

## LAS BAILARINAS POMPEYANAS DEL “RETRETITO REGIO” SEGOVIANO

### POMPEIAN DANCERS OF THE SEGOVIAN “RETRETITO REGIO”

*María Martín de Vidales García<sup>1</sup>*

**RESUMEN:** El descubrimiento de las ciudades sepultadas por el Vesubio en el siglo XVIII condicionó la forma en la que se entendía la Antigüedad al poder acercarse de forma tan inminente a la cotidianidad de la antigua Roma. No obstante, uno de los ámbitos que más se vio afectado por este nuevo conocimiento fue el del arte. Numerosos artistas estuvieron sujetos a una nueva corriente estilística en la cual el predominio de los elementos clásicos fundamentó su desarrollo. Esta recepción clásica se puede distinguir de forma determinante en numerosas obras de arte que se realizaron a partir de los hallazgos arqueológicos. En este artículo se pretende analizar uno de estos ejemplos, la decoración del denominado “Retretito Regio” del Ayuntamiento de Segovia. En este espacio realizado en el siglo XIX no solo se distingue la huella del Neoclasicismo, tan característica del momento, sino que puede apreciarse el uso de varios elementos clásicos procedentes de la cultura pompeyana. Las excavaciones y la diligencia con la que se documentaron todos los hallazgos de éstas conformaron una vía de aprendizaje para muchos de los artistas que en ese momento se estaban formando y educando. Así, fue común que los pintores recurriesen a estos motivos clásicos cuando recibían encargos en los cuales disponían de cierta libertad, obteniendo de esta manera espacios en los cuales la decoración pompeyana asumió un importante cometido. En definitiva, se considera oportuno conocer con detalle en qué

---

1 Universidad Isabel I. Email: maria.martindevidales@uil.es ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2480-1382>. Esta publicación forma parte del proyecto de I+D+i “La Antigüedad modernizada: Grecia y Roma al servicio de la idea de civilización, orden y progreso en España y Latinoamérica”, PID2021-123745NB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER.

medida este tipo de decoración pompeyana gozó de cierto prestigio, cuáles fueron los preceptos que determinaron su uso y si los esquemas compositivos como los que presentaba el espacio segoviano se repitieron.

**Palabras clave:** Pintura decorativa; Pompeya; Bailarinas de la Villa de Cicerón; Ayuntamiento de Segovia; Retrete regio.

**ABSTRACT:** The discovery of the cities buried by Vesuvius in the 18th century conditioned the way in which Antiquity was understood by enabling a much closer examination of the daily life of ancient Rome. However, one of the areas that was most affected by this new knowledge was art. Numerous artists were subjected to a new stylistic current in which the predominance of classical elements influenced their development. This classical reception can be decisively distinguished in numerous works of art that were made after the key archaeological discoveries. The objective of the article is to analyze an essential example, the decoration of the so-called “Retretito Regio” of the Segovia City Council. In this designated space built in the 19th century, not only can we see the traces of Neoclassicism, so characteristic of the time, but we can also observe the use of several classical elements from Pompeian culture. The excavations and the diligence in which all their findings were documented, formed a learning path for many of the artists who were being trained and educated at that time. So, it was common for painters to resort to these classical motifs when they received commissions in which they had freedom of style, obtaining areas in which Pompeian decoration assumed a vast role. In conclusion, it is considered appropriate not only to acquire knowledge about this type of Pompeian decoration, which owned a certain prestige, but also comprehend the precepts that determined its use, and whether compositional schemes such as those presented in the Segovian space have been repeated afterwards.

**Keywords:** Decorative painting; Pompeii; Dancing Maenads, from the Villa of Cicero; Segovia City Council; Royal Toilet

## LAS DANZATRICE COMO SÍMBOLO DE RECEPCIÓN CLÁSICA

El descubrimiento de las ciudades sepultadas por el Vesubio influyó de forma decisiva en la concepción de lo que se entendía por la Antigüedad clásica. En el ámbito artístico el influjo pompeyano fue constante y, además, no solo se distingue en Europa, sino que llegó a ser un fenómeno cultural al otro lado del Atlántico (Recio, 2023; Recio, Salas Álvarez, y Buitrago, 2023). La Antigüedad clásica había sido un referente artístico desde el Renacimiento, pero con el hallazgo de las ciudades campanas las directrices se consolidaron como parámetros más fijos, los modelos pompeyanos se repitieron de forma constante en las producciones artísticas y se establecieron criterios unificados en cuanto a cómo se entendía el arte clásico, sobre todo, el romano.

De esta forma, es fácil distinguir ejemplos en numerosas ciudades europeas y americanas en las cuales la huella pompeyana determinó el carácter decorativo de la obra de arte en cuestión, distinguiéndose una tendencia por la representación de esquemas neoclásicos. Sin duda, uno de los motivos decorativos más recurrentes en este momento, el cual se repitió de forma constante en el abanico de obras de los diferentes artistas, fue el de las denominadas bailarinas pompeyanas o *danzatrice della Villa di Ciceron*<sup>2</sup>. Recibieron este nombre porque estas figuras fueron descubiertas en la llamada Villa de Cicerón y su importancia reside en la determinante y elevada influencia que ejercieron en la arquitectura y decoraciones neoclásicas (Ciardiello, 2012).

Pero ¿qué representaban realmente estas figuras? En realidad ¿eran bailarinas? Se ha considerado que son representaciones de ménades y, por ello, al igual que sucedía con las bacantes, se las representaba artísticamente en una actitud de baile muy característica y sensual. Seguramente sea la razón por la cual los primeros comentaristas optaron por afirmar que estaban danzando, aunque algunos autores contemporáneos, como Nancy Ramage (2013), aseguran que no bailan, sino que, simplemente, están flotando en el aire. De cualquier manera, sea volando o bailando, las figuras femeninas de la Villa de Cicerón se caracterizan por la gracia y elegancia con la

---

2 Como se ha comentado, las bailarinas de la Villa de Cicerón se hicieron presentes en ejemplos artísticos de varios países de América y Europa. Inglaterra fue un buen ejemplo de ellos, pues los nuevos conocimientos adquiridos gracias a las expediciones arqueológicas incitaron nuevas publicaciones a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y, como consecuencia, evolucionó el repertorio de formas clásicas ligadas al Renacimiento que se había utilizado hasta el momento (Engel, 2006).

que disponen sus cuerpos, además de resaltar por haber sido concebidas con un riquísimo potencial expresivo. Además de su belleza, resaltaba la técnica de la pintura, de gran calidad con un color que se había aplicado a través de pinceladas rápidas y seguras que exaltaba la vivacidad del movimiento de cada una de ellas, así como la transparencia de sus velos (Osanna, Caracciolo & Gallo, 2015). En general, suelen aparecer vestidas con túnicas translúcidas que permiten vislumbrar sus líneas femeninas. Algunas han dejado el pecho al descubierto, y las telas se deslizan a partir de la cadera, mientras que otras llegan incluso a cubrir sus cabezas otorgando a la figura un carácter más de profetisa que de ménade. En sus manos portan instrumentos de música que parecen tañer, mientras que otras sujetan cestos o báculos típicos de Dioniso.

Estas figuras llegaron a ser un verdadero icono del mundo clásico y, en especial, de Pompeya. Se comenzaron a conocer gracias a la conocida publicación de *L'Antichità di Ercolano Esposte* que recogía sus reproducciones en los libros I y III, dibujadas por Camillo Paderni y grabadas por R. Pozzi o G. Morghem de manera muy precisa, obteniendo un resultado de gran correspondencia con el original (Sampaolo, 2016). Todo este interés que demostró el rey y su equipo de trabajo al documentar sus avances responde a la conciencia que se estaba comenzando a tener de la arqueología como ciencia. Autores como Rosaria Ciardiello (2007) consideran que la obra de *l'Antichità di Ercolano Esposte* fue el resultado de una maniobra política del propio rey que estaba seguro de encontrar fama internacional a través del descubrimiento, a lo que se le achaca los celos que demostraba con los trabajos.

Estas figuras fueron recortadas por la corte borbónica en un intento por conservarlas que ha producido cierta dificultad al tratar recientemente de obtener su verdadera colocación en los muros. Lo cierto es que hoy en día, aunque han sido varios los autores que han enfocado su trabajo en recomponer la composición original, no es seguro todavía su disposición inicial. Ya recortadas fueron vistas por muchos viajeros como Winckelmann que, aunque hasta su tercer viaje en 1764 no visitó la Villa, ya había contemplado las pinturas en 1762 (Ciardiello, 2019).

Contemplar estas pinturas causaba auténtico fervor. La atracción que suscitaban estas figuras no pasó desapercibida para los artistas y se pueden distinguir numerosos ejemplos artísticos en los cuales se utilizaron estos motivos decorativos, sobre todo, a partir del siglo XIX. Entre ellos, destaca en Inglaterra la decoración de la Sala Pompeyana del Garden Pavi-

llon del Palacio de Buckingham<sup>3</sup>. Otros ejemplos en los que aparecieron los motivos de las bailarinas fueron Great Packington en Warwickshire edificio donde Joseph Bonomi diseñó una Galería Pompeyana. También en la cúpula de Heaton Hall James Wyatt se reprodujeron las famosas bailarinas pompeyanas situándolas de forma individual sobre paneles en los que se incluía decoración pompeyana, así como en la Villa Ickworth House construida bajo la dirección del arquitecto Mario Asprucci y el decorador Grace donde destaca una Sala Pompeyana con bailarinas como decoración de los muros.

En el ámbito alemán, la atracción por el revival arqueológico fue interpretada por los arquitectos que escogieron decoraciones pompeyanas. Esta realidad se aprecia en el Castillo de Wörlitz, la habitación pompeyana del castillo de Ludwigsburg o las decoraciones del Palacio de Charlottenhof del arquitecto Friedrich Schinkel, donde se debe destacar, sobre todo, la decoración del pórtico de entrada donde se han dispuesto, en un friso situado en la fachada, figuras femeninas con vivaces colores que recuerdan a las bailarinas pompeyanas.

En Francia, las iniciativas del gobierno napoleónico se caracterizaron por una atracción de la arquitectura pompeyana (Mangone, 2016). Destacó François Mazois, primer arquitecto que estuvo formándose en Italia, en concreto, en Nápoles gracias al Grand Tour experiencia que le permitió publicar estudios analíticos en estampa como su obra *Les ruines de Pompei*. Fue ejemplo de otros artistas que acudieron a formarse a la Villa Medici donde se forjó una fuerte atracción por los valores del clasicismo. Destaca como uno de los ejemplos más notables el Château de Malmaison en el cual aparecen bailarinas pompeyanas de grandes dimensiones en una de sus salas imprimiendo así el estilo neoclásico en la decoración del castillo.

La consolidada tradición neoclásica permitió que en los países nórdicos también se proliferara en ornamentos inspirados en las decoraciones

---

3 Esta renovada decoración basada en motivos pompeyanos se manifestó, sobre todo, en las grandes casas de campo destacando los trabajos de Robert Adam, James Stuart o James Wyatt. Obras como *The work of Architecture* (1773-74) de Adam influyó gran parte de la decoración anglosajona del momento. Estas obras derivaron la publicación de otros ensayos como *The decorative work of Robert & James Adam* en la cual se puede apreciar diseños como el que se aprecia en pantalla un dibujo de la decoración prevista para un techo en la Queen's House. Las figuras femeninas que se asimilaran con las bailarinas aparecen en los ángulos de la composición, al igual que puede apreciarse en la Sala etrusca de Osterley Park diseñada también por Robert Adam. El artista realizó también la decoración de la Syon House, considerándose como su primera obra maestra y en la que pudo optar por una decoración neoclásica destacando el uso revolucionario del color.

de la ciudad vesubiana. Así, se puede afirmar que Pompeya también ocupó un largo e importante lugar en la cultura nórdica pues el Grand Tour permitió que se apostase por la formación clásica y fueron muchos los jóvenes arquitectos nórdicos que llegaron a Nápoles madurando su conocimiento sobre Pompeya (Mangone, 2016). Es de resaltar la decoración de una de las salas del apartamento de Christian Ludvig Maag en Copenhagen o el Palacio Real de Oslo, ambos con presencia de estos motivos decorativos.

Como no podía ser de otra manera, Italia participó de esta corriente y la aparición de las bailarinas o *danzatrice* fue algo común en las decoraciones realizadas a partir de la segunda mitad de siglo. Sobresale la Villa Pignatelli en Nápoles cuyo Salón Pompeyano presenta sus muros con decoración de este tipo y la decoración del atrio del Palacio Feltrinelli realizada por Giovanni Paolo Beretta entre 1904 y 1907<sup>4</sup>.

Por otro lado, el rey Carlos III impulsó la importación de las academias a ultramar con una de las reformas borbónicas que se implementaron en los territorios del nuevo mundo. De esta manera, la tradición clásica estableció unas fuertes raíces, sobre todo, en la arquitectura mexicana, aunque ésta se fue extendiendo entre otros países americanos. La academia de San Carlos que tuvo como una de sus funciones principales controlar la producción artística y controlar el poder de las organizaciones gremiales de artesanos, ofreció una formación exquisita en la realización de ornamentación moldeando, así, la educación artística del Nuevo continente, además de su arquitectura estableciendo un diálogo entre la Antigüedad clásica y México. Fruto de esta relación destacaron algunos artistas como Santiago Rebull que plasmó la huella pompeyana en el Castillo de Chaapultepec en México<sup>5</sup>. En los años 60 del siglo XIX se llevaron a cabo, bajo la comisión de Maximiliano de Habsburgo, algunas modificaciones en el castillo, entre las cuales se realizaron los murales denominados “Bacantes”. Pueden nombrarse otros ejemplos

---

4 Se puede apreciar la elección de figuras femeninas que, con cierto carácter de *art nouveau* decoran los muros del espacio en dos alturas, apareciendo, con un estilo muy pompeyano, dispuestas en paneles de color amarillo que contrastan con la enmarcación en rojo.

5 En los años 60 del siglo XIX se realizaron, bajo la comisión de Maximiliano de Habsburgo, algunas modificaciones en el castillo, entre las cuales se realizaron los murales denominados “Bacantes”. Santiago Rebull Gordillo fue un pintor mexicano del siglo XIX que entró en la Academia de San Carlos de México a los 18 años y terminó dirigiéndola. La calidad de su técnica y su reconocimiento le permitieron ser uno de los artistas más activos y con más peso en la Academia donde seguramente profundizó en sus conocimientos sobre el mundo clásico.

en los que aparecen bailarinas pompeyanas. Es el caso del Palácio do Catete, Rio de Janeiro el cual posee una vidriera en el segundo piso donde pueden distinguirse las figuras femeninas que recuerdan a las *danzatrice della Villa de Ciceron* o la sala del edificio del Capitolio de los Estados Unidos en Washington D.C, la cual se identifica en el edificio del senado. La decoración parietal muestra figuras femeninas que beben de fuentes pompeyanas. Con un rico cromatismo, las mujeres aparecen levitando en un panel azul de grandes dimensiones que ocupa la mayor parte de la superficie mural. Fueron realizadas por Brumidi, de origen romano, quién se educó en la Accademia de Lucca bajo la tutela de artistas como Antonio Canova.

Aunque España tardó algo más en inclinarse hacia el Neoclasicismo hay que reconocer que siempre existió un especial vínculo con los yacimientos vesubianos que dependió, en un primer momento, de la pasión que demostró de forma continua el rey Carlos III, quién no desatendió las excavaciones de Nápoles ni siquiera desde Madrid (Sampaolo, 2016). A esto se sumó, el carácter pedagógico que estaba adquiriendo la academia de San Fernando la cual comenzó a “potenciar el análisis de los arquetipos de la Antigüedad erigiéndolos como los pilares estilísticos del arte de la Ilustración” (Sampaolo, 2016, p. 81). En España existen muchos ejemplos en los cuales la decoración destaca por contener a las famosas *danzatrice*, por ejemplo, la casita del labrador en el Palacio de Aranjuez o el Palacio de Pedralbes en Barcelona.

## **ESTUDIO DE CASO: EL “RETRETITO REGIO” DEL AYUNTAMIENTO DE SEGOVIA**

Como se ha comentado con anterioridad, la decoración pompeyana destacó en numerosas construcciones europeas a partir de finales del siglo XVIII. No obstante, quisiera analizar en este caso de forma más precisa y detallada la decoración mural que presenta el Ayuntamiento de la ciudad de Segovia, haciendo hincapié en uno de los espacios más significativos de este edificio, el denominado “Retretito Regio”.

Para analizar la decoración pompeyana que caracteriza este espacio, surge primero la necesidad de comprender su origen en el edificio. A principios del siglo XIX, el Ayuntamiento segoviano no poseía un espacio en el que se ubicase el retrete, pues la configuración del edificio era mucho más sencilla y no tan conmemorativa como se procuró que fuese a

partir de los años cincuenta<sup>6</sup>. Se pretendía una remodelación en la Plaza Mayor segoviana de forma que la ciudad pudiese asemejarse a otras similares en las cuales las modificaciones urbanísticas permitían vislumbrar los nuevos aires de modernidad que estaban gestando un nuevo concepto de ciudad (Martín, 2006)<sup>7</sup>. En relación con el consistorio, consideraron oportuno incluir una amplia escalera que permitiese acceder a los espacios con más magnificencia. Por otro lado, se modificaron también los espacios en los cuales se disponían las oficinas pretendiendo encajar los mismos a las nuevas funciones que se estaban llevando a cabo a nivel administrativo. Para realizar estas modificaciones, demolieron algunos espacios que presentaban cierto carácter vetusto como la sala de la armería, por ejemplo, que había perdido importancia debido a su funcionalidad. Toda esta remodelación, junto a las obras que implicó, fue dirigida por el arquitecto Ildefonso Vázquez de Zuñiga quién había ocupado el puesto de director de dibujo en la escuela de Artes de Segovia (Martín, 1998)<sup>8</sup>.

El 16 de enero de 1853 la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando aprobó el proyecto presentado por el Ayuntamiento con las obras

- 
- 6 Hasta principios del siglo XVII, el Consistorio no tenía edificio propio, por lo que las juntas debían celebrarse en otros espacios como el atrio de la Iglesia de San Miguel o en las casas de la familia Arias Dávila. Pedro de Brizuela incluyó la construcción de un edificio para el Ayuntamiento en el proyecto de la ordenación del ala norte de la Plaza Mayor de Segovia que presentó en 1610 (Martín, 2006).
  - 7 Martín considera oportuno resaltar la idea de que en esta época se tendió a favorecer el principio de la “rehabilitación integrada” entendida como una recuperación de la propia ciudad a raíz de la restauración de edificios y espacios para adaptarlos a la vida moderna. No obstante, insiste en que, a pesar de esta tendencia, se mantuvo de lado el aire de modernidad que debía haber presidido el momento, como había sucedido en otras ciudades. (Martín, 1999). Hay que tener en cuenta que la ciudad de Segovia presentó un trazado medieval muy marcado hasta el siglo XIX. Aunque a mediados del siglo XVIII se comienza a vislumbrar una intención por modernizar la ciudad y equipararla a la nueva realidad del mundo contemporáneo, es evidente que fue un proceso lento y limitado. Apenas resaltaron modificaciones en el trazado urbanístico, sino más bien reformas en las fachadas de los edificios o en los interiores de éstos.
  - 8 De forma previa a Vázquez de Zuñiga, había existido la figura de arquitecto municipal, la cual fue asumida por Juan José de Alzaga. Sin embargo, éste fue sucedido por José María Pérez quien no había pasado los exámenes de arquitecto, sino que era fontanero mayor. En la década de los 1840 se hizo considerablemente importante en España la distinción de puestos de trabajo y especialidades y esta realidad impulsó al arquitecto Ildefonso Vázquez de Zuñiga a reclamar en 1842 ante la Academia de San Fernando y el Ministerio de la Gobernación una corrección en los puestos municipales de Segovia en beneficio suyo. ARABASF Le-2-25-5. Aun así, la corporación municipal no corrigió el fallo aludiendo a la mayor experiencia de José María Pérez. No obstante, el autor Martín asegura que Ildefonso Vázquez de Zuñiga ejerció como arquitecto municipal en Segovia cuando las necesidades lo requirieron, pues así consta en algunos documentos que dan cuenta de que pudo ser contratado para diversas intervenciones.



propuestas. De todas las obras realizadas y teniendo en cuenta el análisis que se pretende realizar a través de este estudio sobre la decoración pompeyana, se debe distinguir como espacio señalado la zona noble del consistorio donde se ubicó la denominada Sala Blanca o Sala Redonda. Esta sala presentaba una magnífica decoración en la cubierta realizada por el artista José Mico en la cual se plasmaba una pintura de historia a través de la cual se realizaba un episodio en el que la ciudad de Segovia desarrolló cierto protagonismo: *la toma de Madrid a los moros por los Tercios segovianos*, un argumento que se adecuaba mucho a la idea de exaltación nacional tan predominante en la producción pictórica del siglo XIX (Reyero & Freixa, 1999). No obstante, este espacio tan llamativo del Consistorio fue objeto de un informe de inestabilidad por el arquitecto Vázquez Zuñiga, quien consideró más oportuno derribarlo y edificarlo de nuevo para asegurar, de esta forma, su conservación. Esta vez contaron con la participación de otros artistas, por un lado, José Pelli como escayolista y adornamentista y, por otro lado, Antonio García como pintor decorador. Fue este último artista quien se encargó también de la pintura decorativa con motivos pompeyanos del denominado “retrete de distinción o retretito regio”, un nuevo espacio que se incluyó en el Consistorio a raíz de las reformas aprobadas.

Sin embargo, antes de analizar en qué consistió la decoración pompeyana del “retretito regio”, es esencial tener en cuenta qué se entendía en ese momento por “retrete”, de forma que sea más factible comprender por qué se dispuso un espacio con estas características. En primer lugar, hay que tener en cuenta que en el siglo XIX destacó el interés que se comenzó a prestar por determinadas estancias que permitían una mejora de las actividades cotidianas. Además, y en relación con los baños, el desarrollo de la Ilustración había conseguido que la higiene fuese un aspecto considerable en el ámbito de la salud y en la vida cotidiana del hombre por lo que los espacios íntimos de baño y aseo empezaron a popularizarse, sobre todo, en las clases más altas (Sánchez, 2011). Sin embargo, se debe considerar el concepto de “retrete” de forma anterior. Por ejemplo, durante la Edad Media, ya existieron estancias bajo esta denominación. Isabel la Católica otorgó a este espacio una gran importancia dotándole de un carácter privado que le convirtió en uno de los aposentos preferidos de la reina, donde guardaba sus bienes más preciados, un espacio donde realizaba sus tareas más íntimas o, incluso, oraba. Este carácter explica que fueran estancias que presentaban una decoración cuidada

y repleta de detalles (Laorden-Gil, 2021)<sup>9</sup>. En este momento, los denominados “retretes” no se pueden considerar un espacio de higiene como tal. Sin embargo, en el siglo XVIII el concepto se modificó. Destaca el retrete de la Real Casa del Labrador en Aranjuez, que se edificó bajo las órdenes del arquitecto Juan de Villanueva. Este retrete fue decorado bajo los parámetros de la Antigüedad clásica, de forma que predominan en él alegorías, grutescos, la representación de personajes mitológicos, pilastras u otros elementos clásicos. En este conjunto decorativo de gran magnificencia pasaba un tanto desapercibido el propio retrete que, por cierto, presentaba un tamaño pequeño (Urríes y de la Colina, 2006)<sup>10</sup>. Por otro lado, merece la pena destacar el retrete de Fernando VII. Éste se localizaba en su origen en el Salón de Descanso del Real Museo, ubicado en lo que actualmente es la sala 39 del Museo Nacional del Prado. El pequeño espacio albergaba el retrete y fue decorado por pinturas de carácter neoclásico realizadas por Francisco Martínez, un artista un tanto desconocido. Este artista presenta un estilo muy académico que está en la línea de aquel que se distingue en los ejemplos neoclásicos españoles más característicos, como en las fantasías etruscas de los decorados de Carlos IV del Palacio de Aranjuez (Sánchez, 1986).

El denominado “retretito regio” del Ayuntamiento de Segovia, caracterizado por su planta circular, presenta una configuración muy similar al retrete de la Real Casa del Labrador en Aranjuez o al Retrete de Fernando VII. Por un lado, porque se configura ya como un espacio íntimo independiente en el cual destaca su relación con la higiene. Y, por otro lado, porque presenta una decoración de estilo neoclásico muy característica del siglo XIX español.

Las obras de ornato de esta sala comenzaron en 1853 y fue el propio arquitecto Vázquez de Zuñiga quien se encargó de buscar al pintor que se adecuase mejor a esta tarea decorativa. En realidad, lo que el arquitecto pretendía era encontrar un artista que estuviese a la altura de llevar a cabo la decoración de la ya comentada Sala Blanca o Sala Redonda<sup>11</sup>. Algunos de los

---

9 Uno de los ejemplos más llamativos es el retrete de Isabel la Católica en el Alcázar de Córdoba, el cual presentaba dos pisos. No era una única estancia, sino que se componía de varias. Se convirtió, así, en uno de los espacios más íntimos de la reina.

10 Javier Jordán de Urríes y de la Colina describe y analiza con precisión y detalle la decoración de este Retrete haciendo hincapié en los aspectos más relacionados con el gusto neoclásico.

11 Para llevar a cabo esta empresa, Vázquez de Zuñiga tuvo en consideración la opinión de otros arquitectos de renombre en el momento como Aníbal Álvarez y Narciso Pascual y Colomer, entre otros (AMS XX-497-2-1).

pintores que se barajaron contratar fueron Francisco Martín García o el llamado Ribera el joven que había participado en la decoración de los techos del Palacio del Congreso de los Diputados, así como el pintor de cámara Antonio Gómez<sup>12</sup>. Por otro lado, también se había considerado la idea de realizar el encargo al pintor segoviano Antonio García, aunque Vázquez de Zuñiga no acaba de parecer convencido al considerar que si no se tuviese más que:

decorar con adornos y tarjetones, como por ejemplo el Retretito Regio, sala de juicios o la escalera, no vacilaría en proponer que fuese el pintor segoviano, pero ya indicado que para la especial [...] Sala de las batallas el hecho histórico de la toma de Madrid por los servicios castellanos capitaneados por los célebres y memorables [...] existen otros talentos más sobresalientes en el género de historia (AMS XX-497-2-1).

Esta declaración del propio arquitecto da cuenta de dos aspectos fundamentales que deben ser considerados. En primer lugar, el pintor Antonio García era considerado un pintor de segunda línea capaz de realizar algunos encargos, pero no pintura de historia, género que en ese momento posee un elevado estatus. Y, en segundo lugar, es esencial considerar la observación de que la pintura decorativa de carácter pompeyano que aparece en el “retretito regio”, no poseía gran prestigio, sino que era considerada un simple adorno de la arquitectura y no un tema pictórico como se ha considerado en los últimos estudios (Recio, Álvarez, & Buitrago, 2023).

En cualquier caso y aun habiéndose considerado varios artistas como propuesta definitiva, se decidió llevar a cabo un concurso público que garantizase la elección de un artista con prestigio digno para realizar tal trabajo<sup>13</sup>. Sin embargo, en relación con el escayolista que iba a participar se barajó la posibilidad de contratar bien al artista José Pelli bien a Poncini, a quiénes demandaron informe detallado de su trabajo y presupuesto de lo que consideraban oportuno para dicho cometido. La documentación conservada en el Archivo Municipal de Segovia da cuenta de que, finalmente, fue José Pelli quién se encargó de la decoración de la Sala Blanca o

12 Vázquez de Zuñiga consideró también como posible opción algunos de los discípulos de estos artistas al sopesar que quizás éstos no estuvieran interesados en encargos a realizar fuera de Madrid por la fama que ya habían alcanzado (AMS XX-497-2-1).

13 El Alcalde comunicó a Vázquez de Zuñiga que este concurso fuese público pero que se avisara de forma personal a los artistas que el propio arquitecto había tenido en cuenta (AMS XX-497-2-1).

Sala Redonda, así como del “retretito regio” bajo las directrices del propio Vázquez Zuñiga<sup>14</sup>.

Por otro lado, aunque no se conservan más detalles sobre el concurso anunciado, sí se conoce que fue el pintor Antonio García quién fue elegido para llevar a cabo estas obras. Así, se da cuenta en la sesión municipal del 26 de mayo de 1854, cuando se considera la posibilidad de que sea Antonio García el pintor encargado teniendo en cuenta, esta vez sí y en contra de la opinión del arquitecto Vázquez de Zuñiga, sus cualidades como pintor de historia, además de otros aspectos como su condición de profesor:

[...] El Sr. Gonzales haciendo presente tenia noticia de que se hallaba accidentalmente en esta ciudad el acreditado Profesor, adornista y Pintor de historia D. Antonio García, vecinado en Madrid y natural de esta misma Ciudad, propuso convendría utilizar los conocimientos artísticos del citado Sr. Garcia para la pintura de historia de la Sala redonda y retrete del Il. MM en las Casas Consistoriales, no obstante ser una de las obras aplazadas para el presupuesto del año próximo venidero, prefiriéndole a cualquier otro profesor que pudiera presentarse. Tomada en consideración, quedo aprobada la propuesta deliberando se invite al interesado practique el reconocimiento y medida de las referidas posesiones, y haciendo los estudios necesarios, forme el presupuesto de coste de sus pinturas, procediendo también á la formación del correspondiente boceto y que presente uno y otro, a fin de en su vista acordar las bases o condiciones bajo las que ha de dar principio a la ejecución de las indicadas obras de su profesión (AMS-AC-1181).

Además, se conserva una carta del propio artista del 28 de octubre de 1854 en la que se compromete a hacer toda la obra por la cantidad de seis mil reales y en el plazo de un mes. Posteriormente, el 4 de diciembre de 1854 se vuelve a dirigir al propio Ayuntamiento solicitando que se le dé parte del dinero acordado en el contrato de obras al haber adelantado él mismo bastante cantidad para las obras ya concluidas (AMS XX-497-2-1).

---

14 El contrato de obras fue dispuesto por Valentín Sebastián, Señor Comisario de Obras de Segovia, el día 20 de agosto de 1854 (AMS XX-497-2-1).

**Figura 1** – Antonio García, Decoración principal de la bóveda del “Retretito Regio”, Ayuntamiento de Segovia.



Fuente: imagen propia.

La decoración del “Retretito Regio”, aun siendo menos considerada que la de la Sala Blanca o Sala Redonda es la que realmente interesa en este análisis. Los temas pictóricos se concentran en el techo de la habitación, mientras que los muros han sido adornados con paneles cromáticos lisos en tonos dorados, rojos y azules. En la pequeña bóveda se puede apreciar la recepción clásica al distinguir elementos propios de la Antigüedad. En primer lugar, el pintor dispuso varios frisos para separar los paneles de los muros con la decoración de la bóveda, los dos últimos basados en decoración geométrica de carácter griego, que vuelve a repetirse en un friso que separa el tema principal de la bóveda, ubicado en el medio del conjunto, del resto. En segundo lugar, se distinguen dos espacios en los que puede apreciarse pintura figurativa. El espacio más exterior presenta ocho lunetas pequeñas en las cuales se dispone una figura femenina sobre un fondo negro. Estas figuras femeninas pintadas en las lunetas presentan una disposición similar a la que caracterizó a las Bailarinas de la Villa de Cicerón. Aunque

no presentan una disposición idéntica a la de las denominadas *danzatrice*, sus esquemas compositivos sí recuerdan a las bailarinas pompeyanas sobre todo a la hora de disponer el cuerpo, pero también las telas o los atributos. Se pueden distinguir esquemas similares, sobre todo, con las figuras recogidas en el libro I de la obra *L'Antichità di Ercolano Esposte*, con algunas de las tablas. Por ejemplo, en la tabla XX del libro I la mujer aparece con un tambor que tañe por encima de su cabeza y en una de las lunetas la mujer sostiene este instrumento, aunque esta vez no está tocándolo, sino que lo dispone directamente sobre su cabeza. También se repiten otros atributos como los pequeños platillos que ya se dispusieron en la tabla XXI del mismo libro I de *L'Antichità di Ercolano Esposte*.

**Figura 2** – Antonio García, Detalle de una de las lunetas de la decoración principal de la bóveda del “Retretito Regio”, Ayuntamiento de Segovia.



Fuente: imagen propia.

En general, los esquemas de las figuras femeninas de las lunetas son similares entre ellos y presentan, como se comentaba con anterioridad, elementos comunes a las *danzatrice*. Algunas de estas mujeres aparecen

desnudas o semidesnudas, con alguna tela transparente entrelazada sobre su cuerpo como fue común encontrar a las bailarinas del libro I de *l'Antichità*; mientras que otras aparecen vestidas como las del libro III. En líneas generales, los cuerpos presentan cierto dinamismo al haber sido representados en suspensión, con alguna de sus piernas adelantadas para producir sensación de movimiento, sujetando atributos u elementos significativos, rotando la cabeza o levantando los brazos. Este carácter dinámico fue el que caracterizó a las denominadas *danzatrice* y es el que Antonio García escogió para esta obra.

No obstante, quisiera también destacar la relación de estas figuras femeninas con la representación de las musas, pues presentan elementos similares. Por un lado, los atributos iconográficos: la cítara propia de Terpsícore, la corona de flores y el niño común en las representaciones de la musa Erato o la disposición de uno de los dedos levantados como era común en Polimnia. Esta última también aparecía así representada en la tabla VII del libro II de *l'Antichità* con el siguiente texto que reconoce a la figura femenina con dicha musa:

Questa la più semplice tralle immagini delle Muse. Non ha istrumento alcuno, nè altra cosa, che la distingue. E' vestita di tonaca verde con sopravveste turchina: ed è figurata in atto di accostare l'indice della destra mano allà boca. Questo è il noto segno del solenzio. Nè par, che il Pittore abbia voluto altro rappresentarci, che una Musa, la quale senza parlare si esprima, e spieghi co'soli gesti i suoi pensieri. Il nome, e l'arte, che le appartiene, si contengono nell'iscrizione, che ha sotto: Polimnia le favole (*L'Antichità di Ercolano Esposte*, 1760, Vol. 2, pp. 43-44).

**Figura 3** – Antonio García, Detalle de una de las lunetas de la decoración principal de la bóveda del “Retretito Regio”, Ayuntamiento de Segovia.



Fuente: imagen propia.

Por otro lado, el artista ha utilizado otros elementos del mundo clásico que se distinguen dispuestos sobre unos candelabros en color dorado con un carácter muy pompeyano y que se intercalan entre cada una de las lunetas comentadas con anterioridad. Por un lado, la representación del águila, que hace referencia al dios supremo Júpiter; y, por otro lado, la representación de trípodas romanos, elemento muy común en las escenas desarrolladas por la pintura pompeyista española del siglo XIX (García, 2023).

Por último, habría que destacar el tema central que Antonio García escogió para la bóveda. Es una escena alegórica en la cual se representa a la agricultura y a la industria y, así mismo lo reconoce el propio pintor con la siguiente declaración en el informe remitido por el mismo al Ayuntamiento explicando los trabajos realizados:

[...] Dos palabras diré únicamente de mi trabajo en el techo redondo que he pintado en la pieza inmediata á la sala grande. En una medalla acenrada



presentado hé a la agricultura apoyada en la industria con sus respectivos atributos [...] El adorno de ese techo es esencial y puramente pompeyano tomado de dibujos sacados recientemente del natural: es pintado al caustico y dorado al oleo (AMS XX-497-2-1).

Efectivamente, la agricultura aparece representada con los atributos propios de Ceres, divinidad romana asociada con la tierra cultivada, especialmente del trigo, como por ejemplo la corona de espigas que fue uno de los atributos más característicos, como puede apreciarse en otras representaciones significativas como en la representación de Ceres en la decoración de la Villa Farnesina en Roma. Pero también aparece con un manojo de espigas sujeto con uno de sus brazos y una hoz aludiendo al trabajo del agricultor. Por otro lado, la alegoría de la industria aparece acompañada de la representación de una llama sobre su cabeza y una especie de bastón, atributos característicos de esta figura. Esta alegoría está condicionada por la modernidad que el siglo XIX anunciaba en relación con el modo de producción. La llegada de la revolución industrial a España condicionó el sistema de producción y, por tanto, la sociedad<sup>15</sup>.

En cualquier caso, resulta interesante destacar cómo el propio artista reconoce y anuncia que el adorno que se ha dispuesto en este espacio es “puramente pompeyano”, por lo que la fuente de inspiración queda así clara. No es de extrañar que como pintor conociese el patrón pompeyano y hubiese ya trabajado a partir de elementos decorativos procedentes de este ámbito cultural, pues fue común en las Academias de Bellas Artes, tenerles en cuenta en la formación de los propios artistas debido al impulso otorgado por el Neoclasicismo en España, la intención de Carlos III de preservar con ahínco

---

15 Por supuesto, debe ser tenido en cuenta el hecho de que Segovia sobresalió por su industria textil, la cual caracterizó el desarrollo industrial castellano. Además del sector primario, característico en el devenir segoviano, la industria textil fue, sin duda, el sector fabril más importante. Se distinguieron numerosos obradores en los diferentes pueblos segovianos además de la Real Fábrica de Paños (Pisón, 1976). Para profundizar en esta producción industrial, véase: Escalera y Gila, 2005. El propio Antonio García recuerda en su explicación cómo España no era solo conocida por su agricultura, sino también y desde hacía ya más tiempo, por su industria de paños característica de Segovia: “Con avidez se buscaban sus paños hasta en los mercados de Alemania y el guardarropa de Enrique VIII intentaba como extremo de perfección un vestido de aquel monarca de paño de nuestras fabricas. El recuerdo de la gloria de nuestra industria como estímulo para el presente porvenir debe siempre obrar a nuestra vista; por eso aprovecho la ocasion de ofrecerle en ese pensamiento, a un cuento nuestro presente agrícola nuestro asado fabrido” (AMS XX-497-2-1).

los descubrimientos que se estaban realizando en Nápoles y la difusión que empezaron a tener los mismos en el ámbito artístico.

## CONCLUSIÓN SOBRE EL ANÁLISIS REALIZADO

Tal y como se ha podido apreciar, la huella pompeyana fue constante en la arquitectura a partir, sobre todo, del siglo XIX. Fue muy común que los edificios de las altas clases sociales contasen con una denominada sala pompeyana en la cual se evocaba el ambiente campano, llegándose a convertir en una dependencia de moda en muchas de las residencias de prestigio hasta, al menos, el siglo XX. Aun así, el análisis realizado permite determinar que esta decoración pompeyana también se distingue en salas de menor importancia como recibidores, dependencias menores, salas más íntimas o en los muros y cúpulas de cualquier espacio.

La modernidad reflejada en las nuevas construcciones arquitectónicas o en los proyectos urbanísticos de reforma realizados en el siglo XIX favoreció el uso de este tipo de decoración que no se consideró un tema pictórico de peso, sino más bien fue entendida como un rasgo estilístico propio de la corriente neoclásica, sobre todo si se tiene en cuenta el ámbito español como se ha podido reflejar a través del análisis decorativo de este “Retretito Regio”. Fue la pintura de historia la que gozó de cierto prestigio en la decoración arquitectónica, mientras que este tipo de motivos clásicos fue entendido como un complemento de las composiciones artísticas realizadas. De ahí, los testimonios que se conservan en el archivo municipal de Segovia acerca de la elección de artistas para este tipo de decoración, por ejemplo.

En cualquier caso, gracias a los ejemplos que se han podido citar se debe considerar la importancia que tuvieron estas bailarinas pompeyanas como motivos decorativos en el ámbito arquitectónico español, pero también internacional. Estas figuras femeninas llegaron a ser verdaderos y propios iconos del mundo contemporáneo, reproducidas en innumerables combinaciones y variantes, a través de diversos elementos como las disposiciones del cuerpo o los atributos que les acompañan.

Si se tiene en cuenta la disposición con la que aparecen representadas en el espacio segoviano, se puede sostener la idea de que estas figuras pompeyanas no fueron siempre copias literales de las fuentes

conservadas como, por ejemplo, las reproducciones en la publicación de *l'Antichità*, sino que constituyeron una suerte de catálogo abierto a cualquiera variación y libre adaptación. Mientras muchos artistas copiaron directamente los modelos de las figuras femeninas que encontraron en los libros I y III de *l'Antichità*, otros realizaron su propia interpretación. No solo fueron importantes los volúmenes borbónicos cuidadosamente estampados, sino también las interpretaciones creativas proyectadas por otros artistas mediante las cuales se difundieron estos motivos pompeyanos. Así, se llegaron a generar obras con cierto carácter imaginario y fantástico. Por eso, encontramos ciertas diferencias en el “Retretito Regio”. Aun así, se advierten esquemas similares en sus diferentes usos. Por ejemplo, raramente aparecían representadas de forma individual, sino que lo más común fue encontrarlas de forma conjunta, representadas relativamente cerca unas de otras. Por otro lado, el dinamismo de las figuras fue muy característico, así como la disposición de telas que se entrelazan con los cuerpos semidesnudos.

En conclusión, el “Retretito Regio” se distinguió como un espacio llamativo en la reforma realizada en el consistorio segoviano que suscitó la nueva modernidad urbanística. La recepción clásica puede advertirse de forma directa a través de la representación de las denominadas “danzatrice”, motivos decorativos que establecieron un marco común y novedoso en la contemporaneidad del momento.

## REFERENCIAS

ARABASF. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/la-institucion/archivo-biblioteca/archivo/>

AMS. Archivo municipal de Segovia. <https://segovia.es/area/archivo-municipal>

Ceballos Escalera y Gila, A. (2005). El final de la Real y Antigua Fábrica de Paños de Segovia: Algunas precisiones sobre un proceso poco y mal conocido (1814-1862). *Estudios Segovianos*, XLVIII (105), 55-102.

Chaves Martín, M. A. (1998). *Arquitectura y urbanismo en la ciudad de Segovia (1750-1950)*. Cámara de la Propiedad Urbana de Segovia.

Chaves Martín, M. A. (1999). Arquetipos y necesidades del centro histórico. In VV.AA. (Ed.), *La ciudad deseada. valoración cultural de la ciudad histórica, su evolución sostenible y su futuro en la previsible ordenación del territorio* (p. 223-232). Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León; Varona.

Chaves Martín, M. A. (2006). *Segovia. Guía de arquitectura*. Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León.

Ciardiello, R. (2007). Le antichità di Ercolano esposte: contributi per la ricomposizione dei contesti pittorici antichi. *Papyrologica Lupiensia*, 15, 87-106.

Ciardiello R. (2012). La ricostruzione delle decorazione dalla Villa di Cicero-  
ne a Pompei. *Amoenitas II*, 135-149.

Ciardiello, R. (2019). Winckelmann e le pitture della Villa di Cicerone a Pompei. In I. Bragantini, & E. Morlicchio (Eds.), *Winckelmann e l'archeologia a Napoli: Atti dell'incontro di studi Università degli Studi di Napoli L'Orientale* (pp. 181-194). Università degli Studi di Napoli L'Orientale.

Engel, U. (2006). La arquitectura inglesa en el Neoclasicismo y el Romanticismo. In R. Toman (Ed.), *Neoclasicismo y romanticismo: arquitectura, escultura, pintura, dibujo 1750-1848* (pp. 14-55). Ullmann.

Jordán de Urries y de la Colina, J. (2006). El Retrete de la Real Casa del Labrador. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, (170), 42-55.

*L'Antichità di Ercolano Esposte*, (1757-1792), Vol. I-VIII, Nápoles. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ercolano1757ga>

Laorden-Gil, C. (2024). La habitación privada de la reina Isabel la Católica. *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 9(2), 455-466.

Mangone, F. (2016). *Immaginazione e presenza dell'antico. Pompei e l'architettura di età contemporanea*. ArtstudioPaparo.

Martín de Vidales García M. (2023). ¿Imaginamos Pompeya? El interés del yacimiento vesubiano y su reflejo en la pintura española. In M. Romero Recio, J. Salas Álvarez & L. Buitrago (Eds.), *Pompeya y Herculano entre dos mundos. La recepción de un mito en España y América* (p. 179-195). L'Erma di Bretschneider.

Martínez del Pisón, E. (1976), *Segovia. Evolución de un paisaje urbano*. Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.

Martínez Sánchez, N. H., (2011). Sobre la higiene y la sanidad en los inicios del siglo XIX. *Revista de Hespérides*, (13), 34-40.

Osanna, M., Caracciolo, M. T., & Gallo, L. (2015). *Pompei et l'Europa: Catálogo de la exposición realizada en el Museo Arqueológico de Nápoles (del 27 de mayo al 2 de noviembre de 2015)*. Electa.

Pérez Sánchez, A. E. (1986). El autor de la decoración del Retrete de Fernando VII en el Prado. *Boletín del Museo del Prado*, 7(19), 33-38.

Ramage, N. (2013). Flying Maenads and Cupids: Pompeii, Herculaneum, and Eighteenth-Century Decorative Arts. In Mattusch, C. C. (Ed.), *Rediscovering the Ancient World on the Bay of Naples, 1710-1890* (pp. 161-176). (Studies in the History of Art Symposium Series; 79), National Gallery of Art.

Reyero, C. & Freixa, M. (1999). *Pintura y escultura en España 1800-1910*. Cátedra.

Romero Recio, M. (Ed.). (2023). *Pompeii in the visual and Performing Arts: Its Reception in Spain and America Imagines*. (Classical Reception in the Visual and Performing Arts). Bloomsbury.

Romero Recio M., Salas Álvarez J., & Buitrago L. (Eds.), (2023). *Pompeya y Herculano entre dos mundos: La recepción de un mito en España y América*. L'Erma di Bretschneider.

Sampaolo V., (2016). L'avvio delle ricerche nei siti vesuviani: Una panorámica.  
In VV.AA. *Carlo di Borbone e la diffusione delle antichità* (pp. 30-39).. Electa.

VV. AA. (2016). *Carlo di Borbone e la diffusione delle antichità*. Electa.