

Pompeya y la Antigüedad clásica como recurso modernizador de las elites en América latina

Pompeii and Classical Antiquity as a Modernizing Resource for the Elites in Latin America



Resumen

Este artículo muestra cómo los restos hallados en la ciudad romana de Pompeya, en particular, y la Antigüedad clásica, en general, se convirtieron, a través de diferentes vías, en un recurso modernizador utilizado por las élites latinoamericanas, adaptándose y moldeándose en función de diversos intereses y necesidades. La expansión del neoclasicismo, promovida por la Academia de San Carlos de México, se analizará como un proceso variado que presenta similitudes y diferencias en los distintos países, al igual que la influencia de un estilo pompeyano que se adhirió a la tradición europea más clásica, tanto como una moda estética como una manifestación de una nueva identidad. El objetivo es abordar este estudio como un proceso de *longue durée* que llega hasta la actualidad. Por ello, se dedicará un apartado especial a analizar el uso de la Antigüedad como recurso modernizador de una nueva élite, enriquecida con el tráfico de armas, la corrupción y las drogas en el siglo XX, a través de un caso muy concreto: el Partenón del Negro Durazo en Zihuatanejo (México).

*Esta publicación es producto del proyecto de I+D+i "La Antigüedad modernizada: Grecia y Roma al servicio de la idea de civilización, orden y progreso en España y Latinoamérica", PID2021-123745NB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER Una manera de hacer Europa, que se desarrolla en el Instituto de Historiografía "Julio Caro Baroja" de la Universidad Carlos III de Madrid.

Palabras clave: Recepción clásica, Pompeya, Herculano, Antigüedad, estilo pompeyano, neoclasicismo, Latinoamérica, Durazo.





Abstract

This article will show how the remains found in the Roman city of Pompeii, in particular, and Classical Antiquity, in general, became, through different means, a modernising resource used by Latin American elites, which was adapted and moulded according to various interests and needs. The expansion of neoclassicism, promoted through the Academy of San Carlos in Mexico, will be observed as a varied process with similarities and differences across different countries, as well as the influence of a Pompeian style that adhered to the more classical European tradition as both an aesthetic fashion and an expression of a new identity. The aim is to approach this study as a *longue durée* process that extends to the present day. Therefore, a special section will be dedicated to analysing the use of Antiquity as a modernising resource for a new elite, enriched by arms trafficking, corruption, and drugs in the 20th century, through a very specific case: the Parthenon of Negro Durazo in Zihuatanejo (Mexico).

Keywords: Classical reception, Pompeii, Herculaneum, Antiquity, Pompeian style, Neoclassicism, Latin America, Durazo.



Autora

Mirella Romero Recio  

Mirella Romero Recio es Catedrática de Historia Antigua en la Universidad Carlos III de Madrid. Licenciada en Geografía e Historia por la Universidad Complutense, donde se doctoró. Actualmente codirige el proyecto de investigación "La Antigüedad modernizada: Grecia y Roma al servicio de la idea de civilización, orden y progreso en España e Iberoamérica", (PID2021-123745NB-I00, MICINN/AEI/10.13039/501100011033, FEDER).

Recibido: 31 de enero del 2024
Aceptado: 18 de junio del 2024

Introducción

Pompeya es una de las ciudades más conocidas de la Antigüedad. Aunque hubo muchas que la superaron en importancia y magnitud, ha logrado trascenderlas al haber quedado sepultada por la erupción volcánica del Vesubio que tuvo lugar el 24 de octubre del año 79¹, lo que ha permitido que haya llegado hasta nuestros días en un excepcional estado de conservación. Cuando comenzó a ser excavada en 1748 gracias al patrocinio de Carlos de Borbón, el futuro Carlos III de España, ya hacía 10 años que otra ciudad vecina, Herculano, había ofrecido extraordinarios vestigios que maravillaban a eruditos, coleccionistas y curiosos². Buena parte de ellos se habían trasladado al Palacio de Portici donde se crearía unos años más tarde, en 1758, el Museo Herculanense³, lugar donde se exhibieron los restos hallados en Herculano, Pompeya y Estabia. Estos también comenzaron a ser estudiados en la Accademia Ercolanense, creada en 1755, a quien se encomendó la misión de publicarlos en una fabulosa colección, *Le Antichità di Ercolano esposte*, cuyo primer volumen salió a la luz en 1757⁴.

Desde el momento en que se dieron a conocer las pinturas encontradas en las casas, estas se constituyeron en parte de un catálogo decorativo que los artistas emplearon con entusiasmo y reiteración en los palacios de los monarcas, llevándolos a paredes, techos, mobiliario, porcelanas, gemas y todo tipo de objetos⁵. Estos motivos, primero llamados “herculanenses” y, después, “pompeyanos”, llegaron también a las mansiones de la nobleza. Los restos de Pompeya sustituyeron a los de Herculano, en gran medida, porque resultaba mucho más fácil de excavar, ya que el material que había caído durante la erupción era más blando y de menor espesor (Herculano

¹ Se debatió mucho sobre la fecha, que oscilaba entre el 24 de agosto o el 24 de octubre. El hallazgo de frutos otoñales, estufas encendidas y ropa de abrigo en los cadáveres hallados invitaban a pensar en el 24 de octubre, fecha que ha quedado prácticamente confirmada por el hallazgo, en el año 2018, de un grafito a carboncillo en la Casa del Giardino donde se lee “*ante diem XVI kalendas novembres*”, es decir, el decimosexto día antes de las kalendas de noviembre, esto es, el 17 octubre (por lo que la erupción no pudo haberse producido en agosto). Cf. http://pompeisites.org/sito_archeologico/casa-del-giardino/ (fecha de consulta: 10 de febrero de 2024). Además: Sobre esta cuestión: Michele Borgongino y Grete Stefani, “Intorno alla data dell'eruzione del 79 d.C.”, *Rivista di Studi Pompeiani* Vol. 12-13 (2001-2002): 177-215; Michele Borgongino y Grete Stefani, “Ancora sulla data dell'eruzione”, *Rivista di Studi Pompeiani* Vol. 18 (2007): 204-206; Umberto Pappalardo, “Sulla data dell'eruzione del Vesuvio del 79 d.C. Una sintesi”, *Cronache Ercolanesi* Vol. 49 (2019): 225-228.

² La bibliografía sobre el impacto de un descubrimiento que atrajo a numerosos viajeros es muy abundante por lo que solo mencionaré dos títulos de referencia: Massimo Osanna, Maria Teresa Caracciolo y Luigi Gallo, *Pompei e l'Europa. 1748-1943* (Milán: Electa, 2015); Pietro Giovanni Guzzo, Maria Rosaria Esposito, Nicoletta Ossanna Cavadini, *Ercolano e Pompei: visioni di una scoperta* (Milán: Skira, 2018).

³ Agnes Allroggen-Bedel y Helke Kammerer-Grothaus, “Il Museo Ercolanese di Portici”, *Cronache Ercolanesi: La Villa dei Papiri*, Supplemento 2 (1983): 83-128; Renata Cantilena, Annalisa Porzio, *Herculanense Museum. Laboratorio sull'antico nella Reggia di Portici* (Nápoles: Electa Napoli, 2008).


⁴ En total se editaron 8 volúmenes de las *Antichità di Ercolano esposte*: los tomos I (1757), II (1760), III (1762) y IV (1765) se dedicaron a las pinturas, el V (1767) a los bronceos (bustos), el VI (1771) a los bronceos (estatuas), el VII (1779) de nuevo a las pinturas y el VIII (1792) a las lucernas y candelabros.

⁵ Angela Carola Perrotti, “Il «Servizio Ercolanese»”, en *Le porcellane dei Borboni a Napoli. Capodimonte e la Real Fabbrica Ferdinanda 1743-1806*, editado por Angela Carola Perrotti (Nápoles: Guida, 1986), 327-329; Andreina d'Agliano y Luca Melegati, *Ricordi dell'Antico. Catalogo della mostra. Roma 7 marzo - 8 giugno 2008* (Milán: Silvana, 2008); Shelley Hales y Anne-Marie Leander, *Returns to Pompeii. Interior Space and Decoration Documented and Revived. 18th-21st Century* (Estocolmo: Acta Instituti Romani Regni Sueciae, 2016).



había quedado sepultada bajo una capa solidificada de lava volcánica que llegaba a alcanzar los 26 metros); por ello, estos hallazgos pasaron a ser más abundantes y conocidos. Pero no solo Herculano pasó a un segundo plano. Pompeya eclipsó también otros yacimientos del entorno, como Estabia, así como la influencia de los restos arqueológicos que hasta ese momento habían formado parte del repertorio de los artistas, de manera que, desde finales del siglo XVIII, fagocitó a todos ellos bajo un estilo conocido como “pompeyano”, aunque la fuente de inspiración estuviese muy lejos de esa ciudad campana⁶. El “buen gusto” se asoció al “gusto pompeyano” y generó el nacimiento de un estilo llamado “pompeyano”, que ha de distinguirse de lo que en los últimos años se ha llamado “neo-pompeyano” y que tiene características particulares⁷.

Este artículo pretende mostrar cómo los hallazgos arqueológicos llevados a cabo en el área vesubiana llegaron a Latinoamérica y a través de qué vías se fueron constituyendo en un elemento modernizador que se usó, manipuló y readaptó para responder a necesidades muy diversas. A través de distintas fuentes se señalarán los diversos usos dados a un gusto por la Antigüedad que se plasmó en el neoclasicismo, pero también en una variante bien identificada que es el estilo pompeyano. Sin ser exhaustivos, se abordarán los aspectos más generales de esa recepción—plasmados en el arte, los espectáculos o la vida cotidiana—desde el siglo XVIII hasta el XX, vinculados a un concepto de modernidad que ha ido variando en función de distintos intereses ideológicos y políticos, desde el período virreinal, pasando por los procesos de independencia de las repúblicas hispanoamericanas, las repúblicas burguesas ilustradas y letradas de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX, un siglo que no abandonó ni la estética clásica ni el recuerdo del “estilo pompeyano”, para acabar dedicando un apartado específico a un caso concreto, mucho más actual, que muestra cómo una nueva manifestación del poder vinculada a lo clásico (incorporando las decoraciones pompeyanas) ha encontrado eco en la estética narco: el Partenón de Durazo en Zihuatanejo (México), una mansión levantada por un jefe de policía corrupto en pleno siglo XX.



El neoclasicismo y el gusto pompeyano en Latinoamérica

Cuando Carlos III se trasladó a España para tomar posesión de la corona, continuó estando puntualmente informado de los hallazgos arqueológicos que se producían en el área vesubiana gracias a la abundante correspondencia que mantenía con el Ministro Bernardo Tanucci, quien encabezó el Consejo de Regencia hasta que el hijo del rey, Fernando IV, alcanzó la mayoría de

⁶ Se pueden ver algunos ejemplos en: Mirella Romero Recio, “Arqueología romana y decoraciones palaciegas: las pinturas del antiguo Ministerio de Marina (Madrid)”, *Librosdelacorte.Es*, Vol. 24 (2022): 102–135. <https://doi.org/10.15366/ldc2022.14.24.005>.

⁷ Margot Hleunig Heilmann, “Appendix: Pompeian revival in the decorative arts. Arabesque, grotesque, Herculanean, Pompeian or neo-Pompeian? Terminological clarifications”, en *Returns to Pompeii: Interior space and decoration documented and revived, 18th-20th century Series 4, Vol. 62*, editado por Shelley Hales y Anne-Marie Leander (Stockholm: Svenska institutet i Rom, 2016), 273-274.



edad. Tanucci le enviaba desde Nápoles, además de noticias y dibujos, los modelos en yeso de las esculturas halladas en Herculano para que pudiese disfrutar de los descubrimientos que seguían saliendo a la luz. Estos pasaron a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, institución fundada en Madrid en 1752, para favorecer la formación de los artistas en el modelo clásico. A estos se unieron otros yesos, de los cuales se hicieron moldes que se enviaron a los estudios de los profesores, a particulares interesados en copias para la decoración de sus palacios y a varias academias, entre ellas, la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos de la Nueva España (fundada en 1783 en México)⁸. Ahora bien, ha de tenerse en cuenta que las imágenes de la Antigüedad ya habían llegado a América mucho antes, cuando conquistadores y evangelizadores llevaron su conocimiento del mundo clásico⁹. En los nuevos virreinos comenzaron a celebrarse grandiosos festejos conmemorativos relacionados con la familia real, como nacimientos, accesos al trono o exequias, en los que se desplegaba un programa decorativo que mostraba a los monarcas como los antiguos héroes. Los reyes nunca viajaron al Nuevo Mundo, pero los virreyes ocuparon su lugar también en la transmisión de una imagen heroica¹⁰.

La Academia de San Carlos favoreció la difusión de la corriente neoclásica, influida por los descubrimientos de Herculano y Pompeya (y del “gusto pompeyano”), en México y en el resto de Latinoamérica¹¹. Este estilo (que es muy variado y no responde a un modelo único¹²) se asoció a la idea de modernidad frente al Barroco fomentada por los Borbones¹³. Ejemplos de este proceso, que supone una declaración pública sobre el predominio del arte académico y neoclásico, son, entre otros muchos, el Palacio de Minería en Ciudad de México, del arquitecto español Manuel Tolsá, o el Templo de La Habana, realizado según un proyecto del coronel de ingenieros Antonio María de la Torre y Cárdenas¹⁴. Este último, erigido como un monumento que conmemoraba la fundación

⁸ Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (antigua Academia de San Carlos) 1781-1910* (México: UNAM, 2009); idem, “Between Peninsulares and Mexican Academicians: Jerónimo Gil and the Founding of the San Carlo Academy in New Spain”, en *Academies and Schools of Art in Latin America*, editado por Óscar E. Vázquez (Nueva York: Routledge, 2020); José María Luzón, “La galería de esculturas de la Academia de Bellas Artes de San Carlos en Méjico”, *Reales Sitios: Revista de Patrimonio Nacional* Vol. 183 (2010): 64-76; Jesús Salas, “The Archaeological discoveries of Pompeii and Herculaneum, and their Reception through plaster copies and Photography”, en *Pompeii in the visual and performing arts. Its reception in Spain and Latin America*, editado por Mirella Romero Recio (Londres-Nueva York: Bloomsbury, 2023), 124-127.

⁹ Sabine MacCormack, *On the Wings of Time: Rome, the Incas, Spain, and Peru* (Princeton: Princeton University Press., 2007); Carolina Valenzuela, *Grecia y Roma en el Nuevo Mundo. La recepción de la antigüedad clásica en cronistas y evangelizadores del siglo XVI americano* (España: Ediciones Rubeo, 2016).

¹⁰ Kelly Donahue-Wallace, *Art and Architecture of Viceroyal Latin America, 1521–1821* (Albuquerque: University of New Mexico Press 2008); Juan Chiva, *El triunfo del virrey. Glorias novohispanas: origen, apogeo y ocaso de la entrada virreinal* (Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2012); Víctor Mínguez, *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la Casa de Austria* (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013).

¹¹ Jean Charlot, *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785–1915* (Austin: University of Texas Press, 1962); Thomas A. Brown, *La Academia de San Carlos de la Nueva España* (Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública, 1976); Marcus Burke, “The Academy, Neoclassicism, and Independence”, en *Mexico: Splendors of Thirty Centuries* (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1990), 487–496; Kelly Donahue-Wallace, “Good taste within reach: the Mexican medals of Jerónimo Antonio Gil”, en *O gosto neoclássico. A dimensão americana*, editado por Ana Pessoa, Margareth da Silva Pereira (Río de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2023), 57-74.

¹² Ana Pessoa y Margareth da Silva Pereira, *O gosto neoclássico*.

¹³ Paul Niell, “Neoclassical Architecture in Spanish Colonial America: A Negotiated Modernity” *History Compass* Vol. 12: no. 03 (2014): 252-262.

¹⁴ *Ibid.*; Paul Niell, “El Templo and Cuban Neoclassicism: A Multivalent Signifier as Site of Memory”, *Bulletin of Latin American Research* Vol. 30: no. 03 (2011): 344-365; idem, “Founding the Academy of San Alejandro and the Politics of Taste in Late Colonial Havana, Cuba”, *Colonial Latin American Review* Vol. 21: no. 02 (2012): 293-318. También llegaron desde la Academia de San Fernando copias en yeso de esculturas antiguas: Osvaldo Paneque, “La academia de Bellas Artes de San Alejandro de la Habana (Cuba)





de la ciudad, se planificó desde la dirección de la Academia de San Alejandro de La Habana, fundada en 1818, cuya dirección se encomendó al artista francés Jean-Baptiste Vermay, discípulo del pintor neoclásico Jacques-Louis David. La Academia respondía al deseo de modernización, asociada al buen gusto, de unas élites blancas que no veían con buenos ojos el protagonismo de los artistas de ascendencia africana¹⁵. Como ya se ha estudiado, la élite habanera financió obras públicas para obtener mayor prestigio social, y gracias a estas se fomentó el gusto por lo clásico que, a su vez, fue promovido a través de la literatura y, sobre todo, de la prensa¹⁶, algo que también sucedió en otros países como México o Brasil¹⁷. En este último país, el gusto neoclásico, que llegó a través del arquitecto francés Grandjean de Montigny, siguió también la estela marcada desde 1826 por la Academia Imperial de Bellas Artes y formó parte de un proceso modernizador y civilizador que, sin embargo, se apoyaba en mano de obra esclava¹⁸.

Por otro lado, la Iglesia apoyó la idea de modernidad de lo clásico frente a la ostentación barroca, apoyada por unas élites que consideraban dichos excesos como un obstáculo para ascender socialmente¹⁹. Ahora bien, como ha señalado Paul Niell, la cuestión es mucho más compleja, porque los criollos también percibieron las reformas borbónicas y sus representaciones visuales como una segunda conquista de América, lo que generó una reacción adversa que alentó los movimientos independentistas²⁰. Eso no frenó la expansión del gusto por lo clásico y lo pompeyano, de manera que este se convirtió en un elemento modernizador que encontró excelente acomodo en las mansiones, en los objetos cotidianos o en los espectáculos populares.

Las lujosas viviendas de las élites americanas en México, Cuba, Chile, Brasil, Bolivia, Colombia o Argentina se levantaron y/o decoraron con estilo pompeyano²¹. Emblemáticos ejemplos, entre otros, son el Castillo de Chapultepec en Ciudad de México, el Palacio Aldama en La Habana (Cuba), la mansión de Maximiano Errázuriz en Panquehue (Chile), el Talar de Pacheco en Tigre (Buenos Aires, Argentina) o el Palacio Catete en Río de Janeiro (Brasil)²². Quienes encargaron estas

Fundación, evolución y producción pictórica (1818-1899)” (Tesis doctoral en Historia y Artes, Universidad de Granada, 2020), 233 y 266. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/68019> (fecha de consulta: 12 de febrero de 2024).

¹⁵ Paul Niell, “Founding the Academy...”.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Renata Senna Garraffoni, “Pompeya y el Vesubio en la prensa de Río de Janeiro (1870-1889)”, en *Pompeya y Herculano entre dos mundos. La recepción de un mito en España y América*, editado por Mirella Romero Recio, Jesús Salas y Laura Buitrago (Roma-Bristol: L’Erma di Bretschneider, 2023), 105-121; Aurelia Vargas y Elvia Carreño, “Echoes of Pompeii in Mexico: Academy, Society and Art”, en *Pompeii in the visual...*, 35-53.

¹⁸ Nelson Pôrto Ribeiro, “Os engenheiros, o neoclássico e a modernização do Estado brasileiro na segunda metade do século XIX”, en *O gosto neoclássico*, 249-261.

¹⁹ Pamela Voekel, *Alone before God: The Religious Origins of Modernity in Mexico* (Durham: Duke University Press, 2002).

²⁰ Paul Niell, “Neoclassical Architecture...”, 253.

²¹ María Gabriela Huidobro, “Una casa pompeyana en Valparaíso: identidad e imaginario burgués a comienzos del siglo XX”, *Cuadernos de historia* Vol. 57 (2022): 213-238. <https://doi.org/10.5354/0719-1243.2022.68941>; Ricardo del Molino, “Pompeya en la Belle Époque hispanoamericana”, en *Pompeya y Herculano ...*, 123-142; Aurelia Vargas y Elvia Carreño, “Echoes of Pompeii in Mexico: Academy, Society and Art”; Carolina Valenzuela, “Pompeian Influences on the Elite of Santiago de Chile: Visual Arts, Antiquities and Architecture”; Federica Pezzoli, “Pompeii and Herculaneum in Cuba: The Impact of the Archaeological Finds on the Island’s Visual Arts”; Renata Senna Garraffoni, “Excavating the Past and Framing New Identities in the Nineteenth Century: Vesuvius, Pompeii and Modernity in Río de Janeiro”; y María Gabriela Huidobro, “Pompeian Echoes in Rural Houses in Central Chile: The Quest for New Identities”, en *Pompeii in the visual...*, 35-53, 73-85, 137-152, 153-169, 171-186; Mirella Romero Recio y Laura Buitrago, “The Pompeian style in Latin America”, *CLARA Classical Art and Archaeology* Vol. 10 (2023).

²² Puede verse la ubicación y descripción de los edificios de estilo pompeyano localizados en Latinoamérica en: RIPOMPHEI, https://humanidadesdigitales.uc3m.es/s/ripomphei/page/inicio_rimpophei (Fecha de consulta: 10 de febrero de 2024).





mansiones querían adherirse a la tradición europea más clásica, no solo como una moda estética, sino también como una manifestación de una nueva identidad, adoptando influencias italianas, francesas e inglesas. Precisamente fueron artistas procedentes de estos países los que mayoritariamente difundieron el gusto pompeyano en Latinoamérica, como Eusebio Chelli, Antonio Meucci, Jules Sagebien, René Sergent o Roger Fleming Tolson, levantando y decorando mansiones y otros espacios públicos, como parques y teatros.



Figura 1. Castillo de Chapultepec²³:

Además, estos miembros de la élite manifestaron su deseo de crear colecciones de objetos de la Antigüedad que, por supuesto, debían incluir restos procedentes de Pompeya. Una de las colecciones más importantes fue la reunida por la emperatriz Teresa Cristina en el Museo Nacional de Río de Janeiro, que albergaba numerosos restos provenientes de Pompeya y de otros yacimientos del entorno napolitano, muchos de ellos actualmente destruidos a consecuencia del incendio que asoló el museo en 2018²⁴. Aunque inferiores en cantidad y calidad, hubo otras colecciones como la del magnate chileno Pedro del Río Zañartu, quien visitó las ruinas campanas y trajo piezas pompeyanas como recuerdos de su viaje, que actualmente se encuentran en el Parque-Museo Pedro del Río Zañartu, en Hualpén, Chile²⁵.

²³ Charles Burlingame Waite, “Chapultepec Castle” [Fotografía], en Tarjeta Postal, México, J. Garont (1897). Cortesía de la colección privada de Elvia Carreño.

²⁴ Renata Senna Garraffoni, “Excavating the Past and Framing New Identities...”, con bibliografía sobre este tema.

²⁵ Carolina Valenzuela, Mirella Romero Recio y María Gabriela Huidobro, “Travelling to Tell the Tale: Testimonies of Three Chileans who visited Pompeii (Nineteenth and Twentieth centuries)”, *Intus-Legere Historia* Vol. 17: no. 22 (2023): 266-269.





Como ha estudiado Ricardo del Molino, una vez superado el proceso de independencia, las élites de las repúblicas burguesas ilustradas y letradas de la Belle Époque hispanoamericana (1870-1920) utilizaron el pasado clásico porque representaba la civilización, el progreso económico y la modernización. En este contexto, se sirvieron de lo “pompeyano” como una marca “para reclamar su identidad y su pertenencia en la burguesía internacional del capitalismo global de finales del siglo XIX y principios del XX”, tan moderna y cosmopolita como la europea²⁶.

Por otro lado, el buen gusto asociado a lo “pompeyano” se había popularizado a lo largo de todo el siglo XIX. La prensa promovió el buen gusto integrado en el ámbito material de la vida social desde comienzos de la centuria²⁷ y siguió haciéndolo, vinculando a la sociedad con Pompeya a través de anuncios de decoradores que ofrecían sus servicios a un público más amplio, o de espectáculos que podían ir desde la representación de la ópera *Ione* hasta una función de ilusionismo donde se mostraba la destrucción de la ciudad campana²⁸. El cine también trajo grandes alegrías, a través de las numerosas adaptaciones de la novela de Edward Bulwer-Lytton, *Los últimos días de Pompeya* (1834), a aquellos interesados en vivir de la manera más realista posible la destrucción provocada por el volcán en el año 79. Además, los pequeños objetos de la vida cotidiana relacionados con Pompeya tuvieron un enorme éxito entre todas las clases sociales desde finales del siglo XIX en adelante. The Pompeian Manufacturing Company, originaria de Cleveland (Ohio, EE. UU.), distribuía por varios países, como Puerto Rico o Cuba, sus cremas tanto para hombres como para mujeres, que aparecían en los anuncios como “Bellezas pompeyanas”²⁹. También en Venezuela, la casa Gouber comercializó un agua de colonia llamada *Pompeya*, aunque más éxito tuvo L.T. Piver, de París, que distribuyó con gran éxito en México y Argentina, entre otros países, su gama de productos *Pompeia*, que desde entonces hasta ahora siguen mostrando en su etiqueta el dibujo de una joven dama romana (Fig. 2)³⁰. Una llamativa resignificación del perfume *Pompeia* se ha producido en el siglo XX, cuando comenzó a aparecer asociado a rituales mágicos de hoodoo³¹. La utilización de Pompeya siempre puede ir más allá.

²⁶ Ricardo del Molino, “Pompeya en la Belle...”, 137-138.

²⁷ Paul Niell, “Founding the Academy...”, 305.

²⁸ Aurelia Vargas y Elvia Carreño, “Echoes of Pompeii in Mexico: Academy, Society and Art”, 42-45.

²⁹ Compactstory, “The History of The Pompeian Company Part 1 - How a pink face cream became a million-dollar business”, *Collecting Vintage Compacts*, [sin lugar], 21 de Febrero, 2011, <http://collectingvintagecompacts.blogspot.com/2011/02/rise-of-pompeian-how-pink-face-cream.html> (Fecha de consulta: 10 de febrero de 2024); Compactstory, “The History of The Pompeian Company Part 2 - Not the Eruption of Vesuvius but Just as Final”, *Collecting Vintage Compacts*, [sin lugar], 19 de abril, 2011, <http://collectingvintagecompacts.blogspot.com/2011/04/fall-of-pompeian-not-eruption-of.html> (Fecha de consulta: 10 de febrero de 2024). Algunos ejemplos de anuncios en prensa: *América. Revista mensual ilustrada* no. 01 (julio 1910), 50; *La correspondencia de Puerto Rico*, San Juan Puerto Rico, 11 de enero de 1910; *Puerto Rico ilustrado*, San Juan Puerto Rico, 26 de noviembre 1913; *Bobemia*, 23 de febrero de 1913.

³⁰ Los anuncios de los productos *Pompeia* de L.T. Piver en algunas publicaciones periódicas, como la revista bonaerense *Caras y Caretas*, son abundantísimos entre 1914 y 1927. En México tuvieron tanto éxito que el gobierno pidió al Departamento de Salubridad su liberación para que fuesen distribuidos con mayor rapidez: Elvia Carreño, “‘Lo que esté pasando aquí, ningún Dios puede detenerlo’: Pompeya en la vida cotidiana de México”, en *Pompeya y Herculano...*, 255.

³¹ Lizzie Ostrom, *Perfume: A Century of Scents* (Londres: Hutchinson, 2015), 32-34.





Figura 2. *Poudre Pompeia* de L.T. Piver³².

Un ejemplo “moderno”: el Partenón del Negro Durazo en Zihuatanejo (México)

Efectivamente, el ejemplo concreto que me gustaría analizar en este último apartado muestra un paso más en el uso de Pompeya y la Antigüedad clásica como recurso modernizador de una nueva élite, la enriquecida con el tráfico de armas, la corrupción y las drogas, que incorpora a la estética narco el clasicismo. Me refiero a la construcción de una gran mansión conocida como el Partenón del Negro Durazo en Zihuatanejo (México), mandada levantar por Arturo Durazo Moreno, el “Negro Durazo”, jefe del departamento de Policía y Tránsito de Ciudad de México, entre 1976 y 1982, durante el gobierno de José López Portillo, de quien era amigo personal³³. El controvertido jefe de la Policía aprovechó su posición para extralimitarse en el uso de sus funciones. En 1982 huyó del país y en 1984 fue entregado por el gobierno de EE. UU. acusado de actividades

³² Museo del Traje (Madrid). Foto de la autora.

³³ Debo agradecer a mi alumno del Máster en Herencia cultural Hispánica de la Universidad Carlos III de Madrid, Felipe Carral, que me diese a conocer esta construcción a través de la elaboración de un trabajo de curso. Desgraciadamente, no he podido ver in situ este lugar por lo que baso mi análisis de las decoraciones en imágenes rescatadas de noticias de prensa, páginas de internet y dos reportajes -Mariel Galán, “Revelamos el misterio: La Mansión del Negro Durazo ahora será...”, *Mariel de viaje*, www.youtube.com/@MarieldeViaje, 31 de agosto de 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=bZ44bd8kUcE> (fecha de consulta: 12 de febrero de 2024); Uri Ortega, “¿De quién era y por qué quedó abandonada? El Partenón de Zihua del Negro Durazo, la enorme casa”, <https://www.youtube.com/watch?v=ALjslSSDMYM>, *Viajemos Juntos*, www.youtube.com/@UrielOrtega, 11 de mayo de 2023 (fecha de consulta: 12 de febrero de 2024)- por lo que es seguro que puede haber otros elementos que no he podido ver y, por tanto, estudiar. Aun así, creo tener la suficiente información como para poder realizar un análisis suficientemente exhaustivo de los elementos clásicos de esta mansión.



relacionadas con el contrabando, tráfico de armas, abuso de autoridad, extorsión, asesinato y toda una colección de delitos que le habían permitido enriquecerse de manera ilícita durante años³⁴. Fue extraditado a México en 1986 y sus propiedades fueron confiscadas, entre ellas el Partenón, una mansión de 20.000 m² que sería abandonada y sufriría los estragos del paso del tiempo. En la actualidad, se ha aprobado un proyecto para rehabilitar el edificio y convertirlo en un espacio cultural y recreativo³⁵.

El Partenón de Durazo tiene en realidad bastante poco que ver con el famoso templo dedicado a Atena en la Acrópolis de Atenas, pero también se conoció así a otra mansión que el jefe de policía hizo levantar en Tlalpan —que actualmente es la sede de la Academia Mexicana de Ciencias—, donde se incorporaron frontones sobre columnas jónicas y copias de pinturas romanas, como la conocida Flora de la Villa de Ariadna en Estabia³⁶, lo que le daba ese aire clásico que tan fácilmente se identificaba con el poder³⁷. Pero me centraré únicamente en el Partenón de Zihuatanejo.

La primera descripción que se hizo de la mansión, por parte del reportero Ignacio Ramírez, quien trabajó en su construcción haciéndose pasar por albañil (pues había una estricta vigilancia que impedía el paso a toda persona ajena a la obra), la relacionó con este emblemático edificio de la antigüedad griega:

“Abandonar, aunque sea por unos instantes, este mundo terrenal para llegar al Olimpo, no es cosa fácil; un portón negro de hierro forjado de 20 metros de ancho por 10 de alto separa al paraíso del infierno. Es la puerta de entrada a la casa del general Arturo Durazo Moreno, quien mandó construir una réplica del Partenón que envidiaría el gran maestro de la arquitectura y escultura griegas, Fidias, y sus alumnos, mas no por el conjunto de la obra en sí, que al fin y al cabo es un burdo remedo, sino por el confort; aire acondicionado, televisores a color, hornos de microondas, consolas y otros souvenirs del jefe policiaco. [...] A semejanza también de la magnificencia de la obra helénica edificada desde la época de Cimón de Cleona hasta la de Pericles, la mansión de Durazo lleva mucho tiempo en construcción: se empezó a trazar hace cuatro años. A la fecha trabajan allí 40 albañiles, artesanos, pintores, jardineros, cortijeros, carpinteros, ebanistas y barnizadores “Y no tenemos para cuándo terminarla”, comenta uno de los peones. La casa, empero, con un costo de 700 millones de

³⁴ Vanessa Freije, *De escándalo en escándalo. Cómo las revelaciones periodísticas construyeron la opinión pública en México* (México: Siglo XXI Editores, 2023), 239. Algunas noticias de prensa sobre Durazo, sus actividades ilícitas y el Partenón: José María Martí Font, “El FBI sospecha que el Negro Durazo estuvo implicado en México en el tráfico de drogas”, *El País*, 7 de julio de 1984, https://elpais.com/diario/1984/07/07/internacional/457999216_850215.html (fecha de consulta: 10 de febrero de 2024); AFP/EFE, “EE UU entrega a México al ex jefe de la policía ‘Negro’ Durazo”, *El País*, 3 de abril de 1986, https://elpais.com/diario/1986/04/03/internacional/512863218_850215.html?event_log=oklogin (fecha de consulta: 10 de febrero de 2024).

³⁵ Emiliano Tizapa Lucena, “El Partenón será espacio cultural y recreativo; lo cede el gobierno estatal al de Zihuatanejo”, *El Sur. Periódico de Guerrero*, 6 de agosto de 2022, <https://suracapulco.mx/impreso/1/el-partenon-sera-espacio-cultural-y-recreativo-lo-cede-el-gobierno-estatal-al-de-zihuatanejo/> (fecha de consulta: 10 de febrero de 2024).

³⁶ La Flora de la Villa de Ariadna de Estabia se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, Inv. 8834.

³⁷ También fue mi alumno, Felipe Carral, quien me señaló la existencia de este “Partenón”, así como del documental gracias al que he podido identificar la Flora de Estabia en las decoraciones: Guillermo Pérez Verduzco, “Así era la casa de Arturo Durazo, o ‘El Partenón’ de Tlalpan”, *NMás*, www.youtube.com/@nmas, 4 de septiembre de 2019, <https://youtube.com/watch?v=5OAzWfjsbYg> (fecha de consulta: 29 de enero de 2024). Esta construcción también merece un estudio exhaustivo.





pesos, está prácticamente terminada; se le dan los últimos toques, entre ellos la pintura dorada a los frisos de las 42 columnas de tipo corintio que enmarcan la estancia de la planta baja. Pero apenas se están cimentando otras 24, de menor grosor, que enmarcarían el estacionamiento. Sin embargo, ya están ahí sus primeros moradores: una docena de estatuas que adornan los jardines, faisanes y cisnes que rondan la alberca, lagartos disecados, venados de bronce y un elefante de marfil, así como un par de perros de cerámica, en espera de su amo”³⁸.

Elevada sobre una colina, la mansión de Durazo comenzó a construirse en 1978 y, para 1982, cuando Ignacio Ramírez la documentó, estaba prácticamente terminada. La entrada a la finca, de 6 ha, tiene una gran puerta de hierro que imita la verja de acceso al castillo de Chapultepec en Ciudad de México³⁹. El edificio tiene planta rectangular, como el famoso Partenón de Atenas, con una entrada principal, en uno de los laterales más largos, coronada por un frontón decorado con relieves de inspiración griega sobre un porche sostenido por cuatro columnas dóricas. En el lado opuesto, tiene una gran galería con tres hileras de columnas jónicas y un frontón, también con relieves en el mismo estilo, a cuyos pies se extiende una gran escalinata que desciende hacia los jardines con vistas al mar, donde se construyó una gran piscina. Una cuarta fila de columnas sostiene la galería superior de la segunda planta. En el jardín, hay un cenador circular con columnas jónicas que tenía jacuzzi y funcionaba como discoteca (Fig. 4). Su estructura pudo haberse inspirado en los tholoi griegos, como el muy conocido de Delfos, dedicado a Atenea Pronea a comienzos del siglo IV a.C. y atribuido por Vitruvio al arquitecto Teodoro de Focea. Las columnas de toda la construcción debían ser doradas, a juzgar por las palabras del periodista que hizo el primer reportaje: “se le daban los últimos toques, entre ellos la pintura dorada a los frisos de las 42 columnas de tipo corintio que enmarcan la estancia de la planta baja”⁴⁰. Otras 24 columnas jónicas (no corintias) enmarcaban el espacio en seis filas de cuatro columnas, formando una pérgola bajo la que estacionaban los vehículos a la entrada de la casa. No se conserva la mayor parte de las esculturas que rodeaban la piscina y que decoraban jardines e interiores (“réplicas del David, Apolo, ninfas y guerreros dóricos con el yelmo espartano, de tamaño natural”⁴¹) de una mansión que se convirtió en el delirio de un nuevo rico:

“Se hicieron célebres sus palacetes que quintaesenciaban lo ridículo, como el Partenón en Zihuatanejo, 20 mil metros cuadrados rigurosamente despojados a los ejidatarios de la zona, que tenía un lago interior con olas mecánicas y cascadas, albercas, discoteca para mil parejas, doce elevadores para subir al primer piso!, sala de automóviles de colección, caballerizas, esculturas griegas y su debido helipuerto. Valía tres millones de dólares. “Yo tengo derecho a tener casa en Zihuatanejo, ¿no?”, argumentaba; “si la tienen los pobres, ¿por qué yo no?””⁴².

³⁸ Ignacio Ramírez, “El Partenón de Durazo, en tierras ejidales. Palacio de 700 millones, en Zihuatanejo”, *Proceso*, 306, 12/9/1982, 23. El texto (sin imágenes) también se puede consultar en <https://www.proceso.com.mx/nacional/2002/1/25/un-palacio-de-700-millones-en-zihuatanejo-64098.html> (fecha de consulta: 10 de febrero de 2024).

³⁹ *Ibíd.*

⁴⁰ *Ibíd.*

⁴¹ Ignacio Ramírez, “El Partenón”, 24.

⁴² José Agustín, *Tragicomedia mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994* (Debolsillo, 2013), 26.





Su estructura, a primera vista, puede recordar un templo griego y no es de extrañar que se abundase sarcásticamente en ello:

“Los albañiles, cual “diacrios” y “paralios”, artesanos y trabajadores de la Grecia antigua, iban y venían, acarreando arena, grava y cemento para la mezcla [...] cuatro recámaras con camas colgantes y televisores a color que envidiarían Afrodita o, ¿por qué no?, la propia Atenea. Los baños no serían menos para cualquiera de los dioses: más mármol y llaves doradas”⁴³.

Ahora bien, el edificio combinaba muchos elementos que hacían de esta mansión una construcción ecléctica. Ramírez decía que había “una combinación de arquitectura griega (el frente) con otra de tipo moderno (la parte trasera), ésta última en color rosa mexicano”⁴⁴. En realidad, lo que contemplaba como “moderna” —y esto es interesante— buscaba ser “romana”, pues recogía características propias de la *domus*. La disposición de la puerta que da acceso al jardín (la parte trasera) guarda bastantes similitudes con la Villa Getty (Fig. 3), una extraordinaria mansión que el millonario y coleccionista Jean Paul Getty había hecho construir solo unos años antes (fue inaugurada en 1974) en Malibú (California), siguiendo el plano de la Villa de los Papiros de Herculano que había realizado Karl Weber en el siglo XVIII, junto con otros elementos tomados de casas pompeyanas, como la del Fauno o la de Diomedes⁴⁵. El proyecto se realizó con el asesoramiento del arqueólogo Norman Neurburg, aunque Getty estaba bien familiarizado con los restos de los yacimientos campanos que conocía gracias a sus viajes. De hecho, en 1955 había publicado una pequeña novela titulada *A Journey from Corinth*, cuya acción principal se situaba en Herculano, donde un rico romano, Lucio Calpurnio Pisón, muy parecido a él mismo, encargaba a un arquitecto griego la construcción de la Villa de los Papiros⁴⁶. Con su magna obra, Getty pretendía mostrarse al mundo como un rico patricio bendecido por las bondades del capitalismo que compartía toda una serie de valores con el Imperio romano, y todo ello gracias a una fabulosa puesta en escena en una magnífica villa romana que proporcionaba a los visitantes una experiencia inmersiva mucho antes de la llegada de la realidad virtual.

⁴³ Ignacio Ramírez, “El Partenón”, 24.

⁴⁴ *Ibíd.*

⁴⁵ Lapatin, Kenneth, “The Getty Villa: Art, Architecture, and Aristocratic Self Fashioning in the Mid-Twentieth Century”, en *Pompeii in the Public Imagination from its Rediscovery to Today*, editado por Shelley Hales, Joanna Paul (Oxford: Oxford University Press, 2011), 270-285; Olaya Sanfuentes, “Uso y/o buso de la Antigüedad clásica en la arquitectura contemporánea. La Villa Getty en California como réplica de la Villa dei Papiri”, en *América Latina y lo clásico. Lo clásico y América Latina*, editado por Nicolás Cruz y Gabriela Huidobro (Santiago de Chile: RIL Editores, 2018), 315-335; Rosaria Giardiello, “Pompei ed Ercolano: l’influenza delle scoperte vesuviane dall’Europa agli USA”, en *Pompeya y Herculano...*, 219-242.

⁴⁶ John Walsh, Deborah Gribbon, *The J. Paul Getty Museum and Its Collections. A Museum for the New Century* (Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 1997), 43 ss.





Figura 3. Peristilo de la Villa Getty⁴⁷

Arturo Durazo no tenía la formación clásica de J. Paul Getty ni debió contar con tan buenos asesores, por lo que el resultado fue bastante más mediocre, sin dejar de ser impresionante o, incluso, intimidante. No he logrado averiguar aún quién o quiénes se encargaron del diseño, pero en el pastiche de elementos constructivos y decorativos de diversa procedencia (también se incluyeron pinturas y esculturas de estilo renacentista) creo, como señalaba, que se fijaron en el gran peristilo con estanque rectangular de la Villa Getty al diseñar la galería columnada, coronada por un frontón, que da salida al jardín trasero con vistas al mar (Fig. 4).

⁴⁷ Villa Getty, https://en.wikipedia.org/wiki/Getty_Villa#/media/File:060807-002-GettyVilla001.jpg (fecha de consulta: 12 de febrero de 2024).



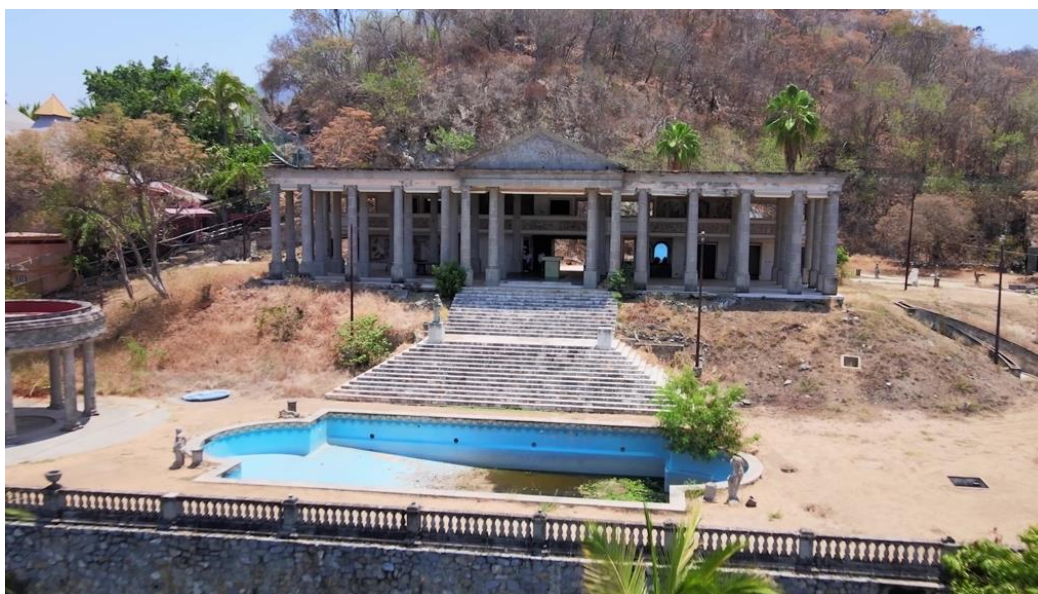


Figura 4. Parte trasera del Partenón de Durazo en Zihuatanejo⁴⁸.

En el Partenón de Durazo, la terraza de la segunda planta de la Villa Getty se ha convertido en una galería interior, decorada con pinturas, que queda al fondo de una especie de gran porche con columnas (Fig. 5).



Figura 5. Galería del Partenón de Durazo⁴⁹.

⁴⁸ Mariel Galán, “Revelamos el misterio”, minuto 0:12, <https://www.youtube.com/watch?v=bZ44bd8kUcE> (fecha de consulta: 12 de febrero de 2024).

⁴⁹ Mariel Galán, “Revelamos el misterio”, minuto 5:40, <https://www.youtube.com/watch?v=bZ44bd8kUcE> (fecha de consulta: 12 de febrero de 2024).





En mi opinión, este espacio buscaba emular tres características importantes de un atrio romano, pero en este caso abierto al exterior (Fig. 4). La primera de ellas son las estancias que se abren directamente al porche/atricio y a la galería; la segunda es la incorporación de mesas de mármol, a modo de *cartibula*—la mesa que, según Varrón (Ling. 5.125), se usaba para exponer la vajilla en el atrio de las casas—; la tercera es un espacio central hundido justo en el centro, sobre el que hay un pedestal, que imitaba el *impluvium*, es decir, el estanque que recogía el agua de lluvia gracias al *compluvium*, que era la abertura central del techo (del que aquí se ha prescindido), y en el que se colocaba una estatua decorativa. El gran pedestal que actualmente se conserva en la casa de Durazo en Zihuatanejo también albergaba una estatua. Concretamente, como puede verse en una fotografía publicada en el artículo de la revista *Proceso*⁵⁰, se trataba del Fauno de Ricardo Ponzanelli, del que aún pueden encontrarse reproducciones a tamaño reducido⁵¹. También se alude en el artículo de *Proceso* a una gran escultura de Zeus que ocupaba una posición central:

Al centro, impresionante, un Zeus en bronce de dos metros de altura, con una base de la misma dimensión, en una fuente con plantas y spots de colores, con la firma de los artistas preferidos de Durazo: los Ponzanelli (Hacia un año uno de los hijos del escultor del mismo apellido, comentaba en privado haber vendido una cabeza del David para la casa del jefe policiaco en el Ajusco, en medio millón de pesos)⁵².

Efectivamente, los Ponzanelli eran y son una saga de famosos artistas. Adolfo Octavio Ponzanelli (1879-1952), discípulo de Auguste Rodin, llegó desde Carrara (Italia) a México en 1906, aprovechando la demanda de una burguesía que buscaba nuevos estilos que dieran mayor elegancia a sus construcciones. La marmolería que fundó, y a la que darían continuidad sus descendientes (especialmente Octavio, Gabriel y Ricardo), fabricaba piezas monumentales de temática social, política, religiosa y funeraria⁵³. Durazo recurrió, por tanto, a algunos de los más reconocidos escultores de México para decorar su mansión.

Desde el porche/atricio abierto se accedía al jardín trasero de la casa a través de una monumental escalera que desembocaba en una piscina rodeada de esculturas (Fig. 4). Esta tiene forma cuadrangular y está rematada en los extremos con semicírculos, exactamente igual, aunque más corta, que el estanque del peristilo de la Villa Getty, que, conviene recordar, copiaba a su vez la Villa de los Papiros de Herculano (Fig. 3). Pero esto no fue lo único en lo que el Partenón de Durazo se aproximó a los restos de las ciudades campanas. Las paredes del fondo del porche/atricio, las de la galería del piso superior y los antepechos, y al menos otra estancia de la casa (tal vez más,

⁵⁰ Ignacio Ramírez, “El Partenón”, 25.

⁵¹ Mercado libre: https://articulo.mercadolibre.com.mx/MLM-837856544-escultura-de-bronze-el-fauno-ricardo-ponzanelli-con-fotos-_JM (fecha de consulta: 2 de marzo de 2024).

⁵² Ignacio Ramírez, “El Partenón”, 24.

⁵³ María Isaura Antonieta Wiencke Olivares, *La presencia en piedra del art déco funerario, 1925-1940. Tesis para obtener el grado de doctora en historia del arte* (México D.F., 2009), 14, 47, 244. https://web.archive.org/web/20140901152615/http://casalamm.com.mx/tesis/doctorado_en_historia_del_arte/maria_isaura_antonieta_wiencke_olivares.pdf (fecha de consulta: 22 de febrero de 2024).





aunque el estado de conservación no permite determinarlo), la cantina o bar, tenían pinturas murales enmarcadas que copiaban pinturas de Pompeya y Herculano.

Comenzando por el piso inferior, en el lado izquierdo de la pared del fondo aparecen, de izquierda a derecha, como tres escenas separadas por una fingida estructura arquitectónica, pero formando parte de la misma pintura enmarcada: el fresco de “Hércules y Télefo” del *Augusteum* de Herculano, las “Tres Gracias” de la Casa de Titus Dentatus Panthera (IX 2, 16) de Pompeya y “Teseo Liberador” del *Augusteum* de Herculano (Fig. 6)⁵⁴.



Figura 6. Pinturas del piso inferior⁵⁵.

Las tres se conservan en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles porque, cuando se encontraron, lo habitual era cortar y enmarcar las pinturas, como si fuesen cuadros, que se trasladaban al Palacio de Portici junto con los restantes objetos de valor⁵⁶. Era una forma de exhibir los hallazgos más relevantes, pero también de preservarlos, ya que muchos frescos que no se retiraron antes de techar los edificios se perdieron para siempre, como sucedió con los que decoraban el pódium del anfiteatro de Pompeya. Las tres pinturas elegidas para decorar esta zona

⁵⁴ “Hércules y Télefo” (Inv. 9008), las “Tres gracias” (Inv. 9236) y “Teseo Liberador” (Inv. 9049).

⁵⁵ Instagram @viajandocontuamigosergio, 21 de marzo de 2022, https://www.instagram.com/p/CbX8uVIJV2f/?img_index=9 (fecha de consulta: 12 de febrero de 2024).

⁵⁶ Paola D’Alconzo, *Picturae excisae. Conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi a pompeiani tra XVIII e XIX secolo* (Roma: L’Erma di Bretschneider, 2002).





de la casa son extraordinariamente conocidas y han inspirado a decoradores y artistas desde que fueron descubiertas⁵⁷.

También en la primera planta se encuentra una estancia que sirvió como bar o cantina. Tras una barra de madera, quedan dos paredes formando un ángulo recto. La de la izquierda está decorada con una pintura tan dañada que no es posible identificar qué se representaba, y un espejo, mientras que en la pared derecha hay otra pintura mural enmarcada. En esta última, se ha copiado, buscando una evidente relación con la actividad que allí se desarrollaba, una escena de banquete, habitualmente conocida como “Banquete de un hombre y su hetera”, hallada en Herculano y que también se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (Fig. 7)⁵⁸. Bebida, comida y sexo eran los elementos que se buscaban en esta zona de la mansión.

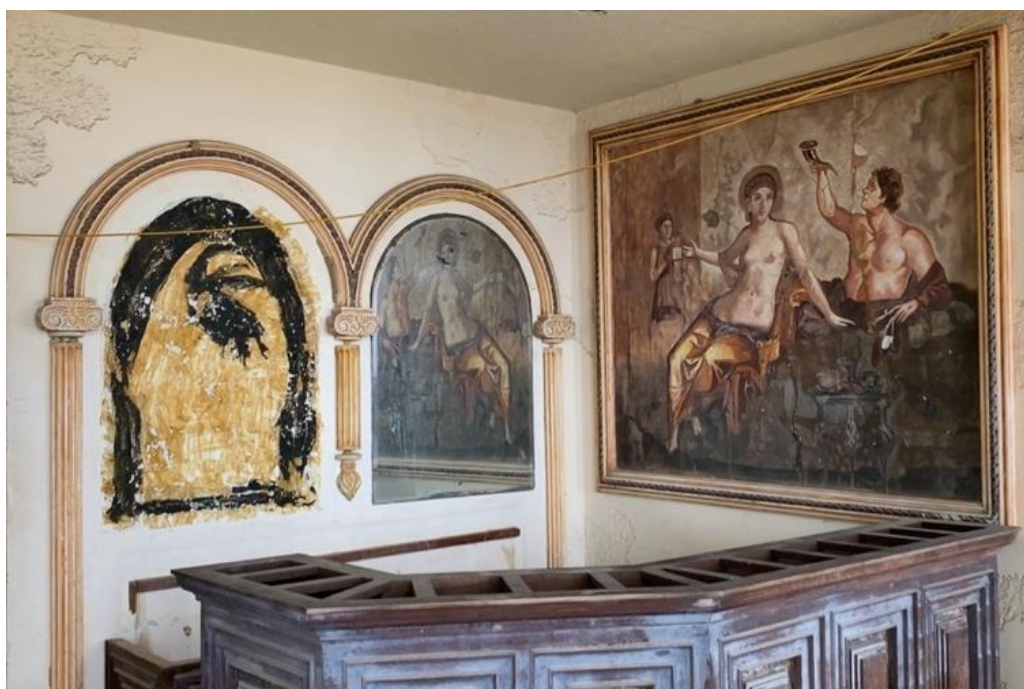


Figura 7. Pinturas en el bar o cantina de la planta baja del Partenón de Durazo⁵⁹.

⁵⁷ A modo de ejemplo, las pinturas de “Hércules y Télefo”, “Teseo liberador”, así como otras que se van a mencionar más adelante, “Aquiles y Quirón”, y el “Banquete de un hombre y su hetera” de Herculano, aparecieron publicadas por primera vez en las *Antichità di Ercolano*, I, lám, V, VI, VIII, XIV, y sirvieron como modelo para realizar en el siglo XVIII unas exquisitas placas de marfil que se conservan en la Sala de los Marfiles de la Casita del Príncipe de El Escorial (Madrid): Margarita Estella, “Casita del Príncipe de El Escorial: Sala de los Marfiles”, *Reales Sitios*, Vol. 57 (1978): 57-64; Mirella Romero Recio, “Pompeii in Spanish interior decoration”, en *Returns to Pompeii: Interior space and decoration documented and revived, 18th-20th century*, editado por Hales, Shelley, Leander, Anne-Marie (Acta Instituti Romani Regni Sueciae, series 4, Vol. 62, 2016), 57-59, figs. 3.1, 3.2, 3.3.

⁵⁸ Inv. 9024.

⁵⁹ Uri Ortega, “¿De quién...?”, minuto 5:01, <https://www.youtube.com/watch?v=ALjlsSSDMYM> (fecha de consulta: 12 de febrero de 2024).





En la planta superior, en la pared derecha de la galería, donde se encontraban las habitaciones —a las que también se trató de dar un aire clásico, incluyendo molduras decoradas con grecas—, se copiaron otras tres pinturas antiguas (Fig. 8).



Figura 8. Pinturas de la galería⁶⁰.

De izquierda a derecha, pueden verse: las Bodas Aldobrandinas, “Aquiles y Quirón” del *Augusteum* de Herculano, y “Perseo y Andrómeda” de la Casa de los Dioscuros de Pompeya (VI 9, 6-7)⁶¹. Las dos últimas se pueden ver también en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, pero la primera de ellas es la única pintura (exceptuando las que representan cuadros de otros períodos, que hemos excluido de este análisis, así como aquellas que hayan podido desaparecer por el paso del tiempo) que no procede de ninguno de los yacimientos campanos. Las Bodas Aldobrandinas, conocidas así por haber pertenecido al cardenal Pietro Aldobrandini, son unas pinturas romanas, probablemente de época de Augusto, que se encontraron en el Esquilino (Roma) en 1601 y que actualmente se conservan en los Museos Vaticanos. Desde que salieron a la luz, en un momento en el que se conocían muy pocos restos de pintura romana —los de la Domus Aurea

⁶⁰ Uri Ortega, “¿De quién...?”, minuto 7:33, <https://www.youtube.com/watch?v=ALjsISSDMYM> (fecha de consulta: 12 de febrero de 2024).

⁶¹ “Aquiles y Quirón” (Inv. 9109), y “Perseo y Andrómeda” (Inv. 8998).





de Nerón descubiertos en 1480 son otra relevante excepción—, se convirtieron en un referente frecuentemente imitado y representado⁶².

Todas las pinturas murales mencionadas hasta este momento trataron de ser fieles a los originales, imitando los colores. No obstante, no se intentó emular ninguno de los cuatro estilos pompeyanos pintando todas las paredes en toda su extensión (por lo que no podemos hablar de una decoración neo-pompeyana⁶³), sino que se seleccionaron las escenas aisladas, tal y como se conservan en el Museo Arqueológico de Nápoles y en los Museos Vaticanos después de haber sido cortadas.

Las últimas decoraciones que voy a señalar no intentaron siquiera emular los colores. Me refiero a los antepechos de la galería, donde pueden reconocerse algunos frescos de la Villa de los Misterios de Pompeya, también enmarcados (Fig. 5). En este caso, se han utilizado solo dos tonos que parecen querer imitar un grabado y se alejan de los colores brillantes, sobre los que prevalece el rojo, en unas decoraciones que a día de hoy se conservan in situ en esta casa extramuros, pues la villa fue excavada con otra metodología en las primeras décadas del siglo XX (1909-1910; 1929-1930). No se han conservado todas las pinturas de los antepechos, por lo que es probable que se recurriera a otros restos romanos para ser copiados.

No cabe duda de que el jefe de la policía tenía una clara intención de mostrarse ante sus invitados como un hombre poderoso que había sido capaz no solo de levantar una rica mansión, sino también de incorporar todo un programa iconográfico basado en restos de la Antigüedad griega y romana. El mundo clásico siempre podía modernizarse, adaptándose con facilidad a las nuevas necesidades. Si las élites que lucharon por la independencia buscaron *exempla* del mundo grecorromano, quienes querían construir un nuevo estado-nación se esforzaron por conocer la Antigüedad para encontrar modelos útiles. Los que querían medirse con las élites europeas buscaron un espacio de autorrepresentación muy cercano al mundo griego y romano. Quienes deseaban un toque de distinción vieron el estilo pompeyano como una etiqueta útil y moderna, similar a vestirse inspirándose en los vestidos antiguos o mostrarse ante el mundo como un gran mecenas de la cultura que exhibía su colección en una mansión romana. Un personaje como Durazo, enriquecido por la corrupción, la droga, la extorsión y el tráfico de armas, no se sintió menos merecedor de mostrarse ante sus iguales y subordinados habitando una construcción digna de un héroe, dios o patricio. Al fin y al cabo, otros antes que él también habían prosperado ilícitamente y habían vivido en grandes villas y palacios. La paradoja es que pudo disfrutarlo muy poco, ya que huyó del país en 1982.

⁶² Giulia Fusconi, *La fortuna delle nozze Aldobrandini. Dall'Esquilino alla Biblioteca Vaticana* (Roma, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1994); Mirella Romero Recio, "Arqueología romana...", 117-118.

⁶³ Remito de nuevo a las aclaraciones terminológicas recogidas en Margot Hleunig Heilmann, "Appendix: Pompeian ...", 274.



A modo de conclusión

La Antigüedad y la ciudad de Pompeya tuvieron un marcado protagonismo en la cultura de las élites latinoamericanas, que pretendieron revivir el pasado modernizándolo en diferentes momentos y con diversos objetivos. Entre estos objetivos, he destacado algunos: distanciarse del aparato barroco vinculado al Antiguo Régimen; distanciarse de su pasado colonial, encontrando en la ciudad romana no solo un estilo artístico acorde con los nuevos tiempos, sino también una idea de civilización que, a través de diferentes vías —como el coleccionismo, los viajes o los artículos en la prensa—, subrayaba su importancia en la nueva sociedad; encontrar en el mundo clásico una idea de civilización unida al progreso económico y la modernización; acercarse al mundo antiguo, aunque fuera a través de pequeños elementos de la vida cotidiana; y hallar en la Antigüedad un prestigio que los nuevos ricos de nuestra contemporaneidad necesitaban mostrar, emulando a las élites del pasado e incluso a las coetáneas que se presentaban ante el mundo como mecenas de las artes.

La conexión entre la Antigüedad y el mundo moderno ha encontrado en el pasado grecorromano los referentes necesarios para promover cambios de orden político, modernizar costumbres y fomentar una imagen de progreso asociada a todo lo que pudiera estar vinculado con lo “clásico” y, de manera particular, en muchas ocasiones, con lo pompeyano. Este último fue asociado a un estilo elegante y distinguido que, con el tiempo, fue perdiendo su auténtica esencia, convirtiéndose únicamente en una etiqueta o una marca de clase y distinción. Ese uso, que se ha convertido también en abuso, puede entenderse como un proceso de *longue durée* que llega hasta la actualidad. Las mansiones de Arturo Durazo, identificadas con el Partenón, aunque fueran edificios eclécticos, buscaban mostrar una imagen de poder y magnificencia que intimidase, y han tenido eco en una estética narco que también incorpora elementos clásicos como símbolo de distinción. Estas modernizaban la Antigüedad con nuevos propósitos y, por supuesto, la adaptaban a las necesidades y avances de los nuevos tiempos. Las termas daban paso al jacuzzi, la música del *aulos* a la discoteca y las escaleras a los ascensores, pero la idea de recuperar la Antigüedad con un firme propósito asociado al poder y la imagen permanecía, permanece y permanecerá en nuestro mundo.

Bibliografía

- AFP/EFE. “EE. UU. entrega a México al ex jefe de la policía ‘Negro’ Durazo”. *El País*, 3 de abril de 1986, https://elpais.com/diario/1986/04/03/internacional/512863218_850215.html?event_log=ok login.
- Agustín, José. *Tragicomedia mexicana 3. La vida en México de 1982 a 199*. Debolsillo, 2013.
- Allroggen-Bedel, Agnes, Kammerer-Grothaus, Helke, “Il Museo Ercolanese di Portici”, *La Villa dei Papiri, Cronache Ercolanesi*, Supplemento 2, (1983): 83–128.
- Báez Macías, Eduardo, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, México: UNAM, 2009.
- _____. “Between Peninsulares and Mexican Academicians: Jerónimo Gil and the Founding of the San Carlo Academy in New Spain”, en *Academies and Schools of Art in Latin America*, editado por Óscar E. Vázquez, Nueva York: Routledge, 2020.
- Borgongino, Michele, Stefani, Grete, “Intorno alla data dell’eruzione del 79 d.C.”, *Rivista di Studi Pompeiani*, Vol. 12-13, (2001-2002): 177-215.
- _____. “Ancora sulla data dell’eruzione”, *Rivista di Studi Pompeiani*, Vol. 18 (2007): 204-206.
- Brown, Thomas A., *La Academia de San Carlos de la Nueva España*, 2 vols., México City: Secretaría de Educación Pública, 1976.
- Burke, Marcus, “The Academy, Neoclassicism, and Independence”, en *Mexico: Splendors of Thirty Centuries*, Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1990, 487–496.
- Cantilena, Renata, Porzio, Annalisa (eds.), *Herculanense Museum. Laboratorio sull’antico nella Reggia di Portici*, Nápoles: Electa Napoli, 2008.
- Carola Perrotti, Angela, “Il «Servizio Ercolanese»”, en *Le porcellane dei Borboni a Napoli. Capodimonte e la Real Fabbrica Ferdinanda 1743-1806*, editado por Angela Carola Perrotti (Nápoles, Guida, 1986) 327-329.
- Carreño, Elvia, “‘Lo que esté pasando aquí, ningún Dios puede detenerlo’: Pompeya en la vida cotidiana de México”, en *Pompeya y Herculano entre dos mundos. La recepción de un mito en España y América*, editado por Mirella Romero Recio, Jesús Salas, Laura Buitrago, Roma-Bristol: L’Erma di Bretschneider, 2023, 243-262.



- Charlot, Jean, *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785–1915*, Austin: University of Texas Press, 1962.
- Chiva, Juan, *El triunfo del virrey. Glorias novohispanas: origen, apogeo y ocaso de la entrada virreinal*, Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2012.
- Ciardello, Rosaria, “Pompei ed Ercolano: l’influenza delle scoperte vesuviane dall’Europa agli USA”, en *Pompeya y Herculano entre dos mundos. La recepción de un mito en España y América*, editado por Mirella Romero Recio, Jesús Salas, Laura Buitrago, Roma-Bristol: L’Erma di Bretschneider, 2023, 219-242.
- D’Agliano, Andreina, Melegati, Luca (ed.). *Ricordi dell’Antico. Catalogo della mostra. Roma 7 marzo-8 giugno 2008*, Milán: Silvana, 2008.
- D’Alconzo, Paola, *Picturae excisae. Conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi a pompeiani tra XVIII e XIX secolo*, Roma: L’Erma di Bretschneider, 2002.
- Del Molino, Ricardo, “Pompeya en la Belle Époque hispanoamericana”, en *Pompeya y Herculano entre dos mundos. La recepción de un mito en España y América*, editado por Mirella Romero Recio, Jesús Salas, Laura Buitrago, Roma-Bristol: L’Erma di Bretschneider, 2023, 123-142.
- Donahue-Wallace, Kelly, *Art and Architecture of Viceregal Latin America, 1521–1821*, Albuquerque: University of New Mexico Press 2008.
- _____. “Good taste within reach: the Mexican medals of Jerónimo Antonio Gil”, en *O gosto neoclássico. A dimensão americana*, editado por Ana Pessoa, Margareth da Silva Pereira, Río de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2023, 57-74.
- Estella, Margarita, “Casita del Príncipe de El Escorial: Sala de los Marfiles”, *Reales Sitios*, Vol. 57 (1978): 57-64.
- Freije, Vanessa, *De escándalo en escándalo. Cómo las revelaciones periodísticas construyeron la opinión pública en México*, México: Siglo XXI Editores, 2023.
- Fusconi, Giulia, *La fortuna delle nozze Aldobrandini. Dall’Esquilino alla Biblioteca Vaticana*, Roma, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1994.
- Galán, Mariel, “Revelamos el misterio: La Mansión del Negro Durazo ahora será...”, *Mariel de viaje*. www.youtube.com/@MarieldeViaje, 31 de agosto de 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=bZ44bd8kUcE>.
- Garraffoni, Renata Senna, “Excavating the Past and Framing New Identities in the Nineteenth Century: Vesuvius, Pompeii and Modernity in Rio de Janeiro”, en *Pompeii in the visual and performing arts. Its reception in Spain and Latin America*, editado por Mirella Romero Recio, Londres-Nueva York: Bloomsbury, 2023, 153-169.



- _____. “Pompeya y el Vesubio en la prensa de Río de Janeiro (1870-1889)”, en *Pompeya y Herculano entre dos mundos. La recepción de un mito en España y América*, editado por Mirella Romero Recio, Jesús Salas, Laura Buitrago, Roma-Bristol: L’Erma di Bretschneider, 2023, 105-121.
- Guzzo, Pietro Giovanni, Esposito, Maria Rosaria, Ossanna Cavadini, Nicoletta (eds.). *Ercolano e Pompei: visioni di una scoperta*, Milán: Skira, 2018.
- Hales, Shelley, Leander, Anne-Marie (eds.), *Returns to Pompeii. Interior Space and Decoration Documented and Revived. 18th-21st Century*, Estocolmo: Acta Instituti Romani Regni Sueciae, 2016.
- Hleunig Heilmann, Margot, “Appendix: Pompeian revival in the decorative arts. Arabesque, grotesque, Herculanean, Pompeian or neo-Pompeian? Terminological clarifications”, en *Returns to Pompeii: Interior space and decoration documented and revived, 18th-20th century*, editado por Hales, Shelley, Leander, Anne-Marie, Acta Instituti Romani Regni Sueciae, series 4, vol. 62 (2016): 273-274.
- Huidobro, María Gabriela, “Una casa pompeyana en Valparaíso: identidad e imaginario burgués a comienzos del siglo XX”, *Cuadernos de historia*, Vol. 57 (2022): 213-238, <https://doi.org/10.5354/0719-1243.2022.68941>.
- _____. “Pompeian Echoes in Rural Houses in Central Chile: The Quest for New Identities”, en *Pompeii in the visual and performing arts. Its reception in Spain and Latin America*, editado por Mirella Romero Recio, Londres-Nueva York: Bloomsbury, 2023, 171-186
- Le Antichità di Ercolano Esposte*, Vols. I-VIII, 1757-1792, Nápoles: Regia Stamperia, 1757.
- Lapatin, Keneth, “The Getty Villa: Art, Architecture, and Aristocratic Self Fashioning in the Mid-Twentieth Century”, en *Pompeii in the Public Imagination from its Rediscovery to Today*, editado por Shelley Hales, Joanna Paul, Oxford: Oxford University Press, 2011, 270-285.
- Luzón, José María “La galería de esculturas de la Academia de Bellas Artes de San Carlos en Méjico”, *Reales Sitios: Revista de Patrimonio Nacional*, Vol. 183 (2010): 64-76.
- MacCormack, Sabine, *On the Wings of Time: Rome, the Incas, Spain, and Peru*, Princeton: Princeton University Press., 2007.
- Marti Font, José María, “El FBI sospecha que el Negro Durazo estuvo implicado en México en el tráfico de drogas”, *El País*, 7 de julio de 1984. https://elpais.com/diario/1984/07/07/internacional/457999216_850215.html
- Mínguez, Víctor, *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la Casa de Austria*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013.
- Niell, Paul, “El Templete and Cuban Neoclassicism: A Multivalent Signifier as Site of Memory”, *Bulletin of Latin American Research*, Vol. 30: n° 3 (2011): 344-365.



- _____. “Founding the Academy of San Alejandro and the Politics of Taste in Late Colonial Havana, Cuba”, *Colonial Latin American Review*, Vol. 21: n° 2 (2012): 293-318.
- _____. “Neoclassical Architecture in Spanish Colonial America: A Negotiated Modernity,” *History Compass*, Vol. 12: n° 3 (2014): 252-62.
- Ortega, Uri, “¿De quién era y por qué quedó abandonada? El Partenón de Zihua del Negro Durazo, la enorme casa”, *Viajemos Juntos. Uri ortega*, www.youtube.com/@UrielOrtega, 11 de mayo de 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=ALjslSSDMYM>.
- Osanna, Massimo, Caracciolo, Maria Teresa, Gallo, Luigi (eds.). *Pompei e l'Europa. 1748-1943*, Milán: Electa, 2015.
- Ostrom, Lizzie. *Perfume: A Century of Scents*. Londres: Hutchinson, 2015.
- Paneque, Osvaldo, *La academia de Bellas Artes de San Alejandro de la Habana (Cuba) Fundación, evolución y producción pictórica (1818-1899)*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2020. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/68019>.
- Pappalardo, Umberto, “Sulla data dell'eruzione del Vesuvio del 79 d.C. Una sintesi”, *Cronache Ercolanesi*, Vol. 49 (2019): 225-228.
- Pérez Verduzco, Guillermo, “Así era la casa de Arturo Durazo, o ‘El Partenón’ de Tlalpan”, *NMás*, www.youtube.com/@nmas, 4 de septiembre de 2019, <https://youtube.com/watch?v=5OAzWfjsbYg>.
- Pessoa, Ana, Da Silva Pereira, Margareth (eds.), *O gosto neoclássico. A dimensão americana*, Río de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2023.
- Pezzoli, Federica “Pompeii and Herculaneum in Cuba: The Impact of the Archaeological Finds on the Island’s Visual Arts”, en *Pompeii in the visual and performing arts. Its reception in Spain and Latin America*, editado por Mirella Romero Recio, Londres-Nueva York: Bloomsbury, 2023, 137-152.
- Pôrto Ribeiro, Nelson, “Os engenheiros, o neoclássico e a modernização do Estado brasileiro na segunda metade do século XIX”, en *O gosto neoclássico. A dimensão americana*, editado por Ana Pessoa, Margareth da Silva Pereira, Río de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2023, 249-261.
- Ramírez, Ignacio, “El Partenón de Durazo, en tierras ejidales. Palacio de 700 millones, en Zihuatanejo”, *Proceso*, 306, 12/9/1982, 22-25.
- Romero Recio, Mirella, “Pompeii in Spanish interior decoration”, en *Returns to Pompeii: Interior space and decoration documented and revived, 18th-20th century*, editado por Hales, Shelley, Leander, Anne-Marie, Acta Instituti Romani Regni Sueciae, series 4, vol. 62 (2016): 55-74.



- _____. “Arqueología romana y decoraciones palaciegas: las pinturas del antiguo Ministerio de Marina (Madrid)”, *Librosdelacorte.Es*, Vol. 24 (2022): 102–135. <https://doi.org/10.15366/ldc2022.14.24.005>.
- Romero Recio, Mirella, Buitrago, Laura, “The Pompeian style in Latin America”, *CLARA Classical Art and Archaeology*, en prensa.
- Salas, Jesús, “The Archaeological discoveries of Pompeii and Herculaneum, and their Reception through plaster copies and Photography”, en *Pompeii in the visual and performing arts. Its reception in Spain and Latin America*, editado por Mirella Romero Recio, Londres-Nueva York: Bloomsbury, 2023, 121-136.
- Sanfuentes, Olaya, “Uso y/o buso de la Antigüedad clásica en la arquitectura contemporánea. La Villa Getty en California como réplica de la Villa dei Papiri”, en *América Latina y lo clásico. Lo clásico y América Latina*, editado por Nicolás Cruz y María Gabriela Huidobro, Santiago de Chile: RIL Editores, 2018, 315-335.
- The History of The Pompeian Company*
<http://collectingvintagecompacts.blogspot.com/2011/02/rise-of-pompeian-how-pink-face-cream.html>; <http://collectingvintagecompacts.blogspot.com/2011/04/fall-of-pompeian-not-eruption-of.html>.
- Tizapa Lucena, Emiliano “El Partenón será espacio cultural y recreativo; lo cede el gobierno estatal al de Zihuatanejo”, *El Sur. Periódico de Guerrero*, 6 de agosto de 2022, <https://suracapulco.mx/impreso/1/el-partenon-sera-espacio-cultural-y-recreativo-lo-cede-el-gobierno-estatal-al-de-zihuatanejo/>.
- Valenzuela, Carolina, *Grecia y Roma en el Nuevo Mundo. La recepción de la antigüedad clásica en cronistas y evangelizadores del siglo XVI americano*, España: Ediciones Rubeo, 2016.
- Valenzuela, Carolina, “Pompeian Influences on the Elite of Santiago de Chile: Visual Arts, Antiquities and Architecture”, en *Pompeii in the visual and performing arts. Its reception in Spain and Latin America*, editado por Mirella Romero Recio, Londres-Nueva York: Bloomsbury, 2023, 73-85.
- Valenzuela, Carolina, Romero Recio, Mirella, Huidobro, María Gabriela, “Travelling to Tell the Tale: Testimonies of Three Chileans who visited Pompeii (Nineteenth and Twentieth centuries)”, *Intus-Legere Historia*, Vol. 17: n° 22 (2023): 256-277. <https://intushistoria.uai.cl/index.php/intushistoria/article/view/606>.
- Vargas, Aurelia, Carreño Elvia, “Echoes of Pompeii in Mexico: Academy, Society and Art”, en *Pompeii in the visual and performing arts. Its reception in Spain and Latin America*, editado por Mirella Romero Recio, Londres-Nueva York: Bloomsbury, 2023, 35-53.
- Voekel, Pamela, *Alone before God: The Religious Origins of Modernity in Mexico*, Durham: Duke University Press, 2002.

Walsh, John, Gribbon, Deborah, *The J. Paul Getty Museum and Its Collections. A Museum for the New Century*, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.

Wiencke Olivares, María Isaura Antonieta, *La presencia en piedra del art déco funerario, 1925-1940. Tesis para obtener el grado de doctora en historia del arte*, México D.F., 2009, 14, 47, 244.
https://web.archive.org/web/20140901152615/http://casalamm.com.mx/tesis/doctorado_en_historia_del_arte/maria_isaura_antieta_wiencke_olivares.pdf.