



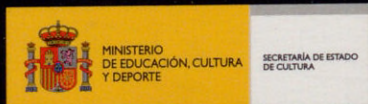
LA DONACIÓN DE CLAUDIO BRAVO

VEINTE ESCULTURAS GRECORROMANAS

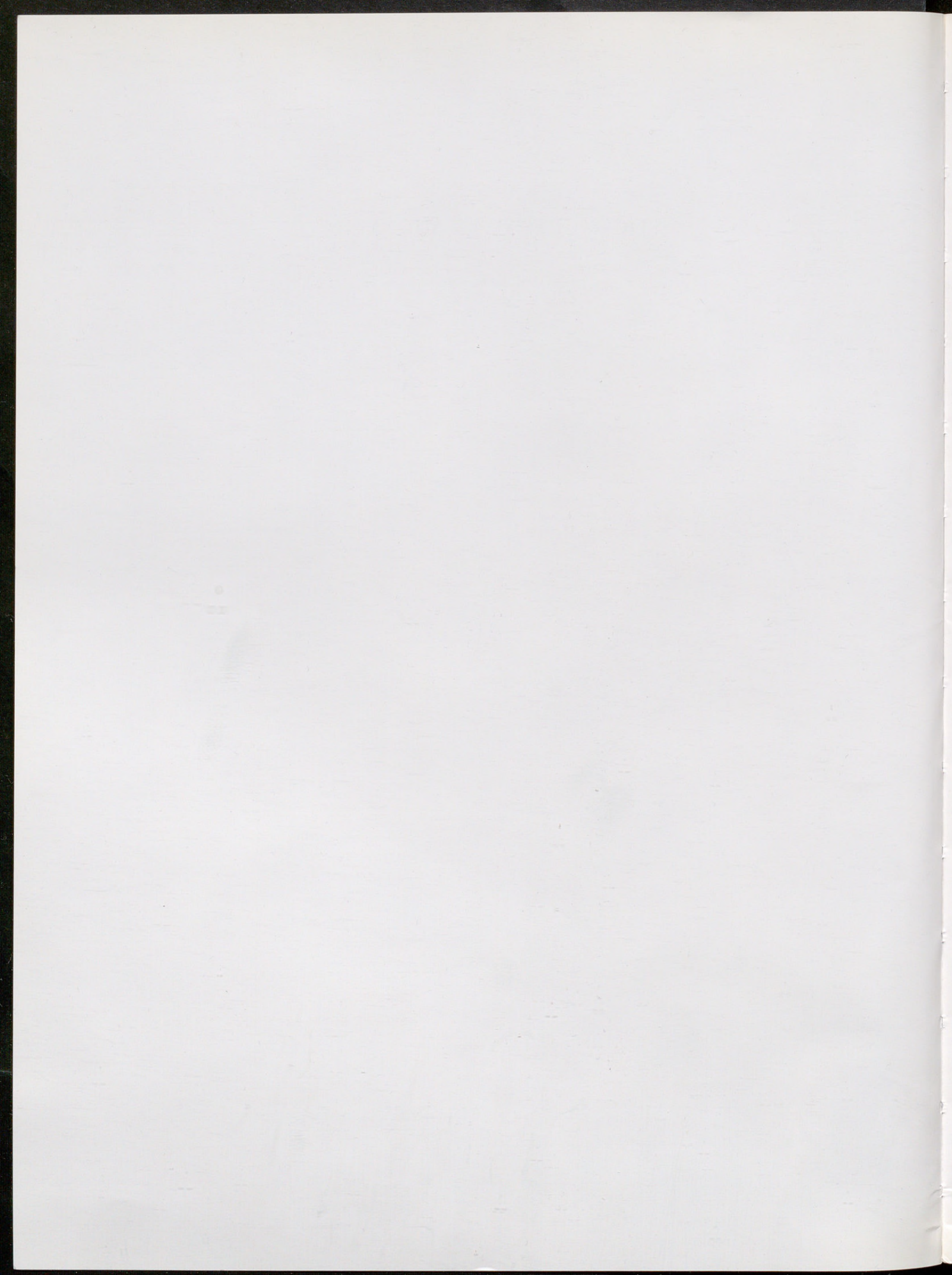


LA DONACIÓN DE CLAUDIO BRAVO VEINTE ESCULTURAS GRECORROMANAS

MUSEO NACIONAL DEL PRADO



MUSEO NACIONAL DEL PRADO



LA DONACIÓN DE CLAUDIO BRAVO

VEINTE ESCULTURAS GRECORROMANAS

EXPLANATION OF THE CODE

1. The first two digits of the code represent the year of publication.

2. The next two digits represent the volume number.

3. The final two digits represent the page number.

LA DONACIÓN DE CLAUDIO BRAVO

VEINTE ESCULTURAS GRECORROMANAS

Madrid, Museo Nacional del Prado
24 de mayo de 2000



MUSEO NACIONAL DEL PRADO

PORTADA: Montaje realizado con la obra de
Claudio Bravo *Excelsa* (1998, Óleo sobre lienzo) y la escultura
Pie de bronce (número 10 de este catálogo).

© de esta edición: Museo Nacional del Prado, 2000

© de los textos: sus autores

NIPO: 183-00-007

ISBN: 84-87317-88-X

Depósito Legal: M-21926-2000

MIEMBROS DEL REAL PATRONATO DEL MUSEO DEL PRADO

Vicepresidente y Presidente en funciones

Rodrigo Uría Meruéndano

Vocales

José Luis Álvarez Álvarez
José María Álvarez del Manzano
Gonzalo Anes Álvarez de Castrillón
José María Castañé Ortega
Luis Alberto de Cuenca
Fernando Checa Cremades
Fernando Chueca Goitia
Juan Carlos Elorza Guinea
El Duque de San Carlos
Felipe V. Garín Llombart
José Luis Leal y Maldonado
Antonio López García
Julio López Hernández
Emilio Lledó Íñigo
José Milicua Illarramendi
Pablo Olivera Massó
Alfredo Pérez de Armiñán y de la Serna
Alfonso E. Pérez Sánchez
José Manuel Pita Andrade
Carmen Rodríguez Baladrón
Juan Manuel Urgoiti López-Ocaña
Amelia Valcárcel y Bernaldo de Quirós
Eloísa Wattenberg García
Carlos Zurita, Duque de Soria
Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales
Subdirector de Museos Estatales

Secretaria

María Dolores Muruzábal

El Museo Nacional del Prado agradece su colaboración a las siguientes instituciones y personas:

Manuel Barranco Mateos

Elena Cortés Gómez

Jaime B. Curbera

Marcos Giralt Torrente

Antonio Gómez Barrera

Instituto Arqueológico Alemán

Beatriz Montero de Espinosa

María Dolores Muruzábal Irigoyen

EXPOSICIÓN

Organiza
Museo Nacional del Prado

Comisario
Rafael Cidoncha

Diseño
Rafael Cidoncha

Restauración
Elisa Díez García de Leaniz

Montaje
La Navarra, S.L.

Diseño Gráfico
Raquel Arroyo
Ana González
Fernando Pérez Suescun
Josefina Sevillano

CATÁLOGO

Dirección
Rafael Cidoncha

Coordinación
Maira Herrero Pérez-Gámir
Stephan F. Schröder

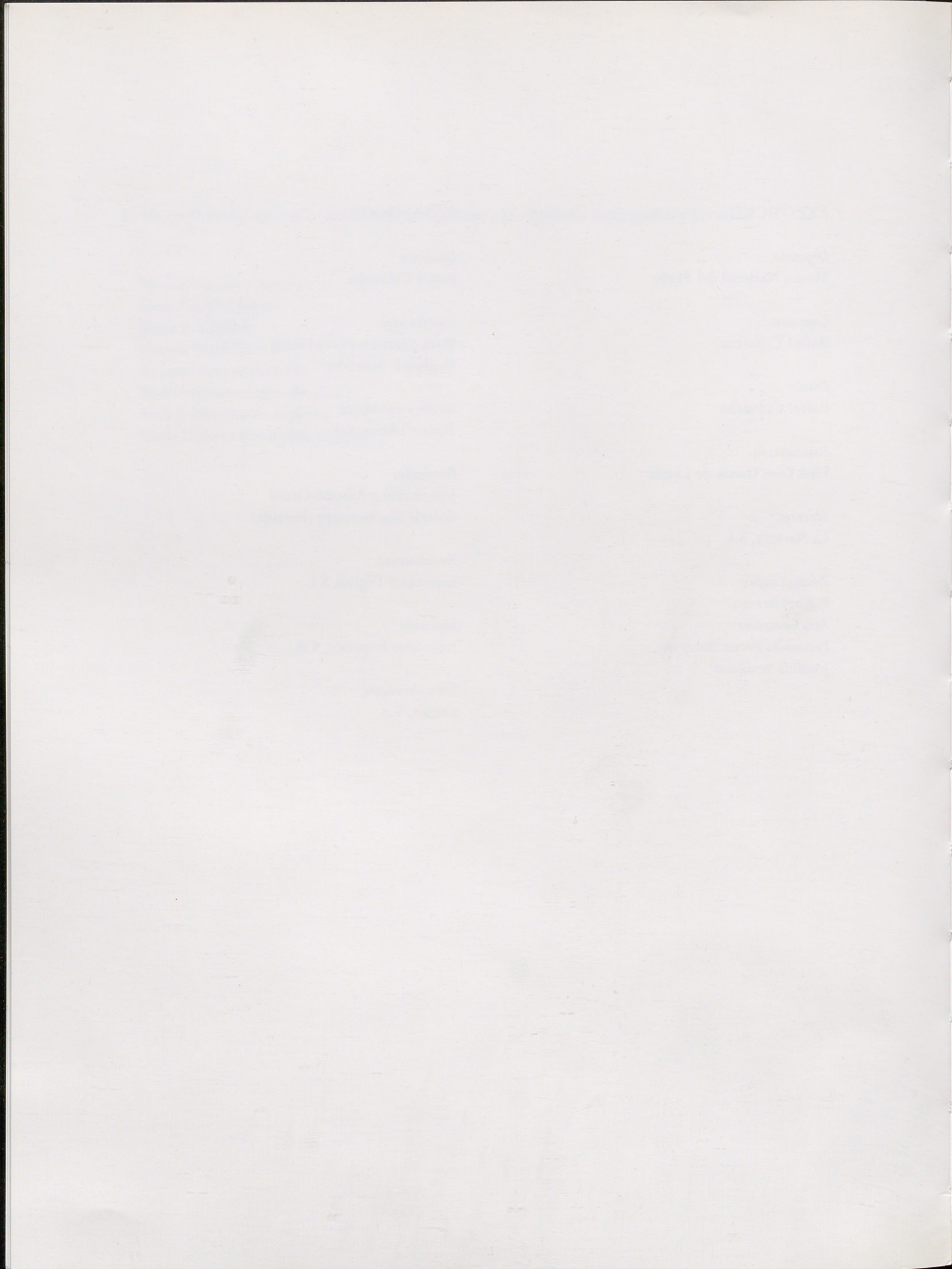
Diseño y producción
Turner Libros, S.A.

Fotografías
José Baztán y Alberto Otero
Galería Marlborough (Portada)

Fotomecánica
Indescolor Digital, S.L.

Impresión
Julio Soto Impresor, S.A.

Encuadernación
Ramos, S.A.



ÍNDICE

Presentación	
Rodrigo Uría Meruéndano, <i>Presidente en funciones del Real Patronato del Museo del Prado</i>	13
Introducción	
Rafael Cidoncha, <i>Comisario de la exposición</i>	15

CATÁLOGO

Stephan F. Schröder y Miguel Ángel Elvira Barba

Arte etrusco

1 Friso con carrera de dos caballos	20
---	----

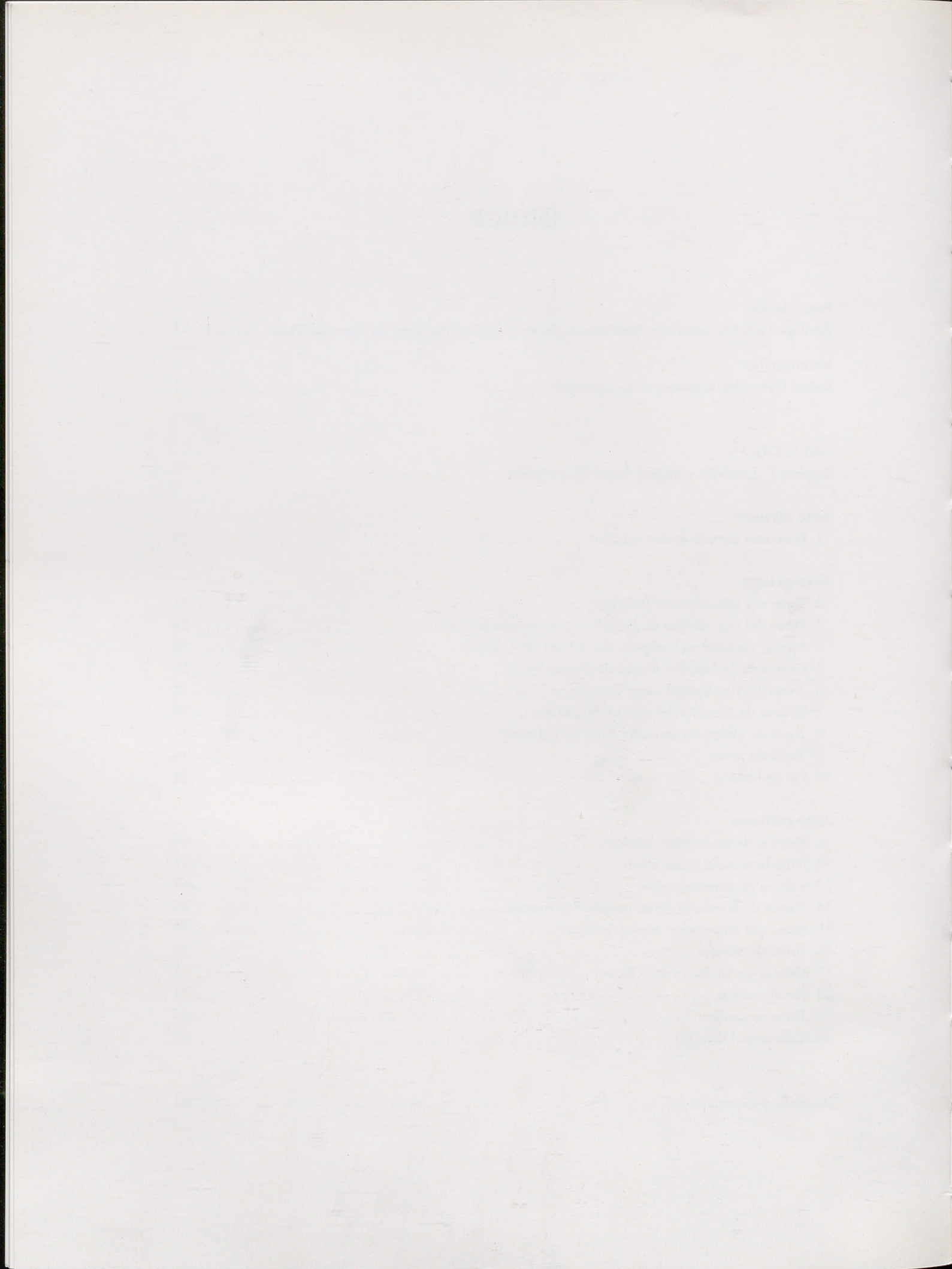
Arte griego

2 Torso del Discóforo de Policeto.	22
3 Torso del tipo «Efebo de Dresde» de la escuela de Policeto.	24
4 Apolo, variante del «Apolo del Tíber» de Calamis	26
5 Cabeza de la Afrodita Cnidia de Praxíteles.	28
6 Torso de Afrodita del «tipo Ostia»	30
7 Estatua de Afrodita del tipo «Venus Felix»	32
8 Torso de efebo, variante del Paris de Eufranor	34
9 Torso de joven.	36
10 Pie de bronce	38

Arte romano

11 Retrato de un político romano.	40
12 Niño heroizado como atleta	42
13 Cabeza de personaje sirio	44
14 Pierna de la estatua de un emperador romano	46
15 Busto del emperador Marco Aurelio	48
16 Torso de Silvano	50
17 Cabeza de Antínoo como Baco	52
18 Pie de estatua	54
19 Torso masculino.	56
20 Cabeza de Diana (?)	58

Biografía y exposiciones	61
------------------------------------	----



CLAUDIO Bravo, artista de una realidad que se matiza a través de la sensibilidad clásica, debe mucho a la pintura del Museo del Prado. Así lo ha reconocido multitud de veces y es obvio si observamos buena parte de su obra, en la que muestra su profundo conocimiento de las obras de Velázquez, Zurbarán o Sánchez Cotán, es decir, de lo mejor de la tradición naturalista española del siglo XVII.

Ésta es una de las razones por las que, hace algún tiempo, decidió donar su colección de escultura clásica al Museo del Prado. Se trata, por tanto, de una correspondencia hacia uno de los lugares que han formado lo mejor de su sensibilidad estética.

Como Presidente en funciones del Real Patronato del Prado, no sólo debo manifestar mi alegría por esta donación que enriquece las colecciones del Museo, sino también mi más profundo agradecimiento a la generosidad de Claudio Bravo al desprenderse de una de las partes más queridas de su colección de obras de arte.

El agradecimiento del Museo debe ir también al pintor español don Rafael Cidoncha, que tanto y tan bien ha trabajado desde el momento en el que Claudio Bravo concibió la idea de la donación de estas obras al Museo del Prado.

RODRIGO URÍA MERUÉNDANO

Presidente en funciones del Real Patronato del Museo del Prado

The following information is for your information only. It is not intended to be used as a substitute for professional advice. The information is provided for your general information only and should not be relied upon for any specific purpose. The information is provided for your general information only and should not be relied upon for any specific purpose.

INTRODUCCIÓN

EN noviembre de 1998, en una cena con Claudio Bravo con motivo de una estancia suya en Madrid, al hablar del futuro de su colección de escultura grecorromana, se me ocurrió sugerirle que la legara al Museo del Prado. Son veinte esculturas que fue comprando en las mejores galerías de Nueva York y que ha disfrutado hasta ahora. Unas piezas que creo con la categoría y el nivel suficiente para estar en la primera institución cultural española, tan vinculada por otra parte a la propia trayectoria personal y artística de Bravo. Mi sorpresa fue que no sólo aceptó sino que quiso hacer efectiva la donación cuanto antes. Incluso un acto de generosidad como éste requiere sus trámites, a veces largos y engorrosos. Sin embargo, Miguel Ángel Cortés, Secretario de Estado de Cultura, lo apoyó con entusiasmo desde el principio y en reuniones sucesivas con el director del Museo del Prado, Fernando Checa, fue tomando cuerpo la forma de llevarlo a cabo. El primer paso fue realizar una exposición de la que, a propuesta de Claudio, acepté con sumo grado ser el comisario.

Mi amistad con Claudio Bravo, como casi todo lo que a él se refiere, tiene estrecha relación con su profesión, que es también la mía: la pintura. En 1974, siendo todavía estudiante de Bellas Artes, exponía mis dibujos y óleos en la misma galería de arte en la que él lo hacía, la galería Vandrés de Madrid. Él tenía ya una larga trayectoria pictórica tras de sí y yo acababa de empezar, pero pasé algunos veranos pintando en su estudio y de entonces arranca una gran amistad que todavía perdura.

Claudio Bravo nació en 1936 en Valparaíso, Chile. Empezó a dibujar siendo todavía muy niño y siguió haciéndolo con la oposición paterna, ya que como primogénito su padre lo quería al frente de las fincas de ganado que poseía cerca de Santiago de Chile. Más tarde, cursó estudios de pintura en los jesuitas de Santiago y pasó dos años en el estudio de Miguel Venegas, pintor realista y académico que habría estudiado en París con una técnica algo impresionista. Hizo su primera exposición en el *Salón Trece* de Santiago en 1954. Poco después trabajó en el teatro y bailó en el Ballet de Santiago de Chile, y, tras su traslado a Concepción, comenzó una meteórica y exitosa carrera como retratista. Desde allí viajó por todo el país, y en el año 1961 decide instalarse en Europa. Elige París como meta, pero, llegando al estrecho de Gibraltar en el «Américo Vespucci», descubre en la lejanía la ciudad de Tánger y se queda fija en su retina la imagen de los blancos edificios bañados por el sol mediterráneo. Una vez que su barco arriba a Barcelona, decide establecerse en España y se queda a vivir en Madrid hasta el año 1972.

En su etapa española, Bravo pintó numerosos retratos de la sociedad madrileña de entonces y conoció el Museo del Prado y la Real Academia de San Fernando, que frecuentó, quedándose impresionado por pintores como Velázquez, Zurbarán, Sánchez Cotán, Pereda, etc. La influencia que el Museo del Prado ha tenido en su obra ha sido desde entonces enorme. Se apreciaba ya en los dibujos de los años sesenta, inspirados en Velázquez, y llega hasta su última exposición de 1999 en Madrid a través de sus composiciones con telas, en las que era posible vislumbrar el tratamiento de los ropajes y la luz de Zurbarán; de sus bodegones, en los que Sánchez Cotán e incluso Meléndez asoman de una manera contemporánea; y de sus cuadros con figuras, donde laten Tiépolo (*Última Cena*), Antonio de Pereda (*Vanitas*) o Tiziano (*Bacanal*).

Al cabo de once años pasados en Madrid, Bravo necesitó un lugar donde poder aislarse y trabajar fuera del mundanal ruido que tan intensa y brillantemente había vivido, que reuniera las condiciones necesarias de luz, clima y tranquilidad para poder pintar. Se acordó, entonces, de aquella visión luminosa que guardaba en su memoria desde su primer viaje en barco a Europa: Tánger, un lugar lo bastante alejado en el espacio y en el tiempo, y con un componente de atractivo exotismo que acabó de entusiasmarle. Allí se instaló y allí es donde ha venido elaborando lo más importante de su producción pictórica hasta que, hace siete años, se compró una bella propiedad en Santiago de Chile con el afán de sustituir los días cortos y pobres de luz del invierno en este hemisferio por los largos y luminosos días primaverales de su país natal para poder así pintar más tiempo a lo largo del año, que es a lo que dedica su vida por entero.

La llegada a Marruecos significó un cambio en su línea pictórica, pues coincide con su abandono de los retratos que le ocuparon durante los años sesenta y con el comienzo de un nuevo tratamiento de la figura humana, que utiliza como modelo desde un punto de vista más cercano y a la vez más distante al incorporar el estudio de su representación a un tema o ambiente general y no como mero retrato en particular. También hizo, a medio camino entre figura y «naturaleza muerta», algunos retratos de «ausencia», donde aborda la vestimenta o pertenencias del retratado pero no su presencia física. Aun así, a lo que se dedica con más intensidad en este período es al bodegón, que, aunque ya le había ocupado desde sus inicios, acomete ahora con una aproximación más naturalista, en la que abundan motivos de la tradición española como los frutos, las flores, los utensilios de uso cotidiano y otros objetos decorativos —a veces de marcado exotismo y cuidada composición— que, bajo la filtrada luz mediterránea, alcanzan unos tonos de altísima intensidad cromática.

Ya que estamos hablando del principal eje de la vida de Claudio Bravo, la pintura, intentaré dar una opinión personal de la misma a pesar de la dificultad que esto entraña. El lenguaje pictórico que Bravo utiliza es el realismo y lo que hace de su obra algo único y diferente de otras formas de interpretar la realidad es su personal y rigurosa técnica, una técnica limpia, distante, alentada siempre por la capacidad de análisis y por una impecable ejecución que tiene en su base al dibujo como fin o como sopor-

te de la futura obra pictórica. Como consecuencia de este afán de perfeccionismo, siempre ha rechazado la utilización de la fotografía, que reconoce como una forma de arte en sí misma, y ha preferido trabajar con modelo y luz natural, dibujando directamente, con una voluntad de dibujo que continúa con la aplicación del pigmento —ahí reside otra de las claves de su éxito— la visión tan particular del color, y llevando la pureza de éste hasta el límite máximo de sus posibilidades cromáticas, sin por ello dejar de perder un ápice de credibilidad óptica, por el procedimiento de aplicar el color de una manera directa para intentar acabar el cuadro ya con la primera mano y volver a retocar por zonas una vez seca la base.

Junto a su técnica, el contenido temático, la elección y distribución en el espacio pictórico de sus figuras y objetos, así como el gusto con que organiza sus composiciones, han ayudado a crear en gran parte un estilo tan inconfundible como inimitable, un mérito considerable si tenemos en cuenta las innumerables formas de interpretar la realidad que ha habido en la historia de la pintura.

No es rara la admiración que los pintores sentimos por la escultura. En el caso concreto de Claudio Bravo, con un estilo tan marcadamente realista, la escultura en sus tres dimensiones adquiere una presencia espacial que se despega del plano en el que estamos acostumbrados a trabajar y que satisface algo más que el sentido de la vista. En el de la escultura griega y romana, lo más atractivo es la interpretación de la realidad basada en la realidad misma o en la búsqueda de unas proporciones ideales que establece un delgado equilibrio entre lo veraz y la idealización, dependiendo de las épocas y el gusto, pero que siempre busca esa armoniosa belleza donde palpita un deseo divino y de perfección que produce en el espectador una sensación de bienestar y goce casi místico, y a la vez profundamente humano, que raras veces se vuelve a repetir en las épocas posteriores de la historia del arte.

Las esculturas que con tan generoso gusto Claudio Bravo dona al Museo del Prado representan años de esfuerzo y trabajo guiados por la pasión y el aprecio propios de un pintor por los ideales de la belleza clásica; y simbolizan, en ese sentido, el agradecimiento por el conocimiento recibido, a lo largo de toda su vida, del tesoro artístico que tan bien conserva el Museo del Prado.

RAFAEL CIDONCHA
Comisario de la exposición

[Faint, illegible text covering the majority of the page, likely bleed-through from the reverse side.]

CATÁLOGO

STEPHAN F. SCHRÖDER
MIGUEL ÁNGEL ELVIRA BARBA

1. FRISO CON CARRERA DE DOS CABALLOS, 500-475 a.C.
Placa de revestimiento de un templo itálico-etrusco

Terracota de color rojo. Restos de estuco blanco.

Alto: 0,29 m (total); 0,25 m (friso). Largo: 0,70 m (total); 0,25 m (caballo). Ancho: 0,06 m (máximo)

Inv. 1999/32.

El tema del friso es una carrera de caballos. Las dos figuras fueron modeladas con un solo molde y por esa razón están representados de la misma manera. La única variación intencionada se refiere a la cola del primer caballo, cuya posición está cambiada para evitar ser tapada por las patas alzadas del siguiente animal. Los jinetes llevan la rienda en la mano izquierda y, muy probablemente, en la derecha la varita típica de los jinetes (cf. 6. lám. 1,1; 18); sin embargo, por la posición muy alzada de la mano, ésta ya no cabe en el relieve. Se distinguen bien algunos detalles, como los arreos, el carcaj oriental con arco y flechas (en griego: *goritos*) al lado del muslo del jinete, y el faldón que pasa por debajo del carcaj y que está ceñido en la cadera. Otros detalles, como los pantalones largos, los zapatos y la túnica del jinete, estaban pintados y ya no se conservan. Queda sólo algo de la primera capa fina de estuco que cubría el relieve de terracota.

El modelado de los caballos ya no corresponde a la tipología del caballo arcaico de formas esbeltas (cf. 6. fig. 12-16; 21 ss.; 38-40), sino al caballo clásico del primer cuarto del siglo V a.C. de mucho volumen, y además se aprecia un realismo que es típico del *estilo severo*: ejemplo de esto son los tendones de las patas, la cabeza huesuda, el morro y los ojos del caballo, todos dibujados con mucho detalle. Los caballos representan las formas estilísticas más avanzadas del relieve, caballos parecidos se ven, por ejemplo, en relieves de Xanthos del 470 a.C. apro-

ximadamente (4), mientras que los jinetes, con su gorro y peinado largo, siguen la iconografía y el estilo tardoarcaico de los años 520 a 500 a.C. Como paralelos se pueden citar un vaso ático de Eufronios en Múnich (7) o los típicos perfiles de cara del pintor ático Andókides (3).

El friso de terracota es un producto del arte itálico-etrusco, no sólo por la falta de unidad estilística de las figuras, rasgo típico de las obras de arte que pertenecen a culturas periféricas, sino también por la clase de monumento (1,2,5,6). El relieve tenía la función de revestir el tabique horizontal de madera de un templo. En Etruria se han encontrado en ciertos lugares hasta cien relieves idénticos que formaban relieves de unos 60 metros de largo (5.121). Por falta de paralelos exactos, parece por el momento imposible de localizar la procedencia del presente relieve.

STEPHAN F. SCHRÖDER

BIBLIOGRAFÍA: 1. E. D. Van Buren, *Figurative Terra-cotta Revestments in Etruria and Latium* (1921) 58 s. lám. 24, 1.2.— 2. A. Andrén, *Architectural Terracotas from Etrusco-Italic Temples* (1940) 78 núm. 5 lám. 25.— 3. P. E. Arias - M. Hirmer, *Tausend Jahre griechische Vasenkunst* (1960) 59 s. lám. 83-86.— 4. B. S. Ridgeway, *The Severe Style in Greek Sculpture* (1970) 24 s. fig. 34.— 5. M. C. Root, *American Journal of Archaeology* 77, 1973, 121 ss.— 6. A. Andrén, *Opuscula Romana* 8, 1973, 1 ss. lám. 1 ss.— 7. *Euphronios der Maler*. Exposición Berlín (1991) 203 con fig.



2. TORSO DEL DISCÓFORO DE POLICLETO, 460-450 a.C. Réplica romana, 130-140 d.C.

Mármol blanco de cristales gruesos. Faltan cabeza y cuello, los brazos y gran parte de las piernas.

Restos de puntales de mármol (ital. *puntelli*) en los dos laterales.

Alto: 0,88 m. Ancho: 0,43 m (hombros).

Inv. 1999/95

Este magnífico torso, que ha llegado al Prado con la denominación de *Doríforo* (lancero) de Policleto, no reproduce esta famosa estatua, sino otra obra del mismo autor. Fácilmente se puede comprobar que el brazo izquierdo del *Doríforo* esta doblado y suele llevar un *puntello* de mármol que une brazo y cadera izquierda, mientras que el *puntello* del presente torso se encuentra más abajo, a la altura del pubis. El antebrazo izquierdo del torso —hoy día perdido— bajaba por tanto hasta el *puntello* de la pierna izquierda.



Fig. 1. Estatua del Discóforo,
Basilea

La primera creación del escultor Policleto de Argos, que trabajó entre 460 y 420 a.C. aproximadamente, fue la estatua hoy día conocida bajo el nombre de *Discóforo* («él que lleva el disco»). Es la representación de un hombre joven con un torso musculoso y bien desarrollado (1-5). Como es típico para el arte de Policleto, el relieve del cuerpo está dividido claramente por la musculatura tensa y los rasgos del movimiento. Por la postura asimétrica y la tensión distinta de las dos piernas —el pie izquierdo estaba puesto un poco hacia delante—, el cuerpo describe con su hombro derecho bajado un movimiento que se refleja hasta en los más mínimos detalles musculares. La cabeza, no conservada, estaba algo inclinada y miraba hacia la derecha, hacia un objeto llevado por la mano derecha algo levantada. Tal vez se tratara de una espada y estemos delante de la representación de Teseo que contempla el arma de su padre Egeo (2,4).

A pesar de las muchas réplicas romanas de este tipo, no ha sido fácil reconstruir la estatua original por las muchas diferencias entre las réplicas. Las mejores obras se encuentran en el Vaticano, en Basilea [fig. 1] y en Afrodiasias (4). El torso de Madrid se suma por su alta calidad a este grupo. Su verismo —por ejemplo en los tendones de los hombros y en los pliegues de la piel en las axilas— y las huellas de trépano en el pubis fechan la obra en la última década de la época adrianea.

S.F.S.

BIBLIOGRAFÍA: 1. P. Zanker, *Klassizistische Statuen* (1974) 6 lám. 1,3. — 2. E. Berger, *Numismatica e antichità classiche* 11, 1982, 59 ss. — 3. P. C. Bol, en: *Polyklet*, Exposición Frankfurt (1990) 111 ss. 518 ss. cat. 19-33. — 4. E. Berger, *Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig III* (1990) 117 ss. — 5. D. Kreikenbom, *Bildwerke nach Polyklet* (1990) 21 ss. cat. 11-48 lám. 1-71.



3. TORSO DEL TIPO «EFEBO DE DRESDE» DE LA ESCUELA DE POLICLETO, 410-400 a.C.
Réplica romana, hacia 150 d.C.

Mármol blanco de grano fino. Faltan cabeza y cuello, la mayor parte de brazos y piernas y las nalgas.
Genitales y superficie de la estatua dañados. Restos de hierro de una restauración antigua en el cuello. Alto: 0,85 m.
Inv. 1999/22.

A pesar de su mala conservación, el torso representa una obra maestra de la escuela escultórica que formaron los alumnos de Policleto de Argos. Comparado con el *Discóforo* de este maestro [cf. núm. 2], el cuerpo de la estatua aparece menos musculoso y más delgado, porque se trata de un joven impúber (en griego: *melefebo*) entre 14 y 16 años. Una estatua casi completa del Museo de Dresde [fig. 2], que ha dado nombre al tipo estatuario (1-6), muestra que el joven miraba en dirección de su pierna izquierda,



Fig. 2. Estatua de efebo, Dresde

doblada, y no, como el *Doríforo*, hacia la pierna derecha de apoyo, lo que trae consigo una apertura del sistema de composición. Por esa razón ya no puede ser atribuida a Policleto, sino a un alumno suyo de la primera generación de finales del siglo V a.C.

Su brazo izquierdo está algo extendido, mientras que el otro brazo bajaba más cerca de su cuerpo. Encima, y de forma paralela a la rotura de la pierna derecha, se puede distinguir en el muslo un arco saliente. Con mucha probabilidad se trata de una *estrígilis*, es decir un rascador de metal que los deportistas utilizaban para limpiarse la arena y el aceite. Ese detalle tiene su importancia, porque podría identificar el atributo de la mano derecha, hasta ahora no comprobado con toda seguridad, y confirmar la interpretación de la estatua como un deportista de la palestra. Existe, además, un relieve sepulcral ático de mediados del siglo IV a.C. que representa a un joven llamado *Lykiskos*, hijo de *Lykon*: éste adopta la misma postura corporal y apoya también una *estrígilis* sobre su pierna derecha (1,7).

Por su estado fragmentario la datación del torso no resulta fácil. Una fecha a mediados del siglo II d.C. parece la más probable.

S.F.S.

BIBLIOGRAFÍA: 1. A. Brueckner, *Polyklets Knöchelwerfer*, 77° Winckelmannsprogramm Berlin (1920) 13 ss. con fig. — 2. D. Arnold, *Die Polykletnachsfolge*, 25° suplem. del *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Institut* (1969) 64 ss. 259 ss. — 3. E. Berger, *Antike Kunst* 21, 1978, 55 ss. — 4. D. Willers, en: Homenaje a N. Himmelmann, 47° suplem. de los *Bonner Jahrbücher* 47 (1989) 135 ss. — 5. E. Berger, *Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig*, vol. 3 (1990) 139 ss. — 6. A. Linfert, en: *Polyklet*, Exposición Frankfurt (1990) 244 s. fig.100; 595 ss. cat. 117-122. — 7. Ch. W. Clairmont, *Classical Attic Tombstones I* (1993) 445 s. núm.1.795.



4. APOLO, VARIANTE DEL «APOLO DEL TÍBER» DE CALAMIS, hacia 450 a.C.
Réplica romana, 150-160 d.C.

Mármol blanco de cristales gruesos. Pátina de color marrón claro con huellas de raíces.
Faltan el cuello y la cabeza, la mano derecha, algunos dedos de la mano izquierda y la cabeza de la serpiente.
Roturas en el brazo derecho encima del codo, en la pierna derecha encima del pie y en el plinto.
Los dedos de los pies están algo dañados. Alto: 1,67 m (total); 0,09-0,12 m (plinto).

Inv. 1999/6.

En la época de los emperadores antoninos, cuando esta estatua fue realizada, se solía colmar a las esculturas de atributos y añadidos significativos. Por esa razón, el tipo original queda casi disfrazado. Como arquero, el dios lleva, al igual que el famoso «Apolo del Belvedere» del Vaticano, paludamento y carcaj, mientras dos patas pequeñas encima del antebrazo izquierdo indican la presencia de un pequeño grifo, hoy día casi totalmente perdido. Como último atributo se ve una serpiente encima del tronco de árbol que alude a la victoria de Apolo sobre el dragón de Delfos.

El modelo del escultor romano fue una estatua famosa de mediados del siglo V a.C., denominada «Apolo del Tíber» por una réplica del Museo Nazionale Romano de Roma, hallada en este río (1,4). Se trata de una figura totalmente desnuda, que mira con la cabeza algo inclinada hacia su lado izquierdo, igual que este torso, que conserva todavía algunos restos significativos del cuello. El tipo estatuario fue identificado con una obra que el escultor ático Calamis hizo para Apolonia del Ponto y que se conoce por representaciones monetales. Apoyaba su brazo izquierdo sobre un árbol de laurel (2,3).

Mientras que de los largos bucles que caían sobre la espalda sólo quedan algunos restos encima del paludamento, sí nos han llegado los rasgos principales de la escultura: cuerpo alto, anchas espaldas y piernas largas y ágiles, todo característico de la escultura ática de plena época clásica. Por la acu-

mulación de atributos y el labrado del mármol, que hace resaltar el contraste entre la piel lisa y pulimentada y los pliegues acumulados del paludamento, se puede fechar esta réplica romana entre 150 y 160 d.C.

S.F.S.

BIBLIOGRAFÍA: 1. K. A. Pfeiff, *Apollon* (1943) 101 s. lám. 36-38. — 2. G. Lippold, *Handbuch der Archäologie III* 1 (1950) 111 s. lám. 36,1. — 3. J. Dörig, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 80, 1965, 230 ss. fig. 75-76. — 4. H. v. Steuben, en: W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom III* (1969) núm. 2253. — 5. P. Zanker, *Klassizistische Statuen* (1974) 91 s. 97 lám. 74,2.



5. CABEZA DE LA AFRODITA CNIDIA DE PRAXÍTELES, hacia 360 a.C.
Réplica romana, 160-170 d.C.

Mármol blanco de grano fino. Faltan gran parte de la nariz y la nuca. La superficie presenta huellas de fuerte corrosión que afecta sobre todo la cabellera. La cara fue limpiada con ácidos y el párpado inferior derecho desapareció en el curso de una limpieza mecánica. Alto: 0,30 m.
Inv. 1999/28.

La cabeza pertenece a una estatua, hoy día perdida, que reproducía la obra más famosa del escultor ático Praxíteles: la «Afrodita de Cnido». Fue por primera vez identificada en 1782 con una estatua romana del Vaticano [fig. 3] (1,4), que coincide en buena medida con un tipo de Afrodita desnuda [cf. núm. 7] reproducido en monedas de Cnido (2. lám. 7). Siendo la obra más famosa de Praxíteles, parece lógico datarla en la cumbre de su carrera artística, fechada por Plinio (*Historia Naturalis* 34, 50) en la 104 Olimpiada, hacia 360 a.C., lo que coincide con su estilo.



Fig. 3. *Venus de Cnido*,
Roma, Musei Vaticani

Los bellos rasgos faciales de la diosa, su cabello, la frente y la fina línea del arco de las cejas, el brillo húmedo de los ojos, su irradiante luminosidad y elegancia fueron realzados ya en el siglo II d.C. por Luciano (*Imágenes*, 6). Su belleza se manifiesta en los rasgos faciales armónicos, en el equilibrado óvalo del rostro y en las finas cejas, de amplia curvatura. El juego armónico de líneas arqueadas, que caracteriza también otras obras de Praxíteles, se manifiesta particularmente en la perspectiva en tres cuartos de la cabeza, que corresponde a la vista principal de la estatua. Las líneas de composición, por ejemplo los rasgos del límite de la frente, de la mandíbula inferior y del hueso nasal, están combinadas con mucho arte y sentido de las proporciones, creando formas triangulares con los lados arqueados.

De las réplicas y variantes existentes de la cabeza de Afrodita, tres son particularmente afines a la cabeza de Madrid; se encuentran en el Vaticano (5), San Petersburgo (3) y Sevilla (6). Fueron creadas a comienzos del período de los emperadores antoninos, y por tanto algo antes que esta cabeza, que procede de un taller que utilizaba como elemento estilístico las perforaciones acanaladas profundas, hoy aplanadas por la erosión y la limpieza excesiva.

S.F.S.

BIBLIOGRAFÍA: 1. E. Q. Visconti, *Museo Pio-Clementino I* (1782) 18 s. — 2. G. E. Rizzo, *Praxiteles* (1932) 45 ss. lám. 70 ss. — 3. O. Waldhauer, *Katalog der antiken Skulpturen der Ermitage III* (1936) 15 s. núm. 238 fig. 15.16. — 4. G. Lippold, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums III 2* (1956) 526 ss. núm. 474 lám. 238-240. — 5. B. Andreae (ed.), *Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums I 2* (1995) núm. 254 lám. 766. — 6. P. León, *Esculturas de Itálica* (1995) 144 s. núm. 47.



6. TORSO DE AFRODITA DEL «TIPO OSTIA», 120-100 a.C.
Réplica romana, 50-75 d.C.

Mármol blanco de grano fino. Faltan la cabeza y la mayor parte de brazos y piernas.
El cuello y las extremidades presentan cortes planos. Añadido: el pezón derecho. Alto: 0,56 m.
Inv. 1999/23.

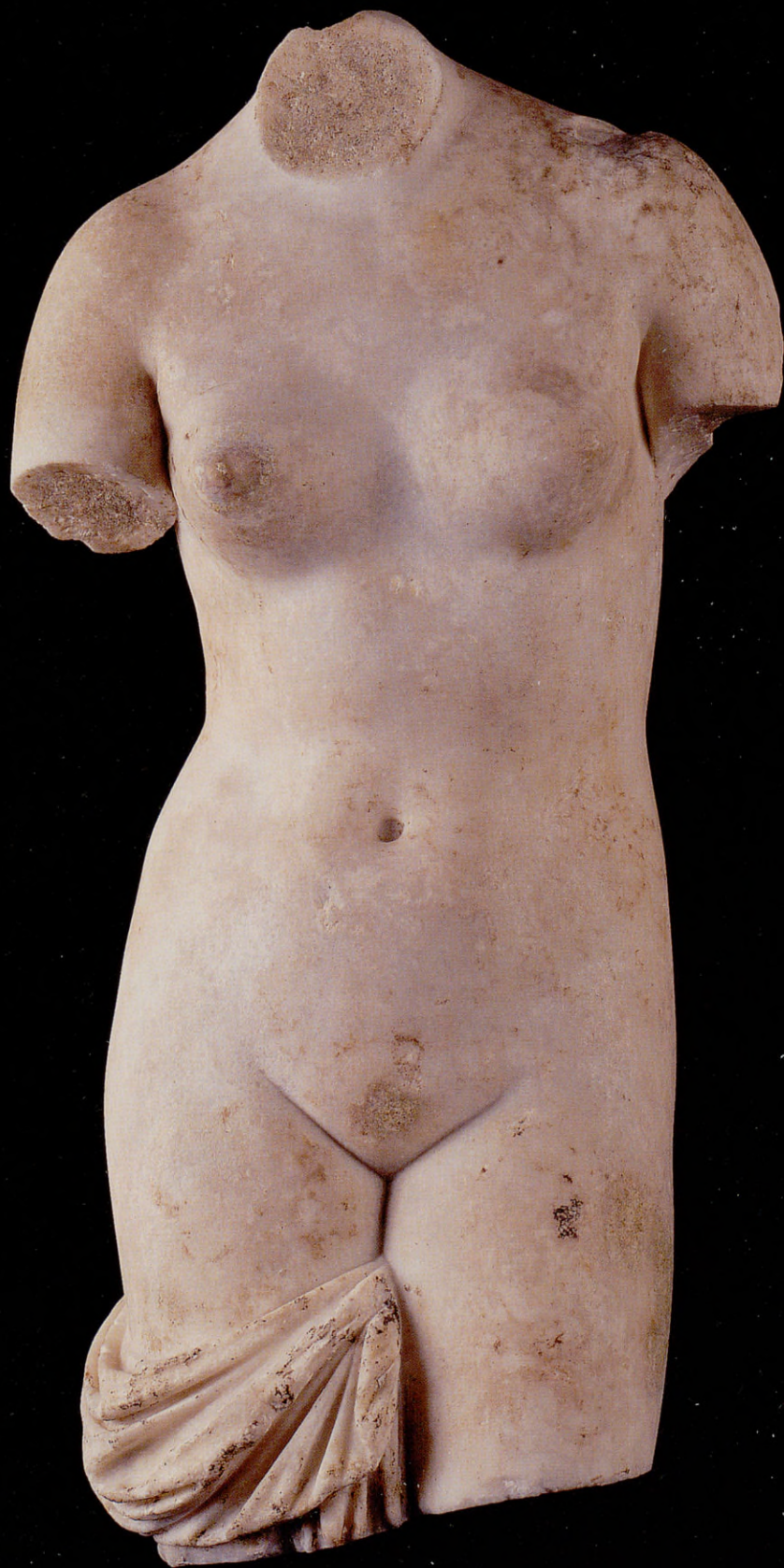
El pequeño torso representa a Afrodita casi totalmente desnuda. El cuerpo de la diosa está levemente inclinado hacia delante y su cabeza, perdida en la actualidad, miraba algo hacia la derecha. Mientras que pequeños agujeros en ambos hombros señalan la posición de los bucles de cabello ya desaparecidos, el pezón derecho añadido indica que originalmente estaba apoyado allí un dedo de la mano izquierda de Afrodita. Por tanto, el brazo izquierdo formaba un ángulo, como lo demuestra una estatua muy parecida de Roma (1); el brazo derecho, en cambio, bajaba hacia el pubis. El motivo más original de la escultura es el manto, que envuelve únicamente parte de la pierna derecha y que está agarrado por las piernas cerradas. Una pequeña estatua marmórea de Ostia, hoy día en Londres, es el ejemplo más completo de este tipo, que fue repetido con variaciones también por terracotas tardohelenísticas (2).

Mientras que la composición de esta Afrodita está basada en el prototipo de la famosa «Venus

Capitolina», de la primera mitad del siglo III a.C., sus proporciones esbeltas y el motivo caprichoso del manto revelan un origen tardohelenístico. Por su plasticidad poco acentuada se sitúa al final del siglo II a.C. Esta réplica romana está acabada muy cuidadosamente, señal característica de la época flavia.

S.F.S.

BIBLIOGRAFÍA: 1. P. Arndt - W. Amelung, *Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen* (1913) núm. 2015. — 2. A. Delivorrias, en: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae II* (1984) 81, núm. 729-731, lám. 72-73 s.v. Aphrodite.



7. ESTATUA DE AFRODITA DEL TIPO «VENUS FELIX», 100-50 a.C.
Réplica romana, hacia 150 d.C.

Mármol blanco de grano fino con manchas grises. La estatua presenta roturas múltiples en todo el cuerpo y en el ropaje. Para recomponer la estatua, el restaurador moderno ha completado los fragmentos originales con otros nuevos de mármol.

Añadidos particulares: la mano izquierda con la manzana, dos dedos de la otra mano, los extremos del manto que caen desde el brazo izquierdo y desde la mano derecha y muchos fragmentos de los pliegues. Por estar hecho de otro tipo de mármol, la cabeza (de factura auténtica, con nariz y parte de sus labios añadidos), no pertenece al cuerpo. Alto: 1,95 m (total). 0,25 m (mentón-coronilla).

Inv. 1999/5.

La «Afrodita de Cnido» de Praxíteles, de mediados del siglo IV a.C., es la primera representación de un desnudo femenino integral en la plástica griega de gran formato [cf. núm. 5]. Por esa razón, rápidamente alcanzó gran fama entre el público y entre los artistas que hicieron suyo también este tema. La hermosa estatua de Afrodita debe a este modelo famoso el esquema de composición. Tapando el pubis con su mano derecha, alarga y levanta algo el brazo izquierdo y mira al mismo lado. Mientras la «Afrodita de Cnido» deja caer su manto con la mano izquierda sobre una vasija, aquí el brazo extendido lleva una parte de manto que, cruzando espalda y piernas, termina en la mano derecha encima del pubis.

El tipo estatuario, representado por numerosas réplicas, ha recibido, a través de una identificación improbable con una estatua de Praxíteles mencionada por Plinio (*Historia Naturalis*, 34, 69), el nombre de «Venus Felix». La mayoría de las réplicas como las estatuas del Vaticano, de la Villa Doria Pamphili de Roma y del Museo Arqueológico de Estambul (4), muestran un Eros debajo del brazo extendido de Afrodita. Éste alza una mano con un vasito de perfume, mientras que la diosa llevaba, tal vez, un espejo en su mano extendida.

Por la réplica tardohelenística de Estambul y la agrupación con Eros que reproduce mejor la estatua

del Vaticano, hay que fechar la escultura original en el último período del arte helenístico, entre 100 y 50 a.C. La réplica expuesta ha sufrido muchas roturas. Sin embargo, es una obra bien trabajada. La manera de taladrar mechones y pliegues sugiere una fecha a mediados del siglo II d.C.

S.F.S.

BIBLIOGRAFÍA: 1. W. Amelung, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums II* (1908) 112 ss., lám. 12. — 2. Ch. Blinkenberg, *Knidia* (1933) 141 s. — 3. H. v. Heintze, en: W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom I* (1963) núm. 241. — 4. A. Delivourias, en: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae II* (1984) 79, núm. 696, 697 y 699, lám. 69-70 s.v. Aphrodite.



8. TORSO DE EFEBO, VARIANTE DEL PARIS DE EUFRANOR, 330-320 a.C.
Réplica romana, hacia 150 d.C.

Mármol veteado en gris y blanco, cristales finos. Faltan la cabeza, gran parte de los brazos, los genitales y las piernas.
Superficie dañada bajo el pecho derecho. Anteriormente el torso había sido restaurado. Alto: 1,15 m.
Inv. 2000/14.

El torso representa a un joven que, apoyado con su brazo derecho tal vez sobre un pilar, cruzaba la pierna derecha sobre la izquierda. El resultado de esta postura es una composición muy atractiva que juega con dos líneas curvas en forma de «S», entrelazadas entre sí: la primera baja del hombro derecho al muslo izquierdo, mientras que la otra —algo más pronunciada— discurre por la pierna cruzada, los genitales y el antebrazo izquierdo, actualmente perdido pero seguramente en posición diagonal, hasta el hombro izquierdo. El manto que pasa por detrás del cuerpo, acentúa esta segunda línea de composición.

Esta composición curvada, invento del escultor Praxíteles en el siglo IV a.C., fue también adoptada por los artistas contemporáneos. Se asemeja bastante el torso expuesto a la estatua del príncipe troyano Paris, atribuida al escultor Eufrantor gracias a una cita de Plinio (*Historia Naturalis*, 34, 77). La mejor réplica de este tipo (1,4,5) se encuentra en Copenhague (2. fig.10-12; 5. núm. 2b lám. 375): Paris lleva un gorro frigio e inclina su cabeza hacia el hombro bajado; su antebrazo izquierdo está apoyado sobre el glúteo, mientras que en otras réplicas apoya el dorso de la mano izquierda en la cadera. La postura del antebrazo izquierdo (ver arriba) parece indicar que el torso es una variante romana. Por ello resulta insegura su identificación. Podría también tratarse de un Ganimedes o de algún otro héroe.

Dado que falta la cabeza, la datación del hermoso torso resulta algo difícil. Lo más probable sería datarlo en el primer período de los emperadores antoninos.

S.F.S.

BIBLIOGRAFÍA: 1. N. Dacos, *Bulletin de Correspondance Hellénique* 85, 1961, 377 ss. — 2. U. Jantzen, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 79, 1964, 241 ss. — 3. P. Zanker, *Klassizistischen Statuen* (1974) 110 ss. lám. 81. — 4. B. Vierneisel-Schlörb, *Glyptothek München, Katalog der Skulpturen II* (1979) 241 ss. núm. 23. — 5. R. Hampe, en: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae I* (1981) 497 ss. núm. 1 ss. lám. 375 s.v. Alexandros.



9. TORSO DE JOVEN, 140-130 a.C.

Original helenístico

Mármol blanco de grano fino. Faltan la cabeza con casi todo el cuello, brazo derecho, antebrazo con codo izquierdo y piernas.
Huellas de arañazos en la espalda; agujeros (¿de factura moderna?) en cada hombro. Alto: 0,30 m.

Inv. 1999/26.

El pequeño torso representa a un joven de cuerpo esbelto y de formas suaves y fluidas. Extendía su brazo derecho, no se sabe bien si para llevar una lanza o para ponerse una corona sobre el pelo, mientras su brazo izquierdo estaba muy probablemente doblado. El movimiento del cuerpo y su composición recuerdan las estatuas de Praxíteles: de la pierna derecha de apoyo asciende una línea en forma de una «S» invertida que comprendía también la cabeza, la cual por esa razón estaba probablemente algo girada hacia su derecha.

Sin embargo, las proporciones son más delgadas y el tratamiento de la carnación es más delicado que en las estatuas praxitélicas del siglo IV a.C. Las formas y los detalles del cuerpo parecen difuminarse, como es característico en la escultura tardohelenística. El ejemplo más conocido de esta tendencia es una estatuilla de la School of Design de Providence, en Estados Unidos, llamada por su antiguo dueño el «Efebo Karg-Bebenburg» (1) y fechada en la segunda mitad del siglo II a.C. Es del mismo tamaño que el torso de la Donación Bravo y procede de Cnido o Quíos en Jonia. De la misma época es la estatua de un Apolo de Delos, que no sólo por su parecido estilístico, sino también por su modelo praxitélico (2), se parece al presente torso.

La estatuaria marmórea de pequeño tamaño, fabricada en Rodas y otros centros escultóricos de la Jonia, era un artículo de lujo para la emergente clase media de ese tiempo.

S.F.S.

BIBLIOGRAFÍA: 1. R. Kabus-Jahn, *Archäologischer Anzeiger des Deutschen Archäologischen Instituts* 1968, 446 ss. — 2 S. F. Schröder, *Römische Bacchusbilder in der Tradition des Apollon Lykeios* (1989) 18 s. lám. 1c.



10. PIE DE BRONCE

Fundición hueca de bronce, con pátina verdosa. Falta la planta del pie.
La pierna hueca está cerrada con una tapa de bronce. Largo: 0,27 m.
Inv. 1999/31.

Por ser plasmado de manera muy realista, el pie de bronce merece ser contemplado atentamente, aunque en este momento parece imposible determinar con seguridad qué utilización originaria tenía y cuándo fue fundido. Un futuro análisis desvelará si la mezcla de metales, usada para pie y tapa, corresponde a la mezcla que se conocía en la Antigüedad. Podría tratarse del pie de una estatua, si la tapa de la pierna es una aplicación moderna.

Otra posibilidad sería la utilización del pie como votivo. Votivos anatómicos, hallados, por ejemplo, en los santuarios de Esculapio (2), sirvieron como señal de gratitud por la curación del respectivo miembro y fueron dedicados por esa razón a la divinidad. Sin embargo, normalmente se trata de relieves de mármol (2) o de pequeñas esculturas de terracota, y no de representaciones de bronce de paredes gordas y de tamaño natural. El alto precio de la pieza prohíbe también su uso como uno de los modelos de medida, que las ciudades antiguas solían exponer públicamente para garantizar la medida única en su territorio. Los 27 centímetros corresponden a la medida del pie antiguo.

Comparado con el pie de mármol [cf. núm. 18] destaca el realismo de este pie de bronce. Cada dedo tiene su forma individual, sus arrugas y deformaciones, y las uñas, tendones y el músculo tenso sobre el empeine están cuidadosamente plasmados. Un ejemplo famoso de la estatuaria clásica para este tipo de realismo es el auriga de Delfos (1). Esta

estatua de bronce, dedicada por Polyzalos 470 a.C. en Delfos y guardada en el museo del mismo lugar, tiene unos pies tan parecidos, que éste casi parece una copia. Sin embargo, el empeine del auriga aparece más elevado y su tobillo está más acentuado.

S.F.S.

BIBLIOGRAFÍA: 1. R. Hampe, *Der Wagenlenker von Delphi*, separata de: *Brunn-Bruckmann, Denkmäler der griechischen und römischen Skulptur* (1941) 15 ss. fig. 12 y 13. — 2. B. Forsén, *Griechische Gliederweihungen* (1996) 53 s. núm. 1.48; 1.49; 71 s. núm. 8.23; 8.24, fig. 38.39.67.68.



11. RETRATO DE UN POLÍTICO ROMANO, hacia 40 a.C.
Réplica de la primera mitad del siglo I d.C.

Mármol blanco de grano fino. Falta la nariz y gran parte del cuello que está dañado en la nuca.
Alto: 0,15 m (mentón-coronilla)
Inv. 2000/16.

La pequeña cabeza representa un hombre maduro con cráneo anguloso y cara más bien ancha. La incipiente calvicie acentúa aún más la frente. Está cuidadosamente peinado hacia delante y sus rizos arqueados delimitan claramente frente y sienas.

Los ejemplos más afines a esta cabeza se encuentran en la retratística de finales de la República romana, en la época de Cayo Julio César. Un relieve fúnebre del Museum of Fine Arts de Boston, fechado hacia 50 a.C. (4), representa a un miembro de la aristocracia romana en un banquete dionisiaco con una fisonomía muy parecida, aunque con el pelo más corto. Los retratos de Cicerón (3) y de César (1), fechados a mediados del siglo I a.C., se distinguen por la cabeza, más ancha en el caso de Cicerón y más delgada en el caso de César. Sin embargo, resultan muy similares tanto la manera de marcar las principales arrugas de la cara con surcos profundos que evocan un gesto de preocupación, como también la representación de la cabellera. Los nuevos retratos de la época augustea, por el contrario, idealizan y suavizan estos rasgos tan típicos del retrato republicano (5).

Como casi todos los retratos que actualmente conocemos de César y Cicerón, también esta pequeña cabeza fue esculpida durante el período imperial, una o dos generaciones más tarde del original, tal vez para un descendiente. Los romanos

guardaban a menudo en el *larario* de su casa, junto con las imágenes de sus dioses, retratos de pequeño tamaño como éste, o la muy parecida cabeza de César del Palazzo Farnese de Parma de 11 cm (2).

S.F.S.

BIBLIOGRAFÍA: 1. E. Boehringer, *Der Caesar von Acireale* (1933) lám. 12-13.18-19.24-25. — 2. F.S. Johansen, *Analecta Romana Instituti Dani-*
ci 4, 1967, 7 ss.; 27 lám. 4. — 3. H.R. Goette, *Römische Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts* 92, 1985, 292 s. núm. A 1, A 3
lám. 116, 117. — 4. P. Zanker, *Augusto y el poder de las imágenes* (1992) 84 fig. 46. — 5. S.F. Schröder, *Museo del Prado, Catálogo de la escul-*
tura clásica I (1993) 99 ss. núm. 22-28.



12. NIÑO HEROIZADO COMO ATLETA
80-110 d.C.

Mármol blanco de grano fino con pátina. Es antigua la rotura y pérdida de brazos y piernas.

La cabeza y el cuerpo se corresponden, como se aprecia en la línea de rotura del cuello.

La superficie está bien conservada. Alto: 0,78 m (total); 0,18 m (mentón-coronilla).

Inv. 1999/7.

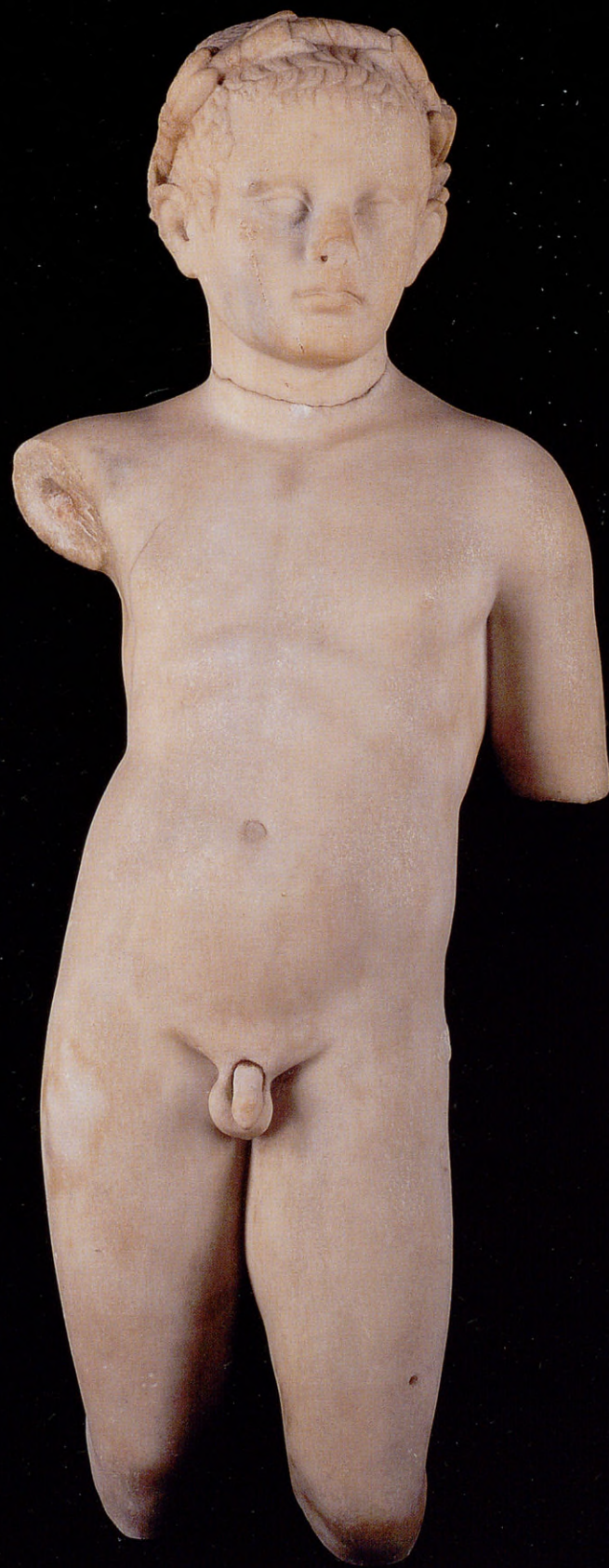
Pese a la idealización común a todas las efigies infantiles romanas, la cabeza muestra rasgos retratísticos evidentes; el personaje representado es por tanto un niño concreto, aunque desconocido para nosotros. Sólo un detalle nos permite fecharlo: el peinado, que muestra una curiosa ordenación en franjas de pequeños mechones peinadas alternativamente hacia la izquierda y hacia la derecha. Se trata de una moda de época tardo-flavia o trajanea temprana, que podemos contemplar en ciertas cabezas de adultos, como el auriga del Museo Nazionale Romano de Roma (inv. 276) o un retrato de la Galleria Chiaramonti, dentro de los Museos Vaticanos (inv. 1742. 2).

La cabeza del niño aparece adornada con una corona vegetal de difícil definición y colocada sobre un torso desnudo de carácter clasicista. La idea, impuesta en Delos y Roma desde el siglo I a.C., de usar cuerpos convencionales para dar un sentido concreto a los retratos, permite aquí al escultor conferir al niño un carácter heroico. En efecto, el torso imita un prototipo de la segunda mitad del siglo IV a.C., del que conocemos distintas copias —el «Atleta coronándose» del Museo J. Paul Getty de Malibú, un relieve funerario del Musée d'Archéologie du Cimiez (Niza), una estatua inconclusa hallada junto a la necrópolis del Dipylon y conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas— y que puede atribuirse a Lisipo (1,3). Por tanto, hemos de suponer que nuestra escultura es

un retrato funerario infantil, y que al niño representado se le quiso desear, a través de esta imagen, el feliz futuro de los héroes en el más allá.

MIGUEL ÁNGEL ELVIRA BARBA

BIBLIOGRAFÍA: 1. P. Moreno, *Vita e arte di Lisippo* (1987) 141-148. — 2. P. Cain, *Männerbildnisse neronisch-flavischer Zeit* (1993) núm. 82 (fig. 20-21) y 99 (fig. 49). — 3. P. Moreno (dir.), *Lisippo. L'arte e la fortuna* (1995) 71-77.



13. CABEZA DE PERSONAJE SIRIO

100-120 d.C.

Mármol blanco de grano fino con pátina. Se aprecia que la cabeza ha sido rota por el cuello, por lo que pudo pertenecer a un busto o a una estatua de cuerpo entero. Superficie en buen estado, salvo abrasiones superficiales. Alto: 0,30 m (total); 0,26 m (mentón-coronilla).

Inv. 1999/25.

Lo primero que resalta en esta cabeza es su evidente definición étnica, con nariz curva, mejillas enjutas y barbilla larga y entrante. No cabe duda de que el personaje representado es un semita, o, como se suele decir en iconografía clásica, un «sirio». Sin embargo, esa misma caracterización plantea un grave problema a la hora de definir el género artístico de la pieza: ¿se trata de la imagen prototípica de un pueblo vencido, como las que se elaboraron en época imperial, y sobre todo bajo Trajano, para conmemorar las guerras de conquista? o, por el contrario, ¿nos hallamos ante un verdadero retrato de un noble sirio romanizado, que encarga su efigie a un artista romano o griego?

Sin excluir por completo la primera posibilidad, parece que, a la vista de cuanto conocemos, debemos inclinarnos por la segunda: según se deduce de la iconografía siria de época romana, los nobles de esta región solían usar barba, pero tendían a imitar el peinado de moda en Roma, mostrando así su lealtad al Imperio. En este sentido, cabe recordar que el Metropolitan Museum of Art de Nueva York tiene una cabeza parecida, pero fechable en la época de Adriano (117-138 d.C.) precisamente a causa de su cabellera (2).

Siguiendo este criterio, nuestro retrato debe situarse a principios del siglo II d.C., puesto que su peinado se asemeja mucho al del emperador Trajano (98-117 d.C.). No se trata, por otra parte, de una obra aislada: tiene paralelos concretos en cier-

tas cabezas conservadas en el Louvre (inv. 1002. 4), el Museo dei Conservatori de Roma (inv. 2431), el Ermitage de San Petersburgo (inv. 420) (3) y la colección de Rossy Priory en Inglaterra (1). Todas estas piezas se fechan en ese mismo momento, salvo la última, que, por llevar las pupilas talladas, debería situarse ya en la época de Adriano.

M.A.E.B.

BIBLIOGRAFÍA: 1. F. Poulsen, *Greek and Roman Portraits in English Country Houses* (1923, con edición anastática en 1968) 88 núm. 73. — 2. G.M.A. Richter, *Roman Portraits. The Metropolitan Museum of Art* (1948) fig. 62. — 3. G. Daltrop, *Die stadtrömischen männlichen Privatbildnisse trajanischer und hadrianischer Zeit* (1958) fig. 5 y 15. — 4. I. Skupinska-Lovset, «Social Aspects in the Portraiture of Syria: Introductory Remarks», *Acta Hyperborea*, 4, 1992, 221-225 fig. 2.



14. PIERNA DE LA ESTATUA DE UN EMPERADOR ROMANO
100-130 d.C.

Mármol blanco de grano fino. Añadidos: la rodilla y el final de las tiras «de cuero» de la coraza. Alto: 0,81 m.
Inv. 2000/15.

El fragmento pertenece a una escultura de tamaño monumental. Se trata de la pierna izquierda, doblada, de un militar romano que llevaba una coraza de metal. En el fragmento se puede apreciar que el borde inferior de la coraza está adornado con *ptéryges*, láminas plegables de forma semirredonda. Decoradas con motivos figurativos, las *ptéryges* sujetan las tiras de cuero que protegen las piernas por encima de la túnica. Las tiras terminan con unas franjas que el restaurador moderno olvidó añadir encima de la rodilla. De las botas de piel de león se conserva todavía el borde superior.

El mejor paralelo de esta pierna se encuentra en una estatua del emperador Adriano hallada en Hierapitna en Creta (fig. 4) y actualmente en el Museo Arqueológico de Estambul (1,2): el emperador está representado como triunfador, y bajo su pierna izquierda yace la figura de un «bárbaro» que, por sus vestimentas, pantalones, mangas y pañuelo, parece pertenecer a un pueblo del Oriente.

El paralelo citado hace pensar en una fecha hadrianea, aunque no puede excluirse una datación en el período trajaneo.

S.F.S.



Fig. 4. Estatua de Adriano,
Estambul

BIBLIOGRAFÍA: 1. C. C. Vermeule, *Berytus* 13, 1959/60, 55 núm. 182 lám. 15,47. — 2. M. Wegner, *Hadrian, Das römische Herrscherbild II* 3 (1956) 68 s., 98 lám. 16c.



15. BUSTO DEL EMPERADOR MARCO AURELIO
161-169 d.C.

Mármol blanco de grano fino con pátina amarilla. Busto completo, sin rotura en el cuello ni en la nariz, sólo se advierte la falta de la peana. Buen estado de conservación, con pequeñas roturas que afectan sobre todo al manto y a la fibula que lo sujeta. Leves abrasiones superficiales. Alto: 0,73 m (total); 0,35 m (mentón-coronilla).

Inv. 1999/24.

La iconografía de Marco Aurelio se divide en cuatro tipos de retratos sucesivos. De ellos, los dos primeros lo representan joven, como príncipe heredero bajo Antonino Pío (138-161 d.C.), y el tercero, al que corresponde el presente busto, conmemora su coronación junto a Lucio Vero (161 d.C.). El cuarto tipo, que muestra al monarca con barba y melena más largas, sustituye al anterior en 169 d.C., cuando muere Lucio Vero y nuestro personaje queda como único emperador hasta su muerte (180 d.C. 3).

Del tercer tipo se conocen unas cincuenta réplicas, y una de ellas, procedente acaso de la colección Azara, puede admirarse en la sala 71 del Museo del Prado. La más famosa versión es, sin embargo, el bronceo Marco Aurelio ecuestre del Capitolio. Por lo demás, podemos destacar por su semejanza iconográfica con el presente busto aquellos que ostentan también coraza y manto militar o *paludamentum*, como el de la Skulpturensammlung de Dresde (inv. 386), el del Museo Nazionale Romano de Roma (inv. 726) y tres del Louvre (inv. 1159, 1161 y 1166), que muestran además, como la presente obra, la pupila y el iris tallados (1).

Sólo un detalle importante distingue a este retrato de los mencionados hasta ahora: el hecho de que su cabellera haya sido simplemente esbozada por la parte posterior. Sin embargo, no se trata de una técnica atípica en el retrato romano: parece que se empleaba cuando se sabía que el busto iba a quedar adosado a un muro, y, en el caso concreto de la

retratística de Marco Aurelio, podemos aportar como paralelo una cabeza conservada en el Museo Greco-Romano de Alejandría (inv. 21640. 2).

M.A.E.B.

BIBLIOGRAFÍA: 1. M. Wegner, *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit* (1939) lám. 19, 20, 21 izq., 24. — 2. Z. Kiss, *Études sur le portrait impérial romain en Égypte* (1984) fig. 152-153. — 3. S. Schröder, *Museo del Prado. Catálogo de la escultura clásica I* (1993) núm. 68 y 70.



16. TORSO DE SILVANO

125-150 d.C.

Mármol blanco de grano fino con pátina de color marrón. Faltan la cabeza con gran parte del cuello, el brazo derecho, el antebrazo izquierdo, fragmentos de la piel de animal, las piernas y casi todo el tronco de soporte. Alto: 0,47 m.

Inv. 1999/27.

Este pequeño torso representa a Silvano, dios romano que fue venerado ya por los etruscos bajo el nombre de Selvans. Dios de la selva, de los pastores y cazadores, y, más tarde, sobre todo de las huertas (1,5), tiene una piel de corzo anudada sobre su hombro derecho. Con su brazo izquierdo doblado, la utiliza para sostener los frutos de la huerta. Un puntal de mármol, cuyo resto se encuentra en el muslo derecho, demuestra que el brazo derecho bajaba al lado del cuerpo. Sabemos por otras repre-



Fig. 5. *Silvano*,
Madrid, Museo
Arqueológico

sentaciones (6) que solía llevar un cuchillo de vendimia en la mano derecha, y además barba, una corona de pino sobre su cabeza y botas de piel. A veces está acompañado por un pequeño perro.

Por ser venerado sobre todo en el campo, la mayoría de las representaciones muestran una talla más bien sencilla y ruda (cf. 6). Sin embargo, el torso de Madrid no es la única escultura refinada de este tema. Estatuas grandes se encuentran en Ginebra (4) y Berlín (6) (núm. 31 lám. 552) y otras más pequeñas en Bucarest (2), en el Museo Arqueológico de Madrid (fig. 5) y en el Louvre (6, núm. 25 y 32 lám. 552). Una escultura del mismo tamaño del torso de Madrid se ha encontrado en el santuario de *Iuppiter Dolichenus* del Aventino de Roma (3), lo que sugiere que el torso pudo servir como *exvoto* o pequeña estatua de culto. El trabajo de mármol y las proporciones esbeltas son elementos típicos del segundo cuarto del siglo II d.C.

S.F.S.

BIBLIOGRAFÍA: 1. L. Preller, *Römische Mythologie* (1858) IV, 5. — 2. G. Bordenache, *Sculture greche e romane del Museo Nazionale di Antichità di Bucarest* (1969) 67 s. núm. 124 lám. 54. — 3. M. Hörig - E. Schwertheim, *Corpus Cultis Iovis Dolicheni*, EPRO 106 (1987) 226 s. núm. 360 lám. 73. — 4. J. Chamay - J. L. Maier, *Sculptures en pierre du Musée de Genève II* (1989) 38 núm. 46 lám. 58. — 5. E. Simon, *Die Götter der Römer* (1990) 200 ss. — 6. A. M. Nagy, en: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae VII* (1994) 763 ss. núm. 24, 28, 32, 330 lám. 552 s. v. *Silvanus*.



17. CABEZA DE ANTÍNOO COMO BACO, 130-138 d.C.

Obra del siglo XX (?)

Mármol blanco de grano fino, con restos de barro en los surcos. El cuello muestra rotura, sugiriendo que la cabeza perteneció a un busto o a una estatua de cuerpo entero. La nariz está rota, y la hoja de parra y el racimo situados junto al ojo derecho del personaje aparecen restaurados. Por lo demás, la superficie se halla en buen estado. Alto: 0,29 m (total); 0,24 m (mentón-coronilla).

Inv. 1999/29.

La presente cabeza no presenta, en principio, problemas iconográficos: sus facciones blandas, bellas e idealizadas son las de Antínoo, el amante de Adriano que murió ahogado en el Nilo (130 d.C.) y al que el emperador ordenó divinizar. Sabemos que se hicieron múltiples imágenes suyas, tanto en busto como en escultura y relieve, y que a menudo se le identificó con Apolo, Baco o algún otro de los dioses tradicionales.

En tales circunstancias, resulta sencillo, recorriendo las páginas del reciente catálogo de H. Meyer (2), buscar paralelismos de detalle con diversas figuras de Antínoo-Baco repartidas por el mundo: hallamos guirnaldas de vid y uvas en un retrato del Louvre (cat. I, 41), en el de Chatsworth (cat. I, 13) y en algún otro; bucles laterales cuelgan, por ejemplo, en la grandiosa escultura de la Sala Rotonda del Vaticano o en el «Antínoo Mondragone» del Louvre (cat. III, 2), y una cinta sobre la frente aparece, por ejemplo, en la efigie del Royal Ontario Museum de Toronto (que muestra también bucles laterales) o en la de Cambridge (cat. III, 6), que lleva, como la nuestra, peinado a raya y moño por detrás.

Podríamos continuar nuestras comparaciones con otras imágenes convencionales de Baco (1), pero renunciamos a acumular citas; de este estudio sólo se extrae una conclusión evidente: nuestra cabeza utiliza detalles clásicos indiscutibles, pero siempre de forma atípica. Así, la guirnalda no sigue

su lógica forma circular, sino que se inclina sobre la frente como una diadema; la cinta cuelga sobre los ojos como una guirnalda en vez de tensarse en torno a las sienes; los bucles laterales caen sobre las orejas, mientras que en los modelos clásicos surgen tras ellas. Todo ello, unido al estilo de la talla, muy poco acorde con el de los talleres oficiales adrianeos, y al estado de la superficie, nos plantea serias dudas sobre el taller e incluso la cronología de la presente pieza. Su autor parece interpretar de forma personal la retratística de Antínoo, aunque sin seguir un modelo concreto.

M.A.E.B.

BIBLIOGRAFÍA: 1. S. Schröder, *Römische Bacchusbilder in der Tradition des Apollon Lykeios* (1989) passim. — 2. H. Meyer, *Antinoos* (1991).



18. PIE DE ESTATUA

Siglo I d.C.

Mármol blanco de grano fino con pátina marrón. Roturas irregulares en la pierna y debajo de la suela. Largo: 0,28 m.

Inv. 1999/30.

El pie fue separado violentamente del plinto de una estatua de mármol, la cual era, a juzgar por sus medidas, de tamaño natural. Lleva un tipo de zapato que ya los griegos llamaban sandalia. La suela está atada al pie por tres cintas de cuero: una, llamada *yugo*, atraviesa todos los dedos y está sujeta por un lazo en el lado interior del dedo gordo, mientras que las otras dos salen desde los laterales de la suela y se cruzan encima del talón para ser atadas sobre el empeine por un nudo con lazo.

Se trata de una sandalia sencilla, como las que se llevaban ya en la segunda mitad del siglo V a.C. La estatua del llamado «Poeta Caminante» (¿Alceo?) del Louvre presenta unas sandalias parecidas, si bien mucho más adornadas (1,3). A partir del siglo IV, y especialmente durante la época helenística, la estructura de los lazos, que a veces cubren el pie en forma de red, se hace mucho más complicada (4,5).

En consecuencia, se trata de una sandalia de tipología clásica, muy poco adornada y además de tipo rústico en el sentido de que sólo el yugo (ver arriba) está algo rematado, mientras que los lazos son estrechos. Además, debajo del nudo del empeine falta el trozo de cuero que, en el mencionado «Poeta» del Louvre, protege el pie de la presión del nudo. Podría ser el zapato de un cazador. Por esa razón, el pie de mármol probablemente formaba parte de una estatua de un cazador

de la mitología, por ejemplo, de Meleagro o de Artemis, ya que es imposible determinar el sexo de este pie.

S.F.S.

BIBLIOGRAFÍA: 1. F.Winter, *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts* 3, 1900, 78 ss. fig. 14. — 2. A. Hug, *Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft* I 2 (1920) 2257 ss. s. v. Sandalia; II 1 (1921) 741 ss. s. v. Schuh. — 3. G.M.A. Richter, *Portraits of the Greeks I* (1965) 69 fig. 244-246. — 4. M. Pfrommer, *Istanbuler Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts* 34, 1984, 171 ss. — 5. K.D. Morrow, *Greek Footwear and the Dating of Sculpture* (1985) passim.



19. TORSO MASCULINO
150-170 d.C.

Mármol blanco de cristales gruesos con pátina amarilla. Torso y pierna izquierda son auténticos, mientras que los genitales, la pierna derecha, los pies, la base y el tronco son añadidos modernos. Rodilla izquierda con varias roturas. Superficie corroída. Alto: 1,86 m (total); 0,81 m (torso antiguo).
Inv. 2000/17.

A primera vista parece tratarse de la estatua de un general, representado con desnudez heroica y apoyado en una coraza. Sin embargo, las estatuas de militares de la primera mitad del siglo I a.C. (1,2) muestran otro tipo de coraza. En efecto, mientras que aquí la parte superior parece de cuero, por lo que necesita el apoyo de un árbol, las esculturas romanas muestran corazas rígidas de metal.

Un análisis cuidadoso ha podido mostrar que solamente la parte superior y la pierna izquierda fueron esculpidas en la Antigüedad, mientras que el resto fue fabricado con otro tipo de mármol y añadido no hace mucho tiempo. Faltando la cabeza y todos los atributos, la identificación exacta de la figura no es posible. La única pista la ofrece el manto, una *chlamys* griega, o sea un *paludamentum* romano, llevado por dioses, héroes, guerreros y generales romanos. En consecuencia puede tratarse de un dios como Apolo (3. fig. 9-13, 18-21), Mercurio (3. fig. 22-14, 27) o Marte (3. fig. 7-8), de un héroe como Perseo (3. fig. 29), Ganimedes (3. fig. 31) o los Dioscuros (3. fig. 5-6, 28, 30), de un efebo griego (3. fig. 2) o de una estatua romana de retrato (3. fig. 4).

El tratamiento algo flojo del mármol aconseja una datación en la segunda mitad del siglo II d.C. El modelo del artista ha sido un tipo estatuario del siglo V a.C. [cf. núm. 4].

S.F.S.

BIBLIOGRAFÍA: 1. B.M. Felletti Maj, *Museo Nazionale Romano, I ritratti* (1953) 33 s. núm.45. — 2. G. Mansuelli, *Rivista dell'Istituto d'archeologia e storia dell'arte* 7, 1958, 90 s. fig.45. — 3. Ch. Landwehr, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 113, 1998, 139 ss. fig. 1 ss.



20. CABEZA DE DIANA (?)
130-140 d.C.

Mármol blanco de grano fino. Nariz, labios y superficie de la cara están algo dañados.
Falta el moño y parte del cogote. Limpiada con ácidos. Alto: 0,50 m.
Inv. 1999/8.

¿Retrato romano o cabeza de divinidad? La escultura constituye uno de los raros casos en que no es posible decantarse a favor de una de estas posibilidades. El peinado y los rasgos ideales de la cara aconsejan interpretar la cabeza como representación de una diosa, mientras que las pupilas marcadas mediante líneas incisas son características del retrato imperial romano.

La forma del iris algo resaltado y las pupilas taladradas en forma de coma recuerdan, ciertamente, los retratos del último período hadriano (2,3). Además, la presencia de elementos de la iconografía ideal en la retratística es un rasgo típico del clasicismo tardohadriano. Así, la emperatriz Sabina puede llevar el peinado de la diosa Artemis y el emperador Adriano el peinado y la barba de un héroe (3). Ahora bien, también existen algunas representaciones de divinidades muy parecidas a retratos romanos del siglo II d.C. Por ejemplo el dios fluvial de Macedonia Olganos está representado en forma de busto masculino, con iris y pupilas marcadas como un retrato. Sólo gracias a la inscripción sabemos que se trata de ese dios (1).

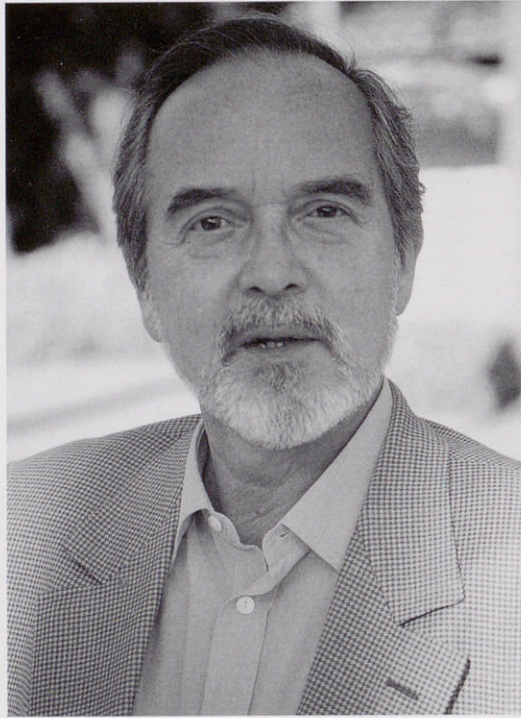
La cabeza lleva el peinado de una muchacha. Su largo cabello, dividido por una raya y rodeado por una cinta, está recogido en un moño, hoy perdido, situado en la altura de los ojos. La forma del moño y la cara tienen paralelos en una cabeza de Artemis, reproducida en una moneda de Eretria, de la primera mitad del siglo II a.C. (4), y en otras repre-

sentaciones de la misma diosa (4. lám. 507 núm. 764 y 787). También se puede citar la conocida estatua de la Diana de Itálica (5), creada, como también esta cabeza, en época hadriana.

S.F.S.

BIBLIOGRAFÍA: 1. B. Kallipolitis, *Monuments et mémoires. Fondation E. Piot* 46, 1952, 85 ss. — 2. A. Carandini, *Vibia Sabina* (1969) 189 ss. núm. 55 lám. 99. — 3. S. Schröder, *Museo del Prado. Catálogo de la escultura clásica I* (1993) 192 ss. núm. 53 y 54. — 4. L. Kahil, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae II* (1984) núm. 779 lám. 507 s.v. Artemis. — 5. P. León, *Esculturas de Itálica* (1995) 126 ss. núm. 40.





Claudio Bravo, febrero de 2000

CLAUDIO BRAVO

1936 Nacido el 8 de noviembre en Valparaíso, Chile.

Vive y trabaja en Chile y Tánger.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1954 «Salón 13», Santiago, Chile.
- 1955 «Salón 13», Santiago, Chile.
- 1961 Universidad de Concepción, Chile.
- 1963 Galería Fortuny, Madrid.
- 1965-66 Galería Eburne, Madrid.
- 1967 Galería Fortuny, Madrid.
- 1968 Luz Gallery, Manila.
- 1970 Staempfli Gallery, Nueva York.
- 1971 Galería Egam, Madrid (dibujos).
- 1972 Staempfli Gallery, Nueva York.
- 1974 Galería Vandrés, Madrid.
Staempfli Gallery, Nueva York.
- 1976 Galerie Claude Bernard, París.
- 1978 Staempfli Gallery, Nueva York.
- 1980 F.I.A.C. Grand Palais, París.
- 1981 Galerie Levy, Hamburgo.
Marlborough Gallery, Nueva York.
- 1982 Museo de Monterrey, Monterrey, México.

- 1983 ARCO, Madrid.
Marlborough Fine Art, Londres.
- 1984 Galería Quintana, Bogotá, Colombia.
Marlborough Gallery, Nueva York.
- 1985 Marlborough Gallery, Nueva York (dibujos al pastel).
- 1987-88 Marlborough Fine Art, Tokio.
Elvehjem Museum of Art, University of Wisconsin, Madison.
Meadows Museum, Southern Methodist University, Dallas, Texas.
Duke University, Museum of Art, Durham, Carolina del Norte.
- 1989 Marlborough Gallery, Nueva York.
- 1991 Marlborough Gallery, Nueva York.
- 1992 F.I.A.C. Gran Palais, París.
- 1993 Carlsten Art Gallery, University of Wisconsin, Madison.
- 1993-94 Museo del Grabado Español Contemporáneo, Granada.
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- 1995 Galería Marlborough, Madrid.
- 1997 «Wrapped Packages», Bass Museum of Art, Miami Beach, Florida.
- 1998 Marlborough Gallery, Nueva York.
- 1999 Galería Marlborough, Madrid.
- 2000 Marlborough Gallery, Nueva York.

