

2

Catálogo de la escultura antigua

José BELTRÁN FORTES, Beatrice CACCIOTTI,
María Luisa LOZA AZAUAGA
Universidad de Sevilla -
Università di Roma «Tor Vergata»-XXXXXX

1. Testa femminile di divinità (E-1)

Marmo greco. Alt. 0,26 m; prof. 0,24 m.

Rotta la punta del naso e un ampio settore della capigliatura sul lato sinistro, scheggiature sul mento e sulla tempia sinistra. Ritoccata attorno all'occhio destro. Ripulita. Madrid, Palazzo di Liria.

Potrebbe corrispondere al n.º 25 dell'inventario di sculture antiche e moderne della collezione del duca d'Alba (Cacciotti 2006a, p. 134).

Bibliografia: Hübner 1862, ed. 2008, pp. 273-274, n.º 571; Hübner 1865, pp. 34-49; Waldstein 1884, pp. 171-175; Paris 1921, pp. 257-260, tav. LXIV; Blanco Freijeiro 1955, pp. 20-22, n.º 1; Langlotz 1951, p. 641, tav. 65b; Cacciotti 2006a, p. 129, figs. 13-13a.

Referenze fotografiche: EA 1784-1785; AA, neg. 463, 675-677, 777; DAI Madrid, H 977, H 981.

La testa, inclinata sul lato destro, presenta un volto asimmetrico, dalla forma leggermente allungata e dagli zigomi poco accennati. I capelli ondulati sono bipartiti al centro da una scriminatura e si dispongono sui lati in bande, che coprono la parte superiore delle orecchie. Sulla nuca si raccolgono in un rotolo corposo. Un sottile nastro cinge la testa: è visibile fin in corrispondenza delle orecchie, poi va a scomparire all'interno della crocchia posteriore. La calotta cranica è liscia. Gli occhi hanno palpebre abbastanza sottili, le arcate sopracciliari ben disegnate si congiungono al



dorso del naso, la bocca piccola, con il labbro inferiore più pronunciato, è appena dischiusa con indicazione degli angoli.

La testa è stata separata dal suo corpo come indica il taglio irregolare alla base del collo.

La dissimetria del volto ha fatto supporre che fosse destinata a una visione originaria di tre quarti dal lato sinistro.

L'acconciatura, per la disposizione dei capelli a onde lungo le tempie e per il rotolo rialzato che viene a formarsi dietro la nuca, trova un precedente nell'immagine di Atena sulla metopa di Ercole e Atlante del tempio di Zeus ad Olimpia (Becatti 1943, tav. XXV, fig. 75). Tipologicamente affini sono formulazioni della seconda metà del v sec. a. C., in cui si riscontra il motivo della scriminatura centrale, delle ondulazioni sulle tempie, ma la maniera di raccogliere i capelli dietro la nuca appare comunque diverso (cfr. ad esempio la massa della chioma contenuta entro la *sphendone* nell'Afrodite Louvre-Napoli: La Rocca 1972-1973; o la testa dall'Agorà di Atene attribuita alla Nike di Paionios o alla Parthenos fidiaca: Boardman 1985, fig. 105; o l'Afrodite tipo Hera-Borghese: Brusini 2001, pp. 147-163, n.º 8, figs. 73-79; o ancora le teste delle

Amazzoni: Boardman 1985, figs. 190-194). Un modo simile di portare i capelli all'indietro avvolti in una specie di rotolo si può notare nella Athena Lemnia (Valeri 2005, figs. 68-75), ma la sensibilità artistica e la concezione formale sono completamente differenti.

La scultura in esame ha suscitato un dibattito sia sul soggetto rappresentato sia sul suo inquadramento cronologico.

Considerata un'Athena raffigurata senza elmo (addirittura proposta come la Lemnia fidiaca quando il suo riconoscimento con la testa Palagi ad opera di A. Furtwängler, nel 1895, non era ancora avvenuto) o un'Afrodite, la mancanza di attributi ha reso difficile l'identificazione della divinità rappresentata.

La testa è stata ritenuta sia un originale greco (Hübner 1862; Blanco Freijeiro 1965) sia una copia di un originale bronzeo di età classica (Hübner 1865) sia un'opera classicistica del I sec. a. C. (Waldstein 1884; EA 1784/1785). Un'attribuzione ad ambiente magno-greco fu proposta da Langlotz (1951, p. 641), quando la scultura venne chiamata in causa per un confronto particolarmente significativo con una testa identificata come Artemide appartenente a una collezione privata tedesca, con una generica provenienza dall'Italia meridionale (da Taranto sarebbe entrata nel commercio antiquario romano: Langlotz 1968, p. 292, n.º 114), considerata a suo tempo come il risultato di una tradizione artistica cicladica innestata su componenti doriche (Langlotz 1951, pp. 644-645, 647).

Il Langlotz successivamente oltre a riaffermare il carattere magno-greco della testa Alba (Langlotz 1968, p. 292, n.º 114) suggerì al Blanco l'ipotesi che essa potesse essere pertinente ad una figura frontonale rappresentante il mito dei Niobidi, inglobandola in un discorso a carattere generale sulle sculture frontonali dei Niobidi dagli Horti Sallustiani dallo studioso attribuite a uno scultore cicladico immigrato (Langlotz 1968, pp. 292-293, n.º 115-117; per giudizi stilistici più recenti sul gruppo dei Niobidi in cui si fondono influenze partenoniche e tradizione ionica cfr. La Rocca 1985, in part. p. 70 ss.).

Invece per la classificazione come copia romana della testa Alba ha pesato soprattutto l'aspetto della zona attorno agli occhi. Va però tenuto conto che l'intera scultura è stata ripulita e ha ricevuto una patina luci-

dante e soprattutto il settore destro ha subito un forte rimaneggiamento con un abbassamento dei piani. Rispetto ad alcuni elementi caratterizzanti la produzione scultorea magno-greca non sono, comunque, evidenti le palpebre spesse (a cordoncino) e i globi oculari prominenti, anche se una leggera prominenza del bulbo è ravvisabile nell'occhio sinistro meno ritoccato (cfr. EA 1784, che testimonia una condizione precedente a quella attuale), mentre ne condivide la resa plastica della capigliatura, la morbidezza dell'incarnato, il risalto del labbro inferiore con le zone d'ombra sul mento e agli angoli della bocca.

Da un punto di vista formale la testa di Bonn soprari cordata (ascritta all'ambiente magno-greco: Belli Pasqua 1995, p. 38) offre un puntuale termine di paragone per il disegno delle ciocche ondulate, ancora parzialmente conservate sul temporale destro, con la testa Alba mostrando il medesimo andamento flessuoso, piuttosto schematico e stilizzato e condividendone anche il modellato corposo (a mo' di serpentelli, distinte le une dalle altre). Un modo di rendere la capigliatura che richiama una testa femminile selinuntina datata al 470-460 a. C. (*La Forza del Bello* 2008, p. 127, n.º 18). I caratteri dell'arte severa presenti in quest'ultima scultura sono però ormai assenti nella testa Alba, che mostra chiaramente l'influenza di iconografie diffuse in Grecia nella seconda metà del v secolo cui si è già fatto cenno. Il rialzamento dei capelli sulla nuca e le bande simmetriche si incontrano ancora in una testa femminile da Taranto datata tra la fine del v e l'inizio del iv sec. a. C. (Belli Pasqua 1995, pp. 51-53, Cat. III.3.).

Purtroppo non si conosce il luogo di provenienza della testa Alba e la notizia tramandata da Hübner di un acquisto sul mercato romano da parte del Duca non è indicativo dell'origine del reperto considerata l'ampia circolazione, proprio all'inizio dell'Ottocento, dei materiali antichi.

La calotta cranica non scolpita potrebbe presumere un utilizzo del colore; un completamento in stucco avrebbe dovuto prevedere una maggior scabrosità della superficie (per l'uso di tale finitura nel mondo antico in generale cfr. Strocka 1967, pp. 110-156; per esempi di copie romane da originali del v a. C. con la superficie del cranio liscia cfr. Martinez 2007b, p. 104).

L'opera rimane di inquadramento cronologico incerto ove le incongruenze del volto invitano a un'estrema cautela nel giudizio.

Beatrice CACCIOTTI

2. Estatua de Nióbide joven

Mármol blanco, de origen griego (Paros). Alt. máx. conservada 0,80 m. Le falta la cabeza, el brazo derecho y la mano izquierda, así como los dedos del pie izquierdo. Tenía un añadido en la rodilla derecha y conserva huellas de haber llevado algo asimismo añadido en la parte delantera del hombro izquierdo. Se conserva en la Gliptoteca Ny Carlsberg de Copenhague, con el n.º de inventario 1668, adquirida en 1898 por compra a través de Munich, aunque formó parte de la colección Alba, en Madrid, con el n.º 19 del inventario de la colección: «Magnífico fragmento de un hijo de las Niobes defendiéndose de la flecha de Apolo» (Cacciotti 2006a, p. 134).

Bibliografía: Reinach 1910, IV, p. 295, n.º 2; Lippold 1950, p. 221; Poulsen 1951, p. 272 s., n.º 400; Fuchs 1993⁴, p. 298, fig. 330; Moltesen 1995, p. 62 s., n.º 10; Cacciotti 2006a, pp. 125 y 129, fig. 12.

Referencias fotográficas: EA 1789-1792.



Según MOLTESEN 1995, p. 63.

A pesar de las roturas se advierte claramente la representación de un joven desnudo, sólo cubierto parcialmente por la clámide sobre el brazo izquierdo, que se muestra arrodillado sobre la pierna derecha, mientras extiende hacia atrás la izquierda. El torso se inclina hacia su lado derecho, cargando el peso sobre la pierna de apoyo, mientras la cabeza se giraría hacia su izquierda, en una posición que claramente se advierte de lucha, o más bien de defensa ante el ataque de un enemigo situado a su izquierda. Así, el brazo derecho se dobla hacia la izquierda por delante del cuerpo y es muy probable que en el izquierdo se sostuviera un escudo, que apoyaría sobre la parte delantera del hombro de ese lado —que conserva algunas huellas del apoyo, como se dijo—, reforzando la actitud defensiva.

El manto se sostiene alrededor del mismo brazo izquierdo, y cae en uno de sus extremos hacia la izquierda, denotando el brusco movimiento de la figura, a la vez que se adecua al perfil del cuerpo desnudo que forma el torso y la pierna izquierda. Se ha desarrollado por la parte posterior de la figura de manera sumaria, lo que se justifica por el hecho de que no iba a ser visto por el espectador, a la vez que sirve de telón de fondo a la propia figura desnuda y se sitúa por debajo de la misma pierna izquierda, cubriendo parcialmente el zócalo sobre el que apoya la figura arrodillada.

La pieza ha sido considerada como elemento escultórico de un frontón de un templo, lo que explicaría la forma triangular del perfil de la figura, así como otros restos de huellas y elementos metálicos situados en el zócalo y la parte posterior que servirían para anclar la figura a la pared y pavimento del tímpano correspondiente. Desde un primer momento se consideró un Nióbide, uno de los hijos de Níobe muertos a flechazos por Apolo y Ártemis con motivo del enfrentamiento con la madre; pero otros autores disienten de esa opinión y consideran que es un joven guerrero que formaría parte de una Iliupersis o bien un lapita en lucha con los centauros, aunque para Poulsen (1951) la juventud del representado apoyaba la identificación tradicional como un Nióbide.

El empleo del mármol pario y, sobre todo, el estilo en la representación del desnudo, con fuerte musculatura que se acentúa en función de la posición forzada, justifican su consideración como obra griega de época clásica, aunque hay dudas sobre su datación más exacta. Así, Poulsen

(1951) la dató hacia mediados del siglo IV a. C., poniéndola en relación con las figuras de la batalla del friso del Mausoleo y, especialmente, dentro del estilo escopástico

No obstante, se ha apuntado que formaría parte de una serie de esculturas de dos frontones que han sido considerados posiblemente como del mismo templo original y datado hacia el 440-430 a. C., con los temas de la Amazonomaquia y de la muerte de los Nióbides, siendo reutilizado el primero en el templo de Apolo Sosiano (La Rocca 1985). De los Horti Sallustiani procederían las esculturas del segundo frontón de los Nióbides, destacando tres figuras de Nióbides, dos femeninas y una masculina tendida, una en el Museo Nacional Romano (n.º inv. 72274) y las otras dos precisamente en la propia Gliptoteca Ny Carlsberg (núms. inv. 472 y 520; Moltesen 1995, p. 41 ss., núms. 1-2). Asimismo procedente de Roma se conserva otra escultura de joven Nióbide con manto que fue adquirido en el siglo XVI por el duque de Alcalá para su colección de la «Casa de Pilatos» en Sevilla —posteriormente propiedad de los duques de Medinaceli, y que hoy se conserva y expone en el Museo Arqueológico de Sevilla—, y que se identifica como una de las piezas del mismo frontón (Trunk 2002, pp. 272-274, n.º 78, lám. 84a). Según Fuchs (1993, p. 298) habría que relacionarla además con el Nióbide de la Gliptoteca de Munich, el llamado Ilioneus, datado hacia el 430 a. C.

La similitud formal y estilística de estos ejemplares estatuarios de Nióbides citados con la pieza que formó parte de la colección Alba lleva a considerarla, por tanto, como un Nióbide joven y ha datarla hacia el 430 a. C.

María Luisa LOZA AZAUGA, José BELTRÁN FORTES

3. Estatua de Afrodita del tipo Louvre-Nápoles (E-2)

Mármol blanco, de espejuelo fino y cristalino, posiblemente pentélico (Blanco Freijeiro 1955, p. 23). Alt. máx. conservada 1,55 m.

No conserva la cabeza, el brazo derecho completo, el izquierdo desde la altura del codo —que era pieza aparte— y la parte delantera de ambos pies —asimismo elaborados

aparte—, junto a zonas del frente del plinto en que se apoya la escultura. Además, presenta algunas roturas en ambos lados del borde del vestido, así como el extremo del *himation* que cogería con la mano derecha. Ha sido objeto de una serie de restauraciones, destacando el añadido en el hombro y pecho izquierdos, mediante una pieza cogida con yeso. Conserva huellas de grapas metálicas en el hombro derecho y en la parte baja, de la grapa que debió unir la escultura con su pedestal. Es posible que la escultura haya sido completada con cabeza, y brazos ya que los orificios de encaje muestran señales de haber sido retocados y trabajos para la inserción de añadidos modernos. A la altura de la cintura son visibles dos orificios, que deben de haber alojado un clavo metálico, que reforzaría la unión del brazo izquierdo.

Madrid, Palacio de Liria.

Debe corresponder posiblemente al n.º 17 del inventario de esculturas antiguas y modernas de la colección (Cacciotti 2006a, p. 134).

Bibliografía: Hübner 1862, p. 246, n.º 567; Klein 1898, p. 56, n.º 8; París 1921, pp. 267-272, tav. LXV; Fuchs 1954, p. 216, lám. 51,1; Blanco Freijeiro 1955, pp. 22-27, n.º 2, figs. 1 y 8-11; Brinke 1991, p. 151, n.º G 10; Brinke 1996, p. 7 ss.; Cacciotti 2006a, p. 125, fig. 9.

Referencias fotográficas: EA 1788; AA, neg. 728; DAI, Madrid, R-99-87-1, R-99-87-6, R-99-87-7.



© Madrid, Fundación Casa de Alba, Palacio de Liria, Archivo, neg. 728.

La figura se dispone de pie, apoyada sobre la pierna izquierda mientras la derecha se halla ligeramente flexionada y con el pie retrasado sobre el plano vertical de la imagen. Esta posición de las piernas confiere a todo el cuerpo un movimiento sinuoso, de contraposto, que acentúa la delicadeza de sus formas. Se viste con un tenue *chitón* sin mangas, que se sostiene sobre el hombro derecho, mientras que la postura de la diosa hace que se haya deslizado por el hombro izquierdo, dejando a la vista asimismo el seno de ese lado en su totalidad, mientras el extremo del vestido se enrolla en el flexionado brazo izquierdo. Siguiendo el tipo estatuario tan habitual, el brazo derecho, que no se ha conservado, estaría levantado y flexionado, sujetando el otro extremo del *chitón*. El tejido del vestido se ciñe al cuerpo y adopta una transparencia casi pictórica, no constituyendo más que un fino velo de sutiles pliegues, que no llega a ocultar las delicadas formas femeninas de la figura, confiriéndole una gran sensualidad.

Corresponde a un modelo bien conocido en el mundo griego para la representación de la diosa Afrodita, el denominado tradicionalmente como Afrodita de Fréjus, en función de la réplica del Museo del Louvre MA 525, y de forma más reciente como Afrodita tipo Louvre-Nápoles (Delivorrias 1984, p. 33 s.), o como tipo Holkham-Nápoles (Angelicoussis 2001, pp. 82-84, n.º 3), por el ejemplar de la colección Holkham adquirido en Roma en 1749. Existen dudas sobre la adscripción al maestro que elaboró el original, que debe situarse a fines del siglo V a. C., identificándose con un discípulo de Policeto o, de forma más habitual, con el escultor Calímaco. En época romana se empleó para la representación de la Venus *Genetrix*, como se demuestra en monedas de época adrianea, en que aparece con esa leyenda monetaria. Plinio el Viejo (*NH* 3, 155) cita la obra clasicista de Arcesilao que siguió ese modelo y fue situada como imagen de culto en el templo del Foro de César en Roma. Ello justifica el éxito que tuvo el tipo en época romana, del que se conocen numerosas copias de diferente formato, que presentan algunas variantes (Brinke 1991 y 1996). Una estatua marmórea de tamaño medio se conserva en las colecciones del Museo del Prado, con un largo manto por la espalda, y datada en la segunda mitad del siglo II d. C. (Schröder 2004, pp. 86-88, n.º 107).

El ejemplar Alba reproduce de forma similar la disposición y pliegues del *chitón* con respecto a los prototipos citados de París y Nápoles, pero presenta una mayor esbeltez de la figura de la diosa, así como el hecho de que el *chitón* forma un mayor número de pliegues menores entre el cuerpo y el brazo izquierdo, y sobre los pies. También sería diferente la disposición de la cabeza, ya que se representa habitualmente con el pelo recogido en un moño bajo posterior, mientras que en el ejemplar madrileño se dispondría suelto, si aceptamos la indicación de que quedan restos de cabellos por la espalda (Blanco Freijeiro 1955, p. 24), aunque es un extremo que no puede confirmarse actualmente ya que la escultura se encuentra en el interior de una hornacina. Según las características formales y estilísticas se trataría de una copia tardohelenística, que, por ejemplo, Fuchs (1954) databa durante el siglo I a. C., y que seguramente formó parte de un importante centro urbano (Cacciotti 2006a, p. 125).

María Luisa LOZA AZAUAGA, José BELTRÁN FORTES

4. *Torso con clámide (E-6)*

Mármol blanco. Alt. máx. conservada 1,03 m.

Le falta la cabeza, el brazo derecho y el antebrazo izquierdo, así como las dos piernas desde debajo de la rodillas. Toda la parte delantera del muslo izquierdo tenía un añadido (EA 1794), que ya no conserva, pero se advierten los restos para su encaje.

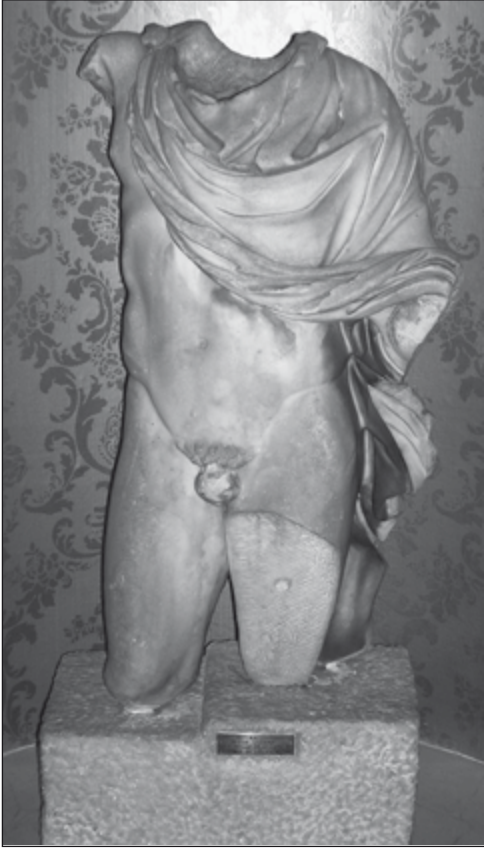
Madrid, Palacio de Liria.

Correspondería a alguna de las piezas recogidas bajo los núms. 5, 8 o 22 del inventario de esculturas antiguas y modernas de la colección (Cacciotti 2006a, p. 134 s.).

Bibliografía: Blanco Freijeiro 1955, p. 32, n.º 6, fig. 16; Cacciotti 2006a, p.121, nota 107.

Referencias fotográficas: EA 1794; AA, neg. 722, 723.

Representa una figura masculina de recia musculatura, que apoya el cuerpo sobre la pierna izquierda y exonera la derecha en una típica posición de contraposto. El brazo izquierdo, cubierto con el manto hasta el antebrazo, disponía éste hacia adelante, seguramente sosteniendo un objeto, pero se encuentra perdido, como pieza aparte que era. El brazo



derecho se dispondría separado del cuerpo, aunque no podemos identificar la posición exacta. Elemento característico es la clámide que cubre parcialmente el cuerpo, en concreto anudada con una fibula sobre el hombro derecho, mientras cubre la parte izquierda del pecho y el hombro de ese lado y se enrolla en el brazo izquierdo, como se ha dicho ya. Es singular el exagerado desarrollo posterior del manto, cubriéndole toda la parte posterior hasta los glúteos y especialmente en la parte derecha del espectador, que sirve prácticamente como un soporte.

A pesar de las variantes introducidas por el copista romana —en especial la disposición citada de la clámide—, parece lógico que la composición se inspire en modelos griegos del siglo v a. C., especialmente el denominado tipo Hermes Richelieu, de tradición policlétrica y cuyo original se cree originado hacia el 360 a. C. (Siebert 1990, n.º 496).

Nos encontramos con una obra de época romana imperial, posiblemente del siglo II d. C., que pudo representar a una divinidad —especialmente Mercurio— o a algún héroe, como Perseo, o incluso a un emperador, según ya afirmara Blanco Freijeiro (1955, p. 32). En función de tales posibilidades se podrían establecer las hipótesis de la disposición del brazo derecho y del gesto u objeto que pudo portar.

María Luisa LOZA AZAUGA, José BELTRÁN FORTES

5. *Torso di Dioniso (E-11)*

Marmo. Alt. 0,70 m. Mancano la testa, il braccio sinistro, l'avambraccio destro, le gambe dalle cosce in giù. La testa era lavorata a parte e poi inserita.

Potrebbe corrispondere al n.º 9 o al n.º 11 dell'inventario di sculture antiche e moderne della collezione del Duca (Cacciotti 2006a, p. 133).

Dal 1966 si conserva a Sevilla, Palacio de las Dueñas.

Bibliografia: Hübner 1862, ed. 2008, p. 272, n.º 566; Reinach 1910, IV, p. 67, n.º 4; Bonanome 1995, p. 176; Cacciotti 2006a, p. 121, fig. 8.

Referenze fotografiche: EA 1793; AA, neg. 2.005, neg. Sevilla, PD, n.º 01.06 (foto digitale).

La figura indossa un corto chitone, su cui è portata a tracolla una pelle ferina e un mantello fissato sulla destra che copre la spalla sinistra. La veste è modulata da una serie di pieghe che accentuano la leggerezza della stoffa aderente alle cosce e increspata tra le gambe e in corrispondenza dell'ascella destra. Sbuffi laterali del *kólpos* fuoriescono dalla pelle ferina. La spoglia animale (che dovrebbe essere una pardalide, mentre come pelle leonina è definita in EA 1793) è annodata con due zampe sulla spalla destra e si avvolge attorno al corpo in modo da mostrare sul fianco destro la testa caratterizzata da un'accurata stilizzazione della peluria; un'altra zampa, di cui si è perduta l'estremità, penzolava al centro. Dal muso spuntano due zanne e si dipartono tre cinghie che dovevano stringersi attorno al corpo, ma che non pare completino il loro avvolgimento (forse continuavano dipinte?).



© Madrid, Fundación Casa de Alba, Palacio de Liria, Archivo, neg. Sevilla, PD, n.º 01.06 (foto digitale).

La statua è rappresentata gravitante sulla gamba destra, quella sinistra era scartata di lato. Si realizza così un delicato spostamento dell'asse del corpo sottolineato dal sollevamento del fianco destro e dall'abbassamento del sinistro.

Il mantello passava dietro la schiena e andava a ricadere sull'avambraccio destro come lascia intuire un lembo che, fuoriescendo sul lato, costituisce un tutt'uno con la parte del braccio superstite. Qui una fenditura rettangolare indica l'innesto dell'avambraccio lavorato a parte e probabilmente proteso in avanti.

Per quanto riguarda l'abbigliamento l'esemplare mostra una sostanziale affinità con le immagini di Dioniso tipo Hope (Waywell 1986, pp. 72-73, n.º 6; *Art* 2007, pp. 369, 489-490, n.º 429) e ciò ne permette una facile lettura iconografica. Tuttavia si evidenziano alcune diversità, tra cui il chitonisco senza maniche, il modo di stringere la pardalide attorno al torace, la posizione e la ricaduta del mantello.

Il prototipo del tipo Hope è stato messo in relazione con una creazione tardo-classica della prima metà del IV secolo e si è discusso a lungo se siano le repliche Hope/Leningrado o quella di Copenhagen (considerata anche una variante classicistica) a restituire più fedelmente l'originale accostato all'opera di Kephisodotos (Zancani 1924, p. 62 ss.; Pockmarski 1969, pp. 69-72; Gasparri 1986, pp. 436-437, n.º 128; Bonanome 1995, p. 174; Cain 1997, p. 30 ss.). Nell'ambito della serie iconografica facente capo al Dioniso tardo-classico in costume trace, che trova precedenti nelle rappresentazioni di Artemis Bendis (Kahil 1984, pp. 651-653, n.º 353-395; Goceva, Popov 1986, pp. 95-97), sono state individuate varie elaborazioni di età ellenistica (Bonanome 1995, pp. 176-186).

L'erma di Dioniso vestita di chitone in Vaticano, già ritenuta sia una variante del tipo Dioniso Hope sia un originale attico di un artista della cerchia partenonica (per un sunto delle posizioni cfr. Bonanome 1995, pp. 169-170; Vorster 2004, pp. 41-44, n.º 12) è stato più di recente restituito a un tipo statuariale culturale del tardo ellenismo creato in forma di erma secondo una fisionomia barbata della divinità, da distinguere nettamente dal tipo giovanile con corto chitone (Vorster *loc. cit.*).

Il ritmo sinuoso del corpo, con l'inclinazione del bacino, nella statua Alba rivela la ricezione di influssi prassitelici ed è interpretabile come una

soluzione originale adottata in epoca romana a partire dal tipo Hope. Per la presenza del lembo del mantello sul fianco destro, la ricaduta di esso, così come il gesto del braccio, potrebbe essere stato simile a come appare nel Dioniso sul rilievo dall'Eubea e su quello da Atene (Bonanome 1995, p. 180, fig. 91, p. 185, fig. 92, che però presentano la pardalide invertita). È probabile che in maniera analoga la statua in esame recasse anche un *kantharos* nella mano destra. Non è, invece, facile pronunciarsi sulla posizione del braccio sinistro. Il mantello allacciato sulla spalla destra e portato a coprire la sinistra si incontra su un torso di Dioniso da Argo (considerata una libera interpretazione di epoca romana del tipo Hope), dove il panneggio prosegue avvolgendo completamente l'avambraccio piegato e la mano (Pochmarski 1969, I, 72, II, Abb.16F). Nella scultura della collezione Alba è più probabile che esso si disponesse lasciando libertà di movimento al braccio e alla mano, la quale forse impugnava un attributo.

Conformemente agli esemplari ascrivibili al tipo Hope, la statua è ricostruibile con i piedi calzati di stivali, la tipica capigliatura coronata d'edera e cinta da una benda, con lunghe ciocche ondulate ricadenti sulle spalle, come erano, infatti, visibili in un disegno del XVI secolo, conservato nelle collezioni reali di Windsor Castle (Popham, Wilde 1949, p. 368, n.º 1142; cfr. Cap. III.2. fig. 2), che riproduceva il pezzo qui presentato già frammentario. Le ciocche, oggi non più ravvisabili, potrebbero essere state eliminate da interventi di pulitura o di preparazione per un restauro, poi non effettuato.

Le pieghe del chitonisco, la cui trasparenza sulle cosce è resa con linee ondulate dallo scarso rilievo e la cui pesantezza tra le gambe è invece indicata da profondi cannelli, ricordano il trattamento su alcune statue di Amazzoni (ad esempio: Bol 1998, pp. 175-177, n.º I.4-5, tavv. 6-8) datate tra la fine del I secolo e la prima metà del II d. C. Si evidenzia però nella statua Alba un maggior affondo del trapano nel farle risaltare e una disposizione meno naturale delle ondulazioni, alquanto rigide, tali da far propendere per una datazione verso la metà del II secolo.

Beatrice CACCIOTTI

6. *Torso de Dionysos (E-4)*

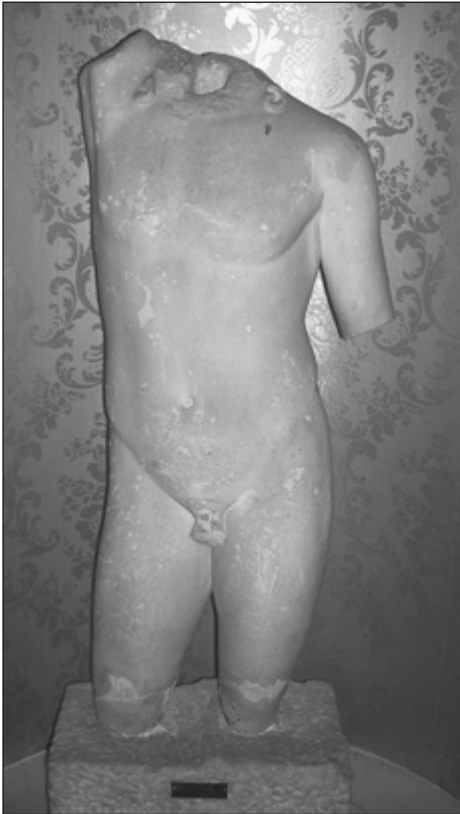
Mármol blanco, deteriorado en su superficie. Altura máxima conservada 0,90 m. No conserva la cabeza, ni el brazo derecho casi totalmente, el izquierdo por encima del codo y ambas piernas por debajo de la rodillas.

Madrid, Palacio de Liria.

Correspondería a alguna de las piezas recogidas bajo los núms. 5, 8 o 22 del inventario de esculturas antiguas y modernas de la colección (Cacciotti 2006a, pp. 134s.).

Bibliografía: Reinach 1910, IV, p. 66, n.º 8; Blanco Freijeiro 1955, p. 31, n.º 4, fig. 14; Cacciotti 2006a, p. 121, nota 107.

Referencias fotográficas: EA 1795; AA, neg. 718-720, 727; DAI, Madrid, R 100-87-2; R 100-87-3; R 100-87-8.



Se ha representado a un joven completamente desnudo, con una composición general de la figura en forma de «S», con un marcado movimiento de la cadera hacia la izquierda mientras la cabeza, no conservada, debió estar inclinada hacia el lado contrario, con una visión lateral sesgada. Este perfil característico de la figura se construye por la forma en la que se colocan las piernas, la pierna izquierda, estante, sobre la que descarga el peso del cuerpo y la derecha exonerada. A pesar de la rotura de los brazos se advierte que el izquierdo se situaba casi en paralelo al cuerpo en la zona conservada, aunque es posible que se doblara para coger un objeto; por el contrario el derecho se elevaría

por encima de la cabeza. Aunque ésta falta llevaba larga melena, de la

que algunos mechones reconocen en la parte conservada, con mechones rizados en la parte delantera a ambos lados del cuello. La musculatura no es acusada, acorde con la edad juvenil del representado. Todo ello hace pensar que nos encontramos con un Dionysos joven o un seguidor de su séquito, como un sátiro.

El original griego en que se inspira esta escultura debe adscribirse al círculo del escultor Praxiteles. Podemos pensar en la obra más famosa del artista, el Sátiro escanciador, que describe Pausanias (I, 20, 1) como conservado en la calle de los Trípodes en Atenas, y que fue ampliamente copiado en la antigüedad (Gercke 1968; Martínez 2007a, p. 259). En este caso la mano izquierda sostendría la copa o mejor cuenco y el brazo derecho asiría un jarro, para verter sobre aquélla el vino. En otras copias se ha conservado a la altura del muslo, un puntal con objeto de sostener el brazo que se encontraba exento, pero falta en nuestro caso. La enorme frecuencia en que se han reconocido estatuas que siguen este modelo praxiteliano demuestran su consideración como *opus nobile* ya en época romana. Son remarcables, por ejemplo, las cuatro figuras de Sátiros escanciadores que decoraron el teatro del palacio de Domiciano en Castelgandolfo, lo que «podría indicar que el sátiro *pais* de Praxíteles todavía se asociaba en el Imperio con la cultura teatral de la Atenas clásica» (Vorster 2008, p. 190).

No obstante, faltan en nuestro caso elementos para su consideración como Sátiro y además sus esbeltas formas apuntan mejor a una representación del propio Baco. En ese caso podríamos incluso pensar en que se trata de una representación de Dionysos *Likeios*, con el brazo derecho alzado y dado que falta la cabeza para saber si se apoyaba sobre ésta; sobre todo, si tenemos en cuenta los ejemplares imperiales, datados especialmente en el siglo II d. C. y relacionados precisamente con el tipo del Sátiro escanciador, en que el pie de apoyo aparece cambiado con respecto al modelo original, es decir, apoyando el peso del cuerpo en la pierna izquierda, como en el ejemplar Alba, y que en algunos casos aparece representado desnudo y asimismo solo, sin el acompañante (Schröder 1989, pp. 74-76 y 182-188, tipo AA I-II), pero tampoco existen argumentos concluyentes.

La pieza de la colección Alba representaría, pues, a un Baco joven de tradición praxitelica, de época romana altotimperial (Gasparri 1986).

María Luisa LOZA AZAUGA, José BELTRÁN FORTES

7. *Torso de Eros (E-5)*

Mármol blanco. Alt. máx. conservada 0,65 m.

Tiene perdidas por rotura la cabeza, ambos brazos, la pierna izquierda —con huellas de haber tenido un añadido— y la pierna derecha desde por encima de la rodilla. En la espalda conserva las huellas para el añadido de las alas (Blanco Freijeiro 1955, p. 31). Se desconoce donde se conserva.

Correspondería a alguna de las piezas recogidas bajo los núms. 5, 8 o 22 del inventario de esculturas antiguas y modernas de la colección del duque de Alba (Cacciotti 2006a, p. 134 s.).

Bibliografía: Reinach 1910, IV, p. 377, n.º 5; Blanco Freijeiro 1955, pp. 31-32, n.º 5, fig. 15; Cacciotti 2006a, p. 121, nota 107.

Referencias fotográficas: EA 1796; AA 721, 725.

La figura del Eros aparece en lo conservado completamente desnuda, apoyado el cuerpo en la pierna derecha y un poco adelantada la izquierda, aunque está completamente perdida, como se ha dicho. Presenta un marcado contraposto, doblando el torso hacia su derecha, a la vez que ambos brazos, asimismo completamente perdidos, parecen que se separaban del cuerpo.

Es evidente su vinculación a la escuela praxitelica, en la que se identifican diversos prototipos de Eros, que fueron seguidos en



© DAI, Roma, EA 1796.

la antigüedad, como, por ejemplo, el Eros del Palatino o Eros Farnese-Steinhäuser, que se podría relacionar con esta figura (Hermayr, Cassimatis, Vollkomer 1986, p. 861 ss.). No obstante, y a pesar de que se trata de una escultura de mediana factura, creemos que sigue un tipo bien conocido de Praxíteles, aunque poco reproducido en la iconografía, como es el Eros de Parion, como ya apuntara Arndt (EA 1796) al relacionarlo con una estatuilla del Museo del Louvre que reproduce realmente ese modelo (Hermayr, Cassimatis, Vollkomer 1986, n.º 7d). Según indicara Plinio el Viejo (*Nat. Hist.* XXXVI, 22) refiriéndose a Praxíteles: «...es obra del mismo también otro [Eros] desnudo, de Parion, una colonia de la Propóntide, que era, al igual que la Afrodita de Cnidos, famoso y manchado; porque Alcetas se enamoró de la estatua y dejó sobre ella una similar muestra de amor».

El modelo del Eros de Praxíteles se reprodujo en monedas de época romana emitidas en la propia Parion de época de Antonino Pio y de época de Filipo el Árabe, acompañando a la imagen la leyenda DEO CVPIDINI, pero sólo se reconoce iconográficamente —aparte de la citada pieza del Louvre— en el dibujo de un Eros alado realizado en un *askós* apulio, de mediados del siglo IV a. C., y en tres esculturas romanas, una estatuilla de bronce de París y otras dos marmóreas de Cos y de Nicopolis, respectivamente (Hermayr, Cassimatis, Vollkomer 1986, p. 856, n.º 7 a-d). A ellas hay que sumar otra escultura del Museo del Prado, reconocida efectivamente como reelaboración helenística del primer cuarto del siglo I a. C. que toma como base el Eros de Parion —aunque podría ser un joven, ya que no tiene alas—, según Schröder (2004, pp. 274-277, n.º 155). Asimismo la pieza de la colección Alba coincide con las esculturas del Prado y de Cos en ciertos aspectos de época helenística, como el tratamiento del desnudo o el extremo alargamiento de la figura, pero la ejecución concreta debió llevarse a cabo ya en época romana imperial.

María Luisa LOZA AZAUAGA, José BELTRÁN FORTES

8. Statua femminile con spoglia felina (E-13)

Marmo. Alt. 0,92 m.

Mancano: la testa, le braccia, eseguite separatamente, e il piede sinistro. Rottura in corrispondenza del seno sinistro. Scheggiature lungo alcune pieghe.

Potrebbe corrispondere al n.º 10 dell'inventario di sculture antiche e moderne della collezione del Duca (Cacciotti 2006a, p. 133).

Dal 1966 si conserva a Sevilla, Palacio de las Dueñas.

Bibliografia: Hübner 1862, ed. 2008, p. 272, n.º 568; Cacciotti 2006a, p. 121.

Referenze fotografiche: EA 1798; AA, 2007, neg. Sevilla, PD, n.º 01.10 (foto digitale).



© Madrid, Fundación Casa de Alba, Palacio de Liria, Archivo, neg. Sevilla, PD, n.º 01.10 (foto digital).

La statua raffigura una figura femminile vestita di peplo senza maniche con lungo *apoptygma* stretto sotto il seno da un'alta fascia modulata da pieghe trasversali. Al di sopra indossa una spoglia felina allacciata in un grosso nodo sui seni, mentre sul retro scende lungo la schiena fin quasi ai piedi. La gamba sinistra è flessa e leggermente arretrata e il peso della figura gravita sulla destra. Le pieghe dell'*apoptygma* lievemente inclinate verso sinistra accompagnano su questo lato il movimento appena accennato dalla gamba flessa, su cui aderisce la stoffa. Sul lato destro il peplo si articola in

lunghi cannelli verticali con profondi sottosquadri. Sporge il piede destro che indossa sandali aperti.

Entrambe le braccia, oggi mancanti, erano lavorate separatamente e fissate come si evince dai fori per i perni metallici. Una fotografia EA 1798 (cfr. Cap. III.6. fig. 5) mostrava ancora il braccio destro, privo di polso e mano, che scendeva lungo il fianco, mentre in una successiva fo-

tografia, conservata presso l'Archivio Alba (cfr. Cap. III.6. fig. 5a), esso si presentava in un aspetto diverso, con una muscolatura pronunciata, quasi mascolina tanto da far pensare che vi sia stato un intervento di restauro in epoca moderna, attualmente eliminato.

Se il braccio destro che appare nella fotografia EA 1798 era quello originario, probabilmente sorreggeva con la mano un oggetto.

Il tipo, nello schema generale, sembra rifarsi alla cosiddetta Musa con nebride (interpretata anche come Menade, Ninfa e Artemide), elaborato, secondo pareri non concordi, tra la tarda età classica e l'inizio dell'ellenismo (Türr 1971, pp. 49-50; Hundsalz 1987, pp. 119-120; Leander Touati 1998, pp. 126-131, n.º 7; Brusini 2001, pp. 127-133, 141). Rispetto alla serie di sculture riunite attorno a questo tipo statuario, che costituisce il parallelo più vicino, differenze sostanziali si evidenziano nella mancanza del chitone manicato indossato sotto il peplo e nella nebride gettata sopra. Qualche difformità nell'abbigliamento è stata evidenziata anche nella statuetta di Musa con nebride conservata in Vaticano (Lippold 1956, III.1, n.º 571, tav. 53), facendo supporre che già nell'antichità il tipo potrebbe avere avuto diverse interpretazioni (Leander Touati 1998, p. 127). Varianti della cosiddetta Musa con nebride sono testimoniate, ad esempio, dalla statua da Delo datata al II a. C. (Marcadé 1969, p. 221, tav. 37, fig. A4128).

Un ulteriore confronto può essere fornito dalla piccola statua di Onfale, conservata a Copenhagen, vestita di peplo altocinto con pelle leonina indossata in maniera del tutto simile al pezzo in esame, considerata una copia di datazione incerta, tra il I sec. a. C e I sec. d. C., di un probabile originale ellenistico (Boardman 1994, p. 48, n.º 25).

La fascia alta a trattenere la veste si riscontra nelle raffigurazioni di Muse sui sarcofagi e in particolare nella figura di Melpomene è possibile incontrare la pelle leonina indossata sulla testa e legata con un nodo sul petto o più semplicemente portata sulle spalle (Wegner 1966, n.º 24, pp. 15-16, tav. 36b, 46b; n.º 125, pp. 49-50, tav. 26 a). Una cintura alta e pieghettata contraddistingue anche un piccolo torso femminile di Artemide proveniente dal santuario di Diana a Nemi (Guldager Bilde, Moltesen 2002, pp. 25-26, n.º 5, figs. 21-24).

Proprio questa serie di coincidenze, ma non di assoluta identità, con i tipi iconografici citati e la perdita degli attributi giustifica il dubbio già a suo tempo espresso da Hübner (in *bibl.*) sull'identificazione della statua come Onfale, Arianna o una Musa tragica.

Infatti assai peculiare è la spoglia animale allacciata secondo una maniera che rammenta la leontè erculea, che conferisce alla statua una singolarità che trova scarsi confronti in soggetti femminili (in un modo simile la pelle di pantera è portata, ad esempio, su una statua di Priapo: Megow 1997, p. 1035, n.º 81).

Il contributo di una veduta posteriore attualmente non disponibile potrebbe far decidere sulla natura della pelle felina (in EA 1798 è considerata di leone) e decretare l'identificazione della statua in esame.

In ogni caso sembra plausibile la derivazione da un'opera ellenistica, il cui schema iconografico di base ha subito una rielaborazione in epoca romana.

Le pieghe sono rese con una certa rigidità e con profondi sottosquadri indicando una datazione nell'avanzato II secolo d. C.

Beatrice CACCIOTTI

9. *Estatua de Diana con nébride (E-7)*

Mármol blanco. El torso, que es lo único antiguo, mide 0,67 m. desde el cuello hasta el final del vestido.

La escultura ha sido completada por una serie importante de adiciones modernas, incluyendo toda la parte inferior, desde el final del vestido, el soporte y la figura del perro, así como las fechas que sobresalen del carcaj. La cabeza, quizás antigua, está sobremontada originalmente por un creciente lunar —hoy fracturado—, que identificaba la figura como una Diana-Luna. Además, no conserva el brazo derecho ni el brazo izquierdo por encima del codo. En uno de los pliegues del *chitón*, en la parte inferior derecha, se ve un orificio asimismo de restauración. Madrid, Palacio de Liria.

Corresponde al n.º 4 del inventario de esculturas antiguas y modernas de la colección (Cacciotti 2006a, p. 133).

Bibliografía: Blanco Freijeiro 1955, p. 32, n.º 7, fig. 17; Baena del Alcázar 1989, pp. 90-91, n.º 12, lám. V; Cacciotti 2006a, p. 121 y n.º 108.

Referencias fotográficas: EA 1797; AA, neg. 724, 726.

La figura, femenina, se asentaría sobre la pierna izquierda, dejando flexionada la contraria, según se ha hecho en la restauración moderna de las piernas. Según la disposición de los arranques de los brazos y el modelo que se indicará más adelante, el brazo derecho estaría doblado y elevado hacia el lado y el izquierdo extendido a lo largo del cuerpo. Viste un corto y pesado *chitón*, sin mangas, que se coge con fíbulas sobre los hombros —se aprecia la del hombro izquierdo—, dejando los brazos al descubierto y que le cubre hasta la altura de las rodillas, ajustado por dos cintas, de las que sólo se ve la superior, pero que ocasionan un doble *kolpos*, siendo más acusado el inferior. No obstante, el elemento más singular es que se arropa con la nébride, que se coloca terciada sobre el hombro derecho, donde se anuda con las patas del felino, para disponerse



a lo largo del cuerpo y por debajo de las cintas que anudan el *chitón*; a partir de ellas se dispone la cabeza de la piel del animal de manera frontal sobre el abdomen de la estatua. Finalmente, dispone la aljaba sobre la espalda, y asomaría por detrás del hombro izquierdo, donde se ha hecho la restauración de los extremos de las flechas. Todo ello permite aseverar la identidad de la representada como la diosa Artemis, según la restauración. La compleja personalidad de esta divinidad, en la que se sincretizan creencias diversas, se halla circunscrita en este caso por la elección de un

determinado tipo que resume uno de los rasgos más sobresalientes del carácter de esta diosa, como cazadora y virgen.

El añadido de pieles de felinos, de panteras o de leones (tipo Bendis; Kahil 1984, pp. 690-693), se documenta en la iconografía de Ártemis desde el siglo VI a. C. en adelante (Kahil 1984, p. 651 ss.) y prosigue en época romana (Simon, Bauchness 1984, p. 808, n.º 34). No obstante, el modelo de la escultura remite, en primer lugar, al llamado tipo Copenhague-Ostia, elaborado en época helenística, y conocido a partir de los ejemplares de Copenhague, Ostia, Ashmolean Museum de Oxford y Villa Borguese (Simon, Bauchness 1984, pp. 802-803, n.º 20 y 20 a-c; Baena del Alcázar 1989, p. 90), pero destacando la escultura de Ostia aparecida en la sede de los Augustales y conservada en el Museo Ostiense (n.º inv. 1107), en que el chitón asimismo tienen un doble *kolpos*, apreciándose las dos cintas que lo ciñen, aunque la cabeza de la nébride se coloca sobre la cintura izquierda y no en el frente del cuerpo; ésta se ha vinculado concretamente a una obra del círculo de Damofón (Calza, Squarciapino 1962, p. 35).

Por otro lado, debe resaltarse la vinculación del torso Alba al tipo Torlonia-Dresde o Berlin-Londres, asimismo llamada como Diana Millesgarden, que correspondería a una reelaboración romana de época tempranoimperial sobre arquetipos griegos (Bieber 1977, p. 71 ss.), y cuya disposición es en algún caso curiosamente similar a la que presenta el torso de Baco con pardalide de la misma colección Alba (cfr. Cat. 5). De esa serie cabe destacar el paralelo más próximo para la pieza Alba en lo que respecta a la disposición de la piel felina, en una estatua de Diana de Petworth House, que presenta asimismo el doble *kolpos* del *chitón* (Raeder 2000, pp. 94-97, n.º 24).

El torso de Diana de la colección Alba debe datarse seguramente en su ejecución durante el siglo II d. C., constituyendo una variante de este singular tipo en la estatuaria romana imperial, con la colocación de la cabeza de la nébride en la parte delantera del cuerpo y no sobre la cintura.

María Luisa LOZA AZAUGA, José BELTRÁN FORTES

10. *Torso di Priapo (E-12)*

Marmo. Alt. 0,79 m, larg. 0,38 m, prof. 0,27 m.

Acafalo, mancano il braccio sinistro, l'avambraccio destro, la parte inferiore delle gambe. La superficie della veste con il dettaglio dei frutti è particolarmente corrosa. Scheggiature in più punti.

Corrisponde al n.º 18 dell'inventario di sculture antiche e moderne della collezione del Duca (Cacciotti 2006a, p. 134)

Dal 1966 si conserva a Sevilla, Palacio de las Dueñas.

Bibliografia: Cacciotti 2006a, p.121.

Referenze fotografiche: AA, neg. 2.006, neg. Sevilla, PD, n.º 01.09 (foto digitale).



© Madrid, Fundación Casa de Alba, Palacio de Liria, Archivo, neg. Sevilla, PD, n.º 01.09 (foto digital).

La statua rappresenta Priapo vestito di un chitone manicato che cade lungo sui lati e che sul davanti è sollevato a mostrare il membro virile assai rovinato. Una pelle caprina annodata sulla spalla sinistra, che scende sul retro, doveva formare sul lato destro un rimbocco ove erano portati frutti. Della capigliatura rimangono lunghe ciocche ancora visibili sul davanti. La figura è rappresentata gravitante sulla gamba destra, con la sinistra flessa. Sulla coscia destra resta un puntello. Mancano gran parte delle gambe nude.

L'iconografia di Priapo venne formulata a partire dall'età ellenistica, subendo varie rielaborazioni in età romana. Tuttavia rispetto alle raffigurazioni scultoree di Priapo a tutto tondo che si conoscono, la presente immagine si discosta dai tipi noti (Megow 1997, n.º 69, 76, 77, 81, 92; Andree 1998, tavv. 98-102, n.º 56 HER 6; della Ratta-Rinaldi 1998, p. 117; Vorster 2004, p. 154, n.º 101, tav. 116, 3-4; Blázquez Martínez 2008).

La mano destra forse tratteneva il lembo del mantello e il puntello sulla coscia potrebbe spiegarsi supponendo tale gesto (cfr. una simile posizione, ma sul lato sinistro, nell'erma priapica da Delo: Marcadé 1969, p. 208, tav. 21, fig. A350; Megow 1997, p. 1036, n.º 92). Il braccio sinistro sembra probabile (essendo il *sinus* del manto presente solo sul lato destro) che potesse essere piegato a reggere un attributo (cfr. ad esempio il Priapo in alto a destra raffigurato sull'architrave da Castel Gandolfo: Liverani 1989, pp. 48-50, n.º 19; Megow 1997, p. 1035, n.º 86) oppure quello sulla gemma di Hannover (Megow 1997, p. 1034, n.º 72; *AGD* 1975, p. 179, n.º 889, tav. 115), che con una mano tiene il falchetto di Silvano.

Nelle statue di Priapo solitamente il rimbocco in cui sono portati i frutti è creato dal lungo chitone sollevato e non dalla pelle ferina. Questo elemento si riscontra invece nelle raffigurazioni di Silvano nudo coperto dalla sola spoglia animale o vestito di tunica con nebride ad armacollo, di solito portata sul lato sinistro (cfr. Nagy 1994, n.º 9-33, n.º 65-66). Ciò fa supporre una contaminazione iconografica con il dio del bosco e delle *silvae*, non essendo inusuale nella tradizione figurativa delle divinità agresti attingere a un repertorio analogo.

Il rimbocco su un lato, piuttosto che al centro, richiama, pur se con ponderazione inversa, anche un frammento da Tarragona, attribuito dubitativamente a Priapo o Ermafrodito (Koppel 1985, pp. 110-111, n.º 166, tav. 74,1-3; Blázquez Martínez 2008, p. 110, figs. 5-6). L'enfatizzazione del sesso è un elemento caratterizzante della divinità in questione, espressione della fertilità e delle forze rigeneranti della natura, e la bisessualità consente anche una assimilazione tra Priapo ed Ermafrodito (Ajootian 1990, n.º 30, 44, 49, 50).

Rispetto ad altre immagini scultoree di Priapo conservate non sembra che il pezzo Alba recasse né un fazzoletto sul capo ricadente sulle spalle (cfr. Comstock, Vermuele 1976, pp. 132-133, n.º 206) né la mitra che raccoglieva i capelli al suo interno (Megow 1997, n.º 69, 76, 77, 172, 173; della Ratta-Rinaldi, Boanelli 1998, p. 117). Rimangono invece tracce di ciocche di capelli che cadono sul davanti e si può supporre che la testa perduta fosse del tipo di quella raffigurata sulle monete di Lampsaco ove Priapo appare barbato con corona di vite ed edera, benda e lunghe

ciocche sulle spalle, simile alle immagini di Dioniso (*BMC, Mysia*, 1892, p. 86, n.º 68, tav. 20,6; Megow 1997, n.º 175).

Siamo di fronte a una creazione che non segue pedissequamente dei canoni prefissati, ma sviluppa nuove interpretazioni ricorrendo a elementi tipici dell'iconografia di figure mitologiche legate alla sfera della sessualità e della fecondità.

Sul giudizio stilistico pesa lo stato di conservazione della superficie molto dilavata, ma sembra plausibile una datazione nel I secolo d. C.

Beatrice CACCIOTTI

11. *Erma di Priapo (E-3)*

Marmo bianco a grana fine. Alt. totale 0,505 m; alt. della testa 0,325 m; largh. 0,31 m; prof. max 0,21 m.

Il naso è danneggiato e l'erma ha una frattura alla base. Manca la sezione anteriore sinistra della capigliatura, ove nella corona si riscontrano varie scheggiature. Superficie pesantemente ripulita con perdita della patina antica.

Madrid, Palazzo di Liria.

Corrisponde al n.º 23 dell'inventario di sculture antiche e moderne della collezione del Duca (Cacciotti 2006a, p. 134).

Bibliografia: Hübner 1862, ed. 2008, p. 274, n.º 572; París 1921, pp. 260-267, tav. LXVI; Blanco Freijeiro 1955, pp. 27-31, n.º 3, figs. 12-13; Herdejürgen 1968, p. 226 nota 65; Megow 1998, p. 1028, n.º 131; Cacciotti 2006a, p.125, fig. 10.

Referenze fotografiche: EA 1786-1787; AA, neg. 464, 678, 679, 3528; DAI, Madrid, R 101-87-5, R 101-87-8, R 101-87-10, R 101-87-12.

Nella testa barbata si riconosce l'immagine di un Priapo arcaistico. I capelli si dipartono in piatte ciocche ondulate dalla sommità della calotta cranica e sono trattenuti da una tenia ritorta mimetizzata tra foglie di edera e corimbi. Sulla nuca la tenia si stringe in un nodo, mentre lunghe bende ondulate ricadono sul petto e lungo la spalla sinistra. Uno spesso gruppo di ciocche unite scende, invece, davanti sul lato destro attorno a cui si avvolge la benda. Le orecchie sono coperte da grappoli d'uva. Arricchiscono la capigliatura un sottile diadema a perline e



fusarole appena percettibile nella parte alta centrale (cfr. fotografie EA 1786; DAI, Madrid, R 101-87-5). Sulla fronte si dispongono due file di riccioli chioccioliformi segnati al centro da un foro di trapano, sul retro i capelli sono raccolti in una lunga coda. Gli occhi asimmetrici hanno caruncola lacrimale segnata e pupille incise: in forma ovale quella di destra, rotonda quella di sinistra secondo una cifra formale che non sembra antica. Anche la superficie agli angoli appare ribassata. Gli zigomi sono prominenti, la piccola bocca accenna a un sorriso. La barba è divisa simmetricamente a metà da una fessura centrale ed è collegata all'erma. I lunghi baffi si incurvano alle estremità e creano uno spessore che li distingue nettamente dalla barba. Sia la barba che la capigliatura sono rese con incisioni ondulate e parallele.

L'erma è vestita di un chitone pieghettato, chiaramente percettibile è il taglio quadrangolare, mentre sui lati sono visibili gli incassi per le braccia e un foro per il fissaggio del perno metallico. Un manto appare ripiegato posteriormente sulla spalla sinistra. Il retro è reso sommariamente.

L'immagine nell'impostazione tipologica si rifà all'iconografia di Dioniso arcaistico, come appare con barba appuntita e lunghi boccoli ricadenti sul petto in basi, rilievi e crateri (Hackländer 1996, n.º 37, 49, 53) e come viene meglio esplicitato in alcune statue (Dioniso Albani e Dioniso Doria-Pamphilj: Gasparri 1986, pp. 432-433, n.º 94a-b) alle quali può venire associato per la maniera di rendere la barba a onde sottili e parallele (sebbene dalla forma arrotondata), per i lunghi baffi e per la doppia fila di riccioli chioccioliformi che, nel caso del Dioniso Doria-Pamphilj, incornicia il volto.

Per queste redazioni di Dioniso si è ipotizzato un modello tardo arcaico, un prototipo di stile arcaistico del IV sec. a. C. o una Neuschöpfung tardo-repubblicana che fonde elementi arcaici ed elementi severi (Bol 1992, III, pp. 80-82, n.º 276, tavv. 49-51; Gasparri 1986, pp. 432-433, n.º 94), ma anche che si tratti di creazioni romane eclettiche del Neoafricanesimo con elementi arcaici più o meno dominanti (Fullerton 1990, p. 137). Si è anche affermato che una tradizione arcaistica esisterebbe per Dioniso con certezza solo a partire dal primo ellenismo (Fullerton 1990, pp. 127, 134, 136).

Per l'impianto formale si può richiamare anche l'erma di Dioniso in bronzo da Mahdia, della metà del II secolo a. C., caratterizzata da una ricca corona di edera, che presenta un inusuale e elaborato turbante i cui lembi si arrotolano in corrispondenza della spalla destra (Mattusch 1994) in una maniera da evocare l'avvolgimento, sempre sul lato destro, della tenia attorno alle ciocche nell'erma madrilena. Per la resa e la disposizione della capigliatura, della barba e dei baffi con tratti arcaistici estremamente stilizzati e per la struttura volumetrica del volto interessante è un confronto con una testa di Bacco, proveniente da Roma, conservata nel Museo Nazionale Romano (Candilio 1996, pp. 84-85, n.º 37).

Le immagini di Priapo vengono elaborate, a partire dall'età ellenistica, secondo varie fisionomie (per quelle che potrebbero riprodurre la statua di culto eretta a Lampsaco cfr. Megow 1997, n.º 175-178), ma è indubbio che quella cui fa capo la presente erma (Megow 1997, p. 1030, n.º 131), risente della tradizione dionisiaca arcaistica (in generale per l'influenza

dell'immagine di Dioniso nelle rappresentazioni di figure correlate cfr. Fullerton 1990, p. 127 ss.).

Struttura del volto e foggia della chioma, caratterizzata da file di riccioli chioccioliformi e da una ricca corona, accomunano il pezzo Alba ad un'erma priapica conservata nel Museo dei Conservatori, che si differenzia principalmente per la forma arrotondata della barba e per la resa dei peli con brevi onde a zig zag (Stuart Jones 1926, n.º 13, p. 221, tav. 83). Il confronto con altre due erme che si trovano a Berlino, ma provenienti dall'Italia, forse da Ercolano (Backe-Dahmen 2007, pp. 230-231, n.º 140; Schwarzmaier 2008, pp. 198-199, kat. 50), potrebbe invece spiegare la protuberanza finale della barba quali resti di un nodo in cui essa veniva a legarsi. Inoltre in modo simile a come compare sui due esemplari interi di Berlino è probabile che anche l'erma Alba fosse completamente ricoperta dalla veste, movimentata in corrispondenza del fallo eretto al di sotto.

Per Priapo un tipo statuario arcaistico è testimoniato dalla statua, purtroppo acefala, proveniente da Roma (traforo del Quirinale: Megow 1997, p. 1037, n.º 114). Essa è stata considerata una formula apprezzata dalla cultura figurativa di età augustea (Zanker 2006, p. 261, figs. 191-192), ma anche una creazione di epoca antonina che avrebbe guardato a tipi rodi arcaizzanti della fine d'Ellenismo, risentendo però di un certo gusto manierista dell'artista romano (Zagdoun 1989, pp. 182-183, n.º 400, tav. 55, fig. 202), e più in generale un'opera arcaistica elaborata in età romana che avrebbe assorbito influenze rodie (Fullerton 1990, pp. 131, 148, IB5).

Non è escluso che le erme possano aver tenuto in conto una tale redazione statuaria e che nell'ambito della produzione copistica siano state introdotte alcune variazioni.

Le due erme di Berlino sono state datate sia in epoca augustea che claudia (Megow 1997, p. 1038, n.º 130; Backe-Dahmen 2007, pp. 230-231, n.º 140; Schwarzmaier 2008, pp. 198-199, kat. 50); l'erma del Palazzo dei Conservatori nel periodo neroniano (Zagdoun 1989, p. 194, n.º 402, tav. 63, fig. 231); l'erma di Madrid ha ricevuto inquadramenti cronologici che vanno dalla prima epoca imperiale (Megow in *bibl.*), a un

periodo successivo a quello neroniano (Herdejürgen in *bibl.*), al regno di Traiano (Hübner in *bibl.*) fino ad Antonino Pio (Blanco Freijeiro in *bibl.*).

La due file chioccioliformi dell'erma in esame richiamano le pettinate femminili in voga in età giulio-claudia (cfr. Di Leo 1987, pp. 153, 156, R 110 e R 111; Andreae 1995, tavv. 174-176), ma nel contrasto tra calotta cranica solcata da sottili incisioni e corona di riccioli trattati con il trapano ricorda anche un ritratto di adolescente datato in epoca flavia (Vorster 2004, pp. 93-94, n.º 45, tav. 62, 1-4). Entro tali termini cronologici si può collocare la scultura in esame, dove la moderazione nel traforo dei riccioli porta a preferire la datazione più alta.

Nell'ambito di questo genere di opere decorative in stile arcaistico diffuse nella prima epoca imperiale un confronto assai puntuale, per elementi formali e stilistici, è offerto anche dalle quattro erme femminili (forse Menadi) provenienti dagli *horti* di Mecenate (Stuart Jones 1926, pp. 155, 167, 169, n.º 1, 19, 20, 24, tav. 55; Häuber 1991, pp. 111-112, n.º 62-65; p. 254, Kat. 95-98) datate in età neroniana (Herdejürgen 1968, pp. 218-219; Zagdoun 1989, p. 200, n.º 406, figs. 240-242).

L'ambientazione della scultura in esame nel giardino di una villa, come garante di vegetazione rigogliosa e auspicio di prosperità per il proprietario, sembra la più plausibile. Non è improbabile una combinazione con altre divinità, sempre in forma di erme, del *thiasos* dionisiaco (in generale per la diffusione di erme priapiche cfr. Wrede 1985, pp. 28-29).

Beatrice CACCIOTTI

12. *Torso de Gigante*

Mármol blanco, de Luni-Carrara (Poulsen 1951). Alt. máx. conservada 0,74 m.

La escultura no conserva la cabeza, ambos brazos, ni tampoco las piernas desde la altura de las rodillas.

Actualmente se encuentra en la Gliptoteca Ny Calsberg de Copenhague con el número de inventario 1669. Fue adquirida en 1898 a través de Munich, aunque con anterioridad había formado parte de la colección Alba, recogido con el n.º 21 en el inventario de la colección (Cacciotti 2006a, p. 134).

Bibliografía: Hübner 1862, p. 246, n.º 570; Poulsen 1951, p. 140, n.º 193; Palma 1992, pp. 772-783, lám. CXVIII; A. M. Nielsen, en Moltesen 2002, p. 218 s., n.º 64; Cacciotti 2006a, p. 125, fig. 11.

Referencias fotográficas: EA 1799-1800.



© DAI, Roma, EA 1799-1800.

Se representa el cuerpo de un hombre maduro de complexión fuerte y musculatura muy marcada, enteramente desnudo, que tendría doblada la pierna derecha, manteniendo el muslo en posición casi vertical. La pierna izquierda está adelantada y flexionada con respecto al eje vertical de la escultura, que presenta el cuerpo vuelto hacia el lateral de ese lado, en un movimiento casi semicircular, disponiendo un arco en el perfil izquierdo. El brazo derecho debió estar elevado sobre la cabeza y el izquierdo debía pasar por delante del cuerpo a través del torso, que como se ha dicho se encuentra en movimiento con una fuerte flexión hacia el lateral derecho. La posición de la cabeza se puede adivinar por la posición del cuello, vuelta hacia la izquierda del espectador y con la mirada dirigida hacia

arriba, hacia a un personaje no conservado, que debió formar parte y completar un grupo de, al menos, dos figuras, si la composición no estaba formada por más representaciones, completando una escena más amplia. En el muslo derecho se conserva restos que apuntan a la existencia de un soporte u otro objeto.

El cuerpo se presenta muy desarrollado, con un pecho muy musculoso y unos pectorales muy amplios que presentan como particularidad la presencia de un mechón de pelo muy rizado, así como en el pubis. La espalda es muy robusta, con la espina dorsal muy marcada, que acentúa su fuerte apariencia, con piernas muy musculosas.

Esta escultura formaría parte de una escena más compleja, compuesta, al menos, por dos personajes, y la propia disposición con una torsión tan violenta indica que se trata de una escena de lucha. En el catálogo de la colección Alba era identificado como «Niobide antiguo mármol de Genova, escultura romana» (Cacciotti 2006a, p. 134, n.º 21), pero sus características corporales y, especialmente, los vellos del pecho y pubis, sirvieron para su identificación como un Gigante joven. La escena de la que formó parte se trataría, pues, de una Gigantomaquia en la que el dios contrincante se dispondría a la izquierda del personaje representado, que se protegería de su antagonista con el brazo derecho elevado. Por la posición de los hombros y la colocación del cuello, que permite suponer que la cabeza estaría doblada hacia la derecha, como se dijo, es plausible que su oponente lo estuviera sujetando por el pelo.

Una serie de esculturas procedentes en origen de Roma y hoy dispersas por diversos museos debieron copiar un famoso monumento erigido en la acrópolis de Atenas por Átalo II hacia el 167-166 a. C., como donación para celebrar una victoria contra los gálatas, pero en todo caso fuertemente influenciado por modelos del Barroco helenístico de la Gigantomaquia del gran altar de Pérgamo (Palma 1981 y Palma 1992; Vian 1988, núms. 23 y 24). En el monumento original se representaron cuatro tipos de combates, dos mitológicos (una Amazonomaquia y la Gigantomaquia) y otros dos históricos (la batalla de griegos y persas de Maratón y la citada de atálidas y gálatas) y tales arquetipos sirvieron de modelo a grupos escultóricos posteriores, e incluso con otros temas, como el de la

lucha de gigantes y sátiros, como aparece en unas esculturas conservadas actualmente en el palacio de los Conservadores en Roma. La pieza de la Gliptoteca Ny Carlsberg, antes en la colección Alba, se incluye pues entre las réplicas romanas de época altoimperial de un joven Gigante de esos grupos existentes en la propia Roma, donde pudo aparecer durante el siglo *xvi*.

El tema de la Gigantomaquia en el arte griego no tiene unos orígenes muy antiguos, ya que es al final del período arcaico cuando comienza a aparecer en determinados monumentos, aunque su iconografía no está muy definida en estos primeros momentos, lo que ocurrirá a lo largo del período clásico. Una de las primeras fuentes documentales en la que se encuentra el motivo de la Gigantomaquia, decorando uno de sus basamentos, es el antiguo Templo de Atenea en la Acrópolis, conservado a nivel de cimientos entre el Partenón y el Erecteion. Una de las escenas conservadas está formada por cuatro figuras, con dos centrales que corresponden a una diosa de identidad controvertida y un gigante herido, que cae hacia atrás, mientras que en cada una de las esquinas, unos gigantes que se doblan para adaptarse al espacio (Moore 1995, pp. 633-639). En el siglo *iv* a. C. surge en el sur de Italia el nuevo tipo del gigante anguiforme que se caracteriza porque su parte inferior tiene forma de serpiente, pero será en el Helenismo cuando se fijan determinados tipos y se le atribuye a cada uno de ellos un nombre, así como un dios oponente con el que enfrenta cada uno, en monomaquias. Es esa la concepción que se plasma en el Altar de Zeus en Pérgamo, donde ya los Gigantes presentan una iconografía doble y se mezclan ambos tipos, el anguiforme y el humano, en modelos que repercuten intensamente en el arte romano (Vian 1988).

El Gigante de la Ny Carlsberg presenta una postura más equilibrada que los representados en el Altar de Pérgamo, con un movimiento más pausado, donde no se hace evidente ese pathos que se trasluce de la mayor parte de las figuras del friso pergameneo. Más cercano a nuestra pieza es una figura en relieve que se encuentra representada en el Hephaisteion de Atenas, en concreto en el panel izquierdo del friso oeste, en el que aparecen dos gigantes, desnudos y uno de rodillas, ante una tercera figura, vestida con clámide, que lo tiene sujeto por los brazos que están atados

tras la espalda. Este friso ha sido objeto de diversas interpretaciones, pero algunos autores han querido ver, basándose en diferentes argumentos, una lucha entre dioses y gigantes (Reber 1999, pp. 31-48). Para época romana podemos ver similitudes en la disposición del ejemplar que tratamos en otra escultura de Gigante arrodillado procedente de la *villa* de Voconio Pollio, en Marino, pero hoy conservado en Karlsruhe (Hansen 1971, p. 309), así como por el tratamiento de la musculatura y el vello en representaciones del relieve de época adrianea de Gigantomaquia del teatro de Corinto (Sturgeon 1977, p. 18).

Proponemos, pues, para la escultura de Gigante hoy conservada en la Gliptoteca Ny Carlsberg una datación en época adrianea, en función de los paralelos que se han aducido, por el gusto hacia lo decorativo y por la rigidez en los movimientos, así como la frontalidad del abdomen y las piernas, que contrastan con el movimiento de los brazos, cabeza y hombros. El monumento donde se insertó esta representación pudo tener asimismo un acentuado carácter simbólico, como ya lo tuvieron este tipo de monumentos en el mundo griego helenístico.

María Luisa LOZA AZAUAGA, José BELTRÁN FORTES

13. *Torso de Venus con concha (E-15)*

Mármol blanco. Alt. máx. conservada 0,56 m.

Sólo se conserva la parte inferior de la estatua desde la cintura hasta el zócalo en que apoya los pies.

Sevilla, Palacio de las Dueñas (Jardín, Patio del Aceite).

Corresponde al n.º 32 del inventario de esculturas antiguas y modernas de la colección: «Fragmento muy bonito de la Venus de la Concha» (Cacciotti 2006a, p. 134).

Bibliografía: Cacciotti 2006a, p. 121, fig. 7.

Referencias fotográficas: AA, neg. 2009, neg. Sevilla, PD, n.º 25.01 (foto digital).

Lo conservado corresponde a una figura femenina, con pies descalzos que cubría la parte inferior del cuerpo —en realidad en todo lo conservado— con un manto enrollado a la cintura y atado por delante, cayen-

do los extremos entre ambas piernas y hasta el suelo. La figura se apoya en la pierna izquierda y dobla la derecha, sirviendo el contraposto como ayuda para el sostén del gran atributo que porta. En efecto, como elemento más característico es la presencia de una gran concha o venera que sostendría con ambas manos —se conserva la izquierda— u apoyaba sobre la parte delantera del vientre. La estatua presenta una perforación que le atraviesa el cuerpo con salida en la parte superior de la venera, como si se tratase del *labrum* de una fuente. Se trata, pues, de una estatua-fuente, siendo éste un tipo frecuente para esculturas que cumplen esta función (Kaposy 1969). En algunos otros casos, el agua no fluye directamente a través de la concha, como ocurre en ejemplares en los que el agua manaría de sus pechos para ser recogida por la concha, colocada más abajo.

Se reconoce en esta figura un tipo escultórico muy popular en época romana, que deriva de un modelo griego de Afrodita, como la Afrodita de Rodas, datada a mediados del siglo II a. C., aunque otros autores sitúan el origen en el helenismo temprano (Di Vita 1955, p. 16; Delivorrias 1984, p. 78). La incorporación de la concha a un determinado tipo escultórico de Afrodita se documenta también en otras variantes, como en el de la Venus de Siracusa o Landolina, que se diferencia de la anterior en que los bordes del manto se encuentran abiertos y dejan al descubierto las piernas. El prototipo fue hallado en un ninfeo, circunstancia que hace patente la conexión original del tipo con la decoración de fuentes. Este hecho faci-



© Madrid, Fundación Casa de Alba, Palacio de Liria, Archivo, neg. Sevilla, PD, n.º 25.01 (foto digital).

litaría en un segundo momento la incorporación de la concha entre sus manos, ya en época romana, hipótesis por la que se decantan una mayor parte de los autores, aunque en algunos casos se ha vinculado también con las producciones del helenismo tardío (Becatti 1971, p. 27 s.).

En ocasiones se debe identificar más bien como una ninfa que sigue el modelo iconográfico de la diosa. Este tipo de ninfa con concha fue muy popular en la decoración de fontanas en época romana: se documenta en pinturas parietales en Pompeya, como en la Casa de Rómulo y Remo, donde dos ninfas en posición simétrica, con una gran concha entre las manos, flanquean una gran cratera, que actúa como fuente, así como en las casas de las Vestales, de *Caecilius Iucundus*, de los *Ceii* y de Salustio; en otros casos, como en las casas de la fuente del amor, de la Venus en bikini, de los arcos y de *M. Lucretius Fronto* y en las termas Estabianas son concebidas como esculturas pintadas (Moormann 1988, p. 44).

Dentro de este grupo de Venus hay que llamar la atención sobre la Venus con concha conservada en la colección del Museo del Prado, que se había considerado procedente de forma habitual de Sagunto, aunque ello no es demostrable, que corresponde realmente a una réplica de la Afrodita púdica, en la que la concha —de muy pequeñas dimensiones en relación a lo habitual— no es más que un añadido moderno, realizado por el escultor que la restauró, eliminando el nudo habitual del manto, para convertirla asimismo en una estatua-fuente en época moderna (Schröder 2004, pp. 167-171, n.º 128).

María Luisa LOZA AZAUAGA, José BELTRÁN FORTES