



Eikón Imago
e-ISSN: 2254-8718

La imagen de Nerón en el Museo del Prado, desde la perspectiva de un historiador de la Antigüedad

Pilar Fernández Uriel¹

Recibido: 10/08/2018 / Aceptado: 25/10/2018 / Publicado: 15/11/2018

Resumen. Nerón, por su personalidad y su imagen, es una figura singular, inquietante y controvertida, y es objeto de estudios e interpretaciones de muy diferente consideración tanto en la Historia como en el Arte a lo largo de más de dos mil años. En este artículo se analiza su representación en las obras de arte depositadas en el Museo Nacional del Prado, en pintura y escultura de diferentes artistas, en un recorrido cronológico comprendido entre los siglos XVI al XX, las cuales muestran un Nerón en distintos momentos trascendentales, polémicos e incluso imaginarios de su vida.

Palabras clave: Nerón, escultura, pintura, leyenda, historia, Roma, Museo del Prado.

[en] The image of Nero in the Prado Museum, from the perspective of a historian of Antiquity

Abstract: Nero, due to his personality and image, is a singular, disturbing and controversial figure, being the object of studies and interpretations of very different consideration in both History and Art over more than two thousand years. The current paper analyze his representation in the works of art deposited in the Prado National Museum, in painting and sculpture of different artists, in a chronological sequence comprised between the 16th and 20th centuries that show a Nero at different transcendental, controversial and even imaginary moments of his life.

Key Words: Nero, sculpture, painting, legend, history, Rome, Prado Museum.

Sumario: 1. Introducción. 1.1. Nerón interpretado. Su imagen en las artes plásticas. 1.2. Los personajes: Quien es Nerón. Quien es Séneca. 2. Las obras de arte del Museo Nacional del Prado. Caracteres generales. 2.1. Siglos XVI-XVII: Los dos retratos de Nerón. El posible Otón. 2.2. Siglos XIX y XX. La interpretación de la Historia. 2.2.1. La escultura: Eduardo Barrón, *Nerón y Séneca*. 2.3. Pintura y dibujo basados en episodios del principado de Nerón. 2.3.1. La muerte de *Agrippina Minor*: 2.3.1.1. Arturo Montero y Calvo, *Nerón ante el cadáver de su madre Agripina*". 2.3.1.2. Domenico Maria Servidori, *Muerte de Agripina*. 2.3.2. La Conjuración de Pison y la muerte de Séneca. 2.3.2.1. Pedro Pablo Rubens, *La muerte de Séneca*. 2.3.2.2. Manuel Domínguez Sánchez, *Séneca, después de abrirse las venas se mete en un baño y sus amigos, poseídos de dolor, juran odio a Nerón que decretó la muerte de su maestro*. 2.3.3. Isidoro Lozano Sirgo, *San Pablo sorprendido por Nerón en el momento de convertir a Sabina Popea*. 2.3.4. Francisco Torras y Armengol, *Nerón huyendo de Roma*. 3. Bibliografía.

Cómo citar: Fernández Uriel, Pilar (2018), "La imagen de Nerón en el Museo del Prado, desde la perspectiva de un historiador de la Antigüedad", *Eikón Imago* 13, 13-34.

¹ Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España
Email: pfuriel@geo.uned.es

1. Introducción

1.1. Nerón interpretado. Su imagen en las artes plásticas

La figura de Nerón ha estado siempre presente en el imaginario colectivo, ocupando una plaza singular y controvertida a lo largo de más de dos mil años. Sin embargo, su indudable protagonismo sólo ha sido objeto de estudios monográficos en la investigación histórica, pero no ha recibido el mismo trato ni en la Historia del Arte ni en otra manifestación de la cultura, con una notable excepción en las *Actas del congreso de la SIEN, (Neronia V)* del año 1994.²

Sin duda, como ya indicaba D. Grau, su figura ha inspirado obras literarias y también artísticas, pero manteniendo la imagen de un Nerón denostado e, incluso, confuso, ya configurado en la literatura cristiana medieval con una imaginación desbordante que ha dejado importantes huellas sumamente negativas en la cultura y en el imaginario posterior hasta hoy.³

Así, en la época moderna, humanistas, artistas, filósofos y literatos continuaron presentando un Nerón vicioso, libertino, un monstruo de la humanidad. Esta imagen se mantuvo hasta los siglos XIX y XX considerando a este César en una visión romántica, aún sujeta a los principios cristianos, como un príncipe maldito, un tirano pagano y un perseguidor del cristianismo, identificado con la bestia bíblica, incluso ridiculizado en la literatura, las artes plásticas, en las obras de teatro, en la ópera, e, incluso, en el cine (siendo interpretado por actores como Alberto Sordi y Peter Ustinov), sin atenerse a la realidad histórica. Testimonios de ello son las diferentes representaciones de este César romano expresadas en las esculturas y pinturas depositadas en los fondos del Museo Nacional del Prado, en un recorrido cronológico comprendido entre los siglos XVI al XX que, si bien buscaron una estética clasicista, se muestra un Nerón joven, trasgresor, pervertido y, una vez más, anticristiano.

Desde hace más de medio siglo este *princeps* y su contexto histórico han sido totalmente revisados por los investigadores de la comunidad científica internacional, fundamentalmente a través de la SIEN (Société Internationale d'Études Néroniennes). En este trabajo no se pretende ni realizar una crítica ni un análisis paralelo del Nerón histórico, sino realizar una exposición de su presencia en las obras de arte del Museo Nacional del Prado, en las que, aunque prevalecen otros valores como la estética y la belleza, no se puede descartar que se vislumbra, además, la tradicional consideración de su figura y personalidad.

1.2. Los personajes

Quien es Nerón: Nuestro personaje era hijo de Lucio Domicio Ahenobarbo, de la noble y antigua familia de los Domicii Ahenobarbi, que significa “Barba de Bronce”, alusiva al color pelirrojo del pelo que heredó el propio Nerón, y de *Agrippina Minor*.

² Hano, M. (1994), “Images du règne de Néron chez les artistes depuis le XIII^{ème} siècle. Thèmes et sources”, *Neronia*, 5. *Néron. Histoire et légende. La peinture et le dessin: Thèmes et sources, Actes du Ve Colloque international de la SIEN*, Clermont-Ferrand – Saint-Etienne, pp.409-456.

³ Grau, D. (2015), *Néron en Occident. Une figure de l'histoire*. Collection Bibliothèque des idées, Paris, Gallimard.

Tanto por su madre como por su padre, era descendiente directo del divino Octavio Augusto instaurador del Principado. Como tal, fue el quinto César de Roma y el último de la dinastía Julio-Claudia, denominándose Nerón Claudio César Augusto Germánico (*Nero Claudius Caesar Augustus Germanicus*) entre los años 54 a 68, uno de los periodos quizá más significativos en la evolución de la civilización romana, pero también difícil de analizar históricamente.⁴

Sus últimos y más notables preceptores y consejeros fueron Sexto Afranio Burro, prefecto del pretorio, y Lucio Anneo Séneca, quienes prepararon el camino hacia una nueva ideología donde la figura del *Princeps* se inclinaba hacia un absolutismo de corte teocrático. La historiografía tradicional, siguiendo principalmente la opinión de Aurelio Víctor, consideraba que a ambos consejeros se debía la bondad de los cinco primeros años de Nerón, calificados como gloriosos (*Quinquenium Neronis*), aludiendo a dicho periodo como diferente y pleno, de una política apacible, correcta y conciliadora, frente a la tiranía que le seguiría después. Actualmente no se contempla desde esta perspectiva. Es indudable que la figura y personalidad de Séneca fue enormemente notable tanto en la cultura como en la política del principado neroniano.

Quien es Séneca: Lucio Anneo Séneca (Séneca el Joven), filósofo estoico, estadista, escritor, dramaturgo y trágico poeta romano, elaboró una obra filosófica y literaria que se convirtió en un modelo en el Renacimiento. Nacido en *Corduba* (provincia Bética) sobre el año 3, su padre fue Lucio Anneo Séneca el Viejo, el famoso orador y profesor de retórica muy respetado en Roma. Séneca recibió una educación de primer nivel en la escuela romana de los Sextii, que le permitió desarrollar su talento para estudiar filosofía, retórica y oratoria. Sin duda fue una de las figuras más preponderantes de la política romana durante el periodo altoimperial, y fue considerado uno de los más destacados pensadores e intelectuales de la época. Sus principios políticos y filosóficos permiten considerarlo como el máximo representante del estoicismo romano.

En el año 41 fue exilado a Córcega, se mantuvo activo gracias a la escritura, y durante ese período elaboró sus famosos tres tratados denominados “*Consolationes*”. Seis años después, el César Claudio permitió a su esposa *Agrippina Minor* que Séneca regresara a Roma como preceptor de su hijo, que sería su sucesor en el Principado: Nerón. Un año después Séneca contrajo matrimonio con Pompeya Paulina, lo que le proporcionaría el contacto con personajes influyentes de la escena romana, y después convertirse en Pretor.⁵

⁴ Tanto su principado como su personalidad enormemente controvertidos, han sido revisados. Ver entre otros: Cizek, E. (1981), *Néron*, París, p. 85; Picard, G.CH. (1962), *Auguste et Néron. Les secrets de l'Empire*, París; Bishop, J. (1964), *Nero. The Man and Legend*, Londres, p. 7; Fernández Uriel .P. (1991), “Nerón y Neronismo. Ideología y Mito”, *Espacio Tiempo y Forma. Serie II, 4, Historia Antigua*, UNED, Madrid, pp.199-220; Fernández Uriel .P.-Palop., L. (2000) *Nerón. La imagen deformada*, Madrid; También: Achard, G. (1995), *Néron, Que Sais-Je?*, Presses Universitaires de France – PUF; Manning, C. E. (1985) “Acting and Nero’s Conception of the Principate”, *Greece and Rome*, 22, pp. 164-186. Más recientemente: Le Febvre, L. (2017), *Le mythe Néron*, col. Archaiologia, n° 544, Villeneuve d'Ascq Presses universitaires du Septentrion; Fournié, É. (2016), *Néron, la légende au regard de l'histoire*. Col. Archéologia, 543.

⁵ Sobre la figura de Séneca: Contreras, R. (1959) *Séneca, preceptor de Nerón*, Córdoba; Elorduy, E. (1968), “Séneca, preceptor de Nerón”, *Actas del III Congreso Español de Estudios Clásicos*,

2. Las obras de arte del Museo Nacional del Prado. Caracteres generales

Son contadísimas las obras de arte concernientes o relacionadas con Nerón, su historia y su entorno que se encuentran en el Museo Nacional del Prado. Estas se podrían circunscribir en dos grandes conjuntos:

1) Los Bustos con los retratos de los césares romanos datados en los siglos XVI y XVII, exportados de Italia, basados en la técnica retratística romana clásica.

2) La escultura, pintura y dibujo, cuya temática está inspirada en el contexto neroniano, catalogados dentro del movimiento romántico y neoclásico de los siglos XIX y XX. Tienen características diversas, destacando como nota fundamental la elección de los temas más escabrosos y más controvertidos de la vida y el principado de Nerón.

2.1. Siglos XVI-XVII: Los dos retratos de Nerón. El posible Otón.

Aunque muchas de las esculturas y retratos de Nerón fueron destruidos tras su muerte, se conserva una relativa variedad de imágenes suyas (además de contar con las efigies numismáticas), pues se hizo representar de formas muy diferentes, aunque siempre coincidentes en sus rasgos anatómicos generales, que han permitido que los escultores renacentistas y barrocos contaran con modelos bastante seguros para plasmar su imagen. El análisis de las fuentes históricas permite realizar una descripción bastante completa del personaje y suelen coincidir en su descripción sobre los rasgos del joven César como agradables, incluso, en la descripción senequista, en el tratado *Apokolokyntosis*, es descrito con epítetos dignos de un rey:

Este príncipe de bello rostro... (Suetonio, *Vita Ner.*, LI).

Tal aparece el César, tal Roma va a contemplar a Nerón, Su cara resplandece, como una dulce llama, como su cuello bajo los cabellos al aire. (Seneca, *Apoc.*, IV, 1, 30).

Los trabajos de los profesores Rosario Coppel, Miguel Ángel Elvira y Stephan Schröder son fundamentales para conocer las esculturas que se conservan en el Museo Nacional del Prado. Los que aquí se analizan pertenecerían a dos series de bustos de emperadores romanos realizados por los hermanos Juan Bautista y Nicolás Bonanome, que llegaron a la corte española en 1565 desde Roma (Juan Bautista ya trabajaba como escultor del rey) junto con Juan Antonio Sormano, también escultor real, en los años 1560 y 1565.⁶ Los hermanos Bonanome forman parte del grupo de escultores

Vol. 1, pp. 41-84; Zambrano, M. (1978), *El pensamiento vivo de Séneca*, Buenos Aires; M. Rodríguez Pantoja (Coord.) (1997), *Séneca dos mil años después. Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del bimilenario de su nacimiento*, Córdoba; Mangas Manjarrés, J. (2001), *Seneca o el poder de la cultura*; Madrid; Solana Pujalte, J. (Coord.) (2008), *La obra de Seneca y su pervivencia. 5 estudios*. Córdoba; Socas, F. (2008) *Séneca, cortesano y hombre de letras*, Sevilla.

⁶ Sobre estas obras de arte: Coppel Aréizaga, R. (1998), *Catálogo de la escultura de época moderna. Museo del Prado. Siglos XVI-XVIII*, Madrid, Museo del Prado, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 140-142; Coppel Aréizaga, R. (2001), "La colección de escultura del príncipe don Carlos (1545-1568)" *El coleccionismo de escultura clásica en España: Actas del simposio: 21 y 22 de mayo de 2001*, (Matteo Mancini, coord.), págs. 61-88; Elvira Barba, M.A.-

italianos llamados por Carlos I y Felipe II: Leon Leoni, su hijo Pompeo Leoni y su nieto Miguel, Jácome Trezo y su sobrino Antonio Sormano y Blas de Urbino, además de otros que trabajaron en El Escorial.⁷ Un documento del año 1565 afirma que Nicolás Bonanome mandó dos series de emperadores desde Roma a Madrid, también “*una testa d’uno fauno e quattro testicciole piccole*”, identificado con un *Fauno* (E00347) que se conserva en el Museo del Prado y trabajado en una traza y técnica muy semejante a la de los grandes bustos de emperadores⁸.



Fig. 1-1. Giovanni Battista y Nicola Bonanome, *Retrato de Nerón*, mármol, c. 1565.

Fig. 1-2. *Retrato de Nerón*, procedente de la zona Augustea (criptoportico del templo de Apolo). Museo Antiquario del Palatino (Inv. 618.5).

Fig. 1-3. *Busto de Nerón*, mármol, fechado en el siglo XVII. Colección Real.

Fig. 1-4. *Retrato de Nerón*, Museos Capitolinos, Roma.

Fig. 1-5. Anónimo, *Posible Marco Salvio Otón*, Colección Real.

Fig. 1-6. *Retrato de Marco Salvio Otón*, procedente del Museo Capitolino (inv. no. 121. Photo nº. 19).

Se analizan tres esculturas (E135, E154 y E201, Figs. 1-1, 1-3 y 1-5) que pertenecen a esta serie de doce emperadores, según se recoge en el inventario de los bienes del rey Felipe II, redactado después de su muerte. Estas esculturas fueron remitidas a la corte y, aunque no gustaron al rey, fueron enviadas a la Casa de Campo para decorar los jardines. La primera de estas esculturas (Fig. 1-1) es una magnífica cabeza identificada como Nerón, realizada en mármol por Giovanni Battista y Nicolo Bonanome, y fechada hacia el año 1565. (Sus medidas: Alto: 97 cm.; Ancho: 74 cm.; Fondo: 49 cm.; Peso: 124 Kg). Reproduce con pequeños cambios uno de sus últimos retratos de Nerón realizados, quizá, entre los años 66 al 68 (Fig. 1-2).

La cabeza está realizada en mármol blanco de Carrara. Luce un peinado de ondas, quizá desproporcionado en su volumen, y unas orejas demasiado puntiagudas. El torso, tallado en un gran bloque de alabastro rojizo oscuro (acaso *alabastro rosso*), muestra una túnica que rodea el cuello, y que parece sustituir en los hombros las

Schröder, S. (coords.) (1999), *Bajo el signo de Fortuna. Esculturas clásicas del Museo del Prado*, Caja Duero, Salamanca; Elvira Barba, M.A.-Schröder, S. (coords.) (1999), *Guía de escultura clásica. Museo del Prado*, Fundación Marcelino Botín, Santander; Elvira Barba, M.A.-Schröder, S.: (2000), Elvira Barba, M.A. (2000), “El retrato antiguo a través de las colecciones reales españolas”, *Las criaturas de Prometeo. Esculturas clásicas del Museo Nacional del Prado*, Fundación Marcelino Botín, Santander p. 17-55.

⁷ Sobre la llegada de estos artistas: Deswarte-Rosa, S. (1990), “Le cardinal Ricci et Philippe II: Le cadeau d’oeuvres d’art et envoi d’artistes”, *Revue de l’Art*, 88, pp. 53-62;

⁸ Texto extractado de Schröder, S. (2001), *El coleccionismo de escultura clásica en España*, Museo Nacional del Prado, pp. 49-54.

correas de la armadura (*ptériges*). Porta como ornamento y vestidura, una coraza (casi invisible); el paludamento (*Palludamentum*, manto púrpura de los generales romanos) se sujeta con fíbula de doble círculo. La peana, en mármol gris con vetas más claras, lleva inscrita la palabra: *NERON*.

Este retrato se inspira, tal vez, en determinados modelos de este César, como el representado por la cabeza que se conserva en el Museo Capitolino (también el de Antequera, Málaga), caracterizada por un peinado marcado en mechones ondulados y de gran volumen sobre la frente en una ordenación muy característica. El flequillo en mechones es propio de los Julio Claudios, destacan los de esta época por llevarlos en una onda que los alza sobre la frente y que encontramos en uno de sus sucesores, Otón.⁹ La cabeza está trabajada de manera muy parecida a las de *Vitelio* (E00158) y de *Vespasiano* (E00221) cuyos bustos también están realizados en alabastro macizo, si bien el busto de Nerón, aun siendo de un tamaño considerable, es algo más pequeño.

La Fig. 1-3 presenta un busto de Nerón, fechado en el siglo XVII y realizado en mármol. (Dimensión: Alto: 70 cm.; Ancho: 56 cm.; Fondo: 27 cm.; Peso: 39,8 Kg.), procedente de la Colección Real. Este segundo busto de Nerón *toracato* ha sido también analizado por el profesor Miguel Ángel Elvira. Siguiendo la descripción de este autor, presenta la cabeza realizada en mármol blanco de Carrara, con leves vetas grisáceas, y el torso está relaborado por aplicación de placas: sobre una base tallada en "tufo", bien visible por detrás. Se aprecia en el escote la coraza, mientras que los demás elementos —correas, paludamento y fíbula— aparecen compuestos con fragmentos de alabastro de distintas calidades, predominando los pliegues del *palludamentum* en bandas muy marcadas. La peana es de mármol gris oscuro con vetas más claras, que fue restaurada, y destaca en el gran pliegue que forma el paludamento sobre el pecho. R. Coppel supone que este busto pudo ser traído de Italia por Velázquez. Dado el estilo de la obra, resultaría verosímil, pero no tenemos ningún dato concreto que avale esta hipótesis. (Lo que debe quedar descartado, por razones estilísticas, es cualquier relación de la presente obra con otras dos que muestran una técnica semejante: el *Augusto* (E00390) y el *Calígula* (E00375). De cualquier modo, la cabeza es una copia barroca de uno de los retratos de Nerón más conocidos que se encuentra en la sala de los emperadores de los Museos Capitolinos (Fig. 1-4). Por desgracia, buena parte del rostro es restauración moderna y que parece corresponder a una etapa del final de su vida por el peinado con melena por detrás y barba. Como señala R. Coppel, en el Palacio Real se guarda una reproducción en bronce, con detalles estilísticos diversos lo que muestra el éxito de este retrato romano.¹⁰

La tercera escultura que se analiza es el denominado "Patricio romano antes llamado Nerón" (Fig. 1-5). Se trata de un busto mayor que el natural, fechado en el siglo XVI, realizado en mármol blanco, que representa a un hombre joven (Medidas:

⁹ Elvira Barba, M.A. (1999) "Las colecciones de antigüedades en el Museo del Prado", Elvira Barba, M.A.-Schröder, S. (coord.), *Bajo el signo de Fortuna. Esculturas clásicas del Museo del Prado*, Caja Duero, Salamanca, p. 22-39.

¹⁰ Ver Elvira Barba, M. A. (1999), *La púrpura del Imperio*, Museo del Prado, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, p. 70. También Coppel Areizaga, R. (2003), "La colección de un joven príncipe del Renacimiento: don Carlos y las esculturas inspiradas en el mundo antiguo", *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, N° 156, págs. 16-29.

Alto: 89 cm.; Ancho: 62 cm.; Fondo: 38 cm.; Peso: 102,2 Kg.). Está vestido con túnica, coraza y paludamento recogido por una fíbula sobre su hombro derecho. Según S. Schröder, el busto, que está realizado en un solo bloque de mármol de Portasanta, probablemente no sea original. Se describe como “*estatua de medio cuerpo, la caveza de mármol y el pecho de jaspe y se añaden los colores*”. Sin embargo, la parte que plantea más problema en su estudio es la cabeza, aunque, ha sido limpiada en época reciente y tiene algunas reparaciones y pequeños añadidos, posiblemente se trate de un retrato antiguo. Ya E. Barrón identificó este personaje con el “*Máximo*” que figura en el inventario de La Granja, identificación que Ricard también debatió, pero ambos investigadores coinciden en considerar a este personaje como no romano, aunque con muchas reservas y sin demasiados argumentos.

Más recientemente S. Schröder ha fechado esta parte de la escultura entre los años 65 y el 70, basándose en que esta pieza procede de las colecciones del Vaticano y por eso se trata con mucha probabilidad de un retrato antiguo, al que se añadiría la parte posterior y peana. Además, los caracteres de rasgos faciales y peinado, con el cabello dispuesto en mechones escalonados, se corresponden a los propios del final del periodo neroniano.¹¹

Es posible que se trate de un retrato del César Otón (*Marcus Salvius Otho Caesar Augustus*), el segundo de los cuatro césares que gobernaron el Imperio entre los años 68 y 69 tras la caída y suicidio del último de los Julio-Claudios, sucesor de Galba (Fig. 1-6). Esta identificación sería probable ya que se incluye en una colección de césares romanos procedentes del Vaticano y, además, tanto los rasgos faciales como el peinado que luce esta escultura se pueden identificar entre los caracteres propios retratos de Otón.

2. Siglos XIX y XX. La interpretación de la Historia: La escultura, la pintura y el dibujo

La escultura y la pintura y dibujo españoles del último tercio del siglo XIX y primer tercio del XX proporcionó algunas obras sobre temas relacionados o inspirados en este momento histórico neroniano. Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes fueron el marco que proporcionó buena parte de ellas, debido a que los primeros premios de esta exposición pasaban a formar parte de los fondos del Museo del Prado. Eduardo Barrón es un excelente ejemplo.

2.2. La escultura: Eduardo Barrón, Nerón y Séneca

Además de destacado escultor de la época, Eduardo Barrón¹² fue académico electo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1910 y conservador,

¹¹ Schröder, S. (2001), *El coleccionismo de escultura clásica en España, Museo Nacional del Prado*, p. 49; González Escribano, R. (2009), *El Museo del Prado: la colección de escultura, artes decorativas y dibujos* Museo Nacional del Prado. Madrid.

¹² Eduardo Barrón (Moraleja del Vino, Zamora, 1858-Madrid, 1911) comenzó su formación artística en Zamora con el escultor imaginero Ramón Álvarez, y en 1877 logró una beca de la Diputación Provincial de Zamora para cursar estudios en la Escuela Especial de Pintura y Escultura de Madrid, ciudad en la que tuvo como maestros a Ricardo Bellver y Elías Martín

precisamente, de la Sección de Escultura del Museo Nacional del Prado desde 1892, labor que se amplió a la de Restaurador en 1895. Ocupando dichos cargos, redactó el primer catálogo sobre escultura de la colección del Museo Nacional del Prado, titulado *Catálogo de la Escultura* (1908), documentando las esculturas datadas hasta el siglo XVIII, ya que las del XIX y XX habían pasado al recién creado Museo de Arte Moderno (MAM) en 1896.¹³



Fig. 2. Grupo *Nerón y Séneca*. Eduardo Barrón.

El grupo escultórico *Nerón y Séneca* que realizó fue premiado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904 con la medalla de oro de escultura, motivo por el que pasó a ser propiedad del Museo Nacional del Prado (Fig. 2). (Medidas: 210 x 265 cm; Nº I.: E00586). En esta obra hizo alarde de todos sus conocimientos escultóricos. El original de la obra se encuentra elaborado en escayola, si bien estaba pensada para ser reproducida en mármol, nunca llegó a ejecutarse. Durante muchos años estuvo en el Ayuntamiento de Córdoba. Se realizó una versión en bronce de la escultura de escayola sin tocar la superficie del original, que actualmente se encuentra en exposición permanente en Córdoba. Representa a Séneca, como tutor y preceptor de

Riesco. Pasó a Roma, donde gozó de la protección de los directores de la Academia Española, Pradilla y Palmaroli. Completó su formación en Italia, en especial estudiando la obra y la técnica de Miguel Ángel en Florencia y la Antigüedad clásica en Pompeya y Herculano, que luego habrían de servirle como referencia en sus obras como la escultura *Viriato*, por la que en 1884 obtuvo segunda medalla en la Nacional de Bellas Artes. Esta escultura "*Viriato*", realizada en bronce tiene como medidas 200 x 70 cm, actualmente en depósito en el Ayuntamiento de Zamora) [E612].

¹³ Ver: Barrón Casanova, E. (1977), *Barrón. Un escultor olvidado*, 1977, pp. 68-69 y 208, láms. 24-25 y 31; Pérez Reyes, C. (1978), *Del neoclasicismo al modernismo. Escultura*, «Historia del arte hispánico», Madrid, Alhambra, t. V, pp. 475-476 y 481; Pérez Reyes, C. (1985), *Eduardo Barrón. Escultor. 1858-1911*, Catal. expos., Zamora, Casa de la Cultura.

un joven Nerón, ambos sedentes y enfrentados, en una escena presidida por Minerva, diosa de la cultura, las artes y la guerra que se encuentra en pie, tras la figura del joven Nerón, apoyada sobre una pequeña columna, portando casco y égida. Sin duda el autor tenía un amplio conocimiento de la escultura clásica, debido a su formación en la Academia de España en Roma y su trabajo como conservador del Museo Nacional del Prado, pero su obra tiene quizá como mayor característica su versión un tanto libre y majestuosa, basada o inspirada en la representación escultórica clásica.

El Grupo está ejecutado con gran virtuosismo y dominio técnico, con figuras de sólido volumen y modelado, donde recalca la amplitud de los ropajes y la cuidada ejecución de los pliegues. Si bien resulta excesivamente ampulosa y no se ajusta a los caracteres del momento histórico de la Roma de la segunda mitad del siglo I (no concuerda ni con la posición ni con el tipo de pliegues propios de una toga del momento histórico al que pertenecen, pliegues más finos y mucho más abundantes). Destaca además, la austeridad y cierta dureza y aspereza en el tratamiento de las formas que contrasta con su grandiosidad y fuertes notas clasicistas, elaboradas con un alto virtuosismo técnico y la excelente calidad artística. Todo ello exalta tanto la belleza del conjunto como la destreza del autor en el extraordinario y minucioso estudio del atuendo y mobiliario, de cuidadísimo modelado. Muestra la obra en su conjunto una mezcla de sencillez, historicismo y ampulosidad característicos de la escultura del momento.

En cuanto a los personajes de las Figs. 3, la escultura que representa a Nerón (Fig. 3-1) posiblemente se inspiró en un retrato atribuido a Nerón Joven del Palatino, *capite velato* (Fig. 3-2), o, tal vez en el Nerón ya adolescente del Museo de Olbia (Fig. 3-3).



Fig. 3-1. Nerón del Grupo escultórico de E. Barrón.

Fig. 3-2. Nerón Joven *capite velato*, Museo Palatino.

Fig. 3-3. *Nerón joven*. Museo de Olbia.

Fig. 3-4. Seneca del Grupo escultórico de E. Barrón.

Fig. 3-5. El denominado Seneca. Museo Nacional de Nápoles.

Fig. 3-6. *Herma*, posible filósofo estoico Séneca. Antikensammlung, Berlin.

Nerón se representa *capite velato*, posición solo reconocida en los varones cuando celebraban una *Porta* una enorme *bullā*, (del latín, *bullā*, "burbuja"), el colgante o medallón que llevaba dentro un amuleto que se ponía a los niños libres varones nueve días después de su nacimiento hasta la adolescencia (al cumplir los 16 años tomaban la *toga praetexta*). Se llevaba alrededor del cuello, como amuleto para proteger a su portador contra los malos espíritus. Nerón aparenta una edad quizá demasiado avanzada para llevar *bullā* (por ejemplo, si se compara con los niños de la familia augustea representados en el friso sur del *Ara Pacis*). Usa unas botas y no *calcei patricii*. El peinado es quizá más acertado, aunque posiblemente llevaría el típico flequillo de mechones sobre la frente de los varones de la *Gens Julio -Claudia*.¹⁴

En cuanto a la segunda figura del grupo escultórico, Barrón tomó como modelo para Séneca un retrato apócrifo denominado "Séneca" (Fig. 3-4) que se conserva en el Museo de Nápoles, tenido en aquel momento por auténtico (Fig. 3-5), que copia con gran perfección. Hay otra probable identificación de Seneca filósofo de un *herma* bifronte que se conserva en el Antikensammlung de Berlín (Fig. 3-6) (el otro rostro del *Herma* se ha identificado con Crisipo de Solos, posible fundador del estoicismo).

Esta obra escultórica ha tenido una importante restauración y estudio técnico con el objetivo de identificar el trabajo original del artista y los añadidos en posteriores restauraciones, su técnica de ejecución y su estado de conservación.

Se elaboró una réplica con la empresa *FACTUM ART PROJECTS* que trabajó junto al Museo Nacional del Prado para rehacer las partes que faltaban de la escultura original en escayola que se utilizarían para el trabajo de restauración llevado a cabo por el museo. (Fig. 4). En este laborioso proceso de restauración ha jugado un importante papel un pequeño modelo realizado, que se exhibe en la sala VIII del Museo de Zamora, junto con otras obras del mismo escultor también donadas por la familia Barrón.¹⁵

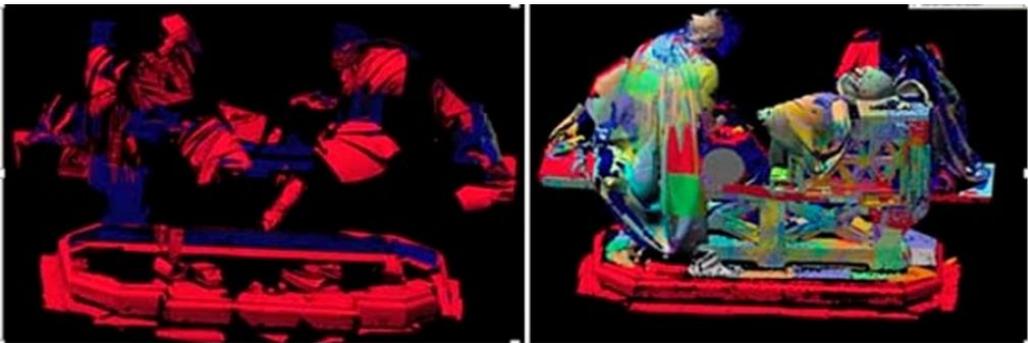


Fig. 4. Proceso de restauración y recreación del Grupo escultórico utilizando el sistema de escáner de triple luz blanca de Nub 3D.

¹⁴ J.Babelon, J. (1955), "L 'enfance de Néron", *Revue Numismatique*, 17, p. 129-133; Hans Rupprecht, G. (1986), "Die Bulla", *Bonner Jahrbücher* 186, pp. 133-164.

¹⁵ La información proporcionada al escanear la escultura se utilizó para realizar el facsímil en impresión estereolitográfica en 3D, probablemente sea la impresión 3D en alta resolución más grande realizada. La impresión estereolitográfica se terminó a mano, moldeada y fundida en bronce por Fademesa, Madrid. Además del escaneado en 3D se fotografió con precisión. El modelo se ha creado a partir de miles de vistas tomadas con el sistema de luz blanca Nub 3D.

Finalmente, podría añadirse como significación e interpretación de esta obra, el intento, de Eduardo Barrón, de retratar a los personajes buscando transmitir sus caracteres y plantea una composición de actitudes contrapuestas. Por una parte, enfatiza la elocuencia del orador y filósofo, en su tarea de transmitir los conocimientos y valores que le hicieron famoso, frente al gesto visiblemente áspero y retraído del futuro César. Objetivo que alcanza.

También la obra llega a sugerir al espectador el injusto final del filósofo cordobés, acusado de traición y obligado por el emperador a suicidarse, que ocurrió al menos diez años después, tras ser acusado de participar en la conspiración de Cayo Calpurnio Pisón del año 65. Un tema especialmente apreciado por la pintura y la escultura de temática histórica del siglo XIX español. Su atractivo residía tanto en los vínculos hispanos de Séneca como en su dramático final, a lo que se sumaba la ascendencia y calidad de su obra literaria, en especial los dedicados a la política e ideología filosófica y ética: la educación de los gobernantes, los valores morales o las obligaciones de los ciudadanos con su patria.

2.3. Pintura y dibujo basados en episodios del principado de Nerón

2.3.1. La muerte de *Agrippina Minor*

Con la emperatriz Agripina, su madre, Nerón sufriría una extraña relación que más de un autor ha definido como un complejo de Edipo, de amor primero que se transformó totalmente en odio después. Un padre extraño, violento y muerto demasiado pronto; una madre ambiciosa, educada en la intriga y el complot, acostumbrada a serpentear en los peligros del poder, acusada y condicionada al exilio. El mismo Nerón tuvo que sufrir y defenderse en las intrigas dinásticas. Todo ello influyó sin duda en su sensibilidad y en su desequilibrio psíquico.

No tardó en pesarle su madre que le reprendía amargamente [...]. Asustado de sus amenazas y su violencia, decidió darle muerte. [...] mandó enseguida matar a su madre y dijo que se había suicidado al ver descubierto su crimen. Añádanse circunstancias atroces y se citaron testigos. Se sabe que acudió a ver el cadáver, que lo tocó por todas partes, alabó algunas de las formas, criticó otras y que, sintiendo sed durante el examen, hizo que le sirvieran de beber. (Suetonio, *Vida de los doce Césares, Nero, XXXIV*).

Séneca escribió una carta al Senado en la que justificaba a Nerón y explicaba cómo Agripina había conspirado en contra de su hijo. Este hecho ha sido muy criticado con posterioridad, y ha sido germen frecuente de las acusaciones contra Séneca en su labor al lado del César, cuya situación empeoró tras la muerte de Afranio Burro en el año 62, al haber perdido buena parte de su poder político y de sus apoyos.¹⁶ Este momento histórico, plasmado en la narración de Suetonio, ha sido

¹⁶ Las lecturas de las fuentes indican que desde el principio Nerón no se dejaría manipular, ni siquiera por Séneca ni por su madre, Agripina a quien apartó del gobierno al año siguiente de su ascendencia al principado. Al no lograr frenar sus injerencias, ordenó el matricidio. Sobre Agripina: D'Anna, G. (1992), "Uno straordinario personaggio femminile. Agrippina minore". *La*

interpretado concretamente en dos obras depositadas en los fondos del Museo Nacional del Prado.

2.3.1.1. Arturo Montero y Calvo, *Nerón ante el cadáver de su madre Agripina*

Arturo Montero y Calvo realizó una pintura de óleo sobre lienzo con la que participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887, obteniendo la 2ª medalla en dicha exposición, por lo que fue adquirida en este mismo año por el Museo del Prado, pasando a formar parte de su colección (Número de catálogo P06371; nº532. Medidas: 331 x 500 cm.). (Fig. 5).

El tema de esta pintura se inspira en este último párrafo del capítulo XXXIV de Suetonio en su *Vita Neronis*. Es una obra realista, con un cuidado colorido donde predominan los blancos en el centro de la composición: el lecho donde yace Agripina, representada como un cuerpo femenino semidesnudo y extendido, en torno al cual se desarrolla la composición formada por otros cinco personajes masculinos en pie que la rodean: Nerón, que actúa tal y como describe Suetonio, y se distingue por ser el único personaje situado frente al espectador, además por esa mancha de color rojo que se puede identificar como el *palludamentum* (manto púrpura de los imperatores romanos) y que destaca sobre una vestidura blanca. Lleva diadema, barba y aros de oro en la muñeca izquierda.



Fig. 5. Arturo Montero y Calvo, *Nerón ante el cadáver de su madre Agripina*.

Frente a él, se sitúan otros cuatro personajes, el segundo de ellos, presenta el contraste azul de su manto, porta una extraña diadema con ínfulas (inapropiada en un patricio). Pero el personaje que más llama la atención es el último de ellos, en actitud pensativa, detrás, que posiblemente pudiera identificarse con Séneca.

storia, la letteratura e l'arte a Roma da Tiberio a Domiziano. Atti del convegno, Mantova, 4, pp-61-79; Barret, A.A. (1999), Agrippina: Sex, Power, and Politics in the Early Empire, Yale, U.P.

Tanto el entorno arquitectónico (decoración parietal, elementos arquitectónicos, mobiliario), así como el tratamiento de los ropajes en general, han sido estudiados y representados con cuidada fidelidad.

2.3.1.2. Domenico Maria Servidori, *Muerte de Agripina*

Domenico Maria Servidori fue un excelente calígrafo y dibujante de cuya obra se conoce muy poco. Aparece en un texto extractado de M. Mena Marqués.¹⁷ Es el autor de esta segunda representación de la muerte de Agripina, de procedencia de la Colección Real, fechada en 1775. Se trata de un dibujo en forma cuadrada, realizado a pluma con una técnica “Aguada parda” en papel amarillento (Medidas: Alto: 530 mm.; Ancho: 640 mm; Número de catálogo: D03332).¹⁸

En este dibujo destaca la representación de personajes e interior de un espléndido entorno palaciego tratados con mucho detalle. Es una escena que transcurre en una suntuosa sala con grandes elementos arquitectónicos neoclásicos. A la izquierda, Agripina, recostada en el lecho, acompañada por sus doncellas; a la derecha, entran tres soldados legionarios con las espadas preparadas, con cascos con penachos, enviados por Nerón, para darle muerte. Se acentúa, además, el movimiento, la conmoción y la inquietud conseguidos en la escena.



Fig. 6. Domenico Maria Servidori, *Muerte de Agripina*.

2.3.2. La Conjuración de Pisón y la muerte de Séneca

Se produjeron dos conspiraciones durante el principado de Nerón: las protagonizadas por Pisón y Viniciano, ambas fueron durísimamente reprimidas. Sin embargo, fue realmente la primera, sucedida en el año 65 llevada a cabo por Calpurnio Pisón, la

¹⁷ Mena Marqués M. (1990), *Catálogo de dibujos. VII. Dibujos italianos del siglo XVIII y del siglo XIX*, Museo del Prado, p. 134 Su primer maestro fue el padre Antonio Piaggio de Génova y más tarde el abate Pucci de Urbino. Ingresó en la congregación romana de los Fate Bene Fratelli del Hospital de San Giovanni Calabita. (Roma, 1724 - Madrid, 1790); Reyero, C. (1992), “Los temas históricos de la pintura española del siglo XIX”, *La pintura de historia del siglo XIX en España*, p. 40.

¹⁸ Mena Marqués, M. (1990), *Catálogo de Dibujos. VII. Dibujos Italianos del Siglo XVIII y del Siglo XIX*, [s.n], Madrid, pp. 133-134, nº 255.

que tuvo, posiblemente, más notables consecuencias en la política neroniana. Su represión produciría la muerte de notables políticos e intelectuales, entre ellos, personajes de la talla de Petronio y Séneca, cuya muerte así es narrada por Tácito:

Mandó entrar a un centurión para que le notificase que debía morir. Sin dejarse turbar, pide Séneca su testamento y, ante la negativa del centurión, se vuelve hacia sus amigos, diciendo que, *“puesto que se le prohibía agradecer sus servicios, les deja al menos el único bien que le restaba, pero el más hermoso de todos: la imagen de su vida. Si guardaban su recuerdo hallarían en el renombre de la virtud la recompensa de su constante amistad”*. Y como llorasen, Séneca les habló primero con sencillez; después, con tono más severo, les reprendió y aconsejó firmeza. Les preguntaba *“qué había venido a ser sus lecciones de prudencia, dónde estaban los principios que habían meditado durante tantos años contra la fatalidad. Porque, en fin, ¿quién no conocía la crueldad de Nerón? Al martirio de su madre y de su hermano no le restaba más que ordenar también la muerte del hombre que le había educado e instruido.*

[...] Después de estas palabras se cortaron, a un tiempo, las venas de los brazos. Séneca, cuyo cuerpo débil por su ancianidad y delgado por la abstinencia dejaba muy lentamente escapar la sangre, se abrió también las venas de las piernas y rodillas. Fatigado por el dolor, temiendo que su sufrimiento abatiese el valor de su esposa y también por no alterarse al presenciar los tormentos de ella, la persuadió a retirarse a otro aposento... Ordenó, a continuación, que le introdujesen en la sala de baños calientes y, rociando con el agua a los presentes, dijo que ofrecía aquella libación a Júpiter libertador. Por fin, entrando en el baño, lo sofocó el vapor. Su cuerpo fue incinerado sin ceremonia alguna. Así lo habían prescrito en su testamento cuando, siendo rico y poderoso, pensaba en sus últimos momentos. (Tácito, *Ann.*, XV, 51-54).

Este acontecimiento fue interpretado en dos obras que se encuentran en la colección del Museo Nacional del Prado.

2.3.2.1. Pedro Pablo Rubens, *La muerte de Séneca*

Destaca la magnífica pintura barroca realizada por el taller del maestro de Amberes Peter Paul Rubens en torno al año 1612 y de la que se conservamos dos ejemplares con muy escasas diferencias: uno de ellos en el Museo Nacional del Prado y otro en la Alte Pinakothek de Múnich. (Fig. 7).¹⁹ En ambos la figura de Séneca aparece imponente, ocupando un papel de centralidad en la escena, interpretado como un hombre anciano de pelo cano, con la musculatura tonificada, pero la piel algo arrugada y flácida, en la que se percibe el paso del tiempo. Está casi desnudo, tan solo cubierto con un paño blanco de pudor, de pie e introducido en un recipiente

¹⁹ Néret, G. (2006), *Pedro Pablo Rubens. 1577-1640. El Homero de la pintura*. Colonia: Taschen. ; Büttner, N. : (2006), *Herr P. P. Rubens*. Göttingen 2006; Pérez Preciado, J.J.- Vergara, A. (2011), *Rubens (guía de la colección)*. Madrid, Museo Nacional del Prado.

excesivamente pequeño. El filósofo aparece con la mirada perdida en el horizonte, contemplando una línea que se hallaría detrás de nosotros. No se dirige al espectador, ni parece querer comunicarse con él, sino que solo parece importarle la trascendencia del momento, ya que se encuentra en el umbral entre la vida y la muerte.

El resto de personajes asisten al maestro. Se han identificado con los dos amigos que le asistieron. Sin embargo, no aparece su esposa Pompeya Paulina, que según Tácito le acompañaba en su final, y detrás parecen ser algunos soldados romanos, que llegarían con el tribuno que le anunciaba su condena. Todos estos personajes que rodean la figura de Séneca lucen una indumentaria coetánea a la época de Rubens. La iluminación y la composición son típicamente barrocas, recordando los contrastes de claroscuro de Caravaggio y las diagonales que forman los personajes de alrededor.



Fig. 7-1. Pedro Pablo Rubens, *La muerte de Séneca*, Museo Nacional del Prado.

Fig. 7-2. Pedro Pablo Rubens, *La muerte de Séneca*, Alte Pinakothek de Munich.

En líneas generales, esta pintura representa con gran destreza un momento dramático, de dolor y tragedia contenida muy logrados. Sin embargo el dramatismo de la escena es tratado con cierta naturalidad por quienes rodean a Séneca, que actúan y contemplan el suceso con casi relativa impasividad. La mirada de Séneca no es de dolor, tampoco refleja imperturbabilidad, no parece transmitir dolor físico sino que se concentra en el momento y en su decisión y lo acepta demostrando su estoicismo. Tal vez sea el verdadero sentido con el que debería interpretarse la escena.

2.3.2.2. Manuel Domínguez Sánchez, *Séneca, después de abrirse las venas se mete en un baño y sus amigos, poseídos de dolor, juran odio a Nerón que decretó la muerte de su maestro*

Es muy diferente la representación academicista y tardorromántica de esta obra, cuyo autor, Manuel Domínguez Sánchez, recibió la primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes en el año 1871, y como tal, se conserva también en el Museo del Prado. (Fig. 8).²⁰ La escena destaca por un cuidadoso entorno, que parece

²⁰ Díez, J.L. (Coord.) (1992), *La pintura de historia del siglo XIX en España*, cat. exp., Madrid, Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, pp. 292-297; Ossorio

encuadrarse en una habitación circular en cuyo centro se desarrolla la escena. La utilización de la gama de colores oscuros y cálidos (azul, rojizo y distintos ocres) produce una gran armonía y penumbra, pero también contribuye a establecer una atmósfera trágica entre las figuras. Esta obra recibió en su tiempo unos comentarios muy elogiosos, sin embargo también tuvo críticas contrarias y fue calificada de una gran afectación “como si se representara una escena teatral, excesivamente efectiva si se quiere”, señalando la falta de veracidad en varios detalles del cuadro, como la irreconocible identidad del rostro de Séneca, ya identificado entonces, o la ausencia de dolor o agonía en su rostro, mientras que otros comentaristas interpretaron el dolor contenido de los discípulos como una falta de expresión en sus afectos.²¹ Séneca, ya muerto, deja caer uno de sus brazos sobre el borde de la gran bañera, que recuerda *La muerte de Marat*, de Jacques-Louis David, quien también produjo una obra sobre esta temática. Llama la atención un ánfora griega de figuras rojas junto a la bañera y la expresividad casi trágica de la figura del centro de la composición con signos visibles de dolor por la pérdida del maestro, ante la indiferencia de las otras cuatro que rodean la escena, que parece que no prestan atención a lo que acaba de suceder y que, según el larguísimo título, están jurando venganza por la muerte del maestro.



Fig. 8. Manuel Domínguez Sánchez, *Séneca, después de abrirse las venas se mete en un baño y sus amigos, poseídos de dolor, juran odio a Nerón que decretó la muerte de su maestro.*

y Bernard, M. (1975), *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX [1883-1884]*, Madrid, Giner, 1975, pp. 187-188.

²¹ Así, Ossorio reproduce un juicio que resume las alabanzas que mereció la pintura: «La agrupación de las figuras es inteligente, y sus líneas producen un resultado bellissimo; la ejecución es franca y espontánea, sin caer en el exceso de convertir el cuadro en un bosquejo de primera intención; el color bien sentido y sobrio, ni presenta una brillantez excesiva, ni peca de la monotonía y frialdad a que parece inclinarse por desgracia una gran parte de nuestra escuela moderna; y por último, el estilo, ajeno a las exageraciones idealistas y realistas que tanto perjudican al arte, se conforma a las reglas del acertado naturalismo que distingue en general a la pintura española» Díez, J.L. (Coord.) (1992), *La pintura de historia del siglo XIX en España, cat. exp.*, Madrid, Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, p. 294.

2.3.3. Isidoro Lozano Sirgo, *San Pablo sorprendido por Nerón en el momento de convertir a Sabina Popea*

Pintor y grabador de mediados del siglo XIX, Isidoro Lozano Sirgo estudió en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, discípulo de Federico de Madrazo. Continuó su formación en Roma como Miembro de la Academia de Arqueología y Geografía y de la Sociedad Económica Matritense y profesor en el Conservatorio de Artes. Concurrió con asiduidad a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, obteniendo segunda medalla en 1858 por esta obra pictórica (Pintura al óleo sobre lienzo; Medidas: Alto: 178 cm; Ancho: 301 cm). (Fig. 9).



Fig. 9. Isidoro Lozano Sirgo, *San Pablo sorprendido por Nerón en el momento de convertir a Sabina Popea*

El tema es totalmente imaginativo, sin ninguna relación con el contexto histórico, como el entorno de la escena, el vestuario de los personajes (tanto el atuendo de Popea Sabina, como el de San Pablo en el centro de la escena, togado con laticlavia senatorial son inapropiados desde la perspectiva histórica).²²

²² Sobre la introducción del cristianismo y la posible primera persecución contra los cristianos en este contexto histórico, donde se situaría el tema de esta pintura, hay una importante bibliografía. Ver entre otros: González Salinero, R. (2015, *Las persecuciones contra cristianos en el Imperio Romano*, Madrid-Salamanca, pp.73-75; Fernández Uriel, P. (1990), “El incendio de Roma del año 64: Una nueva revisión crítica”, *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie Historia Antigua, 3 págs. 61-84.; Benko, St. (1969), “The edict of Claudius of A.D. 49 and the instigator

El autor logra un fondo de perspectiva con el claroscuro y la luz del segundo plano de la obra, que podría identificarse como un posible peristilo romano, donde se encuentran dos personajes secundarios, uno de ellos identificado como Nerón, que contemplan la escena. Destaca la delicadeza de los colores, predominando unos tonos claros y muy suaves.²³

2.3.4. Francisco Torras y Armengolm *Nerón huyendo de Roma*

Dice Suetonio en su *Vita Neronis*:

A pesar de todo, se detuvo y buscó un refugio para meditar lo que podía hacer. Su liberto Faón le ofreció su casa de campo, situada entre la vía Salaria y la Nomentana, a cuatro millas de Roma. Vestido con la túnica y los pies desnudos como se encontraba, montó a caballo; iba envuelto en un manto viejo y desteñido; llevaba la cabeza cubierta y un pañuelo delante del rostro; acompañábanle cuatro personas, entre ellas Sporo. En cierto momento, sintió temblar la tierra, rasgó un relámpago la tiniebla y le invadió el terror; al pasar cerca del campamento de los pretorianos, oyó los gritos de los soldados que le lanzaban imprecaciones y hacían votos por Galba. Un viajero, al ver el pequeño grupo, dijo: Estos persiguen a Nerón. Otro preguntó: ¿Qué hay de nuevo en Roma, con respecto a Nerón? El hedor de un cadáver abandonado en el camino hizo retroceder a su caballo; le cayó el pañuelo con que se ocultaba el rostro, y un veterano pretoriano le reconoció y le saludo por su nombre; llegado a un camino de travesía, despidió los caballos, penetró entre abrojos y espinas, en un sendero cubierto de zarzas en el que no podía avanzar más que haciendo tender ropas bajos sus pies, y llegó así con gran trabajo a las tapias de la casa de campo en una cantera de la que habían sacado arena, pero él replicó que no quería enterrarse vivo, y habiéndose detenido para esperar que abriesen la entrada secreta de la casa, cogió en la mano agua de una charca, y dijo antes de beberla: He aquí los frescos de Nerón. Comenzó después a arrancar las zarzas que se habían enredado en su manto, y hecho esto, por un agujero abierto debajo de la tapia, fue arrastrándose sobre las manos, hasta la habitación más próxima, en la que se acostó sobre un jergón cubierto con una vieja manta. Atormentábase de cuando en cuando el hambre y la sed, y le ofrecieron pan de mala calidad, que rehusó, y agua templada, de la que bebió un poco”. (Suetonio, *Vita Neronis*, XLVIII).

Se trata de una estampa de creación realizada por Francisco Torras (Tarrasa (Barcelona), 1832-Madrid, 1878), un escultor, pintor y grabador que cultivó la pintura religiosa, el retrato y el bodegón. Esta estampa está clasificada como el número 28 del primer volumen de la colección *El Grabador al Aguafuerte*, que se puso a la venta en

Chrestus”. *Theologische Zeitschrift* 25, pp. 406-418; Praet, D. (2014), *Violence against Christians and violence by Christians*, Albert Geljon, Riemer Roukema (eds.). *The first three centuries: Violence in Ancient Christianity, Victims and Perpetrators*, Vol.25, pp. 31-55.

²³ Gaya Nuño, J. A. (1966), *Arte del siglo XIX*, «Ars Hispaniae», Madrid, Plus Ultra, t. XIX, p. 323; García Loranca, A.- García-Rama, J. R. (1992), *Pintores del siglo XIX: Aragón, La Rioja, Guadalajara*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y La Rioja; Ossorio y Bernard, M. (1975), *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX [1883-1884]*, Madrid, Giner, pp. 391-393.

la séptima entrega de 1874, editada por la Sociedad de Artistas (que pretendía, impulsar la reproducción de las obras de los grandes maestros, sobre todo de sus dibujos menos conocidos), realizada en técnica de aguafuerte, Aguatinta, sobre papel verjurado. (Medidas: Alto: 321 mm; Ancho: 470 mm; Alto huella de la plancha: 220 mm; Ancho huella de la plancha: 280 mm. Número de catálogo G01979) (Fig. 10).²⁴ Esta entrega comprendía de la estampa número 25 a la 28. La lámina de cobre se conserva en la Calcografía Nacional, Madrid (R. 5219). En el Gabinete de dibujos y estampas del Museo del Prado, se conserva completo el primer volumen de esta serie (de la G01952 a la G01999).



Fig. 10. Francisco Torras y Armengol, *Nerón huyendo de Roma*

La escena que representa puede identificarse con la descrita por Suetonio sobre la huida de Nerón de Roma, tras la sublevación de Galba y Vindex en el año 68, que dio paso al final de la etapa Julio-Claudia y al denominado “Año de los cuatro emperadores”.²⁵ En su fuga, Nerón fue acompañado por sus libertos Faón y Sporo, que podrían, tal vez, identificarse con los personajes más cercanos a Nerón sosteniéndole por detrás y del brazo, ayudados por otros dos personajes que se encuentran en su entorno (“penetró entre abrojos y espinas, en un sendero cubierto de zarzas en el que no podía avanzar más que haciendo tender ropas bajos sus pies [...] acompañábanle cuatro personas, entre ellas Sporo”).

La obra quiere provocar una impresión de profundidad (los planos del fondo a través de los árboles, las sombras y la perspectiva de la ciudad de Roma), de movimiento e, incluso, de dramatismo, y lo consigue. Figuras y paisaje producen inquietud, movimiento, desasosiego, inseguridad, propios de la trascendente situación

²⁴ Biblioteca Nacional de España, (1981), *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, Madrid, pp. 188, n.2131-1; *Museo del Prado. (1992), Catálogo de estampas*, pp. 304, n.1568; Calcografía Nacional (España), (2004) *Calcografía Nacional: catálogo general*, I, Madrid, pp. 549, n. 4621.

²⁵ Greenhalgh, P. (1975), *The year of the four emperors*, Hardcover; Morgan, G. (2006): *The Year of Four Emperors*, Londres.

histórica que se describe (en cierto momento, sintió temblar la tierra, rasgó un relámpago la tiniebla y le invadió el terror).

Son extremadamente expresivos la expresión de los rostros y los movimientos de los personajes, los trazos ondulantes de las formas, en especial el enorme pliegue de la vestidura de los personajes, sobre todo la de Nerón, quizá aludiendo al “manto viejo y desteñido en el que iba envuelto” y en los claroscuros, demostrando que era un maestro consagrado en la composición y del modelado, como así era reconocido en la Academia de Bellas Artes de San Fernando²⁶.

Solo algunas breves reflexiones de un historiador de la Antigüedad y a modo de conclusión: Nerón, su figura, su gobierno, incluso su entorno personal, ideológico y cultural, no han sido objeto de un interés notable y ni mucho menos, destacado, no ha recibido la atención alcanzada por otros personajes y momentos de la Historia. Prueba de ello son las contadas obras de arte dedicadas en el Museo Nacional del Prado.

Es nota general de todas ellas la plasmación de una imagen negativa y el único interés por la visión trágica de sus acciones y momentos de su principado (muerte de su madre, de su preceptor, su huida de Roma...).

Estas pocas piezas, depositadas en el Museo Nacional del Prado, pueden calificarse como una excepción y, como tales, son especiales. De su análisis se desprenden dos características importantes: además de la calidad técnica, la maestría de sus autores e, incluso la belleza artística lograda en su conjunto, podría añadirse, como segunda peculiaridad el virtuosismo y la imaginación de sus obras, siendo extraordinariamente escasos los intentos de búsqueda de una autenticidad y rigor de la realidad histórica.

Aun así, las nueve obras descritas presentan, de algún modo, un momento de la Historia que ha permanecido y ha llegado a nosotros, dando su versión o la de su entorno, ya sea a través de lo que representan, de lo que esconden o lo que quieren transmitir.

Por ello, el historiador siempre añadirá al valor de la obra de arte en sí, otra estimación como indudable testimonio iconográfico de un personaje o su contexto histórico modificado y transformado a lo largo del paso de los años. Como tal puede iluminar y completar lo que otros testimonios, textos y artículos documentan.

El Arte nos permite ver plasmados de forma diferente las luchas de poder, las nuevas formas de pensar, pero, sobre todo, las formas de ver, a lo largo de los tiempos, la Historia del pasado romano.

3. Bibliografía

- Achard, G. (1995), *Néron, Que Sais-Je?*, Presses Universitaires de France - PUF.
- Barret, A.A. (1999), *Agrippina: Sex, Power, and Politics in the Early Empire*, Yale, U.P.
- Benko, St. (1969), “The edict of *Claudius* of A.D. 49 and the instigator Chrestus”, *Theologische Zeitschrift* 25, pp. 406-418.
- Bishop, J. (1964), *Nero. The Man and Legend*, London.
- Babelon, J. (1955), “L’*enfance de Néron*”, *Revue Numismatique*, 17, pp. 129-137.

²⁶ Balbás Ibáñez, M. ^a S. (2006), *E.M.N.P.*, tomo VI, pp. 2088-2089.

- Cizek, E. (1981), *Néron*, Paris.
- Contreras, R. (1959), *Séneca, preceptor de Nerón*, Córdoba.
- Coppel Aréizaga, R. (1998), *Catálogo de la escultura de época moderna*. Museo del Prado. Siglos XVI-XVIII, Madrid, Museo del Prado, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 140-142.
- Coppel Aréizaga, R. (2001), “La colección de escultura del príncipe don Carlos (1545-1568)”, *El coleccionismo de escultura clásica en España*, Actas del simposio, 21 y 22 de mayo de 2001, (Matteo Mancini, coord.), pp. 61-88.
- D’Anna, G. (1992), “Uno straordinario personaggio femminile. Agrippina minore”. *La storia, la letteratura e l’arte a Roma da Tiberio a Domiziano. Atti del convegno, Mantova*, 4, pp-61-79
- Elvira Barba, M.A.-Schröder, S. (coord.), (1999), *Bajo el signo de Fortuna. Esculturas clásicas del Museo del Prado*, Caja Duero, Salamanca.
- Elvira Barba, M.A. (1999), “Las colecciones de antigüedades en el Museo del Prado”, Elvira Barba, M.A.-Schröder, S. (coord.), *Bajo el signo de Fortuna*, op. cit., pp. 22-39.
- Elvira Barba, M.A.-Schröder, S. (coord.), (1999), *Guía de escultura clásica. Museo del Prado*, Fundación Marcelino Botín, Santander.
- Elvira Barba, M.A.-Schröder, S. (2000), *Las criaturas de Prometeo. Esculturas clásicas del Museo Nacional del Prado*, Fundación Marcelino Botín, Santander.
- Elvira Barba, M.A.-Schröder, S. (2000), “Las criaturas de Prometeo”, *Las criaturas de Prometeo*, op. cit., pp. 13-16.
- Elvira Barba, M.A. (2000), “El retrato antiguo a través de las colecciones reales españolas”, *Las criaturas de Prometeo.*, op.cit., pp. 17-55.
- Elvira Barba, M.A. (2008), “Esculturas clásicas del Albertinum de Dresde y el Museo del Prado”, *Entre dioses y hombres*, Stephan F. Schröder (coord.), pp. 122-133.
- Elorduy, E.: (1968), “Séneca, preceptor de Nerón *Actas del III Congreso Español de Estudios Clásicos*, Vol. 1, pp. 41-84.
- Fernández Uriel, P. (1991), “Nerón y Neronismo. Ideología y Mito”, *Espacio Tiempo y Forma. Serie II*, 4, Historia Antigua, UNED, Madrid, pp. 199-220.
- Fernández Uriel, P-Palop, L. (2000,) *Nerón, la imagen deformada*, Madrid.
- Fernández Uriel, P. (1990), “El incendio de Roma del año 64: Una nueva revisión crítica”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie Historia Antigua*, 3 págs. 61-84
- Fournié, É. (2016), *Néron, la légende au regard de l’histoire*. Col. Archéologia, 543.
- González Salinero, R. (2015), *Las persecuciones contra cristianos en el Imperio Romano*, Madrid-Salamanca.
- Grau, D. (2015), *Néron en Occident. Une figure de l’histoire*. Collection Bibliothèque des idées, Paris, Gallimard.
- Greenhalgh, P. (1975), *The year of the four emperors*, Hardcover.
- Hano, M. (1994), “Images du règne de Néron chez les artistes depuis le XIIIème siècle. Thèmes et sources”, *Neronia*, 5. *Néron. Histoire et légende. La peinture et le dessin: Thèmes et sources*, Actes du Ve Colloque international de la SIEN, Clermont-Ferrand – Saint-Etienne, pp. 409-456.

- Le Febvre, L. (2017), *Le mythe Néron*, Col. Archaiologia, nº 544, Villeneuve d'Ascq Presses universitaires du Septentrion.
- Mangas Manjarrés, J. (2001), *Seneca o el poder de la cultura*, Madrid.
- Morgan, G. (2006), *The Year of Four Emperors*, Londres Picard, G.Ch., (1962), *Auguste et Néron. Les secrets de l'Empire*, Paris.
- Praet, D. (2014), "Violence against Christians and violence by Christians", Albert Geljon, Riemer Roukema (eds.): *The first three centuries: Violence in Ancient Christianity, Victims and Perpetrators*, Vol.25, pp.31-55.
- Rodríguez Pantoja, M. (Coord.) (1997), *Séneca dos mil años después. Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del bimilenario de su nacimiento*, Córdoba.
- Socas, F. (2008), *Séneca, cortesano y hombre de letras*, Sevilla.
- Solana Pujalte, J. (Coord.) (2008), *La obra de Seneca y su pervivencia. 5 estudios*. Córdoba.
- Zambrano, M. (1978), *El pensamiento vivo de Séneca*, Buenos Aires.