

El retrato mitológico: diosas, ninfas y bacantes en la sociedad del siglo XVIII

Mythological portrait: goddesses, nymphs
and bacchantes in the 18th century's society

MARÍA MARTÍN DE VIDALES GARCÍA

Universidad Carlos III de Madrid

CESXVIII, núm. 28 (2018), págs. 115-130

DOI: <https://doi.org/10.17811/cesxviii.28.2018.115-130>



INSTITUTO FEIJOO DE
ESTUDIOS DEL SIGLO XVIII

RESUMEN

Muchos hemos sentido alguna vez la necesidad de fotografiarnos delante de un monumento conocido cuando hemos realizado un viaje, fenómeno similar se produjo a lo largo del siglo XVIII. Los artistas fueron testigos de la demanda que existía, por parte de las altas clases sociales, de poseer un retrato en el que se reflejase el mundo de la Antigüedad. Primordialmente en el ámbito femenino, se pintaron retratos caracterizados por representar al modelo bajo la apariencia de un personaje de la mitología clásica. Este novedoso género pictórico se desarrolló acorde a los nuevos parámetros del Neoclasicismo y acompañado por la difusión de las ideas ilustradas que tanto estaban influenciando al contexto europeo. De esta forma, se generaron nuevos esquemas iconográficos que contribuyeron a la riqueza de las representaciones mitológicas.

PALABRAS CLAVE

Mitología, iconografía, Grand Tour, Antigüedad, retrato, Neoclasicismo.

ABSTRACT

Some of us have had sometimes the necessity of being photographed in front of a famous monument when we are travelling, something like that happened in the 18th century. Artists were witnesses of the upper classes' demands that existed at that time. They would like to have their portrait done in which they would appear as a mythological character. This new painting genre was developed according to new neoclassicism factors and the Enlightenment ideas. Thus, new iconographical diagrams were created that added richness to the mythological representations.

KEY WORDS

Mythology, iconography, Grand Tour, Antiquity, portrait, Neoclassicism.

Recibido: 3 de junio de 2018. *Aceptado:* 24 de julio de 2018.

El retrato ha estado presente en la historia del arte desde sus orígenes, tanto como herramienta a la que se recurría para darse a conocer en un ámbito más amplio en relación al frecuentado cotidianamente, como vínculo ligado a la historia una vez alcanzada la muerte. Sin embargo, a través de este artículo se propone resaltar una tipología de retrato que se llevó a cabo en Europa durante el siglo XVIII y al que me voy a referir de aquí en adelante como «Retrato Mitológico».

Propongo esta definición aunque la comunidad científica no se ha puesto de acuerdo sobre si es factible o no su uso, ni siquiera si realmente puede ser considerado un género pictórico independiente. Esta confusión se comprueba a través de las publicaciones de varios autores que han orientado su trabajo al estudio de la pintura del XVIII en el contexto europeo. Para empezar, la autora Liliana Barroero utiliza el término «Retrato de Historia» en su obra *L'antico, gli antichi. Batoni e l'ambiente erudito romano* (2008) como heredero de la tradición pues, aunque no dejaba de pertenecer al género de retrato, el carácter mitológico le otorgaba una posibilidad de acercarse a la pintura de Historia. Lara de Noves, en cambio, lo denomina directamente «Pintura Mitológica» por su carácter mitológico constante¹. En esta línea, han sido varios los autores que otorgan gran importancia al hecho de que los protagonistas de estos retratos se asimilasen a figuras mitológicas a través de atributos o de *attitudes* concretas, es el caso de Mark Hallett, que utiliza el término de «Role Play» para referirse a estos retratos². Y lo mismo ocurre con Patricia Jaffe, quien opta por denominarlo «Fancy Picture»³.

La producción del Retrato Mitológico se realizó en el siglo XVIII, una de las etapas históricas en las que se exaltó de forma más intensa la Antigüedad. Pero, ¿qué se entendía en esta centuria por Antigüedad? En un primer momento, no existía una diferenciación entre el arte griego y el romano; sin embargo, el desconocimiento que reinaba en la sociedad fue combatido por autores como Winckelmann que se esforzó en distinguir ambos estilos. Sin ir más lejos, en su obra *Historia del Arte de la Antigüedad* (1764) realizó una diferenciación por

¹ Laura de NOVES, Élisabeth Vigée Lebrun. *Pintora de reinas*, Barcelona, Olimpo, 1944.

² Mark HALLETT, *Reynolds. Portraiture in action*, New Haven, Yale University Press, 2014, pág. 43.

³ Patricia JAFFÉ, *Lady Hamilton in relation to the art of her time*, [Catálogo de la exposición celebrada de julio a octubre de 1972, Iveagh Bequest, Kenwood], Londres, Arts Council of Great Britain, 1972, pág. 23.

capítulos del arte egipcio, fenicio y persa, de los etruscos, de los griegos y de los romanos, estableciendo el arte griego como superior a los demás⁴. Se dieron otros acontecimientos importantes para la concepción del arte que supusieron nuevos cambios en la mentalidad establecida. Además del impacto que supuso la publicación de *L'Antichità di Ercolano esposte* (1757-1792), fue destacable la inauguración del nuevo Museo Capitolino en 1734 bajo el impulso de Clemente XII⁵. Por otro lado, el descubrimiento en la Toscana del mundo etrusco, la creación en 1737 del Museo Etruscum de Gori que amplió la idea de Antigüedad al margen de los moldes fijos de lo griego y lo romano, la campaña de excavaciones en Roma patrocinadas por Benedicto XIV o la exploración años más tarde del Palacio de Adriano en Tívoli donde se encontraron objetos egipcios⁶. Entre todos estos factores, fueron dos los que favorecieron de forma más representativa la presencia de la Antigüedad en las manifestaciones artísticas del siglo XVIII: la realización del Grand Tour de jóvenes aristócratas y artistas, y el descubrimiento de las ciudades sepultadas por el Vesubio.

En primer lugar, el viaje promovió un intercambio cultural muy positivo que hizo tomar consciencia de todo aquello que resultaba ajeno. Se perseguía la búsqueda de la razón, de modo que el descubrimiento de la Antigüedad ocupó un papel central en este fenómeno, ya que se consideraba que la cultura greco-romana estaba en el origen del pensamiento que llegó a su punto álgido con la teoría ilustrada⁷. En segundo lugar, Herculano y Pompeya se convirtieron en focos de atracción para viajeros, artistas, poetas o políticos que quedaron impresionados

⁴ La primera edición alemana fue *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764. Según Winckelmann, el arte griego fue objeto de imitación desde la época romana y es así como se inicia lo que se entiende como la decadencia del arte, pues ningún imitador podrá nunca superar al imitado: «Questa limita lo spirito, e quando non sembrò più possibile superare un Prassitele o un Apelle, divenne difficile persino imitare, e l'imitatore è sempre rimasto al di sotto di colui che viene imitato», en Johann Joachim WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'Antichità*, ed. de Maria Ludovica Pampaloni, Milán, Abscondita, 2007, pág. 172. Coincide este pensamiento con el que aparece plasmado en la obra de Guilhem SCHERF, «Estudiar lo antiguo para aprender a ver la naturaleza: la escultura a mediados del siglo XVIII», *El gusto a la griega. Nacimiento del neoclasicismo francés* [Catálogo de la exposición celebrada de octubre de 2007 a enero de 2008, Palacio Real de Madrid/ de febrero a mayo de 2008, Museo Calouste Gulbenkian, Lisboa], Madrid, Patrimonio Nacional, 2007, págs. 65-76; pág. 66.

⁵ El Papa Clemente XII jugó un papel destacable en el establecimiento de las ideas propias de la Antigüedad. Sonia COUTURIER, *Pour l'amour de l'art: artistes et amateurs français à Rome au XVIIIe siècle* [Catálogo de la exposición celebrada de octubre de 2011 a enero de 2012, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, febrero-abril de 2012], Milán, Silvana editoriale, 2012, pág. 151.

⁶ Alexandre CIRICI i PELLICER, *El Neoclasicismo*, Barcelona, Seix Barral, 1948, pág. 25. En cuanto a los descubrimientos que se realizaron en la Villa Adriana de Tivoli, véase: Marina DE FRANCESCHINI, «Villa Adriana Accademia, Hadrian's Secret Garden», I, *History of the Excavations, Ancient Sources and Antiquarian Studies from the xvth to the xviii Centuries*, Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2016.

⁷ Nieves SORIANO NIETO, «El viaje y lo monstruoso en el siglo XVIII. Por una ética-estética del Grand Tour», *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 3 (2011), vol. 32, págs. 1-32; pág.17. [Texto en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/38080/36834> Consulta: 7 de septiembre de 2016].

por la vivencia de encontrarse en escenarios romanos que parecían haberse detenido en el tiempo. La atracción suscitada por estas ciudades se reflejó en las manifestaciones artísticas del momento, por ejemplo en el ámbito español en la decoración de palacios reales y residencias de las altas clases sociales españolas, como podemos ver, entre otras, en las publicaciones de Mirella Romero Recio⁸.

Por último, no podemos obviar que fueron muchos los arquitectos que trabajaron en la recuperación del mundo clásico como Germain Soufflot o Julien David le Roy que compitieron con los británicos James Stuart y Nicolas Revett en el estudio de la arquitectura griega, autores de la obra *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1770). También anticuarios como el Conde de Caylus y coleccionistas como Etienne-François de Stainville, duque de Choislul o Ange Laurent de La Live de Jully⁹. La producción artística que avalaban las Academias estaba muy ligada a la Antigüedad y de esta forma, se expresó el tema mitológico. Los tratados de arte del siglo utilizados en estas instituciones contribuyeron a ensalzar la mitología y deben ser tenidos en cuenta¹⁰. De forma paralela, a través de estas herramientas y según Hugh Honour, la mitología se convirtió en un recurso educativo y la Ilustración fue responsable de otorgar a los dioses clásicos nuevos significados a través de procesos racionales y explicativos¹¹. Asimismo, se resolvió la diferenciación entre arte griego y romano presente en el ámbito artístico de la Antigüedad¹².

⁸ Para Romero Recio, la decoración pompeyana caló en el ámbito español por varias razones entre la que podemos destacar el continuo interés de Carlos III por el desarrollo de los trabajos en Pompeya y Herculano que generó una amplia correspondencia con su ministro Tanucci, la reproducción de esculturas que se iban encontrando, y que hoy en día forman la Colección de vaciados históricos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando; y por último, la publicación de *L'Antichità di Ercolano Esposte*. MIRELLA ROMERO RECIO, «L'influenza dell'antichità romana in Spagna: lo stile pompeiano nei secoli XVIII e XIX», *Rivista di Studi Pompeiani*, 28 (2017), págs. 75-87.

⁹ El Conde de Caylus estuvo influenciado por la Antigüedad tras tener un contacto con Herculano a través de un grabado encontrado en el Salon de la Marchande d'amours de su amigo Vien (Marc FUMAROLI, «Retour à l'Antiquité: la guerre des goûts dans l'Europe des Lumières», *L'Antiquité Revêue. Innovations et résistances au XVIII^e siècle*, París, Musée du Louvre, 2010, págs. 23-55; pág. 51).

¹⁰ Por un lado, el tratado de Gian Vincenzo Gravina y la teoría del mito tauteológico de Gian Battista Vico, y por otro lado, el pensamiento de Foscolo según el cual los dioses habían sido en realidad héroes y personajes importantes y llegaron a ser considerados dioses por las personas que los divinizaron.

¹¹ El autor considera que la Ilustración utilizó a estos dioses paganos en favor del cristianismo otorgándoles el carácter de potencias elementales o significados de fertilidad. Hugh HONOUR, *Neoclassicismo*, Madrid, Xarait, 1968, págs. 81-82; Pietro GIBELLINI, «La mitologia classica nella civiltà letteraria dell'Ottocento», en Fernando Mazzocca e Manlio Pastore Strocchi (eds.), *La gloria di Canova*, Città di Bassano del Grappa, Assessorato alla Cultura e alle Attività Museali, 2007, págs. 17-30; págs. 17-19.

¹² El historiador del arte Pierre-Jean Mariette estaba convencido de que el estilo griego y romano era fácil de distinguir a través de sus características visuales resaltando, sin duda, el arte griego. Sin embargo, prefirió demostrar dicha perfección en su obra *Traité des pierres gravées* (1750) contrastando empíricamente el ideal del arte griego en relación al arte producido por otras civilizaciones antiguas. Kristel SMENTEK, *Mariette and the science of the connoisseur in XVIII century*, Farnham, Ashgate, 2014, pág. 207.

En este contexto nació el Retrato Mitológico que tuvo una gran aceptación en la producción pictórica que se realizó en el XVIII, si tenemos en cuenta el elevado número de retratos mitológicos que se conservan¹³. De esta forma, los artistas satisfacían con gusto la necesidad de las clases más altas de poseer un retrato en el cual apareciese cualquier elemento relacionado con la Antigüedad, situación que facilitó el comienzo de una producción retratística que podría ser considerada, incluso, como objeto-*souvenir*. Pontus Grate ya mencionó el concepto del Retrato Souvenir en su obra *Nattier and the Goddess of Eternal Youth* (1979) pues consideraba que durante el rococó las actrices estaban «encantadas de tener sus retratos disfrazadas»¹⁴. Más adelante, Antonello Cesareo utilizó el mismo concepto en su obra *L'elaborazione del gusto e la diffusione del bello. Charles Compton e Gavin Hamilton* (2001) al considerar a Pompeo Batoni como el máximo exponente con la realización de aquellos retratos en los que aparece el modelo haciendo ostentación de su posición social y económica con un paisaje clásico de fondo¹⁵. En definitiva, los viajeros del Grand Tour querían un retrato de estas características por lo que se convirtió, paulatinamente, en un producto popular (dentro de una clase social elevada, evidentemente) y comerciable.

Las personas que compraron retratos de estas características no solo pertenecían a la realeza y nobleza, como era habitual, en este momento se convierten en comitentes aristócratas, diplomáticos que residían en Italia, duques, marqueses, es decir, personajes de buena condición económica y social. Y lo que es aún más interesante, se permite un margen de movimiento a las mujeres. Durante la historia del arte, se había recurrido a los retratos como forma de presentación en sociedad. Para los hombres era relativamente sencillo mostrar su rango social, normalmente se exigía la representación de un elemento histórico en el mismo. Por el contrario, aunque muchas mujeres poseían una alta condición social y habían recibido una educación de calidad, no podían optar al pretendido reconocimiento puesto que no podían participar ni el ejército ni en la política. El Retrato Mitológico se presenta como una ventana a la sociedad de las mujeres, una forma de obtener tan preciado reconocimiento¹⁶.

¹³ En el caso de Sir Joshua Reynolds, de sus 1.748 retratos, unos 40 son retratos mitológicos, análisis en base al catálogo: David MANNINGS, *Sir Joshua Reynolds. A Complete Catalogue of His Paintings*, London, Yale University Press, 2000, vols. I-II.

¹⁴ Pontus GRATE, «Nattier and the Goddess of Eternal Youth», *National Museum Bulletin*, 3 (1979), págs. 149-156; pág. 149.

¹⁵ Antonello CESAREO, «L'elaborazione del gusto e la diffusione del bello. Charles Compton e Gavin Hamilton tra Grand Tour e nobili committenze», *Revista Neoclassico*, 19 (2001), págs. 5-18; pág. 7.

¹⁶ En el siglo XVIII, la educación de las mujeres fue objeto de una renovación en la cual se comenzó a «racionalizar» los conocimientos adquiridos, y no solo a almacenarlos. En relación al papel de la mujer como modelo véase: Natacha SESEÑA, *Goya y las mujeres*, Madrid, Taurus, 2004.

No solo la mujer resalta como modelo, también como artista. No hace falta recordar que el género pictórico estaba dominado por los hombres, y las mujeres tenían pocas opciones de promocionarse en él. Se había relegado el retrato a la condición femenina por ser considerado un género menor, como sucedía con el bodegón¹⁷. No obstante, muchas de ellas, alumnas de grandes maestros, pudieron ser miembros de las Academias y consiguieron sacar el máximo rendimiento al retrato. Artistas como Élisabeth Vigée Lebrun, Rosalba Carriera o Adélaïde Labille-Guiard, entre otras, recibieron una formación exquisita que reflejaron en su producción¹⁸. Por ejemplo, al poseer conocimiento sobre los maestros clásicos como Rafael o Rubens, Vigée Lebrun fue capaz de generar una técnica y un estilo propio de pintura de retratos muy reconocibles¹⁹. Para poder acercarse a otros géneros pictóricos que gozaban de mayor prestigio, recurrieron a sus habilidades e ingenio e introdujeron elementos históricos propios de la Antigüedad en sus retratos. A través del Retrato Mitológico estas artistas consiguieron acercarse a sus objetivos.

Por otro lado, la fama que poseían algunos artistas masculinos entre los clientes les obligó a dedicarse a la producción de retratos, como le sucedió a Pompeo Batoni. Liliana Barroero indica que Batoni, se vio obligado a llevar a cabo retratos mitológicos por la demanda que existía pues no era muy docto ni en los temas clásicos ni en las normas de iconología²⁰. Muchos hombres tuvieron que recurrir al retrato aunque prefiriesen la pintura de Historia. George Romney no tuvo más remedio que cultivar el género que implicaba tener más clientes y, aunque parece que no era muy popular producir retratos, los demás artistas tuvieron que hacer lo mismo por motivos económicos.

Mujeres y hombres incluyeron la transformación alegórica a la hora de presentar a sus modelos enriqueciendo la obra y otorgándole un carácter ilustrado

¹⁷ Excepto en Inglaterra donde el retrato ocupaba un puesto de primer rango en la actividad pictórica. Germaine GREER, *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*, Madrid, Bercimuel, 1979, pág. 284.

¹⁸ Para llevar a cabo esta producción debían poseer conocimientos específicos, lo que llevó a Angelica Kauffmann al estudio de publicaciones como *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odysée e d'Homere et de l'Éneide de Virgile* (1757).

¹⁹ Joseph BAILLIO y Xavier SALMON, Élisabeth Louise Vigée Lebrun [Catálogo de la exposición celebrada de septiembre de 2015 a enero de 2016, Gran Palais, Galeries Nationales, París / febrero a mayo de 2016, The Metropolitan Museum of Art, New York / junio a septiembre de 2016 Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa], New York, The Metropolitan Museum of Art, 2015, pág. 20.

²⁰ La autora considera que Pompeo Batoni tuvo que enriquecer su conocimiento de la Antigüedad, y lo consiguió frecuentando a personas como Monsignor Giuseppe Alessandro Furietti o Francesco Benaglio, ambos conocedores del mundo Antiguo. Liliana BARROERO, «Temi mitologici come poesia visiva nell'opera di Pompeo Batoni», in Giuseppe Izzi (ed.), *Atti del convegno di studi Nello specchio del mito (Università degli Studi Roma Tre, Roma, 17-19 febbraio 2010)*, monográfico de *Quaderni della rassegna*, 70 (2012), págs. 343-364; pág. 346.

que no pasa desapercibido en su análisis. La transformación alegórica consistía en la propia asimilación del modelo con un personaje mitológico²¹. Estos personajes se pueden clasificar en varios grupos. Para comenzar, hay que tener en cuenta que los retratos mitológicos masculinos fueron escasos. Los hombres preferían ser representados con su vestimenta oficial acorde al rango militar, político o social que poseían y el contacto con el mundo antiguo lo conseguían incluyendo ruinas antiguas como escenario de fondo o cualquier elemento propio de la Antigüedad. En los retratos mitológicos masculinos que realizaron, solían asimilarse a Cupido, si el modelo era un niño, y a Apolo o Anfión —ambos personajes relacionados con las artes— en el caso de ser adultos²².

Por el contrario, en el ámbito femenino las posibilidades se multiplicaban y las modelos eran asociadas a diversas figuras mitológicas. En primer lugar, son tres las divinidades mayores a las que se prestaban las modelos. Juno aparece como acompañante de Venus normalmente recibiendo el cinturón de esta y contando con su atributo más frecuente, el pavo real, como aparece en el retrato realizado por Sir Joshua Reynolds *Lady Black como Juno recibiendo el cinturón de Venus* (c. 1767, Colección privada). En otras ocasiones, se recurría a Venus para presentar el concepto de maternidad, en retratos de madres con hijos asimilados a Cupido como el *Retrato de La marquesa Townshend como Venus y su hijo como Cupido* de Angelica Kauffmann²³. Por último, la asimilación con Diana, por ser una diosa muy ligada al concepto de castidad, como por ser la diosa de la caza, una de las actividades más populares entre las clases sociales altas del siglo XVIII. El artista italiano Pompeo Batoni, que gozaba de mucha popularidad en Roma entre la clientela británica, utilizó a Diana en diferentes ocasiones para representar a varias mujeres que, en cierta manera, tenían relación con esta actividad debido a la afición de sus maridos, es el caso del

²¹ Muchos de ellos recurrieron también a figuras históricas pertenecientes a la Antigüedad para llevar a cabo las asimilaciones en sus retratos, como se ve en la obra de Pompeo Batoni con *Retrato de mujer como Cleopatra* (c. 1782-1783, Colección privada). Otros eligieron la asimilación con figuras literarias creadas por poetas del momento como el *Retrato de Mme. De Stael como Corinna*, (c. 1807, Musée d'art et d'histoire de Ginebra) de Élisabeth Vigée-Lebrun; aunque el presente análisis se centra solo en las asimilaciones mitológicas que fueron las que formaron la producción del Retrato Mitológico como tal.

²² Los temas del Retrato Mitológico solían poseer un alto contenido femenino: incluso en aquellos que representaban a hombres, se optaba por elegir episodios mitológicos en los que se «ablanda la situación», como defiende Wendy Wassying Roworth al analizar los temas a los que recurría Angelica Kauffmann. Wendy WASSYNG ROWORTH, «Anatomy is destiny: regarding the body in the art of Angelica Kauffman», en Gill Pery y Michael Rossington (eds.) *Feminity and masculinity in eighteenth-century art and culture*, Manchester, Manchester University Press, 1994, págs. 41-62; pág. 42.

²³ En otras ocasiones, la asimilación mitológica para la representación de hijos se lleva a cabo a través de las figuras de Apolo y Diana niños, en el caso de ser chico y chica, y acompañados de su madre, que esta vez será Latona como el *Retrato de Paola Odescalchi Orsini con sus hijos Giacinta y Filippo Berualdo como Latona, Apolo y Diana* (1746, Museo di Roma).



*Élisabeth Vigée-Lebrun, Retrato de Julie Lebrun como Flora
(c. 1799, Museum of Fine Arts, St. Petersburg)*

Retrato de Sarah Lady Fetherstonhaugh (1751, The Fetherstonhaugh Collection Uppark). El artista recurrió a una iconografía que ya había sido utilizada por Nicolas Languillière mujeres que aparecen con una luna creciente como adorno en sus cabezas, acompañadas de perros de caza, sujetando con sus manos flechas o arcos, con vestidos que jugaban con el azul y el amarillo y con un escenario de fondo que solía ser un bosque, aunque Languillière aún tenía muchas influencias barrocas que será difícil encontrar en obras posteriores de otros artistas.

En segundo lugar, se utilizaron las divinidades menores con bastante frecuencia. Por ejemplo, era común encontrarse asimilaciones con Flora. Pierre Gobert fue uno de los precursores escogiendo una iconografía muy ligada aún al Barroco²⁴. El atributo principal serán las flores, cómo no, y a medida que se introduce el Neoclasicismo se puede comprobar cómo los artistas optan por desnudar un poco más al modelo potenciando la belleza juvenil que poseía. Pompeo Batoni eligió esta figura mitológica en varias ocasiones, sobre todo al inicio de su producción. Autores como Edgar Peter Bowron apuntan que el artista estuvo influido, ante todo, por el descubrimiento en 1744 en la Villa Adriana de una escultura que representaba a Flora y que el Papa Benedicto XIV se encargó de llevar a los Museos Capitolinos de Roma. A finales de siglo, también Élisabeth Vigée Lebrun optó por Flora en retratos que realiza, sobre todo, a adolescentes como a su hija Julie remarcando el carácter juvenil que se comentaba con anterioridad, por ejemplo en el *Retrato de Julie Lebrun como Flora* (c. 1799, Museum of Fine Arts, St. Petersburg).

Por otro lado, y de forma continua se recurre a las Musas por su relación con las artes. Las mujeres solían recibir formación en el ámbito artístico por lo que la asimilación no resulta extraña, incluso alguna de ellas era poetisa como la Princesa Giacinta Orsini Boncompagni Ludovisi, la cual, además, era miembro de la Academia de la Arcadia y se la conocía con el nombre de *Euridice Aiacidense*. Pompeo Batoni la retrató como una Musa haciendo un guiño a Erato y a Calíope (c. 1757-1758, Colección privada)²⁵.

Angelica Kauffmann fue una de las artistas que más recurrió a las nueve hijas de Mnemósine y Zeus²⁶. Para representar a sus modelos escoge a Erato, Euterpe, Polimnia, Melpómene o Talía, estas dos últimas serán las más utilizadas por los artistas, debido al gran auge que tuvieron en el siglo XVIII la tragedia y la comedia, y a la popularidad de la que gozaron. Sir Joshua Reynolds escogió también a estas musas como se puede ver en el *Retrato de Mrs Abington como Talia* (1764-1768, Waddesdon Manor, the National Trust). Además de Reynolds, otros autores como Pompeo Batoni, George Romney, Hugh Douglas Hamilton, François-Hubert Drouais recurren a ellas, mientras que las demás hermanas no suelen aparecer en los retratos mitológicos del siglo XVIII, aunque existen ocasiones en las que es muy difícil identificar la Musa exacta debido al propio carácter de sus representaciones. Es el caso del *Retrato de Teresa Ban-*

²⁴ Llevó a cabo el *Retrato de Charlotte Aglaé d'Orleans, Mme de Valois como Flora* (c. 1720, Sao Paulo Museum of Art).

²⁵ Edgar PETER BOWRON, *Pompeo Batoni. A complete catalogue of his paintings*, New Haven, Yale University Press, 2016, vol. I, pág. 251.

²⁶ APOLODORO, *Biblioteca Mitológica*, ed. de Julia García Moreno, Madrid, Alianza, 2016, libro I, 3.

dettini de Lucca como musa de Angelica Kauffmann (1794, Colección privada) o el *Retrato de la Marquesa de Santa Cruz como una Musa* (1805, Museo del Prado) de Francisco de Goya y Lucientes, el cual, aunque pertenezca al siglo XIX permite establecer alguno de los problemas más comunes en la identificación de las Musas²⁷.

También, recurrieron a otras figuras como Psyche o las Tres Gracias pero destaca ante todo la asociación de algunas modelos con Hebe. Muchos artistas escogieron a Hebe, entre ellos, Jean Marc Nattier que configuró una iconografía para esta figura que se repetirá con frecuencia en el resto de autores, sino es de forma completa, sí con mucha influencia. El modelo, a tres cuartos, aparecía sentada sujetando con una mano un cáliz y con la otra una jarra, mientras que un águila aparece en uno de los ángulos de la obra intentando beber del cáliz, como se puede ver en el *Retrato de la Duquesa de Orleans como Hebe* (c. 1745, Museo de Arte de São Paulo). Recurrir a Hebe responde al significado de la propia figura mitológica, pues es la diosa de la eterna juventud y de la belleza, rasgos esenciales en la sociedad del momento, como sucedía con la utilización de Flora comentada anteriormente. Según Pontus Grate, estos valores eran fundamentales en la sociedad del siglo XVIII²⁸.

²⁷ Actualmente la historiografía no ha concluido en una interpretación iconográfica nítida de esta obra. A finales del siglo XIX, autores como Araujo se limitaron a identificar a la Marquesa como una Musa, en Ceferino ARAUJO SÁNCHEZ, *Goya y su época*, Madrid, Universidad de Cantabria, 2005. Que Joaquina aparecía representada asimilada a una Musa parecía estar claro, pero ¿a cuál? De forma posterior, varios autores coincidieron en que era Euterpe la identidad que interpretaba la susodicha. Por ejemplo, Joaquín EZQUERRA DEL BAYO, *Retratos de la familia Téllez Girón: Novenos Duques de Osuna*, Madrid, Junta de iconografía Nacional, 1934, pág. 35. O incluso, más adelante autores como José GUIDOL, *Goya 1746-1828: biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*, Barcelona, Poligrafía, 1970, pág. 328 o José VALVERDE MADRID, «La Marquesa de Santa Cruz por Goya», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXXI-XXXII, 1988, págs. 53-64. Como argumenta LÓPEZ TORRIJOS, esta identificación se justificaba por el análisis de los atributos con los que aparecía la retratada, el «tocado vegetal de Marquesa y a la lira que sostiene entre sus manos», coincidentes con la definición de dicha musa en la *Iconología* de Ripa (Rosa LÓPEZ TORRIJOS, «Goya. El lenguaje alegórico y el mundo clásico. La etapa de madurez», *Archivo español del Arte*, LXIX, 273, 1996, pág. 8). Sin embargo, existieron opiniones diversas. Por poner un ejemplo, la autora Seseña defendió la idea de que se identificaba a Joaquina Téllez-Girón y Pimentel con Erato (SESEÑA, *Goya y las mujeres*, pág. 160). En la obra se mencionaba que la mujer sostenía una guitarra en forma de lira. La confusión al definir este instrumento que parece no ser ni lira, ni cítara, ni, por supuesto, aulós, ha modificado las variantes iconográficas del cuadro. Es una guitarra-lira un instrumento que apareció a finales del siglo XVIII en España como referente de la influencia del mundo antiguo. Teniendo en cuenta dicho instrumento, el Museo del Prado ha considerado la hipótesis de que Goya quiso plasmar la idea de una mujer de la aristocracia cultivada en las artes bajo la apariencia genérica de una Musa, una Musa característica del siglo XVIII.

²⁸ GRATE, «Nattier and the Goddess of Eternal Youth», pág. 155. Se puede afirmar que es la figura mitológica que más se utiliza en las asimilaciones de estos retratos. Aparte de Jean Marc Nattier, también aparece en la obra otros artistas como Gavin Hamilton, Johann Baptist von Lampi the Elder, Angelica Kauffmann, George Romney, Sir Joshua Reynolds o Élisabeth Vigée-Lebrun o incluso en la obra de un artista español Francisco Javier Ramos que también utilizó a la divinidad en el *Retrato de Mujer como Hebe* (1784, State Museum Arkhangelskoye Estat Moscú)



*George Romney, Emma Hart como Ariadna
(1785, National Maritime Museum)*

Además de las divinidades y debido a que los temas procedentes de la *Ilíada* y la *Odisea* eran frecuentes en el arte del momento, algunos artistas asimilaron sus modelos a personajes literarios como Penélope, una heroína abandonada, o también a Ariadna, que compartía la misma condición. En cuanto a

Ariadna el elemento que suele repetirse en los retratos es el mar como telón de fondo y, entre las pinceladas que lo forman, la sombra de un barco que recuerda el barco de Teseo, como podemos ver en el *Retrato de Emma Hamilton como Ariadna* de George Romney (1785, National Maritime Museum) donde aparece como único elemento que identifica a Ariadna, pues Emma Hamilton aparece representada con un vestido inglés propio del siglo XVIII y sin ningún tipo de alusión clásica²⁹. Se da el mismo caso en el *Retrato de la Princesa Maria Josepha Hermenegilde von Liechtenstein* de Èlisabeth Vigée Lebrun (1793, Palais Liechtenstein Museum).

Otros paragonan a la retratada con aquellas mujeres autónomas contrarias al prototipo ideal femenino de la época como Circe y Calipso, personajes de la *Odisea*, y Medea³⁰. Entre esta tipología, encontramos, por ejemplo, la obra de Reynolds *Retrato de Mrs Mary Nesbitt como Circe* (1781, The Smith College Museum of Art) o el *Retrato de Emma Hart como Calipso* (1791, The Rothschild Collection). En el carácter de estos tres personajes resalta lo tenebroso, lo relacionado con la magia, algo que llamó la atención de los artistas a partir del Renacimiento y en algunos casos ya casi en el siglo XVIII, como sucede con Medea. No existían muchas representaciones artísticas de época clásica, solo se conocía a estos personajes de forma literaria³¹. Situación muy parecida la comparte Pomona, la ninfa romana que no fue representada hasta el Renacimiento³². Sus atributos suelen ser las frutas y también aparece sujetando unas espigas como vemos en la obra de Pompeo Batoni que vuelve a representar a Lady Fetherstonhaugh pero esta vez bajo la apariencia de la ninfa Pomona (1751, The Fetherstonhaugh Collection Uppark).

No podría faltar la condición de profetisa relacionada con la mujer que impulsó la asimilación de las modelos del XVIII con figuras como las Sibilas, Ca-

²⁹ «Tras raptar a la Minoide, desplegó velas en dirección a Día y cruel abandonó a su compañera en aquella playa». Teseo, tras vencer al Minotauro en Creta, inició su viaje hacia Atenas junto a Ariadna. Sin embargo, en Naxos, tras hacer una parada, Ariadna se durmió y al despertar se dio cuenta de que Teseo la había abandonado. OVIDIO, *Metamorfosis*, ed. de Consuelo Álvarez y Rosa M.ª Iglesias, Madrid, Catedra, 2011, libro VIII, vv. 175-177.

³⁰ Circe aparece en la *Odisea* como una maga que engañó a la tripulación de Ulises convirtiéndoles en animales. Cuando el héroe consiguió deshacer el hechizo se quedó junto a ella con gran placer. HOMERO, *Odisea*, ed. de Carlos García Gual y José Manuel Pabón, Madrid, Gredos, 1993, libro X, vv. 133-574. La ninfa Calipso también cayó a los pies de Ulises con el cual pudo disfrutar un tiempo ofreciéndole todo tipo de maravillas para que nunca marchara. HOMERO, *Odisea*, libro V, 13-28.

³¹ Miguel Ángel ELVIRA BARBA, *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*, Madrid, Sílex, 2008, pág. 344 y sigs.

³² «Ninguna entre las hamadriades latinas cultivó los jardines con más habilidad que ésta, ni hubo otra más delicada a los frutos de los árboles; de ellos tiene el nombre. Ella no ama los bosques ni las corrientes, ama el campo y las ramas que tienen abundantes frutas». OVIDIO, *Metamorfosis*, libro XIV, vv. 622- 628.

sandra o las Vestales³³. Élisabeth Vigée Lebrun recurrió en numerosas ocasiones a las Sibilas, que representaba siempre con turbante y acompañadas de un pergamino, esquema que repite Gavin Hamilton en su *Retrato de Emma Hamilton como Sibila* (c. 1798, Desconocida localización). También es destacable, la relación de la mujer con el amor carnal y el desenfreno a través de figuras como Tais —una Hetaira— o las bacantes. Estas últimas permitían la representación del cuerpo femenino en su pleno esplendor, a través de movimientos exagerados que permitían resaltar los atributos femeninos de forma clara. Las mujeres que posaron con objeto de ser asimiladas con las compañeras de Baco, dejaron muchas partes de su cuerpo al desnudo y adornaron sus cabezas con hojas de vid como se aprecia el *Retrato de Emma Hamilton como una Bacante* realizado por Nicolas-François Dun (c. 1798-1800, National Maritime Museum).

Hay que tener en cuenta que los modelos iconográficos que se fueron definiendo en estos retratos mitológicos se configuraron a través de las fuentes que utilizaron los artistas. Estas fueron numerosas. En primer lugar, recurrieron a los maestros del Renacimiento y del Barroco como Tiziano, Rafael o Barocci, como se puede analizar a través de la representación de las Sibilas llevadas a cabo por Élisabeth Vigée Lebrun. En segundo lugar, la relación directa con el mundo de la Antigüedad, obtenida a través de la visita a las numerosas colecciones de arte a las que tuvieron acceso gracias a los viajes realizados por Italia, colección Colonna, Borghese o Barberini, en las que pudieron contemplar numerosas esculturas antiguas. En tercer lugar, las excavaciones de Herculano, Pompeya y Estabia, a través de los modelos artísticos que se recogieron en la publicación ya comentada *L'Antichità di Ercolano Esposte* y que además formaron el Museo de Portici. Por último, tendrá cierto papel en estas representaciones la influencia de tratados como la *Iconología* de Cesare Ripa (1645) que eran frecuentemente utilizados en el arte³⁴. De la iconografía utilizada por estos artistas, se genera un concepto muy interesante: el dinamismo reflejado en las figuras. Para las representaciones, se creaba una escena teatral donde las actitudes de las figuras cobraban un especial interés y desde luego, importancia. La mayoría de los modelos aparecen en posiciones dinámicas en las cuales están llevando a cabo una acción aunque la mirada la mantengan hacia el espectador cuidando el significado del retrato. Adquieren posiciones sensuales, atrevidas e incluso a veces agresivas para permitir que el modelo forme parte de la historia

³³ Casandra, uno de los personajes de la *Iliada* de Homero, era hija de Príamo y Hécuba, y poseía el don de la profecía. HOMERO, *Iliada*, ed. de Oscar Martínez García, Madrid, Alianza, 2011, libro XXIV, v. 699.

³⁴ Se utilizó la *Iconología* de Ripa para la restauración de las musas de la colección de Cristina de Suecia. SONIA MAFFEI, *Le radici antiche dei simboli. Studi sull'Iconologia di Cesare Ripa e i suoi rapporti con l'antico*, Napoli, La stanza delle Scritture 2009, pág. 84.

mitológica. Fue Emma Hamilton y sus *Attitudes* el máximo exponente de este carácter representativo que desde luego no pasó desapercibido entre los espectadores del siglo XVIII³⁵:

Es preciosa y luce una bella figura. Hamilton le ha hecho confeccionar un vestido griego que le sienta a las mil maravillas; ella se lo pone, se desata la cabellera, toma un par de chales y se entrega a tal variedad de actitudes, gestos y juegos de fisionomía, que al final uno cree en verdad estar soñando. Lo que tantos miles de artistas hubieran deseado crear, aquí se ve realizado en movimiento y con una sorprendente diversidad³⁶.

Como conclusión se puede decir que el Retrato Mitológico se caracteriza por su relación con el mundo de la Antigüedad y, sin embargo, establece una relación directa con la sociedad del momento. Es decir, los artistas utilizaron personajes de la mitología clásica para retratar a sus modelos, pero de forma indirecta marcaron los valores esenciales relacionados con la mujer y su papel en el siglo XVIII. La condición de mujer madura en el matrimonio y la fidelidad, la maternidad, o la castidad eran representadas a través de Juno, Venus y Diana. En el ámbito juvenil se remarcó por un lado, la belleza femenina con Psyche y, por otro lado, la belleza que implicaba la juventud con Flora, Hebe o Las Gracias. También, se presenta la educación que recibían estas muchachas en la asimilación con las Musas, una educación que dista de los valores guerreros o económicos y se centra en la producción artística.

Oponiéndose a los valores femeninos aprobados por la sociedad, algunos artistas aprovecharon para definir el carácter más perverso en la mujer. Bien, a través de las heroínas literarias que fueron abandonadas, o bien a través de aquellas que significaron una tentación para los héroes que perseguían su destino como Circe, Calipso o Medea. Por último, no podía faltar la relación de la mujer con el amor carnal. Por un lado, su anulación con la virginidad que

³⁵ Adquirir esta habilidad a la hora de posar podía depender de varios factores. El autor Lori-Ann Touchette plantea las siguientes posibilidades como fuentes de inspiración: la colección de vasos antiguos de Lord Hamilton, las obras que formaban la Biblioteca de Lord Hamilton o la pintura de Herculano. Por ejemplo, en los volúmenes de pintura de *Le Antichità Esposte di Ercolano* aparecen figuras femeninas danzantes contorneando el cuerpo como dibujó Friedrich Rehberg en su obra *Drawings Faithfully copied from Nature at Naples* (1794). Por último, la literatura de la época hacía partícipe a heroínas y anti-heroínas que realizaban «pantomimic attitudes and dances» (Lori-Ann TOUCHETTE, «Sir William Hamilton's pantomima mistress Emma Hamilton and her attitudes», en Clare Hornsby (ed.), *The impact of Italy. The Grand Tour and beyond*, London, The British School at Rome, 2000, págs. 123-146; pág. 127).

³⁶ Johann Wolfgang VON GOETHE, *Viaje a Italia*, ed. de Manuel Scholz Rich, Barcelona, Zeta, 2009, págs. 229-230.

representa a las profetisas como las Vestales y por otro, su máxima representación a través de las Hetairas, las cortesanas que combinaban la compañía y la prostitución en la Antigüedad.

Con este análisis podemos ver el papel que se otorga a la mujer, aunque quizás sea algo más gratificante tener en cuenta el que tuvieron las artistas. Estas, aunque reconocidas por las Academias, tuvieron que conformarse con los géneros menores y fueron relegadas a temas procedentes de la esfera privada y de la vida doméstica. Sin embargo, este tipo de retrato las abrió las puertas a la pintura mitológica, y las facilitó establecer una relación con la pintura de historia, mucho más codiciada por todos. Es imprescindible reconocer la valía de estas pintoras, pues para alcanzar el éxito debían tener un excelente dominio de la literatura clásica y de la historia que quizás no resultaba para ellas un inconveniente, pero también había que poseer habilidad para trabajar la perspectiva en el fresco y desde luego, poseer conocimientos de anatomía humana, aspectos que ya resultaban mucho más complicados en la educación de una mujer³⁷.

Por último, cabe destacar la poca participación española en este género de retrato, sea como modelo o como artista. Aunque se ha mencionado un par de modelos españoles en esta reflexión, no se puede comparar la producción que hubo en España con la del resto de Europa. Los motivos de esta realidad son difíciles de distinguir aunque varios son los autores que coinciden en que el Barroco y el Siglo de Oro aún tenían mucho peso en la producción artística del momento³⁸. Aun así otros, como Melero, apoyan la idea de que a mediados del siglo XVIII se produjo un cambio en el arte gracias al cual se asimiló el nuevo estilo clásico favorecido por la presencia de artistas extranjeros en la corte de Madrid como Mengs y a la labor que estaba realizando la Academia de Bellas Artes³⁹. La llegada paulatina de las ideas ilustradas que se estaban cuajando en otros países consiguieron que España fuese tomando conciencia de la nueva mentalidad cultural europea, la misma que había reservado un puesto tan destacado a la Antigüedad.

³⁷ WASSYNG ROWORTH, «Anatomy is destiny: regarding the body in the art of Angelica Kauffman», pág. 42.

³⁸ Hugh Honour considera tardía la llegada del Neoclasicismo a España, idea compartida por autores como Javier Hernando, entre otros (HONOUR, *Neoclasicismo*, pág. 12; JAVIER HERNANDO, *El pensamiento romántico y el arte en España*, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 18-19).

³⁹ Para Melero «El Neoclasicismo no fue, tal y como casi siempre suele ocurrir en la Historia del Arte, un periodo unívoco, sino equívoco por su misma diversidad de matices y posturas. [...] No hubo una total unidad sino una diversidad de dialectos clasicistas». JOSÉ ENRIQUE GARCÍA MELERO, *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*, Madrid, Encuentro, 1998, págs. 12-13.