

X Reunião
Escultura
Romana
na Hispânia

X Reunión
Escultura
Romana
en Hispania

X Meeting
of Roman
Sculpture
in Hispania

X
Escultura
Roman
Romana en
Sculpture
na Hispânia
in Hispania

2022

Portugal

Faro e Mértola
Algarve e Alentejo
27, 28 (Faro), 29 (Mértola)
Outubro / Octubre / October



FICHA TÉCNICA

TÍTULO: Escultura Romana na Hispânia

Escultura Romana en Hispania

SUBTÍTULO: Atas do X Encontro Internacional de Escultura Romana na Hispânia,

realizado em Faro e Mértola de 27 a 29 de outubro de 2022

*Actas de la X Reunión Internacional de Escultura Romana en Hispania,
celebrada en Faro y Mertola los días 27 al 29 de octubre de 2022*

EDITORES: João Pedro Bernardes, Trinidad Nogales-Basarrate, Luís Jorge Gonçalves,
Virgílio Lopes e Marco Lopes

EDIÇÃO: Universidade do Algarve – CEAACP

CONCEPÇÃO GRÁFICA – PAGINAÇÃO | ARTE-FINAL: Raquel Gil Ferreira

CAPA: Jorge dos Reis

ILUSTRAÇÃO DA CAPA: Cláudia Matos

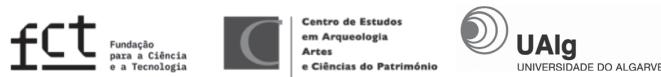
IMPRESSÃO E ACABAMENTOS: LouresGráfica

DEPÓSITO LEGAL: 537062 / 24

ISBN: 978-989-9127-89-0

DOI: <https://doi.org/10.34623/b48f-2k76>

Os textos e o seu conteúdo são da exclusiva responsabilidade dos respetivos autores.



Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, IP, no âmbito do Projeto Estratégico do Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património [UIDB/00281/2020 – DOI: 10.54499/UIDB/00281/2020].

El retrato escultórico femenino en la literatura clásica y en las fuentes documentales de época moderna

Montserrat Claveria

(Universitat Autònoma de Barcelona – Institut Català d'Arqueologia Clàssica)

Saray García-Martínez

(Universitat Autònoma de Barcelona – Università degli Studi di Roma Tor Vergata - Institut Català d'Arqueologia Clàssica)

Resumen: Este artículo se realiza en el marco del proyecto *ANTIQUAE FEMINAE. El retrato escultórico femenino de estilo clásico: contextos antiguos y anticuarios, análisis y reconstrucción digital* al objeto de examinar cómo fueron tratados los retratos femeninos de estilo clásico en las fuentes clásicas antiguas y en escritos documentales, literarios y en obras gráficas de la España moderna. Tanto en las fuentes antiguas como en las modernas hispanas, estas efigies femeninas no reciben tanta atención como las masculinas, si bien la valoración que se hace de ambas es similar. Se observan datos sobre la ubicación, la identidad de la estatua y los materiales en los que fueron realizadas. Juicios de valor estéticos o morales son escasos y el interés de su interpretación depende del nivel de erudición del relator que se refiere a ellas.

Palabras clave: Escultura romana, Retrato femenino romano, Literatura clásica, Coleccionismo de escultura clásica, Recepción de la Antigüedad

Female sculptural portraiture in classical literature and modern documentary sources

Abstract: This article is part of the project *ANTIQUAE FEMINAE. Female sculptural portraiture in the classical style: ancient and antiquarian contexts, analysis, and digital reconstruction* in order to examine how female portraits in the classical style were

treated in ancient classical sources and in documentary and literary writings and graphic works from modern Spain. In both ancient and modern Hispanic sources, these female effigies do not receive as much attention as their male counterparts, although the valuation of both is similar. Information is given on the location, the identity of the statues and the materials from which they were made. Aesthetic or moral value judgements are scarce, and the interest of their interpretation depends on the level of erudition of the reporter who refers to them.

Keywords: Roman sculpture, Roman female portrait, Classical literature, Classical sculpture collecting, Reception of Antiquity.

El proyecto de investigación que nos ocupa en la actualidad lleva por título *ANTIQUAE FEMINAE. El retrato escultórico femenino de estilo clásico: contextos antiguos y anticuarios, análisis y reconstrucción digital* (PID 2022-137896OB) y fue presentado en la última convocatoria de proyectos de I+D de la Agencia Estatal de Investigación en la modalidad de Investigación Orientada, vinculado a la 2^a. Prioridad temática contemplada en el Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación (2021-2023): *Cultura, creatividad y sociedad inclusiva*, con la finalidad última de promover la inclusividad en nuestra sociedad en materia de género. Este proyecto es la contrapartida del que hace algunos años dedicamos al estudio de los retratos marmóreos de *VIRI ANTIQUI* (HAR2012-35861). El retrato escultórico masculino en las colecciones anticuarias. Función, cronología y modos de restauración – 2013/2016) y se centra en el estudio y la transferencia de la función, percepción y recepción del retrato escultórico femenino de estilo clásico en la Antigüedad y la Época Moderna. En el marco de este proyecto, nos interesa examinar a continuación cómo fueron tratadas estas efígies en las fuentes clásicas antiguas y en escritos documentales, literarios y en obras gráficas de la España moderna.

En las fuentes literarias clásicas, llama la atención la parvedad de noticias y comentarios sobre estatuas de mujeres en comparación con las referencias a representaciones de hombres más o menos ilustres. Sobre ello, en el libro XXXIV versículo XI de la *Historia Natural*, Plinio es revelador, pues, al referirse a las estatuas honoríficas y votivas de su tiempo y del pasado, enumera cuantiosos ejemplos de los tipos de esculturas más comunes: vestidas con toga o imitando la desnudez greco-heroica, a

modo ecuestre o según la moda de su época con atuendo de los Luperci o cubiertos con capa (Plin., 34, 10), todos hombres y refiere, como excepción, la aprobación de un decreto para erigir donde ella quisiese una estatua de la Vestal Taracia Gaia o Fufetis, “*quod adiectum non minus honoris habet quam feminae ese decretam*”¹, lo que se dispuso “*quod campum Tiberinum gratificata esset ea populo*”² como indica Plinio citando los *Reales Anales* (Plin., 34, 11,25).

Como era de esperar, las fuentes literarias que proporcionan un mayor número de casos de estas exigüas referencias son los 3 últimos libros de la *Historia Natural* de Plinio y la *Descripción de Grecia* de Pausanias, pero también resultan valiosos otros autores clásicos, como Luciano, Petronio, Plutarco o Suetonio, que, si bien dedicaron contados cometarios a retratos escultóricos de mujeres, transmiten impresiones diversas y complementarias a las de Plinio y Pausanias. Entre las muchas estatuas-retrato honoríficas y votivas que se mencionan de líderes, generales y emperadores romanos y famosos estrategas, filósofos y eruditos griegos, solo se destacan las efigies escultóricas de algunas damas relacionadas con la élite gubernamental, como el retrato de Arsínoe situado en la entrada del Odeón de Atenas junto al de su hermano Filadelfo (Paus., 1, 8,6) y a los de otros reyes egipcios, y se recuerda la estatua de bronce de Berenice que los atenienses dedicaron junto a la de su padre en agradecimiento de los favores recibidos por Ptolomeo (Paus., 1, 9,3). En Olimpia se nombran también los retratos de Eurídice y Olimpiáde, madre y esposa de Filipo, de las que Pausanias informa que fueron llevadas al Heraion desde el Filipeo (Paus., 5, 17,3), donde se habían erigido inicialmente junto a las de Amintas, Filipo y Alejandro (Paus., 5, 20,10). Por su parte, Suetonio refiere los dictados de Calígula y Claudio sobre las imágenes de sus respectivas madres, que debían ser paseadas solemnemente en un carro en el circo para honorar los aniversarios de la muerte de Agripina la Mayor (Suet., *Cal.*, 15, 1) y del nacimiento de Antonia la Menor (Suet., *Clau.*, 11, 2). Fuera del ámbito oficial, en varias ocasiones se mencionan

¹ “*an addition that is as great a compliment as the fact that a statue was decreed in honour of a woman.*” Plinio, XXXIV 11, 25 Loeb. Classical Library (trad. H. Rackham).

² “*because she had made a gratuitous present to the nation of the field by the Tiber*” Plinio, XXXIV 11, 25 Loeb. Classical Library (trad. H. Rackham).

retratos votivos de mujeres estrechamente relacionadas con las prácticas cultuales, como la de la vestal ya nombrada Fufetis (Plin., 34, 11,25), la de Criseida erigida ante el Hereo quemado de Micenas (Paus., 2, 17,7) o “*el retrato esculpido en la piedra*” de Eufeme, nodriza de las musas (Paus., 9, 29,5). Pausanias menciona, además, las estatuas-retrato de sacerdotisas en el santuario de las Euménides, en la Acaya (Paus., 7, 25,7) o las de Deméter en el santuario de esta diosa en Hermíone (Paus., 2, 35,8), sin concretar sus nombres. En la Vía sagrada de Salamina, Mnesáque dedicó un retrato suyo y otro de su hijo para mantenerlo protegido por el río Cefiso (Paus., 1, 37,3). Por lo demás, el mismo autor destaca los retratos de Eurileónide en la acrópolis de Esparta (Paus., 3, 17,2) y el de Cinisca en Olímpia (Paus., 4, 1,6-7), reconocidas ambas por sus victorias olímpicas. Varios autores recuerdan el retrato dorado de Frine, hetera i amante de Paxíteles, quien le hizo la estatua para ofrecerla a Afrodita en Delfos (Paus., 9, 27,5 y 10, 15,1; Diog. Laert., 6, 66; Ath., 13, 591 B; Eliano, 9, 32).

A parte del parentesco y la actividad u ocupación que ejercieron las mujeres retratadas, las fuentes literarias clásicas también informan de los materiales en que fueron producidos algunos de estos retratos y de los escultores que los realizaron: además del oro de la mencionada escultura de Frine (Paus., 6, 1,6-7), se refieren los materiales propios de las estatuas de criselefantina de Olimpiáde y Eurídice, creadas por Alcámenes (Paus., 5, 20,10). En piedra, se labraron las imágenes de las tebanas Heníope y Pirra, hijas de Creonte (Paus., 9, 10,3) y con el mármol blanco se equipara la Julia elogiada por Marcial (Mart., 13), el bronce se empleó para la imagen de Berenice (Paus., 1, 9,3) y para algunas estatuas de mujeres fundidas por Paxíteles (Plin., 34, 19,70). Apeles de Mégara, hijo de Cálicles y escultor de la escuela de Policleto de finales del siglo IV (Maderna 2004:317-321), realizó el conjunto escultórico de la victoriosa olímpica Cinisca (Paus., 6, 1,6) y Eufranor, Niceratus, Sthennis o Callimacus son nombrados por Plinio como autores de matronas oferentes de sacrificios (Plin., 34, 19,78 y 19, 90-93).

Si las efigies masculinas honoran esencialmente la sabiduría, la virtud varonil, el valor heroico y la prudencia de la persona retratada, de las femeninas se valora su virginidad o castidad, su parentesco con hombres ilustres, su condición de sacerdotisa y su belleza.

Esta última cualidad fue agudamente desarrollada en clave literaria. Así,

Marcial, crea un retrato marmóreo de la belleza afrodisíaca de Julia (Mart., 13) y Luciano en su obra “Los Retratos”, mediante el diálogo de Licino y Polistrato, compone una imagen literaria muy probablemente de Pantea de Esmirna, a partir de la selección de las partes más bellas de estatuas clásicas (Luc., 43, 6-7) escogidas, componiéndolas y ajustándolas “*con la mayor armonía, al tiempo que conservamos su variación y complejidad*” (Luc., 43, 5), que colorea con el buen hacer de los mejores pintores y dota de alma con el pensamiento y la dicción de los mejores filósofos y literatos.

Por su parte, Plutarco, se sirve de la belleza femenina y del retrato para magnificar las virtudes de Alejandro cuando escribe: “*Y Alejandro, cuando veía a las demás cautivas, que llamaban la atención por su porte y hermosura, decía bromeando que las mujeres persas eran un tormento para la vista; pero oponiendo a su belleza la hermosura de su propia continencia y temperancia, pasaba frente a ellas como si fuesen estatuas sin vida.*” (Plut., *Alex.* 21, 10-11).

Las referencias a la escultura greco-romana o clásicas en las fuentes modernas son de un carácter inmenso por la cantidad de viajeros curiosos y eruditos en estos saberes y, aunque no en su mayoría, algunas de estas obras se centraron en la imagen del retrato femenino. La imagen del retrato femenino empezó a presentarse, conjuntamente con la de los hombres, a través de la moneda antigua que, como es sabido, fue objeto de colecciónismo y estudio ya en el siglo XV. De ello surgen algunas de las primeras obras que facilitaron la circulación de las tipologías de retratos de estas mujeres para su mayor difusión y conocimiento, como *Illustrium imágenes* de Andrea Fulvio en 1517, *Le immagine delle donne Augste* de Enea Vico en 1557 (Micheli, 2022), o a través de otros ejemplos manuscritos que incluía imágenes de personajes históricos femeninos como el *Codex h.I.4.* del Escorial (Cacciotti, 2022).

Esta incipiente práctica renacentista se suma al conocimiento de los retratos escultóricos femeninos romanos de las primeras colecciones italianas. Algunos historiadores tuvieron la oportunidad de deleitarse con dichas colecciones, como fue el caso de Alfonso Chacón que vivió en Roma desde mediados del XVI (Vorster et. al., 2018). En la segunda parte de *Antiquitates Romanae* retrató hasta 260 retratos femeninos, a partir de efigies escultóricas de colecciones que tuvo la oportunidad de ver (Cacciotti, 2018: 118-143; Herklotz, 2018: 168-189; Picozzi, 2022:

59-69). Del mismo modo, encontramos la producción de dibujos de Jacopo Strada que entre 1567 y 1568 trabajó para el duque Alberto V de Baviera, entrando en contacto en Mantua con la colección de Cesare Gonzaga. Como resultado, nos ha llegado una serie de dibujos sobre bustos de emperadores entre los cuales se mezclan los de las emperatrices (Riccomini, 2022: 91-101). En territorio español, los manuscritos sobre la Antigüedad de este período se centran a inicios de época moderna en las medallas³. En materia de escultura, a diferencia del panorama italiano, justo empezaban a formarse algunas de las que serían importantes colecciones de escultura antigua, pero siempre puntuales y en su mayoría procedentes de las labores y las relaciones diplomáticas de personalidades de la nobleza en Italia (Di Dio / Coppel, 2016). Encontramos testimonios de estos retratos escultóricos femeninos a través de varios tipos de fuentes.

Donde más frecuentemente se menciona el retrato femenino romano son generalmente los inventarios, pues es sabido que desde el reinado de Felipe II las colecciones de escultura clásica fueron en aumento, ya fueran por regalos, herencias o donaciones. Aun y así, la mención que reciben es bastante generalizada y austera. Las terminologías más frecuentes son “Busto de mujer”, “Cabeza/testa” o “Estatua”. Un ejemplo entre muchos es el inventario de Felipe IV de las esculturas que tenía en el Alcázar. Se piensa que la mayor parte de estas esculturas formaban parte de la colección que el cardenal Ricci de Montepulciano regaló a Felipe II en 1561 (Rodríguez Rebollo, 2007: 54-56). Concretamente, gracias a este inventario, es posible saber que mientras, por ejemplo, en el *Jardín de los emperadores*, en la parte del mediodía, se conservaba todo el elenco de Hombres ilustres, en el *Pasillo* que llevaba al jardín, encontraríamos un retrato de una Faustina con un pedestalillo y un letrero que la identifica como “Faustina” (Rodríguez Rebollo, 2007: 122, núm. 1128). Por el contrario, no todas las estatuas llevaban el nombre del personaje, de manera que existen ejemplares inventariados pero sin identificar a nivel iconográfico a través de descripciones formales como es el caso del busto femenino referenciado como “Otra estatua de medio cuerpo arriba de mármol

³ Véase el *Diálogos de Medallas, inscripciones y otras antigüedades* de don Antonio Agustín publicado en 1587 o el Discursos sobre medallas y antigüedades de don Martín de Gurrea y Aragón.

blanco, que es rostro. De muger con tocado alta a modo de cofia y un paño con un botón sobre el hombro Izquierdo y una banda atrauesada, sobre una peana redonda de jaspi pardo” (Rodríguez Rebollo, 2007: 123, nº 1155), asunto que se va a repetir en la mayoría de los inventarios a través de descripciones. Se aprecia así como la identificación de estos retratos está sujeta a la erudición del inventariador. Más allá de la identificación del personaje, cabe atender también a la información sobre el valor que nos dan estos inventarios. En el inventario de Carlos III en el Palacio de Madrid, en este caso, leemos sobre “*Quatro bustos de tres pies cada uno que representan emperatrices y otro de emperador: los dos a quine mil reales, el emperador en trece mil y la otra emperatriz. No también tratada en 14 mil*”, “*Una Julia Augusta con el cuerpo de jaspe de tres pies menos quarto en: 15.000*” (Fig.1) y “*Otro de Plautillae con su cuerpo de jaspe, y su peana de calatrao, de tres pies y quarto en: 15.400*” (Fernández-Miranda, 1989: 85)⁴. Estos datos sobre el valor económico de las piezas permiten obtener más información sobre su recepción como objeto dentro del mercado del arte y las colecciones, conjuntamente analizando, no solo la forma, sino también sus materiales.

Otro tipo de fuente que refiere a los retratos femeninos es la literatura. Las menciones que encontramos en la literatura de viajes generalmente ponen de manifiesto el desarrollo del conocimiento respecto al retrato femenino a través de las descripciones de estos retratos que van de más austeras a más específicas o eruditas entre los siglos XVI y XIX. Lluís Ponts d'Icart en el XVI respecto a un relieve con una figura femenina a la que se refiere sencillamente como “*una de muger y otra de hombre con los cabellos dela cabeza y barva crespos todas son antiquissimas, y no se sabe en honra de quien se fizieron y dedicaron*” (Fig.2) (Pons de Ycart, 1572, fol.180). La figura femenina será identificada en XVIII por Josep Boy como Lucrecia en su manuscrito de antigüedades romanas (Massó i Carballedó, 2007: 4-6). Este ejemplo también ilustra la concepción de la escultura romana en cuanto a la factura y cronología de las piezas, pues esta pieza que mencionaban como antigua, en realidad se trata de una producción moderna. Siguiendo el carácter de las descripciones que recibían estos retratos, Andrés de Ustarroz, a mediados del XVII, en la descripción de la casa de Vincencio Juan de Lastanosa menciona la existencia

⁴ Números de inventario 818, 819 y 820.

de una “*estatua de emperatriz en urna de piedra blanca*” y “*Muchas testas de mujeres y emperatrices, algunas mayores que el natural y ninguna menor*” (Sánchez Cantón, 1923: 410-411) que lamentablemente no están identificadas en la actualidad. Antonio Ponz, que vio parte de las esculturas de las colecciones reales, generalmente ofrece descripciones generales, como en el capítulo para la “Descripción del cuarto del rey” donde sobre una mesa había “*tres bustos de Emperatrices, y otro de un Emperador: obras las mas de ellas antiguas*” (Ponz, 1782, tomo VI: Fol. 31 y 32). Quizás la excepción de esta etapa más temprana es la que da Cristóbal de Villalón en 1539, en su *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* donde el autor se hizo eco sobre una imagen de Porcia cuando habla de la estatuaria: Menciona que vio una imagen de “*Porcia, mujer de Bruto Romano, que se dice que se dio al emperador, la qual es hecha de un género de mármol que no alcanzan agora los hombres herramientas con que se pueda labrar sinó con puntas de diamantes y aun con ellas en gran tiempo; y sé della decir que no paresce ser obra de hombre moral, porque el artífice la esculpió desnuda comiendo las brasas y puédese gozar todo el cuerpo por delante y por detrás, y muestra aquellas venas, arrugas y puestos de miembros tan al natural, que paresce que naturaleza quiso hacer hombres de mármol como los hizo de carne, para mostrar su poder...*” (Sánchez Cantón, 1923: 27). Éste la identifica en su relación con Bruto romano. A pesar de que el comentario no aporta suficiente información sobre su lugar de hallazgo, especifica que se trata de mármol e incluso ofrece una valoración estética diciendo que de lo que se percibe una cierta apreciación por la talla de escultura. Más allá de esta valoración, incluye un juicio moral correspondiente a la época como se puede apreciar. No es posible identificar en qué basa su interpretación del retrato, pero probablemente la atribuyera a esta mujer en relación con su vínculo con el pasado romano de Hispania.

El comentario sobre estas piezas con el tiempo evoluciona hacia la identificación más detallada, no solo a nivel iconográfico, sino artístico como es el ejemplo del inventario de Bover respecto a la colección del cardenal Despuig en Mallorca para el retrato de Flavia Elena en el cual el historiador y arqueólogo detalla una “*figura de medio cuerpo al natural, que representa a una emperatriz de roma, que por la manera de su peinado y vestidos y su acción se puede creer que es Flavia Elena, mujer de Constancio Choro*” y continua realizando una anotación crítica historiográfica anotando que

“Otros, particularmente Bisconti en su Museo Clementino, la han confundido con Agripina madre de Nerón” para acabar realizando una apreciación estética pues según Bover *“Es obra perfecta, pero su permanencia bajo de tierra ha alterado el primitivo color del mármol. Su belleza la hace duna de las esculturas más apreciables del museo”* (Bover, 1845: 94, n.º 38, lám. XXXII) (Fig.3).

Además de los inventarios y las fuentes literarias, las ilustraciones también dan testimonio de estos retratos. Se conservan algunos dibujos que representan bustos y retratos escultóricos femeninos romanos. Entre ellos encontramos, en primer lugar, los dibujos que forman parte del Cuaderno de Eutichio Ajello, encargado de catalogar las piezas de la colección de la Granja de San Ildefonso. En este caso, gracias al dibujo, es posible ponerlo en correspondencia con la pieza conservada en la actualidad, lo que frecuentemente permite reconocer cambios en el estado de conservación de la pieza y como no, apuntes sobre recepción de esta pues en el cuaderno se anotan comentarios y se especifica su colocación como es el ejemplo del *retrato de una dama romana, ¿Plotina?* (Elvira Barba, 1998: 172-175, nº inv. D-3884) (Figs. 4 y 5)⁵ u otro, en este caso una estatua, pero con la cabeza tomada de un retrato privado, con el peinado de Agripina la Mayor según Hübner (1862: 85) pero tradicionalmente interpretado como Penélope o Lucina (Elvira Barba, 1998: 128-129) (Figs. 6 y 7). En la Real Academia de Bellas Artes de san Fernando también es posible conocer algunos dibujos de estudiantes de escultura que recibieron su nombramiento como académicos o académicas, como es el caso de los dibujos de Regis Armendariz y Samaniego (Fig. 8) que recibió su nombramiento como académica de honor el 2 de enero de 1791 o Doña Rosalía Gerino que también realizó una cabeza a la Junta, con la que recibió permiso para dar lecciones de dibujo (Fig. 9). La mayoría son estudios de dibujo sobre escultura ideal, lo que suscita una vía de estudio sobre el interés o la atención que los retratos femeninos podían generar para el estudio de la antigüedad y de la plástica durante época moderna. En las fuentes documentales del territorio español encontramos principalmente más menciones que ilustraciones de estos retratos. Se debe de tener en cuenta que en el año 2008 se presentó un estudio sobre retratos imperiales en España del que solo el 27'1% representaban

⁵ Cit. Cuaderno Ajello, dibujo 55.

personajes femeninos (Garriguet, 2008: 117) y que la mayoría de estos retratos proceden del coleccionismo regio, del que diversas fuentes constatan su emplazamiento susceptible de ser estudiado para obtener más información sobre su recepción en sus respectivas colecciones. Respecto al reconocimiento de los retratos escultóricos femeninos, la interpretación iconográfica no siempre se daba, hecho supuestamente ligado a la erudición del autor. Pero, sin embargo, sí se ofrecían otros datos interesantes para el estudio de estas piezas en contexto moderno como el valor económico. De esta manera, la identificación de la retratística femenina romana en España va exponencialmente ligada a la existencia de colecciones anticuarias y escultóricas, así como al desarrollo y conocimiento de la disciplina de la arqueología y la historia antigua. Por último, establecer una correspondencia entre las piezas mencionadas en esas fuentes y las que se conservan en los fondos museísticos es complejo pues generalmente se trata de descripciones muy austeras, a excepción de aquellas que hayan mantenido un número de inventario a lo largo del tiempo o hayan sido dibujadas.

En conclusión, el número mayor de fuentes conservadas de época moderna ofrece un elenco más amplio y variado de testimonios documentales que transmiten información acerca de los retratos femeninos greco-romanos y de estilo clásico. Junto a la literatura, los inventarios de colecciones anticuarias, dibujos e ilustraciones son fuentes inestimables para documentar el recorrido y recepción de estos retratos a lo largo de su historia. De la documentación consultada se colige que, tanto en época moderna como antigua, las referencias a estas obras femeninas son más parvas que las relativas a retratos masculinos, aunque noticias sobre su precio, sus autores y apreciaciones estéticas indican que los retratos de mujeres y hombres se valoraban por igual. Tanto en las fuentes antiguas como en las modernas hispanas, se hallan datos sobre el material de estas obras, su ubicación i la mención del nombre de la estatua si existe la inscripción o si el relator reconoce la identidad del retrato o cree saberla. La autoría, lógicamente se halla más presente en menciones antiguas que modernas, mientras que sucede lo contrario respecto a las medidas, la consideración de obra antigua o moderna y la expresión de juicios de valor moral. En unas y otras se contemplan

en menor medida valoraciones estéticas i estilísticas de estos retratos. Aunque el desarrollo de las ciencias artística y arqueológica en el siglo XIX favoreció descripciones más complejas y acertadas, el nivel de erudición del escritor de estas referencias es crucial para la información e interpretación de estos retratos.

Fig. 1





Fig. 2

Fig. 3



NUM. 38. PAC. 94



Fig. 4

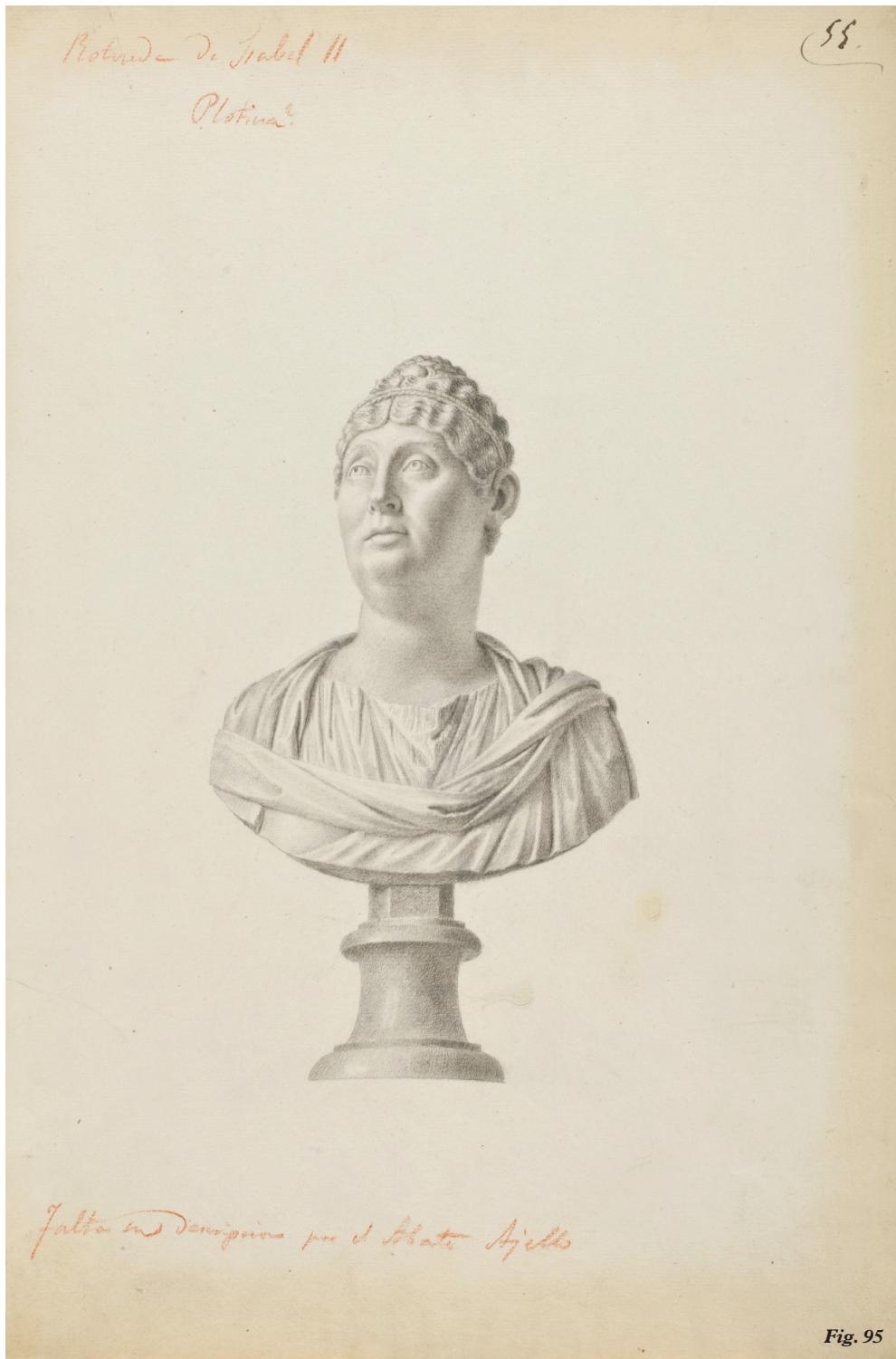




Fig. 6



Fig. 7

Fig. 8



Fig. 9



Listado de imágenes

Figura 1 Anónimo, la emperatriz Julia Domna, siglo XVII, mármol blanco. (E-116). Madrid, Museo Nacional del Prado. ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

Figura 2 Anónimo, relieve de Lucrècia, hacia XVI, piedra local (MR2584). Reus, Museu de Reus. ©Arxiu fotogràfic del Museu de Reus.

Figura 3 Joaquín María Bover, dibujo nº 33 del busto de perfil de Flavia Elena, 1845, dibujo sobre papel. Open Access RDA Bover, 1845: 94, nº 38, lám. XXXII.

Figura 4 Taller romano, retrato de una dama Romana, 150-155 dC, mármol blanco. (E-114). Madrid, Museo Nacional del Prado. ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

Figura 5 Eutichio Ajello, retrato de una Dama romana, ¿*Plotina*? mediados del XVIII, lápiz sobre papel. (D003884). Madrid, Museo Nacional del Prado. ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

Figura 6 Taller romano, retrato de una dama romana, hacia 40 dC, mármol blanco. (E-164). Madrid, Museo Nacional del Prado. ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

Figura 7 Eutichio Ajello, retrato de una Dama romana, mediados del XVIII, lápiz sobre papel. D003869. Madrid, Museo Nacional del Prado. ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

Figura 8 Regis Armendariz y Samaniego, estudio del busto de la llamada vestal Tuccia. 1791, lápiz negro sobre papel verjurado agarbanzado claro (P-1782). Madrid, Museo de la Real Academia de Artes de San Fernando. © Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Figura 9 Rosalía Gerino, estudio de un busto femenino con peinado antiguo, 1832, lápiz negro sobre papel avitelado. (P-1783). Madrid, Museo de la Real Academia de Artes de San Fernando. © Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Bibliografía

Bover, J.M. (1845). *Noticia histórico artística de los museos del eminentísimo señor cardenal Despuig existentes en Mallorca.* Palma de Mallorca: Imp. De Felip Guasp,. Consultado el 9 de setiembre en <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm0435>

Cacciotti, B. (2018). Le antichità di Annibale e Ottavio Caro nei disegni di Alonso Chacón. En C. Vorster, G. Satzinger, J., Luckhard & T. Döring (Eds.), *Die Antikenalben des Alphonsus Ciacconius in Braunschweig, Rom und Pesaro. Dokumentation und Deutung antiker Skulpturen im 16. Jahrhundert.* (Papers of the International Conference vom 11. bis 13. Oktober 2017). Braunschweig: Herzog Anton Ulrich-Museum, p. 118-143.

Cacciotti, B. (2022). Una galleria di *Foeminae* illustri alla corte di Filippo II: Il codice h.I.4 dell'Escorial. En B. Cacciotti (Ed.), *Roma e la Spagna in dialogo. Interpretare, disegnare, collezionare l'antichità classica nel Rinascimento.* Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, p. 71-82.

Di Dio, K. H., & Coppel, R. (2016). *Sculpture Collections in Early Modern Spain.* London: Routledge.

Elvira Barba, M.A. (1998). *El Cuaderno de Ajello y las esculturas del Museo del Prado,* Madrid, Museo del Prado.

Fernández-Bayton, G. (1985). *Inventarios Reales: testamentaría del Rey Carlos II (1701–1703),* vol. 3. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Fernández-Miranda (1989). *Inventarios Reales. Carlos III (1789).* Vol II. Madrid: Patrimonio Nacional.

Garriguet Mata, J.A., 2008: Retratos imperiales de España. En Noguera Celdrán, J.M., y Conde Guerri, M.E., *Escultura Romana en Hispania V: Actas de la reunión internacional*. Murcia. 115-147.

Herklotz, I. (2018). Ornatus miliebris. Frauenköpfe im antiquarischen diskurs. En C. Vorster, G. Satzinger, J. Luckhard & T. Döring (Eds.), *Die Antikenalben des Alphonsus Ciacconius in Braunschweig, Rom und Pesaro. Dokumentation und Deutung antiker Skulpturen im 16. Jahrhundert*. (Papers of the International Conference vom 11. bis 13. Oktober 2017). Braunschweig: Herzog Anton Ulrich-Museum, p. 168-189.

Hübner, E. (1862). *Die Antiken Bildwerke in Madrid*. Berlin: Druck Und Verlag Von Georg Reimer.

Maderna, C. (2004). Die Letzten Jahrzehnte der Spätklassischen Plastik. En P.C. Bol (Ed.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II, Klassische Plastik II.1-2*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, p. 303-356.

Massó i Carballó, J. (2007). Notes sobre un relleu de Lucrècia. *L'informatiu Museus (Reus)*. Època III. Núm. 36. Febrer 2007, p. 1-6.

Micheli, M.E. (2022). Augusta muliere et caesares tra Roma e la Spagna. En B. Cacciotti (Ed.), *Roma e la Spagna in diaologo. Interpretare, disegnare, collezionare l'antichità classica nel Rinascimento*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, p. 83-89.

Moretti Cursi, G. (2022). Efigi femminili nei disegni di Pirro Ligorio: Esempi dal manoscritto London coll. Ferretti 216. En B. Cacciotti (Ed.), *Roma e la Spagna in diaologo. Interpretare, disegnare, collezionare l'antichità classica nel*

Rinascimento. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, p. 103-110.

Picozzi, M.G. (2022). Ritratti di greci illustri nei manoscritti di Alonso Chacon. En B. Cacciotti (Ed.), *Roma e la Spagna in diaologo. Interpretare, disegnare, collezionare l'antichità classica nel Rinascimento*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, p. 69-70.

Pons de Ycart, L. (1572). *Libro de las grandes y cosas memorables dela Metropolitana Insigne y famosa Ciudad de Tarragona*, Lleida 1572. Consultado el 20 de setiembre de 2022 en <http://hdl.handle.net/10481/50628>

Ponz, A. (1782). *Viage de España: En que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Tomo VI. Madrid: Atlas. Consultado el 15 de agosto de 2022 en <http://hdl.handle.net/10347/10413>

Riccomini, A.M. (2022). Non solo augustae: le donne degli imperatoti nei disegni di Jacopo Strada. En B. Cacciotti (Ed.), *Roma e la Spagna in diaologo. Interpretare, disegnare, collezionare l'antichità classica nel Rinascimento*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, p. 91-101.

Rodríguez Rebollo, A. (Coord.) (2007). *Quadros y otras cosas que tiene su magestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 1636*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Sánchez Cantón, F. J. (1923). *Fuentes literarias para la historia del arte español*. (Vol. 1). Madrid: Imprenta clásica española.

Vorster, C.; Satzinger, G.; Luckhard, J.; Döring, T. (Eds.). (2018). *Die Antikenalben des Alphonsus Ciacconius in Braunschweig, Rom und Pesaro: Dokumentation und Deutung antiker Skulpturen im 16. Jahrhundert*. Braunschweig: Herzog Anton Ulrich-Museum.

Fuentes clásicas

Aelian, *Historical Miscellany*, Loeb Classical Library, Harvard University Press, 1997.

Athenaeus, *The Deipnosophists XIII-XIV 653B*, Loeb Classical Library, Harvard University Press, 1993.

Diogenes Laertius, *Lives of Eminent Philosophers*, Lib. VI-X, Loeb Classical Library, Harvard University Press, 2011.

Luciano, Los Retratos, *Obras II*, Biblioteca Clásica Gredos 113, Madrid, 1988, p. 427-444.

Marcial, *Epigramas*, Institución “Fernando el Católico” (CSIC), Zaragoza, 2004.

Pausanias, *Descripción de Grecia*, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1994.

Pliny, *Natural History IX*, Lib. XXXIII-XXXV, Loeb Classical Library, Harvard University Press, 1968.

Plutarco, *Vidas Paralelas VI*, Biblioteca Clásica Gredos 363, Madrid, 2007.

Suetonio, *Vidas de los doce Césares II*, Lib. IV-VIII, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1992.

Suetonio, *Vidas de los doce Césares III*, Lib. V-VI, Ediciones Alma Mater, Col.

Hispánica de Autores Griegos y Latinos, Barcelona, 1968.



Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia



Centro de Estudos
em Arqueologia
Artes
e Ciências do Património



UAlg

UNIVERSIDADE DO ALGARVE

