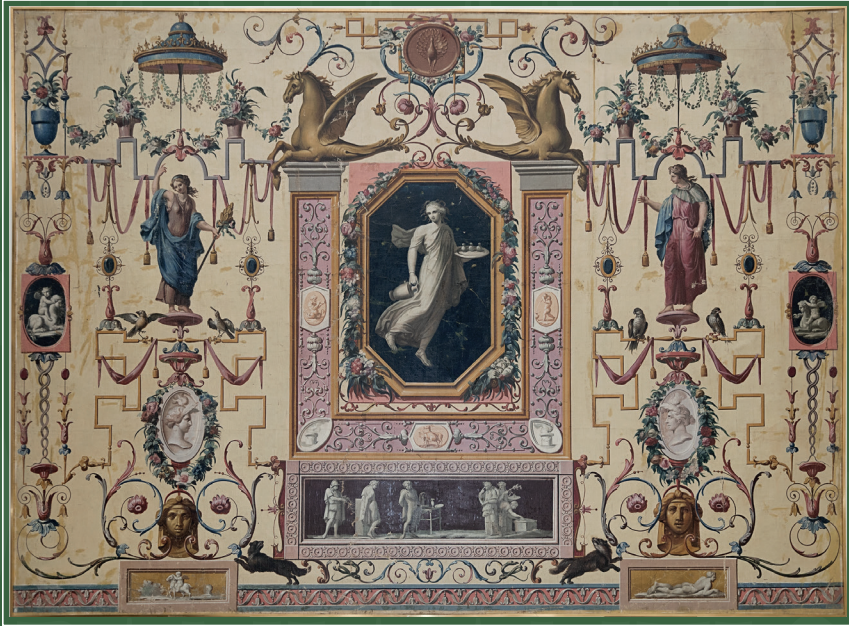


Mirella Romero Recio
Jesús Salas Álvarez
Laura Buitrago
(eds.)



POMPEYA Y HERCULANO ENTRE DOS MUNDOS

La recepción de un mito
en España y América

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

Hispania Antigua
Serie Histórica

13

Collana diretta da
Julián González
Universidad de Sevilla

Javier Bermejo
Universidad de Huelva

MIRELLA ROMERO RECIO
JESÚS SALAS ÁLVAREZ
LAURA BUITRAGO
(eds.)

Pompeya y Herculano
entre dos mundos.
La recepción de un mito
en España y América

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER
Roma-Bristol (CT)

Autores del volumen (por orden de aparición): Mirella Romero Recio; Jesús Salas Álvarez; Laura Buitrago; Federica Pezzoli; María Gabriela Huidobro Salazar; Carolina Valenzuela Matus; Renata S. Garraffoni; Ricardo Del Molino García; Daniel Expósito; Cristina Martín Puente; María Martín de Vidales García; Ana Valtierra Lacalle; Rosaria Ciardiello; Elvia Carreño Velázquez; Aurelia Vargas Valencia; M^a del Carmen Alonso Rodríguez; María Eugenia Cabrerizo Barranco; Mar Bujalance-Pastor; Inmaculada Muro-Subías; Lola Santonja-Garriga.

Impresión: Coria Gráfica
Maquetación: Alberto Marina Castillo

Este volumen es parte del Proyecto de investigación "RIPOMPHEI. Recepción e influjo de Pompeya y Herculano en España e Iberoamérica (1738-1936)" (PGC2018-093509-B-I00, Ministerio de Ciencia e Innovación/AEI/FEDER/UE), financiado por:



uc3m | Universidad Carlos III de Madrid
Facultad de Humanidades,
Comunicación y Documentación

uc3m | Universidad Carlos III de Madrid
Vicerrectorado de Política Científica

Pompeya y Herculano entre dos mundos. La recepción de un mito en España y América
(Hispania Antigua. Serie Histórica, 13)

© Copyright 2023 – «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER
Via Marianna Dionigi, 57 – 00193 Roma, Italia
www.lerma.it

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione di testi e illustrazioni
senza il permesso scritto dell'Editore.

*Pompeya y Herculano entre dos mundos. La recepción de un mito en
España y América* / Mirella Romero Recio,
Jesús Salas Álvarez, Laura Buitrago (eds.). - Roma: «L'ERMA» di
BRETSCHNEIDER, 2023. - 370 pp.;
Brossura, 17 x 24 cm. (Hispania Antigua. Serie Histórica ; 13)

ISSN: 2239-1819

ISBN brossura: 978-88-913-2820-5

ISBN pdf: 978-88-913-2822-9

DOI: 10.48255/9788891328229

Índice

POMPEYA Y HERCULANO ENTRE DOS MUNDOS. LA RECEPCIÓN DE UN MITO EN ESPAÑA Y AMÉRICA	11
Mirella Romero Recio (<i>Universidad Carlos III de Madrid</i>)	
Jesús Salas Álvarez (<i>Universidad Complutense de Madrid</i>)	
Laura Buitrago (<i>Universidad Carlos III de Madrid</i>)	
EXPERIENCIAS PERSONALES EN LAS CIUDADES VESUBIANAS. VIAJERAS Y VIAJEROS ENTRE DOS MUNDOS	
POMPEYA Y HERCULANO EN EL DIARIO DE VIAJE DEL CUBANO EUSEBIO GUITERAS FONT (1823-1893)	17
Federica Pezzoli (<i>Universidad Complutense de Madrid</i>)	
POMPEYA EN LA EXPERIENCIA DE UN INTELLECTUAL CHILENO: IMPRESIONES DE BENJAMÍN VICUÑA MACKENNA (1871)	35
María Gabriela Huidobro Salazar (<i>Universidad Andrés Bello, Chile</i>)	
EL MUNDO QUE YO VI: VIAJERAS AMERICANAS EN POMPEYA Y HERCULANO (1853-1908)	53
Laura Buitrago (<i>Universidad Carlos III de Madrid</i>)	
“DEMASIADA FELICIDAD”. EL VIAJE A POMPEYA Y HERCULANO DEL PINTOR JOSÉ MANAUT VIGLIETTI (1898-1971)	69
Mirella Romero Recio (<i>Universidad Carlos III de Madrid</i>)	
RELATOS ENTRE DOS MUNDOS: LA LABOR DE LA PRENSA AMERICANA EN LA RECEPCIÓN Y DIFUSIÓN DEL MITO POMPEYANO	
ILUSTRANDO AL LECTOR CHILENO. POMPEYA Y HERCULANO EN LA REVISTA <i>ZIG-ZAG</i> A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX	91
Carolina Valenzuela Matus (<i>Universidad Autónoma de Chile</i>)	

POMPEYA Y EL VESUBIO EN LA PRENSA DE RIO DE JANEIRO (1870-1889)	105
Renata S. Garraffoni (<i>Universidade Federal de Paraná/Brasil</i>)	

POMPEYA EN LA <i>BELLE ÉPOQUE</i> HISPANOAMERICANA	123
Ricardo Del Molino García (<i>Universidad Externado de Colombia</i>)	

ARTE ENTRE DOS MUNDOS

ANTIGÜEDAD Y ESCLAVITUD EN LA PINTURA ESTADOUNIDENSE DEL SIGLO XIX: LA POMPEYA DE ROBERT S. DUNCANSON	145
Daniel Expósito (<i>Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras</i>)	

SÉNECA, TÁCITO Y EL POMPEYISMO EN UNA PINTURA DE MANUEL DOMÍNGUEZ.....	163
Cristina Martín Puente (<i>Universidad Complutense de Madrid</i>)	

¿IMAGINAMOS POMPEYA? EL INTERÉS DEL YACIMIENTO VESUBIANO Y SU REFLEJO EN LA PINTURA ESPAÑOLA.....	179
María Martín de Vidales García (<i>Universidad Isabel I</i>)	

NUEVAS REFLEXIONES EN TORNO A LOS DIBUJOS Y LAS PINTURAS SUPUESTAMENTE POMPEYANAS DE JOAQUÍN SOROLLA	197
Ana Valtierra Lacalle (<i>Universidad Complutense de Madrid</i>)	

POMPEYA Y HERCULANO COMO MODELOS CULTURALES DE PROGRESO

POMPEI ED ERCOLANO: L'INFLUENZA DELLE SCOPERTE VESUVIANE DALL'EUROPA AGLI USA	219
Rosaria Ciardiello (<i>Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli</i>)	

“LO QUE ESTÉ PASANDO AQUÍ, NINGÚN DIOS PUEDE DETENERLO”: POMPEYA EN LA VIDA COTIDIANA DE MÉXICO	243
Elvia Carreño Velázquez (<i>Universidad Nacional Autónoma de México</i>)	

POMPEYA EN LA VIDA CULTURAL DE MÉXICO: DOS MOMENTOS CLAVE	263
Aurelia Vargas Valencia (<i>Universidad Nacional Autónoma de México</i>)	

LA RECEPCIÓN ENTRE DOS MUNDOS: DE LA ARQUEOLOGÍA EN ARCHIVOS A LA INVESTIGACIÓN EN LA ERA DIGITAL

EL MITO HISTORIOGRÁFICO DE LAS CIUDADES INTACTAS TRAS LA ERUPCIÓN DEL AÑO 79: HERCULANO, POMPEYA Y ESTABIA	279
M ^a del Carmen Alonso Rodríguez (<i>Universidad Complutense de Madrid</i>)	

EL CONOCIMIENTO Y DIFUSIÓN DE LOS DESCUBRIMIENTOS EN POMPEYA Y HERCULANO DURANTE EL S. XIX A PARTIR DE LA DOCUMENTACIÓN CONSERVADA EN LAS INSTITUCIONES ESPAÑOLAS	299
Jesús Salas Álvarez (<i>Universidad Complutense de Madrid</i>)	
POMPEYA, HERCULANO Y LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA EN EL ARCHIVO PERSONAL DE LOS MADRAZO	323
María Eugenia Cabrerizo Barranco (<i>Ministerio de Cultura y Deporte</i>)	
RIPOMPHEI Y LAS HUMANIDADES DIGITALES EN LA BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID.....	343
Mar Bujalance-Pastor (<i>Universidad Carlos III de Madrid</i>)	
Inmaculada Muro-Subías (<i>Universidad Carlos III de Madrid</i>)	
Lola Santonja-Garriga (<i>Universidad Carlos III de Madrid</i>)	
AUTORES Y RESÚMENES	355

Nuevas reflexiones en torno a los dibujos y las pinturas supuestamente pompeyanas de Joaquín Sorolla¹

Ana Valtierra Lacalle
Universidad Complutense de Madrid

Joaquín Sorolla y Bastida (Valencia, 1863-Madrid, 1923) fue un prolífico dibujante que viajó con su libreta en la mano tomando notas de todo aquello que veía/atraía su mirada. Eran dibujos rápidos, anotaciones que podían ir desde unas cuantas líneas que esquematizaban a la perfección lo que tenía delante, hasta observaciones más precisas donde los colores iban marcados por medio de símbolos y que luego podía pasar a color.

Eran dibujos tremendamente resolutivos y eficaces: por medio de esbozos esquemáticos y trazados velozmente anotaba todo aquello que quería recordar. A veces eran tan solo dos líneas en las que podemos reconocer con precisión una calle pompeyana con esos ejes marcados en perspectiva lineal que tanto han llamado (y siguen llamando) la atención de los viajeros que se aventuraban por sus calles. No eran ejercicios académicos que pretendieran reflejar el estudio del natural, a no ser que entendamos como ejercicio académico que fueron parte de su formación como pintor durante su período de pensionado en Italia. Pero sin duda iban más allá de estas obligaciones como pensionado: su mente ávida de conocer y procesar todo lo que estaba viendo dibujaba con gran ligereza, pretendiendo digerir por medio de su mano todo aquello que le iba interesando o que quería recordar para futuros. Toda esa información, o ese aprendizaje, lo incorporó de manera directa en su vida y a su obra incluyéndolo de diferentes maneras dentro de su producción o incluso como decoraciones de su casa y su jardín².

¹ DOI: 10.48255/9788891328229.12. Email: anavalti@ucm.es. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2710-8794>. Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación “Recepción e influjo de Pompeya y Herculano en España y América”, PGC2018-093509-B-I00 (FEDER/Ministerio de Ciencia e Innovación-Agencia Estatal de Investigación).

² Valtierra Lacalle, 2023.

EL VIAJE A NÁPOLES DE SOROLLA

Joaquín Sorolla ingresó en octubre de 1878 la Escuela de Bellas Artes de Valencia. En esta escuela el peso de los descubrimientos arqueológicos de Pompeya y Herculano seguía siendo grande, usándose los vaciados de sus obras en las clases como parte habitual de las mismas, tal y como correspondía a la formación académica de la época³. Desde las Academias, también se fomentaba el viaje a Italia como parte de la formación de los artistas.

Joaquín Sorolla ganó en 1884 el concurso de la Diputación de Valencia para ser pensionado en Roma, a donde llegó en enero de 1885⁴. A finales de verano de ese mismo año comenzó a viajar por Italia tomando notas de los sitios que visitaba. Por estos dibujos que conservamos sabemos que entre el otoño de 1885 y la primavera de 1886 estuvo en Pisa, Florencia, Venecia y Nápoles.

Estas pensiones ofrecidas por la Diputación de Valencia⁵ condicionaron el imaginario artístico y visual de varias generaciones de jóvenes artistas. Desde las propias instituciones se educaba en el respeto y la admiración por el mundo clásico. La Academia Española de Roma, inaugurada el 5 de agosto de 1873, acogía a los alumnos becados durante un período de tres años. El primer año debían permanecer en Roma, pero a partir del segundo, y siempre autorizados por el director, podían moverse por otros lugares de la geografía italiana⁶. Dentro de las recomendaciones de los directores estaba el que conocieran de primera mano los descubrimientos de la zona de Nápoles. Era algo que los docentes de la propia institución ya habían hecho, como es el caso de Vicente Palmaroli, director de la Academia Española en Roma entre 1882 y 1892⁷ y de quien nos consta que había enviado a algunos alumnos, como Enrique Simonet y Eugenio Álvarez Dumont a Nápoles a copiar frescos pompeyanos⁸. Vicente Palmaroli, impulsor de estos viajes a Pompeya, estuvo a la cabeza de la Academia durante el tiempo en que Joaquín Sorolla estuvo becado allí, por lo que no es de extrañar que siguiendo sus indicaciones acudiera a la zona.

Vicente Palmaroli consideraba el arte clásico superior a cualquier otro, afirmando al ingresar en la Academia de San Fernando que había decidido “tratar el arte que más superior considero, cual es el arte griego, arte que comencé a comprender y admirar

³ Sobre la llegada de los vaciados de Pompeya y especialmente Herculano a las Academias ver los estudios de Alonso 2005, 2008, 2014, 2018 y Valtierra Lacalle, 2023b. Sobre los fondos del Museo de Reproducciones, ver Almagro Gorbea 1984.

⁴ Sobre este período en la obra de Sorolla, ver Osorio y Bernard, 1883-1884; Pons-Sorolla 2001 y 2019; Díez y Barón, 2009; y Díez, 2015.

⁵ Gracia, 1987.

⁶ Bru Romo, 1971; González, Martí, 1987; Casado Alcalde, 1990; Reyero, 1992.

⁷ Sobre este autor consultar la tesis doctoral de Pérez Morandeira, 1958.

⁸ Romero Recio, 2012: 72-73.

en la clase del antiguo de esta Academia”⁹. El ambiente intelectual de la época en la España de finales del siglo XIX en general y en Valencia en particular; estaba imbuido por el deseo de recuperación del mundo clásico, un ambiente que se gestó desde la época formativa de los grandes artistas y pensadores de la época, y que tuvo continuidad a lo largo de sus vidas¹⁰. Dentro de este discurso, Pompeya se convirtió en un fenómeno a través del cual evocar la antigüedad en todo su esplendor. Los grandes pintores griegos como Zeuxis, Parrasio y Apeles solo eran conocidos por las fuentes y las continuas referencias que a ellos habían hecho los artistas del Renacimiento. Sin embargo, Pompeya y Herculano evocaban los restos pictóricos de época clásica mejor conservados, y que se convirtieron en un referente para los artistas en general, pero de manera particular para los pintores que tenían ya la certidumbre física de su existencia. La línea entre lo griego y lo romano era difusa, y esta aproximación pompeyana era lo más cercano a esas continuas referencias que eran sobradamente conocidas por los artistas de la época¹¹.

LOS DIBUJOS SUPUESTAMENTE POMPEYANOS DE JOAQUÍN SOROLLA

Conservamos seis cuadernos de dibujos de forma rectangular de su viaje a Nápoles. Están cosidos al lomo con hilo o cuerda y encuadernado con cartón entelado beige con compartimentos para adjuntar un lápiz. Se han datado de la época en la que Sorolla recorre varios puntos de la geografía italiana en 1886 porque en uno de ellos el propio pintor anota “Pompeya” aludiendo al lugar que está dibujando. En este mismo cuadernillo también conservamos otro dibujo con la inscripción “Museo de Nápoles”, es decir que tenemos constancia de su interés no solo por los propios yacimientos arqueológicos, sino por las piezas que de ellos se habían extraído y que conformaban el propio museo.

Aunque estos dibujos se han englobado de manera general bajo el epígrafe de “dibujos pompeyanos” lo cierto es que solo un porcentaje de ellos se corresponde realmente con el yacimiento en cuestión. Como otros autores han señalado ya, “probablemente la importancia otorgada a Pompeya dejaba en un segundo plano los hallazgos producidos en los yacimientos del área vesubiana y para muchos de los visitantes del Museo, todo lo que allí se podía contemplar procedía de Pompeya, del mismo modo que todas las decoraciones de interiores eran de estilo pompeyano”¹². “Pompeyano”

⁹ Palmaroli y González, 1872: 8.

¹⁰ Sobre esta recepción en el arte de lo pompeyano, ver Hales, Paul, 2011. Para una panorámica general de otros pintores que visitaron Pompeya ver los capítulos de M^a Eugenia Cabrerizo, María Martín de Vidales y Cristina Martín Puente.

¹¹ Prueba de ello son las pinturas englobadas dentro del estilo llamado “pompeyano” donde era frecuente mezclar vasos griegos con elementos propiamente romanos.

¹² Romero Recio, 2012: 73.

se convirtió así en una denominación genérica que en Europa abarcaba a todos los descubrimientos de la zona, sin referirse de manera estricta al yacimiento arqueológico de Pompeya. En la mentalidad de finales del siglo XIX, “pompeyano” era más un estilo que una denominación de origen entendida en sentido estricto. En el caso de los dibujos de Sorolla, eso explicaría el que estos cuadernos englobados bajo la denominación de “Pompeya” contuvieran elementos de esta ciudad, pero también de Herculano o de la propia Nápoles.

Algunos de sus dibujos sí podemos identificarlos como ubicados Pompeya. En el caso de uno realizado en pluma y lápiz sobre papel verjurado que en el anverso apaisado representa un interior arquitectónico con cuatro figuras a la izquierda sobre una superficie elevada. Bajo la escena Sorolla anota: ‘Pompeya’¹³. Por un lado, este dibujo deja constancia, a través de las miradas curiosas de las cuatro figuras esbozadas en la parte izquierda de la gran afluencia de visitantes con la que contaba el yacimiento arqueológico en 1886. Por otro lado, remarca el urbanismo pompeyano, con esas calles inmensas que se perdían a lo lejos.

Esta imagen de la calle con el punto de fuga que genera el efecto óptico de profundidad fue muy recogida por los dibujantes y fotógrafos de la época. Pompeya es ante todo una gran ciudad, descubierta en unas condiciones de conservación extremadamente buenas. Lo que se veía en Pompeya a nivel urbanismo era difícilmente visible en ningún otro sitio, incluida la propia Roma. Sorolla no fue ajeno a esa impresión. El reverso del dibujo anterior son tan solo dos líneas marcadas, que podrían ser una calle o estructura urbanística pompeyana, puesto que el elemento dibujado a su izquierda parece ser el esbozo rápido de una columna donde ha marcado el tercio inferior estriado por medio de unas líneas verticales, y la pintura plana de la parte superior por un garabato en espiral. Esas columnas coloridas, que tanto le llamaron la atención, estuvieron muy presentes en los dibujos de este viaje.

No solo recorrió los yacimientos haciendo esbozos de todo lo que iba viendo, sino que además se trajo fotografías y encargó reproducciones de algunas piezas con las que luego decoraría su casa en Madrid¹⁴. Así por ejemplo la fotografía de la *Via dei Magazzini*, un positivo antiguo atribuido a Anderson datado de finales del siglo XIX y perteneciente a la colección de Sorolla¹⁵, recoge ese urbanismo con el punto de fuga como protagonista y es prueba manifiesta del interés del pintor por este aspecto del yacimiento.

Otras veces encuadra bajo el epígrafe de “pompeyano” dibujos o calcos que no lo son. Sobre los calcos, hechos en papel vegetal directamente sobre la decoración pompeyana, conservamos uno especialmente interesante dentro del grupo rotulado como ‘Dibujos sueltos de Sorolla y anónimos’ identificado también por la inscripción

¹³ Museo de Sorolla, n.º inv. 10606.

¹⁴ Valtierra Lacalle, 2023a.

¹⁵ Museo Sorolla, n.º inv. 83715.

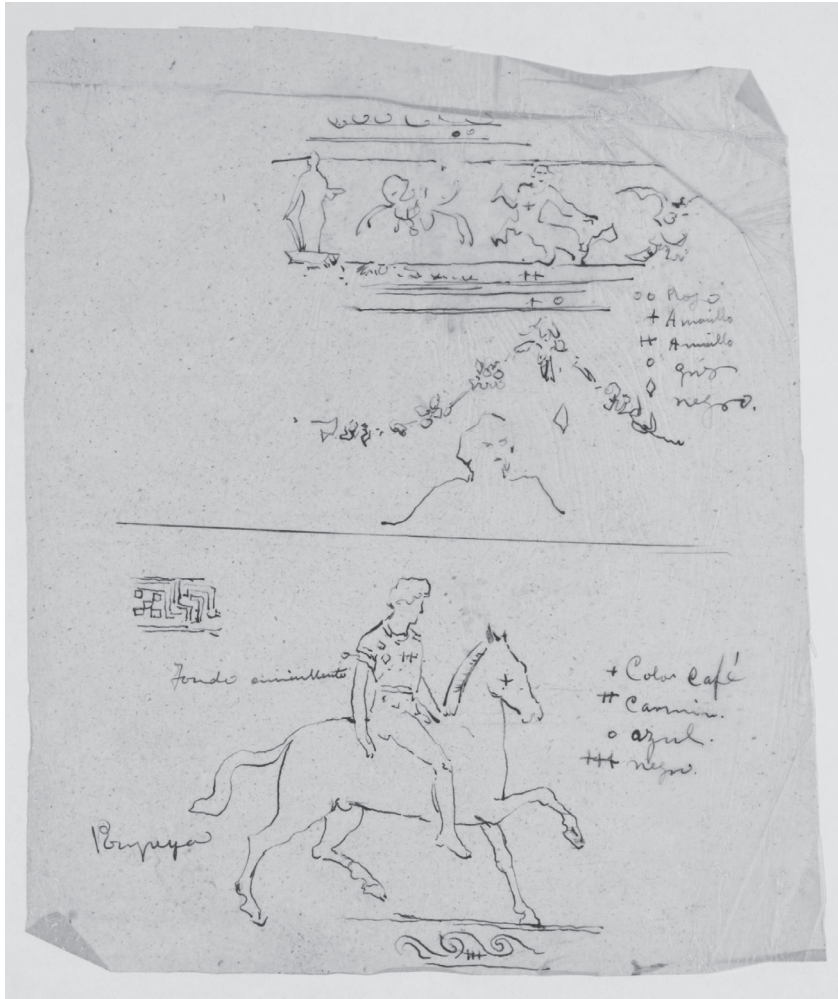


Fig. 1: Joaquín Sorolla Bastida. *Muro a la encáustica*, 1885-1886. Óleo sobre tabla. Museo Sorolla, nº inv. 00079. ©Museo Sorolla.

'Pompeya'¹⁶ (Fig. 1). En la parte de arriba pinta parte de un friso con decoración mitológica entre la que podemos distinguir un centauro y una figura femenina, una guirnalda vegetal y un busto de frente. En la de abajo, un jinete acorazado de perfil sobre un caballo que levanta su pata delantera. Debajo, separado por una línea, un friso con olas dibujadas.

¹⁶ Museo Sorolla, nº inv. 12640.

jado de manera esquemática y en la esquina superior izquierda otro friso con motivos geométricos. Esta pintura de jinete con las decoraciones en la parte superior e inferior se corresponden de manera exacta con la pintura del siglo IV a. C. del jinete samnita procedente del yacimiento de Paestum¹⁷, es decir que no está copiando una pintura pompeyana, ni siquiera romana. Podríamos pensar que en este caso esa obnubilación por lo “pompeyano” afectó también a la pintura griega, pero no considero que sea cierto. Esta supuesta confusión parece más atribuible a la historiografía del arte antes que al propio Sorolla, que adquirió durante el viaje un conocimiento muy profundo de la antigüedad. La prueba de ello es que Alma Tadema en su pintura *Una mujer griega* realizada en 1869 usó como fondo el mismo jinete de *Paestum* que el pintor valenciano calcó. Esa asociación de una pintura griega con un tema de la misma época denota un gran conocimiento por los restos arqueológicos de la zona por parte de Alma Tadema, quien se movió en los mismos círculos que Sorolla cuando estuvo en Nápoles, dejándose aconsejar por los artistas que estaban allí trabajando. De esta manera tuvo una relación muy estrecha con Domenico Morelli, quien después de estudiar en la Academia de Bellas Artes de Nápoles, consiguió 1868 una plaza como académico, llegando a ser el director desde 1899 hasta su muerte en 1901¹⁸. Fue una de las personalidades más influyentes en el realismo español, especialmente en los pintores españoles que se formaron en Roma y entre aquellos que viajaron a Nápoles. De esta manera Morelli influyó y tuvo trato directo con Alma Tadema¹⁹ y otros pintores pompeyistas²⁰, entre los cuales está Sorolla. No podemos olvidar que Alma Tadema fue el pintor que más repercusión tuvo en la percepción de la antigüedad en los pintores españoles (y no españoles) de finales del siglo XIX y principios del XX²¹. Dado que Sorolla no especificó en ningún momento que este dibujo fuera pompeyano, sino que es una atribución realizada *a posteriori*, resulta complicado pensar que Sorolla confundiera Paestum con una pintura romana.

En otras ocasiones los dibujos reflejan arquitecturas, como una vista en diagonal de una puerta con forma de arco de medio punto que se abre en una pared con molduras²². Normalmente estos dibujos se asocian con estructuras de Pompeya o Herculano, aunque resulte difícil de precisar la zona o el emplazamiento, o incluso asegurar que más que ‘Pompeya’ se englobe dentro del ‘estilo pompeyano’. En primer lugar, por el corte arquitectónico clásico romano que rezuman los dibujos, lo marcado de perspectiva de esas calles infinitas que impactaban a los visitantes y por encontrarse

¹⁷ Hasta el 273 a.C. Poseidonia no pasó a control de Roma, adoptando el nombre de Paestum, aunque los viajeros de finales del siglo XIX lo denominaban generalmente “Paestum”.

¹⁸ Spinosa, 2005.

¹⁹ Alma Tadema y Domenico Morelli se conocieron durante el primer viaje del pintor inglés en 1863. Sobre esta relación de amistad ver Irollo, 2007: 86-97.

²⁰ Sobre la importancia de este pintor y la influencia en los artistas de la época ver Martorelli, 2005.

²¹ Arias Anglés, Gil Serrano, 2003: 116.

²² Museo Sorolla, n^o inv. 12452.

en los cuadernos marcados, como hemos explicado anteriormente, dentro de su visita general a la bahía de Nápoles. Estos intereses arquitectónicos no solo vamos a poder verlos de manera continua en su obra, sino que años más tarde Joaquín Sorolla participó de manera activa diseñando su casa y su jardín en Madrid, realizando bocetos repetidos de cómo quería que fuese y teniendo en cuenta todos estos aprendizajes²³.

El influjo de Pompeya era grande, y bajo esta denominación se encuadraba un concepto estilístico amplio. En todo caso, respondería a ese viaje y esa influencia donde los restos romanos de las ciudades sepultadas por el Vesubio alcanzaron gran importancia, generando un impacto muy grande en la obra del pintor.

LA IMPORTANCIA DE LOS “BAÑOS” POMPEYANOS EN LA PRODUCCIÓN DE SOROLLA Y EL CONTEXTO ARTÍSTICO DE SU ÉPOCA

En algunos de esos bocetos se detiene más: el nivel de detallismo aumenta y se recrea en los pormenores. El caso más llamativo es un dibujo en los que inscribe la palabra “baños”²⁴ (Fig. 2). Podemos diferenciar con detalle la gran cubierta abovedada con la que se cubre la estancia. También el banco corrido sobre el muro decorado a la izquierda y una estructura al fondo que son los escalones que dan acceso a la piscina, que contemplamos de perfil. Aunque hasta el momento no estaban identificadas, podemos afirmar con bastante seguridad que es una vista mirando hacia el noroeste del *apoditerium* femenino de las Termas Estabianas de Pompeya (s. IV-III a. C.), excavadas principalmente en los años 1853-1857 y 1865²⁵, y que toman su nombre de su ubicación en el cruce de la Vía de la Abundancia con la Vía Estabiana²⁶. Sorolla reproduce la cubierta de bóveda de cañón, las paredes revestidas con bancos empotrados y los cubículos rectangulares para guardar ropa. También la pequeña piscina para la ablución fría cuyo acceso podemos ver al fondo a la izquierda, algo específico de estos baños de mujeres que no tenían el *frigidarium* separado.



Fig. 2: Joaquín Sorolla Bastida. *Baños*, 1886 [ca.]. Lápiz compuesto sobre papel continuo. Museo Sorolla, n° inv. 12492. ©Museo Sorolla.

²³ De Santa-Ana, 1985: 267-275 y Luca de Tena, 2017.

²⁴ Museo Sorolla, n° inv. 12492.

²⁵ Minervini, 1857; Maiuri, 1932: 507-516.

²⁶ Sobre las Termas Estabianas de Pompeya y el urbanismo de su zona, ver los estudios de Eschbach 1973, 1975a, 1975b, 1976 y 1979.

Las termas o baños fueron un elemento constante en la pintura del siglo XIX que buscaba recrear ambientes romanos, y que permitía hacer un ejercicio académico profundo del cuerpo desnudo (o desvestido, en palabras de Reyer)²⁷ en diferentes posiciones. De hecho, una de las experiencias fundamentales para Sorolla en los años que estuvo pensionado fue el estudio del desnudo, que era uno de los aprendizajes cotidianos que tenían los pensionados en Roma²⁸. Fue un tema recurrente en la pintura, para el cual muchos artistas van a inspirarse en espacios arqueológicos como es el caso de Alma Tadema y su obra *Las Termas de Caracalla* (1899).

El listado de artistas que van a usar este tema como parte de su producción es muy extenso, y normalmente está centrado en los espacios femeninos o en todo caso mixtos²⁹. El propio Alma Tadema pintaría el mismo tema que Sorolla en el mismo año (1886): *El Apoditerium*, y usaría diferentes aspectos de las termas romanas en sus obras *Balneatrix* (1876), *Balneator* (1877), *Estrígiles y esponjas* (1879) y *Trabajador romano* (1884). En la misma línea estarían *El Tepidarium* de Théodore Chassériau (1853), *El Frigidarium* de Fyodor Andreyevich Bronnikov (1856), *El Baño* de Alessandro Pigna (1882), *El gran baño* de Niccolo Cecconi (1885), *En las Termas* (1909) y *En el Tepidarium* (1913) ambas de John William Godwar.

Es evidente que la excavación de las Termas Estabianas de Pompeya realizada, como hemos mencionado ya, principalmente en los años 1853-1857 y 1865, tuvo que causar un hondo impacto en los artistas que acudieron a conocer el yacimiento. Eso explicaría que, dentro de esta formación que recibieron los artistas de la época sobre la antigüedad, visitaran este enclave y lo incorporaran como escenario de las pinturas recreadas en baños romanos. Sería el caso de *El Baño pompeyano* del propio Domenico Morelli, que fue presentado en la exposición nacional de Florencia en 1861³⁰. En esta obra el *apoditerium* femenino de las Termas Estabianas sirve de fondo a las mujeres que se están bañando o cambiando de vestuario. La precisión con la que se representa este espacio es absoluta, salvo por el suelo, que sustituye por uno rombooidal que no se corresponde con el original.

Ya hemos mencionado la importancia de Domenico Morelli dentro de la Academia de Bellas Artes de Nápoles, y la gran influencia que tuvo dentro de los pintores españoles que viajaban a Nápoles o el propio Alma Tadema. Domenico Morelli conoció las Termas Estabianas poco tiempo después de sus excavaciones, y las usó como escenario de su obra *El Baño pompeyano* en una fecha tan temprana como 1861. El

²⁷ Reyer, 2009. Sobre el tema del desnudo hay una amplia bibliografía: desde Clark (1956) que defendió el desnudo como un elemento sublimado de lo académica; pasando por las revisiones críticas de Nead, 1992; Dawkins, 2002.

²⁸ González Navarro, 2009: 208-209.

²⁹ Como uno de los raros ejemplos de termas masculinas podemos citar *La casa de baños romanos* de Fyodor Andreyevich (1859). Tampoco era frecuente representar los baños mixtos, como en el caso de la ya mencionada pintura de Alma Tadema *Las Termas de Caracalla* (1899).

³⁰ Fondazione Internazionale Premio Balzan (Milán), expuesto en el Teatro Sociale di Badia Polesine, Rovigo, n.º inv. 26.

tema no era novedoso, pero sí el encuadramiento en estas termas en concreto. En ese momento solo se podía acceder con un permiso emitido por la autoridad borbónica y Morelli aprovechó su amistad con Giacinto Gigante para poder entrar, tal y como figura en los documentos de acceso encontrados entre 1855 y 1858³¹.

El propio paisajista Giacinto Gigante también hizo un boceto de las Termas Estabianas en otoño de 1861, en este caso del caldarium masculino, que fue adjuntado en una carta al también pintor Eleuterio Pagliano en 1862. A este dibujo también hace mención Domenico Morelli en otra carta³². Estos materiales epistolares acompañados de dibujos los podemos encuadrar dentro de una maravillosa red de intercambios artísticos de iconografías entre artistas de todas las nacionalidades. Entre ellos se iban pidiendo y enviando bocetos de los descubrimientos pompeyanos para poderlos recrear en su estudio y reproducirlos en sus obras, cuando no podían por razón de cercanía acudir a verlos personalmente. Los propios artistas fueron, por tanto, los que mejor difundieron los descubrimientos y espacios pompeyanos, incluyéndolos en sus pinturas. Se produjo, así, por medio de estos envíos visuales, una “internacionalización del arte” (en palabras de Picone Petrusa)³³ y de los motivos pompeyanos vinculados directamente con los descubrimientos arqueológicos de la zona.

Es lógico pensar que las Termas Estabianas, que habían sido excavadas recientemente y a las que Morelli hace referencia en su obra y sus escritos, influyeran en Sorolla, a quien como hemos mencionado conoció. Los baños especialmente femeninos eran una iconografía omnipresente en la pintura de la segunda mitad del siglo XIX, a cuyo influjo no escaparon los pintores españoles, especialmente los pensionados en Roma que viajaron a Nápoles. Estaban obligados a tratar el desnudo y acudían al tema del baño “para salir del paso sin demasiada retórica”³⁴. Así por ejemplo Manuel Ramírez fue pensionado a Roma en 1879 desde donde envió a las Exposiciones Nacionales en 1881 *Baño pompeyano o pompeyanas en el baño*³⁵.

Esta ambientación del baño tiene que ver con la traducción de la antigüedad a las costumbres modernas en el último tercio del siglo XIX, con la cercanía de una iconografía que se convertía en atemporal. Ya no se trataba de grandes gestas del pasado, sino de actividades corrientes del día a día con el que cualquier ciudadano del siglo XIX se podía sentir identificado. Eran unos baños pompeyanos, cierto, pero que en ocasiones estaban dotados de cierta atemporalidad que les hacía poder ser de cualquier época.

Sorolla fue un genio a la hora de aplicar esta dualidad por la que una pintura al mirarla la podrías encuadrar en época antigua o contemporánea. Él era capaz de partir

³¹ Martorelli, 1995: 24-28.

³² Minervini, 2019: 108-112.

³³ Picone Petrusa, 1981: 36.

³⁴ Reyero, 2009: 79.

³⁵ Reyero, 1992: 108-109 y Díez, 2015: 496. Para más información sobre esta obra en concreto véase el trabajo de María Martín de Vidales en este volumen.

de modelos clásicos o lugares comunes de la antigüedad, como son unos baños y des-caracterizarlos para privarlos de época, convirtiendo sus obras en atemporales. Esta dualidad que fue capaz de recrear la mantuvo a lo largo de toda su vida, produciendo obras que, ambientadas en el mundo antiguo, bien podrían haber sucedido en su época. Un buen ejemplo es *Después del baño* pintado en 1892 y hoy en colección particular. Es una mujer sentada sobre las losas de mármol, donde se está terminando de secar. Esta estética es muy acorde a los baños de Alma Tadema³⁶, pero Sorolla descontextualiza el detalle, como si hubiera cogido un fragmento de esas pinturas que Alma Tadema hizo llenas de personajes. Aunque está recreando a una mujer en unas termas, lo cual vemos por esas losas de mármol veteado que ya habían sido utilizadas por otros pintores, realmente podría pertenecer a cualquier época: no deja de ser una mujer secándose después del baño.

En definitiva, dentro del interés en la época en torno a los baños y el desnudo, donde estos espacios tenían un gran protagonismo, es normal que Sorolla prestara más atención a este espacio arquitectónico. Máxime si era el escenario arquitectónico exacto para esos desnudos femeninos e iba recomendado por Domenico Morelli, quien ya lo había usado para una de sus obras.

LOS DIBUJOS COMO MAPAS DE COLOR DE LA ARQUITECTURA Y LOS FRESCOS “POMPEYANOS”

En Roma, Sorolla tuvo como profesor, entre otros, a su paisano Emilio Sala, quien a su vuelta a Madrid fue nombrado profesor de *Teoría y Estética del Color* en la Escuela Superior de Bellas Artes “de San Fernando”. Emilio Sala publicó *La gramática del color*, que se convirtió en libro de texto en las Escuelas de Bellas Artes de Madrid y de Barcelona, teniendo gran repercusión entre las generaciones más jóvenes de pintores³⁷. A este profesor le dedica en 1886 su obra *Bacante*, un óleo que hoy se encuentra en el Museo de Arte de Ponce en Puerto Rico³⁸. Representa un desnudo, muy en la línea de estos estudios en los que va a trabajar los primeros meses como pensionado en Roma, y donde utiliza una “entonación brillante que se luce con atrevida estridencia en los tonos de los paños que envuelven la figura” acercándose a la estética de Emilio Sala³⁹, caracterizada por esos colores luminosos.

El contacto con Emilio Sala, entre otras cuestiones, hizo que desde su época formativa la atención de Sorolla se centrara en el color, como prueba la realización de pinturas con la dedicatoria expresa a su maestro, por quien sentía una gran admiración. Esta mirada puesta en la policromía se debió acrecentar cuando viajó a Pompeya

³⁶ Postle, Vaughan, 1999: 55.

³⁷ González Navarro, 2007: 486-487.

³⁸ Inscribe en la esquina superior derecha “al Sr. D. Emilio Sala/ su admirador/J. Sorolla”.

³⁹ González Navarro, 2009: 208.

y pudo admirar una ciudad concebida con un brillante cromatismo, con los muros y suelos llenos de decoraciones musivarias y frescos, que poco o nada tenían que ver con la idea errónea de la arquitectura griega y romana asociada a la blancura y la piedra vista. La arquitectura romana estaba pintada de colores muy vivos, y la magnificencia de este colorido era sobradamente percibida en Pompeya y Herculano. Pensemos además que, si hoy conservamos muchos restos pintados de decoración mural, en la época en la que Sorolla visitó los yacimientos el esplendor era mayor por una mera razón de conservación: con el paso de más de un siglo hemos perdido gran parte de estas pinturas.

De esta admiración por los colores “pompeyanos” Sorolla dejó muchos testimonios. Si bien el cuaderno de dibujos es a pluma y lápiz, entre los bocetos incluye notas manuscritas sobre el cromatismo de estas arquitecturas. Es el caso del dibujo donde en la columnata podemos leer la palabra “rojo” y al fondo “amarillo” indicando los colores usados para recubrir la arquitectura⁴⁰

(Fig. 3). En la misma línea otro dibujo con una arquitectura de dos columnas con anotación “rojo” sustentando un entablamento⁴¹; un plinto sobre el que descansan dos columnas de fuste estriado con la anotación ‘rojo’⁴²; o un apunte arquitectónico donde en una columna de fuste parcialmente estriado se ha indicado que está pintada de color amarillo⁴³.

El listado de dibujos en los que Joaquín Sorolla va recorriendo los yacimientos vesubianos y haciendo anotaciones al color de las arquitecturas que iba contemplando es extenso. En todo caso es una manifestación explícita del interés que tuvo el pintor por el color y que condicionaría su producción artística a lo largo de toda la carrera. De hecho, en muchos de los dibujos realizados en los yacimientos arqueológicos vesubianos, a excepción de las ya mencionadas Termas Estabianas, pone más interés en la policromía que en lo propiamente arquitectónico. Prueba de ello es el dibujo anterior, donde algunas las columnas están muy abocetadas no pudiendo distinguir con clari-



Fig. 3: Joaquín Sorolla Bastida. *Arquitectura clásica*, 1886 [ca]. Lápiz compuesto sobre papel continuo. Museo Sorolla, nº inv. 12462. © Museo Sorolla.

⁴⁰ Museo Sorolla, nº inv. 12462. Este interés por el color influiría en algunos de sus discípulos, como es el caso de José Manaut. Este pintor es mencionado por Mirella Romero en su capítulo en este libro.

⁴¹ Museo Sorolla, nº inv. 12470.

⁴² Museo Sorolla, nº inv. 12463.

⁴³ Museo Sorolla, nº inv. 12491.

dad el tipo de capitel y deja solo con la marca de inicio de la estructura, pero marca con claridad las tonalidades murales.

Hay colores que marca insistentemente, como es el amarillo o dorado, y que luego serán muy recurrentes a lo largo de toda su carrera. Usará el amarillo con muchos matices en sus obras: ocre, amarillo de Nápoles, amarillo de cadmio, amarillo de cromo, un pigmento de naturaleza orgánica o laca amarilla. Incluso a veces en sus obras pueden aparecer varios pigmentos amarillos mezclados entre sí⁴⁴. Sorolla con esas mezclas buscaba enriquecer aún más su paleta de amarillos, creando matices nuevos. Así, en estos dibujos “pompeyanos” marca el amarillo, pero lo diferencia del dorado como es el caso de otro ejemplo de dos columnas con fuste estriado sobre cuyo dintel está escrita la palabra “dora”⁴⁵.



Fig. 4: Joaquín Sorolla Bastida. *Jinete*, 1885-1886. Óleo sobre tabla. Museo Sorolla, nº inv. 00082. ©Museo Sorolla.

En otras ocasiones en el esbozo arquitectónico anota en una zona que existe una decoración más elaborada, con palabras como “decoración figurada”⁴⁶. De algunas de

⁴⁴ Juanes y Gómez, 2008: 138-143.

⁴⁵ Museo Sorolla, nº inv. 12463.

⁴⁶ Museo Sorolla, nº inv. 12493. La primera palabra se lee con claridad, no tanto la segunda que es dudosa.

estas escenas hizo calcos en papel vegetal, que eran verdaderos mapas de color con una leyenda en el lateral. El mejor ejemplo es uno mencionado anteriormente: el que contiene el jinete acorazado samnita de Paestum⁴⁷ (Fig. 1). En la parte derecha Sorolla incluye un código de tonalidades para poder leer la imagen en todo su esplendor. De esta manera realiza una serie de símbolos (cruces, rombos, círculos...) poniendo al lado de cada uno el nombre del color con el que se corresponde. Dichos distintivos los introduce dentro de las diferentes partes del dibujo para luego poder ser recreadas o recordadas. No es un código predeterminado, ni un patrón que se repita, lo que se pone de manifiesto en la necesidad de una leyenda en el lateral por cada dibujo incluso cuando los hace dentro del mismo folio (una para el de arriba y otro para el de abajo). Marca primero los colores más representativos o llamativos y luego va rellenando el resto. Además, matiza con bastante exactitud los colores diferenciando el 'rojo' del 'carmín', y explicitando que el marrón es realmente 'color café'. La importancia de la tonalidad, que se puso de manifiesto en la paleta del pintor a lo largo de toda su carrera, muestra ya su plena consciencia aquí.

El calco del jinete samnita lo usó como plantilla para realizar, en la calma del estudio, un óleo sobre tabla a color con el mismo motivo iconográfico (Fig. 4)⁴⁸. De estas decoraciones "pompeyanas" pasadas a color conservamos varias copias, algunas de las cuales se referían a decoraciones no figuradas. Es el caso de un óleo sobre tabla biselada recreando un muro a la encáustica de color rojo recortado en rectángulos con una guirnalda sobre fondo negro a la izquierda⁴⁹ (Fig. 5) o la copia de franjas horizontales con grutescos formando roleos⁵⁰.



Fig. 5: Joaquín Sorolla Bastida. *Calcos pompeyanos*, 1885-1886. Pluma sobre papel vegetal. Museo Sorolla, n° inv. 12640. ©Museo Sorolla.

⁴⁷ Museo Sorolla, n° inv. 12640.

⁴⁸ Museo Sorolla, n° inv. 82. De manera tradicional los autores aluden a una procedencia de esta pintura como de Pompeya o Herculano (de Santa-Ana, 2009: 43), pero como hemos aludido anteriormente está copiando Paestum.

⁴⁹ Museo Sorolla, n° inv. 79.

⁵⁰ Museo Sorolla, n° inv. 80.

¿EXISTE UNA DIFERENCIA EN LA PRODUCCIÓN DE SOROLLA ANTES Y DESPUÉS DE VISITAR POMPEYA?

La respuesta es un rotundo sí, a muchos niveles. Es evidente que el conocimiento de las formas arquitectónicas y artísticas que adquirió durante este viaje fue grande, y que las incorporó a sus pinturas como parte de su aprendizaje. Esos espacios y piezas arqueológicas que antes del viaje a Pompeya conocía a través de las pinturas de otros artistas, fotografías y grabados, pasaron a tener una coherencia compositiva en toda su obra que se manifiesta de manera muy plausible. Y por supuesto el uso del color, algo que ya le interesaba desde joven como es prueba manifiesta su admiración por su maestro Emilio Sala, pero que alcanzó todo su esplendor al contemplar las arquitecturas pintadas y las decoraciones figuradas de toda el área de Nápoles. Dentro de este conocimiento entendió “pompeyano” con toda la laxitud que el término exigía en la época, pero sabiendo diferenciar lo griego de lo romano, como es el caso de las decoraciones de Paestum.

Esta influencia se mantuvo a lo largo de toda su producción artística y lo podemos ver de manera muy clara a través de las pinturas de ambientes pompeyanos realizadas antes y después del viaje a Nápoles. En 1886, estando ya pensionado en Roma, pintó el óleo sobre lienzo *Mesalina en brazos del gladiador*, una escena que ilustra a la mujer del emperador romano Claudio tendida en el suelo semidesnuda y recostada en una alfombra ofreciendo una guirnalda a un gladiador vencedor (Fig. 6). Mesalina está representada por medio de uno de los tópicos con los que más la ha definido la historiografía tradicional: sus infidelidades a su marido con multitud de varones, entre los cuales, por supuesto, había gladiadores y conductores de carros. Sorolla estaba influido por esta visión sesgada de la emperatriz que no cuestiona, sino que más bien elige aprovecharla para incluir el desnudo, pintado en clave histórico-legendaria, tal y como se esperaba de un pensionado en esta época.



Fig. 6: Joaquín Sorolla y Bastida. *Mesalina en brazos del gladiador*. Óleo sobre lienzo, 1886. Número de inventario P000889. ©Colección BBVA y ©David Mecha Rodríguez.

El escenario donde se coloca el suceso es una mezcla de estilos no muy definidos, parecen tomados o interpretados por Sorolla como una especie de “corta y pega” que denotan un desconocimiento de las estructuras de la antigüedad en el sentido global del término. El suceso se ubica en el Circo Máximo, puesto que a través de la apertura del fondo podemos diferenciar al Aventino. El friso pintado de fondo rojo no parece ajustarse a la estética pompeyana. Hay dos cerámicas áticas de figuras rojas, destacando en primer plano una cratera de campana que servía para mezclar el vino con el agua, y que nos ubica en este marco de desenfreno y orgía con el que se relacionó a la emperatriz. Esta cratera ha sido identificada por como la obra atribuida al pintor de Viena 1089 realizada en el s. IV a.C.²⁷. Actualmente se localiza en el Walters Museum de Baltimore (nº inv. 4873), pero Sorolla la vio en Roma, cuando formaba parte de la colección de Marcello Massarenti⁵¹. De ella hizo, también en 1886, una copia en óleo sobre tabla que conservamos en el Museo Sorolla⁵².

Del yelmo que aparece en el ángulo inferior derecho conservamos una fotografía de papel a la albúmina datada de 1880. Son dos yelmos pompeyanos del Museo de Nápoles. Esta fotografía la usó como base para copiar al óleo uno de los yelmos, a modo de estudio preliminar, que luego le serviría de inspiración para introducirlo en la pintura de *Mesalina en brazos del gladiador*⁵³.

En esta obra se nota que Sorolla conoce los ambientes pompeyanos o de recreación del mundo romano a través de otros pintores que están trabajando en esa línea. Su aprendizaje visual del arte antiguo lo ha realizado a través de las pinturas de otros artistas, que se convierten en fuentes de información para su propia obra, así como los museos o colecciones de la época, ya sea a través de las piezas originales o de fotografías descontextualizadas que va coleccionando. Todo ello lo va introduciendo en la pintura sin ningún tipo de rigor por la reconstrucción de la época, mezclando estilos, piezas de diferentes momentos culturales o incluso inventando lo que fuera necesario, dándole globalmente a la obra un dudoso aire de romano.

El conocer de primera mano Pompeya y Herculano le dan a Sorolla rigor a la hora de entender esas escenas pompeyanas o de inspiración en la antigüedad. De hecho, para eso les pensionaban desde la Diputación de Valencia: el viajar a Italia en el último cuarto del siglo XIX no era, evidentemente, para poner en contacto a los artistas con las corrientes más modernas del momento, que en este momento estaban ubicadas en otras zonas geográficas. Se buscaba el que los artistas adquirieran competencias históricas y arqueológicas que les facultaran para pintar con rigor la historia clásica, una idea que sigue planeando como necesidad sobre la Academia a finales del siglo XIX. Rovani en la *Gazzetta di Milano* de 1861 publicaría a este respecto que el objetivo de estas pinturas era saber “de esa especie de antigüedad y [de] saber de memoria el uso y destino de los mil objetos desenterrados en las excavaciones. Este, además del arte

⁵¹ Fenoll, Robles, 2021: 259.

⁵² *Vaso griego*, Museo Sorolla, nº inv. 00154.

⁵³ Díaz Pena, 2013: 93-94. Disponible en <http://hdl.handle.net/10115/12093>. [fecha de consulta 8/06/2022]

del dibujo y la pintura, es el primer fundamento para un pintor de escenas pompeyanas. Debe ser arqueólogo”⁵⁴.

Es evidente que ese aprendizaje y esas facultades Sorolla las adquiere con creces, y vemos un cambio muy marcado en la concepción de sus obras tras la visita a Nápoles. Su *Bacante en reposo* de 1887 (Museo de Bellas Artes de Valencia) es un estudio de desnudo de influencia pompeyana (Fig. 7). La mujer está tumbada en una kliné, con una corona de flores en la cabeza y otra que le tapa el pubis. Estas coronas eran muy del gusto de la pintura historicista heredada de Alma Tadema pero no eran prototípicas de este tipo de iconografía antigua. Esta descansando después de haber estado tocando el *tympanum* adornado con cintas que reposa a la izquierda. Destacan dos colores: el lecho de color rojo y el fondo amarillo, que coincide con las policromías pompeyanas que anotó en sus bocetos arquitectónicos de la ciudad vesubiana. En primer plano está representado un brasero humeante del que tan solo vemos la mitad superior, pero se distingue cómo cada una de las tres patas son una figura que extiende una mano, mientras la otra se la lleva a la cintura. Se trata del brasero aparecido en la Casa de Iulia Felix en Pompeya (Reg. II, Ins 4, 2) encontrado el 15 de junio de 1755 en el *sacrarium* y que representaría a tres sátiros itifálicos⁵⁵.



Fig. 7: Joaquín Sorolla y Bastida. *Bacante en reposo*. Óleo sobre lienzo, 1887. Número de inventario 908. © Colección del Museo de Bellas Artes de València.

⁵⁴ Chirtani, 1875: 129- 130.

⁵⁵ Está expuesto en el *Gabinete Secreto* del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, con el nº inv. 27874. Entre 1755 y 1777 se excavó la zona N-O entre 1755 y 1777; los trabajos se reanudaron de nuevo entre 1851-1852; y entre 1948 y 1954 se sacó a la luz todo el perímetro. Ver Parslow, 1995: 115-132.

También fuertemente influenciado por su visita a la bahía de Nápoles pintó *Danza báquica* que se encuentra en una Colección Particular firmado, dedicado y fechado en Roma en 1887⁵⁶. Las policromías arquitectónicas en amarillo y rojo que tanto le habían llamado la atención durante su visita a Pompeya vuelven a ser referentes, añadiendo en el muro una dedicatoria en forma de graffito al uso pompeyano⁵⁷. Delante de la columna bícroma que tantas veces había pintado, una pareja baila desafortadamente. Tanto en esta pintura como en la anterior realizadas tras su visita a Nápoles existe una coherencia compositiva entre arquitectura, muros decorados y elementos arqueológicos que se explican por el conocimiento profundo que obtuvo Sorolla de este viaje, que va a marcar un antes y un después en la concepción de su producción artística. Este amor por el mundo antiguo no abandonaría nunca su producción, siendo una constante a lo largo de toda su vida y su obra⁵⁸.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO RODRÍGUEZ, M. C. 2005: “Vaciados del siglo XVIII de la Villa de los Papiros de Herculano en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1: 25-64.
- ALONSO RODRÍGUEZ, M. C. 2008: “Ecos de Herculano. Aquellas cosas que sabes que son tan de mi genio y gusto”, Almagro Gorbea, M. y Maier Allende, J. (ed.) *De Pompeya al Nuevo Mundo: la corona española y la arqueología en el siglo XVIII*. Madrid: 237-245.
- ALONSO RODRÍGUEZ, M. C. 2014: “Los vaciados de la Villa de los Papiros de Herculano como relectura”, VV.AA. *La Villa de los Papiros*. Madrid: 121-137.
- ALONSO RODRÍGUEZ, M. C. 2018: “La Antigüedad al servicio del rey. La difusión del gusto pompeyano en España en el siglo XVIII”, *Cuadernos Dieciochistas*, no. 19: 105-137.
- ALMAGRO GORBEA, M^a J. 1984: *Museo Nacional de Reproducciones Artísticas. Catálogo de arte clásico*. Madrid.
- ARIAS ANGLÉS, E., GIL SERRANO, A. 2003: “Los últimos días de Pompeya de Lord Lytton y la pintura Pompeyista española”, *Goya: Revista de arte*, 293: 115-123.
- BENITO LÁZARO, A., MONTOYA GONZÁLEZ, R. 2016: “Pompeya imaginada: la pintura española de tema pompeyano de los siglos XVIII y XIX”, M. Caderón Sánchez y S. España Chamorro (dirs.), *Estudios arqueológicos del área Vesubiana II*. Madrid: 125-134.
- BRU ROMO, M. 1971: *La Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1914)*. Madrid.

⁵⁶ González, Martí 1987: 213.

⁵⁷ Benito, Montoya 2016: 131.

⁵⁸ Valtierra Lacalle 2023a.

- CASADO ALCALDE, E. 1990: *Pintores de la Academia de Roma. La primera promoción*. Barcelona.
- CHIRTANI, L. 1875: «I pittori pompeiani», *L'Illustrazione Universale*, 17, 129-130.
- CLARK, K. 1956: *The Nude. A Study of Ideal Art*. Londres.
- DAWKINS, H. 2002: *The Nude In French Art And Culture, 1870-1910*. Cambridge.
- DE SANTA-ANA, F. 1985: “¿Sorolla arquitecto?”, *Archivo español de Arte*, 58-231: 267-275.
- DE SANTA-ANA, F. 2009: *Catálogo de pintura del Museo Sorolla*. Madrid.
- DÍEZ, J.L., BARON, J. 2009: *Joaquín Sorolla 1863-1923*. Madrid.
- DÍEZ, J.L. 2015: *Pintura del Siglo XIX en el Museo del Prado. Catálogo general*, Madrid.
- DÍAZ PENA, R. 2013: *Sorolla y la fotografía*, Madrid (Tesis Doctoral Inédita de la Universidad Rey Juan Carlos). Disponible en <http://hdl.handle.net/10115/12093>. [fecha de consulta 8/06/2022].
- DÍAZ PENA, R. 2015: *La colección de fotografía antigua del Museo Sorolla*. Madrid.
- ESCHEBACH, H. 1973: “Laoncium et destrictarium faciund...locarunt, Untersuchungen in den Stabianer Thermen zu Pompeji”, *RM*, 80, 235-242.
- ESCHEBACH, H. 1975a: H. “Die Entdeckung eines Hauses unter den Stabianer Thermen”, *CronPomp*, 1, 82-117.
- ESCHEBACH, H. 1975b: “Feststellungen unter der Oberfläche des Jahres 79 n. Chr. Im Bereich der Insula VII 1-Stabianer Thermen- in Pompeji”, B. Andreae y H. Kyrieleis (ed.), *Neue Forschungen in Pompeji*. Recklinghausen: 179-190.
- ESCHEBACH, H. 1976: “Ein nicht überlieferter, auch Pompeji betreffender Vesuv ausbruch?”, *RM* 83, 71-111.
- ESCHEBACH, H. 1979: *Die Stabianer Thermen in Pompeji (Denkmaler antiker Architektur 13)*. Berlín.
- FENOLL CASCALES, J., ROBLES MORENO, J. 2021: “Tras los pasos de Sorolla en Roma. La identificación de una cratera griega en su pintura”, *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, 30: 255-263.
- GONZÁLEZ, C., MARTÍ, M., 1987: *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*. Barcelona.-
- GONZÁLEZ NAVARRO, C. 2007: *El siglo XIX en el Prado*. Madrid.
- GONZÁLEZ NAVARRO, C. 2009: “Bacante en reposo”, J. L. Díez y J. Barón, *Joaquín Sorolla. 1863-1923*. Madrid: 208-209.
- GRACIA, C., 1987: *Las pensiones de Pintura de la Diputación de Valencia*. Valencia.
- HALES, S., PAUL, J., 2011: *Pompeii in the Public Imagination from its Rediscovery to Today*. Oxford.
- IROLLO, A., 2007: “Artisti, opere e mercato fra Napoli e Londra: appunti su Alma-Tadema, Amendola e Morelli”, E. Querci y S. de Caro, *Alma-Tadema e la nostalgia dell'Antico*. Milán: 86-97.
- JUANES BARBER, A., GÓMEZ GONZÁLEZ, M. L., 2008: “La paleta de Sorolla a través de algunas pinturas analizadas de museos y colecciones”, *Bienes culturales: revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español* 8: 133-146.
- LUCA DE TENA, C. 2017: *Sorolla, un jardín para pintar*. Madrid.
- MAIURI, A. 1932: “Nuovi saggi di esplorazione nelle Terme Stabiane”, *Notizie degli scavi di antichità*: 507-516.
- MARTORELLI, L. 1995: “L'organizzazione del lavoro in Pompei”, *VVAA Pompei: pit-*

- ture e mosaici. [XI], *La documentazione nell'opera di disegnatori e pittori dei secoli XVIII e XIX*. Roma.
- MARTORELLI, L. 2005: "I valori dell'antico: tra medioevo e classicità", L. Martorelli (ed.), *Domenico Morelli e il suo tempo, 1823-1901 dal romanticismo al simbolismo*. Nápoles.
- MINERVINI, F. 2019: "Un focus sulla circolazione di documentazione archeologica pompeiana nel secondo Ottocento: il caso Gigante-Pagliano, tra disegno e fotografia", *Predella journal of visual arts*, 45-46: 107-117.
- MINERVINI, G. 1857: "Terme e Palestra allá strada Stabiana", *BullArchNap*, 125. Nápoles: 1-8.
- NEAD, L. 1992: *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. Londres.
- OSSORIO Y BERNARD, M., 1883-1884: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid.
- PALMEROLI Y GONZÁLEZ, V., 1872: *Discursos leídos en la Real Academia de San Fernando en la recepción pública de D. Vicente Palmaroli y González*. Madrid.
- PÉREZ MORANDEIRA, R. 1958: *Vicente Palmaroli*, Madrid.
- PARSLOW, C. C. 1995: "Additional Documents Illustrating the Bourbon Excavations of the "Praedia Iuliae Felicis" in Pompeii", *Rivista Di Studi Pompeiani*, 7: 115-132.
- PICONE PETRUSA, M. 1981: "Linguaggio fotografico e «generi» pittorici, in Immagine e città. Napoli nelle collezioni Alinari e nei fotografi napoletani fra Ottocento e Novecento", G. Galasso, D. Del Pesco, M. Picone Petrusa, *Catalogo della mostra Immagine e Città (Napoli, 1980)*. Nápoles: 21-63.
- PONS-SOROLLA, B. 2001: *Joaquín Sorolla. Vida y obra*. Madrid.
- PONS-SOROLLA, B. 2019: *Sorolla. Catálogo razonado: colección de pinturas Del Museo Sorolla*. Madrid.
- POSTLE, M., VAUGHAN, 1999: *The Artist's Model from Etty to Spencer*. Londres.
- REYERO HERMOSILLA, C. 1992: *Roma y el ideal académico la pintura en la Academia Española de Roma, 1873-1903*. Madrid.
- REYERO HERMOSILLA, C. 2009: *Desvestidas: El cuerpo y la forma real*. Madrid.
- ROMERO RECIO, M. 2012: *Ecos de un descubrimiento. Viajeros españoles en Pompeya (1748-1936)*. Madrid.
- SPINOSA, A. 2005: "Morelli pittore e docente dell'Accademia di Belle Arti", L. Martorelli (ed.), *Domenico Morelli e il suo tempo, 1823-1901 dal romanticismo al simbolismo*, Nápoles.
- VALTIERRA LACALLE, A. 2023a (EN PRENSA): "Joaquín Sorolla and Pompeii. The Impact of a Trip on his Life and his Oeuvre", M. Romero Recio (ed.), *Pompeii in the Visual and Performing Arts. Its Reception in Spain and Latin America*. Londres-Nueva York: 87-103.
- VALTIERRA LACALLE, A. 2023b (EN PRENSA): "Configuración del gusto y patrimonio cultural mexicano: la recepción de los vaciados de la Villa de los Papiros de Herculano", R. del Molino García, A. M. Parra López y L. Buitrago (ed.), *Ecos pompeyanos: Recepción e influjo de Pompeya y Herculano en España y América Latina*. Bogotá.

Finito di stampare nel mese di aprile 2023
per conto de «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER
da Coria Gráfica S.L. - Ctra. Sevilla Coria, Km 9
41928 - Palomares del Río – Sevilla –España

Este volumen es parte del Proyecto de investigación "RIPOMPHEI. Recepción e influjo de Pompeya y Herculano en España e Iberoamérica (1738-1936)" (PGC2018-093509-B-I00, Ministerio de Ciencia e Innovación / AEI / FEDER / UE), financiado por:

