

X Reunião
Escultura
Romana
na Hispânia

X Reunión
Escultura
Romana
en Hispania

X Meeting
of Roman
Sculpture
in Hispania

X
Escultura
Roman
Romana *en*
Sculpture
na Hispânia
in Hispania

2022

Portugal

Faro e Mértola

Algarve e Alentejo

27, 28 (Faro), 29 (Mértola)

Outubro / Octubre / October



FICHA TÉCNICA

TÍTULO: Escultura Romana na Hispânia
Escultura Romana en Hispania

SUBTÍTULO: Atas do X Encontro Internacional de Escultura Romana na Hispânia,
realizado em Faro e Mértola de 27 a 29 de outubro de 2022
*Actas de la X Reunión Internacional de Escultura Romana en Hispania,
celebrada en Faro y Mertola los días 27 al 29 de octubre de 2022*

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

EDIÇÃO: Universidade do Algarve – CEAACP

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

CAPA: Jorge dos Reis

ILUSTRAÇÃO DA CAPA: Cláudia Matos

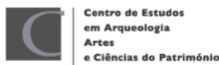
IMPRESSÃO E ACABAMENTOS: LouresGráfica

DEPÓSITO LEGAL: 537062 / 24

ISBN: 978-989-9127-89-0

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

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



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

FARO / LISBOA, OUTUBRO DE 2024

Algunas esculturas romanas de procedencia italiana de los museos arqueológicos de Burgos y Valladolid

Pedro Rodríguez Oliva¹

Resumen: Un grupo de esculturas clásicas expuestas en los museos arqueológicos de Valladolid y Burgos fueron consideradas por algunos investigadores producto de hallazgos en las ruinas de la antigua Clunia Sulpicia. Tales estatuas, sin embargo, debieron ser traídas desde Italia por Juan de Zúñiga Avellaneda y Bazán, el primer duque de Peñaranda, conde consorte de Miranda y virrey del reino de Nápoles entre 1586 y 1595, formando con ellas, en su palacio de los Condes de Miranda, una notable colección en el cercano pueblo de Peñaranda de Duero (Burgos).

Palabras clave: Coleccionismo arqueológico. Escultura romana y copias modernas. Palacio de los Miranda (Peñaranda de Duero, Burgos), Museos de Burgos y Valladolid.

Roman sculptures from Italy in the archaeological museums of Burgos and Valladolid (Spain)

Abstract: Some researchers have claimed that a group of classical sculptures from the archaeological museums of Valladolid and Burgos had been found in the Hispano-Roman city of Clunia Sulpicia. These sculptures seem to have been brought from Italy and were part of the archaeological collection of the Counts of Miranda in their palace in the nearby town of Peñaranda de Duero (Burgos). That collection must have been formed by the first Duke of Peñaranda, count of Miranda and Viceroy of the Kingdom of Naples between 1586 and 1595, Juan de Zúñiga Avellaneda y Bazán.

Key words: Roman sculptures and modern copies. Archaeological collections. Palace of the Miranda family (Peñaranda, Burgos, Spain). Archaeological museums of Burgos and Valladolid.

¹ Universidad de Málaga, España (roliva@uma.es). <https://orcid.org/0000-0002-6985-4966>.

En los museos arqueológicos de Valladolid y de Burgos y en otros, como el Episcopal de Vic (Barcelona) o el Metropolitan Museum de Nueva York, se exponen una serie de esculturas clásicas fragmentarias que tienen su origen en una antigua colección formada en el palacio de los condes de Miranda en la localidad burgalesa de Peñaranda de Duero (Lampérez, 1912, pp. 146-151; Carazo, 1997, pp. 524-536). Es este un edificio temprano-renacentista atribuido al círculo de los Colonia (Payo, 2002, pp. 63-65) y cuya construcción, en tiempos de Carlos V (Cardiñanos, 1993, pp. 118-124), mandó hacer el tercer conde de Miranda del Castañar, Francisco de Zúñiga-Avellaneda y Velasco (+ 1536), dato que consta en la inscripción grabada 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. La fachada de sillares, que se abre a la plaza mayor de la villa (Figura 1 a), es sencilla y muestra una cuidada decoración de grutescos en las ventanas del piso superior; en la portada, un tanto desplazada, sus lisas jambas de mármol coloreado están, a su vez, enmarcadas por unos paneles cubiertos de relieves con trofeos bajo una pareja de bustos (hoy solo queda el de la derecha) que evocan retratos a la romana (Figura 1 b). En el cuerpo superior se ven, dentro de un arco ciego de medio punto, los escudos con las armas de las diversas ramas de la familia flanqueados por sendos tenantes. A ambos lados, dos cartelas colgantes llevan inscrito el simbólico texto de uno de los salmos del *canto de ascenso gradual* de Salomón² y, por arriba, la decoración se completa con una serie de movidos putti que sostienen racimos y que bordean el espacio en cuyo eje central está colocado un alegórico busto cuya identidad se explica con la inscripción: HERCVLES (Porrás, 2003, pp. 135-136). El interior del edificio se dispone en torno a un monumental patio central de doble arquería, escalera con rico artesonado (Martínez Montero, 2005, 75-87) y en el piso superior una serie de salones y espacios diversos con chimeneas, decoraciones platearescas, ricas yeserías y artesonados mudéjares (Zaparaín, Carazo, 1997,

² Salmo 127, 1: NISI D[OM]I[NU]S [A]EDIFICAVERIT DOMV[M] IN VANVM LABORAVERV[N]T QVI [A]EDIFICAN[T], “Si la casa no la construye Dios, los que la edifican trabajan en vano”.

pp. 505-543). El momento de apogeo del palacio corresponde al tiempo en que lo habitaron los sextos condes de Miranda, Juan de Zúñiga Avellaneda y Bazán (1541-1608) (Figura 2 a), que fue virrey de Nápoles entre 1586 y 1595 (Salvá, 1853, pp. 261-267, núm. XVII), y su esposa y sobrina, María de Zúñiga y Avellaneda (+ 1630), de quien en Madrid, en el palacio de Liria de los duques de Alba, herederos de sus títulos, se conservan sendos retratos: uno escultórico del ambiente de los Leoni (Figura 2 b) (De la Puente, 1987, p. 59) y otro pintado que se ha venido atribuyendo a la escuela de Pantoja de la Cruz (Barcia, 1911, pp. 46 s. núm. 47). El ambiente culto y cortesano creado en Peñaranda por estos sextos condes (Aguirre, López, 2017, pp. 121-138) debió ser resultado de sus años en Italia (Zaparaín, Escorial, 2017, pp. 203-223, Fig. 7), lo que de modo importante hubo de influir, sin duda, en sus intereses culturales (Andrés, 1979, pp. 611-627) y en sus gustos artísticos. Llegaron a reunir diversas colecciones (Zaparaín, Escorial, 2018, pp. 618-633) y a mantener, con relación a aquellas, contactos con algunos nobles italianos, como es el caso de Fernando de Medici, el gran duque de Toscana (Di Dio, Coppel, 2013, pp. 71, 146, notas 84-88). La mejor prueba de esas influencias es que en la trasera de aquel palacio ducal crearon un jardín anticuario (Soler, 2009, pp. 274 s., nota 373) con fuentes y decoración estatuaria (Zaparaín, 2002, p. 254), al modo de los de las villas que conocieron durante sus años en Italia. Algunas de esas esculturas puede que sean las que vamos a referir más adelante, piezas que formaron parte de la colección de estatuas romanas, bustos de emperadores o ejemplares modernos *allo stile antico* que, muy probablemente, se trajeron de Italia con el propósito de utilizarlas como decoración de esos jardines, fuentes y determinadas estancias del palacio. Aunque vinculada al mayorazgo (Soler, 2009, pp. 106, 202, 275), lo que garantizaba su conservación, la colección de estatuas sufrió del abandono al tiempo que el edificio se fue degradando y cuando aquellas se reencontraron aparecían fragmentadas, perdidas las partes restauradas y reaprovechadas como material de construcción dentro de los muros del edificio. Desconocemos el devenir de esas esculturas tras el traslado de la residencia de los duques a su palacio de Madrid (Zaparaín, Escorial, 2019, pp. 135-155), aunque consta que una de esas fuentes se trasladó en 1640 a la residencia madrileña de los duques (Payo, 2002, p. 65). Tras la guerra de la Independencia, el palacio

sufrió por el abandono y usos diversos lo que motivó grandes pérdidas en sus bienes muebles (Cadiñanos, 1993, p. 117); debido a alambicadas relaciones familiares, pasó a propiedad de la Casa de Alba tras el matrimonio de Jacobo Luis Fitz-James Stuart con María Francisca de Sales Palafox Portocarrero, la marquesa de Miranda por herencia de su tío y de su padre³ y hermana de Eugenia de Montijo, la española emperatriz de Francia. De ese estado de abandono del edificio se haría eco el XVII duque de Alba al escribir que “reducido a la más completa ruina”, y habiendo sufrido antes un incendio “en 1508, sin que pudieran salvarse las arcas de las escrituras”, de sus colecciones artísticas sólo quedaban “noticias curiosas de la armería, estatuas, fuentes, etc.” (Stuart Fitz-James, 1924, p. 48). En 1883 el deteriorado palacio se vendió a un particular (Carazo, 1997, pp. 510-512) y en los inicios del siglo XX Lampérez daba cuenta de que se había convertido en un “depósito de maderas y artefactos de toda clase” (Lampérez, 1912, p. 148). En 1923 fue declarado monumento arquitectónico-artístico (*Gaceta de Madrid*, 18 agosto 1923) y en los años cuarenta fue adquirido por el Estado que realizó una gran reforma del edificio (Carazo, 1997, p. 523) con el fin de dedicarlo desde 1959 a centro de actividades de la Sección Femenina.

En el verano de 1967, tuve ocasión de visitar por vez primera el Museo Arqueológico provincial de Burgos, instalado en la monumental Casa de los Miranda (Castillo, 2017, pp. 1019-1031), y de conocer en la sala I de la planta baja del edificio una serie de muy interesantes esculturas romanas que en el catálogo redactado por quien, por entonces, era su director se decía que “todos los objetos que se exponen en esta sala, excepto los cuatro mosaicos hallados en Sasamón (Segisamon), proceden de la ciudad hispano-romana de Clunia... torso de Venus púdica... busto acéfalo de mármol... torso de atleta, en mármol blanco... torso de fauno cubierto únicamente el tórax con piel de felino... torso de Aphrodite anadyoméne... torso de Ariadna, en mármol blanco... busto acéfalo en

³ En una de las paredes de la Colegiata de Santa Ana hay una placa cuadrada en mármol negro con una inscripción en letras doradas que se refiere a la relación de la Casa de Portocarrero con la villa de Peñaranda: “Detrás de esta lapida / está el corazón / del Ex(cellentísimo). S(eñ)or. D(o)n. Cipriano / Portocarrero y Palafox / conde del Montijo y de Miranda, / duque de Peñaranda et(ceter)a. et(ceter)a. / quatro veces Grande de España / de 1ª clase, / patrono de esta insigne Yg(lesi)a. Colegial / Falleció en 15 de marzo de 1839 / R(equiescat). i(n). p(ace).

ónix” (Osaba, 1955a, pp. 21 s.). Incluso se supuso que todas ellas pertenecieron a la decoración del teatro cluniense (Osaba, 1954, p. 569) y lo mismo afirmaba para algún ejemplar concreto: “escultura, también de Clunia, y que se hallaba, asimismo, en el palacio de los condes de Miranda y Montijo, en Peñaranda de Duero” (Osaba, 1955a, p. 335). Todo ese conjunto escultórico (Osaba, 1974, pp. 19 s.) lo había mandado ingresar en el museo el arquitecto Francisco Íñiguez Almech, comisario general del Patrimonio Artístico Nacional y que había encargado la restauración del palacio de Peñaranda a su colega Anselmo Arenillas Álvarez (Carazo, 1997, pp. 523 ss.). Osaba transmitió la noticia de que las estatuas se habían encontrado con motivo de aquellos trabajos de restauración del monumento “en medio de sus anchos muros exteriores y sirviendo de relleno” (Osaba, 1954, p. 566), probablemente en el lado sur de la trasera del palacio que en su tiempo ocuparon la huerta y el jardín. Desde luego, debían estar ocultas porque cuando Amador de los Ríos visitó el lugar no vio allí estatua antigua alguna (Amador, 1888, pp. 966-971); sin embargo, la firme atribución del origen de estas esculturas romanas a Clunia implicaba desconocer (lo que en modo alguno parece plausible) que en aquel palacio había existido una importante colección de antigüedades clásicas desde el reinado de Felipe III, o bien (lo que es más lógico) suponer sin ninguna referencia que lo avalara que los duques de Peñaranda las habrían traído a su palacio desde las ruinas de la cercana ciudad romana. Esta idea, sin embargo, no se aplicó al lote de estatuas de similar procedencia que unos años antes había ingresado en el Museo Arqueológico de Valladolid y del que hablaremos más adelante. La confusión sobre el origen cluniense de las estatuas del palacio de Peñaranda es, probablemente, lo que llevó a Pedro de Palol a manifestar que tanto el lote de estatuas del Museo de Burgos (Palol, 1959, pp. 71-75) como el del Museo de Valladolid era asunto “que no hemos podido poner en claro y que esperamos publicar pronto en detalle” (Palol, 1959, p. 75), aunque, en principio, esa atribución a Clunia (únicamente basada en la cercanía de Peñaranda a las ruinas de la antigua ciudad) no fue rechazada por este investigador: “En Clunia... 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” (Palol, 1959, p. 71); más, sobre la

posibilidad de que esos dos conjuntos de esculturas tuvieran su origen en la colonia romana, Alberto Balil señaló que, si bien “en otros tiempos creí que pudieron existir talleres [escultóricos] análogos en Clunia..., es menester ya excluir de toda posible atribución el grupo de esculturas de Peñaranda conservadas en el Museo Arqueológico de Burgos, que en todo caso hay que relacionar con otras de igual origen conservadas en el Museo Arqueológico de Valladolid” (Balil, 1974, p. 103), dado 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” (Balil, 1994, p. 86). Esa misma razón debió llevar a Palol a mostrar finalmente sus dudas sobre el origen cluniense de las fragmentarias estatuas (Palol, 1991, pp. 29 ss., láms. 2-6, 28-35). Convencido del origen italiano de tales piezas, Balil concluiría que “nada significan para el estudio de la escultura de época romana de Castilla y León” (Balil, 1994, p. 86) y que su origen no cluniense se demostraba en que “la comparación de estas esculturas con los pocos retratos, intencionalmente destrozados, hallados en las excavaciones del foro de Clunia⁴, plantearía dudas que materiales de tan distinta conservación, pudieran proceder del mismo yacimiento. Tal es la distancia existente entre estas esculturas con sus basas molduradas en toros y escocias y sus roturas en ángulo recto y planos lisos o las cabezas sañudamente machacadas⁵ halladas en el foro de Clunia” (Balil, 1986, p. 259). Testimonio de haber sido restauradas para su pase a antiguas colecciones, son las numerosas perforaciones donde iban insertos los pernos metálicos con los que se unían las partes perdidas en los originales (Abásolo *et alii*, 1982, pp. 35 s.). Las ingresadas en el Museo Arqueológico de Burgos (Castillo, 1997, pp. 36 ss) y expuestas – por la

⁴ Del estado de destrucción que suelen presentar las esculturas clunienses, es buen ejemplo la estatua de Fortuna de 2,60 m. de alt. que se expone en el Centro de Interpretación de Clunia. Hallada en 2007-2008 en las excavaciones del teatro, en 2015 acaba de ser restaurada en una muy meritoria labor a partir de casi dos centenares de fragmentos.

⁵ Aunque sobre la muy bien conservada Isis del Museo de Burgos se cuenta con el testimonio de que en 1852 fue casualmente encontrada “por Santiago Lucas en una de sus posesiones en Clunia” y que gracias a la intervención del juez de primera instancia y alcalde corregidor de Aranda de Duero (Salomón, 1853, p. 124 y grabado), “pudo evitarse que saliese de nuestra patria conducida por algún especulador, como por desgracia ha sucedido con otros objetos de la propia procedencia” (Amador, 1888, p. 958).

razón que antes hemos explicado- en la sala dedicada a Clunia (Palol, 1991, pp. 29 ss., láms. 2-6), son un torso varonil acéfalo y carente de brazos y piernas (0, 40 m.) que se identificó como de un joven atleta (Osaba, 1954, pp. 575-576, lám. V 2), aunque sus formas rollizas indican que, más bien, se trata de una figura juvenil (Figura 3a); otra es una Venus de 0, 55 m. alt. (Osaba, 1954, pp. 569-571, lám. II), que se consideró como una Afrodita púdica por la posición de su brazo derecho y a la que faltan su cabeza, piernas y brazo izquierdo y el soporte que llevaría junto a su pierna izquierda (Figura 3b); una tercera, es un torso de un fauno (0, 40 m.) cubierto con la piel de una *pardalis* (Osaba, 1954, pp. 574-575, lám. V 1) (Figura 3c). Por la disposición en la caída de los ropajes, un fragmento solo de la parte inferior de una estatua femenina (0, 30 m.), se supuso sin muchas razones que pudiera ser de una Isis o de una sacerdotisa de su culto (Osaba, 1954, pp. 572-574, lám. III 2). Hay también un trozo de basamento de una estatua de la que no queda más que un pie calzado junto a un tocón de árbol (Osaba, 1954, p. 575). Magnífica es la estatua femenina yacente, de 0, 80 m. que acertadamente desde su hallazgo (Osaba, 1955b, pp. 335-337) se ha venido considerando una representación de *Ariadna dormida* (Elvira, 2010, pp. 9-28) y que Palol (Palol, 1959, p. 74, lám. XXXII) describió como una figura “recostada, toda ella cubierta de finos y elegantes pliegues que envuelven el cuerpo. Tenía la cabellera con tirabuzones y le faltan brazos y cabeza. Nos recuerda la clásica posición de las representaciones de *Ariadna*” (Figura 4). Otra, que se creyó fragmento de una Afrodita anadyomene (Osaba, 1954, pp. 571-572, lám. III 1), en realidad -como pronto se corrigió- corresponde a la parte inferior de una menade danzante (Abásolo, 1976, p. 36; Mañanes, 2002, p. 34, fig. 14 a), escultura que debió ser un ejemplar de cierta calidad (Figura 5). Al mismo tiempo ingresaron en el Museo dos bustos que carecían de sus correspondientes cabezas, ambos de 0, 34 m. de alt., uno de mármol color blanco-siena y el otro de color negro que, se dijo, era ónice. Ambos bustos (Palol, 1959, p. 75, láms. XXXIV-XXXV) presentan la trasera hueca y recorrida de arriba abajo en su parte central por una pilastrilla adosada que sirve para dar estabilidad a la pieza. Son ejemplares muy bien elaborados (Trunk, 2002, pp. 122-123) y parecen de época renacentista y de probable taller italiano. Al primer busto (Figura 6a), “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” (Osaba, 1954, p. 577); la otra, que está casi completa (Figura 6b), tiene una “superficie muy afinada y sin desgaste... 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” (Osaba, 1954, pp. 576-577, lám. VI, 2).

La colección, por el contrario, debieron formarla los duques en los años de su gobierno en el virreinato de Nápoles y las piezas procederían de varios lugares de Italia. La única documentación sobre esas esculturas son unas referencias que se contienen en el testamento del conde de 1605 en el que ordena unir la colección al mayorazgo, lo que de ese modo evitaba una futura disgregación; en ese documento (AHP. Burgos, prot. 5281/5, fols. 113-145 vº) se nombran “las fuentes de mármol, y estatuas de piedra que están puestas en la huerta” (Soler, 2009, p. 103) y el testador manda que “las dos fuentes grandes y estatuas queden en el mayorazgo: Yten, las dos fuentes grandes de mármol, que están en la huerta de mi casa de Peñaranda, con todas las cabeças y estatuas de mármol y jaspe, con el Hércules y [...] negro y todo lo demás que hay de piedra, fuera de las messas, quiero que queden en mi mayorazgo” (AHP, Burgos, prot. 5281/5. Fol. 134 vº; Soler, 2009, p. 106), resaltando su “armería y [...] fuentes, estatuas de mármol y fuentes de jaspe, que están puestas en la [...] de mi villa de Peñaranda, todo de mucho valor” (Soler, 2009, p. 108). Y la prueba de que, al menos, las principales las trajeron a su vuelta de Italia es la noticia referida a la existencia en Nápoles, parece que en el palacio del virrey Miranda, de una estatua de un Hércules sedente que, según Karel van Mander en un capítulo de sus biografías de pintores ilustres holandeses y alemanes, fue conocida por Hendrick Goltzius, llamando especialmente su atención, cuando visitó Nápoles en 1591 (Denunzio, 2022, p. 34, notas 62 s., fig. 11), precisamente un tiempo en que el famoso grabador y pintor de los Países Bajos estaba interesado en las representaciones escultóricas del semidiós (Holman, 1992, pp. 397-412).

El texto de van Mander indica: “Te Napels heef Goltzius, ick meen in’t Paleys van den onder Coningh, gheconterfeyt een uytnemende Antijck, eenen sittenden en jeughdighen Hercules, en is met zijn gheselschap weder gekeert nae Room”: “En Nápoles, en el palacio del virrey, Goltzius dibujo una importante pieza antigua, un joven Hércules sentado, y más tarde regresó a Roma” (Van Mander, 1604, 283 vlto.). Esa estatua de Nápoles debe ser la del “Hércules” citado en el testamento del duque de Peñaranda que acabamos de referir, el mismo espectacular torso fragmentado en mármol de Paros que se guarda en el Metropolitan Museum of Art (Figura 7), institución neoyorquina que debió adquirirlo “hacia 1910” (García y Bellido, 1930, p. 286) tras unas negociaciones en París del italiano Searti y de John Marshall (García y Bellido, 1949, pp. 92-93, núm. 75, lám. 66), venta que, al parecer, se hizo en Roma adonde la pieza habría llegado desde Valladolid (“wurden in Rom, wohin er aus Valladolid in Spanien gekommen war) pagándose por ella “44. 000 G. Fr.” (Pollak, 1994, p. 159). La escultura procedía de Valladolid y debió ser adquirida previamente en plena decadencia del palacio de Peñaranda cuando sus administradores pusieron en almoneda “balcones de hierro, puertas, piedra y otras cosas de mucho valor” (Cadiñanos, 1993, p. 117). Su propietario había sido Mariano Chicote Recio (1855-1913), quien la tuvo “expuesta durante largo tiempo en el portal de su casa” (Palol, Watenberg, 1974, p. 197). Ese personaje era miembro de una saga de artistas vallisoletanos muy competentes (Urrea, 1980, pp. 39-41) iniciada por su padre, el escultor Elías Chicote, en cuyo taller se formaron tanto Mariano como sus hermanos Darío (n. 1862), Horacio y Victoriano (1874- Córdoba, 1961). Mariano Chicote es el autor de la escultura de “La Fama” erigida en 1883 en los jardines del Campo Grande en homenaje al que fuera alcalde de Valladolid, Miguel Íscar (Cano, 2000, pp. 39-41) y Darío preparó un proyecto que no llegó a realizarse de un grupo escultórico dedicado a Cristóbal Colón en Valladolid. Compaginó Mariano Chicote las labores escultóricas en el taller familiar y sus tareas docentes en la Escuela de Artes y Oficios de Valladolid con una intensa afición “al manejo de antigüedades” de Arte y Arqueología (Núñez, 1914, p. 310), y del que se dijo que había sido “un conocedor a fondo de las cosas de arte antiguo de la región, la que había visitado en diferentes ocasiones, muy activamente, por cierto, cuando estuvo dedicado al comercio de

antigüedades, que desarrolló en gran manera y en el cual era hombre prestigioso” (Anónimo, 1913, p. 47), lo que le llevó a poseer una importante colección en la que en lo que a nosotros nos interesa figuraban bastantes pequeños broncees procedentes de lugares diversos de Asturias, León y Castilla la Vieja, algunos de los cuales fueron vendidos, entre otros lugares, al Instituto Valencia de Don Juan (Palol, 1952, p. 303, nota 16; Id., 1955-56, pp. 103, 108) y en 1927 al Museo Arqueológico de Barcelona. La primera noticia en España de la venta de este Hércules que había sido de la colección de Chicote y, con bastante probabilidad, el mismo que Goltzius conoció en Nápoles y al que el duque nombra en su testamento (*cf. supra*), la dio Tormo, que lo creyó un original griego y que indicó que el “soberbio torso de un Hércules sentado con parte de piernas y de pie en el terrazo... hoy en el Museo de Boston (sic)” era “de dudosa procedencia (si de Valladolid, si de Clunia, si de Italia)” (Tormo, 1926, p. 410 y lám.). Durante un tiempo se consideró que la estatua era griega, lo que García Belido rechazó clasificándola como una copia romana del tipo del “Herakles del Belvedere y el Luchador de las Thermas” (García y Bellido, 1936, pp. 83-84), en la línea de lo que había escrito Gisela Richter, autora que hizo notar el detalle de gran interés para el tema de su pertenencia a la colección de Peñaranda de que “el pulimento de la superficie de la estatua no es original (sobrepasa los cortes de los hombros) y, dado que este tipo de brillo superficial es característico del Cinquecento, se ha sugerido que la pieza fue encontrada hace siglos, tal vez en Roma, y exportada a España” (Richter, 1927, p. 238, núm. 28, fig. 145). Se le ha venido conociendo como el “Hércules de Valladolid” (Rodríguez Oliva, 2022, p. 12) y sobre el origen de la pieza, se dijo 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” (González Marañón, 1940, pp. 102-103). En el palacio de Peñaranda ocupaba, al parecer, 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” (González Marañón, 1940, p. 103) de la que –aparte esta noticia– nada más sabemos, aunque la referencia al color del mármol

hace pensar en una pieza nombrada en el testamento (*cfr. supra*). La estatua hoy en el Metropolitan de Nueva York, cuya calidad valoró adecuadamente la señora Richter (Richter, 1954, 94-95, núm. 181, láms. CXXV-CXXVI), sin duda representa al Hércules sedente y apoyado en la clava bajo su axila izquierda (*LIMC*, 4, núm. 942), versión del famoso Herakles epitrapezios de Lisipo (Zadoks-Jitta, 1987, pp. 97-100) del que hay algunas copias romanas excelentes como la del Museo Nazionale Romano delle Terme (*LIMC*, 4, p. 774, núm. 953). La figura es, pues, una copia romana del famoso bronce del Heracles *epitrapezios* de Lisipo que mostraba al héroe griego sentado sobre una gran roca cubierta por la piel del león de Nemea (González Marañón, 1940, 102-104, lám. I) participando en el banquete olímpico (De Visscher, 1962, *passim*) y escultura de la que hay bastantes versiones antiguas (Bartman, 1992, pp. 147-192). Algunas fuentes clásicas (Mart. 9, 43-44; Statius, *Silv.* IV, 6, 2) indicaban que en la colección de Novius Vindex estaba el original de tamaño reducido de esta famosa estatua lisipea que había poseído Alejandro Magno y que se caracterizaba por “llevar en su mano izquierda la clava y en la derecha una copa de vino” (McNelis, 2008, pp. 255-276) como se ve en un bronce del Museo Nacional de Nápoles.

A esa colección Chicote de Valladolid también perteneció una cabeza de Serapis en mármol blanco (0,23 m. alt.) (Figura 8), obra de hacia los siglos II-III d.C., caracterizada por llevar sobre su cabeza “una gruesa rueda de hojas de roble o encina, tallada de un modo impresionista. Sobre ella asoma el alto kálathos” (García Bellido, 1948, p. 399 s., fig. 1) que fue adquirida en 1931 en el mercado de antigüedades de Barcelona (García Bellido, 1967, p. 129, núm. 4) por el Museo Episcopal de Vic (MEV 8694) (Rodà, 1989, pp. 56-58, núm. 28). Es pieza conocida por su inclusión en los estudios de este culto de origen alejandrino (Katter-Sibbes, 1973, p. 149, núm. 796), aunque su procedencia del comercio anticuario (Cabo et alii, 1975, p. 77, nota 32) la ha apartado de ser considerada en las investigaciones sobre los cultos místéricos de Hispania (García Bellido, 1956, pp. 129 s.; Alvar, 2012, p. 156, núm. FCo13) porque, como escribiera Balil, este considerado Serapis de Valladolid, no tuvo “otra relación con la Meseta Norte que la estancia en Peñaranda en un palacio y en un comercio vallisoletano de antigüedades” (Balil, 1986, pp. 259). Ésta sería, pues, otra de las piezas “del palacio ducal de Peña-

randa de Duero... traídas de Nápoles o Roma” (Mañanes, 2002, p. 40). Cabe pensar, sin serio temor de errar, que a esa misma colección de Peñaranda debió pertenecer una figura en mármol blanco (0, 53 x 0, 27 m.) de un Eros alado que lleva en una mano un simbólico ramo de adormideras (de ahí que al tipo a veces se le identifique como Hypnos-Somnus), y que yace dormido sobre una extendida piel de león en la que hay caído un carcaj, piel que recubre un lecho rocoso (Figura 9) y objetos ambos que evocan la victoria hercúlea sobre el león de Nemea. Este exitoso tipo escultórico de origen helenístico, que en un principio pudo tener un sentido funerario (Noguera, 1997, pp. 17-20), bien pronto diversificó su significado ofreciendo variantes en la postura y atributos (Stuveras, 1969, pp. 35 s.) y adquiriendo un puro sentido decorativo en la ornamentación de espacios domésticos y zonas ajardinadas. Hasta mediados del pasado siglo esta escultura se exponía en la farmacia que en Peñaranda regentaba don Pascual Domingo Jimeno Jimeno y la única noticia con fotografía de ella se dio en una publicación de viajes dedicada a médicos y farmacéuticos (AaVv, 1958, p. 9); tras un largo tiempo en paradero desconocido, en 2017 se ha subastado como obra romana de “mediados-finales del s. II d.C.” en la madrileña sala Abalarte, al tiempo que era declarada como obra inexportable por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Sin embargo, su estilo indica que, más bien, se trata de una copia moderna *all’ antica*, quizá de taller italiano, como otras de las varias piezas que formaron parte de esta colección burgalesa. Incluso, no parece excesivamente aventurado suponer que en este ambiente de mercado de antigüedades con origen en la antigua colección de los duques de Peñaranda de Duero y en la que tanto tuvo que ver Mariano Chicote, pudiera enmarcarse una pieza muy restaurada del Museo Cerralbo (Recio, 2011, pp. 1081-1085) que representa a una Diana en movimiento (0, 65 m. alt.) (Figura 10), variante del tipo Versailles que lleva carcaj y arco y que en el inventario (inv. 01937) de ese museo elaborado por Juan Cabré en 1924 se afirma que procedía de Clunia (Cabré, 1928, p. 26), origen cluniense que no es aventurado suponer se le hubiera dado como a tantas otras antigüedades de Peñaranda que pasaron al comercio anticuario (Wattenberg, 2000, p. 20). Asimismo, deben ser restos de la colección los tres bustos (Palol, 1959, p. 75) que se conservan en la fachada de la iglesia colegial de Santa Ana (Figura 11), un edificio religioso muy cercano al

palacio que fue fundado por la tercera condesa de Miranda (+ 1544) tras el fallecimiento de su marido. Los sextos condes, los creadores del conjunto de esculturas clásicas, reanudaron las obras en 1593 y consiguieron que en 1605 el papa Paulo V concediera a esa iglesia el título de colegiata (Cardiñanos, 1973, pp. 118-124). Varios aspectos de su arquitectura se vienen relacionando con intervenciones de Gil de Hontañón y de Pedro de Resines (Ibáñez, 1989, pp. 398-401). No hay constancia del momento en que esos “hermosos bustos romanos completos adornando el cornisamento de la portada” (Osaba, 1962, p. 262) fueron colocados en dicho lugar, pues constan intervenciones en la colegiata de esa familia noble en varios períodos distintos (Zaparaín, Escorial, 2019, pp. 138-140). Como en casos anteriores, los bustos también se han venido dando como romanos y “procedentes de Clunia” (Amador, 1888, p. 966; Osaba, 1954, p. 564), lo que reiteradamente es idea bastante arraigada que han mantenido diversos estudiosos: “los bustos de emperadores romanos que rematan la parte superior, fueron traídos de la cercana Clunia” (Cardiñanos, 1973, p. 122); los tres “retratos romanos en la portada de la... Colegiata... proceden de las ruinas romanas de Clunia” (Osaba, 1955c, p. 117), destacándose, incluso, su excelente estado de conservación como argumento de que algunas esculturas antiguas “salieron intactas de Clunia”, como es el caso de “los bustos que se hallan en la portada de la iglesia de Peñaranda” (Osaba, 1955c, p. 116). Esos tres ejemplares son de mármol blanco y de un formato casi igual y poco menor del natural, cuyo similar busto abarca toda la caja torácica; visten con un paludamentum sujetado al hombro derecho con una gran fíbula redonda y se sostienen sobre una peana moldurada y de sección circular. El que está colocado abajo a la izquierda de la fachada (Figura 12 a), que tiene una fractura en el lado izquierdo de la cabeza, tiene un cierto aire de retrato de inicios de época imperial y ha hecho pensar si podría tener algún viso de ser pieza antigua retocada. Los otros dos, se acercan a ciertas representaciones de Marco Aurelio (Figura 12 c) y de Caracalla (Figura 12 b), pero es cosa difícil de mantener -como se ha venido creyendo- que sean originales antiguos porque, como los de igual procedencia de los museos de Valladolid y Burgos, parecen más bien reproducciones renacentistas tardías (Rodríguez Oliva, 2018, pp. 26-28, figs. 14-18), lo que deja sin argumento alguno la tesis de su procedencia de Clunia e indica que, como en tantas colecciones

de aquella época, en el palacio de Peñaranda de Duero coexistieron mármoles antiguos con obras de imitación realizadas en su tiempo (Zaparaín, Escorial, 2018, pp. 628-629).

Tras su inauguración en 1968 conocí en el palacio de Fabio Nelli el lote de esculturas clásicas del Museo Arqueológico Provincial de Valladolid que, durante muchos años, se habían expuesto en la sala de arqueología romana del antiguo local del museo en la última planta del palacio de Santa Cruz (González, Wattenberg, 1960). Durante los años 1971-1972 incrementé el conocimiento de esas estatuas debido a que la entonces directora, doña Socorro González de Madrid, que promovía muchas actividades de difusión, organizó una serie de visitas guiadas, y tanto a mí como a mi desaparecido compañero Juan Antonio Fernández-Tresgüerres nos encargó en varias ocasiones explicar a los asistentes a esas visitas las colecciones de Prehistoria y Arqueología del Museo (*El Norte de Castilla*, 9/3/1972: 2; 10/3/1972: 2; 12/3/1972: 2; 15/3/1972: 2; 19/3/1972: 2; 5/5/1972: 2; 6/5/1972. *Libertad*, 10/3/1972: 3; 15/3/1972: 3; 5/5/1972: 4. *Diario Regional*, 5/5/1972: 6; 6/5/1972). Tales fondos escultóricos eran de procedencias diversas y, aparte de unas pocas e interesantes piezas de algunas localidades vallisoletanas, la mayoría tenían un origen incierto, como era el caso de las que tras la guerra civil habían ingresado por gestión del director, Saturnino Rivera Manescau, ante el Servicio de Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional (Rivera, 1941, pp. 165-168); eran éstas, varias reproducciones de piezas clásicas de probables talleres italianos de los siglos XVII-XVIII (García Bellido, 1947, pp. 562-563, figs. 35-38), como una copia reducida del Hermes de Praxiteles, una cabeza de Venus tipo Cnido, retratos de Julio César y de Caracalla niño (Clavería, Koppel, 2019, pp. 237-247, figs. 1-8) y otras, como la cabeza de un sátiro en bronce (Wattenberg, 1965-1967, pp. 915-918, láms. I-II). Otro grupo de esculturas de mármol blanco habían ingresado en 1931 y procedían del palacio de los condes de Miranda y Montijo de Peñaranda de Duero. Se habían ofrecido en venta al Estado y para proceder a su adquisición se solicitó un informe a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del que fue ponente Sánchez Cantón. En ese informe, cuyo texto se reprodujo en el Boletín de la Comisión de Monumentos de Burgos (Anónimo, 1932, pp. 324-325) se aconsejaba que las esculturas se compraran y se aceptaba la tasación de 1.750 pesetas que por ellas se

pedía (Sánchez Cantón, 1931, pp. 103-104). Ingresadas en el Museo Arqueológico de Valladolid (Nieto Gallo, 1954, p. 150; Gaya Nuño, 1955, pp. 749-750), en ese lote de esculturas había un fragmento (0,52 m. alt.) de la parte inferior de un grupo de una ménade desnuda sobre una cabra derribada (Figura 13) (Wattenberg, 1976, p. 19, fig. 11; Mañanes, 2002, p. 34), ejemplar que se viene fechando en el siglo II d.C. (Wattenberg, 1990, p. 25) y que había sido descrito con cierta precisión como una estatua femenina “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” (Sánchez Cantón, 1931, p. 104; Fernández, 1933-1934, p. 390, lám. II). El interesante grupo (inv. MAVA 9794), en efecto, representaría a una frenética ménade desnuda, en el momento en que, contorsionada y en pleno delirio dionisiaco, apresa a un macho cabrío para destrozarlo y comer su carne cruda. El tipo deriva de modelos scopásicos, de los que hay muy escasos paralelos en escultura de bulto redondo, y se puede rastrear en algunos detalles de los sarcófagos de tipo dionisiaco con escenas de ménades danzantes (Delibes et alii, 1996, p. 125). Otra de las esculturas (inv. MAVA 9795), de 0,54 m. alt. y falta de la cabeza y parte de los brazos (Fernández, 1933-1934, 389-390, lám. I) es la que se ha venido considerando una joven jugadora de tabas (Wattenberg, 1976, p. 19, fig. 12) y fue descrita como “una estatua de mujer sentada y con la rodilla izquierda en tierra, asimismo sin cabeza” (Sánchez Cantón, 1931, p. 103) (Figura 14). Este tema de género de origen helenístico suele normalmente presentarse mediante una pareja de jovencillas agachadas en el suelo y enfrascadas en lanzar las tabas, por lo que parece probable que la escultura del Museo de Valladolid originalmente tuviera junto a la conservada otra compañera de juego (Delibes et alii, 1997, p. 124). Una escultura hallada en Roma en el Auditorium de Mecenas (Arndt, Amelung, 1913, p. 70, núm. 2047), con la misma ligera túnica que se le ha caído de los hombros y le deja el pecho izquierdo al descubierto y el brazo izquierdo apoyado en la pierna flexionada de ese lado, es prácticamente idéntica a nuestro ejemplar del Museo de Valladolid, incluso en sus medidas (0,59 m.); lo que lleva en su mano izquierda, que se ha interpretado como un ramillete podrían más bien ser el conjunto de tabas que va a arrojar para iniciar el juego. La pieza se conserva en los Museos Capitolinos, hoy en la Centrale Montemartini

(inv. 2608) (Helbig, 1966, núm. 1515), y tanto la de Valladolid como ésta corresponden a una de las seis distintas formas de adaptaciones que se han documentado en este tipo de figuras femeninas agachadas en el suelo que varían según los atributos, modo de vestir o posturas (Schade, 2000, pp. 91-108, láms. 60-68). La del Museo de Valladolid como el ejemplar ahora en la Centrale Montemartini en Roma carecen de cabeza y, por lo tanto, desconocemos si llevaron retrato, lo que es característico de algunas copias romanas de este tipo escultórico e indicio cronológico de importancia. El destino de estas estatuas se ha supuesto podría ser el de ambientes religiosos o funerarios por su posible sentido simbólico, aunque predomina su uso doméstico en ambientes de jardines privados por ser un tema agradable como lo es lo referido a juegos infantiles (Rühfel, 1984, pp. 249-250).

Las restantes esculturas, que parecen obras modernas y de probable origen italiano (Rodríguez Oliva, 2018, p. 24), llevan los correspondientes agujeros en que se insertaban las espigas metálicas para la unión con ellos de las cabezas, de las que todas carecen (Figura 15 a-h) (Fernández, 1933-1934, p. 391, láms. III-IV). Fueron descritas 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” (Sánchez Cantón, 1931, p. 103). Ahora, estos ocho bustos acéfalos están repartidos en las salas IV, V, VI y VII del Museo (Wattenberg, 1976, pp. 16-18), dos de los de la sala IV visten coraza (Figura 15 a-b) y otros dos se cubren con el paludamentum a la manera de los bustos de la fachada de la Colegiata a los que arriba nos referimos (Figura 15 c-d) (Fernández, 1933-1934, pp. 391-392, lám. VII; Wattenberg, 1976, p. 16). Un busto masculino con el torso desnudo y recogida la clámide sobre su hombro izquierdo se expone en la sala V (Figura 15 e) (Fernández, 1933-1934, p. 391, lám. V; Wattenberg, 1976, p. 17) y en las dos salas siguientes están los tres bustos femeninos (Figura 15 f-h) que completan el conjunto (Wattenberg, 1976, pp. 17-18). Uno de ellos es la parte superior de una escultura femenina envuelta en un manto en el que se

adivina el brazo derecho que ha sido recortado bajo el torso y que por su formato podría haber servido bien para formar parte de esta misma serie escultórica (Figura 15 f); otro, se trata de un busto que viste una fina y plegada túnica y lleva un manto que le cubre todo el pecho (Figura 15 g) y la última viste una muy ligera “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” (Fernández, 1933-1934, p. 391, lám. VI) (Figura 15 h).

Cabría concluir haciendo notar las características de algunas de estas colecciones españolas que reflejan el afán culto de la nobleza y en concreto el de algunos virreyes españoles de Italia (Trunk, 2022, pp. 153-162) y destacando el acertado razonamiento que, en su día, hiciera Alberto Balil sobre esta concreta colección del palacio ducal de Peñaranda de Duero de que si a las “estatuas hoy en Burgos se añaden las menos conocidas del Museo Arqueológico de Valladolid, el torso del Metropolitan, con sus resonancias belvederianas, o el par de bustos en la fachada de la iglesia parroquial de Peñaranda se concluye que nos hallamos ante un conjunto que no puede ser resultado ni de hallazgos fortuítos, ni de excavaciones dieciochescas, sino un grupo seleccionado, incluida la serie de “Doce Césares” según el gusto dominante en los s. XVI-XVII, semejante al viejo fondo de los Uffizi o los vaciados en bronce que adquirió Velázquez para la ornamentación del Alcázar matritense. Un conjunto formado, no sin dejar de “rellenar” algún “hueco” para completar la selección. El ambiente de formación se muestra de nuevo, un ambiente de mercado de antigüedades, en este caso el de Roma” (Balil, 1986, pp. 259-260). Sin duda, el conjunto de esculturas romanas reunidas por el virrey Juan de Zúñiga en su palacio burgalés de Peñaranda de Duero, es un punto de referencia importante en la historia del coleccionismo arqueológico formado con piezas procedentes de Italia (Rodríguez Oliva, 2022, 12).



Fig. 1





Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10





Fig. 12



a



a



b



b



b



c



Fig. 15



Algunas esculturas romanas de procedencia italiana de los museos arqueológicos de Burgos y Valladolid, Pedro Rodríguez Oliva.

Textos en pies de figuras

1 a, b. - Palacio de los Miranda en la plaza Mayor de Peñaranda de Duero (**a**) y detalle de la portada (**b**).

2 a, b. - Juan de Zúñiga, según grabado de Domenico Antonio Parrino (1692-1695) (**a**) y retrato marmóreo de su esposa. Casa ducal de Alba. Madrid.

3 a, b, c. - Museo de Burgos. Torso masculino, Venus y fauno.

4. - Escultura de Ariadna yacente. Museo de Burgos.

5. - Museo de Burgos. Fragmento de escultura de una ménade.

6 a, b. - Museo de Burgos. Bustos procedentes del palacio de Peñaranda.

7. - Hércules Epitrapezios. Nueva York. Metropolitan Museum of Art.

8. - Cabeza de Sérapis. Museo Episcopal. Vic (Barcelona).

9. - Eros durmiente de Peñaranda de Duero.

10. - La Diana cazadora del Museo Cerralbo. Madrid.

11. - Portada de la colegiata de Santa Ana. Peñaranda de Duero (Burgos).

12 a, b, c. - Tres bustos en la fachada de la Colegiata de Peñaranda de Duero.

13. - Museo de Valladolid. Ménade con cabra.

14. - Museo de Valladolid. Jugadora de tabas.

15. - Bustos del Museo de Valladolid

Bibliografía

- AaVv (1958): *Caminos de España. Ruta XXXVII. Aranda de Duero. Peñaranda de Duero*, Madrid, Compañía Española de Penicilina.
- Abásolo, J. A. (1976): En el Imperio Romano. In Cruz, Fr. V. de la, *Arte burgalés. Quince mil años de expresión artística*, Burgos, pp. 19-45.
- Abásolo Álvarez, J. A. (1985): Época romana. In J. M. Palomares Ibáñez, A. Montenegro Duque (coords.), *Historia de Burgos*, vol. 1, *Edad Antigua*, pp. 85-392.
- Abásolo Álvarez, J. A., Bartolomé Arraiza, A., Elorza Guinea, J. C., Sacristán de Lama, J. D. (1982): *Arqueología burgalesa*, Burgos, Diputación Provincial de Burgos.
- Aguirre Rincón, S., López Suero, A. (2017): Música, espacios y mecenas: El palacio de los Condes de Miranda en Peñaranda de Duero (c. 1510-c. 1550), *Biblioteca: Estudio e investigación*, 32, pp. 121-138.
- Alvar, J. (2012): *Los cultos egipcios en Hispania*, Besançon, Institut des Sciences et Techniques de l' Antiquité, Presses Universitaires de Franche-Comté.
- Amador de los Ríos, R. (1888): *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*. Burgos, Barcelona.
- Anónimo (1913): Noticias, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, año XI, núm. 122, febrero de 1913.
- Anónimo (1932): Informes de la Academia de San Fernando, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, año 11, núm. 40, pp. 326-334.

- Arndt, P., Amelung, W, eds. (1913): *Photographische Einzelaufnahmen Antiker Sculpturen. Serie VII*, Munich.
- Balil Illana, A. (1974): Sobre la escultura y las artes de la Península Ibérica en época romana, *Revista de Guimarães*, 84, pp. 95-116.
- Balil Illana, A. (1986): Los pseudo-*isiaca del Valle del Duero*, *Numantia*, 2, pp. 257-260.
- Balil Illana, A. (1994): Arte de la época romana. In: *Historia del Arte de Castilla y León. I. Prehistoria, Historia Antigua y Arte Prerrománico*, Valladolid, Edit. Ámbito, 69-102.
- Barcia y Pavón, A. M. (1911): *Catálogo de la colección de pinturas del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Bartman, E. (1992): *Ancient sculptural copies in miniature*, Leiden, E. J. Brill.
- Cabo Alonso, A., Martín González, J. J., Pita Andrade, J. M. (1975): *Castilla la Vieja, León*, Madrid, Fundación Juan March.
- Cabré Aguiló, J. (1928): *Museo Cerralbo o Museo del Excmo. Sr. Marqués de Cerralbo, D. Enrique de Aguilera y Gamboa*, Madrid, Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.
- Cadiñanos Bardeci, I. (1993): Peñaranda de Duero: notas de historia y arte, *Biblioteca: Estudio e investigación*, 8, pp. 111-132.
- Cano de Gardoqui García, J. L. (2000): *Escultura pública en la ciudad de Valladolid*, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.

- 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, pp. 505-543.
- Castillo, B. (1997): *Museo de Burgos. Guía breve*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, Valladolid, 1997.
- Castillo Iglesias, B. (2017): Museo de Burgos. 150 años haciendo historia, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 35, pp. 1019-1031.
- Clavería Nadal, M., Koppel Guggenheim, E. M^a. (2019): Modalidades de reproducción del retrato masculino romano a partir del Renacimiento. In Clavería, M. (coord.), *Viri Antiqui*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla (Colección Historia, n.º 330), pp.237-256.
- De Andrés Martínez, G. (1979): Los códices del Conde de Miranda en la Biblioteca Nacional, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 82, pp. 611-627.
- De la Puente, J. (1987): *El arte en las colecciones de la Casa de Alba. Sala Caja de Pensiones, Madrid (29 de mayo - 5 de julio)*, Barcelona.
- Delibes de Castro, G., Pérez Rodríguez-Aragón, F., Wattenberg García, E. (1996): *Museo de Valladolid. Colecciones*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Salamanca, 1996.
- Denunzio, A. E. (2022): Prelati, principi, agenti. Viaggi di uomini e beni tra Napoli, Monaco e la corte imperiale. In Mazzetti di Pietralata, C., Schültze, S. (eds.), *Nuove scenografie del collezionismo europeo tra Seicento e Ottocento*, Berlín, W. de Gruyter

Di Dio, K. H., Coppel, R. (2013): *Sculpture Collections in Early Modern Spain*, Farnham, Ashgate Publishing.

Elvira Barba, M. A. (2010): Cleopatra o Ariadna: retorno a un debate superado, *Anales de Historia del Arte*, 20, pp. 9-28.

Fernández Rodríguez, M. (1933-1934): Esculturas romanas en nuestro Museo Arqueológico, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, IV, 389-392.

García y Bellido, A. (1930): Acerca de dos esculturas clásicas españolas, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 6, pp. 285-286

García y Bellido, A. (1936): *Los hallazgos griegos de España*, Madrid.

García y Bellido, A. (1947): Estudios sobre escultura romana en los museos de España y Portugal, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 53, pp. 537-567.

García y Bellido, A. (1948): Una cabeza de Sárapis, otra de Epíkouros y dos retratos romanos anónimos, *Archivo Español de Arqueología*, 21, núm. 73, pp. 399-402.

García Bellido, A. (1949): *Esculturas romanas de España y de Portugal*, CSIC, Madrid.

García y Bellido, A. (1956): El culto a Sarapis en la Península Ibérica, *BRAH*, 139, pp. 293-355.

García Bellido, A. (1967): Les religions orientales dans l'Espagne romaine, *EPROER*, 5, Leyden.

Gaya Nuño, J. A. (1955): *Historia y guía de los museos de España*, Madrid, Espasa-Calpe.

González de Madrid, S., Wattenberg, F. (1960): *Museo Arqueológico Provincial. Guía del visitante*, Valladolid.

González Marañón, J., (1940): Un torso griego interesante, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XIII-XXI (1936-1939), pp. 102-104.

Helbig, W. (1966): *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. Die Staatlichen Sammlungen*, II, 4, Leipzig.

Holman, B. L. (1992): Goltzius' Great Hercules: mythology, art and politics, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 42-43, pp. 397-412.

Ibáñez Pérez, 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, pp. 398-401.

Kater-Sibbes, G. J. F. (1973): *Preliminary Catalogue of Sarapis Monuments*, EPROER, 36, Leiden.

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, pp. 146-151.

Mañanes Pérez, T. (2002): La escultura religiosa de época romana en Castilla y León. In *León y su historia. Miscelánea histórica VII*, Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, León, pp. 13-89.

Martínez Burgos, M. (1935): *Catálogo del Museo Arqueológico Provincial de Burgos*, Burgos.

- Martínez Montero, J., (2005): La escalera del palacio de los condes de Miranda en Peñaranda de Duero, Burgos, *De Arte*, 4, pp. 75-87.
- Mcnelis, C., (2008): *Ut Sculptura Poesis: Statius, Martial, and the Hercules Epitrapezios of Novius Vindex*, *AJP*, 129, pp. 255-276.
- Nieto Gallo, G., (1954): *Guías artísticas de España*, Valladolid, Ed. Aries.
- Noguera Celdrán, J. M. (1997): Modelos helenísticos en el barroco dieciochesco. Iconografía del niño dormido, *Locus Amoenus*, 3, pp. 15-23.
- Núñez Fernández, R. (1914): Sociedad Castellana de Excursiones. Memoria correspondiente al año 1913, leída en junta general el 18 de enero de 2014, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, año XII, núm. 133, enero de 1914, pp. 308-310.
- Osaba y Ruíz de Erenchun, B., (1954): Esculturas romanas inéditas de Clunia, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LX/2, pp. 559-585.
- Osaba y Ruíz de Erenchun, B., (1955 a; 2ª ed. 1974): *Museo Arqueológico de Burgos*. Guías de los Museos de España. III, Dirección General de Bellas Artes, Madrid.
- Osaba y Ruíz de Erenchun, B., (1955 b): La Ariadna de Clunia, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXI/1, pp. 335-337.
- Osaba y Ruíz de Erenchun, B., (1955 c): Noticiario: Contribución a la arqueología hispanorromana de la provincia de Burgos, *AEspA*, 91, pp. 115-123.

- Osaba y Ruíz de Erenchun, B., (1962): Catálogo arqueológico de la provincia de Burgos, *Noticiario Arqueológico Hispánico*, VI, pp. 227-277.
- Palol, P. de (1959): *Clunia Sulpicia, ciudad romana. Su historia y su presente*, Burgos.
- Palol i Salellas, P. de (1991): *Clunia 0. Studia varia cluniensia*, Burgos, Diputación Provincial de Burgos.
- Palol, P. de, Wattenberg, F. (1974): *Carta arqueológica de España. Valladolid*, Diputación Provincial de Valladolid.
- Payo Hernanz, R. J. (2002): Burgos. Casas señoriales. In Urrea, J. (dir.), *Casas y palacios señoriales en Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Valladolid, pp. 47-87.
- Pollak, L. (1994): *Römische Memoiren. Künstler, Kunstliebhaber uns Gelehrte. 1893-1943*, Roma. L'Erma di Brestneider.
- Porras Gil, M^a C. (2003): Estética y humanismo en la Familia Zúñiga Avellaneda, *Biblioteca: Estudio e investigación*, 18, pp. 117-142.
- Recio Martín, R. C. (2011): Deconstruyendo a Diana: una escultura romana en el Museo Cerralbo, *XI Coloquio internacional de arte romano provincial (Roma y las provincias: modelo y difusión, Mérida, 18-21 de mayo 2009)*, Roma, pp. 1081-1085.
- Rivera Manescau, S. (1941): Museo Arqueológico de Valladolid, *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, II, pp. 165-168.
- Richter, G. M. A. (1927): *Handbook of the Classical Collection. Metropolitan Museum of Art*, New York.

Richter, G. M. A. (1954): *Catalogue of Greek Sculptures in the Metropolitan Museum of Art*. New York, Cambridge, Mass.

Rodà de Llanza, I. (1989): *Catàleg de l'epigrafia i de l'escultura clàssiques del Museu Episcopal de Vic*, Barcelona, Museu i Biblioteca Episcopals de Vic, Patronat d'Estudis Ausonencs.

Rodríguez Oliva, P. (2018): ¿Antiguos o trasuntos de época moderna? Sobre algunos retratos considerados romanos en colecciones hispanas. In M. Clavería Nadal (ed.), *Viri Antiqui*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 17-31.

Rodríguez Oliva, P. (2022): Presentazione. In Cacciotti, B. (ed.), *Roma e la Spagna in dialogo Interpretare, disegnare, collezionare l'antichità classica nel Rinascimento*, Roma, Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, CSIC, Serie Arqueológica-18, pp. 11-13.

Rühfel, H. (1984): *Griechische Kinder. Das Kind in der griechischen Kunst. Von der minoisch-mykenischen Zeit bis zum Hellenismus*, (Kulturgeschichte der antiken Welt 18), Mainz am Rhein, Philipp von Zabern.

Salvá, M. (1853): *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, XXIII, Madrid.

Sánchez-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, pp. 103-104.

Schade, K. (2000): *Die Knöchelspielerin in Berlin und verwandte Mädchenstatuen*, AntPl 27, Munich, Hirmer Verlag.

Sentenach Cabañas, N. (1922-1924): *Catálogo monumental y artístico de la Provincia de Burgos*, ms., tomo 3.

Soler Navarro, A. M^a (2009): *El Ducado de Peñaranda. Su origen y desarrollo hasta la desaparición del linaje de los Zúñiga* (Tesis doctoral), Madrid, Departamento de Historia medieval, Universidad Complutense.

Stuart Fitz-James Falcó, J. (1924): *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba, celebrada el día 25 de mayo de 1924*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.

Stuveras, R. (1969): *Le putto dans l'art romaine*, Bruselas.

Tormo, E. (1926): III. Resumen histórico del estudio de la escultura española. La escultura española en la antigüedad, *BRAH*, 88, pp. 297-423.

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.

Trunk, M. (2022): Il viceré napoletano Per Afán de Ribera, collezionista di antichità. In Cacciotti, B. (ed.), *Roma e la Spagna in dialogo Interpretare, disegnare, collezionare l'antichità classica nel Rinascimento*, Roma, Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, CSIC, Serie Arqueológica-18, pp. 153-162.

Urrea, J. (1980): *La escultura en Valladolid de 1800 a 1936*,

Valladolid, Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción.

Van Mander, Karel (1604): *Het schilder-boeck*, Haarlem (Facsimil, Davaco Publishers, Utrecht, 1969).

Visscher, F. de (1962): *Heracles Epitrapezios*, Paris, E. de Boccard.

Wattenberg, F. (1965-1967): Dos obras helenísticas en el Museo Arqueológico de Valladolid. In *Homenaje al Excmo. Sr. D. Emilio Alarcos García*, II, Valladolid, Universidad de Valladolid, 915-918.

Wattenberg García, E. (1976): *Museo Arqueológico Provincial de Valladolid*. Guías de los Museos de España, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Valladolid.

Wattenberg García, E. (1990): *Museo Arqueológico de Valladolid: guía breve*, Valladolid, Consejería de Cultura y Bienestar Social.

Wattenberg García, E. (2000): *De la galería arqueológica al Museo de Valladolid (1875-2000)*. Discurso de la academia electa Ilma. Sr. Dña. Eloisa Wattenberg García, con motivo de su recepción pública, que tuvo lugar en el Salón de Actos de la Real Corporación, el día 14 de abril de 2000, y contestación en nombre de la Corporación por el académico de número Ilmo. Sr. D. Javier Arribas Rodríguez, Valladolid, Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción.

Zadoks-Jitta, A. N. (1987): Herakles Epitrapezios reconsidered. In Chamay, J., Maier, J.-L., *Lysippe et son influence, Hellas et Roma V*, Ginebra, Librairie Droz, pp. 97-100.

Zaparain Yáñez, M.^a J. (2002): *Desarrollo artístico de la comarca arandina: siglos XVII-XVIII*, Aranda de Duero, Ayuntamiento-Diputación de Burgos.

Zaparain Yáñez, M.^a J., Carazo, E. (1997): El Palacio de los Condes de Miranda en Peñaranda de Duero, *Academia*, 87, pp. 505-543.

Zaparain Yáñez, M.^a J., Escorial Esgueva, J. (2017): María de Zúñiga y Avellaneda, VI condesa de Miranda. Linaje, promoción artística y devoción en los umbrales del Barroco. In *El Barroco: universo de experiencias*, Asociación "Hurtado Izquierdo", Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, pp. 203-223.

Zaparain Yáñez, M.^a J., Escorial Esgueva, J. (2018): Los VI Condes de Miranda y sus relaciones artísticas con Italia: Poder y piedad. Aproximación a su estudio. In A. Holguera Cabrera et alii (coords.), *Coleccionismo, Mecenasazgo y Mercado Artístico: su proyección en Europa y América*, Sevilla, Universidad de Sevilla, p. 618-633.

Zaparain Yáñez, M.^a J., Escorial Esgueva, J. (2019): Gusto y promoción en el contexto cortesano. Los condes de Miranda en el tránsito a la Contemporaneidad, *De Arte*, 18, pp. 135-155.

