

VIRI ANTIQUI

COLECCIÓN HISTORIA Y GEOGRAFÍA

DIRECTOR DE LA COLECCIÓN

Prof. Dr. Caballos Rufino, Antonio. Universidad de Sevilla



CONSEJO EDITORIAL

Prof. Dr. Antonio Caballos Rufino. Catedrático de Historia Antigua [Roma]
Prof^á Dr^a M^a Antonia Carmona Ruiz. Prof^á Tit. de Historia Medieval [Med.]
Prof. Dr. Fernando Díaz del Olmo. Catedrático de Geografía Física [GF]
Prof. Dr. José Luis Escacena Carrasco. Catedrático de Prehistoria [Preh.]
Prof. Dr. César Fornis Vaquero. Catedrático de Historia Antigua [Grecia]
Prof. Dr. Juan José Iglesias Rodríguez. Catedrático de Historia Moderna [Mod.]
Prof^á Dr^a Rosa María Jordá Borrell. Catedrática de Análisis Geográfico Regional [AGR]
Prof^á Dr^a Pilar Ostos Salcedo. Catedrática de Ciencias y Técnicas Historiográficas [CCTT]
Prof. Dr. Pablo Emilio Pérez-Mallaína Bueno. Catedrático de Historia de América [Am.]
Prof^á Dr^a Oliva Rodríguez Gutiérrez. Prof^á Tit. de Arqueología [Arqu.]
Prof^á Dr^a María Sierra Alonso. Catedrática de Historia Contemporánea [Cont.]
Prof. Dr. Juan Luis Suárez de Vivero. Catedrático de Geografía Humana [GH]

COMITÉ CIENTÍFICO DE LA COLECCIÓN

Prof. Dr. Víctor Alonso Troncoso. Catedrático de Historia Antigua, Universidad de La Coruña [Grecia]
Prof. Dr. Michel Bertrand (Prof. d'Histoire Moderne, Université de Toulouse II-Le Mirail; Directeur, Casa de Velázquez, Madrid) [Am.]
Prof. Dr. Nuno Bicho (Prof. de Prehistoria, Universidade de Lisboa) [Preh.]
Prof. Dr. Laurent Brassous (MCF, Archéologie Romaine, Université de La Rochelle) [Arqu.]
Prof^á Dr^a Isabel Burdiel (Catedrática de H^a Contemporánea de la Universidad de Valencia y Premio Nacional de Historia 2012) [Cont.]
Prof. Dr. Alfio Cortonesi (Prof. Ordinario, Storia Medievale, Università degli Studi della Tuscia, Viterbo) [Med.]
Prof^á Dr^a Teresa de Robertis (Prof. di Paleografia latina all'Università di Firenze) [CCTT]
Prof. Dr. Adolfo Jerónimo Domínguez Monedero (Catedrático de Historia Antigua, Universidad Autónoma de Madrid) [Grecia]
Prof. Dr. Dominik Faust (Prof. für Physische Geographie der Technischen Universität Dresden) [GF]
Prof^á Dr^a Gema González Romero (Profesora Titular del Geografía Humana, Universidad de Sevilla) [GH]
Prof^á Dr^a Anne Kolb (Prof. für Alte Geschichte, Historisches Seminar der Universität Zürich, Suiza) [Roma]
Prof^á Dr^a Sabine Lefebvre (Prof. d'Histoire Romaine à l'Université de Bourgogne, Dijon) [Roma]
Prof^á Dr^a Isabel María Marinho Vaz De Freitas (Prof. Ass. História Medieval, Universidade Portucalense, Oporto) [Med.]
Prof^á Dr^a Dirce Marzoli (Direktorin der Abteilung Madrid des Deutschen Archäologischen Instituts) [Preh.]
Prof. Dr. Alain Musset (Directeur d'Études, EHESS, Paris) [Am.]
Prof. Dr. José Miguel Noguera Celdrán (Catedrático de Arqueología de la Universidad de Murcia) [Arqu.]
Prof. Dr. Xose Manoel Nuñez-Seixas (Prof. für Neueste Geschichte, Ludwig-Maximilians Universität, München) [Cont.]
Prof^á Dr^a M^a Ángeles Pérez Samper (Catedrática de Historia Moderna de la Universidad de Barcelona) [Mod.]
Prof. Dr. José Manuel Recio Espejo (Catedrático de Ecología de la Universidad de Córdoba) [GF]
Prof^á Dr^a Ofelia Rey Castelao (Catedrática de Historia Moderna de la Universidad de Santiago de Compostela) [Mod.]
Prof. Dr. Juan Carlos Rodríguez Mateos (Profesor Titular de Geografía Humana de la Universidad de Sevilla) [GH]
Prof^á Dr^a Francisca Ruiz Rodríguez (Profesora Titular de Análisis Geográfico Regional de la Universidad de Sevilla) [AGR]
Dr. Simón Sánchez Moral (Investigador del Programa Ramón y Cajal, Universidad Complutense de Madrid) [AGR]
Prof. Dr. Benoit-Michel Tock (Professeur d'histoire du Moyen Âge à l'Université de Strasbourg) [CCTT]

MONTserrat CLAVERIA
(COORDINADORA)

~VIRI ANTIQUI~



Sevilla 2017

Colección: Historia y Geografía
Número: 330

COMITÉ EDITORIAL:

José Beltrán Fortes
(Director de la Editorial Universidad de Sevilla)
Araceli López Serena
(Subdirectora)

Concepción Barrero Rodríguez
Rafael Fernández Chacón
María Gracia García Martín
Ana Ilundáin Larrañeta
Emilio José Luque Azcona
María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado
Manuel Padilla Cruz
Marta Palenque Sánchez
José-Leonardo Ruiz Sánchez
Antonio Tejedor Cabrera

Colaboración del proyecto de investigación HAR2012-35861 El retrato escultórico masculino en las colecciones anticuarías. Función, cronología y modos de restauración, y de la acción dinamizadora HAR 2015-63199-C VIRI ANTIQUI. El retrato escultórico masculino en las colecciones anticuarías. Propiedades, función, procesos de restauración y de transformaciones a lo largo de su historia.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona



Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistemas de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Motivo de cubierta: Busto de Ps. Vitelio ANSA I 1494 Kunsthistorisches
Museum Viena Foto © del Museo

© EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA 2017
C/ Porvenir, 27 - 41013 Sevilla
Tlfs.: 954 487 447; 954 487 452; Fax: 954 487 443
Correo electrónico: eus4@us.es
Web: <<http://www.editorial.us.es>>

© MONTSERRAT CLAVERIA NADAL (COORD.) 2017
© DE LOS TEXTOS, SUS AUTORES 2017

Impreso en papel ecológico
Impreso en España - Printed in Spain
ISBN: 978-84-472-1889-9
Depósito Legal: SE 2380-2017
Diseño de cubierta: Santi García. santi@elmaquetador.es
Maquetación: Santi García. santi@elmaquetador.es
Imprime: Grafo

ÍNDICE

¿ANTIGUOS O TRASUNTOS DE ÉPOCA MODERNA? SOBRE ALGUNOS RETRATOS CONSIDERADOS ROMANOS EN COLECCIONES HISPANAS PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA	17
Bibliografía	28
EL “VITELIO GRIMANI” (= “PS. VITELIO”) Y SU PAPEL EN EL ARTE VENECIANO DEL SIGLO XVI STEPHAN F. SCHRÖDER	33
El legado de Domenico y Giovanni Grimani	33
El “Vitelio Grimani” y las primeras réplicas	34
El impacto del “Vitelio Grimani” entre los artistas venecianos	39
El reto del retrato individual	40
Practicando con el “Vitelio Grimani”	42
Retratos escultóricos con expresión individual	44
Conclusiones	45
Bibliografía	45
RETRATOS MASCULINOS, COLECCIONISMO Y SOCIEDAD	
COLLECTING PORTRAITS OF GREEK <i>MEN OF LETTERS</i> IN ANTIQUITY: LONG TERM PERSPECTIVES JANE FEJFER	51
The background: Roman appropriation of Greek art	52
Portraits of Greek <i>Men of Letters</i> in the Roman West: contexts	53
To Conclude: interpreting Greek Men of letters in the Roman west	60
Bibliography	61
RETRATOS MASCULINOS EN COLECCIONES ARQUEOLÓGICAS EN ANDALUCÍA DURANTE LA EDAD MODERNA JOSÉ BELTRÁN FORTES	65
Bibliografía	75

UN RETRATO DE <i>STUDIO</i> : MIQUEL MAI Y SU COLECCIÓN ESCULTÓRICA. UN EJEMPLO DE RENACENTISMO EN LA CORTE DE CARLOS V	
JOAN BELLSOLELL MARTÍNEZ	79
I	79
II	80
III	84
IV	88
Bibliografía	89
 LA GALLERIA DI 'UOMINI ILLUSTRI' DI JOSÉ NICOLÁS DE AZARA TRA ANTIQUARIA E ARCHEOLOGIA	
BEATRICE CACCIOTTI	91
Bibliografía	109
 "UN RICCO E BEL CAMINO". ANCIENT PORTRAITS IN THE SEVENTEEN HUNDREDS LAY-OUT OF THE FOLIAGE ROOM AT PALAZZO GRIMANI, VENICE	
MARCELLA DE PAOLI	115
Restorations and restorers	117
Museum lay-outs	118
"Un ricco e bel camino"	121
Bibliography	123
 FUNZIONE E VALORE DEI RITRATTI ANTICHI DELLA COLLEZIONE DI SCULTURE DELLA VILLA D'ESTE A TIVOLI	
SERAFINA GIANNETTI	125
Bibliografía	132
 ANCORA SUL "CLAUDIO DEIFICATO". CONTRIBUTO ALLA STORIA E ALLA FORTUNA DELLA SCULTURA	
MARIA GRAZIA PICOZZI	135
Bibliografía	147
 ALCUNE NOVITÀ SUI RITRATTI DI UOMINI ILLUSTRI DELLA COLLEZIONE LUDOVISI	
BEATRICE PALMA VENETUCCI	149
Bibliografía	157
 <i>SUMMI VIRI ILLUSTRES</i> DE LA COLECCIÓN DESPUIG: CUESTIONES DE ICONOGRAFÍA	
MANUELA DOMÍNGUEZ RUIZ	159
Bibliografía	168
 CONSERVACIÓN Y PROCESOS DE RESTAURACIÓN	
 HISTORIA DE LA RESTAURACIÓN DE LOS RETRATOS ESCULTÓRICOS MASCULINOS EN LA GLIPTOTECA DE MÚNICH	
ASTRID FENDT	173
Historia de la colección	173
Historia de la restauración	176
En resumen	185
Bibliografía	186

LA COLECCIÓN ESCULTÓRICA DEL I DUQUE DE ALCALÁ EN LA FUNDACIÓN MEDINACELI: “INTERVENCIONES Y ADAPTACIONES PARA LA CASA DE PILATOS EN SEVILLA”	
JAVIER BARBASÁN CAMACHO	189
Introducción.....	189
La colección escultórica. Constitución material	190
La colección escultórica. Datos históricos	191
Intervenciones y restauraciones más destacadas desde 1558 a nuestros días.....	192
Bibliografía	194
CAN WE TRUST OUR EYES? OBSERVATIONS OF A SCULPTOR/RESTORER ON THE MALE BUSTS IN THE PRUSSIAN KINGS’ ANTIQUE COLLECTION	
KATHRIN LANGE	197
The Antique Collection in the Prussian Palaces and Gardens.....	197
Surveys on a Roman Male Bust	199
A structural way for the survey.....	201
Thoughts about the ethic of restoration through the ages	204
Acknowledgments	206
Bibliography.....	206
ESTUDIO, ESTADO DE CONSERVACIÓN Y PROCESO DE RESTAURACIÓN DE UN CONJUNTO DE BUSTOS DE MÁRMOL DEL MUSEU D’ARQUEOLOGIA DE CATALUNYA - BARCELONA	
ISABEL MORENO MARTÍNEZ	209
Introducción.....	209
Originales modernos	210
Originales antiguos.....	215
Conclusiones	219
Bibliografía	220
ICONOGRAFÍA, PROPIEDADES Y FUNCIÓN	
LA TRADICIÓN ICONOGRÁFICA DE CICERÓN Y DE JULIO CÉSAR EN LA EDAD MODERNA: A PROPÓSITO DE TRES RETRATOS ESCULTÓRICOS EN EL MUSEO DEL PRADO	
MARKUS TRUNK.....	223
Bibliografía	233
MODALIDADES DE REPRODUCCIÓN DEL RETRATO MASCULINO ROMANO A PARTIR DEL RENACIMIENTO	
MONTSERRAT CLAVERIA - EVA M. KOPPEL	237
Bibliografía	253
Inventarios reales consultados	256
IMMAGINE E FORTUNA DI MITRIDATE NEL XVI SECOLO: IL MEDAGLIONE MARMOREO DEL PALAZZO DEI CONSERVATORI A ROMA	
FRANCESCO PAOLO ARATA	257
Bibliografía	267
MEDALLONES MARMÓREOS CON RETRATOS MASCULINOS DEL MUSEO NACIONAL DEL PRADO	
MONTSERRAT CLAVERIA.....	269
Bibliografía	280

RENAISSANCE <i>ALL' ANTICA</i> BUSTS: FORMS AND FUNCTIONS	
MANUELA LAUBENBERGER - ULRIKE MÜLLER-KASPAR	283
What we do	283
Course of Action and Methodical Approach	283
Forms	285
Functions	287
1. Splendour and Self-expression	287
2. Decoration and Embellishment	288
Theories	289
Appendix (Plate 1-3)	291
No. 1	291
No. 2	292
No. 3	292
No. 4	292
No. 5	292
No. 6	292
No. 7	292
No. 8	292
No. 9	292
No. 10	293
No. 11	293
No. 12	293
No. 13	293
No. 14	293
No. 15	293
No. 16	293
No. 17	293
No. 18	294
No. 19	294
No. 20	294
No. 21	294
Bibliography	294

¿Antiguos o trasuntos de época moderna? Sobre algunos retratos considerados romanos en colecciones hispanas

Pedro Rodríguez Oliva
Universidad de Málaga

Abstract: This article deals with the difficulties presented by many Renaissance and Neoclassical portraits to distinguish them from the Roman originals which they were inspired in. One of them is a marbled bust in the Hispanic Society of America in New York, which have been considered coming from Itálica (Santiponce, Sevilla). This assumption cannot be accepted because now it is known an identical bronze piece melt by Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, named el Antico (1460-1528) and acquired by the J. Paul Getty Museum in Los Ángeles in 1987. The Roman considered Alboraya's (Valencia) bust in the Museo Arqueológico Nacional is in fact a copy from the Lord Byron's portrait made by Thorvaldsen. In the same way the rich collection of the acephalous busts in the Museums of Burgos and Valladolid and the three completed busts on the façade of the Colegiata de Santa Ana appear to be mainly carved in the modern epoch. This pieces belonged to the collections of the Miranda dukes in their palace in Peñaranda de Duero (Burgos).

En el artículo que en febrero de 1910 dedicó Eugène Albertini precisamente a una serie de esculturas de dudosa antigüedad de este Museu d'Arqueologia de Catalunya, señalaba con pocas pero certeras palabras el problema (no pequeño) sobre el que versará una parte sustancial de esta conferencia inaugural del simposio internacional VIRI ANTIQVI que con tanta eficiencia organizan la Profesora Montserrat Clavería de la Universitat Autònoma de Barcelona y sus colaboradores. Decía en ese escrito el estudioso francés que: "Les sculptures antiques ont été souvent imitées, au XVI^e siècle, avec assez d'habileté pour qu'il soit difficile aujourd'hui de distinguer une copie de la Renaissance

de l'original romain dont elle s'inspirait"¹. A diferencia de lo que sería mas usual en los siglos XIX y XX, no siempre esa imitación renacentista suponía una expresa falsificación, o ni siquiera un intento de hacer pasar por originales antiguos obras modernas, aunque en esta problemática cabe recordar la conocida anécdota de Miguel Ángel cuando en 1496, en plena juventud, vendió a través de Baldassare del Milanese su Cupido durmiente como una obra antigua a Raffaele Riario, el cardenal de San Giorgio sobrino del papa Sixto IV, para lo que incluso recurrió a enterrar la estatua marmórea y darle así verosimilitud de antigüedad. Muchos de los estudiosos de Miguel Ángel, empero, han señalado que en este caso más que un verdadero intento de falsificación por puro interés mercantilista, el artista –entonces de sólo veintiún años– lo que quiso fue demostrar sus logros artísticos capaces de emular en toda su grandeza a los escultores de la Antigüedad Clásica².

En el caso de los retratos romanos que vamos a tratar, para su correcta identificación hubo de andarse un largo camino hasta lograr conocer con cierta seguridad quiénes eran los representados. La multitud de retratos y bustos, mayoritariamente marmóreos ya conocidos en los primeros siglos del Renacimiento solían carecer normalmente de epígrafes identificativos, por lo que su atribución directa no fue una tarea fácil; y ello aún en lo referido a los emperadores, emperatrices y otros miembros de la familia imperial para los que se partía de una guía de tanta seguridad como eran los retratos monetales³ que iban acompañados del nombre y títulos de los

1. Albertini, 1910, 248.

2. Condivi, 2007, 53-55.

3. Stückelberg, 1914, 221-232; Babelon, 1950, *passim*; Franke-Hirmer, 1961.

representados⁴. El coleccionismo de monedas en que estas identificaciones hubieron de basarse tiene un ejemplo temprano en la colección que logró reunir Francesco Petrarca, de quien sabemos, además, que consideraba las imágenes de aquellos emperadores romanos como modelos para los gobernantes contemporáneos⁵. Un excelente ejemplo del interés que en el Renacimiento se tenía de esas monedas antiguas lo ofrece una pintura de hacia 1473-1474 del Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Amberes atribuida con cierta seguridad a Hans Memling, en la que se ha retratado a un personaje que muestra ostensiblemente al espectador, sosteniéndolo entre los dedos de su mano izquierda, un sestercio de Nerón⁶ de conservación magnífica. Se cree que el personaje es el humanista Bernardo Bembo (1433-1519) al que quizá se le retrató durante su breve estancia en Brujas como embajador de Venecia en Borgoña. Conocido coleccionista de monedas romanas, a su escudo pueden referirse la palmera y las hojas de laurel del cuadro⁷. En este campo de la numismática hay que nombrar la obra notabilísima de Giovanni dal Cavino, el Paduano (1500-1570), un experto en la imitación de monedas romanas y autor de bellas medallas conmemorativas cuyos numerosos sestercios eran imitaciones “allo antico”⁸, no verdaderas falsificaciones, cosa que, sin embargo, no puede afirmarse rotundamente de las numerosísimas copias que con sus cuños se hicieron tiempo después⁹.

La superación de ese problema fue una tarea de cierta complejidad y en la que se pueden distinguir etapas diversas, ya que parte de la dificultad para el reconocimiento de aquellos rostros vino dada a consecuencia de lo complejo que resultaba pasar de las representaciones de perfil de los retratos monetales a la imagen frontal de los de bulto redondo. Un ejemplo de ello lo encontramos en las pinturas realizadas hacia 1474 por Andrea Mantegna para la llamada Camara degli Sposi del Palacio Ducal de Mantua. En la bóveda que cubre esa sala del Castello di San Giorgio, el artista colocó en torno al óculo cenital pintado, y dentro de otras tantas coronas vegetales de forma circular, los retratos

frontales de Julio César y de los ocho primeros emperadores romanos: Augusto, Tiberio, Calígula, Claudio, Nerón, Galba y Otón en la línea de la obra de Suetonio *De vita duodecim Caesarum*. Estos retratos son pinturas “a falso altorilievo e lungo i bordi interni della cornice recano l'iscrizione con il nome dell'imperatore effigiato, a eccezione di uno dove però è facile riconoscere Nerone”¹⁰. Las imágenes, que parecen derivar de ejemplos monetarios, al colocarse como bustos en posturas variadas pero en una posición frontal¹¹, ofrecen un efecto extraño y son buena prueba del conocimiento aún incipiente que en aquel momento se tenía de los retratos imperiales romanos¹². Paradigmáticos de este problema de la dificultad para la identificación frontal de los retratos de los emperadores romanos son el conjunto de bustos fundidos en bronce que se elaboraron para decorar una parte del mausoleo de Maximiliano I de Habsburgo en la Hofkirche de Innsbruck¹³. Aparte del gran conjunto de esculturas bronceas de santos, antepasados, miembros de su dinastía, etc.¹⁴, como referencia a la continuidad de Roma que era el Sacro Imperio Romano Germánico se proyectó también la colocación de treinta y cuatro bustos de emperadores romanos, que se realizaron a partir de 1509 y para cuyos retratos se utilizaron algunos modelos monetales tomados de las excepcionales piezas de la colección del humanista alemán Konrad Peutinger. Dados los cambios que sufrió este monumento en la iglesia funeraria de Innsbruck entre las instrucciones testamentarias de Maximiliano y las futuras intervenciones de su nieto el emperador Fernando I y de su biznieto Maximiliano II, de aquella primitiva galería de emperadores romanos solo han llegado a nuestros días veinte bustos, que ahora se exponen en Innsbruck en el Castillo de Ambras, más un ejemplar que se guarda en el Bayerischen Nationalmuseum de Munich¹⁵. En estos bustos de bronce se observan grupos y autores diferentes (Jörg Muskat, los hermanos Zotmann)¹⁶; uno corresponde a una parte (Calígula-Domiciano) de la serie de los Doce Césares del modelo de Suetonio¹⁷, otra serie

4. Heintze, 1974, 72 ss.

5. Haskell, 1993, 13.

6. Con la leyenda NERO CLAVD CAESAR AVG GERMP M TR P IMP PP.

7. McFarlane, 1971, 14-15, 42, fig. 141, 142 a y b. Con una pose similar a la del conocido cuadro de Boticelli de hacia 1475 con el retrato de un hombre que enseña un medallón de Cosme el Viejo.

8. Hill, 1912, 236.

9. Sobre las falsificaciones arqueológicas en esta época *cf.* Mustilli, 1960, 576-589; Paul, 1985, 415-439.

10. Giustozzi, 2007, 43-44.

11. Coletti-Camesasca, 1959, 38 ss. A cada imagen le acompañan unos textos que les identifican: IULIUS / CAESAR, OCTAVIAN / AUGUSTUS, TIBERIUS / CAESAR, CAIUS G. / IMPER, [claudi]US / CA, Nerón sin epígrafe, GALBA / IMPER, y OTHO / IMPER.

12. Trevisani, 2006, 36-57.

13. Oberhammer, 1935, 20-23.

14. Öttinger, 1965, 170-184.

15. Weyrauch, 1952-1953, 199-210, lám. 5-18; Scheicher, 1977, n.º. 453-472.

16. Oberhammer, 1969, 107-112.

17. Faltan Augusto y Tiberio y el de Julio César (hay dos versiones) corresponde a una serie distinta.

es aquella en la que encaja el busto de Trajano o el curioso Adriano de largos mostachos e, incluso, hay una serie última que parece de taller diferente¹⁸. En todos estos retratos se observan los intentos del trabajo de escultores inexpertos en el tema que intentan restablecer con desiguales resultados la iconografía de los retratos imperiales a base de los perfiles de retratos de monedas¹⁹. Otro ejemplo, inmediatamente posterior a este, lo ofrecen los tondos de terracota con retratos de emperadores romanos realizados hacia 1520-1521 por el artista florentino Giovanni da Maiano por encargo del cardenal Thomas Wolsey para decorar su palacio de Hampton Court en Surrey, ejemplo excelente este de la llegada del Renacimiento italiano a Inglaterra, país al que el artista florentino²⁰ hubo, al parecer, de trasladarse para la realización de estos tondos²¹. En esos once relieves frontales, que se incluyen en clipeos circulares con un marco de friso de armas de gran perfección, y que pueden ser identificados por las placas escritas con el nombre del representado que aparecen colocadas bajo los tondos, se observa bien el escaso conocimiento que todavía se tenía de la imagen frontal de los emperadores romanos, aunque esto debe matizarse porque se ha hecho notar que algunos de los que tradicionalmente han venido siendo considerados por sus cartelas como imágenes de emperadores quizá a quien representaban era a Alejandro Magno, Escipión, Pompeyo y algunos otros héroes de la historia de Roma. Curiosamente uno de esos retratos es de un Vitelio que deriva de modelos monetales y que aún nada tiene que ver con la imagen canónica que con tanta fortuna derivó del famoso Pseudo Vitelio Grimani al que luego nos referiremos²².

Desde finales del siglo XIV con la difusión del Humanismo, primero en Italia y luego en parte de la Europa occidental, se produjo el ideal de tomar como modelo a la Antigüedad clásica, lo que llevó a muchos artistas del Renacimiento en varios lugares de Italia a interesarse por el estudio “dell’antico”, y es así como surgirán imitaciones de esculturas o relieves en mármol o en bronce “all’antica”, obras no siempre fáciles

de diferenciar de los originales romanos²³. Por su evocación del poder, la extendida moda en Italia, Francia, España y Alemania (sobre todo bien avanzado el siglo XV) de coleccionar en los palacios la serie de retratos de los Doce Césares según la descripción de Suetonio²⁴, obligó a la realización de muchos ejemplares renacentistas, unas veces era la serie completa, otras solo aquellos retratos que faltaban para completar los conjuntos originales. El gran interés que su posesión despertaba en todo príncipe o noble, civil o eclesiástico, hizo que las piezas antiguas adquirieran un precio importante de lo que derivó la existencia de una gran cantidad de imitaciones de originales antiguos que aún hoy resultan difíciles de distinguir entre obras falsas de lo que son solo imitaciones eruditas, de las que existen una buena cantidad de retratos en bronce, muchos obra de los artistas más importantes. El éxito de estas series de retratos de emperadores también explica por qué la mayoría de los que nos han llegado son masculinos e imágenes imperiales, y cuando vemos las de algún particular normalmente ello se debe a una errónea clasificación por haberse creído retrato de un emperador. A veces la serie la componen relieves de perfil a la manera de las de las monedas o de las “imágenes virorum illustrium” que ampliamente difundía la imprenta y también a partir del siglo XVI proliferan en esos conjuntos de los Doce Césares los pequeños bustos de bronce, algunos de talleres de cierta importancia. No nos referimos a la inspiración clásica de obras tan significativas como, por ejemplo, las de Tullio Lombardo (1455-1460/ 1532)²⁵ sino a otros artistas que dentro de una corriente de gusto anticuario produjeron retratos con meticulosa imitación arqueológica, como es el caso de Antonio Lombardo (1458-1516)²⁶ y, sobre todo, de Simone Bianco (1512-1548) que, plenamente inserto en el ambiente erudito de la Venecia de su tiempo, llegó incluso a firmar en griego (“SIMON LEVKOS VENETOS EPOIEI”)²⁷ algunos retratos a la romana realizados por él o piezas reelaboradas. Como era el escultor favorito de la familia Grimani, algunos estudiosos llegaron a plantear la posibilidad de que Simone Bianco pudiera haber retocado la cabeza del Pseudo Vitelio, en cuyo peinado bastante plano

18. Probo (Munich), Filipo el Árabe, Gordiano III, Severo Alejandro, Teodosio...

19. Interesantísimo es el caso del busto de Vitelio de esta colección. Vid. Scheicher, 1977, 181, núm. 459.

20. Al que también se le atribuyen otros cuatro medallones similares de terracota conservados en Whitehall.

21. James, 2009, 8-11, figs. 1-3.

22. Rodríguez Oliva, 2013, 168-207.

23. Fittschen, 1985, 383-412.

24. K. W. C., 2010, 163-165.

25. Pincus, 1979, 29-43; Luchs, 1995. Un buen ejemplo es el busto de Marco Aurelio joven de la colección Farnese en el museo de Nápoles.

26. Planiscig, 1937, 87-115.

27. Planiscig, 1921, 227, 313, 344, 422.



Figura 1: Busto masculino en bronce, obra de c. 1520 de Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, el Antico. J. Paul Getty Museum. Malibú.

reconocen una posible intervención moderna²⁸, y aunque hoy no se duda de que el retrato encontrado en 1505 en el Quirinal²⁹ es una pieza antigua de un personaje de hacia 120/140 d.C. por la forma del busto³⁰, la manera de incisión de las pupilas y el tratamiento del pelo³¹, algunos llegaron incluso a dudar si tan excepcional retrato no sería un falso renacentista³². El cardenal Domenico Grimani llevó el busto con el resto de su colección a Venecia donde los instaló en su palacio de Santa Maria Formosa y, tras su muerte, pasó a ser expuesta en público desde 1525 en el Palazzo Ducale junto con otra gran parte de su colección de esculturas clásicas³³ en lo que luego sería el Statuario Pubblico de la República Serenissima en la antesala de la Biblioteca de San Marco³⁴, núcleo originario del futuro Museo Archeologico Nazionale de Venecia. Precisamente entre las esculturas que se

han colocado en la actual musealización del palacio Grimani en Santa Maria Formosa figuran dos espléndidos bustos de bronce del veneciano Ludovico Lombardo (ca. 1507-1575), llegados al museo de Venecia en el siglo XVIII, uno el de Vibia Sabina como Ceres y otro el de un Adriano similar al de la National Gallery of Art de Washington. Ambos bustos con retratos de gran calidad son ejemplo del gran conocimiento de la iconografía imperial que ya se tenía hacia 1550³⁵. Cabe recordar que en la colección veneciana de los Grimani se integraron un buen número de retratos de bronce y entre ellos la excelente copia del Pseudo Vitelio que se expone junto al original de mármol³⁶.

Anterior a este es el gran bronzista Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, conocido por el Antico (1460-1528)³⁷. Con un gran conocimiento del arte antiguo, es autor de excepcionales copias de retratos de emperadores que rivalizan con los mejores bustos originales³⁸. Con formación como orfebre y medallista, restauró también estatuas antiguas y estuvo al servicio de los Gonzaga en Mantua durante mucho tiempo³⁹ y sus elegantes y refinados bronce de tema mitológico, de los que se conocen un buen número⁴⁰, poseen un verdadero virtuosismo técnico caracterizado por un muy buen acabado a base de variadas pátinas y plateado o dorado⁴¹. Del taller de Antico y obra de hacia 1520 es un busto que desde el Palazzo de Santa Maria Formosa de la familia Grimani pasó en 1831 al veneciano Antonio Sanquirico hasta su adquisición en 1862 por la familia Talleyrand-Sagan en cuya casa de París ha permanecido hasta su subasta por Sotheby's de Mónaco en febrero de 1986 y su adquisición por el J. Paul Getty Museum para su Getty Center de Los Ángeles⁴², creyéndolo en principio un retrato de Marco Aurelio joven⁴³. En este excepcional busto, hueco por su parte posterior, Antico buscó, frente al liso y desnudo torso redondeado de este hombre joven, el contraste con el detallismo en el tratamiento del pelo, que es

28. Meller, 1977, 202, 208-210.

29. De Angelis D'Ossat, 2011, 58-64.

30. Bienkowski, 1895, 293-297.

31. Traversari, 1968, 63-64, núm. 43, lám. 44 a-e.

32. Paul, 1985, 429-431.

33. La lápida con un texto de Pietro Bembo que recordaba la primera ubicación allí de esas estatuas dice: Cum has imagines diuturno / Romae studio perquisitas / Dominicus Grimanus Cardina / lis Reipublicae testamento / legavisset locum hunc in / quo disponerentur Andreas / Gritti dux eiusdem rei memo / ria causa fieri curavit.

34. Favaretto, 1984, 206-240; Favaretto-Ravagnan, 1997; Perry, 1972, 75-253.

35. Favaretto-Ravagnan, 1997, 233 n.º 17.

36. Traversari, 1968, 105, n.º 90.

37. Pope-Hennessy, 1958, 126 s.

38. Ejemplos pueden ser, entre otros varios, el Antonino Pío y la Faustina del Louvre y a Antico también se le atribuyen los ocho bustos de emperadores romanos expuestos en el atrio del Seminario di Mantua, cuatro con cabezas de mármol y los restantes de bronce y todos sobre bustos modelados en yeso y en terracota y sobredorados.

39. Trevisani-Gasparotto, 2008.

40. Allison, 1993-1994, 35-310; Id. 2008, 109-134; Stone, 1981, 87-116; Wardropper, 2011, 56-59.

41. Chiarini, 1960, 580-582; Planiscig, 1935, 127-128.

42. Fogelman, Fusco y Cambareri, 2002, 16-23, n.º 3.

43. The J. Paul Getty Museum, 15, 1987, 220-221 y foto de portada.

fluido en el conjunto y tan abundante que cubre las orejas, al mismo tiempo que escrupuloso en la elaboración compleja de los rizos en remolino separados por mechas profundas y tratadas con virtuosismo técnico. En la expresión de la cara, apenas alterada por un suave vello facial, el gesto pensativo se intensifica con el grabado de las cejas, el ahuecado de las mejillas y sobre todo por el tratamiento de la nariz, los pulidos labios y el énfasis puesto en el trabajo de los ojos incrustados de plata que dan como resultado una ensoñadora y penetrante mirada (Fig. 1). Aunque de la pieza se conocía un dibujo del momento de su pertenencia a la colección Sanquirico⁴⁴ y en la parisina de los duques de Talleyrand y Sagan al busto se le cubrió el pecho con un ropaje de plata que alteraba su verdadera naturaleza⁴⁵, nada más publicarse en 1987 su fotografía en la portada de la revista de The J. Paul Getty Museum poco después de su compra, se vio el extraordinario parecido que el busto tenía con otro de mármol de época antonina conservado en la Hispanic Society of America de Nueva York (Fig. 2) bien conocido⁴⁶ y que hasta ese momento se había tenido como procedente de Itálica (Santiponce, Sevilla)⁴⁷. Este “busto de joven desconocido”, como le denominó García y Bellido⁴⁸, al que, asimismo, alguna vez se le consideró erróneamente como retrato juvenil de Lucio Vero⁴⁹, fue adquirido en París para la institución neoyorquina fundada por el hispanista Archer Milton Huntington⁵⁰ en el anticuario Paul Chevallier en junio de 1905 en una subasta de la colección Warneck con la indicación de haber sido hallado en España en los “Campos de Talca”, uno de los topónimos antiguos, como se sabe, que se daban a las ruinas de Itálica⁵¹. Ahora, ante el busto de la Paul Getty, su origen italicense⁵² se desvanece por completo ya que no resulta posible que el Antico, trabajando hacia 1520 en Mantua⁵³ pudiera haber usado como modelo un original de mármol que, de aceptar el origen que siempre se le ha dado, estaría en Andalucía⁵⁴; además, la extraordinaria similitud formal entre el bronce de Antico y el mármol de la Hispanic Society (Fig. 2) plantea si ambas obras no serían dos versiones del mismo autor renacentista. Esta

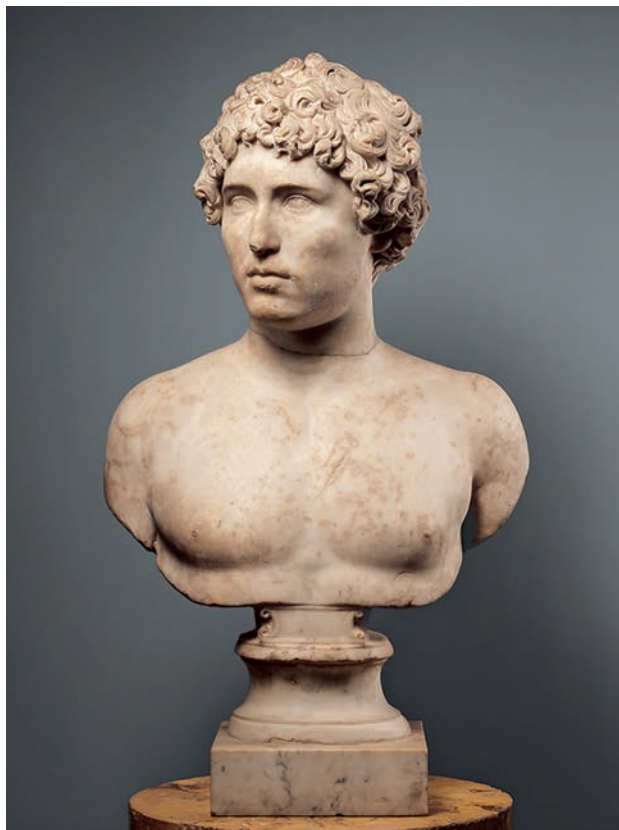


Figura 2: Busto marmóreo c. 140-150 d.C. considerado erróneamente como hallado en Itálica (Santiponce, Sevilla). Hispanic Society of America . New York.

última hipótesis se ha descartado por la calidad de la pieza marmórea y su relación de estilo con retratos juveniles de Marco Aurelio⁵⁵; además, se conoce bien cómo Alari-Bonacolsi para sus obras de bronce solía imitar con precisión originales antiguos en mármol⁵⁶, pero sí que puede concluirse que el busto marmóreo de la Hispanic Society de Nueva York de un joven con breve barba en las mejillas y suave bigote no pudo hallarse en España sino que es pieza que debe proceder de algún lugar de Italia⁵⁷. Antonio García y Bellido consideró al busto de “este personaje desconocido... una de las obras más sugestivas en el arte de este período (de los Antoninos)”⁵⁸.

Comentando lo que se había escrito sobre un excelente retrato masculino de Barcelona del tercer cuarto del siglo II d.C., que se encontró junto a otro busto femenino de características similares reaprovechados en las murallas de la ciudad en época bajoimperial⁵⁹, decía

44. Amico, 1988, 95-104.

45. Fogelman-Fusco-Cambareri, 2002, 19.

46. Fittschen, 1990 b, 208, nota 35, fig. 24.

47. AA. VV., 2009: 251, 438, núm. 167; Luchs, 1995, 55, lám. 88.

48. García y Bellido, 1949, 59-60, núm. 47, lám. 41.

49. García y Bellido, 1949, 60.

50. New York, Museum of the Hispanic Society. Inv. núm. D 205.

51. Fittschen, 1990 a, 119-120, nota 12.

52. García y Bellido, 145, núm. 17, lám. 33.

53. Luchs, 1995, 55, fig. 88.

54. Vid. el magistral análisis de la pieza realizado por Pilar León (1995, 98-101, núm. 30).

55. Fittschen, 1990 a, 120 ss., figs. 3-6; Fittschen, 1999, 86, núm. 38.

56. Amico, 1988, 99-102; Fittschen, 1990 a, 113-126.

57. Fittschen, 1999, 86, núm. 38, lám. 150, “nicht aus Spanien (Itálica), sondern aus Italien”.

58. García y Bellido, 1949, 60.

59. Balil, 1962, 233 ss.; 1964, 132, núm. 5, fig. 38; García y Bellido, 1965, 55-58, figs. 1-2; Jucker, 1963, 39-49.

Alberto Balil que era necesario que se hubiera aludido como paralelo “a una pieza tan característica dentro de esta serie (busto de Jumilla, cabeza de Boston, cabeza del Museo de Valladolid procedente de Medina de Rioseco), como es el busto del Camino de Alboraya”⁶⁰. Ese busto de mármol blanco (Figs. 3 y 4) había sido adquirido por el Museo Arqueológico Nacional en 1942⁶¹ al anticuario madrileño D. Apolinar Sánchez Villalba y el entonces conservador del museo, Augusto Fernández de Avilés, dio cumplida noticia de la adquisición escribiendo que, según la información obtenida sobre el lugar y circunstancias del hallazgo, la pieza rota y separados el busto y la cabeza se había encontrado en Alboraya, la localidad situada al NE de Valencia, de modo fortuito cuando se procedía a unas remociones de tierra⁶². Merece la pena que reproduzcamos la magnífica descripción que del retratado hizo García y Bellido: “Representa un hombre joven, de expresión preocupada, algo abstraída, con facciones muy regulares y bellas, amplia frente, el globo del ojo sin pupila, la mirada algo baja, el ceño ligeramente fruncido, la boca –de labios pequeños y gordos– cerrada, el mentón saliente, las mejillas un tanto enjutas y las comisuras de los labios y de la nariz marcadas. Tiene también como tumefacta la parte inferior del párpado de este estupendo rostro, acentuando ese gesto romántico, cansado y enfermizo, que junto a la expresión taciturna y melancólica es la tónica expresiva. Por detrás el busto está socavado, dejando en el centro un a modo de pilar para su apoyo. Tiene la particularidad, a más del peinado... de presentar los lóbulos auriculares pegados al cuello”⁶³. Durante años, el busto de Alboraya (Valencia) del Museo Arqueológico Nacional se tuvo como una pieza clave del retrato romano de Hispania⁶⁴ de hacia comienzos del siglo II⁶⁵ que tenía reminiscencias flavias en la forma del trabajo de los rizos del pelo y que en “la forma del busto denuncia ya sin duda la época trajana”⁶⁶. Mas, hace unos años, el Profesor Blanco Freijeiro mantuvo que este busto no solo no se habría encontrado en la valenciana Alboraya, sino que ni siquiera era una pieza romana⁶⁷. El magnífico busto

en mármol blanco de Carrara, según Blanco, sería una pieza traída para su venta desde fuera de España haciéndola pasar como de época romana cuando en realidad es una obra excelente del discípulo de Canova, el escultor danés Thorvaldsen, y el representado Lord Byron, retrato similar al del poeta inglés que se expone en el Museo Thorvaldsen de Copenhague. Esa nueva clasificación como pieza neoclásica permite comprender mejor la nada usual forma que presentan los pliegues de la que se consideró toga con que el personaje se cubre, y que caen sobre el pecho desde ambos hombros en una manera que no es propia de la escultura clásica.

En los museos arqueológicos de Valladolid y de Burgos y en el Metropolitan Museum de Nueva York se expone un conjunto de fragmentos de esculturas clásicas que proceden del palacio de los condes de Miranda en Peñaranda de Duero (Burgos), edificio cuya construcción se debe a la iniciativa del virrey de Navarra y mayordomo mayor de la emperatriz Isabel en tiempos de Carlos V, Francisco de Zúñiga-Avellaneda y Velasco (+ 1536), el sexto señor de Peñaranda del Duero y tercer conde de Miranda del Castañar⁶⁸. Por la única razón de la cercanía de esa localidad burgalesa a las ruinas de la antigua Clunia⁶⁹ se han atribuido erróneamente y de un modo inexplicablemente arbitrario todas esas estatuas a aquella ciudad antigua⁷⁰, como advirtiera Alberto Balil, quien se refirió a ellas señalando que “nada significan para el estudio de la escultura de época romana de Castilla y León” puesto que todas “proceden del palacio ducal de Peñaranda y formaron parte de la colección traída de Italia por el primer duque al César como virrey de Nápoles”⁷¹. Esta colección renacentista⁷² quizá fue obra de Juan de Zúñiga Avellaneda y Bazán (1541-1608), el primer duque de Peñaranda de Duero, miembro del Consejo de Estado en los reinados de Felipe II y Felipe III y, lo que para el caso nos interesa, virrey del reino de Nápoles (1586-1595)⁷³. Lo cierto es que en ese palacio existió una colección

60. Balil, 1964, 180.

61. García y Bellido, 1948, 472, n.º 21.

62. Fernández de Avilés, 1942, 300-303. “Encontrado en una zanja que hicieron al entrar en el camino de Alboraya; la cabeza apareció unos cuantos metros distanciada del busto”.

63. García y Bellido, 1949, 58.

64. Gómez Moreno, 1947, n.º 89; García y Bellido, 1949, 58-59, n.º 46, lám. 40.

65. Bradford Welles, 1948, 262, lám. XXVIII a (A. García y Bellido).

66. García y Bellido, 1949, 59. Se llegó incluso a plantear la posibilidad de que fuese un retrato del tarraconense L. Licinio Sura.

67. Blanco, 1986, 205-207.

68. Lampérez, 1912, 146-151. Lo que se lee en el dintel de la portada: ESTE EDIFICIO MANDÓ HACER EL ILUSTRE S. DON FRANCISCO DE SUÑIGA DE AVELLANEDA, TERCERO CONDE DE MIRANDA DE LA CASA DE AVELLANEDA I DE AÇA (Martínez Montero, 2005, 75).

69. Palol, 1959, 71: “Existen algunos hallazgos antiguos a los que ha venido a sumarse el lote de estatuaria hallado en el Palacio de los Condes de Miranda, en Peñaranda de Duero, recuperados por el Patrimonio Artístico al restaurar el edificio”.

70. Osaba, 1955 b, 21: “Todos los objetos que se exponen en esta sala... proceden de la ciudad hispano-romana de Clunia (sic)”.

71. Balil, 1994, 86.

72. Trunk, 2002, 121-123.

73. Payo Hernanz, 2002, 63-65.



Figuras 3 y 4: Busto moderno que se dijo hallado en Alboraya (Valencia) considerado como retrato de un particular de época antonina. Madrid. Museo Arqueológico Nacional.

de esculturas formada por esa familia noble semejante a otras contemporáneas como la de los duques de Alcalá en la Casa de Pilatos de Sevilla, la de los Alba en la Abadía en Plasencia (Cáceres), la de los duques de Benavente (Zamora), la del marqués de Mirabel en Plasencia...⁷⁴ con esculturas romanas de tipo ideal, bustos de emperadores etc., piezas probablemente traídas todas de Italia y destinadas a decorar los jardines, fuentes y determinadas estancias del palacio. Parte de esas estatuas, originalmente vinculadas al mayorazgo, sufrieron el abandono y la destrucción –como ocurrió con el propio edificio que se fue degradando de un modo notable– sobre todo tras la invasión francesa y a lo largo del siglo XIX cuando ya pertenecía a los Montijo⁷⁵, lo que explica que todos los ejemplares escultóricos fragmentados que ingresaron en los museos arqueológicos de Valladolid y Burgos se encontraron reaprovechados cuando se hicieron las importantes obras de reforma de rehabilitación del edificio. En el Metropolitan Museum of Art de Nueva York se expone un espectacular torso fragmentado en mármol de Paros que representa a un Heracles sedente⁷⁶. Se vendió a través del italiano Searti y en su adquisición en París parece que intervino John Marshall⁷⁷. La figura

es una copia romana del famoso Heracles *epitrapezios*, obra en bronce de Lisipo que mostraba al héroe griego sentado sobre una gran roca cubierta por la piel del león de Nemea⁷⁸ participando en el banquete olímpico, llevando la clava en una de sus manos y una copa en la contraria⁷⁹. Se contaba que el original de tamaño reducido que poseyó Alejandro Magno (Mart. 9, 43-44; Statius, *Silvae* 4, 6) llegó a la colección de Novius Vindex⁸⁰. El ejemplar neoyorquino ha venido siendo conocido como «el Hércules de Valladolid» porque antes de su llegada a Nueva York había sido propiedad de Mariano Chicote Recio (1855-1913), el mayor de la saga vallisoletana de escultores herederos del taller de su padre, del que se sabe que coleccionaba variadas obras de arte y que poseía una conocida afición “al manejo de antigüedades”⁸¹. Chicote había adquirido esta escultura como procedente del palacio de Peñaranda y sobre el origen de la pieza se ha escrito que antes de su llegada a España “esta estatua adornó una de las plazas de Roma, y dicen que hacía pareja con otra escultura que representa una vendedora de hortalizas, que aún subsiste en su primitivo emplazamiento”⁸². En el palacio de Peñaranda ocupaba, al parecer, junto a otras de

74. Excelente planteamiento de este asunto en Trunk, 2002, 99-139.

75. Martínez Montero, 2005, 75-87; Carazo, 1997, 505-543.

76. Richter, 1954, 94-95, n.º 181, lám. CXXV-CXXVI.

77. García y Bellido, 1949, 92-93, n.º 75, lám. 66.

78. González Marañón, 1940, 102-104, lám. I.

79. De Visscher, 1962.

80. McNelis, 2008, 255-276.

81. Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones, 1914, 310.

82. González Marañón, 1940, 102-103.

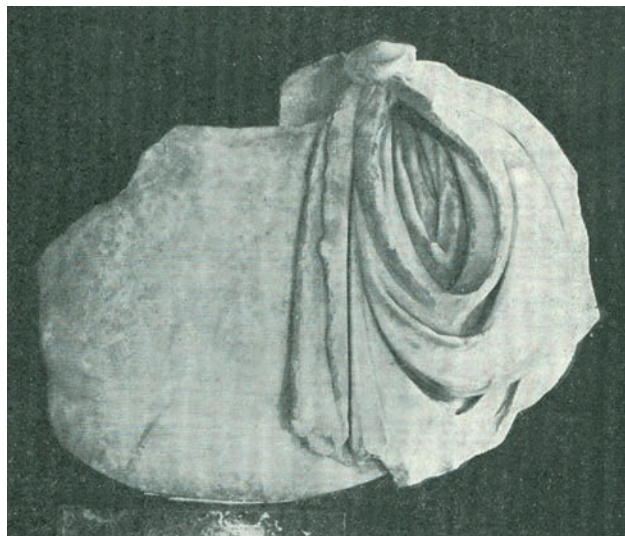


Figura 5: Busto masculino marmóreo procedente de la colección de los condes de Miranda en su palacio de Peñaranda de Duero (Burgos). Museo Arqueológico de Valladolid.

las esculturas de aquella colección, un lugar de preferencia dentro de una hornacina abierta en la pared del salón de armas. Parece que también tenía este mismo origen “una figura de mujer de tamaño natural, de alabastro, con la cabeza, las manos y los pies de pórfido negro, vendida en París a principios de siglo”⁸³ de la que nada más sabemos. El año 1931, se ofrecieron a la venta al Museo Arqueológico de Valladolid nueve fragmentos escultóricos de mármol blanco que procedían de ese palacio burgalés de los condes de Miranda y Montijo y, a fin de que el Estado procediera a su compra, se solicitó un informe a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del que fue ponente Sánchez Cantón⁸⁴. En ese informe se aconsejaba la compra y se aceptaba como tasación las 1.750 pesetas que se habían solicitado para su venta, lo que finalmente permitió el ingreso del lote de esculturas en el Arqueológico de Valladolid⁸⁵, un museo en cuyos orígenes se incorporaron bastantes piezas de procedencia no provincial y algunas, incluso, copias modernas⁸⁶. Este lote de esculturas de época “romana del siglo I al II de nuestra era” estaba compuesto por una estatua de 52,36 cms., correspondiente a “la mitad inferior de un cuerpo de mujer desnuda, con la rodilla derecha sobre la roca (?) que hace de peana, y el muslo izquierdo –falta el resto– sobre el lomo de una cabra medio echada, a la que falta la

cabeza”⁸⁷; otra “una estatua de mujer sentada y con la rodilla izquierda en tierra, asimismo sin cabeza”⁸⁸ y las restantes eran siete bustos acéfalos que fueron descritos así: “un trozo de la parte superior del pecho e inferior del cuello de una estatua masculina; cinco medios cuerpos, sin cabeza, cortados probablemente para bustos masculinos, dos de ellos con armadura y manto, dos con toga y manto y desnudo el quinto, aunque con el manto sobre el hombro izquierdo; otro medio cuerpo, sin cabeza también, cortado a manera de busto y de análogas dimensiones, pero femenino y de mayor belleza en los paños”⁸⁹. Todos parecen modernos, de probable origen italiano y llevan en el hueco destinado a contener las cabezas los correspondientes agujeros donde aquellos se insertaban mediante espigas metálicas. A poco de su entrada en el Museo fueron descritos así: “un personaje togado con la toga dispuesta... sobre el hombro izquierdo un extremo de la misma” (Fig. 9)⁹⁰; busto “cubierto con una clámide prendida en el hombro izquierdo con una fibula” (Fig. 6)⁹¹ y del que existe otro ejemplar bastante similar (Fig. 7); otro busto masculino con “la clámide... sobre el hombro izquierdo, pudiendo así lucir bien la desnudez del torso” (Fig. 5)⁹². Otro busto es femenino (Fig. 10) y lleva “una túnica que cubre sus espaldas cayendo sobre el seno derecho, prendida en el hombro izquierdo con una fibula muy sencilla, pero dejando al descubierto la axila del brazo derecho”⁹³ y thoracato es otro (Fig. 8) con “coraza, ornamentada con una cabeza de Medusa; el balteus, decorado con un bello entrelazado y cubierto con el paludamentum que cae por el hombro izquierdo y derecha del vientre, dejando así al descubierto parte de la armadura”⁹⁴. Aún hay una última pieza que es la parte superior de una escultura femenina envuelta en un manto bajo el que se adivina el brazo derecho (Fig. 11) pero recortada bajo el torso de manera similar a los bustos anteriores y que por su formato podría haber servido bien para figurar en la misma serie escultórica.

83. González Marañón, 1940, 103.

84. Sánchez Cantón, 1931, 103-104; reproducido el texto en el *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, 40, 1932, 324-325.

85. García y Bellido, 1947, 562 ss., lám. 36-38; Nieto Gallo, 1954, 150; Gaya Nuño, 1955, 749-750.

86. Wattenberg, 1965-1967, 915-918, lám. I-II.

87. Sánchez Cantón, 1931, 104; Fernández, 1933-1934, 390, lám. II; Wattenberg, 1976, 19, fig. 11: “una ménade sobre una cabra derribada... procedente de Peñaranda de Duero (Burgos)”.

88. Sánchez Cantón, 1931, 103; Wattenberg, 1976, 19, fig. 12: “una jugadora de dados a la que le falta la cabeza y un brazo”. Es la jugadora de tabas descrita por Fernández, 1933-1934, 389-390, lám. I.

89. Sánchez Cantón, 1931, 103; Wattenberg, 1976, 17-18: “dos torsos varoniles..., cuatro bustos, el segundo y el cuarto toracados, y los otros dos togados..., un busto con clámide..., busto femenino... y un torso desnudo de mármol espejuelo”.

90. Fernández, 1933-1934, 391, lám. III.

91. Fernández, 1933-1934, 391, lám. IV.

92. Fernández, 1933-1934, 391, lám. V.

93. Fernández, 1933-1934, 391, lám. VI.

94. Fernández, 1933-1934, 391-392, lám. VII.



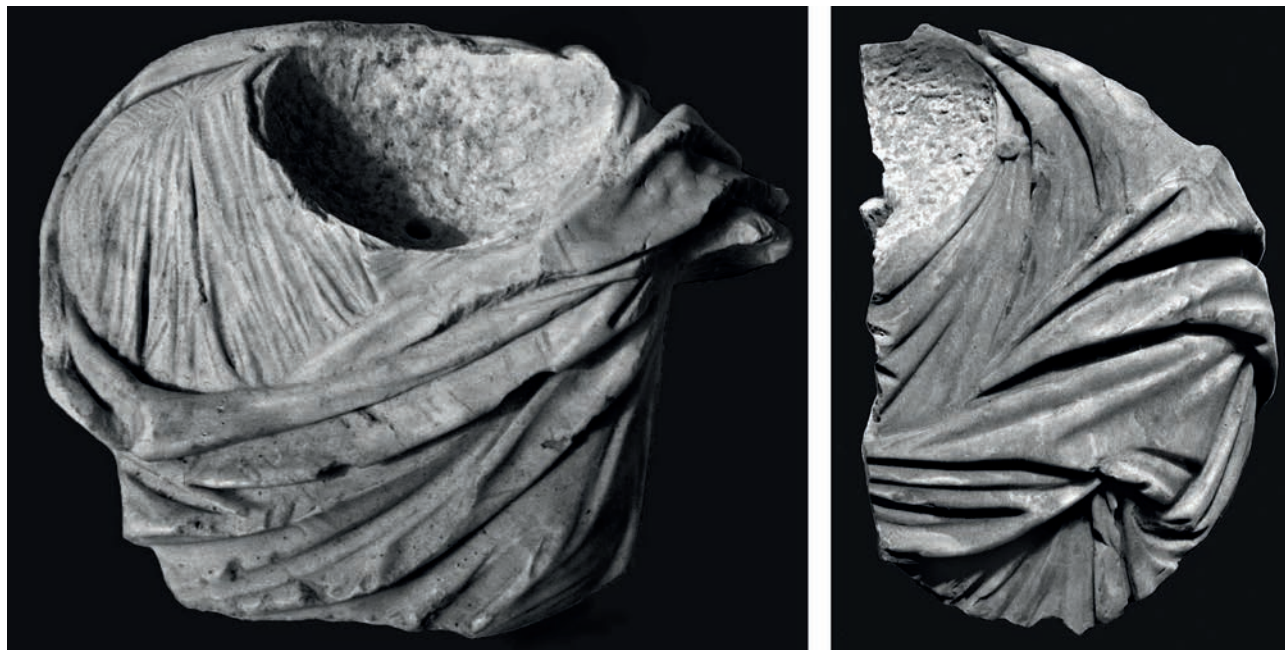
Figuras 6-11: Bustos marmóreos procedentes de la colección de los condes de Miranda en su palacio de Peñaranda de Duero (Burgos). Museo Arqueológico de Valladolid.

El mismo origen que estas de Valladolid tienen otras esculturas marmóreas del Museo Arqueológico de Burgos⁹⁵, que aparecieron durante los trabajos de restauración del palacio que dirigió en los años

inmediatos a la guerra civil el arquitecto Francisco Íñiguez Almech. Su hallazgo se produjo “en medio de sus anchos muros exteriores y sirviendo de relleno”⁹⁶ y se trataba de un conjunto de fragmentos de estatuas

95. Palol 1991, 29 ss., lám. 28-35.

96. Osaba, 1954, 566.



Figuras 12-13: Bustos procedentes de la colección de los condes de Miranda en su palacio de Peñaranda de Duero (Burgos). Museo Arqueológico de Burgos. Negativos Instituto Arqueológico Alemán Madrid A 50/4. y A 50/5.

marmóreas que aquel arquitecto ordenó se ingresaran en el Museo de Burgos donde fueron expuestas, por la razón que antes hemos explicado, en la sala dedicada a Clunia. Tales esculturas eran la femenina yacente de una Ariadna⁹⁷, la de una Venus⁹⁸, la que se consideró como una Afrodita Anadiomene con el cuerpo inclinado hacia adelante de la que solo queda un trozo de su parte inferior⁹⁹, el fragmento inferior de una estatua femenina que se supuso sin muchas razones pudiera ser Isis o una sacerdotisa de su culto¹⁰⁰, el torso de un fauno que se cubre con una piel de pantera¹⁰¹, otro torso varonil acéfalo y carente de brazos y piernas que se identificó como de un joven atleta¹⁰² y un pedestal con un pie calzado junto a un tocón de árbol¹⁰³. Con las estatuas ingresaron también dos bustos que carecían de sus correspondientes cabezas, ambos de igual medida en altura (0,34 m), uno de mármol color blanco-siena y el otro negro que se dijo era de ónice. Ambos bustos presentan la parte trasera hueca y recorrida de arriba abajo en su parte central por una pilastrilla adosada que sirve

para dar estabilidad a la pieza. Son de gran calidad y parecen productos de época renacentista¹⁰⁴. El primer busto (Fig. 12) presenta una “superficie muy afinada y sin desgaste. Está casi completo, pues únicamente le falta parte de la toga a ambos lados, en los que figuran aún los agujeros en que estarían embutidos los trozos de hierro que sostendrían los fragmentos que faltan... no quedan huellas de ningún hierro en el orificio destinado a sujetar la cabeza al tronco... En el interior presenta tenue y sutil túnica con pliegues minuciosos, casi caligráficos, incisos en el mármol. Exteriormente figura la consabida toga con amplios pliegues, hábilmente combinados”¹⁰⁵. Al segundo (Fig. 13), “le falta, aproximadamente, su mitad derecha... en su parte interna ostenta la túnica recogida en el hombro izquierdo con un botoncillo, y en el exterior la toga, de amplios y vistosos pliegues”¹⁰⁶.

De siempre se han conocido –y siguen estando allí– otros tres bustos que adornan la fachada de la Colegiata de Santa Ana coronando la portada (Figs. 14-15). Los tres, de mármol blanco y un formato algo menor del natural, llegan hasta bien debajo de los pectorales y su tipo es similar, vestidos con paludamentum que se sujeta en el hombro derecho con una gran fíbula

97. Osaba, 1955 a, 335-337: “escultura, también de Clunia (sic), y que se hallaba, asimismo, en el palacio de los condes de Miranda y Montijo, en Peñaranda de Duero” (Osaba, 1955, 335).

98. Osaba, 1954, 569-571, lám. II.

99. Osaba, 1954, 571-572, lám. III.

100. Osaba, 1954, 572-574, lám. III 2.

101. Osaba, 1954, 574-575, lám. V 1.

102. Osaba, 1954, 575-576, lám. V 2.

103. Osaba, 1954, 575, lám. VI, 1.

104. Trunk, 2002, 122-123.

105. Osaba, 1954, 576-577, lám. VI, 2.

106. Osaba, 1954, 577; Palol, 1959, 75, láms. XXXIV-XXXV.



Figuras 14 y 15: Bustos marmóreos colocados en la fachada de la Colegiata de Santa Ana en Peñaranda de Duero (Burgos).



Figuras 16 y 17: Bustos marmóreos en la fachada de la Colegiata de Peñaranda de Duero.



Figuras 17b y 18. Bustos de emperadores en la portada de la Colegiata de Peñaranda de Duero. Burgos. Negativo José Antonio Abásolo (17b).

circular¹⁰⁷. El que está colocado abajo a la izquierda de la fachada que tiene una fractura en la cabeza, recuerda retratos de Julio César, y es el único que tiene algún viso de ser pieza antigua retocada (Fig. 16). Los otros dos pueden ser retratos de Marco Aurelio (Fig. 18) y Caracalla (Fig. 17 y 17b) y es a estos tres bustos a los que se refirió Amador de los Ríos: “Colegiata, ornada al exterior de romanos bustos procedentes de Clunia”¹⁰⁸. Esa ex-colegiata, edificada en la plaza frente al palacio, fue precisamente una fundación (1605) del primer duque de Peñaranda Francisco de Zúñiga y Avellaneda, al que antes nos referimos como posible fundador de la colección de estatuas, cuyo diseño se atribuye a Gil de Hontañón y a Pedro de Resines¹⁰⁹. La procedencia errónea de estos bustos a Clunia es la misma que se ha venido dando sin fundamento alguno a las otras esculturas de Peñaranda, según ya hemos visto¹¹⁰ cosa difícil de mantener en este caso, entre otras razones, porque parecen más bien –como las de igual procedencia de los museos de Valladolid y Burgos– obras renacentistas tardías que originales antiguos. Como en tantas colecciones contemporáneas en la del palacio de Peñaranda de Duero

coexistieron los mármoles antiguos con obras de imitación realizadas en su tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV., 2009: *El Tesoro Arqueológico de la Hispanic Society of America*, Sevilla.
- ALBERTINI, E., 1910: “Sculptures antiques et sculptures imitées de l’antique au Musée provincial de Barcelone”, *Revue des Études Anciennes* 12/3, 248-259.
- ALLISON, A. H., 1993-1994: “The Bronzes of Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, Called Antico”, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 89–90, 35–310.
- , 2008: “L’Antico e i fratelli Lombardo. Relazioni tra Venezia e le corti di Mantova e Ferrara, circa 1490-1530”, en: CERIANA, M., AVERY, V. (Eds.), *L’industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell’Italia settentrionale: Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 23 e 24 ottobre 2007, Verona, 109–134.
- AMADOR DE LOS RÍOS, 1888: *España. Sus monumentos y ates. Su naturaleza e historia*. Burgos, Barcelona.
- AMICO, L. N., 1988: “Antico’s Bust of the Young Marcus Aurelius”, *The J. Paul Getty Museum* 16, 95-104.
- BABELON, J., 1950: *Le portrait dans l’Antiquité d’après les monnaies*, Paris.
- BALIL, A., 1964: *Colonia Iulia Augusta Faventia Paterna Barcino*, CSIC, Madrid.
- , 1962: “Retratos romanos hallados en Barcelona”, *Goya* 46, 1962, 229-274.

107. Osaba, 1955 c, 117: “Tres nuevos retratos romanos en la portada de la... Colegiata de Peñaranda de Duero, frente por frente del palacio de los Condes de Miranda y Montijo, y que proceden de las ruinas romanas de Clunia”.

108. Amador de los Ríos, 1888, 966.

109. Ibáñez, 1989, 398-401.

110. Osaba, 1954, 564: “En la plaza contigua se halla la hermosa Colegiata, en la que figuran algunos hermosos bustos romanos completos adornando el cornisamento de la portada, procedentes también de Clunia”; Osaba, 1962, 262.

- , 1994: “Arte de la época romana”, en: *Historia del Arte de Castilla y León. I. Prehistoria, Historia Antigua y Arte Prerrománico*, Valladolid, 69-102.
- BIENKOWSKI, P., 1895: “Note sur l’histoire du buste dans l’Antiquité”, *Revue Archeologique* 27, 293-297.
- BLANCO FREIJEIRO, A., 1986: “El busto de Alboraya, retrato de lord Byron”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* IV, 205-207.
- BRADFORD WELLES, C., 1948: “Archaeological News”, *American Journal of Archaeology*, <<https://www.jstor.org/action/showPublication?journalCode=amerjarch>> 52/2, 199-270.
- CARAZO, E., 1997: “El Palacio de los condes de Miranda en Peñaranda de Duero”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 85, 505-543.
- CHIARINI, M., 1960: s. v. “Alari Bonacolsi, Pier Iacopo, detto l’Antico”, en: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. I, 580-582.
- COLETTI, L., CAMESASCA, E., 1959: *La Camera degli Sposi del Mantegna a Mantova*, Rizzoli, Milán.
- CONDIVI, A., 2007: *Vida de Miguel Ángel Buonarroti*, Madrid.
- DE ANGELIS D’OSSAT, M., 2011: “La collezione Barbo e Grimani di scultura antica”, en: *La storia del Palazzo di Venezia: dalle collezioni Barbo e Grimani a sede dell’ambasciata veneta e austriaca*, vol. I, Roma, 23-66.
- FAVARETTO, I., 1984: “Una tribuna ricca di marmi: appunti per una storia delle collezioni dei Grimani di Santa Maria Formosa”, *Aquileia Nostra* 55, 206-240.
- FAVARETTO, I., RAVAGNAN, G.L., 1997: *Lo statuario pubblico della Serenissima. Due secoli di collezionismo di antichità 1596-1797*, Cittadella.
- FERNÁNDEZ, M., 1933-1934: “Esculturas romanas en nuestro Museo Arqueológico”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* IV, 389-392.
- FERNANDEZ DE AVILÉS, A., 1943: “Busto romano del camino de Alboraya (Valencia), en el Museo Arqueológico Nacional”, *Archivo Español de Arqueología* 52, 300-303.
- FITTSCHEN, K., 1985: “Sul ruolo del ritratto antico nell’arte italiana”, en: *Memoria dell’antico nell’arte italiana*, II, Turín, 383-412.
- , 1990 a: “The Bronze Bust of the ‘Young Marcus Aurelius’ by Antico and Its Antique Model”, *The J. Paul Getty Museum* 18, 113-126.
- , 1990 b: “Über einige römische Porträts in Venedig: Antike Vorbilder und neuzetliche Nachahmungen”, en: *Congresso internazionale “Venezia e l’Archeologia”. Un importante capitolo nella storia del gusto dell’antico nella cultura artistica veneziana* (Venezia 1987), Venecia.
- , 1999: *Prinzenbildnisse antoninischer Zeit, Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur* 18, Berlin.
- FOGELMAN, P., FUSCO, P. y CAMBARERI, M., 2002: *Italian and Spanish Sculpture. Catalogue of the J. Paul Getty Museum Collection*, The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.
- FRANKE, P. R., HIRMER, M., 1961: *Römische Kaiserporträts im Münzbild*, Munich.
- GARCÍA Y BELLIDO, A., 1947: “Estudios sobre escultura romana en los museos de España y Portugal”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 53, 537-567.
- , 1948: “Estudios sobre escultura romana en los Museos de España y Portugal. III. Retratos romanos del Museo Arqueológico Nacional de Madrid”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 54, 445-479.
- , 1949: *Esculturas romanas de España y de Portugal*, CSIC, Madrid.
- , 1960: *Colonia Aelia Augusta Italica*, CSIC, Madrid.
- , 1965: “Retratos romanos hallados en las murallas de Barcelona”, *Archivo Español de Arqueología* 111-112, 55-74.
- GAYA NUÑO, J. A., 1955: *Historia y guía de los museos de España*, Madrid.
- GIUSTOZI, N., 2007: *La Camera degli sposi di Andrea Mantegna*, Milán 2007.
- GÓMEZ-MORENO, M. E., 1947: *Mil joyas del arte español*. Tomo I: *Antigüedad y Edad Media*, Barcelona, .
- GONZÁLEZ MARAÑÓN, J., 1940: “Un torso griego interesante”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* XIII-XXI (1936-1939), 102-104, lám. I.
- HASKELL, F., 1993: *History and its Images. Art and the International of the Past*, Yale University Press, New Haven.
- HEINTZE, H. von, 1974: *Römische Porträts*, Darmstadt.
- HILL, G. F., 1912: s. v. “Cavino” en: *Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, VI, 236.
- IBÁÑEZ PEREZ, A. C., 1989: “Rodrigo Gil de Hontañón y la iglesia colegial de Peñaranda de Duero (Burgos)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* LV, 398-401.
- JAMES, S. N., 2009: “Cardinal Wolsey: The english Cardinal Italianate” en: COBB, Ch. (Ed.), *Renaissance Papers* 2008, Camden House, Rochester N.Y., 1-14.

- JUCKER, H., 1963: "Retratos romanos procedentes de las murallas de Barcelona", *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad* 4, 39-49.
- K.W.C., 2010: s. v. "Caesars, Twelve", en Grafton, A.; Most, G.W. y Settis, S.: *The Classical Tradition*, Harvard, 163-165.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, V., 1912: "El Palacio de los Condes de Miranda en Peñaranda de Duero (Burgos)", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 20/2, 146-151.
- LEÓN, P., 1995: *Esculturas de Italica, Junta de Andalucía*, Consejería de Cultura, Sevilla.
- LUCHS, A., 1995: *Tullio Lombardo and Ideal Portrait Sculpture in Renaissance Venice, 1490-1530*, Cambridge-New York, 1995.
- MARTÍNEZ MONTERO, J., 2005: "La escalera del palacio de los condes de Miranda en Peñaranda de Duero, Burgos", *De Arte* 4, 75-87.
- MCFARLANE, K. B., 1971: *Hans Memling*, Oxford.
- MCNELIS, C., 2008: "Ut Sculptura Poesis: Statius, Martial, and the Hercules Epitrapezios of Novius Vindex", *The American Journal of Philology* 129, 255-276.
- MELLER, P., 1977: "Marmi e bronzi di Simone Bianco", *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz* XXI-2, 199-210.
- MUSTILLI, D., 1960: s.v. "Falsificazione", *EAA* III, 576-589.
- NIETO GALLO, G., 1954: *Guías artísticas de España*, Valladolid.
- OBERHAMMER, V., 1935: *Die Bronzestandbilder des Maximiliangrabmales in der Hofkirche zu Innsbruck*, Innsbruck-Munich-Viena.
- , 1969: "Das Grabmal des Kaisers", en: *Ausstellung Maximilian I.* (Innsbruck, 1 Juni bis 15. Oktober 1969). Katalog, Innsbruck 1969, 107-112.
- OSABA Y RUIZ DE ERENCHUN, B., 1954: "Esculturas romanas inéditas de Clunia", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* LX/2, 559-585.
- , 1955: *Museo Arqueológico de Burgos. Guías de los Museos de España. III*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 21-22.
- , 1955 b: "La Ariadna de Clunia", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* LXI/1, 335-337.
- , 1955 c: "Contribución a la arqueología hispanorromana de la provincia de Burgos", *Archivo Español de Arqueología* 91, 115-123.
- , 1962: "Catálogo arqueológico de la provincia de Burgos", *Noticario Arqueológico Hispánico* VI, 227-277.
- ÖTTINGER, K., 1965: "Die Grabmalkonzeption Kaiser Maximilians", *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 19, 1965, 170-184.
- PALOL, P. de, 1959: *Clunia Sulpicia, Ciudad romana. Su historia y su presente*, Dirección General de Bellas Artes, Burgos.
- , 1991: *Clunia 0. Studia Varia Cluniensia*, Diputación Provincial de Burgos, Burgos.
- PAUL, E., 1985: "Falsificazioni di antichità in Italia dal Rinascimento alla fine del XVIII secolo", en: SETTIS, S. (Ed.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, Turín, 415-439.
- PAYO HERNANZ, R. J., 2002: *Casas y Palacios de Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Valladolid.
- PERRY, M., 1972: "The Statuario Publico of the Venetian Republic", *Saggi e memorie di Storia dell'Arte*, VIII, 75-253.
- , 1978: "Cardinal Domenico Grimani's Legacy of Ancient Art to Venice", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 41, 215-244.
- PINCUS, D., 1979: "Tullio Lombardo as restorer of Antiquities: an aspect of fifteenth century venetian antiquarianism", *Arte Veneta* 33, 29-43.
- PLANISCIG, L., 1921: *Venezianischer Bildhauer der Renaissance*, Viena.
- , 1935: "Bronzes of the italian Renaissance, I. An unknown work by Antico", *The Burlington Magazine* 66, 127-128.
- , 1937: "Pietro, Tullio, und Antonio Lombardo: Neue Beiträge zu ihrem Werk", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen Wien* 11, 87-115.
- POPE-HENNESSY, J., 1958: *Italian Renaissance Sculpture*, Londres.
- RICHTER, G. M. A., 1954: *Catalogue of Greeek sculpture in the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York.
- RODRIGUEZ OLIVA, P., 2013: "Un busto en bronce del 'Pseudo-Vitelio' de la antigua colección de El Retiro de Churriana (Málaga)", *Baetica* 35, 168-207.
- SANCHEZ-CANTÓN, F. J., 1931: "Informe relativo a la petición del Jefe del Museo Arqueológico de Valladolid sobre adquisición por el Estado con destino a aquel Museo de unos fragmentos de escultura procedentes del Palacio de Peñaranda de Duero", *Boletín Oficial de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 100, 103-104.
- SCHIECHER E., 1977: *Kunsthistorisches Museum, Sammlungen Schloss Ambras. Die Kunstkammer*, Innsbruck.

- STONE, R.E., 1981: "Antico and the Development of Bronze Casting in Italy at the End of the Quattrocento", *Metropolitan Museum Journal* 16, 87-116.
- STÜCKELBERG, E. A., 1914: "Der ikonische Wert des Römischen Münzporträts" en: *Festgabe Hugo Blümner, überreicht zum 9. August 1914 von Freunden und Schülern*, Zurich, 221-232.
- TRAVERSARI, G., 1968: *Museo Archeologico di Venezia. I ritratti*, Roma.
- TREVISANI, F., 2006: "La Camera Picta: Il primato della pittura" en: *Andrea Mantegna e i Gonzaga. Rinascimento nel Castello di San Giorgio*, catalogo della mostra, Mantua.
- TREVISANI, F., GASPAROTTO, D., 2008: *Bonacolsi l'Antico. Uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este*. Catalogo della mostra (Mantova, 13 settembre 2008-6 gennaio 2009), Milán.
- TRUNK, M., 2002: *Die 'Casa de Pilatos' in Sevilla. Studien zu Sammlung, Aufstellung und Rezeption antiker Skulpturen im Spanien des 16. Jhs.*, Mainz am Rhein.
- DE VISSCHER, F., 1962: *Heracles Epitrapezios*, Paris.
- WARDROPPER, I., 2011: European Sculpture, 1400-1900, in the Metropolitan Museum of Art. New York, Nueva York.
- WATTENBERG, F., 1965-1967: "Dos obras helenísticas en el Museo Arqueológico de Valladolid", en: *Homenaje al Excmo. Sr. D. Emilio Alarcos García, II*, Valladolid, 915-918, lám. I-II.
- WATTENBERG GARCÍA, E., 1976: *Museo Arqueológico Provincial de Valladolid, Guías de los Museos de España*, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Valladolid.
- WEYRAUCH, H., 1952-1953: "Studien zur süd-deutschen Bronzeplastik, IV: Augsburger Renaissance; Neptun und römische Kaiser", *Munchner Jahrbuch der Bildenden Kunst* 3/III-IV, 199-215.

