como el duque de Saint-Simon. Según el viajero italiano, los «muzárabes o moçarabes, como escriben los españoles, eran aquellos cristianos descendientes de los godos de la corte y de la principal provincia de su dominio», los cuales,

al perder a su propio rey en una batalla, sin esperanza de recuperación, se entregaron al poder de los moros, pero con el pacto de conservar siempre en medio de ellos, en toda su pureza, la religión cristiana que profesaban, así como la jerarquía eclesiástica y las propias leyes y costumbres godas (*Lettere*, III: 36).

Eran considerados «nobilísimos, no tanto por su origen como por su religión», añadía, y «debido a su forma de vida en medio de los mahometanos, es decir, los árabes, fueron llamados mozárabes, que significa pueblo mezclado con los árabes». Explicaba, por último, que Alfonso VI les otorgó grandes honores. «Los españoles sostienen que la liturgia del misal utilizado por los mozárabes es apostólica y se tiene por firme que Santiago el Mayor la llevó a España junto con

²³ En realidad, se refiere a una edición de 1473, publicada por «Svveynheym & Pannartz».

el Evangelio», si bien Guitmundo de Aversa (siglo XI) atribuía su origen a Isidoro de Sevilla. «Lo que se sabe con certeza es que es antiquísimo. Y si por su autor se entiende quien lo reformó y lo amplió, no se debería creer en nadie mejor que en san Julián, obispo de Toledo» (*Lettere*, III: 36).

El resto de monumentos de la ciudad

Caimo describió someramente el Alcázar como un «real palacio». Y «aunque se ve muy deteriorado por el fuego que los ingleses provocaron en el año 1710, aún muestra en sus restos ruinosos mucha nobleza y magnificencia, especialmente en las arcadas bellamente trabajadas en estilo corintio y en el magnífico patio que, sin embargo, se arruina cada día más». El erudito viajero reparó en una inscripción romana, «no muy lejos de la escalera», la cual «se lee con dificultad, ya que está dañada por el fuego», por lo que resultaba imposible interpretarla por completo. Dicho texto, de época del emperador Filipo el Árabe, fue incluido por Flórez en su *España Sagrada* (V, 1750: 179-181), de donde podría haber tomado la referencia el Vago Italiano. O quizá la encontrase también en la *Paleografía Española* (1758: 130-131),²⁴ cuya interpretación el viajero lombardo consideraba mejor que la de otros autores españoles.²⁵ Años más tarde también Ponz se hará eco de ella, junto con el hecho de que fuese hallada por Álvar Gómez de Castro en el siglo XVI.

Otro de los edificios que mencionó, justo después de visitar la Catedral, fue el Palacio Arzobispal, «donde no pude encontrar nada considerable, ya que el lugar estaba patas arriba debido a los preparativos para el nuevo arzobispo, el cardenal [Luis Fernández de] Córdoba» (*Lettere*, III: 24-25). El inmueble no había recibido aún la reforma parcial a la que sería sometido por Ventura Rodríguez, ni el cardenal Lorenzana había emplazado todavía en sus bajos la biblioteca pública que abriría sus puertas en noviembre de 1773.²⁶ Pese a que Caimo no lo encontrase confortable, «allí me quedé, escuchando con satisfacción los exámenes que se realizaban para el concurso parroquial», entre ellos «la famosa cuestión: *Utrum Angelus peccaverit in primo instanti*, punto realmente importante para el cuidado de las almas», de santo Tomás de Aquino. El Vago Italiano no manifestó aquí su habitual burla de las disertaciones académicas en España, que tanto criticó en Salamanca –cuyo método de enseñanza no servía «más que para llenar de tinieblas la inteligencia en lugar de aclararla»– y sobre todo en Sigüenza, donde asistió a

²⁴ Caimo, equivocadamente, cita las páginas 126 y 131.

²⁵ Cita a Ambrosio de Morales, Francisco de Pisa y el Conde de Mora, historiadores toledanos que probablemente mencionase sin leerlos, pues todos los había recogido ya Terreros y Pando en su obra.

²⁶ Esta última referencia fue aportada por Ponz en la tercera edición del primer volumen del *Viage de España*, publicada en 1787. Un siglo atrás, con más imaginación que conocimiento de primera mano, la condesa d'Aulnoy describió los fastos ofrecidos allí en tiempos del cardenal Portocarrero.

una *disputa medica e anatomica* cuyo punto de partida eran los beneficios o daños de haber nacido con un dedo más o menos. El irónico viajero aseguró que esperaba «que también se plantease la cuestión de si para vivir sanos deberíamos cortarnos las uñas comenzando por la mano derecha o la izquierda, por el dedo meñique o el pulgar» (*Lettere*, I: 134). No tuvo comentarios para la Universidad de Toledo, que por aquel entonces existía todavía –antes de la construcción de su sede neoclásica en 1795-1799–, entre el actual Seminario y la iglesia de San Sebastián.

Caimo aprovechó su visita al monasterio jerónimo de La Sisle, extramuros de la ciudad, para detenerse brevemente en el puente de Alcántara, «obra singular, sustentada por un único gran arco» (*Lettere*, III: 29). El viajero conocía el origen de su nombre –es «palabra árabe que quiere decir “puente”»–, aunque lo consideraba no de origen romano, sino «construido por los reyes moros debido a la ruina de otro vecino». En todo ello siguió a Flórez (V, 1750: 186-187). Lo mismo que en el Alcázar y la Catedral, llamaron su atención algunas inscripciones. Una de ellas «en una gran losa fijada a la torre sobre el arco de la puerta por donde se sale: esta losa de mármol negruzco mide dos brazas de altura y casi lo mismo de ancho» y estaba formada por 29 líneas en caracteres góticos que el viajero no copió, por ser muy larga y «porque le será sencillo leerla en los historiadores de España –cita a Francisco de Pisa, Juan de Mariana y Enrique Flórez–, si es de su agrado».²⁷ Añadía «otra, que es mucho más antigua y más breve, en un lateral a la salida del puente, la cual está hecha de piedra sin ornamentos».²⁸

También manifestó su interés por la arqueología «habiendo oído que cerca de la ciudad, en una colina cercana al monasterio de los jerónimos de La Sisle, hay un horno muy antiguo que llaman del Vidrio» (*Lettere*, III: 30). Tras recorrer un tercio de legua, «descubrí no era más que un fragmento roto de un antiguo conducto que, según me dijeron, se extendía, aunque interrumpidamente, alrededor de 8 leguas». No parece haber consultado el informe, realizado por Burriel y Palomares en 1753 (Porres, 1984), en donde se da noticia de esta *torre acuaría* o depósito del acueducto romano, mejor descrito por Ponz a partir de la segunda edición de su *Viage de España* (1776, I: 210-211).

Norberto Caimo visitó algunos de los conventos y monasterios más importantes de la ciudad, aunque deteniéndose más ante sus pinturas que en la descripción de sus edificios, como recogeremos en el próximo capítulo²⁹. No parece haber

²⁷ Su fuente probable, como en otros casos, parece la *Paleografía Española* (1758: 69-70), donde sí se recoge el texto, lo mismo que en el *Viage de España* (1772, I: 142). Era de época de Alfonso X.

²⁸ Se trata de la inscripción funeraria romana de Cecilia Urcala, recogida en *Hispania Epigraphica* (1998: 333).

²⁹ Además de su interés por las artes plásticas, al describir su visita a conventos, monasterios y catedrales Caimo manifestó también especial atención por el mundo del libro, panorama al que ya nos hemos referido aquí en diversas ocasiones y en el que ya reparó García Díaz (2009), y más recientemente Quinziano (2022).

mantenido un orden concreto, ni atenerse a las esquemáticas enumeraciones de Hurtado de Toledo o Francisco de Pisa. Tampoco pudo haber consultado aún el *Viage de España*, como es obvio. El resultado son importantes omisiones, como San Juan de los Reyes, Santa Isabel o San Clemente. Tampoco visitó Santo Domingo el Antiguo, donde habría tenido la ocasión de disfrutar de algunas de las pinturas más tempranas del Greco en España, que tanto admiraba Caimo por sus semejanzas con Tiziano. Mencionó, por este orden, San Pedro Mártir (dominicos), el Colegio de San Ildefonso (jesuitas), los Trinitarios descalzos (un modesto convento extramuros construido a comienzos del siglo XVII, próximo al Hospital de San Juan Bautista y desaparecido en el XIX), el Espíritu Santo (carmelitas descalzos, incendiado en 1936 y reconstruido después), Santa Catalina (mercedarios; sobre cuyo solar se levantaría la Diputación Provincial en el siglo XIX), el Carmen (carmelitas calzados; destruido en el XIX) y La Sisle (jerónimos; destruido y reformado como palacio historicista en el XIX), extramuros de la ciudad.

En este último, perteneciente a su misma orden religiosa, se detuvo Caimo algún tiempo, el suficiente como para manifestar haber quedado «impresionado por su magnificencia y limpieza, tanto en los claustros como en el espíritu de los monjes, quienes, deseosos de mostrarme sus posesiones más preciadas, me obligaron a quedarme»³⁰ (*Lettere*, III: 30). Éstos le mostraron «el cuerpo de cierta venerable María de Ajofrín, una monja de su orden». También, «al pasar por la sacristía, al pie del altar», tuvo la ocasión de contemplar el sepulcro de Héctor Pinto (†1584), «monje pero portugués, reconocido como un gran orador, teólogo y gran intérprete de las Sagradas Escrituras». Era su epitafio «HIC IACET LUSITANUS ILLE», breve inscripción que, según Caimo, se explicaba por haber sido el controvertido Pinto confinado aquí por Felipe II tras la incorporación del reino de Portugal. Se interpretaría, por tanto: «Aquí yace aquel portugués que, aunque pobre religioso, infundió temor incluso en el gran monarca Felipe II». Y con su habitual humor, añadió: «No sé por qué Felipe II, para solucionar este tema, no empleó alguno de los medios más expeditivos que solía utilizar en ocasiones semejantes». Similar ironía expresó ante una de las «posesiones más sagradas» de los religiosos: «un gran cuchillo, de unos tres palmos de longitud, con el cual, me dijeron, se cortó la cabeza de San Pablo, y sobre cuya hoja está escrito: *Cæsaris Neronis Mucro, quo Paulus truncatus capite fuit*», con «una figura similar a una serpiente alada» cerca de la empuñadura.

Haga usted su propio examen y luego juzgue si el emperador Nerón podría haber prestado su propia arma al verdugo para decapitar a San Pablo. Este cuchillo

³⁰ Menos entusiasta en su apreciación fue Ponz (1772, I: 222), aunque reconoció su «competente amplitud de iglesia, casa, comodidad de claustros y celdas».

fue donado a los monjes por el cardenal Gil de Albornoz, cuando se retiró entre ellos para escapar de la ira de Pedro el Cruel (*Lettere*, III: 31).

Además de destacar el patrimonio artístico de los edificios religiosos, Caimo se refirió también a otro aspecto mucho menos conocido: el del coleccionismo particular. «No solo las iglesias, sino también las casas están llenas de nobles pinturas», señaló, poniendo como ejemplo la casa del canónigo Cano Astorga, sobrino del cardenal Diego de Astorga, fallecido en 1724. Caimo debió de recibir su favor durante su estancia, pues –lo mismo que ensalzó a los jerónimos de la Sisle– destacó «su gran humanidad y una erudición no común, más que sus valiosos y exquisitos adornos» (*Lettere*, III: 27-28).

Para finalizar, realizó una descripción de la principal antigüedad arqueológica de la ciudad: «Toledo no tiene más que un valioso resto de un Circo Máximo, construido al estilo de los otros que quedan como testimonio de la grandeza romana» (*Lettere*, III: 37).³¹ Caimo, que corregía a La Martinière –quien afirmaba ser no un circo, sino un anfiteatro–, localizaba sus restos «fuera de la puerta de la ciudad llamada del Cambrón, en un lugar bastante llano que aquí llaman la Vega» y que por un lateral «limita con el convento de Padres Mínimos» o de San Bartolomé de la Vega. Su descripción y terminología arqueológica sigue por completo a Flórez (V, 1750: 179), lo mismo que hará Ponz, unos años después (aunque el italiano no le cita expresamente). Así, menciona cómo «se distinguen claramente los vestigios de los pórticos, los *podios menianos* y los *subselia* con sus divisiones y gradas». El Vago Italiano opinaba –apropiándose, nuevamente, de los deseos de Flórez– que «si los señores toledanos quisieran tomar la diversión de cavar tierra, estoy seguro de que descubrirían debajo los cimientos, los *metae* y muchas otras cosas relacionadas con la construcción de este gran circo».

Las ruinas del Circo romano llevaron a Caimo a plantear una ambivalente reflexión sobre las antigüedades arqueológicas, «en cuyo estudio la nación italiana destaca entre todas las demás»; quizá demasiado, tanto como para «no dejar lugar a ocupaciones de mayor importancia», como el comercio o la industria.³² «Aunque placentero, el estudio de la antigüedad no trae consigo ninguna

³¹ Ponz no era de la misma opinión: «Hay otras reliquias de la romana grandeza, y muy cercanas al circo, a saber, en el paraje que llaman las Covachuelas. Además, se reconoce el acueducto romano, el cual venia desde algunas leguas a la ciudad» (1772, I: 206).

³² Aunque tan chovinista ante las ruinas romanas como cualquier otro viajero italiano del XVIII, Caimo reconocía que no a todos sus compatriotas les unía el interés por las bellas artes y la arquitectura. Avisado, durante su estancia en El Escorial, de la visita de un distinguido noble italiano que apenas dedicó su atención al monasterio –*di genio poi era sì scarso, e sì meschino, che faceva pietà, in niuna cosa mostrando quella saggia curiosità*–, acabará recibiendo como respuesta *ch'egli non viaggiava per veder Conventi di Frati*, sino los palacios de los poderosos (*Lettere*, II: 25).

prebenda», añadía, tras manifestar que la inclinación propia de los toledanos no era ésta. «Y aquellos prebendados que podrían promover el talento ajeno y fomentar a los estudiosos con mano liberal, muestran muy poco interés en aquellas cosas, que reconocen como vanos entretenimientos infructuosos». ³³ Ponz –quien ironizó sobre cómo el padre Caimo se detuvo en el Circo, «como si fuera en un teatro»– respondió con el argumento de que «se puede tener por una especie de fanatismo los gastos que los italianos hacen, y yo he visto hacer aún a personas particulares, en cavar la tierra para descubrir antigüedades»; pero no tuvo más remedio que dar a Caimo la razón, pues «sería muy de alabar que hubiese algunos españoles que tuviesen semejante genio, ejercitándolo en aquellos sitios principalmente donde se podía tener por cierto el encontrar algo, y uno de ellos creo sería lo interior de este circo, y sus contornos respecto de que en ellos había mas fábricas antiguas» (1772, I: 208).

Al final de su estancia en Toledo, Norberto Caimo manifestó su deseo de visitar el monasterio de Guadalupe, hacia donde se encaminó. Su deseo inicial era rematar su viaje en Lisboa, pero finalmente acabó desviándose hacia el sur, para conocer Sevilla y Cádiz. «En verdad corre el rumor aquí de que Lisboa ya no existe, que ha sido tragada por la tierra y que el globo terráqueo sigue desordenado por aquella zona. Pero ya sabe cómo la fama siempre engrandece lo malo a medida que lo transmite. Y si Lisboa ya no existe, al menos veré sus ruinas. Eso no disminuirá mi curiosidad». Su reflexión concluyó con la famosa cita de Virgilio cuando Eneas abandonó la ciudad de Troya (*Eneida*, III, 10-11): «Si Lisboa ya no está, veré dónde estaba; y si no puedo añadir más, diré: al menos yo también *En campos ubi etc.*».

Marcha con destino a Guadalupe

Caimo abandonó la ciudad tras deshacer, durante dos leguas, el camino de llegada. Desde allí se desvió ligeramente hacia el sur y llegó por la tarde a «un pequeño lugar llamado Carmena», en donde pasó la noche. A la mañana siguiente partió «disfrutando de un clima templado y agradable, por un camino llano y embellecido por verdes olivares», hasta almorzar «en el pequeño castillo de Cebolla». En las proximidades volvió a reencontrarse con el Tajo, «cada vez más

³³ Según el abate, Carlos III de España merecía el primer lugar entre los impulsores de la arqueología por las excavaciones promovidas en Pompeya y sus alrededores cuando era rey de Nápoles. Y con respecto a Toledo, el principal entre los «prebendados» sería el propio arzobispo, Francisco Antonio de Lorenzana. «Si el P. Caimo viniese ahora a Toledo [a partir de 1772] hablaría de otro modo, pues en el gabinete que el señor arzobispo ha establecido para beneficio público vería colocadas diferentes lápidas hebreas, arábicas y góticas, con medallas que se han encontrado en la excavación que S. E. dispuso se hiciese en el paraje del circo, cuando se alineó el terreno para el nuevo plantío de la Vega» (1787, I: 213).

majestuoso», al que «una legua antes de llegar a Talavera» se unía otro río, el Alberche, que atravesó por «un largo puente de piedra y tablas» (*Lettere*, III: 39).

Sus comentarios acerca de Talavera de la Reina no fueron muy halagüeños. «Goza de un aire muy puro y saludable», decía, destacando «la oportunidad de verla extenderse, tanto en el llano como en el valle, no sin comodidades en cada parte» (tanto hacia Castilla como hacia Extremadura); «pero no tiene los otros encantos que Salmon y La Martinière le atribuyen en abundancia, cuando nunca los poseyó» (*Lettere*, III: 40). Además de estos autores contemporáneos, su fuente era la *Historia de España* del padre Mariana (XIV, 4), quien, «como su lugar de origen, la coloca en las fronteras de los vettones, los carpetanos y la antigua Lusitania». Tras una primera consideración etimológica –Talavera «se distingue de otras del mismo nombre por ser llamada *de la Reina*, como una de las ciudades que se daban a las reinas para su sustento, aunque actualmente pertenezca al Arzobispo de Toledo»–, Caimo realizaba una somera descripción. Mencionó «las antiguas murallas construidas por los moros», aunque apenas para manifestar que de ellas «solo se conserva algún resto». Con respecto a sus industrias, no consideró relevantes ni sus cerámicas ni las sedas. De las primeras dijo que «no presumen de ninguna fineza, ni en el material ni en el trabajo». Con respecto a sus «telas de seda, plata y oro» afirmó que «no tienen ninguna peculiaridad excepto ser el resultado de la industria francesa, que se practica aquí en 100 telares, aunque con éxito moderado» y escasa posibilidad para formar nuevos aprendices. Su atención se centró posteriormente en la ermita de Nuestra Señora del Prado, de la que describió nada más que la lápida sepulcral romana de Litorius, «famulus Dei», personaje del siglo VI cuya inscripción memorial fue trasladada allí posteriormente. Caimo vuelve aquí a seguir la *Paleografía Española* (1758: 126-127), explicando, de manera casi literal, que «la cruz con las letras griegas α y ω era el distintivo adoptado por los católicos en relación a la consustancialidad de Cristo como Dios con el Padre Eterno, que ellos defendían contra los arrianos» (*Lettere*, III: 41).

Tras abandonar la ciudad «después de una agradable estancia», Caimo emprendió camino en dirección a Guadalupe. Tres leguas después llegó a «un pequeño pueblo llamado Calera», y otras tres más fueron necesarias hasta «la Puente del Arçobispo» (en español en el original), municipio «así llamado por un gran puente de piedra sobre el Tajo, que crucé al salir de este lugar, donde según algunos comienza Extremadura» (*Lettere*, III: 43).

La contemplación de un río como el Tajo le llevó a reflexionar, en una línea muy similar a la de ilustrados como Ponz, sobre las posibilidades que el aprovechamiento de su caudal podría tener para la industria de la nación, por la que el viajero manifestó «sentir compasión» y la obligación de «criticar enérgicamente su negligencia». Caimo citaba aquí el *Teatro Crítico Universal* (12, 8) de Feijoo:

Acaso no hay reino de alguna economía en el mundo que se aproveche menos del beneficio del agua de los ríos que España. Por lo común, la disposición del terreno gobierna su curso sin que nadie les vaya a la mano; cuando se podría lograr inmensa utilidad, desangrándolos en sitios oportunos, etc.

El viajero se preguntaba si «los ríos de España deben permanecer en el estado en que los ha creado Dios y dentro de los límites que la naturaleza les impuso», sin que los españoles aprovecharan «la ventaja, que persiguen tan fervientemente otras naciones, de hacer en la medida de lo posible que las aguas de su país sean aptas para el riego o navegables» (*Lettere*, III: 43). Sin duda conocedor de las industrias fluviales del norte de Italia, como los *navigli* milaneses o el conjunto de canalizaciones y esclusas del río Brenta, que comunican la ciudad de Padua con la costa veneciana, Caimo proponía encauzar y regularizar el Tajo y sus afluentes «mediante la construcción de las debidas defensas y guiarlos en una dirección en lugar de otra», hasta el punto de hacerlo navegable. «Si faltasen sujetos capaces de llevar a cabo esta empresa» –añadía, sin reparar en que este tipo de proyectos existían en Toledo desde el siglo XVI, gracias a la iniciativa de figuras como Juan Bautista Antonelli–, el Vago Italiano proponía que España recurriese a «otras naciones más experimentadas en las artes útiles», las cuales habían dado figuras tales como «un Guglielmini, un Michelini y un Belidor» (*Lettere*, III: 44). Los tres eran considerados en su época referentes fundamentales de la ingeniería hidráulica, en especial en lo tocante a los ríos. Famiano Michelini, coetáneo de Galileo, fue autor de un *Trattato della direzione de' fiumi* (Florencia, Stamperia della Stella, 1664). Domenico Guglielmini, boloñés, escribió *Della natura de' fiumi* (Bologna, Antonio Pisarri, 1697), texto pionero de la moderna hidráulica fluvial. Con respecto al ingeniero militar Bernard Forest de Bélidor, su *Architecture Hydraulique* (1737-1739) tendría una honda repercusión a mediados del siglo XVIII. Este último era, probablemente, el más conocido de los tres en la Real Academia de San Fernando y en las bibliotecas particulares de ingenieros. «Ahora solo queda que los señores españoles se valgan de su utilidad», finalizaba.

Consideración de los artistas toledanos de los siglos XVI-XVII

Norberto Caimo contó como principal fuente de conocimiento de nuestro panorama artístico *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles* (1724), de Antonio Palomino (1655-1726), a quien el viajero consideraba «el Vasari español». ³⁴ Se trataba de una publicación aún bastante reciente, lo que convierte al

³⁴ Lo elogió especialmente en San Esteban de Salamanca, ante su pintura *La Iglesia militante y triunfante* (1705): *Quanto egli ha scritto, e della teorica, e della pratica del disegno, e del colorito, e de' celebri*

Vago Italiano, según Crespo Delgado, en «uno de los primeros viajeros del siglo XVIII que bebieron provechosamente del pintor y teórico cordobés» (2001: 272).³⁵ Lo hizo a través de la edición inglesa de 1742 (Londres, Henrique Woodfall). De Palomino proceden la mayor parte de apuntes biográficos recogidos en las *Lettere*, hasta el punto de que Ponz llegará a acusar a Caimo, en su *Viage fuera de España*, de «mendigar luces» al español debido a «su corto conocimiento en materia de bellas artes» (1785: 182).³⁶ Caimo estaba familiarizado también con las *Vite* de Vasari –citó la de Miguel Ángel para comentar la relación que con él mantuvo Alonso Berruguete– y con el *Abecedario Pittorico* de Pellegrino Antonio Orlandi, que acaso manejara en la reciente edición veneciana de Pasquali (1753).

El Greco fue el pintor al que dedicó mayor espacio durante su estancia en Toledo. Caimo ya había tenido ocasión de contemplar en Madrid su retablo para el Colegio de María de Aragón, que creía *eccellentemente dipinto* (*Lettere*, II: 189-190) pese a las críticas de Palomino, quien ponía este conjunto –hoy en el Museo del Prado– como ejemplo de su evolución hacia una «despreciable y ridícula» pintura, «así en lo descoyuntado del dibujo como en lo desabrido del color». ³⁷ Anteriormente, añadía el tratadista, el Greco fue «discípulo de Tiziano, a quien imitó de suerte que sus pinturas las equivocaban con las de su maestro». ³⁸ Palabras similares dedicó Caimo al *Expolio*, pintura que preside la sacristía mayor de la Catedral, destacando de ella «todo el delicado estilo de Tiziano, estando las cabezas representadas con una gracia y naturalidad tan características que

Spagnuoli artefici, tutto è trattato con chiarezza, e nobiltà di stile, e tutto è pieno di utilissimi ammaestramenti (*Lettere*, II: 197).

³⁵ En la traducción francesa de las *Lettere*, el padre Livoy recomendará la consulta no de esta edición, sino de la que Delaguette hizo en París en 1749, con el título de *Histoire abrégée des plus fameux peintres, sculpteurs et architectes espagnols* (1772: 194). Para mayor profundización en la obra del tratadista cordobés y sus ediciones, recomendamos la lectura de Úbeda de los Cobos (2001) y Bassegoda (2003).

³⁶ En las notas de su *Viage de España* (1772, I: 67), Ponz destacaba la aportación de tratadistas italianos como Raffaele Soprani, autor de *Le vite de pittori, scoltori, et architetti genovesi* (1674) –que había ampliado «con erudición y elegancia» el pintor Carlo Giuseppe Ratti (1769)–, y Giovanni Gaetano Bottari, destacando de este último sus *Dialoghi sopra le tre arti del disegno* (Lucca, 1754) y *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri professori che in dette arti fiorirono dal sec. xv al xvii* (Roma, 1754-1773). Para mayor conocimiento de la dimensión estética de este autor es posible consultar la tesis doctoral de Crespo Delgado, *El viaje de España (1772-1794) de Antonio Ponz* (Universidad Complutense, 2006), bajo la dirección de Delfín Rodríguez Ruiz. En el año 2012 fue publicada por Marcial Pons.

³⁷ Aparte del tratadista cordobés, Caimo mencionó también a Orlandi, que consideraba al Greco *pittore Spagnuolo* y autor de escenas «no terminadas del todo cuando se observan de cerca, pero placenteras de contemplar a cierta distancia» (*Abecedario Pittorico*, 1753: 146). Seguía a su vez este autor a Juan Butrón y sus *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura* (1626).

³⁸ No convencerá este argumento a Ceán Bermúdez, que consideraba esta diferenciación premeditada de Tiziano «una patraña de las muchas que se cuentan de este profesor» (1800, V: 5)

parecen ser del Tiziano mismo» (*Lettere*, III: 19).³⁹ En este mismo espacio, el Vago Italiano y Palomino se limitaron a mencionar el *Apostolado*; no así Ponz, quien precisó «que está repartido sobre los cajones de esta pieza» (la sacristía) y que, en comparación con *El Expolio*, es conjunto «de muy inferior mérito al cuadro referido». No podía faltar entre los comentarios de Caimo *El entierro del señor de Orgaz*, pero no la pintura de la iglesia de Santo Tomás (que ni siquiera mencionó haber visitado), sino la que en 1755 se encontraba en la escalera principal del Colegio de San Ildefonso (Jesuitas),⁴⁰ similar a la más célebre salvo por la ausencia de la gloria superior. Es aquí donde pronunció su comentario sobre el conde de Orgaz y los sepultureros, posteriormente reproducido por Ponz, quien añadió a pie de página que «las expresiones de este autor son libres y más ignorando, como era natural, los fundamentos que hay para creer la historia de este suceso» (1772, I: 175). No han trascendido, sin embargo, sus palabras elogiosas sobre esta pintura, a la que se refirió como *sceltissima tavola* y ejecutada *con maravigliosa forza di pennello*. En ediciones posteriores del *Viage de España* Ponz explicó que la versión vista por Ponz, antaño propiedad de los expulsados jesuitas, había sido trasladada a la Real Academia de San Fernando.

El resto de artistas por los que manifestó interés vivieron también entre los siglos XVI y XVII, siendo el más temprano de todos Alonso Berruguete (ha. 1486-1561). De él había dado ya un encarecido testimonio al visitar el monasterio de San Benito de Valladolid, donde dijo que *con raggione può chiamarsi il Bonarvuota Spagnuolo*, tanto por sus dotes artísticas como por haber sido –y aquí sigue literalmente a Palomino (1742: 3)– *il primo che introdusse in Ispagna la buona cultura delle medesime arti e tolse in gran parte la barbarie, che tanto vi si era radicata* (*Lettere*, II: 181). En Toledo Caimo destacó, en primer lugar, sus obras en la Catedral. Comenzó por los relieves de la sillería del coro correspondientes al lado de la epístola, aunque sin mencionar –Palomino tampoco lo hizo– que los situados frente a ellos eran obra del escultor «Felipe de Borgoña» o Felipe Bigarny (ha. 1475-1542). El hecho de que una inscripción testimoniase la participación de ambos –HINC PHILIPPVS BVRGVNDIO EX ADVERSVM BERRVGIVETVS HISPANVS– y que el viajero italiano la ignorase llevó nuevamente a Ponz a pronunciarse contra su excesiva dependencia de Palomino, señalando cómo «se escaparon a su curiosidad las citadas inscripciones, así como otras cosas pertenecientes a las bellas artes en este y otros parajes» (1772, I: 46-47). Caimo destacaba así mismo como obra de

³⁹ «Me parecen justas las expresiones con que el Vago Italiano lo describe», apostillará posteriormente Ponz. «Son expresiones tomadas de Palomino» (1772, I: 83). Ceán Bermúdez recogerá esta misma opinión (1800, V: 4), acompañada por la injusta consideración de que Norberto Caimo «escasó tanto los elogios de nuestros artistas».

⁴⁰ Caimo describió cómo «la iglesia está siendo embellecida y perfeccionada gracias a la colaboración de varios artesanos» (*Lettere*, III: 26), bajo la dirección del maestro José Hernández Sierra.

Berruguete el grupo escultórico de la *Transfiguración en el monte Tabor*, situado en la parte de atrás del coro (*il quale è insieme Autore del Mistero del Taborre espresso al naturale d'un sol pezzo di marmo*) y por tanto en las antípodas, desde un punto de vista espacial pero también estético, del criticado *Transparente*. Otra obra tenida por propia de Berruguete, aunque apenas mencionada por Caimo, fue la cajonería de la antesala capitular de invierno, de la que Ponz (1772, I: 47-48) ofreció muchos más detalles.⁴¹ Más adelante, Caimo añadirá que Berruguete «también esculpió con gran precisión los ornamentos de mármol de la puerta por la que se va de la iglesia al claustro» (*Lettere*, III: 22), opinión que Ponz compartía. Pero Pérez Sedano también descartó dicha atribución, desvelando que eran obra de otros escultores, información que ya incorporaría Ceán Bermúdez (1800, I: 98). El viajero italiano, para finalizar, consideraba a Berruguete autor de las representaciones escultóricas de San Eugenio y Santa Leocadia situadas, respectivamente, en las puertas de Bisagra y del Cambrón (*Lettere*, III: 26). Así lo creían también Palomino y Ponz, quien, no obstante, acabaría matizando después de 1772 que «hay motivo ahora para creer que dicha estatua [la de San Eugenio] y otra de las puertas de Toledo son de Juan Bautista Monegro» (Ponz, 1787: 142).

Blas de Prado (ha. 1545-1599), a quien Caimo define como *bravo pittore*, era en 1755 un artista muy apreciado, autor de «muchas bellas obras» en el claustro de la Catedral.⁴² La tradición le atribuía una representación de «la *Virgen con el Niño*, san Blas y otras figuras, situada cerca de la capilla de este santo» (*Lettere*, III: 22). Ponz aportaba muchos más detalles en su descripción:

Hay en un ángulo de este claustro un altar, cuyo cuadro representa una bellísima imagen de nuestra Señora con su Hijo en brazos, a san Antonio, a san Blas y a una santa virgen. Delante de nuestra Señora hay un caballero armado puesto de rodillas, con un letrero junto a él, que dice: *Infante D. Fernando*. Encima hay cuatro ángeles con una corona imperial en las manos en acto de ir a coronar a nuestra Señora. A los lados de esta pintura hay otras dos, que representan a san Cosme y san Damián; y todas las figuras de esta obra son del tamaño natural, ejecutadas por Blas de Prado con mucha suavidad y gusto de tintas, tanto que sus pinturas son en esto muy parecidas a las de Federico Barrocio [Barocci], famoso colorista italiano (1772, I: 94-95).

⁴¹ Hoy consideramos esta pieza obra del escultor Gregorio Pardo, como ya corrigió Francisco Pérez Sedano a finales del siglo XVIII (Zarco del Valle, 1914: 70).

⁴² Aún se conservaban en aquel espacio «varios asuntos de la vida y Pasión de Jesucristo», escenas «de aquel gusto anterior a Alonso Berruguete» que «están ya casi del todo destruidas, quedando pocas de ellas en su integridad» (1772, I: 93-94). Pérez Sedano aporta alguna información sobre las pinturas realizadas más modernamente, aunque anteriores a la ejecución de los frescos actuales, obra de Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella, unos veinte años posteriores a la visita de Norberto Caimo.

Hoy este conjunto, conocido con el nombre de *Nuestra Señora de la Gracia*, no es considerado obra de Blas de Prado, sino de Luis de Velasco (ha. 1530-1606), quien era, como él, pintor de la Catedral de Toledo a finales del siglo XVI.⁴³

Juan Bautista Maíno (1581-1649) fue tenido por compatriota del Vago Italiano a mediados del siglo XVIII, pues se creía que su lugar de nacimiento era Milán, en lugar de Pastrana (Guadalajara). Así se lo aseguraron a Caimo los dominicos de San Esteban de Salamanca, donde se conservaban «varias obras bellísimas» de este pintor (*Lettere*, II: 197-198). No opinaba lo mismo Ponz, para quien «el Vago Italiano pretende que fuese de su nación, que se llamase Maini», basándose en una mera conjetura (1772, I: 170); lo cierto es que Caimo corregía en sus *Lettere* el error del *Abecedario Pittorico*, para quien era su apellido «Maisno».⁴⁴ Su principal obra en Toledo era el retablo mayor de «la amplia iglesia de San Pedro de los Dominicos» (San Pedro Mártir), cuyas cuatro tablas se conservan hoy en el Museo del Prado. Este conjunto, al que Palomino daba el nombre de «las cuatro Pascuas», en «donde hay excelentes desnudos y otras cosas hechas grandemente, por el natural» (1742: 58-59), era tenido por Ponz, «atendiendo a todas sus partes», incluida la escultórica, por «uno de los mejores que hay en Toledo» (1772, I: 171). Este retablo no era la única manifestación de Maíno presente en San Pedro Mártir. Su iglesia albergaba también una representación de «*Las lágrimas de San Pedro* en el crucero de la derecha [...] Obra tan expresiva y reavivada por el arte que no se cansaría de contemplarla» (*Lettere*, III: 25). El mismo entusiasmo manifestarían Palomino y Ponz.

El siguiente pintor de esta lista es el toledano Luis Tristán (ha. 1585-1624), al que Palomino ya consideraba «discípulo de Doménico Greco, a quien excedió en el buen gusto y corrección del dibujo», así como inspiración para Velázquez, el cual «se aplicó a seguir su manera de pintar, abandonando la de Pacheco, su maestro» (1742: 56-57). Caimo destacó fundamentalmente dos pinturas de su producción. La primera fue un *San Luis, rey de Francia*, «trabajo excelente no tanto por el dibujo como por el colorido, perfilándose cada figura con delicadeza, nobleza y variedad de actitudes naturales» (*Lettere*, III: 25-26). El cuadro, que entonces se encontraba «en un rincón del claustro superior», pertenece hoy al

⁴³ La atribución fue descartada ya por Ceán Bermúdez, quien en 1800 informaba que «los citados papeles del archivo [es decir, Pérez Sedano] afirman que los pintó [tanto el conjunto de *Nuestra Señora de Gracia* como una *Encarnación* en la puerta del claustro] Luis de Velasco el año de 1584 de orden del cardenal Quiroga» (1800, IV: 117).

⁴⁴ Años más tarde, por su parte, Ceán corregirá a Palomino informando de que la muerte de Maíno no se produjo en 1654, «sino en el colegio de Santo Tomás de Madrid el día 1 de abril de 1649, según consta del libro de entierros al fol. 21 vuelta, ni a los sesenta años de edad como asegura este escritor, sino a los ochenta, como afirman las actas del capítulo provincial de su religión, celebrado en Benavente el mismo año de 1649» (1800, III: 99-100).

Museo del Louvre. Palomino lo consideraba «excelentísimo», mientras que Ponz aseguraba que era «tenido por la mejor obra de Luis Tristán, en que llegó a un grado eminente así en la invención y corrección como en el colorido e imitación del natural» (1772, I: 172). La siguiente pintura es conocida no tanto por sí misma –su paradero se ignora desde el siglo XIX– como por la anécdota que trajo consigo, protagonizada por Tristán y por su maestro, el Greco. Palomino fue su primer narrador y Caimo se hizo eco de la misma, aunque también manifestó en sus *Lettere* haberla conocido directamente de los monjes jerónimos del monasterio de La Sisle. Por su interés, reproducimos a continuación el testimonio del viajero italiano:

Tanto el monasterio como la sacristía están adornados con buenas pinturas, en parte del Greco y de su discípulo Luis Tristán. Solo mencionaré una de ellas, que es la *Última Cena*, un gran cuadro en el refectorio, elaborado con tanta elegancia que manifiesta el raro talento de Tiziano. Los monjes me contaron una curiosa historia relacionada con esta pintura. El Greco fue llamado al monasterio de La Sisle para hacer el gran cuadro, pero como él estaba ocupado en otras obras y ya era mayor, envió a su discípulo Tristán. Una vez terminado el cuadro, que fue del agrado de los religiosos, Tristán pidió como pago doscientos ducados. Ante tal respuesta quedaron los monjes escandalizados, y para negociar un precio más moderado, llamaron al maestro. Tan pronto como apareció, se enfureció y se abalanzó contra el discípulo con su bastón, llamándole tonto, holgazán y deshonor de los pintores, por pedir una recompensa tan insignificante por un trabajo de tal magnitud. Le ordenó que enrollara el cuadro de inmediato y se lo llevara consigo, exigiendo no menos de 500 ducados. Al escuchar esto, los monjes no dijeron nada más y le pagaron a Tristán lo que había pedido. En efecto, el gran valor de esta pintura demuestra que el pago fue bastante modesto (*Lettere*, III: 31-32).

Ponz, que pudo contemplarla, consideraba que era «una bellísima pintura» (1772, I: 222-223). Ceán se limitó a transmitir el relato de Palomino (1800, V: 82-83).

Caimo destacó también la labor de Vicente Carducho (ha. 1574-1638) y Eugenio Cajés (1574-1634), tanto en colaboración como de manera independiente. «Fuera de la sacristía [de la Catedral], junto a la puerta, hay un *San Andrés* de Vicente Carducho y una *Crucifixión de San Pedro* de Eugenio Cajés» (*Lettere*, III: 20). Son las mismas figuras martiriales que Ponz describió como «del tamaño del natural, expresivas, de bello gusto, color y corrección» (1772, I: 82). Curiosamente, a pesar de dedicar a ambos artistas grandes alabanzas, Palomino no mencionó su obra toledana. Ambas pinturas siguen expuestas en la

antesacristía de la Catedral. Además, Carducho y Cajés colaboraron en la capilla del Sagrario, repartiéndose la ornamentación de las secciones de la cúpula, algo que Caimo también menciona (*Lettere*, III: 20) y por lo que recibieron, informa Ceán, una suma de 6.500 ducados (1800, I, 249 y 302). Para terminar, indicó el Vago Italiano «una Gloria, una obra destacada y digna del autor Vicente Carducho», en el altar mayor de los Trinitarios Descalzos, en cuyos «otros altares también hay expuestas pinturas muy valiosas» (*Lettere*, III: 26). Dicha pintura, sin embargo, era para Ponz obra de Juan de Toledo y «representa la Santísima Trinidad, mucha gloria de ángeles y la visión del papa, perteneciente al instituto de esta orden» (1772, I: 316-317).

Con respecto al resto de la producción toledana de Cajés, Caimo destacó una *Adoración de los Reyes Magos* en un lateral de la capilla de Reyes Nuevos, en la Catedral; pintura que consideraba inferior en calidad –aunque las dos «excelentes»– a un *Nacimiento de Cristo*, de Pedro Orrente (1580-1645), frente a la anterior (*Lettere*, III: 20). La comparación de ambas pinturas la inició Palomino, quien consideraba que el cuadro de Orrente «quedó muy ventajoso» (1742: 54-55). Ponz creía ambas pinturas de este último autor, «en los cuales imitó y aun se puede decir que superó á los Basanes [sic, por los pintores de la familia Bassano, de origen veneciano], entre cuyas obras no me acuerdo haber visto cosa tan bella».

Caimo describía también como obra de Orrente, «en la puerta de entrada [a la sacristía de la Catedral], en el interior», la célebre *Santa Leocadia saliendo del sepulcro*. «Se aprecia en ella una franqueza en los tonos y una energía en las posturas, con ciertos trazos de pincel, que hacen que la obra parezca inigualable» (*Lettere*, III: 19-20). Caimo menciona a pie de página una escueta biografía de Orrente basada en Palomino, aunque destacando que el artista murciano «estudió en Venecia bajo la tutela de Jacopo Bassano con un éxito tan notable que se convirtió en su particular imitador, de manera que algunas obras de Orrente pueden ser fácilmente confundidas con las del propio Bassano».⁴⁵ Ponz se hizo eco de los elogios de Caimo hacia esta pintura, que el abate creía «de lo más bien pintado de Pedro Orrente».

También merecía la pena, continuaba, echar un vistazo al refectorio del convento de la Merced. Allí se encontraba el «noble cuadro del *Milagro de los Panes* de fray Agustín Leonardo, donde hay una multitud de figuras bien dispuestas, con una hermosa expresión y variada gracia en los vestidos y acciones, todo

⁴⁵ Esta consideración será matizada por Ceán, quien, basándose en Lázaro Díaz del Valle, consideraba que Orrente fue más imitador que discípulo de Jacopo Bassano. «Esto parece más verosímil, pues en aquel tiempo venían a España muchas obras de Basan [sic], que falleció cuando Orrente era muy joven» (1800, III: 274-275).

ello perfectamente armonizado» (*Lettere*, III: 26-27). Eran términos similares a los de Palomino, quien describió el «cuadro grande» del testero del refectorio «con tanta multitud de figuras, variedad de trajes, distancias y términos que acredita bien la gran pericia que tenía su autor en el arte» (1742: 48-49). Nada más, aparte de mencionarla, aportan Ponz y Ceán acerca de esta pintura de fray Agustín Leonardo de Argensola (ha. 1580-1641).

Menos estable parece la atribución que hizo Caimo de una pintura de Domenico Zampieri, «il Domenichino» (1581-1641), en la iglesia de los Carmelitas Descalzos. Desgraciadamente, son muy pocos los detalles que proporciona, salvo que el pintor boloñés «dejó una obra suya en Toledo, de esa peculiar manera que todo el mundo conoce, colocada en el lugar principal del altar mayor de los Carmelitas Descalzos, cuya iglesia y sacristía cuentan con pinturas notables» (*Lettere*, III: 26). Ponz identificó esta obra como «una *Venida del Espíritu Santo*», pintura «singularísima [...] si así fuese lo que nuestro Vago Italiano (no sé con qué fundamento) dice en términos equivalentes» (1772, I: 180-181). El abate español aseguraba a continuación, «si no se me han borrado las especies», que «está tan lejos de ser del Dominiquino que antes lo juzgaría yo obra de uno de los mejores discípulos del Greco; pero no afirmo ahora sino que es un buen cuadro, pues no lo pude reconocer sino desde lejos, como los demás del mismo altar y colaterales, reputados por de Alonso del Arco».

El pintor de la escuela madrileña Antonio Arias Fernández (ha. 1614-1684) fue destacado también por Caimo debido a su supuesta juventud, apenas catorce años, cuando realizó las pinturas del altar mayor de los Carmelitas Calzados de Toledo. «Aunque en algunas partes son mediocres, causan asombro al pensar que son obras de un joven» (*Lettere*, III: 27). De nuevo Caimo siguió a Palomino, quien añadía que «le dio tanto crédito esta pintura y le alentó de suerte el aplauso que, continuando el estudio, cuando cumplió los veinticinco años era ya uno de los grandes artífices de esta Corte» (1742: 131-132). Ponz reconocía «justamente» los elogios brindados a Arias por Palomino, aunque no sin plan-tear, perspicazmente: «Lo cierto es que parecen de hombre más maduro, de gran práctica e inteligencia, pero no es cosa de oponerse a quien conoció al expresado autor» (1772, I: 139).

La consideración artística que Norberto Caimo realizó de Talavera de la Reina no fue elogiosa. «En cuanto a pinturas, Talavera no tiene nada que merezca la pena excepto un soberbio *San Jerónimo flagelado por los ángeles*, si tal cosa fuera cierta, que se encuentra en Santa Catalina de los monjes de dicho santo. Su autor es El Mudo, al que he elogiado varias veces en las obras del Escorial» (*Lettere*, III: 41). Nada, sin embargo, mencionan los primeros biógrafos de Juan Fernández de Navarrete el Mudo (ha. 1538-1579) –ni el padre Sigüenza, ni Palomino, ni

Ponz— acerca de esta pintura, que ya no es posible contemplar en el monasterio de Santa Catalina por haber perdido este la mayor parte de sus bienes en el siglo XIX. Es posible que la confusión se produjera por la relación entre Navarrete el Mudo —a quien Caimo conocía también a través de *Le reali grandezze dell'Escoriale di Spagna* (Bologna, 1648), de Ilario Mazzolari— y quien es considerado su maestro, fray Vicente de Santo Domingo (ha. 1525-ha. 1590). «En este mismo monasterio de Santa Catalina, especialmente en el claustro, se pueden ver varias pinturas de un monje de la casa, el padre Vicente de Santo Domingo, más digno de alabanza por haber sido maestro del mencionado Mudo que por aquello que pintó» (*Lettere*, III: 41-42). Pinturas que tampoco conocemos, aunque, en tiempos de Ceán Bermúdez, «se asegura ser de su mano» (1800, IV: 353).

Luca Giordano (1634-1705), para finalizar, es el más tardío de todos los artistas mencionados por Caimo en Toledo. De la sacristía catedralicia manifestó que «el techo está pintado al fresco con gracia, fuerza y noble disposición de colores», así como «los cuadros situados en lo alto de los laterales de esta sala» (*Lettere*, III: 19). Mayor información sobre estas representaciones, incluido «su [auto]retrato en la ventana fingida inmediata a la Virgen», la dio Palomino (1742: 187-189); no así Ceán, que apenas las mencionó. El techo de la sacristía no fue la única escena que Luca Giordano realizó en la Catedral de Toledo. Según Caimo, «desde la sacristía grande se accede a una pequeña contigua, en donde el principal cuadro es el *Bautismo de San Juan*, en cuyo artificio fue tan lejos Giordano que imitó perfectamente a Rafael en esa parte en la que superó a todos los demás» (*Lettere*, III: 20). De «cosa excelente» lo calificó Palomino (1742: 193). Ponz, que indicó el nombre de aquel espacio (la pieza «del Vestuario»), puntualizó que formaba parte de «las obras que Jordán envió a España antes de venir él mismo» (1772, I: 87) y que «es menester estar prevenido de esta especie para no creer a la primera vista que dicho cuadro es uno de los que Rafael de Urbino hizo en su mejor manera».

Conclusión

La figura del *Vago Italiano* sobrevuela la historiografía toledana desde hace más de dos siglos y medio. Uno de los primeros en reaccionar contra él fue el historiador y periodista Antonio Martín Gamero (1823-1874), que lo conoció a través de las citas de Ponz. Antes que intentar refutarle o entender el origen de sus comentarios, el autor de *Historia de la ciudad de Toledo* manifestó que «la Italia hace mucho tiempo que en esto, como en otras cosas, ha perdido el sentimiento de lo justo y de lo bello. Ni las artes ni la historia tienen hoy que agradecerla mucho» (1862: 78-79). Posteriormente, con Ponz y Martín Gamero como prin-

cipales fuentes, ha habido otros testimonios, como los de «Juan de Filgueira» –tras cuyo seudónimo se tildaba a Caimo de «toledanóforo» en las páginas de *El Castellano*, en pleno debate sobre la modernidad de Toledo en 1922– y Fernando Allué, que se hizo eco de sus críticas sobre el Transparente.

A través de este artículo hemos intentado que el personaje cobrase forma, contextualizar su momento histórico y explicar sus principales fuentes de conocimiento, desde Enrique Flórez y Feijoo hasta Antonio Palomino. Más allá de su particular humor, Norberto Caimo hizo gala del espíritu de su siglo, proponiendo encauzar las aguas del Tajo y fomentar las excavaciones arqueológicas, por mucho que en esto los toledanos, aseveraba, *jamás pudiesen estar a la altura* de Italia. Antonio Ponz le rebatió en algunas ocasiones y en otras le dio la razón, reconociendo las bondades de un espíritu objetivo y crítico.

Por otra parte, repasar sus conclusiones sobre las obras de arte presentes en Toledo, por grande que fuera su dependencia del tratado de Palomino, permite poner el acento en la valoración que durante la primera mitad del siglo XVIII, uno de los momentos menos estudiados de esta ciudad, se hacía de sus pintores y escultores de los siglos XVI y XVII.

Bibliografía

- ALLUÉ, Fernando (1952), «Ponz y el Churrigueresco toledano», *Ayer y Hoy*, n.º 32, pág. 1.
- BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura (2004), «Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España», en *Arte barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, coord. Fernando Checa Cremades, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, págs. 89-114.
- BRAIDA, Lodovica (2022), *Anonymity in Eighteenth-Century Italian Publishing: The Absent Author*, Palgrave MacMillan.
- BRUZEN DE LA MARTINIÈRE, Antoine-Augustin (1726-1739), *Le Grand Dictionnaire Geographique, et critique*, La Haya-Amsterdam-Rotterdam.
- CAIMO, Norberto (1759-1764), *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico*, Milán, ¿Agnelli?, 4 vols.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín (1800), *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, Viuda de Ibarra.
- CRESPO DELGADO, Daniel (2001), «De Norberto Caimo a Alexandre de Laborde: las Bellas Artes nacionales en la literatura extranjera de viajes por España de la segunda mitad del siglo XVIII», *Anales de Historia del Arte*, n.º 11, págs. 269-290.

- (2012), *Un viaje para la Ilustración: el viaje de España (1772-1794) de Antonio Ponz*, Madrid, Marcial Pons.
- FEIJOO, Benito Jerónimo (1756), *El terremoto y su uso*, Toledo, Francisco Martín.
- FILGUEIRA, Juan de (1922) (seud.), «¿Modernizamos a Toledo? Preliminares», *El Castellano*, n.º 3954.
- FLÓREZ, Enrique (1750), *España Sagrada*, Madrid, Antonio Marín, vol. v.
- GARCÍA DÍAZ, Noelia (2009), «La recepción de las *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico* de Norberto Caimo. Revisiones necesarias», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, n.º 19, págs. 143-182.
- (2012), «Las aportaciones del viaje de Norberto Caimo a la revisión de un género», en *La tinta en la clepsidra: fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, coords. Sonia Boadas Cabarrocas, Félix Ernesto Chávez y Daniel García Vicens, Barcelona, PPU, págs. 199-210.
- GARCÍA DE LA HUERTA, José (1787), *Cartas sobre la Italia*, Biblioteca Meléndez Pelayo de Santander, MS. 98 (ed. crítica moderna, L. Brunori, Rimini, Panozzo Ed., 2006).
- GARCÍA MERCADAL, José María (1962), *Viajeros extranjeros por España y Portugal*, vol. III, Madrid, Aguilar.
- GARMS, Jörg (1988), «Viajeros italianos en España en época de Carlos III», en *Carlos III, alcalde de Madrid, 1788-1988*, coord. Carlos Sambricio, Madrid, Ayuntamiento.
- Hispania Epigraphica* (1998), «España», n.º 4, págs. 20-362.
- ILLESCAS DÍAZ, Laura (2021), *Virgilio Fanelli: vida y obra de un platero italiano en la España barroca (c. 1653-1678)*, Universidad de Salamanca (tesis doctoral).
- LIVROY, Timothée Hureau de (1772), *Voyage d'Espagne fait en l'année 1755*, París, J. P. Costard.
- MAROTTA PÉRAMOS, Mirella (2001), *Viajeros italianos del settecento y su visión de Madrid*, Madrid, Universidad Complutense.
- MARTÍN GAMERO, Antonio (1862), *Historia de la ciudad de Toledo*, Toledo, Severiano López Fando.
- MINGO LORENTE, Adolfo y GARCÍA BRICEÑO, Jorge (2003), «Exaltación de la iconografía local en la segunda mitad del siglo XVIII: la ciudad de Toledo», *Anales de Historia del Arte*, n.º 13, págs. 211-234.
- MOREL-FATIO, Alfred (1906), *Études sur l'Espagne*, 2.ª ed., París, Honoré Champion, ed.
- NÚÑEZ GARCÍA, Laureano (2008), «La mirada de un clérigo ilustrado en la Salamanca del siglo XVIII. Norberto Caimo», *Salamanca: Revista de Estudios*, n.º 56, págs. 45-59.

- PALOMINO, Antonio (1742), *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*, Londres, Henrique Woodfall.
- PORRES MARTÍN-CLETO, Julio (1984), «Reconocimiento del acueducto romano en 1753, por Burriel y Palomares», *Toletum*, n.º 14, págs. 105-110.
- PONZ, Antonio (1772), *Viage de España*, Madrid, Joaquín Ibarra (2.ª ed., 1776).
— (1785), *Viage fuera de España*, Madrid, Joaquín Ibarra.
- QUINZIANO, Franco (2022), «Libros y lecturas en dos relatos de viaje del XVIII: representaciones y recepción en Caimo y Baretto», en *El mundo del libro y la cultura editorial en la España del siglo XVIII*, coords. Gabriel Sánchez Espinosa y Rodrigo Olay Valdés, Gijón, Ediciones Trea, págs. 399-415.
- SALMON, Thomas (1745), *Lo stato presente di tutti i paesi e popoli del mondo*, Venecia, Albrizzi, vol. XIV.
- SARRAILH, Jean (1954), *L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIII siècle*, París, Imprimerie Nationale.
- SORIANO PÉREZ-VILLAAMIL, María Enriqueta (1980), *España vista por historiógrafos y viajeros italianos (1750-1799)*, Madrid, Narcea.
- TERREROS Y PANDO, Esteban (1758), *Paleografía Española*, Madrid, Joaquín Ibarra.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés (2001), *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, Museo del Prado.
- ZARCO DEL VALLE, Manuel R. (1914), *Datos documentales inéditos para la historia del arte español I*, Madrid, Fortanet.