

## LAS TERMAS ESTABIANAS DE POMPEYA COMO PATRIMONIO ESCENOGRÁFICO EN LA PINTURA DEL SIGLO XIX: LA ATRIBUCIÓN DE «BAÑOS» DE SOROLLA

### The Estebian Baths of Pompeii as scenographic heritage in the 19<sup>th</sup> Century Painting: The Attribution of Sorolla's "baños"

ANA VALTIERRA LACALLE

Universidad Complutense de Madrid

[anavalti@ucm.es](mailto:anavalti@ucm.es)

ORCID: 0000-0003-2710-8794

Recibido: 13/03/2025

Aceptado: 02/09/2025

DOI: 10.51743/cai.595

#### RESUMEN

En 1886 Sorolla visitó Pompeya, dibujando aquello que era de su interés. El valenciano se detuvo con especial vocación en una estructura que hemos identificado como el *apodyterium* femenino de las Termas Estabianas, excavado unos años antes. Este enclave habría despertado la atención de los pintores de la segunda mitad del siglo XIX para ser usado como marco escenográfico de las pinturas de baños, acorde a los estudios de desnudo de la época. Fueron los mismos pintores quienes hicieron circular estas imágenes, lo que explica el interés de Sorolla por este espacio y la inclusión del tema en su repertorio. Este espacio vinculado a Pompeya se convirtió en un referente en la pintura de baños del siglo XIX, usado como marco escenográfico para el

#### ABSTRACT

In 1886 Sorolla visited Pompeii and drew what was of interest to him. The Valencian stopped with special interest in a structure that we have identified as the female *apodyterium* of the Stabian Baths, excavated a few years earlier. This enclave would have aroused the interest of the painters of the second half of the 19th century. It was used as a scenographic frame for the bath paintings, in accordance with the nude studies of the time. It was the painters themselves who circulated these images. This explains Sorolla's interest in this space and the inclusion of the subject in his repertoire. This space linked to Pompeii thus became a point of reference in 19th-century bathroom painting. It was used as a theatrical setting for these scenes, which had a

desarrollo de estas escenas que permitían una doble ventaja: la inserción del motivo antiguo en el más puro sentido arqueológico y el desarrollo del desnudo académico.

**PALABRAS CLAVE:** Recepción del mundo clásico, iconografía clásica, *apodyterium* femenino, dibujo, arquitectura romana.

twofold advantage. On the one hand, the inclusion of the ancient motif in the purest archaeological sense, and on the other, the use of the academic nude.

**KEY WORDS:** Reception of the classical world, classical iconography, female *apodyterium*, drawing, Roman architecture.

## 1. INTRODUCCIÓN: LA LLEGADA DE SOROLLA AL YACIMIENTO ARQUEOLÓGICO DE POMPEYA<sup>1</sup>

Joaquín Sorolla y Bastida ingresó en octubre de 1878 en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, donde el peso de los descubrimientos arqueológicos de Pompeya y Herculano en la formación académica era grande. El yacimiento, sumido en plenas campañas arqueológicas, era un punto fundamental en el acercamiento del mundo clásico a los estudiantes, usándose los vaciados de las esculturas para el aprendizaje del dibujo<sup>2</sup>.

En 1884 ganó la pensión en Roma de la Diputación Provincial de Valencia<sup>3</sup>, pudiendo continuar sus estudios artísticos allí a partir de enero de 1885. A finales de verano de ese mismo año, y tras una breve estancia en París, comenzó a viajar por Italia realizando notas de color de los sitios que visitaba<sup>4</sup>. Por estos dibujos que conservamos, sabemos que entre el otoño de 1885 y la primavera de 1886 estuvo en Pisa, Florencia, Venecia y Nápoles<sup>5</sup>.

A pesar de que la pensión de la Diputación hacía que los beneficiarios se alojaran normalmente en Via Margutta, la relación con la Academia Española de Roma —que se había inaugurado el 5 de agosto de 1873, acogiendo a doce alumnos que estaban becados durante tres años— era estrecha. A partir del segundo año de estancia, y siempre con

<sup>1</sup> Esta publicación se realizó en el marco de una estancia de investigación en el Museo Sorolla dirigida por su director, Enrique Varela Agüí, y la conservadora Sonia Martínez Requena, a quienes quiero expresar mi profundo agradecimiento por su generosidad, acogida y cariño. También a todo el personal del Museo, que han sido facilitadores del trabajo con un trato personal impecable durante toda mi estancia.

<sup>2</sup> Valtierra Lacalle, 2023c, pp. 235-262.

<sup>3</sup> El concurso fueron tres ejercicios: la ejecución de un modelo natural, el tema *Isaac bendiciendo a Jacob* y el tercero, al que solo concurrieron Joaquín Sorolla y Constantino Gómez Salvador, consistió en desarrollar el tema *El Palleter declarando la guerra a Napoleón*. Véase Pérez Velarde, 2022, pp. 24-25.

<sup>4</sup> Para ampliar la información sobre el tema de las notas de color de Sorolla, ver López Fernández y Blanca Pons-Sorolla, 2019; especialmente López Fernández, 2019, pp. 9-31.

<sup>5</sup> Una parte de estos dibujos forman parte de los fondos del Museo Sorolla.

permiso del director, se impulsaba el que los estudiantes viajaran por Italia conociendo de primera mano las principales ciudades y enclaves artísticos<sup>6</sup>. El planteamiento pedagógico de la Academia en Roma era rígido, estableciéndose un férreo control sobre los pensionados por parte de los sucesivos directores de las primeras generaciones<sup>7</sup>. Era la propia institución y sus directores quienes impulsaban estos viajes de aprendizaje recorriendo Italia, como fue el caso de Vicente Palmaroli, director de la Academia entre 1882 y 1892, es decir, durante la estancia de Sorolla allí. Palmaroli mantuvo un trato inflexible con los pensionados, en pro de lo que consideraba adecuado para su formación. En función de ello, sabemos que envió de manera explícita a algunos estudiantes como Eugenio Álvarez Dumont y Enrique Simonet a copiar frescos pompeyanos<sup>8</sup>.

Los pintores, impulsados desde la Academia y tal y como establecían las propias bases impuestas por la beca de la Diputación, fueron visitando los diferentes yacimientos arqueológicos vesubianos del área de Nápoles, así como las piezas expuestas en sus museos. Mediante sus comentarios y dibujos de lo que iban viendo, se convirtieron en figuras de especial relevancia en la difusión de las diferentes campañas arqueológicas que se iban sucediendo, así como de las piezas de cultura material que iban apareciendo. En estos años el foco artístico de la «modernidad» estaba puesto en París, a pesar de lo cual se seguían becando estudiantes para ir a Italia. La finalidad era que pudieran conocer de primera mano los restos pertenecientes al arte de la antigüedad, y así integrarlos en sus obras y aprendizaje.

Por supuesto, Joaquín Sorolla también participó de este estímulo, recorriendo el golfo de Nápoles, dibujando y llevando a cabo notas de color de diferentes partes de los yacimientos englobados bajo el nombre de «pompeyanos»<sup>9</sup>. Estas anotaciones, fechadas en 1886, se conservan en gran parte en el Museo Sorolla de Madrid<sup>10</sup>. A través de estos

<sup>6</sup> Bru Romo, 1971; González y Martí, 1987; Casado Alcalde, 1990; Reyero Hermosilla, 1992.

<sup>7</sup> Reyero Hermosilla, 2014, pp. 137-138.

<sup>8</sup> Sobre los frescos pompeyanos que mandó copiar Palmaroli a Dumont y Simonet ver Casado Alcalde, 1992, pp. 47-48.

<sup>9</sup> El término «pompeyanos» se convirtió en la mentalidad de finales del siglo XIX en una denominación genérica que en Europa abarcaba a todos los descubrimientos de la zona, sin referirse de manera estricta al yacimiento arqueológico de Pompeya. En el caso de los dibujos de Sorolla, explicaría que en estos cuadernos englobados bajo la denominación «Pompeya» incluyeran partes de Herculano y la propia Nápoles. Sobre este tema ver Valtierra Lacalle, 2023, pp. 199-200.

<sup>10</sup> Con respecto a este viaje conservamos seis cuadernos de dibujos rectangular, cosidos al lomo con hilo o cuerda y encuadrado con cartón entelado beige con compartimentos para adjuntar un lápiz. Se han datado como pertenecientes a la época en la que Sorolla recorre varios puntos de la geografía italiana en 1886 porque en uno de ellos el propio pintor anota ‘Pompeya’ aludiendo al lugar que está dibujando. En este mismo cuadernillo también conservamos otro dibujo con la inscripción que alude al Museo de Nápoles, es decir que tenemos constancia de su interés no solo por los propios yacimientos arqueológicos sino

dibujos podemos constatar su interés por las diferentes arquitecturas que ávidamente iba abocetando en su cuaderno a grafito y algunas notas de color, sistema utilizado durante sus viajes para plasmar impresiones que luego podían servirle en futuros lienzos<sup>11</sup>.

## 2. «BAÑOS»: ATRIBUCIÓN DEL DIBUJO DEL MUSEO SOROLLA

Dentro de los bocetos contenidos en el citado cuaderno, que ha sido fechado como realizado en el año 1886, encontramos uno que contrasta en su proceder con el resto, porque parece que Sorolla pone especial fascinación en detallarlo. Frente a los dibujos tremendamente resolutivos de las arquitecturas pompeyanas, donde el interés parece centrado en gran medida en los colores que indica apuntados a mano, en el dibujo con el número de inventario 12496 del Museo Sorolla, parece que Sorolla sintió particular seducción por las diferentes ordenaciones arquitectónicas (fig. 1). Se detuvo en algunos detalles, repasó varias veces algunas líneas insistiendo en ellas, y utilizó un punto de vista concreto de la estancia que permitía ver las diferentes partes de esta. Además, se tomó la molestia de identificar el emplazamiento del yacimiento con la palabra «baños», sin especificar cuál de los múltiples baños existentes en los yacimientos vesubianos estaba dibujando. Como ya hemos mencionado, el ubicarlo como «pompeyano» es una terminología general aplicada más al estilo que a la ubicación precisa en la mayoría de los casos y, aunque se tratara de Pompeya, dentro del yacimiento están documentados múltiples baños.

En este dibujo de Sorolla, logramos apreciar la bóveda de cañón propia de la arquitectura romana usada en la cubierta, con un muro de fondo donde se abre un vano rectangular. El muro izquierdo está recorrido por un banco corrido que Sorolla marcó en el dibujo, y sobre el que hay unas pequeñas aberturas también rectangulares. Al fondo, unos escalones que dan acceso a la piscina que alcanzamos a ver de perfil, por lo que solo diferenciamos el bordillo y el acceso.

Aunque hasta el momento no estaban identificadas, podemos afirmar que es una vista mirando hacia el noroeste del *apodyterium* femenino de las Termas Estabianas de Pompeya. Este espacio fue excavado principalmente en los años 1853-1857 y, en otra campaña arqueológica, en 1865<sup>12</sup>, tomando su nombre de su ubicación en el cruce de la Vía de la Abundancia con la Vía Estabiana (fig. 2). La comparativa del dibujo de Sorolla

---

por las piezas que de ellos se habían extraído y que conformaban el propio museo. Sobre estos dibujos ver Valtierra Lacalle, 2023b, pp. 87-104; Abril Benavides y Rodríguez Subirana, 2019.

<sup>11</sup> Sobre este proceder de Sorolla durante sus viajes, véase Sánchez Domínguez, 2023.

<sup>12</sup> Minervini, 2019b, pp. 107-117; Maiuri, 1932, pp. 507-516.



Fig. 1 (izqda.). Joaquín Sorolla y Bastida, *Baños*, 1886, 9,50 x 5,90 cm. Museo Sorolla (Madrid).



Fig. 2 (dcha.). Vista del *apodyterium* femenino de las Termas Estabianas de Pompeya en la actualidad. Fot. de la autora.

con el estado actual de esta estancia pompeyana no deja lugar a dudas a este respecto. En su meticulosa representación pictórica, Joaquín Sorolla captura con precisión cada detalle arquitectónico del espacio, desde la imponente cubierta de bóveda de cañón que se extiende majestuosamente sobre el recinto, hasta las paredes adornadas con bancos empotrados, proporcionando tanto funcionalidad como estética. Los cubículos rectangulares destinados al almacenamiento de ropa se distribuyen estratégicamente a lo largo del perímetro, ofreciendo una solución práctica para las necesidades de las usuarias. Además, la inclusión de una pequeña piscina destinada a la ablución fría añadía un elemento distintivo al ambiente, situada estratégicamente en la parte posterior izquierda del espacio. Este detalle es particularmente significativo, ya que revela una singularidad única de estos baños femeninos: la ausencia de un *frigidarium* separado, lo que subraya la importancia de la representación fiel de la arquitectura y las prácticas culturales en la obra de Sorolla.

Una de las peculiaridades más notables de las seis salas de baño identificadas hasta la fecha en las Termas Estabianas y que Joaquín Sorolla marca en su dibujo, es que cuentan con una disposición singular y poco común de hileras de nichos dobles. Este aspecto en particular ha llevado a considerar a algunos estudiosos que estos baños son uno de los ejemplos más antiguos conservados, vinculándolos con estructuras termales de estilo griego que incorporaban bañeras a la altura de la cadera. La presencia de estos nichos dobles,

aunque poco común, encuentra paralelismos con los baños públicos de los siglos II y I a. C., donde se observaba una utilización más generalizada de este rasgo arquitectónico<sup>13</sup>.

Es importante considerar que la función específica de estos nichos podría variar según la sala en cuestión. En algunas salas, como los *apodyteria*, los nichos podrían haber sido utilizados para almacenar prendas de vestir, mientras que en los *tepidaria* y *caldaria*, donde la iluminación era escasa, es posible que se destinaran al resguardo de utensilios para el baño, productos cosméticos y lámparas.

### 3. EL *APODYTERIUM* FEMENINO DE LAS TERMAS ESTABIANAS DE POMPEYA

La actividad de los baños públicos en la antigua Pompeya representaba un componente fundamental de la vida cotidiana para sus habitantes, quienes los utilizaban no solo como espacios para la higiene personal, sino también como lugares de ocio y socialización. Como prueba de la importancia de la cultura del baño en el mundo romano en general, los arqueólogos han identificado un cuantioso número de baños en Pompeya<sup>14</sup>.

La simultaneidad y operatividad de todas las termas de Pompeya en el momento de la erupción del Vesubio en el año 79 d. C. no fue uniforme. Dentro del tejido urbano de la ciudad, se observan diversas categorías de termas, cuya coexistencia y funcionamiento variaron según su naturaleza y gestión. Estas se dividen principalmente en dos grupos: las termas de propiedad municipal, como las centrales y las del Foro; y aquellas administradas por particulares con fines comerciales, como *Iulia Felix*, *Palaestra*, Sarno Republicano y las Termas Suburbanas. Además, se encuentran las termas de carácter doméstico, destinadas al uso privado de sus propietarios y sus invitados. Esta diversidad en la titularidad y propósito de las termas refleja la complejidad de la red termal en Pompeya y destaca la amplia gama de opciones disponibles para los habitantes en términos de cuidado personal, esparcimiento y vida social.

Las Termas Estabianas eran una de las más antiguas de la ciudad, cuya construcción tenemos datada después del 130-125 a. C. Las excavaciones arqueológicas más recientes

<sup>13</sup> Trümper, Brünenberg, Dickmann, Esposito, Ferrandes, Pardini, Pegurri, Robinson y Rummel: «Stabian Baths in Pompeii: New Research on the Development of Ancient Bathing Culture», 2019, pp. 103-159.

<sup>14</sup> Cuatro grandes baños públicos: las Termas Estabianas (VII.1.8,14,17,48,50,51), las Termas del Foro (VII.5.2,8,12,24), Termas Suburbanas (VII.16A,3), Termas Centrales (IX.4.5,10,16); y cuatro baños públicos medianos y pequeños: Baños de Praedia *Iulia Felix*, (II.4.6), Termas de Sarno (VIII.2.17-20), Termas de Palestra (VIII.2.21-24), Termas Republicanas (VIII.5.36); y 28 baños domésticos. Truemper, en prensa.

han demostrado que se construyeron en una superficie de 2400 m<sup>2</sup> de terreno sin urbanizar<sup>15</sup>.

Estaban diseñadas con una separación entre las áreas destinadas a hombres y las destinadas a mujeres. Cada una de estas secciones contaba con un *apodyterium*, *tepidarium* y *calidarium* dispuestos en un esquema organizativo en hileras. Es importante destacar que, en comparación con las áreas asignadas a las mujeres, las destinadas a los hombres no solo eran de dimensiones más amplias, sino que también incluían privilegios adicionales. Por ejemplo, los hombres tenían acceso exclusivo a una espaciosa palestra rectangular que estaba rodeada por pórticos dóricos, posiblemente tres, según la evidencia indirecta sugerida por la disposición arquitectónica. Adicionalmente, se identifica un terreno de descanso de forma triangular ubicado al oeste de la palestra, donde se situaba un *laconicum* con un diámetro aproximado de 7,15 metros, accesible desde el noreste<sup>16</sup>.

Situados estratégicamente en la intersección de dos vías principales, estos baños gozaban de una ubicación privilegiada que los convertía en un punto de encuentro clave para los ciudadanos. De hecho, estos baños estaban rodeados por una hilera de *tabernae* en el sur, que daban a la *Via dell'Abbondanza*, la calle comercial más importante de Pompeya. Además, contaban con cinco lujosas entradas a las secciones de baño. A principios del siglo I d. C., este enclave experimentó una notable mejora con la introducción de agua corriente proveniente del acueducto público, un avance que transformó radicalmente la experiencia termal para sus usuarios. Las Termas Estabianas fueron las más importantes de la ciudad hasta el año 79 d. C.

Las mujeres accedían a las termas mediante una entrada independiente situada en el *Vicolo del Lupanare*, que fue identificada durante las primeras excavaciones gracias a la inscripción de la palabra *Mulier* pintada sobre este acceso. La sección femenina del complejo termal ofrecía prácticamente las mismas comodidades que la sección masculina, a excepción del *frigidarium* y el ya mencionado tamaño y menor ornamentación de las

<sup>15</sup> Autores como Hans Eschebach defendieron la existencia de una palestra griega en la zona, la cual constituía un complejo arquitectónico independiente. Este edificio habría servido como espacio para actividades atléticas y entrenamiento físico, reflejando la influencia griega en la cultura y arquitectura de la región en ese periodo. También que en el siglo VI a. C. el terreno donde se ubicarían posteriormente estaba atravesado por las fortificaciones de la ciudad y que esta infraestructura defensiva, característica de la época, marcaría el inicio del desarrollo urbanístico en esa área específica de la antigua Pompeya. Eschebach, 1973, pp. 235-242; 1975, pp. 82-117; 1976, pp. 71-111; 1979. Excavaciones arqueológicas y estudios más recientes, parecen demostrar que no es así, tal y como señalamos en el texto. A este respecto, ver Heide, 2021, pp. 220-253; 2022, pp. 173-190.

<sup>16</sup> Podrían existir más salas al norte de esta área que aún no han sido descubiertas, lo que sugiere la posibilidad de una extensión adicional del complejo termal.

habitaciones. Además, en lugar de contar con una cámara fría, se encontraba una amplia pila de agua fría construida en uno de los extremos del *apodyterium*.

A lo largo del siglo XIX, Pompeya se convirtió en uno de los enclaves más importantes a visitar en la formación de los artistas, coleccionistas y *amateurs* del mundo antiguo. La idea que se tenía era que este lugar transmitía la vida real del pasado directamente al presente, sin intermediarios. Las Termas Estabianas fueron excavadas en 1853-1857 en sus primeras campañas; y en 1865 los trabajos fueron retomados. Es decir, se trataba de un descubrimiento «reciente» con relación a la formación de los viajeros que recababan en Pompeya en los años en los que la Academia comenzó a impulsar estos viajes. No solo un descubrimiento naciente, sino uno de los más relevantes en cuanto a las excavaciones arqueológicas de Pompeya que tuvo, sin lugar a duda, un impacto notable en los artistas de la segunda mitad del siglo XIX, entre los cuales podemos encontrar un incremento considerable del tema de los baños.

#### 4. LA IMPORTANCIA DE LOS «BAÑOS» POMPEYANOS EN EL CONTEXTO ARTÍSTICO DEL SIGLO XIX

Las termas o baños públicos constituyeron un tema recurrente en la pintura del siglo XIX, particularmente en obras que buscaban recrear ambientes romanos. Esta representación no solo servía como ejercicio estético y arqueológico, sino que también permitía un análisis académico profundo del cuerpo humano desnudo (o desvestido, en palabras de Reyero)<sup>17</sup> en diferentes posiciones. De hecho, una de las experiencias fundamentales para Sorolla en los años que estuvo pensionado en Roma fue el estudio del desnudo, que era uno de los aprendizajes cotidianos que tenían los pensionados en Italia<sup>18</sup>.

El interés de los artistas del siglo XIX por las termas no solo refleja una fascinación estética por el mundo clásico, sino que también revela una preocupación por explorar temas relacionados con el desnudo, la sociedad y la historia. A través de las representaciones de las termas, estos artistas no solo capturaron la belleza arquitectónica de estos espacios, sino que también ofrecieron una ventana a la rutina diaria y a las prácticas culturales de la antigua Roma, contribuyendo de este modo a ampliar y complejizar el panorama artístico y cultural de la época, al insertar la recreación arqueológica en un discurso más

<sup>17</sup> Reyero Hermosilla, 2009. Sobre el tema del desnudo hay una amplia bibliografía: desde Clark (1956) que defendió el desnudo como un elemento sublimado de lo académico; pasando por las revisiones críticas de Nead (1992); o Dawkins (2002).

<sup>18</sup> González Navarro, 2009, pp. 208-209.

amplio sobre la memoria de la Antigüedad, la práctica académica y las transformaciones estéticas del siglo XIX. De esta manera, las termas o baños fueron un elemento constante en la pintura del siglo XIX que buscaba recrear ambientes romanos, y que permitía hacer un ejercicio académico profundo del cuerpo desnudo.

El aprovechamiento de los restos arqueológicos romanos también fue un tema recurrente en la pintura del siglo XIX, apareciendo de manera explícita en multitud de obras de la época. Entre estos vestigios antiguos, la representación de las termas fue uno de los ambientes más explorados no solo por el propio Sorolla, sino también por otros destacados artistas del siglo XIX, puesto que permitía explotar esta doble arista de representación del desnudo en diferentes posiciones y el conocimiento de la antigüedad clásica.

Alma Tadema, que fue un referente para los pintores españoles, se inspiró en espacios arqueológicos reales para crear una representación vívida y detallada de la vida romana en los baños públicos. Con su enfoque artístico, Alma Tadema fue crucial en la creación de una imagen compartida sobre la antigua Roma, donde los baños públicos ocupaban un lugar destacado como centros de interacción social y cuidado personal. Sus obras reflejan una meticulosa atención a los detalles arquitectónicos y humanos, ofreciendo una visión rica y matizada de la vida en las termas romanas. A través de sus representaciones, el artista captura la esencia vibrante y multifacética de estos espacios, invitando al espectador a sumergirse en la atmósfera de la antigua Roma. La producción artística de Alma Tadema no solo recrea escenarios de la Antigüedad, sino que también problematiza la centralidad de los baños en la sociedad romana, configurándolos como escenarios de interacción social y representación cultural.

El interés de los artistas del siglo XIX por las termas no solo refleja una fascinación estética por el mundo clásico, sino que también revela una preocupación por explorar temas relacionados con el desnudo, la sociedad y la historia. A través de sus representaciones de las termas, estos artistas no se limitaron a reproducir su atractivo arquitectónico, sino que construyeron una lectura cultural de dichos espacios al presentarlos como escenarios de interacción social y de prácticas cotidianas, lo que contribuye a problematizar y enriquecer nuestra comprensión del arte y la cultura de la antigua Roma.

Las termas o baños constituyeron un motivo recurrente en la pintura decimonónica orientada a la recreación de ambientes romanos, en la que dichos escenarios se convirtieron en un recurso legitimador para articular un discurso académico en torno a la representación del cuerpo desnudo. Normalmente, a pesar de que las termas contaban con espacios masculinos y femeninos, nunca mezclados, y que los masculinos, como en el caso de las Termas Estabianas, podía ser más espectaculares y ornamentados, son raros los casos en los que se representan las Termas masculinas, siendo normalmente las protagonistas las femeninas. Como uno de los raros ejemplos de termas masculinas podemos citar

*La casa de baños romanos* de Fyodor Andreyevich (1859), o los estudios de la esclavitud y trabajadores de las termas realizados por Alma Tadema, como *Balneator* (1877). Tampoco era frecuente representar los baños mixtos, como en el caso de la pintura de Alma Tadema *Las Termas de Caracalla* (1899), inspirada en espacios arqueológicos reales para crear una representación vívida y detallada de la vida romana en los baños públicos. En realidad, es una reconstrucción imaginada por Alma Tadema de las termas del emperador romano Caracalla (176-217), que eran visibles en Roma, con una interpretación un tanto libre donde se mezclan los espacios masculinos y femeninos.

Pero el interés por las estancias femeninas es patente en la obra de los artistas del siglo XIX, mucho más que por estas estancias de baños mixtas o masculinas. El mismo Alma Tadema se había interesado por el tema, puesto que en el mismo año que dibujó Sorolla esta estancia de las Termas Estabianas, realizó *El Apodyterium* (1886) (fig. 3), que se expuso en la Royal Academy en 1886. Es un espacio donde la arquitectura es la gran protagonista, con dos mujeres en primer plano: la primera desabrochándose el cinturón para el baño y la segunda, sentada y desnuda, se desata las cintas de la sandalia. A la derecha el banco corrido y los cubículos para la ropa; y al fondo a la derecha se intuye la escalerera que da acceso a la piscina. Esta obra fue un éxito entre el público de la época, que en una encuesta de *Pall Mall Gazette* votó al óleo como «cuadro del año» confirmando a Alma Tadema a partir de 1886 como uno de los pintores favoritos de la crítica y el público<sup>19</sup>. Este modelo exitoso lo repitió con alguna variante en *El frigidarium* (1890) para el mismo propietario del *Tepidarium*, Max Waechter. De manera más parcial, arquitectónicamente hablando, usaría estos espacios arquitectónicos en obras de baños femeninos en *Balneatrix* (1876) y *Estrígiles y esponjas* (1879).

El viaje de Joaquín Sorolla a los yacimientos pompeyanos es similar al que hicieron multitud de artistas de la época. Todos ellos pretendían usar el arte romano como fuente fidedigna y fiel que poder incluir en sus recreaciones y pinturas, destacando las figuras de Jean-Léon Gérôme<sup>20</sup> y por supuesto Alma Tadema. A este respecto, Vosmaer cuenta que en 1883 el pintor inglés realizó una estancia en Pompeya durante la cual trabajó a diario mañana y tarde midiendo y dibujando casas<sup>21</sup>. Sabemos por tanto que Alma Tadema se empleó con ahínco en el estudio de los posibles escenarios arquitectónicos que luego pasarían a formar parte de su pintura. En este sentido, Sorolla no hizo más que sumarse a la

<sup>19</sup> Barrow, 2004, p. 99.

<sup>20</sup> Gérôme consideraba que el sur de Italia era de naturaleza esencialmente griega, por lo que muchas de sus pinturas, aun basándose en documentación y fuentes pompeyanas, las usa para reconstruir en su pintura obras recreadas en el mundo griego, como puede ser *Interno griego* o *El Gineceo* (1850, Colección Privada). Sobre este tema ver Minervini, 2019, pp. 189-214.

<sup>21</sup> Swanson, 1990, p. 61.

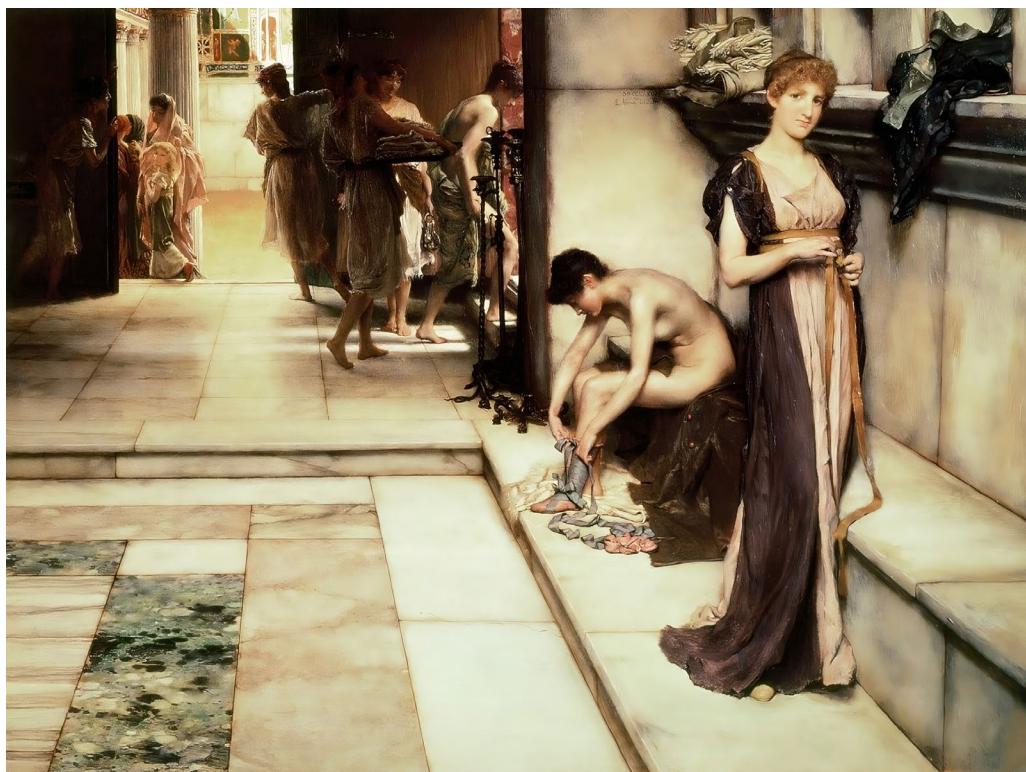


Fig. 3. Lawrence Alma Tadema, *El Apodyterium*, 1866. Colección particular.

corriente de artistas que usaron las colecciones tanto del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, como los propios yacimientos pompeyanos para poder incluirlos como fuente de documentación de la que nutrirse.

El listado de artistas que van a usar este tema como parte de su producción es muy extenso, y normalmente está centrado en los espacios femeninos o en todo caso mixtos<sup>22</sup>. En la misma línea estarían *El Tepidarium* de Théodore Chassériau (1853), *El Frigidarium* de Fyodor Andreyevich Bronnikov (1856), *El Baño* de Alessandro Pigna (1882), *El gran baño* de Niccolo Cecconi (1885), *En las Termas* (1909) y *En el Tepidarium* (1913) ambas de John William Godwar. Estas obras, junto con otras similares de la época, contribuyeron a la creación de un imaginario colectivo sobre la antigua Roma, donde las termas desempeñaban un papel central como escenario de actividades sociales, recreativas y de cuidado personal.

<sup>22</sup> Como uno de los raros ejemplos de termas masculinas podemos citar *La casa de baños romanos* de Fyodor Andreyevich (1859). Tampoco era frecuente representar los baños mixtos, como en el caso de la ya mencionada pintura de Alma Tadema *Las Termas de Caracalla* (1899).

El interés de los artistas del siglo XIX por las termas no solo refleja una fascinación estética por el mundo clásico. A través de sus representaciones de las termas, estos pintores no se limitaron a reproducir la arquitectura de los espacios, sino que construyeron una interpretación cultural más amplia, al situar las termas como escenarios de prácticas cotidianas en la antigua Roma. De este modo, sus obras no solo proyectaban una visión arqueológica del pasado, sino que también articulaban un discurso contemporáneo sobre la vida urbana, la sociabilidad y la corporeidad. La recurrencia del motivo de los baños en la pintura decimonónica revela, además, cómo la recreación de ambientes romanos se convirtió en un recurso legitimador de la práctica académica, que encontraba en la representación del cuerpo desnudo un terreno de experimentación estética y de justificación histórica. Las termas o baños fueron un elemento constante en la pintura del siglo XIX que buscaba recrear ambientes romanos, y que permitía hacer un ejercicio académico profundo del cuerpo desnudo.

## 5. LA CIRCULACIÓN DE IMÁGENES DE LAS TERMAS ESTABIANAS ENTRE LOS ARTISTAS

La excavación de las Termas Estabianas de Pompeya, llevada a cabo principalmente como ya hemos mencionado entre los años 1853 y 1857, y posteriormente en 1865, indudablemente generó un profundo impacto en los creadores contemporáneos que visitaron el sitio arqueológico. Este fenómeno se explica como parte del proceso formativo que experimentaron estos artistas en relación con la antigüedad clásica, donde la visita a este enclave desempeñó un papel crucial. Como resultado, podemos poner en evidencia la manera en que los pintores incorporaron las impresiones y experiencias adquiridas en las termas romanas de Pompeya como escenarios recurrentes en sus obras pictóricas.

Sería el caso de *El baño pompeyano* de Domenico Morelli (fig. 4), que fue presentado en la exposición nacional de Florencia en 1861<sup>23</sup>. En este caso, también podemos atribuir de manera clara que estamos ante el *apodyterium* femenino de las Termas Estabianas de Pompeya, que sirve de fondo a las mujeres que se están bañando o cambiando de vestuario. La precisión con la que se representa este espacio es absoluta.

El punto de vista utilizado por Morelli también es extremadamente llamativo, porque coincide de manera bastante exacta con el utilizado por Sorolla. Morelli usa como escenografía el *apodyterium* femenino de las Termas Estabianas de Pompeya, donde recrea

<sup>23</sup> Fondazione Internazionale Premio Balzan (Milán), expuesto en el Teatro Sociale di Badia Polesine, Rovigo, inv. n. 26.

una imagen cotidiana e íntima de la sociedad y la higiene romana. Es un lugar del pasado frecuentado por gente corriente, que se muestra a ojos del espectador como algo sencillo y cercano con lo que poder conectar e identificarse. Eso sí, se tomó algunas libertades creativas en cuanto a esa arquitectura que, aunque son mínimas, son perfectamente perceptibles al observar el lienzo, como es el hecho de estrechar la estancia y de hacer los escalones que daban acceso a la piscina más altos.

Domenico Morelli estudió en la Academia de Bellas Artes de Nápoles, donde fue docente desde el año 1870 hasta su fallecimiento en 1901<sup>24</sup>. Sus pinturas buscaban lo verosímil, tanto en la iconografía como en las situaciones representadas, aspecto que sin duda le llevaría

a conocer las relativamente recientes excavaciones de las Termas Estabianas en Pompeya. Domenico Morelli es una figura fundamental dentro de la Academia de Bellas Artes de Nápoles y tuvo una gran influencia en los pintores españoles que viajaban a Nápoles, como el propio Alma Tadema. Es evidente, por el uso como escenario de *El baño pompeyano*, realizado en una fecha tan temprana como 1861, que Domenico Morelli visitó las Termas Estabianas poco después de sus excavaciones. El tema que planteaba en su pintura no era nuevo, pero en su afán de dar verosimilitud a la pintura, usó un escenario real. Además, pudo haber elegido las partes masculinas de estas termas, más espectaculares arquitectónicamente hablando, pero para una escena de baño femenino se circunscribió a usar las estancias que en su origen romano eran femeninas, acentuando incluso el tamaño más pequeño de ese ambiente íntimo en el que el espectador se asomaba dentro de la cotidianidad. En ese momento solo se podía acceder a las dichas termas con un permiso emitido



Fig. 4. Domenico Morelli, *El baño pompeyano*, 1861, 134 x 102,5 cm. Fondazione Internazionale Premio Balzan (Milán). Fot. de la autora.

<sup>24</sup> Ver a este respecto Martorelli, 2005, pp. 57 y ss.

por la autoridad borbónica y Morelli aprovechó su amistad con Giacinto Gigante para poder entrar, tal y como figura en los documentos de acceso encontrados entre 1855 y 1858<sup>25</sup>.

El propio paisajista Giacinto Gigante también hizo un boceto de las Termas Estabianas en otoño de 1861, en este caso del *calidarium* femenino, que fue adjuntado en una carta al también pintor Eleuterio Pagliano en enero de 1862, conservada en el Getty Research Institute de Los Angeles (fig. 5)<sup>26</sup>. A este dibujo del *calidarium* femenino de las Termas Estabianas de Gigante también hace mención Domenico Morelli en otra carta, también a Pagliano, afirmando que se ha enterado del envío de «una acuarela del baño circular de Pompeya, para que te sientas tentado a hacer tal figura, así como añadir que, si necesitas cualquier otra cosa, puedes decir libremente, que él está verdaderamente deseoso de concederte servicio»<sup>27</sup>. De este *calidarium* femenino había hecho una acuarela en cromolitografía para el proyecto de los hermanos Niccolini (fig. 6), *Le Case ed i Monumenti di Pompei disegnati e descritti*, publicado entre 1854 y 1862, fecha de la carta americana mencionada.

Estos valiosos documentos epistolares acompañados de detallados dibujos se insertan en una fascinante red de intercambios artísticos de iconografías que trasciende fronteras nacionales. En este entramado, los artistas solicitaban y compartían entre sí bosquejos de los hallazgos pompeyanos para poder estudiarlos en sus talleres y posteriormente integrarlos en sus creaciones, especialmente cuando la distancia geográfica les impedía acceder personalmente a dichos descubrimientos. Fueron los propios artistas quienes, de esta manera, contribuyeron de manera significativa a la difusión de los descubrimientos y paisajes de Pompeya, incorporándolos de forma destacada en sus obras pictóricas. Así, a través de estos intercambios visuales, se gestó lo que Picone Petrusa ha denominado como una «internacionalización del arte»<sup>28</sup>, en la cual los motivos pompeyanos se entrelazaron estrechamente con los descubrimientos arqueológicos de la región.

<sup>25</sup> Martorelli, 1995, pp. 24-28.

<sup>26</sup> Carta de Giacinto Gigante a Eleuterio Pagliano, Nápoles, 4 de enero de 1862, *Eleuterio Pagliano letters received 1859-1878*, Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections, 86-A227, c. 1r. Gigante reprodujo diferentes escenarios de Pompeya en acuarelas y dibujos en distintas etapas de su carrera, que tuvieron mucho éxito, apareciendo publicados en el famoso *Viaggio Pittorico nel Regno delle Due Sicilie* publicado en folletos por Cuciniello y Bianchi, al que siguió en 1832 una nueva serie que para la tercera parte de los *Esquisses pittoresques et descriptives de la ville et des environs de Naples* de Lorenzo Bianchi publicados en con los textos de Raffaele Liberatore. Minervini, 2019b, pp. 110-111.

<sup>27</sup> «Un acquerello del bagno circolare di Pompei, acciò tu t'invogli di fare quella tale figura, come pure ti aggiungo che se ti serve altro lo puoi dire liberamente, che egli è veramente desideroso di concederti servizio». *Biblioteca del Museo Nazionale di S. Martino*, Nápoles, Archivio Storico, Arch. St. Stipo 9, cass. XLIII, fasc. 67, c. 1v.

<sup>28</sup> Petrusa, 1981, p. 36.



Fig. 5. Giacinto Gigante, *Dibujo del calidarium de las Termas Estabianas de Pompeya*, 4 de enero de 1862, Eleuterio Pagliano letters received 1859-1878. Getty Research Institute (Los Angeles), Special collections, 86-A227, c. 2r.

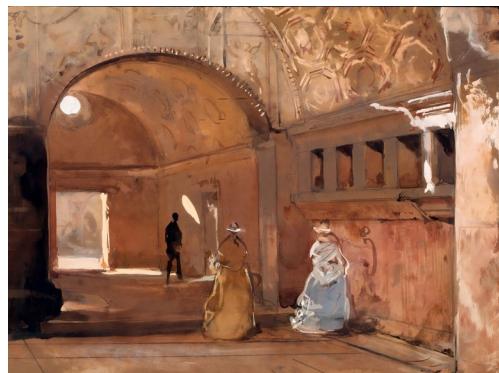


Fig. 6. Giacinto Gigante, *Calidarium de las Termas Estabianas*, 48,5 x 37,5 cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (Roma).

## 6. DESPUÉS DEL BAÑO Y LA ESTÉTICA ATEMPORAL DE LAS TERMAS EN SOROLLA

Resulta plausible considerar que las Termas Estabianas, recientemente excavadas y a las cuales Morelli hace alusión en su obra y escritos, ejercieron una influencia significativa en Sorolla, con quien, como hemos mencionado previamente, tuvo contacto. Durante la segunda mitad del siglo XIX, la representación de los baños —y de manera particular los femeninos— se consolidó como una iconografía recurrente en la pintura europea, como ya hemos justificado, en la que la evocación de la Antigüedad servía tanto de justificación histórica como de marco estético para la representación del desnudo. Los pintores españoles, especialmente aquellos pensionados en Roma que tuvieron ocasión de visitar Nápoles y de entrar en contacto directo con los vestigios arqueológicos, no permanecieron ajenos a esta tendencia, incorporándola a su producción artística y adaptándola a los debates académicos y artísticos de su tiempo. Esta conexión entre las Termas Estabianas y la producción artística de la época sugiere un diálogo entre la arqueología reciente y la expresión pictórica, particularmente evidente en el trabajo de algunos pintores.

Estos artistas se vieron compelidos a abordar el desnudo y recurrieron al tema del baño como una forma de abordarlo, en palabras de Reyero, «sin demasiada retórica»<sup>29</sup>. Un ejemplo de ello es Manuel Ramírez, quien fue becado en Roma en 1879 y desde allí envió a las Exposiciones Nacionales en 1881 su obra *Baño pompeyano o pompeyanas en el*

<sup>29</sup> Reyero Hermosilla, 2009, p. 79.

baño<sup>30</sup>. El argumento es la antigüedad romana, en concreto los baños o termas, respetando la introducción de elementos aparecidos en los yacimientos como frescos o piezas, pero tratado con el decorativismo propio de la época.

La ambientación de los baños en la obra de Sorolla se enmarca en el contexto de la reinterpretación de la antigüedad en términos de las costumbres modernas durante el último tercio del siglo XIX. Este fenómeno revela una cercanía entre la iconografía antigua y las prácticas cotidianas contemporáneas, trascendiendo así las narrativas épicas del pasado para abordar actividades mundanas y cotidianas con las que cualquier individuo del siglo XIX podría identificarse. Aunque estos baños remiten a la Pompeya antigua, exhiben una cualidad atemporal que les permite adaptarse a cualquier época.

Sorolla demostró una habilidad excepcional para jugar con esta dualidad, creando obras cuya estética podría ubicarse tanto en la antigüedad como en la contemporaneidad. Partiendo de modelos clásicos o escenarios cotidianos de la antigüedad, como los baños, Sorolla despojaba a sus obras de referencias estacionales específicas, convirtiéndolas en representaciones intemporales. Esta capacidad de recrear una dualidad sempiterna se reflejó en toda su carrera artística, generando obras que, a pesar de estar ambientadas en el mundo antiguo, podrían ser fácilmente situadas en su propio tiempo. Un ejemplo destacado es *Después del baño*, pintado en 1892 (fig. 7), perteneciente a una colección privada, aunque a fecha de redacción de este artículo se expone en el Museo Sorolla, donde una mujer se encuentra sentada sobre losas de mármol mientras se seca.

Esta estética reminiscente de los baños de Alma Tadema<sup>31</sup> y la pintura francesa, conocida por Sorolla en su reciente viaje a Italia<sup>32</sup>, es reinterpretada mediante una descontextualización del detalle, como si extrajera un fragmento de las pinturas densamente pobladas de personajes. Aunque Sorolla representa a una mujer en un entorno de termas, indicado por las losas de mármol veteadas, que han sido utilizadas por otros pintores, logra universalizar la escena, despojándola de una referencia temporal específica; simplemente se trata de una mujer secándose después del baño, un acto que podría ocurrir en cualquier época. El blanco mármol veteado, que evocaba el de Carrara, fue una constante en la pintura del momento como referencia a la antigüedad. Sorolla contrapone a este material la tela con la que se está secando la mujer, también en blanco, en un ejercicio de

<sup>30</sup> Es el lienzo correspondiente al envío de Manuel Ramírez como pensionado en Roma, realizado en 1880 y juzgado en 1881. Reyero Hermosilla, 2015, p. 496.

<sup>31</sup> Postle y Vaughan, 1999, p. 55. Sobre la recreación de la ciudad y los espacios arquitectónicos en Alma Tadema ver Prettejohn, 2002, pp. 115-129.

<sup>32</sup> Parece que pudiera ser más cercana la influencia de la pintura francesa donde esta pintura estaba en auge entre el alto colecciónismo y el mercado del arte más cosmopolita, en torno al círculo de maestros como Jean-Léon Gérôme. Díez, 2009, pp. 218-219.



Fig. 7. Joaquín Sorolla y Bastida, *Después del Baño*, 1892. Colección particular, depositado en Museo Sorolla (Madrid). Fot. de la autora.

maestría absoluta, y un charco de agua a la derecha que le permite jugar con los reflejos. El cabello semirrecogido con moño y la cinta que con dificultad ciñe ese cabello rebelde que intenta escapar de ella, evoca esos peinados antiguos. Incluso ha prestado atención al detalle del pelo fosco, fruto de haber estado en contacto con el ambiente húmedo del propio baño.

## 7. CONCLUSIONES

Dada la prominencia de los baños y el desnudo en el interés artístico de la época, especialmente en el contexto de la recomendación de Domenico Morelli, quien había empleado este escenario arquitectónico en una de sus obras, no es sorprendente que Sorolla dedicara una atención particular a este espacio, especialmente cuando servía como telón de fondo idóneo para sus representaciones de desnudos femeninos.

Las investigaciones sobre el dibujo del Museo Sorolla con el número de inventario 12492 y realizado en 1886, nos han permitido identificar este espacio de manera específica con el *apodyterium* femenino de las Termas Estabianas de Pompeya. La ubicación

privilegiada de las Termas Estabianas en el tejido urbano de la ciudad y su amplia gama de servicios ofrecidos a hombres y mujeres reflejan la importancia de estos espacios del día a día de los habitantes de Pompeya.

La atención al detalle en las diferentes partes del dibujo de Sorolla sugiere un profundo interés por capturar la esencia y la autenticidad de este espacio, subrayando su importancia tanto funcional como estético dentro de las preocupaciones de la pintura de la segunda mitad del siglo XIX. El estudio comparativo entre el dibujo de Sorolla y el estado del *apodyterium* femenino de las Termas Estabianas revela la precisión y la fidelidad con la que el artista plasmó la realidad arquitectónica del lugar. Esta fidelidad es especialmente notable en la disposición de los nichos dobles a lo largo de las paredes, elementos que, según los estudiosos, desempeñaban diferentes funciones según la sala en cuestión.

Por otro lado, el estudio de la representación de los baños en la obra de Sorolla nos ha permitido contextualizar su producción artística dentro del panorama cultural del siglo XIX. La fascinación de los artistas de la época por el mundo clásico y su interés por explorar temas relacionados con el desnudo, la sociedad y la historia se reflejan en las representaciones de las termas romanas, que sirvieron como escenarios recurrentes en la pintura del siglo XIX.

El análisis de la estética y la atemporalidad de los baños en la obra de Sorolla nos permite comprender cómo el artista logró universalizar escenas aparentemente específicas de la antigua Pompeya, convirtiéndolas en representaciones inmortales que podrían ser fácilmente situadas en cualquier época. Esta capacidad de Sorolla para reinterpretar la antigüedad en términos de las costumbres modernas refleja su maestría artística y su profundo entendimiento de la naturaleza humana a lo largo del tiempo. Se plasma en pinturas como *Después del Baño* (fig. 7), una de sus pinturas más logradas y atemporales sobre la materia.

En conclusión, el estudio del dibujo del Museo Sorolla, número de inventario 12492, ha proporcionado una visión detallada y multifacética sobre la representación de los baños en la antigua Pompeya y su influencia en la producción artística del siglo XIX. Este análisis nos ha permitido apreciar la habilidad de Sorolla para capturar la esencia y la autenticidad de estos espacios, así como su capacidad para reinterpretarlos en términos universales, trascendiendo las fronteras temporales y culturales para ofrecer al espectador una ventana a la cotidianidad en la antigua Roma.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARROW, Rosemary (2004). *Lawrence Alma-Tadema*, Nueva York, Phaidon.
- BENAVIDES, Abril y RODRÍGUEZ SUBIRANA, Mónica (2019). *Sorolla, dibujante sin descanso*, Madrid, Editorial Palacios y Museos.

- BRU ROMO, Margarita (1971). *La Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1914)*, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores.
- CASADO ALCALDE, Esteban (1990). *Pintores de la Academia de Roma. La primera promoción*, Barcelona, Dominic Currin.
- (1992). «El mito de Italia y los pintores de la Academia de Roma» en Carlos Reyero (coord.), *Roma y el ideal académico. La pintura en la Academia Española de Roma 1873-1903*, Madrid, Comunidad de Madrid, (pp. 39-58).
- CLARK, Kenneth (1956). *The Nude. A Study of Ideal Art*, Londres, John Murray.
- DAWKINS, Heather (2002). *The Nude in French Art and Culture, 1870-1910*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DÍEZ, José Luis (2015). *Pintura del Siglo XIX en el Museo del Prado. Catálogo general*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- DÍEZ, José Luis y BARÓN, Javier (2009). *Joaquín Sorolla: 1863-1923* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional del Prado.
- ESCHEBACH, Hans (1973): «Laconium et destrictarium faciund... locarunt, Untersuchungen in den Stabianer Thermen zu Pompeji», *Römische Mitteilungen*, n.º 80, pp. 235-242.
- (1975): «Die Entdeckung eines Hauses unter den Stabianer Thermen», *Cronache pompeiane*, n.º 1, pp. 82-117.
- (1975b). «Feststellungen unter der Oberfläche des Jahres 79 n. Chr. Im Bereich der Insula VII 1 –Stabianer Thermen– in Pompeji» en Bernard Andreae y Helmut Kyrieleis (eds.), *Neue Forschungen in Pompeji. Recklinghausen*, Recklinghausen, Bongers, (pp. 179-190).
- (1976): «Ein nicht überliefelter, auch Pompeji betreffender Vesuv ausbruch?», *Römische Mitteilungen*, n.º 83, pp. 71-111.
- (1979). *Die Stabianer Thermen in Pompeji (Denkmäler antiker Architektur 13)*, Berlín, De Gruyter.
- GONZÁLEZ NAVARRO, Carlos (2009). «Bacante en reposo» en José Luis Díez y Javier Barón, *Joaquín Sorolla. 1863-1923* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional del Prado, (pp. 208-209).
- GONZÁLEZ NAVARRO, Carlos y MARTÍ, Montse (1987). *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*, Barcelona, Tusquets.
- HEIDE, Thomas (2021): «Der Brunnen der Republikanischen Thermen in Pompeji. Architektonische Analyse und Rekonstruktion des antiken Wasserhebemechanismus», *Römische Mitteilungen*, n.º 127, pp. 220-253.
- (2022). «Public Deep Wells of Pompeii: Processes of Construction» en Dominik Maschek y Monika Trümper (eds.), *Architecture and the Ancient Economy*, Rome, Edizioni Quasar, (pp. 173-190).

- LÓPEZ FERNÁNDEZ, María (2019). «Pasea Sorolla cazando impresiones» en María López Fernández y Blanca Pons-Sorolla (eds.), *Cazando impresiones. Sorolla en pequeño formato*, Madrid, Ediciones El Viso, (pp. 9-31).
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, María y PONS-SOROLLA, Blanca (eds.) (2019). *Cazando impresiones. Sorolla en pequeño formato*, Madrid, Ediciones El Viso.
- MAIURI, Amedeo (1932): «Nuovi saggi di esplorazione nelle Terme Stabiane», *Notizie degli scavi di antichità*, pp. 507-516.
- MARTORELLI, Luisa (1995). «L'organizzazione del lavoro in Pompei» en Ida Baldassarre (ed.), *Pompeii: pitture e mosaici. [XI], La documentazione nell'opera di disegnatori e pittori dei secoli XVIII e XIX*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- (2005). *Domenico Morelli e Il Suo Tempo: 1823-1901 dal Romanticismo al Simbolismo*, Nápoles, Electa Napoli Spa.
- MINERVINI, Fausto (2019): «Jean-Léon Gérôme e Napoli: tra visioni magnogreche e suggestioni neopompeiane», *Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea*, n.º 2, pp. 189-214.
- (2019b): «Un focus sulla circolazione di documentazione archeologica pompeiana nel secondo Ottocento: il caso Gigante-Pagliano, tra disegno e fotografía», *Predella journal of visual arts*, n.º 45-46, pp. 107-117.
- NEAD, Lynda (1992). *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, Londres y Nueva York, Routledge.
- PICONE PETRUSA, Mariantonietta (1980). «Linguaggio fotografico e «generi» pittorici, in *Immagine e città. Napoli nelle collezioni Alinari e nei fotografi napoletani fra Ottocento e Novecento*» en G. Galasso, D. Del Pesco y M. Picone Petrusa, *Catalogo della mostra Immagine e Città*, Nápoles, Gaetano Macchiaroli, (pp. 21-63).
- PRETTEJOHN, Elizabeth (2002): «Lawrence Alma-Tadema and the Modern City of Ancient Rome», *The Art Bulletin*, n.º 84, pp. 115-129.
- POSTLE, Martin y VAUGHAN, William (1999). *The Artist's Model from Etty to Spencer*, Londres, Postle.
- REYERO HERMOSILLA, Carlos (1992). *Roma y el ideal académico la pintura en la Academia Española de Roma, 1873-1903*. Madrid, Consejería de Educación y Cultura.
- (2009). *Desvestidas: el cuerpo y la forma real*, Madrid, Alianza.
- (2014). «Ideología e imagen del artista español del siglo XIX» en Luis Sazatornil Ruiz y Frédéric Jiméno (ed.), *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII-XIX). Intercambios y circulación de modelos*, Madrid, Casa Velázquez, (pp. 129-144).
- SWANSON, Vern G. (1990). *The Biography & Catalogue Raisonne of the Paintings of Lawrence Alma-Tadema*, Londres, Garton & Co. in association with Scolar Press.

- PÉREZ VELARDE, Luis Alberto (2022). «Sorolla antes de Sorolla (1878-1884)» en *Sorolla. Orígenes* [cat. exp.], Madrid, P&M Ediciones, (pp. 11-27).
- TRUEMPER, Monika (2022). «Baths and Bathing in Pompeii» en Joanne Berry y Rebecca Benefiel (eds.), *The Oxford Handbook to Pompeii and Environs*, Oxford, Oxford University Press.
- TRUEMPER, Monika *et al.* (2019): «Stabian Baths in Pompeii: New Research on the Development of Ancient Bathing Culture», *Römische Mitteilungen*, n.º 125, pp. 103-159.
- VALTIERRA LACALLE, Ana (2023). «Nuevas reflexiones en torno a los dibujos y las pinturas supuestamente pompeyanas de Joaquín Sorolla» en Jesús de la Ascensión Mirella Romero y Laura Buitrago (ed.), *Pompeya y Herculano entre dos mundos: La recepción de un mito en España y América*, Roma, L'Erma di Bretschneider, (pp. 197-218).
- (2023b): «Joaquín Sorolla and Pompeii: The Impact of A Trip on His Life and His Oeuvre» en M. Romero Recio (ed.), *Pompeii in the Visual and Performing Arts*, Londres, Bloomsbury Academic, (pp. 87-104).
- (2023c): «Configuración del gusto y patrimonio cultural mexicano: la recepción de los vaciados de la Villa de los Papiros de Herculano» en Laura Buitrago, Ricardo del Molino García y Ángela Parra López (eds.), *Ecos pompeyanos: recepción e influjo de Pompeya y Herculano en España y América Latina*, Bogotá, Universidad Externado de Colombia, (pp. 235-262).