

MUSEO DEL PRADO
24 0279
BIBLIOTECA

CATALOGO DE LA ESCULTURA



ANTONIO BLANCO Y MANUEL LORENTE

CATALOGO DE LA ESCULTURA

MUSEO DEL PRADO
1981

PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS

19.345

Duplicado
8 bis. - @

MUSEO DEL PRADO

1941

24/279

Dupl.

CATÁLOGO
DE LA
ESCULTURA

POR
ANTONIO BLANCO Y MANUEL LORENTE

PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS
MADRID
1981



19251

Segunda edición: 1981

Depósito legal: B. 1.116 - 1981
ISBN: 84-600-2260-9
I. G. Seix y Barral Hnos., S. A.
Carretera de Cornellà, 134-138
Esplugues de Llobregat (Barcelona)

Publicado el Catálogo de la Escultura de Eduardo Barrón hace más de medio siglo, y agotado desde hace muchos años, era urgente ofrecer a quienes visitan el Museo un Catálogo general de sus colecciones escultóricas. En 1957 se publicó un excelente Catálogo extenso y de gran tamaño de la escultura antigua, con la reproducción de todas las obras expuestas, catálogo que todavía se encuentra a la venta. Quiere esto decir que el Catálogo que el lector tiene en sus manos es, en la parte correspondiente, un resumen de aquél, aunque naturalmente haciéndose eco de las investigaciones de los últimos años.

La parte medieval y moderna, con menos estudios preparatorios, deja aún abiertos algunos problemas de cierto interés, pero, como se advertirá, las novedades respecto del Catálogo de Barrón son numerosas, y algunas de la mayor importancia. Como es natural se ha preferido dotar al público lo antes posible de un Catálogo manual de todos los fondos de escultura, que esperar a la conclusión de investigaciones sobre algunas obras.

Dadas las extraordinarias complicaciones que hubiera significado una ordenación sistemática de todas las esculturas y una nueva numeración, se ha preferido conservar la antigua. La presente edición transcribe esencialmente la publicada en 1969 con algunas correcciones y adiciones de Antonio Blanco.

ADVERTENCIA

Como el *Catálogo* va dividido en tres partes, la numeración de cada una de ellas no es correlativa, sino que presenta en cada sección saltos correspondientes a las esculturas de las otras. Para localizar cualquier pieza cuyo número se conoce habrá, pues, que recorrer sucesivamente las tres partes del *Catálogo*.

ESCULTURA CLÁSICA

POR
ANTONIO BLANCO

2. — DÉMETER.

Alto, 2,08. — Mármol blanco.

Ruhland ha sido el primero en reconocer en esta figura una réplica de la Démeter del Museo Capitolino (Helbig, *Führer* 857; Br Br 358). La estatua del Museo romano conserva la cabeza, sustituida aquí por una falsa restauración, y a su vez la estatua del Prado ofrece casi íntegra toda la parte baja del cuerpo, que es obra de restauración en la del Capitolino. En el Giardino della Pigna, del Vaticano, se halla un torso, colosal también, de una tercera réplica (Amelung, *Vatican I*, p. 909, núm. 235; lám. 120). Además existen versiones libres griegas, de época clásica (Furtwängler, *Griechische Originalstatuen in Venedig*, lám. VI, 1; Lippold, *Kopien* 9 s.), todas ellas derivadas de una obra maestra clásica, de hacia 430 a. C., no atribuida con certeza a ninguno de los grandes escultores (año lo estuvo a Alkámenes), y que acaso influyó en el estilo de los pliegues de las esculturas del Erechtheion (Lippold, *Plastik* 181).

Restauraciones: la cabeza; los brazos.

De San Ildefonso.

H. 42; B. 2; EA 1553; T. (93); R. 37; M. Ruhland, *Die eleusinischen Göttinnen* 1901, 16, núm. 2 y nota 1.

3. — NEPTUNO.

Alto, 2,36. — Mármol blanco, con vetas azuladas, de Afrodiasias.

En la cabeza del delfín, que le sirve de soporte, se lee la inscripción Π. ΛΙΚΙΝΙΟΣ ΠΡΕΙΣΚΟΣ ΙΕΡΕΥΣΙ... ΙΣ... (= “Publio Licinio Prisco, sacerdote... de[dicó]”).

Obra notabilísima de la escuela de escultores de Afrodiasias de Caria (Asia Menor), que florece en época romana, especialmente durante el principado de Adriano, y crea algunos de los ejemplares más bellos y originales de la escultura romana imperial. En tiempos de Adriano debe fecharse nuestra estatua, no inspirada en modelos del siglo IV a. C., como sugiere Arndt, sino resultado de la combinación, con espíritu muy clasicista, de una estatua policlética algo semejante al Doríforo, con una cabeza de Zeus que lleva en la frente un remolino de bucles (la que Curtius denomina “estrella”, haciendo derivar su tipo del Zeus de Dresde). La inscripción no permite dilucidar si Licinio Prisco fue el escultor o el magistrado que dedicó la estatua; la segunda posibilidad parece, sin embargo, la más verosímil.

Restauraciones: la nariz; ambos brazos; el tridente de bronce; la mayor parte del manto.

Encontróse en Corinto a mediados del siglo XVIII con una estatua interpretada entonces como Juno y cuyo paradero ignoramos. Pocos años después de su hallazgo, vino a San Ildefonso desde Roma. La noticia del descubrimiento la da Winckelmann (*Geschichte der Kunst des Altertums*, libro 11, 1, 10).

H. 13 y nota pág. 345; B. 3; EA 1517-20; R. 24; Squarciapino, *La scuola di Afrodiasia* 12 s., 34 s., 98, lám. G, b y VIII; García y Bellido, *Arte Romano* 405, fig. 780.

4. — APOLO.

Alto, 2,62 m. Mármol blanco.

Estatua varonil de tamaño colosal, restaurada como Apolo disparando su arco.

El tipo parece romano, y sujeto siempre a variaciones. No son raras las estatuas varoniles con el pie derecho algo levantado y con una parte del manto sobre el muslo; pero de ordinario la prenda es una clámide anudada al cuello y sujeta con una fibula: Hermes con Diónysos de Leptis Magna (Bartoccini, *Le terme di Lepcis* 133 ss., fig. 131), Perseo de Hannover (EA 1074), "Luchador Guicciardini" (EA 4108). Probablemente siglo II d. C.

Restauraciones: la cabeza; los brazos; las piernas desde encima de las rodillas; la parte baja del manto; el soporte y el plinto.

Procede de Roma, colección Odescalchi. De San Ildefonso.

H. 14; B. 4; EA 1521; R. 26.

5. — JÚPITER.

Alto, 2,32 m. Mármol blanco.

Obra romana de la época de los Antoninos, inspirada acaso en un modelo griego, de cabeza semejante a las de las estatuas de Bryaxis (estatuas derivadas del Serapis de Alejandría, Zeus de Otricoli, etc.), con las que no sólo coinciden en la construcción, sino en la asimetría de ciertos rasgos, como la línea de las cejas y la desigualdad de las dos mitades del bigote. Amelung la considera, por esto, obra juvenil de Bryaxis; pero no es menester ver en ella la copia de un original griego, so pena de escatimar al artista romano toda posibilidad de trabajar sin tener delante un insigne modelo. La estatua no ofrece más de lo que puede esperarse de un discreto escultor romano que conoce su ambiente y su oficio.

No existen réplicas. Un tipo análogo está representado por el Júpiter de Ince Blundell Hall.

Restauraciones: el brazo derecho desde debajo del hom-

bro; el izquierdo con la parte alta del manto; la nariz; los extremos de algunos bucles; el flanco derecho y toda la pierna del mismo lado; la mitad de la pantorrilla, el tobillo y el pie izquierdo; el plinto y el soporte.

Perteneió a la colección Odescalchi. De San Ildefonso.

H. 4; B. 5; EA 1501-1503; T. (92); R. 23; Amelung, en RA 1903, 199 s., fig. 6.

6. — TORO EN ALTORRELIEVE.

Alto, 0,80 m.; longitud, 1,26. Mármol blanco, manchado.

Tanto esta escultura como su pareja, la vaca número 111, proceden de un mismo conjunto escultórico. Otra pareja de toro y vaca, con las mismas características y análogas dimensiones, se guarda hoy en el Palacio de los Conservadores, de Roma (Amelung, en RM 23 (1908), 1 ss., láms. II y III; Mustilli, *Il Museo Mussolini*, p. 27 s., lám. 21). Según parece, éstos formaban parte del frontón de un templo, en cuyos extremos había figuras de pastores, de las que se conservan fragmentos, y quizá la estatua de un caminante sentado (Florenca, Uffizi; Amelung, Op. cit., lám. I, a la derecha). El templo a que pertenecieron las esculturas de Roma, y acaso también las nuestras, no ha podido ser identificado (se ha pensado en un templo de Isis; en la representación de un "augurium augustum" de Rómulo —sobre el del "templum Quirini", cf. Hommel, *Studien zu den römischen Figurengiebeln der Kaiserzeit* 9 ss.—, pero la escasez de datos no permite un juicio seguro).

Segunda mitad del siglo I d. C.

Restauraciones: los cuernos; las orejas; la pata anterior derecha, etc.

De San Ildefonso. Antes, de Odescalchi (cf. núm. 111).

H. 335; B. 6; EA 1698; R. 194; Amelung, en RM 22 (1908), 5, nota 1, fig. 2.

7. — RETRATO DE UN DESCONOCIDO.

Alto, 0,47 m.; la cabeza sola, 0,24. Mármol blanco.

La obra está tan retocada, que resulta difícil determinar si es copia del retrato de un griego que en sus facciones, aunque no en su expresión, recuerda un poco al Demóstenes de Polyeyktos, o todo él obra moderna muy restaurada. Con seguridad modernos son la nariz, las orejas y el busto en forma de herma.

De San Ildefonso.

H. 254; B. 7; T. (17); R. 141; Tormo, HH 259 ss., lám. 7.

8. - JABALÍ.

Alto del conjunto, 0,83 m.; longitud, 1,38. Mármol blanco.

Tormo ha señalado, probablemente con razón, que el conjunto actual es obra moderna hecha con los restos de la estatua romana de un jabalí, aserrada longitudinalmente y con la que se hicieron dos relieves, éste y el núm. 109. Parecen confirmarlo así las siguientes particularidades: las partes restauradas son las mismas en ambas piezas; el giro de la cabeza es contrario: hacia el fondo del relieve en el núm. 9, y en sentido contrario en el 109; las restauraciones en el vientre del animal, detrás de sus patas delanteras, parecen indicar que aquí se encontraba el soporte de la estatua.

Quizá de la segunda mitad del siglo II d. C.

Procedencia desconocida. De San Ildefonso.

H. 337; B. 8; EA 1699; T. (50); R. 196.

9. — LEDA.

Alto, 1,43 m. (sin el plinto, 1,23). Mármol blanco.

La copia, aunque de mediana calidad, no está desprovista

de interés, entre otras cosas por conservarse en ella la cabeza del cisne, que evidentemente formaba con el cuello una línea sinuosa a lo largo del borde oblicuo del "chitón". El original era una estatua famosa de Timotheos, artista de segunda fila que a comienzos del siglo IV a. C. trabaja en el templo de Asklepios en Epidauros y a mediados de la misma centuria en el Mausoleo de Halicarnaso. Aunque la Leda no es mencionada por ninguna fuente literaria, su semejanza con una de las "Auras" de Epidauro (Crome, *Die Skulpturen des Asklepiostempels von Epidauros*, lám. 9) basta para demostrar que su atribución a Timotheos es acertada y que la estatua existía ya a comienzos del siglo IV (hacia 380), pues el colaborador de Timotheos evidentemente se inspira en ella (Schefold, en "Gnomon" 25 (1953), 313, nota 4).

Restauraciones: la cabeza; parte del brazo derecho y la mano; el brazo izquierdo desde el codo; el cisne, salvo la cabeza y las patas; y otros detalles menores.

Procedencia: Roma, colección de Cristina de Suecia, Odeschalchi. De San Ildefonso.

H. 40; B. 9; EA 1551; T. (5); R. 54.

10. — ROMANO DESCONOCIDO.

Alto, 0,50 m. Mármol blanco.

La nariz y la herma revestida de túnica son modernas. Lo antiguo llega hasta la base del cuello.

Retrato típico del siglo III d. C. mostrando el gran interés de esta época por la expresión y por el contenido psicológico. Podría haber sido hecho en el decenio 230-240 (cf. L'Orange, *Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts* 3). Probablemente se trata de un particular cuyos rasgos traen a la memoria —además del estilo del retrato— los de Balbino (Gütschow, en "Atti della Pontificia Accademia Romana di

Archeologia" IV, II (1938), 85 ss., lám. II) y Pupieno (Delbrück, *Die Münzbildnisse von Maximianus bis Carinus* 68, lám. 2D; Amelung, *Vatican*, Braccio Nuovo 54), que gobernaron juntos como "augustos" en el año 238.

Quizá de la colección de Azara.

H. 244; B. 10; T. (77); R. 142.

11. - DIANA.

Alto, 0,78 m. Mármol blanco.

Copia romana de un original helenístico atribuido a Damofón, hacia 150 a. C. Representa a "Artemis Laphria". Otras copias en Roma, Berlín y Sevilla (aquí dos).

De San Ildefonso

H. 17; B. 11; EA 1577 dcha.; T. (49); R. 17.

12. - TORSO JUVENIL ("HERMAFRODITA").

Alto, 0,80 m. Mármol blanco.

La obra carece de réplicas, pero responde al gusto helenístico por las estatuas de tipo similar (por ejemplo, el "Hermafrodita", núm. 358, del Laterano). Por su actitud recuerda al Idolino, y, en general, a las figuras portadoras de lámparas. La copia podría ser de mediados del siglo I d. C.

De San Ildefonso.

H. 64; B. 12; EA 1577; T. (46); R. 12.

13. - GRIEGO DESCONOCIDO.

Alto, 0,57 m. Mármol blanco.

Copia de uno de los primeros retratos clásicos en que

dentro de un tipo general se insinúan rasgos individuales, como la edad avanzada, la escasez de pelo en lo alto de la cabeza, la pronunciada curvatura de la frente. Parece que el modelo de este y de otros retratos similares fue el llamado, sin razón, "Esquilo" del Capitolino (ArndtBr 111-112; Hekler, *Die Bildniskunst der Griechen und Römer* 14), anterior a la mitad del siglo v. Aunque no réplica del mismo, el retrato del Prado se relaciona íntimamente, hasta el punto de poder atribuirse al mismo maestro, con un retrato de Leningrado que Waldhauer consideró algún tiempo como réplica suya. Ambos se remontan a prototipos del último cuarto del siglo v a. C.

Restauraciones: la nariz; la herma con la inscripción griega I ΠΠΟΚΡΑΤΗΣ, y la latina del hallazgo y restauración de Azara.

Hallado en Tívoli, en 1779, por Azara.

H. 164; B. 13; ArndtBr. 631-632; R. 103; Waldhauer, *Contributions à l'étude de l'histoire du portrait dans l'Antiquité* (texto ruso), 30 s.; Waldhauer, *Ermitage*, I, 1, núm. 66; Lippold, *Plastik* 215, 1.

14. — GRIEGO DESCONOCIDO.

Alto, 0,53 m. Mármol blanco.

Probablemente es un filósofo, de la escuela cinica a juzgar por su expresión. Tal vez, según un original de comienzos del siglo III a. C., como el retrato de Demóstenes.

Procedencia desconocida.

H. 157; B. 14; EA 1653; R. 104; Bernoulli, *Griechische Ikonographie*, I, 120.

15. — HERMES.

Alto, 0,58 m. Mármol blanco.

Cabeza de Hermes barbado, con el pelo ceñido por una cinta ancha. Copia de un famoso original griego de mediados del siglo v. En su estudio de las diecisiete copias del mismo tipo, Curtius ha llegado a determinar que el autor de la copia, tanto en este como en otros ejemplares de la misma serie, acortó la barba, prescindiendo de la hilera inferior de bucles, "corrección clasicista" que priva a la copia del ligero sabor arcaico del original para dar al rostro las proporciones clásicas, que se resumen en la equidistancia desde la punta de la nariz al extremo de la barba y a lo alto de la frente. El original fue, probablemente, una creación en bronce del círculo de Policeto.

Cf. los números 55 y 98.

Restauraciones: la nariz; parte de las cejas y de la frente; la boca; las orejas; el cuello y la herma con la inscripción ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ.

Procedencia desconocida.

H. 150; B. 15; EA 1649-50; R. 105; Richter, en "Bulletin of the Metropolitan Museum of Art", Nueva York, 9 (1914), 64, y fig. 9; Curtius, *Zeus und Hermes*, RM. ErgH 1, 48 ss.; Lippold, *Plastik*, 161, 10.

16. — JÚPITER.

Alto, 1,49 m. Mármol blanco.

La figura tiene cierto interés iconográfico por tratarse de un Júpiter con égida, que a pesar de ser atributo suyo en la literatura, se encuentra raramente en la estatuaria y nunca antes de la época helenística; por lo demás, su mérito es escaso.

La cabeza, también de Júpiter, está coronada por unas guedejas leoninas como los retratos de Alejandro, y parece seguir de lejos un modelo helenístico análogo al Zeus de Cirene.

A pesar de no pertenecerse, la cabeza y el cuerpo, cada

uno dentro de su mediocridad, componen un conjunto armónico. Como en otras muchas esculturas de Júpiter hechas en el siglo II d. C. para uso doméstico, acompaña al dios un águila pequeña, adherida al soporte.

Restauraciones: el brazo derecho; el antebrazo izquierdo con parte de la égida; la pierna izquierda desde la mitad del muslo; la cabeza del águila y parte superior del cuerpo. La cabeza, aunque antigua, es ajena al conjunto.

De San Ildefonso (antes, de Odescalchi).

H. 5; B. 16; EA 1504; R. 22; Overbeck, GK II, 246 s.; Mariani, en "Notiziario Archeologico", III (1922), 14; Muthmann 55.

18. — GRIEGO DESCONOCIDO.

Alto, 0,69 m. Mármol rojizo.

Por la calidad del mármol se supone que el retrato procede de Asia Menor (ArndtBr). Aseméjase bastante a Eurípides, y el original del que es copia fue creado probablemente en la misma época que el retrato del dramaturgo (hacia 330 a. C.).

El busto, que nada tiene que ver con la cabeza, está revestido de una túnica atravesada en diagonal por una piel de ciervo que se anuda sobre el hombro izquierdo. En la parte delantera del pedestal encuéntrase esta inscripción:

T. ΣΤΑΤΕΙΛΙΩ
(una línea borrada)
ΙΕΠΕΙ
II. ΑΙΛΙΟC
ΑΝΑΚΥΝΔΑΡΑ^A //// Σ

("A T. Statilius, ... sacerdote, P. Aelius Anakyndara[xe]s"; el último es un nombre persa.) El busto perteneció a un retrato varonil de la época de los Antoninos.

Restauraciones: El busto no le pertenece. En el cuello hay intercalada una pieza moderna.

H. 187; B. 18; EA 1658; ArndtBr. 991-992; T (16); R. (94); Bernoulli, *Griechische Ikonographie* I, 157.

19. — HERMARCO.

Alto, 0,57 m. Mármol blanco.

Aunque hasta ahora ha sido interpretado como Metrodoro o como Epicuro, es en rigor una copia mediana del retrato helenístico de Hermarco, rector de la escuela de Epicuro desde la muerte del maestro (hacia 270 a. C.) hasta mediados del siglo III. El retrato de Hermarco está documentado por el busto de Nápoles con inscripción (Bernoulli, *Griechische Ikonographie* II, 139 s., lám. 19), cuya cabeza, según ha demostrado Lippold, pertenecía a una estatua sedente —parecida a nuestro número 160—, de la que existe en Florencia un ejemplar casi completo (Lippold, *Griechische Porträtstatuen* 79 y 82; Richter, texto de ArndtBr 1123, fig. 7; Schefold, *Bildnisse* 120, 2).

Restauraciones: la herma con la inscripción ΜΕΤΡΟ-ΔΩΡΟΣ.

Hallada en las excavaciones de Azara en Tívoli, año 1779.

H. 167; B. 19; R. 101; Bernoulli, *Griechische Ikonographie*, II, 126, núm. 25; 134.

20. — FORTUNA.

Alto, 1,47 m. Mármol blanco.

Esta figura alegórica, conocida por varias versiones, entre las cuales destaca la de Munich (BrBr 123), deriva de una Artemis de la primera mitad del siglo IV que se atribuye a la

juventud de Praxiteles (Artemis de Dresde: Furtwängler, MW 554 ss.; Rizzo, *Prassitele* 13 s., láminas XVI-XVIII). Como accesorio inútil conserva de su modelo la correa que cruza el torso en diagonal, que en su prototipo era la correa de la aljaba.

Restauraciones: la cabeza; la mano izquierda y parte del antebrazo con el extremo inferior de la cornucopia; algunos frutos de ésta; algunos dedos de la mano derecha; la parte media del timón.

De San Ildefonso (antes, de Odescalchi).

H. 33; B. 20; EA 1543; T. (32); R. 41. Furtwängler, MW 555, nota 1 (referencia a Clarac, 410 H.); Lippold, *Plastik* 238, 4.

21. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Alto, 0,57 m. Mármol blanco.

Obra de antigüedad dudosa.

H. 233 (?); B. 21; T. (70); Tormo, HH 259 ss., lám. 7.

22. — FRAGMENTO DE UNA FIGURA FEMENINA (“NINFA”).

Alto, 0,37 m.; ancho, 0,72; fondo, 0,59. Mármol blanco.

Klein asocia este fragmento con una serie de estatuas helenísticas que, como el “Hermafrodita dormido”, están destinadas a ser vistas preferentemente por la espalda, y en particular con una estatua de Magnesia (Klein, *Vom antiken Rokoko*, fig. 37), que representa a una ninfa o diosa incorporándose sobre el brazo izquierdo, original helenístico del siglo I a. C. Figuras semejantes, solas o en grupos, se encuentran a menudo entre los restos de los peristilos y jardines romanos (v., por ejemplo, García y Bellido, EREP, núm. 174); pero rara vez

alcanzan la alta calidad de este fragmento, que Lawrence considera obra del último período helenístico, del que en última instancia se deriva, a pesar de ser ciertamente obra romana.

Restauraciones: en la actualidad ninguna, pero estuvo restaurada como estatua de Clítia o de Dafne. El torso y una mano están depositados en el Museo de Pontevedra.

De San Ildefonso (antes, de Odescalchi).

H. 63; B. 22; EA 1574-75; T. (57); R. 11; Klein, *Vom antiken Roko* 95, fig. 38; Lawrence, *Later Greek Sculpture* 46, lám. 78.

23. — MILCIÁDES (?).

Alto, 0,55 m. Mármol blanco.

La semejanza de este retrato con el de Platón lo había colocado siempre entre las copias de originales del siglo IV, como un filósofo o poeta de nombre desconocido. Sin embargo, el hallazgo de la herma de Ravenna con la inscripción MILTIADES en griego ha dado a esta cabeza y a su réplica de Aranjuez cierta popularidad en estos últimos años como copias de un supuesto retrato de Milciades. Lippold fue el primero en llamar la atención sobre los ejemplares españoles. Bieber niega que sean réplicas de la herma de Ravenna.

Procedencia: Tívoli, donde fue hallado por Azara en 1779.

H. 156; B. 23; ArndtBr. 627-628; T. (85); R. 102; Arias, en *Jdl* 68 (1953), 111-114 (confundiéndolo con el llamado "Pittakos" de Aranjuez, ArndtBr. 629); Lippold, en "Gnomon" 19 (1943), 317; V. Poulsen, en "Burlington Magazine" 92 (1950), 194; Bieber, en *AJA* 58 (1954), 282, nota 2; Richter, *The Portraits of the Greeks*, 96, figs. 385-87.

24. — ATENEA.

Alto, 1,86 m. Mármol blanco.

No se conoce ninguna réplica, pero hay un bronce peque-

ño que representa a un tipo análogo (De Ridder, *Catalogue des bronzes trouvés sur l'Acropole d'Athènes*, 788) y una estatua pintada en un vaso, con la variante de que ésta apoya el brazo izquierdo en la cadera (Richter, *Redfigured Athenian Vases in the Metr. Mus. of Art*, número 84, láms. 88, 177; Schefold, en *JdI* 52 (1937), 46, fig. 8; Reinach, en "Revue des Études Grecques" 20 (1907), 408 ss., fig. 4-5). Probablemente es obra de un maestro peloponésico, algo anterior al año 450. Arndt la atribuye a Hegias, como mera hipótesis (cf. cómo cabe "imaginar" el estilo de éste en Langlotz, *Phidiasprobleme* 75). Según Fuchs, de la escuela de Egina, quizá copia de la Atenea de Sthenias, obra de Kalón de Trecena. La copia fue hecha en el siglo II d. C. (forma de la basa).

De San Ildefonso. Antes, de Odescalchi.

H. 9; B. 24; EA 1508-09; R. 1; BrBr 502 izq.; Pfuhl, en *AM* 57 (1932), 156 s.; Lippold, *Plastik* 109. W. Fuchs, en J. Boardman (y otros), *The Art and Architecture of Ancient Greece*, London, 1967, 276.

25. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Alto, 0,59 m. Mármol blanco.

Obra dudosa, aprovechando quizá la cabeza de una estatua antigua.

Restauraciones: la nariz; el labio superior, con parte del bigote; el busto.

H. 184; B. 25; T. (82); Tormo, *HH* 259 ss., lám. 8; R. 106.

26. — DOBLE HERMA DE AFRODITA Y EROS.

Alto, 0,84 m. Mármol blanco.

La cabeza de Afrodita pertenece al tipo denominado Safo, conocido por muchas réplicas, todas en herma (la mejor en

Nápoles); del Eros se conocen también otros ejemplares, pero inferiores a éste (cf. Paribeni en Bibl.). Furtwängler atribuyó a Fidias los originales de ambas cabezas. En la de Afrodita creía ver la estatua que en tiempo de Plinio se encontraba en el Pórtico de Octavia. Ed. Schmidt (*Corolla L. Curtius* 72 ss.) supuso que dicha cabeza pertenecía a la estatua sedante llamada Olimpia, aprovechada a menudo por los romanos para estatuas retrato. De la combinación de las hipótesis de Furtwängler y Schmidt ha resultado la reconstrucción de Becatti. Por el hecho de que esta cabeza aparece en los denarios de Carisius del año 45 a. C., supone Langlotz que podría pertenecer a la Venus Genetrix de Arkesilaos, consagrada en Roma en el 46 a. C. como madre de la gens Iulia. En este caso sería un eco clasicista de otra cabeza similar, que Langlotz cree perteneciente a la Afrodita de los Jardines, de Alkámenes.

La cabeza de Eros, más que remontarse a un original clásico de mediados del siglo v, parece una creación clasicista que podría haber salido de manos de Arkesilaos.

Procedencia desconocida.

H. 148; B. 26; EA 1646-48; R. 71; FrW. 1609; Furtwängler, MW 98 ss., figs. 11-12; Lippold, *Kopien* 160; Ídem, *Plastik* 179 s., 187; Becatti, *Problemi Fidiaci* 204 s.; Langlotz, *Aphrodite in den Gärten* 48; E. Paribeni, *Museo Nazionale Romano. Sculture Greche del V Secolo*, núm. 38 (con lista de réplicas del Eros).

27. — RELIEVE CON SÁTIRO Y MÉNADE.

Alto, 0,61 m.; ancho, 0,62; fondo, 0,08. Mármol blanco.

La acción del sátiro y los objetos que lleva han sido interpretados de modos diversos. En el índice de la mano derecha tiene una copa con asas, un “kylix”, como si se dispusiese a lanzar el vino en el juego que los griegos llamaban “kótabos”; en la izquierda, una vara cuyo remate no se conserva más que en parte, pero que se encuentra entero en la réplica, invertida,

de la Villa Albani; son como tres conchas superpuestas, que disminuyen de tamaño de abajo arriba, susceptibles de interpretarse como instrumento musical, como complemento del "kylix" en el juego de "kótabos" (Helbig) o como instrumento guerrero (Hauser). Salvo en las partes restauradas, el relieve de la Villa Albani (EA 4651; Zoega, *Li bassirilievi antichi di Roma* II, lám. 83; Reinach, RR II, 144, 3; FrW 1883; Helbig, *Führer* II (1.^a ed.), pág. 26, núm. 746; Hauser, *Die neu-attischen Reliefs* 108, núm. 44), aunque invertido, como ya hemos dicho, coincide con éste en todos sus detalles.

Época de los Antoninos. Obra neo-ática, según motivos helenísticos de comienzos del siglo III a. C.

De San Ildefonso.

H. 287; B. 27; EA 1688; T. (67); R. 183; Hauser, *Die neu-attischen Reliefs* 108, núm. 45. Fuchs, *Vorbilder*, 43 s., 151.

28. — GRUPO DE SAN ILDEFONSO. Lám. 14

Alto, 1,61 m. (incluido el plinto, de 0,12 m.). Mármol blanco; en la cabeza de la figura de la izquierda, restos de pintura parda.

El altar, que constituye el mejor elemento para fechar el grupo, presenta los caracteres bien definidos de un tipo helenístico que puede datarse lo más tarde en el siglo I a. C. La pareja de adolescentes combina un tipo praxitélico, análogo al del Apolo Sauróktonos (la figura de la derecha, con cabeza de Antinoo), y otro policlético, con cabeza muy similar a la del Doríforo y un cuerpo que recuerda al Atleta de Westmacott (la figura de la izquierda con las dos antorchas). El carácter del grupo, eminentemente clasicista, y el espíritu de la composición, análogo al que preside los grupos de "Orestes y Electra", en Nápoles (BrBr 306), "Mercurio y Vulcano", en el Louvre (BrBr 307), grupo de Menelaos, en el Museo de las Termas (BrBr 309), etc., hacen sumamente probable el que estas esculturas sean, como aquéllas, obra de la escuela de

Pasiteles, el escultor de la Magna Grecia que tan señalado papel desempeña en Roma a mediados del siglo I a. C. (Lip-pold, *Kopien* 34 ss. Borda, *La Scuola di Pasiteles*). El grupo se ha interpretado de modos tan diversos, que resultaría excesivo dar cuenta aquí de todas las interpretaciones (las anteriores a su época están registradas en H. págs. 76 y ss.). La explicación tradicional, una de las dos que cuentan con mayores visos de probabilidad, ve en el grupo a los gemelos Cástor y Polux en el acto de realizar un sacrificio a una diosa (Perséfone), que estaría aquí representada por la figurita de la izquierda (Documentos del culto a los Dioscuros y a la diosa que de ordinario los acompaña, en Chapouthier —vide infra bibl.—, especialmente el relieve de Avignon, núm. 37, páginas 54 s., y los Dioscuros con antorchas del ara del Louvre, fig. 50, pág. 277). La figurita arcaizante de la diosa no ofrece ningún elemento de juicio para la más completa clasificación del grupo, pues tipos semejantes aparecen de seguro en época clásica y desde entonces se encuentran ya paralelos en los soportes de algunas estatuas, v. gr., la Artemis de Lárnaka.

Según otra posible interpretación, sugerida ya por Winkelmann, los jóvenes representados aquí serían Orestes y Pílates, y la estatuilla, la de la diosa Artemis. Los argumentos en que esta interpretación se apoya son: 1.º La escuela de Pasiteles hizo varios grupos de personajes de la tragedia ática, compuestos de modo análogo. 2.º En las pinturas helenísticas que representan la llegada de estos héroes a Tauris, aparecen como elementos complementarios el ara y las antorchas (cf. HerrmBr 115 y 119). Aunque carecemos de pruebas concluyentes, esta interpretación del grupo nos parece más aceptable que cualquier otra.

Restauraciones: La figura de la derecha lleva una cabeza de Antinoo antigua, pero que no pertenece al original. Es nuevo el brazo derecho con la pátera, quizá parte del izquierdo, desde el hombro hasta debajo del codo. En la figura que lleva las antorchas son modernas la pantorrilla derecha, casi toda la

izquierda, la antorcha de madera pintada que lleva al hombro.

Estuvo en Roma, en la Villa Ludovisi, hasta que poco después de 1664 fue adquirido por Cristina de Suecia. De ésta pasó primero a la colección de Odescalchi, y de aquí a la de Felipe V.

H. 67 (con mucha bibliografía anterior); B. 28; EA 1588-92; T. (56); R. 10; Mahler, *Polyklet und seine Schule* 134 s.; BrBr. 308; Furtwängler, MW 463 s.; FrW 1665; Hauser, *Die neu-attischen Reliefs* 184, nota 1; Bethe, en AA 1893, 8 s.; Colignon, *Les statues funéraires dans l'art grec* 336 ss.; Lippold, en RM 32 (1917), 103, nota 3 —supone que para que las dos figuras tuvieran cierta unidad, la del “Saurótonos” llevaría también una cabeza de estilo policlético—; Chapouthier, *Les Dioscures au service d'une déesse* 65; Marconi, en MonAnt 29 (1923), núm. 114, cols. 204, 205, 218, 253; Lippold, *Kopien* 37 s.; Borda, *La Scuola di Pasiteles* 70 ss., 124, fig. 15; Muthmann, 19 s.; Ladendorf, *Antikenstudium und Antikenskopie*, lám. XLII, núm. 157 (dibujo de Poussin, en Chantilly); García y Bellido, *Arte Romano* 193, fig. 331.

29. — EL FAUNO DEL CABRITO.

Lám. 11

Alto, 1, 36 m. Mármol blanco.

Obra romana, del siglo II d. C., que se supone inspirada en un bronce griego de comienzos del siglo III. Klein —interpretándolo como Pan— lo relaciona con las esculturas de sátiros que llevan un niño sobre los hombros. Otros sátiros semejantes a éste se encuentran en el cortejo báquico de un sarcófago de Berlín y en una herma del Laterano. El original pertenecía probablemente al grupo de sátiros creados en Pérgamo a comienzos del siglo III y agrupados por Furtwängler en torno al bello bronce de Berlín. Schweitzer lo atribuye, por tal razón, a un artista de Pérgamo. En su cabeza, llena de patetismo, se ve claro cómo la época helenística sentía a veces el drama de la naturaleza doble —humana y animal a la vez— del sátiro.

Restauraciones: patas y cabeza del cabrito; brazos y manos del sátiro; la pierna izquierda desde la rodilla hasta cerca de los dedos del pie.

Fue encontrado en Roma hacia 1575 en las cercanías de la Chiesa Nuova (S. Maria in Valicella) entre los restos del taller de un escultor romano, y restaurado por Ercole Ferrata. Perteneció primero a Cristina de Suecia y después a Odescalchi, de cuya colección pasó a la de Felipe V.

H. 59; B. 29; EA 1570-71; T. (58); R. 14; Klein, *Geschichte der griechischen Kunst* III, 230 y ss.; Schweitzer, *Antiken in ostpreussischem Privatbesitz* (17), 169; Blanco, en *AEArq*, XXVI (1951), 155 y ss.; Lippold, *Vatican* III 2, 263.

30. — SÁTIRO EN REPOSO.

Lám. 6

Alto, 1,90 m. Mármol.

Con mejor criterio que Hübner, que consideró a esta estatua indigna del puesto de honor que siempre ha ocupado en el Prado, Arndt la valoró justamente como una de las mejores de su tipo.

Desde que Winckelmann y Visconti atribuyeron el original a Praxiteles, se ha solido identificar este sátiro con uno de aquel artista que, al decir de Plinio, los griegos llamaban “el famoso”. Hoy en día, empero, se duda mucho de esta identificación, porque el “periboetos” de Plinio parece que formaba parte de un grupo con Diónysos y una personificación de la embriaguez (Pl. XXXIV, 69: [fecit ex aere Praxiteles] et Liberum patrem, Ebrietatem nobilemque una satyrum quem Graeci periboeton cognominant), y este otro sátiro tiene todo el carácter de una escultura independiente. Sin embargo, se sigue atribuyéndolo, en general, a Praxiteles por la gran semejanza de su actitud con la del bien documentado Apolo Sauróktonos. Los pocos arqueólogos que no admiten esta atribución, por la que creen incompatibilidad estilística con el “Sátiro escanciador”, lo suponen obra de Leochares (p. ej., Weege, *Der einschenkende Satyr aus Sammlung Mengarini*, 89 BWP, 37).

Restauraciones: el brazo derecho muy por encima del

codó; toda la pierna derecha; la izquierda desde debajo de la rodilla; el tronco de árbol y el plinto. Según el Inventario, fue restaurada por Bernini.

De San Ildefonso. Antes, de Cristina de Suecia y de Odescalchi.

H. 60; B. 30; EA 1572; R. 6; Klein, *Praxiteles* 204, núm. 20; Riemann, en *Kerameikos* II, 107, núm. 35.

31. — LA VENUS DEL DELFÍN.

Lám. 7

Alto, 2,00 m. Mármol blanco.

Figura de Venus, del tipo conocido como "Venus púdica".

Es ésta una de las más hermosas estatuas romanas de un tipo de Venus que se repite, con muchísimas variantes y en todas partes, desde época de Augusto. Por la ligera semejanza de sus rasgos con las estatuas praxitélicas, se supone que la serie iconográfica romana deriva de una Afrodita creada por los seguidores de Praxiteles a comienzos de la época helenística. En la numerosa serie de estatuas romanas de este tipo (véase lista en Felletti-Maj, págs. 61-65, y Ch. Alexander, en "Bulletin of the Metropolitan Museum of Art" 1953, 241-251) destacan por su belleza la Venus de Medici (Florencia, Uffizi) y la Venus Capitolina (Roma). Nuestra estatua se asemeja mucho a esta última, y acaso la supera por la perfección de su cabeza, pero tiene como soporte un delfín, como la Venus de Medici. Por esta circunstancia, Felletti-Maj supone que se trata de una mezcla, o contaminación, entre los dos tipos, el de la Anadyomene (Medici) y el de la Venus recién salida del baño (Capitolina). La misma autora la interpreta como reelaboración de un original ático en una ciudad del Asia Menor en la primera mitad del siglo II a. C., sin prueba alguna en que apoyar esta conjetura. Lo único cierto es que la "Venus del delfín" es obra romana, que parece realizada a mediados del siglo I d. C. (Compárese el pelo, que es lo mejor conservado en

ella, con el del retrato de Agripina en el Museo Capitolino, Bernoulli, *Röm. Ikon.* II, 1, lám. 15).

Restauraciones: la pierna derecha desde más arriba de la mitad del muslo; la izquierda desde la rodilla y la parte delantera del muslo; el delfín, salvo la cola, etc.

Hallada por Cristina de Suecia en S. Lorenzo in Panisperna, en Roma (Lanciani, *Scavi* IV, 130).

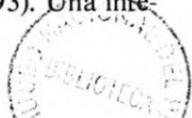
H. 24; B. 31; EA 1534-36; T. (79); R. 7; Bernoulli, *Aphrodite* 233, núm. 45; Felletti-Maj, en *ArchClass* III (1951), 49 ss., lám. XII, 2.

32. — MUSA APOYADA EN UN PILAR ("POLIMNIA").

Alto, 1,15 m. Mármol blanco y africano (éste en el pilar).

Es una de las muchas copias existentes de un original helenístico mal atribuido antaño a Philiskos de Rodas (véase Mendel, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines, Musées Impériaux Ottomans*, vol. I, núm. 136, págs. 345 y s., y, sobre todo, vol. III, núm. 1352, págs. 557 s.). Pertenece a un grupo de musas más recientes que el representado en el Prado por las Musas de Tívoli (véase núm. 69) y por el torso núm. 106. El grupo original existía ya seguramente en tiempos de Ptolomeo Filométor, cuando Archelaos de Priene copió ésta y otras musas del mismo en el famoso relieve del Museo Británico conocido como "Apoteosis de Homero" (Amelung, *Die Basis des Praxiteles aus Mantinea* 44 ss.; Watzinger, *Das Relief des Archelaos von Priene*, 63 BWP 1903; Sieveking, en *RM* XXXII (1917), 74 ss.; Lippold, en *RM* XXXIII (1918), 64 ss.). Con el Apolo y las musas de este grupo se relaciona también nuestra musa núm. 199.

Las principales copias del mismo original superan en calidad a ésta del Prado. Las dos mejores son el torso de Berlín y la cabeza de Dresde (Bulle, *SchM*, cols. 293-94, lám. 137; Klein, en *OeJh* XVI (1913), 183 y ss., figs. 92 y 93). Una inte-



resante copia tardía, con las pupilas grabadas en forma de coma, como en los retratos posteriores a Adriano, se guarda en el Palacio de los Conservadores, de Roma (Mustilli, *Il Museo Mussolini*, núm. 24, págs. 78 s., lám. 46, con lista y bibliografía de las demás copias).

Restauraciones: la cabeza, y otras de menor importancia. De San Ildefonso.

H. 46; B. 32; T. (53); R. 51.

33. — LA VENUS DEL BAÑO.

Alto, 1,28 m. Mármol blanco.

Relaciónase esta figura con la Afrodita del escultor helenístico Doidalsas de Bitinia, conocida por una larga serie de copias, entre las que destacan la del Museo de las Termas y la de Vienne, en el Louvre. La estatua del Prado, que a veces se considera término intermedio entre la Afrodita de Doidalsas y un tercer tipo de Afrodita agachada, arreglándose el pelo —tipo muy bien representado por la estatuilla del Museo de Rodas (vide infra lista de estatuas, núm. 5)—, tal vez no sea más que una adaptación romana de la obra del escultor bitinio, pues no hay documento alguno para suponer que es copia de una versión libre helenística. Se diferencia de la Afrodita de Doidalsas por la distinta postura de las piernas —sobre todo por la mayor inclinación del muslo derecho, que sirvió de base a Klein para la agrupación de las estatuas en tipos—; por la forma y el estilo de la cabeza; por la actitud de los brazos y por el pronunciado giro del torso, que determina una composición abierta, opuesta a la composición cerrada que caracteriza a la obra de Doidalsas. Con todos estos cambios, la estatua parece destinada a ser vista sobre el fondo de una pared o en el interior de un nicho, como tantas otras adaptaciones romanas de estatuas helenísticas.

Restauraciones: los hombros y brazos; parte del pecho derecho; parte del cuello; parte del muslo izquierdo; la mayor parte del plinto. La cabeza, aunque rota, pertenece a la estatua.

Perteneció al Cardenal Azzolini; después, a Odescalchi. De San Ildefonso.

H. 28; B. 33; EA 1539-41; T. (59); R. 19; Bernoulli, *Aphrodite* 318, núm. 28; Klein, *Praxiteles* 271, grupo C, núm. 1; García y Bellido, en *AEArq* (1952), 98; Lullies, *Die kauernde Aphrodite*, 85.

34. — CABEZA DE UN BÁRBARO.

Alto, 0,60 m. Mármol blanco.

Cabeza de un joven bárbaro, con larga cabellera, partida en el centro de la cabeza. Nada tiene que ver con el Eubouleus, como pretende Tormo. Obra romana de la época de los Antoninos.

Procedencia desconocida.

H. 125; B. 34; ArndtBr. 791-792; T. (69); R. 80.

35. — GANIMEDES.

Alto, 1,50 m. Mármol blanco.

El rapto de Ganimedes por el águila de Zeus, o por Zeus mismo transformado en águila, aparece en la Grecia del siglo IV como aspecto tardío del mito (Schtermann, *Ganymed* 32 ss.). Leochares fue el primero que le dio forma plástica en un grupo que recogía el momento de la ascensión de Ganimedes hacia el Olimpo (si no copia exacta de este grupo, el pie de mesa del Vaticano —Helbig, *Führer* 386 Lippold, *Vaticam* III, 2, 216, núm. 83— está inspirado en él). Más tarde se encuentran representaciones de otros momentos del rapto, como éste de la acometida de Ganimedes por el águila,

que ha llegado a nosotros en el grupo del Prado y en otros dos íntimamente relacionados con él: uno del Museo de Viena, procedente de Éfeso (H. Lucas, en *OeJh IX* (1906), 269 ss., lám. I; Sichtermann, *Ganymed*, cat. núm. 257, lám. XII, 1), y otro del Museo de Cherchel (Villefosse, en "Bulletin Archéologique", 1914, 244 ss., lám. 18; Reinach, *RS V*, 220 3). Composiciones análogas, aunque sin el perro y sin el tronco de árbol, se encuentran en un relieve de Florencia (Lucas, *Op. cit.*, fig. 69; Reinach *RR III*, 29, 1) y en un mosaico de Sousse (Lucas, *Op. cit.*, fig. 70; Sichtermann, *Op. cit.*, lám. 12, 2). El original que inspiró nuestro grupo es con toda seguridad posterior al de Leochares, pero no disponemos de muchos elementos para fecharlo. El tipo del mancebo del ejemplar de Viena se puede considerar del siglo IV; pero los accesorios de éste y del nuestro, que recuerdan hasta en el perro a los del Toro Farnesio, tienen el sabor de la última época helenística. Las copias son de la época de los Antoninos. El Ganimedes del Prado, como los retratos y algunas estatuas de esta época, tiene grabado el iris y la pupila de los ojos.

La restauración actual del brazo derecho con la copa debió de estar precedida de otra, más correcta, en que la mano abierta hacía un gesto de asombro o miedo en consonancia con la expresión de la cara (dibujo de Ajello en B., lámina XXI).

Procedencia desconocida.

H. 58; B. 35 (33 por errata); EA 1569; T. (48); R. 33; Overbeck, *GK I*, 533 s., núm. 19; Lucas, en *OeJh IX* (1906), 274 s., fig. 68; Héron de Villefosse, en "Bulletin Archéologique" 1914, 266 s.; Sichtermann, *Ganymed* 89, cat. núm. 243; Muthmann, 54 s.

36. — ISIS.

Alto, 1,44 m. Mármol.

Estatua de Isis, o de una sacerdotisa de su culto, según

el conocido tipo de origen helenístico, pero recompuesta de innumerables fragmentos y con tantas adiciones y reparaciones, que la estatua carece de todo valor arqueológico.

H. 35; B. 36; T. (42); R. 40.

37. — MUSA SENTADA (“EUTERPE”).

Alto, 1,48 m. Mármol blanco.

Figura muy semejante a la que lleva el núm. 41 e inspirada sin duda en el mismo prototipo. Existen otras copias en los siguientes lugares: Roma, Vaticano, “Terpsicore”; Oxford, y, con muchas variantes, Leningrado, Ermitage, núm. 323.

Sobre estilo, época, etc., véase núm. 69.

Restauraciones: la cabeza; brazo y mano derecha; parte del antebrazo y mano izquierda, etc.

H. 52; B. 37; EA 1562; T. (27); R. 43; Rossi, CXIII.

38. — MUSA SENTADA (“TALÍA”).

Alto, 1,32 m. Mármol blanco.

Puede afirmarse que es la musa de la comedia, mas no que su nombre fuese Talía en época helenística. Amelung cree que no pertenece al grupo original de las restantes musas.

Véase núm. 69.

Restauraciones: la cabeza; el brazo derecho desde cerca del hombro.

H. 56; B. 38; EA 1568; T. (28); R. 44.

39. — HERMES (“JOVEN ORADOR”).

Alto, 1,77 m. Mármol blanco.

Klein advirtió que esta estatua, o una copia de la misma, estaba reproducida en un dibujo de De Cavalleriis en el cual sostiene a un niño sentado en su mano izquierda, e interpretó como réplica de este niño un fragmento conservado en el Museo de las Termas. Con estos elementos reconstruyó en yeso un grupo de “Hermes con Diónysos niño”, que atribuía primero a Timarchos, hijo de Praxiteles, y más tarde a un discípulo de éste. Furtwängler, seguido de Amelung y otros, identificaba la estatua reconstruida por Klein con el Hermes de Cefisodoto el Viejo, mencionado por Plinio XXXIV, 87: “Mercurius Liberum patrem in infantia nutriens”. Ésta que se ha venido repitiendo hasta ahora como atribución ortodoxa no es plenamente satisfactoria, pues no tiene en cuenta que, tanto la cabeza (que ya Dehn consideraba derivada de la del Ares Ludovisi) como la clámide depositada sobre la herma, insinúan una fecha muy posterior a cualquiera que pueda atribuirse a una obra de Cefisodoto. Sin rechazar, pues, la posibilidad de que existiera un antecedente de comienzos del siglo IV, hay que reconocer que en la refundición del tipo llegado a nosotros han entrado elementos más recientes, no documentados antes de la estatua de Sisipho II, de la ofrenda de Daochos en Delfos. Tal como hoy la vemos, se diría que esta escultura había sido una obra de las escuelas clasicistas de hacia el año 100 a. C. Un fragmento de otra copia del mismo original ha aparecido en las excavaciones del ágora de Atenas. La copia del Prado pertenece probablemente a época julio-claudia.

Acaso estuvo en Roma, en la colección de los Farnese, pues el grabado de De Cavalleriis dice al pie: “In Aedibus Farnesianis”.

H. 66; B. 39; EA 1585-87; R. 15; Klein, *Praxiteles* 402 ss.; Ídem, *Praxitelische Studien* 57 ss.; Ídem, en *OeJh* XIV (1911), 98 ss.; Rizzo, *Prassitele* 7 ss., láms. XII, XIII; Holm, *Das Bildnis des Antinous* 19 s.

40. — MUSA SENTADA (“CALÍOPE”). Lám. 12

Alto, 1,35 m. Mármol blanco.

Copias del mismo prototipo son la musa “Urania” de este Museo (núm. 62), la “Caliope” del Vaticano; la del Museo de las Termas; la del Palacio de los Conservadores, copia de peor calidad que la del Prado, pero más semejante a ésta que ninguna otra; la de Florencia y las dos de Wörlitz. Entre todas las copias, cabe agrupar, por un lado, la “Urania” del Prado, la “Caliope” del Vaticano y la “Caliope” del Museo de las Termas; por otro, la “Caliope” del Prado y la del Palacio de los Conservadores. El primer grupo caracterízase por lo superficial y sobrio de los pliegues del ropaje; el segundo, por su abundancia y profundidad.

Sobre la época, estilo, etc., véase núm. 69.

Aunque la cabeza no pertenece a la estatua, es antigua y correspondería a una copia de la Venus Capitolina. Su paralelo más cercano, una cabeza de Budapest (v. infra. Hekler).

H. 55; B. 40; EA 1565-67; T. (31); R. 45; P.-G. Hübner, en *RA* 1908, 360, núm. 1, y lám. XVII, abajo a la izquierda, Felletti-Maj, en *ArchClass* III (1951), 35 y 63, núm. 34; Hekler, *Die Sammlung antiker Skulpturen (Budapest)* 49, núm. 38.

41. — MUSA SENTADA (“TERPSÍCORE”).

Alto, 1,26 m. Mármol blanco.

La figura es una nueva versión del núm. 37, y sus paralelos los mismos. Bajo el referido número se encontrará la lista de copias.

Sobre el estilo, época, etc., véase el núm. 69.

Restauraciones: la cabeza; la parte externa del brazo derecho.

H. 53; B. 41; EA 1563; T. (30); R. 46; P. G. Hübner, en RA XII (1908), 360-61, lám. 17, abajo a la derecha; Tormo, en BSEE 1936, 1055.

42. — RELIEVE DE UNA BACANTE.

Alto, 1,39 m.; ancho, 0,76; fondo (según B.), 0,13. Mármol blanco.

Sin contar los relieves de vasos neoáticos, gemas, etc., se conoce una réplica de esta ménade, encontrada de Tolemaide de Cirenaica, ahora en el Museo de Nápoles, y una versión libre hallada en Corinto, en la que el pelo tiene otra disposición y faltan la piel de animal y la corona.

Sobre estilo, procedencia, etc., véase núm. 46.

H. 285; B. 42; EA 1686; T. (75); R. 179.

43. — RELIEVE DE UNA BACANTE. Lám. 5

Alto, 1,41 m.; ancho, 0,79; fondo (según B.), 0,13. Mármol.

Ménade del tipo 28 de Hauser. Aparece en otros cuatro relieves y en el Rhitón de Pontios.

Sobre procedencia, estilo, etc., véase núm. 46.

H. 285; B. 43; EA 1683; T. (78); R. 180.

44. — LA VENUS DE MADRID.

Alto, 1,84 m. Mármol blanco.

La estatua es versión libre de la Venus de Capua (Museo Nacional de Nápoles), que a su vez es copia de un original

de Lisipo o de su escuela, y a la cual añade el “chitón”, que en el prototipo no existía. Ha de considerarse, por tanto, como hermana de la Venus de Milo, que no es otra cosa que una versión libre de fines del siglo II a. C. del mismo original lisípeo. En época romana, quizá por obra de Pasiteles, surge un grupo que combina dos célebres originales clásicos: el “Ares Borghese” y la “Venus de Capua”, que después se repiten mucho como estatuas-retratos. La desnudez del torso de la Venus no convenía en este otro género de esculturas, y por ello se añadió el “chitón”, que difiere mucho de unas copias a otras. Como derivación de la misma Afrodita nace un tipo de Victoria que se encuentra a menudo desde época de Vespasiano.

Restauraciones: gran parte de la pierna derecha y la sección del plinto en que ésta se apoya.

Procedencia: Sagunto. Está dibujada con la “Venus de la Concha”, por Antonius van den Wyngaerde, al dorso de su vista del teatro de Sagunto.

H. 23; B. 44; EA 1533; R. 18; Bernoulli, *Aphrodite* 174, 4.º; Furtwängler, MW 630, nota 1; Ravaisson, *La Venus de Milo* lám. VI, 3 y 4.

45. — RELIEVE DE UNA BACANTE.

Alto, 1,41 m.; ancho, 0,79; fondo (según B.), 0,12 m. Mármol.

Réplicas: a) Tolemaide de Cirenaica; b) Roma, Villa Albani, suprimido aquí el manto salvo en la parte enrollada al brazo.

Sobre procedencia, estilo, etc., véase núm. 46.

H. 285; B. 45; EA 1685; T. (81); R. 181. Véase, además, bibl. del número siguiente.

46. — RELIEVE DE UNA BACANTE.

Alto, 1,41 m.; ancho, 0,79; fondo (según B.), 0,12. Mármol blanco.

Réplicas: a) Nueva York, Museo Metropolitano; b) Tolemaide de Cirenaica.

Última pieza de la serie de cuatro ménades de este Museo (los núms. 42, 43, 45 y 46).

Es difícil asegurar cuál pudo ser en su origen el destino de estos relieves. Su ligera curvatura, muy clara en el núm. 45; su tamaño, el resalte en que las ménades apoyan los pies; las moldura que corona dos de las placas (en el núm. 42 ha sido recortada en época moderna), y la identidad de sus proporciones, permiten suponer que formaban ya de antiguo un conjunto que podría constituir la decoración de una basa circular, como la descubierta no hace mucho en Tolemaide, y estudiada por Caputo. Esta basa mediría unos 7 metros de circunferencia (Caputo, pág. 18, calcula 6,97 m. abajo y 7,04 arriba, fundándose en los relieves del Capitolino y del Prado; Winter, pág. 98, había calculado antes 7,222 m. de circunferencia y 2,30 de diámetro). El hecho de que se trate de réplicas exactas en todo lo esencial indica ya que no han sido creaciones clasicistas de los talleres neoclásicos, sino verdaderas copias de un friso clásico que debió de gozar de inmensa fama en el mundo antiguo (además, tenemos, para confirmar la existencia del original clásico, una crátera, de Berlín, de los años 400-390 —Züchner, 98 BWP—). Las réplicas, de gran tamaño, contienen un total de nueve figuras, combinando todos los ejemplares conocidos hasta ahora; pero no hay razón para afirmar que el original no poseyese un número mayor (v. reconstrucciones diversas del conjunto en Rizzo, fig. 19; Caputo, lám. 15; Gullini, figs. 1a y 1b). Para Fuchs (pág. 88 s., fig. 1) en la basa atribuida a Kallimachos no habría más que seis figuras, tres en una dirección y otras tres en otra. Cuatro de ellas serían las del Prado.

Los historiadores del arte antiguo señalan a Kallimachos como probable autor del original, entre otras razones, por una cierta semejanza entre estas ménades y las bailarinas con “kalathiskoi”, en Berlín, que se suponen inspiradas en las *saltantes lacaenae* —o bailarinas espartanas— que Plinio cita entre sus obras. Langlotz (en 108 BWP 6 s.) ha hecho notar que posiblemente las ménades originales decorarían el pedestal redondo de un trípode, con el cual conmemoraba su victoria un corega que había costado la representación de una tragedia como las “Bacantes”, de Eurípides. No conforme con la atribución de los originales a Kallimachos, ni con el sentido que se suele dar al epíteto “katatexitechnos” aplicado a él por los críticos antiguos, Langlotz ha sugerido la posibilidad de que estas ménades sean las *Thiyadas* de un Praxiteles ἀρχαιότερος, que, trasladadas a Roma, aparecen citadas por Plinio (XXXVI, 23) entre las obras del Praxiteles del siglo IV. La sugerencia es oportuna, pues nada tendría de extraño que obras de arte tan famosas hubieran dejado algún rastro en nuestras fuentes históricas. Por otra parte, ya desde hace tiempo se viene señalando la presencia de un Praxiteles el Viejo en el siglo V, que sería el autor del auriga hecho para los caballos de Kálamis (Pl. XXXIV, 71, Furtwängler, MW 137 ss., Rodenwaldt, en RM 34 (1919), 69, nota), y acaso también las estatuas de Démeter, Kora y Iakchos, en Eleusis (Paus. I, 2, 4; Kalkmann, en AA 1897, 136; Kekule 57 BWP 36, nota 32).

La técnica del relieve de las copias del Prado, con su frío academicismo, acentuado por la labor de los restauradores, hace pensar en la época de Adriano.

Procedencia desconocida.

H. 285; B. 46; EA 1684; T. (72); R. 182; F. Winter, 50 BWP 106 ss., lám. II, III; Schrader, *Phidias* 335 ss., figs. 305-308; Rizzo, *Thiasos* 10 ss., figs. 2 y 6; Richter, en AJA XL (1936), 11 ss., fig. 3; Caputo, *Lo scultore del grande bassorilievo con la danza delle menadi in Tolomaide di Cirenaica* 14 ss., figs. 22-25; Gullini, en ArchClass V (1953), 141 ss.; Fuchs, *Vorbilder*, 72 ss.

47. — ATHENA PARTHENOS.

Lám. 3

Alto, 0,98 m. Mármol blanco.

Copia en miniatura de la Atenea crisoelefantina de Fidias, dedicada en el Partenón en el año 438 a. C. Es ésta una de sus copias mejores y más completas. La mano derecha sostenía una Nike, y la izquierda una lanza y el borde del escudo, apoyado en el suelo. De ninguno de estos atributos, hechos probablemente en bronce, han quedado huellas en el plinto. Del mismo metal debían de ser las serpientes de la égida y los prótomos de grifo que adornaban la visera del casco (alojados todos ellos en los orificios que hoy se ven en el mármol). En lo alto del casco quedan restos de los soportes de los tres penachos: parte de una esfinge sentada, en el centro, y las patas de dos pegasos a los lados. Los ojos eran de piedras de color, insertas en las cuencas.

Como obra de época de los Antoninos, nuestra copia tiene el carácter clasicista de la escultura de entonces. El vestido está tratado con frialdad y probablemente corregido en algunas partes, como en el borde de la falda, que debería tocar el suelo contribuyendo a sostener el peso del coloso. Pero el rasgo más problemático y discutido es la forma de la cara, la cual, de conformidad con lo esbelto y estirado de toda la figura, es alargada y estrecha como los rostros de la "Lemnia" y de la "Atenea Medici", en tanto que las demás copias —la mejor, en este sentido, la de Copenhague (Ny Carlsberg, número 98; EA 3845-47)— presentan una faz redondeada. Esta divergencia plantea el problema, que cada cual resuelve según su concepto de Fidias, de si la cara alargada es la más fiel al original, o si, por el contrario, obedece al gusto del copista y de sus clientes. De todas maneras, la crítica moderna ha renunciado a estudiar en ésta y en las demás copias de los

colosos de Fidias los rasgos fundamentales del estilo del maestro.

Procedencia desconocida.

H. 10; B. 47; EA 575-76 y 1510-15; T. (6); R. 2; BrBr 511 (con bibl. anterior); Studniczka, *Kalamis* 98, lám. 12c y 13c; Amelung, en *OeJh* 11 (1908), 196, 198, 202 s., figs. 73, 74; Robinson, en *AJA* 15 (1911), 483 et passim; lista pág. 489, núm. 3; Albizzati, en *JHS* 36 (1916), 389 s., fig. 10, 4; Lippold, *Kopien*, V, 10; Noack, en *JdI* 45 (1930), 206, fig. 8; Lehmann-Hartleben, en *JdI* 47 (1932), 38 s.; Langlotz, *Phidiasprobleme* 71, 97.

48. — FORTUNA.

Alto, 0,81 m. Mármol blanco.

Su tipo se repite bastante en la escultura romana (véase lista de Amelung, en EA 1185, donde nuestra estatua figura con el núm. 8). Amelung cree que deriva de un original de fines del siglo v (Amelung, *Vatican*, Museo Chiaramonti 62, donde corrige su hipótesis anterior sobre el origen helénístico), pero acaso sea creación clasicista romana como la de nuestro núm. 163.

Restauraciones: la cabeza; la mano izquierda; el antebrazo, y la mano derecha con el manojó de espigas.

De San Ildefonso.

H. 11; B. 48; EA 1516; T. (36); R. 38.

49. — CABEZA DE ATENEA.

Alto, 0,77 m. Mármol blanco, atribuida a Krésilas por Furtwängler.

Réplica de la cabeza de la Atenea de Velletri. La firmeza de los rasgos y su precisión metálica; las formas compactas; la grandeza que se ha definido como arquitectónica; en suma, todos los caracteres más salientes de la copia del Louvre y de

sus mejores réplicas están aquí perdidos, en parte por el intenso pulimento a que los restauradores antiguos sometieron la cara, en parte también porque la copia, probablemente de época de los Antoninos, era ya de suyo poco fiel al original, como se advierte en los profundos surcos que separan los mechones del pelo, en busca de un claroscuro que en el original no existía. El cuello tiene una base redonda producida por el recorte moderno de su forma triangular original.

Lista de copias en Mustilli, *Il Museo Mussolini*, página 120.

De San Ildefonso.

H. 92; B. 49; EA 1612-13; R. 86; Furtwängler, MW 306; Pfuhl, en JdI 41 (1926), 17, nota 4; Lippold *Plastik* 173, nota 4.

50. — BACO NIÑO.

Alto, 0,53 m. Mármol blanco.

Cabeza de un niño coronado de hiedra. Junto a la corona se ven orificios, quizá para añadir en bronce más hojas.

Procedencia desconocida.

H. 97; B. 50; EA 1621-23; R. 74.

51. — CABEZA DE UNA DIOSA.

Alto, 0,68 m. Mármol blanco.

Cabeza de una diosa (Juno en los catálogos anteriores), de tamaño menor que el natural, sobre busto moderno. El giro de la cabeza sobre el cuello sugiere que la estatua a que esta cabeza correspondía se encontraba en movimiento, pero el atributo de la diadema no es bastante para dar un nombre a la diosa. Podría ser una Diana, análoga, aunque la cabeza gira

en sentido contrario, a la de Itálica, en Sevilla (García y Bellido, EREP, núm. 155).

Obra romana tardía, tal vez de comienzos del siglo III d. C. De San Ildefonso.

H. 89; B. 51; R. 85.

53. — BUSTO DE HERAKLES.

Alto, 0,78 m. Mármol blanco.

Variación, muy estropeada, de un Herakles de mediados del siglo IV a. C., que ha llegado a nosotros en una excelente copia, el Herakles Landsdowne (BrBr 691-692) y en una serie de hermas con distintos atributos. La mayoría de éstas llevan en la cabeza un aro de atleta o una corona de chopo; más raras son las coronas de olivo, de roble, o, como en este caso, de hiedra. Probablemente toda esta serie se inspira en un original skopásico de mediados del siglo IV, muy influido por las creaciones de Policeto, sobre todo por el Doriforo.

De San Ildefonso (antes, de Odescalchi).

H. 96; B. 53; EA 1619-20; T. (7); R. 75; texto BrBr 691-92 (Preyss); texto BrBr 717-718 (Neugebauer).

54. — CABEZA DE LA AFRODITA KNIDIA.

Alto, 0,40 m. Mármol blanco.

La cabeza, el cuello y el comienzo del torso forman una sola pieza recortada en época moderna para insertarla en un busto de mármol policromo. La copia es una obra clasicista, fiel al original de Praxiteles, pero fría y seca. Mengs (*Opere*, ed. Azara, II, 1780, 7) hace de ella grandes alabanzas: "in tutto similissima a questa de la Venere del Vaticano, ma di una perfezione tanto maggiore, che non vi resta quasi compa-

razione". Le falta la punta de la nariz, que estuvo restaurada. Sobre la frente, una rozadura alargada.

Procedencia desconocida.

H. 116; B. 54; EA 1633-34; R. 91; Klein, *Praxiteles* 252, b, 5; Blinkenberg, *Knidia* 163 s., núm. III, 2.

55. — HERMES.

Alto, 0,53 m. Mármol blanco.

El rostro es una copia mediocre de un tipo de Hermes de mediados del siglo v, del que Curtius reúne veintisiete repeticiones. El representado no es Zeus ni Diónyos, como a menudo se ha dicho, sino Hermes. Curtius considera al tipo copia de un original del maestro del Zeus de Dresde.

H. 172; B. 55; EA 1656-57; T. (71); R. 76; Curtius, *Zeus und Hermes*, RM. ErgH 1, 54, núm. 3.

56. — HÉRCULES.

Alto, 0,61 m. Mármol blanco.

Cabeza colosal de Hércules, fragmento de una estatua adaptado a una herma en época moderna. El pelo, de bucles cortos y ganchudos, con un surco en el centro de cada uno, está ceñido por una banda enrollada, propia de los atletas. La barba, muy espesa, está esculpida a trépano con poco esmero. Las orejas, hinchadas y deformes, caracterizan al héroe como púgil.

Obra de fines del siglo II d. C., inspirada en un original del siglo IV a. C., con rasgos skopásicos:

Procedencia desconocida.

H. 109; B. 56; EA 1628-29; R. 82.

57. — JÚPITER.

Alto, 0,70 m. Mármol blanco.

Cabeza de Júpiter, con barba rizada y cabellera leonina. Es una de tantas obras romanas inspiradas en prototipos griegos del siglo IV a. C., análoga a la hermosa estatua núm. 5. Del Alcázar.

H. 86; B. 57; EA 1611; R. 73; F. Poulsen, *Greek and Roman Portraits in English Country Houses* 11, nota 1.

59. — HERMA DEL LLAMADO “SOLON”.

Alto, 0,45 m. Mármol blanco.

Herma de un personaje barbudo, algo semejante a las estatuas de Herakles y a la cabeza de Sófocles.

Procedencia desconocida.

H. 174; B. 59; T. (19); R. 83; Bernoulli, *Griechische Ikonographie* I, 39; FrW 1326.

60. — ANTINOO.

Alto, 0,97 m. Mármol blanco.

El busto rebasa un poco el borde inferior del pecho. La elevación del hombro izquierdo y la dirección que sigue el brazo en su nacimiento indica que, como en otros ejemplares análogos, el busto copia una estatua de cuerpo entero con el brazo izquierdo levantado y la cabeza inclinada hacia él, cerrando la composición. Todos los detalles de la faz y del pelo coinciden con los bustos que Marconi agrupa en la columna 248 de su estudio sobre los retratos de Antinoo (cf. bibl.; el tema ha sido, además, tratado por Lippold, *Ko-pien* 189 ss.; y sobre base numismática, por Holm, *Das*

Bildnis des Antinous, tesis doctoral, Leipzig, 1933). Los bustos de este grupo son copia muy fiel de una estatua de cuerpo entero perdida, obra de un escultor clasicista que había estudiado mejor que nadie el arte de los siglos v y iv. Con rasgos del Apolo del Tiber, de la Lemnia de Fidias, de un Diónysos del siglo iv, etc., supo forjar una unidad que es seguramente la creación más brillante de la plástica de la época imperial. De este prototipo, que la estatua del Prado copia, derivan los retratos de Antinoo con la cabeza vuelta hacia la derecha, con actitudes policléticas, etc. La fecha del original, como la de la mayor parte de las copias, ha de caer entre la muerte de Antinoo (130 d. C.) y la del emperador Adriano (138). El escultor era probablemente de Asia Menor (quizá de Afrodisias) o de Grecia.

De San Ildefonso y, antes, de la colección de Cristina de Suecia.

H. 235; B. 60; T. (10); R. 133; Dietrichson, *Antinoos*, núm. 82; Marconi, *Antinoo*, en *MonAnt* 29 (1923), col. 205, núm. 115.

61. — MUSA SENTADA (“ERATO”).

Alto, 1,62 m. Mármol blanco.

La copia de esta musa en el Vaticano, además de conservar la cabeza antigua, coronada de hiedra, tiene en su derecha un “pedum” o cayado —en parte antiguo— y sobre la roca, en este mismo lado, una máscara cómica. Quedan en ella, además, restos de un tercer “chitón” interior de manga larga. El original estaba, por tanto, caracterizado por su indumentaria y atributos como musa de la comedia, aunque no es seguro que en la época de su creación esta musa se llamase, como más tarde, Talía. No se sabe cuál era el atributo que antiguamente llevaba en su mano izquierda. En el dibujo que el holandés Van Heemskerck hizo de la musa del Prado en

Roma, en el siglo XVI, Paul-Gustave Hübner cree ver restos de un "tympañon" que habría desaparecido al colocar la lira en su mano izquierda, y que en cambio el restaurador del Vaticano reconstruyó con acierto. Por el contrario, en otra copia, en Wörlitz, Arnt (EA, serie II, 28) cree que parte de la lira es antigua.

Restauraciones: La cabeza, el brazo derecho, el antebrazo izquierdo, etc.

H. 49; B. 61; EA 1557; T. (22); R. 47; Lippold, *Vatican*, págs. 29 y sig.; Tormo, en BSEE, 1936, 11 ss.

62. — MUSA SENTADA ("URANIA").

Alto, 1,42 m. Mármol.

Las copias del mismo original están señaladas en el texto correspondiente al núm. 40 ("Caliope").

Restauraciones: la cabeza, antebrazo y mano derecha; brazo y mano izquierda, etc.

Sobre el estilo, época, etc., véase el núm. 69.

H. 54; B. 62; EA 1564; T. (25); R. 48; Tormo, en BSEE 1936, 11 ss.

63. — ESTATUILLA FEMENINA (ISIS?).

Alto, 0,74 m. Mármol blanco.

Es dudoso que la cabeza pertenezca al cuerpo; el pelo, ceñido por una diadema, cae en trenzas sobre los hombros, pero entre estas dos partes se interpone el cuello debido a restauración moderna. Aunque la falta de atributos no permite identificarla con seguridad, probablemente es una estatua de Isis o de una sacerdotisa de su culto, que lleva, según el ritual, el manto plegado en uno de sus tercios y sujeto sobre un hombro (sobre el tipo, véase Brendel, tex-

to de EA 4402). La forma arcaizante del plegado del manto constituye un rasgo frecuente en las estatuas isiacas. En la mano izquierda sostuvo acaso una sítula (que en las ceremonias de este culto contenía el agua del Nilo) y en la derecha un sistro.

Quizás obra del siglo I d. C.

Procedencia desconocida.

H. 6; B. 63; EA 1505; T. (37); R. 56.

65. — LA VENUS DEL POMO.

Alto, 1,78 m. Mármol blanco.

Por lo juvenil de su tipo, poco adecuado para la representación de Afrodita, se ha pensado que esta estatua podría ser efigie de Amygone, la amante de Poseidón (Jahn), o de Thetis, Anfitrite (Bernoulli), o, en general, de una diosa marina, a la que a menudo acompaña un delfín como atributo postizo de los copistas romanos.

Además de sus formas juveniles, el tipo original, tal como lo revelan las copias de Berlín (BrBr texto a lám. 675 dcha.; Lullies, *Die kauernde Aphrodite*, fig. 45), Atenas (EA 712) y ésta de Madrid, se caracteriza por la esbeltez de sus proporciones. El original podría datar de fines del siglo IV o comienzos del III, cuando se encuentran tipos similares, aunque independientes, en terracotas helenísticas (Kleiner, *Tanagrafiguren* 124; Lullies, op. cit., 70 s.), las cuales apoyan en la cadera el brazo izquierdo, del mismo modo que la estatua de Sófocles. El original reproducido por nuestra estatua aparece en una gema helenística (siglo II) con un Eros sobre el hombro izquierdo (D. K. Hill, en "Journal of the Walters Art Gallery" 1943, 66, fig. 6). El gusto clasicista que la estatua revela invita a darle una fecha más baja que la que en general se le atribuye: el año 150 a. C. sería un término prudente.

Ya Arndt, corrigiendo a Hübner, hizo notar la excelencia de la estatua del Prado. Comparada ésta con las copias de Berlín y de Atenas, se ve que el copista (acaso de época flavia) dio un nuevo carácter al plegado del manto, reduciendo el número de los pliegues y realzando el relieve y el armonioso diseño de los más salientes.

Restauraciones: la cabeza; el brazo derecho desde encima del codo; el jarrito; algunas porciones del “himation”, y parte de la base del pilar.

De San Ildefonso (antes, de Odescalchi).

H. 26; B. 65; EA 1538; R. 35; Bernoulli, *Aphrodite*, 367, 7.º.

67. — DIOSA.

Alto, 0,62 m. Mármol blanco.

En el texto correspondiente de EA reúne Arnd seis réplicas del mismo tipo. Deriva éste de un original griego del siglo v, del que es acaso copia la “Kore Albani”; pero entre ésta y aquélla media aparentemente una estatua romana —tal vez retrato de una emperatriz—, que modificó algunos rasgos del prototipo añadiendo, entre otras cosas, un sobrepliegue al “kolpos” del “chitón” (cf. Brendel, texto de EA 4425). Las réplicas más fieles son de tamaño natural; las menos, como ésta del Prado, simplifican mucho el rico plegado del manto. La forma del plinto permite asegurar, en este caso, que la estatua es posterior a la época del emperador Adriano.

Procedencia desconocida.

H. 8; B. 67; EA 1507; T. (43); R. 57; Lippold, *Kopien* 202; E. Paribeni, *Museo Naz. Romano. Sculture greche del V secolo*, núm. 118; V. Salis, en *JdI* 28 (1913), 18, nota 3.

68. — MUSA SENTADA (“CLÍO”).

Alto, 1,52 m. Mármol blanco.

No se conocen copias de esta escultura, ni su cabeza se parece a ninguna de las musas conocidas. Lippold (*Kopien*, pág. 169, y *Vatican*, pág. 69) la considera invención del escultor que copió las restantes musas del grupo del Prado. Según Arndt (EA, texto al núm. 1558), la cabeza no pertenece a la estatua; ninguno de los paralelos que para esta cabeza señala son réplicas de la misma.

Sobre estilo, época, etc., véase núm. 69.

Restauraciones: la nariz; los dos brazos y manos, con sus atributos (la corneta y los rollos). La cabeza es antigua, y probablemente pertenece a la estatua.

H. 50; B. 61; EA 1558-60; T. (21); R. 49; Tormo, en BSEE 1936, 11 ss.

69. — MUSA SENTADA (“POLIMNIA”).

Alto, 1,52 m. Mármol.

Son réplicas de este mismo tipo la “Clio” del Vaticano, la de la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague (núm. 393) y la de los Jardines Boboli, de Florencia (EA 290).

La serie grande de musas del Prado, que comprende los 37, 38, 40, 41, 61, 62, 68 y 69, procede probablemente de Tívoli. En su descripción de la villa que aquí tenía Adriano, escrita en 1556, Pirro Ligorio dice que durante el pontificado de Alejandro VI (1492-1503) se encontraron en el teatro de aquella residencia nueve estatuas de musas sedentes, y en la tercera redacción del mismo texto declara: “Le statue che sono state tolte da questo magnifico et ornatissimo luogo, primieramente sono quelle delle nove Muse che siedono, di marmo pario, che sono state trasportate nella vigna di Papa Clemente settimo, presso Roma sul colle detto Montemare

del Vaticano." Esta viña es la Villa Madama, construida por Clemente VII con planos de Rafael, y que recibió su nombre al habitarla Margarita de Austria (P. G. Hübner, en RA XII (1908), 359-363, lám. 17; Winnefeld, *Die Villa des Hadrian bei Tivoli*, JdI, Ergänzungsheft III, 1895, pág. 3, nota 14, pág. 153; Gusman, *La Villa Impériale de Tibur* 288 s., figuras 500-507). Cuatro musas de la serie, nuestros núms. 40, 41, 61 y 69, fueron dibujadas entre 1532 y 1536, probablemente en la Villa Madama, por el holandés Marten van Heemskerck (P. G. Hübner, op. cit.; Michaelis, en JdI VI (1891), 144, núm. 34a (nuestro núm. 61); 144, núm. 34b (nuestro núm. 69); 143, núm. 34a (nuestro núm. 40), y 143, núm. 34b (nuestro núm. 41); Huelsen, *Die Skizzenbücher Marten van Heemskercks* I, 20, lám. 35). Entre 1670 y 1689, el grupo figura en la colección de Cristina de Suecia, completado con una musa moderna en pie y con un Apolo sedente, obra de Nocchieri (Rossi, lám. CXI), que hoy se encuentra en los jardines de Aranjuez. Probablemente entonces hizo Nocchieri algunas de las restauraciones, o todas ellas (según Winckelman, *Werke* 2, 404, el autor de las restauraciones y del Apolo fue Ercole Ferrata). Como otras muchas esculturas que hoy se conservan en el Prado, de la colección de la Reina pasaron a la de Livio Odescalchi, y después al Príncipe de Erba, quien se las vendió a Felipe V. Maffei y Rossi las publicaron en 1704, cuando se hallaban en el palacio de Odescalchi.

Cada una de las figuras que en actitudes muy diversas dentro del tipo común integra el grupo, se caracteriza por sus esbeltas proporciones y por la graciosa composición de su vestido, en el que entran siempre la túnica ceñida por debajo del pecho y el manto que pasa sobre las piernas formando un rollo sobre el regazo para caer por delante o hacia un lado. La cabeza, en los casos en que la original se conserva (nos referimos a todas las réplicas), es pequeña y lleva una corona de hojas o de flores como muchas terracotas helenísticas. Todo ello, unido a la circunstancia de que las musas sedentes

tiene como asiento una peña relativamente alta, ha inducido a que se las considere obras de la escuela de Praxiteles, que en el relieve de la base de Mantinea esculpió un grupo de musas semejantes a éstas en su actitud e indumentaria (Ame-lung, *Die Basis des Praxiteles aus Mantinea*; Arndt, texto de EA 1568; Lippold, *Vatican* 68-70; Ídem, *Plastik* 301 s.). En el grupo original alternaban con las sedentes algunas musas en pie, seguramente la musa de la tragedia, la musa de la cítara y la llamada "Polimnia", del Vaticano, de la que es réplica nuestro núm. 106 (es ocioso dar nombre a las musas, porque la repartición de las artes entre ellas fue una labor de la romanidad tardía; cf. Bie, *Die Musen in der antiken Kunst* 103). La cuna del grupo se pone en la Atenas de hacia el año 300 a. C. por las razones señaladas y por la temprana caracterización de la musa trágica, bien conservada en la copia del Vaticano y sustituida aquí por una musa sedente. Para explicar cómo en el grupo del Prado los copistas no hicieron más que musas sentadas, reproduciendo dos veces uno de los tipos (los núms. 40 y 62) y dándonos en otros (38 y 68) casi por duplicado lo que sólo puede ser un mismo tipo, Lippold supone que el sitio que estaban llamadas a decorar exigía esa postura en la totalidad de las musas. Las figuras, que acaso en el original componían un verdadero grupo sobre un terreno común, se repetían más tarde aisladamente para colocarlas en nichos, conforme al gusto decorativo de los romanos. La mayoría de estas copias, y las adaptaciones que las acompañan, son trabajos áticos del siglo II d. C., época en que los originales se encontraban todavía en suelo griego.

Frente a la tesis del original griego único, se ha defendido la atribución de las musas a escultores neo-áticos que se inspiran en modelos de distintas épocas y de varios maestros. La última defensora de esta segunda tesis, K. M. Türr (*Eine Musengruppe hadrianischer Zeit*, Berlín 1971) considera que el grupo del Prado se compuso siempre de sólo ocho musas —y no de nueve, como afirmaba Ligorio—, destinadas a otros

tantos intercolumnios del teatro de la Villa Adriana. Sería por tanto obra de los últimos años del reinado de Adriano (†137 d. C.). Considerando que las figuras estaban destinadas a ser vistas iluminadas directamente por el sol, el escultor acentuó el plegado de los ropajes, pero sin oscurecer demasiado las líneas fundamentales de la composición de cada uno de los originales.

Restauraciones: la cabeza; el brazo izquierdo y otras menores.

H. 51; B. 69; EA 1561; T. (23); R. 50; Rossi, CXVII; P. G. Hübner, en RA 1908, pág. 361, IV, lám. XVII, arriba en el centro; Helbig, *Führer* I, pág. 177; Lippold, *Vatican*, pág. 35; Tormo, en BSEE 1936, 11 ss.

70. — HERMA DE DIÓNYSOS (?).

Alto, 0,61 m. Mármol blanco.

Arndt lo ha clasificado como creación arcaizante del siglo IV, contemporánea del "Sardanápalo" del Vaticano, pero el dictamen no parece muy feliz. La cabeza combina algunos rasgos del siglo V, como la forma de la barba y la disposición de sus bucles, todo ello aparentemente inspirado en los Hermes del tipo B de Curtius (*Zeus und Hermes*, RM, ErgH 1, 54 ss.; cf. núm. 55), con otros muy posteriores, como el modelado plástico del rostro, los bigotes enrollados en tirabuzón y el pelo de estilo praxitélico. La copia salió probablemente de manos de un escultor romano del siglo II d. C.

Procedencia desconocida.

H. 98; B. 70; EA 1624-25; R. 77.

71. — CABEZA FEMENINA ("VENUS").

Alto, 0,50 m. Mármol blanco.

Cabeza femenina de tamaño menor que el natural.
Procedencia desconocida.

H. 106; B. 71; EA 1626; R. 88.

72. — GUERRERO CON CASCO CORINTO SOBRE BUSTO CON ÉGIDA.

Alto, 0,78 m. Mármol blanco.

Cabeza juvenil, con yelmo corintio, sobre torso con égida en el hombro izquierdo. El conjunto está hecho con dos fragmentos de estatuas antiguas, de distinto mármol, hábilmente amañados por su antiguo propietario, el escultor Bartolomeo Cavaceppi, para lograr un busto de “Marte” que, después de publicado por su autor (sólo la cabeza), fue vendido a Azara por el mismo (cf. Michaelis). La cabeza es una copia de un original de época clásica que Curtius atribuye al maestro del discutido “Protesilao”, de Nueva York. El torso perteneció probablemente a una estatua de Júpiter con la égida (por este atributo el original tendría que ser posterior a la época de Alejandro), o a un personaje romano revestido con sus atributos (cf. Mariani, en “Notiziario Archeologico” III (1922), 7 ss.).

De la colección de Azara, que lo compró a Cavaceppi.

H. 123; B. 72; EA 1638-40; R. 70; Cavaceppi, *Raccolta d'antiche statue, busti, teste*, etc. II, 21; Michaelis, en “Archäologische Zeitung” 34 (1876), 154 s.; Curtius, en RM 49 (1934), 316.

73. — CABEZA DE UN NIÑO.

Alto, 0,35 m. Mármol blanco.

Obra romana, inspirada quizá en un modelo helenístico.
Procedencia desconocida.

H. 114; B. 73; EA 1632; R. 165.

74. — BUSTO DE BACANTE.

Alto, 0,30 m. Mármol blanco.

Busto de pequeño tamaño de una mujer, con el pelo caído sobre los hombros por detrás de las orejas. Rotura en el cuello. Sin pedestal.

Probablemente renacentista. Arndt admite su antigüedad como posible.

Procedencia desconocida.

H. 118; B. 74; EA 1792; R. 90.

75. — CABEZA DE SILENO.

Alto, 0,54 m. Mármol blanco.

Réplica de la cabeza de Sileno con el niño Baco en brazos, del Museo del Louvre. La copia es obra de fines del siglo II d. C., a juzgar por el grabado de las pupilas en forma de pelta y por las huellas que el taladro ha dejado en la barba y en el pelo.

De San Ildefonso (antes, de Odescalchi).

H. 119; B. 75; EA 1637; R. 81; Klein, *Praxiteles* 396, nota, núm. 5, al final de la lista de réplicas de la misma cabeza.

76. — HOMERO.

Alto, 0,53 m. Mármol blanco.

Retrato ideal de Homero, con la cabeza ceñida por un aro. La denominación es segura, aunque sólo se funda en la expresión inteligente y sensitiva de esta cabeza de ciego.



Copia de un original helenístico del siglo II a. C., del que existen unas veinte réplicas (Schefold, *Bildnisse* 142).

Del Alcázar.

H. 185; B. 76; ArndtBr 1015-1016; T. (84); R. 102; Bernoulli, *Griechische Ikonographie* I, 10, núm. 11.

77. — DEMÓSTENES.

Alto, 0,58 m. Mármol.

Buena copia de la cabeza de la estatua de Demóstenes, de Polyektos (hacia 280 a. C.), ligeramente inclinada y vuelta hacia la derecha según la postura del original. Por el desgaste que ha sufrido no se aprecian en este ejemplar las profundas arrugas de la frente contraída ni el modelado de la barba.

Procedencia desconocida.

H. 153; B. 77; T. (66); R. 98; Bernoulli, *Griechische Ikonographie* II, 71, núm. 19.

78. — CABEZA DE ARISTOGEITON.

Alto, 0,53 m. Mármol blanco.

Buena copia de la cabeza de Aristogeiton, el tiranicida que con Harmodios dio muerte a Hiparco, el hijo de Pisistrato. El grupo fue hecho en bronce en Atenas hacia 477 a. C. por el escultor Kritios y el fundidor Nesiotes, para sustituir a otro grupo más antiguo de los mismos tiranicidas, obra de Antenor, que Jerjes había llevado a Persia durante las guerras médicas. La copia del Prado no perteneció probablemente a una estatua, sino que formaba parte de una colección de bustos de personajes célebres, que Azara, y otros antes de él, desenterraron en las cercanías de Tívoli, en el inmenso olivar llamado "le Pisoni", situado a más de un kilómetro en línea recta de la

villa de Adriano. Es muy probable que la herma correspondiente a esta cabeza fuera la que en el siglo xv se encontraba en la iglesia de S. Maria in Pisoni, o Empesone, con la inscripción auténtica Ἀριστογείτων Θεοτίμου Αθηναῖος (Huelssen, en RM 16 (1901), 156, 4; Hauser, en RM 19 (1904), 176). El retrato de Aristogeiton no es ciertamente un retrato realista, pero tampoco tan remoto del individuo como se suponía antes del descubrimiento del retrato de Temistocles en Ostià (cf. Richter, *Three Critical Periods in Greek Sculpture* 6 s.).

Debemos al Prof. Langlotz la sugerencia de que las diferencias que se observan entre esta cabeza y la del Vaticano, por una parte, y la de los Museos Capitolinos, por otra, sean debidas a que la obra de Kritios fue una copia, lo más exacta posible, del original de Antenor robado por los persas y siglos más tarde devuelto por Antíochos.

Réplicas de la cabeza: 1) Roma, Vaticano (Amelung, en AA, 1921, col. 262; Beyen, *La statue d'Artémision*, lám. VI, frente pág. 24; Richter, op. cit., fig. 8). 2) Roma, almacén de los Museos Capitolinos (Mustilli, en BullCom 58 (1930), 113 ss., con tres láminas).

Restauraciones: la herma con la inscripción ΦΕΡΕΚΥΔΗΣ y la del hallazgo y restauración de Azara.

Hallado en Tívoli por Azara en 1779.

H. 176; B. 78; ArndtBr. 541-542; T. (62); R. 69; FrW 231; Bernoulli, *Griechische Ikonographie* I, 56; Hauser, en RM 19 (1904), 175 ss.; Lippold, *Griechische Porträtstatuen*, 26 ss.; Mustilli, en BullCom. 58 (1930), 117 s.; V. H. Poulsen, en "Acta Archaeologica" 8 (1937), 135; Lippold, *Plastik* 107.

79. — RETRATO VARONIL ("BIAS").

Alto, 0,57 m. Mármol blanco.

De antigüedad dudosa. De la colección de Azara.

H. 151; B. 79; R. 107; FrW 1325; Bernoulli, *Griechische Ikonographie* I, 46.

80. — EURÍPIDES.

Alto, 0,52 m. Mármol blanco.

Retrato de Eurípides, ejemplar poco valioso de un tipo que se conoce por unas veinticinco réplicas (Schefold, *Bildnisse* 94). La cabeza, que los romanos adaptaban a hermas, copia la de una estatua sedente creada hacia 330 a. C. por el mismo maestro que hizo el más famoso retrato de Aristóteles.

Acaso de la colección de Azara.

H. 186; B. 80; R. 93.

81. — MENANDRO-VIRGILIO.

Alto, 0,42 m. Mármol blanco.

Retrato de un poeta antiguo, identificado por Studniczka como Menandro, y con otros argumentos por Crome, seguido de Herbig y Carpenter, como Virgilio. La discusión entre los partidarios de una y otra tesis no está todavía resuelta (véase un buen resumen del estado de la cuestión de Hafner, *Späthellenistische Bildnisplastik* 93 ss.), pero lleva camino de resolverse nuevamente a favor de Menandro.

Existen alrededor de medio centenar de réplicas de este retrato.

Restauraciones: la nariz; parte de la barbilla, a la derecha; la herma.

De la colección de Azara.

H. 149; B. 81; T. (89); R. 97; Bérnoulli, *Griechische Ikonographie* 112, 12; Crome, *Das Bildnis Vergils* 69, 20.

82. — TORSO DE LA ATENEA DE MIRÓN.

Alto del torso sólo, sin plinto, 1,40 m. Mármol blanco.

Estatua de Atenea con peplo ático, abierto por el costado derecho, con "apotygma" ceñido por debajo del pecho. El torso es copia de la Atenea, de bronce, de Mirón, que formaba grupo con el sátiro Marsias en la Acrópolis de Atenas (Pausanias I, 24). La copia, aunque muy buena, nada añade a la espléndida del Museo de Francfort (*Antike Denkmäler* III, 9; referencias a otras copias en Lippold, *Plastik* 139, 9).

La cabeza es un vaciado de la de Dresde.

De San Ildefonso.

H. 43; B. 82; EA 1554; T. (11); R. 53.

83. — CABEZA DE UN MACHO CABRÍO.

Alto (sin basa), 0,40 m. Mármol blanco.

Seguramente formó parte de una estatua. Excelente obra romana, de comienzos del siglo II d. C., y quizá copia de un modelo helenístico.

De San Ildefonso.

H. 283; B. 83; EA, 1679; R. 170.

84. — EL SUEÑO.

Alto, 1,15 m. Mármol blanco.

La reconstrucción como alegoría del sueño es problemática. Recuerda un poco al Thánatos de la Galleria dei Candelabri, del Vaticano y tal vez tuvo como ésta un destino funerario. Aunque recuerda a obras de Praxiteles, tanto por la

actitud como por el tipo, es probablemente creación clasicista romana.

Restauraciones: la mano izquierda; la mano derecha; el hombro del mismo lado, etc. En la cabeza pueden presentarse algunas dudas, pero es probablemente moderna.

De San Ildefonso.

H. 70; B. 84; EA 1599-1601; R. 9; Furtwängler, en "Bulletino dell' Instituto" 1877, 158.

85. — ADOLESCENTE DESNUDO.

Alto, 1,61 m. Mármol blanco.

Aunque por la suavidad del modelado se ha fechado alguna vez el prototipo de esta figura en el siglo IV a. C., sus más próximos paralelos se encuentran en la estatuaria de la primera mitad del siglo V, en obras tardías de estilo severo, como la diosa del Palacio de los Conservadores, o la llamada "Hestia" Giustiniani, que tiene una faz similar a la del adolescente de Madrid, enmarcada también por largos bucles y que apoya, en la cadera, como él, el dorso de la mano. El tipo pretende aquí ser peloponésico. Su cabeza se asemeja un poco a la del Triptolemo del relieve de Eleusis y a la del Niño de la Espina, otra obra clasicista. V. H. Poulsen ha considerado la estatua de Madrid como la "parodia de una obra de estilo severo". La estatua dista mucho, en efecto, de las obras clásicas y habrá de considerarse como uno de los ejemplos en que los romanos revelan su gusto por el estilo severo. De hecho Sichtermann la considera un modelo de clasicismo, como el de los retratos de Antinoo, y coetánea de éstos.

Restauraciones: las piernas desde debajo de las rodillas, el brazo derecho.

Procedencia desconocida. De San Ildefonso (antes, de Odescalchi).

H. 69; B. 85; EA 1593-98; R. 13; P. Paris, en RA 1901 (II), 316, láms. XIX, XX; Lehmann-Hartleben, en "Die Antike" V (1929), 97 ss., láms. 13-16; V. H. Poulsen, en "Acta Archaeologica" VIII (1937), 126; Lippold, *Plastik* 104; Borda, *La Scuola di Pasiteles*, 90; Sichtermann en "Madriider Mitteilungen" I (1960), 155 ss.

86. — LA VENUS DE LA CONCHA.

Lám. 8

Alto, 1,61 m. Mármol blanco.

Obra quizá de época claudia. La disposición del manto se encuentra a menudo en esculturas romanas análogas, pero no guarda relación directa con ningún modelo clásico —cf. EA 5021 (Lippold)—. El significado erótico de la concha es probablemente romano también, y su más antiguo documento se encuentra en Plauto, *Rudens* III, 3, 42: "te ex concha natam esse autumant, caue tu harum conchas spernas" (cf. Jamot, en *Mon Piot* 2 (1895), 177 ss.).

Restauraciones: la parte inferior del manto, los pies y el plinto. En el manto hay dos inscripciones modernas, PRAXITELIS OPVS, a la izquierda, y B. ROVIRA. I. V. D. EREXIT. 1533, sobre la pantorrilla derecha.

Procedencia: Sagunto (cf. núm. 44).

H. 62; B. 86; EA 1573; R. 21; Albertini, en "Anuari Inst. Est. Catal." IV (1911-12), 413.

87. — DIÓNYSOS-BACO.

Alto, 1,73 m. Mármol blanco.

Las varias réplicas existentes difieren entre sí no sólo en calidad, sino en pormenores tales como la inclinación de la cabeza, el tipo de peinado, el diseño de los bucles que caen sobre los hombros, etc. (cf. estudio comparativo de Amelung, *Vatican II*, págs. 429 ss.). Entre estas réplicas destacan la del Vati-

cano (cabeza y torso) y la cabeza de Chatsworth House, más jugosas que la del Prado, si bien menos completas que ésta (cf. EA 3921. Sobre un tipo paralelo a éste, cf. texto EA 3963, a veces muy próximo a él, y AfrIt. III (1930), 173, fig. 37).

Con este tipo estatuario ha llegado a nosotros una de las más nobles figuras de Diónyos creadas por el arte antiguo; combina el carácter apasionado del dios con el efecto de dignidad y poder que su aparición produce. Furtwängler atribuyó el original a la última época de Praxiteles, opinión que Rizzo ha hecho suya en la más reciente monografía sobre el gran maestro del siglo IV. Frente a esta atribución se han propuesto otras. A Klein corresponde el mérito de haber reconocido que el soporte es una imitación del Hermes de este mismo Museo (núm. 39), y de atribuir la estatua primero a un hijo de Praxiteles y, más tarde, sin ahondar en su estudio, a un artista de comienzos del siglo III. Amelung, tomando en consideración la mezcla de rasgos del siglo V y del IV (patentes sobre todo en la cabeza de la estatua del Vaticano), la composición de la figura y el tipo de peinado, que parece haberse conservado mejor en la estatua de Madrid y que recuerda al de la Leda de Timotheos, la supone obra de un escultor de la escuela de este maestro. También es posible que, como en otras estatuas de composición análoga, tengamos aquí una creación del clasicismo helenístico.

Restauraciones: el brazo derecho desde el hombro; el izquierdo desde el codo; la pierna izquierda desde debajo de la rodilla hasta el tobillo. Las restauraciones parecen hechas en dos épocas diferentes.

Adquirido en Italia por Velázquez.

H. 18; B. 87; EA 1527-31; R. 8; FrW 1485; Furtwängler, MW 571; Ídem, en JHS 21 (1901), 215; Amelung, *Vatican* 258; Klein, *Praxiteles* 407; Ídem, en OeJh XIV (1911), 110; Rizzo, *Prassitele* 76 ss., lám. CXV; Picard, *Sculpture* IV, 313 ss., fig. 129.

88. — DIADÚMENO.

Lám. 2

Alto, 2,02 m. Mármol blanco.

Copia excelente del Diadúmeno de Policleto. El brazo derecho, obra de un restaurador que interpretó la estatua como la de un héroe que dispara su arco hacia abajo (por esto Hübner le llama Meleagro), debiera estar doblado por el codo en ángulo recto, dirigida la mano, como la izquierda, hacia la nuca.

El original, en bronce, fue la obra maestra de la última época de Policleto (hacia 420 a. C.), tan estimada por los antiguos como el Doriforo, pero más desenvuelta sobre los mismos principios y más rica en expresión espiritual, como si a última hora se hubiera hecho sentir en el escultor argivo la influencia de Fidias. La cinta tensa que señala el relieve plástico del pelo, mucho más acusado que el del Doriforo, parece también inspirada por las cabezas de algunas estatuas de Fidias (Atenea Lemnia, Diadúmeno).

Probablemente es ésta la mejor de todas las copias existentes. El Diadúmeno de Delos, que conserva íntegras las piernas y el brazo derecho, es un interpretación helenística más que una copia. Conforme al gusto de su época (hacia el año 100 a. C.), los brazos y la cabeza tratan de dar una impresión de volumen espacial ajenos a Policleto y a su época, y tanto en los planos de la cabeza como en el movimiento de la pierna retrasada se asemeja a la Herculana menor (Kleiner, *Tanagra-figuren* 232 s.).

La aljaba que aparece en el soporte de la estatua de Delos ha dado pie para pensar que el Diadúmeno no es un simple atleta, sino Apolo. El original de Policleto encontrábase probablemente en Atenas, donde se hicieron las copias en mármol.

Restauraciones: el brazo derecho; las piernas desde las rodillas.

De San Ildefonso.

H. 65; B. 88; EA 1578-84; EA 866-68 (texto de Amelung sobre el vaciado); T. (73); R. 3; Furtwängler, MW 438 ss., fig. 68; P. Paris, en *Mon Piot* 4 (1897), 53-75, láms. VIII-IX; Bianchi Bandinelli, *Policleto*, lám. XII, 63, 64; Süsserott, *Gr. Plastik des 4 Jh, Zeitbestimmung*, 129 s., lám. 26, 1; Lippold, *Plastik* 166, 6; Picard, *Sculpture* II, 293 s.

89. — HYPNOS.

Lám. 9

Alto, 1,50 m. Mármol blanco.

Esta perfecta personificación del sueño fue creada, según la mayoría de los autores, en la segunda mitad del siglo IV a. C., tras una larga elaboración, en la que el daimon del mundo subterráneo, impersonal, torvo, hermano de Thánatos —la Muerte—, se va convirtiendo en un joven de rasgos dulces y carácter apacible (“lékythoi” áticos de fondo blanco en los que Hypnos aparece ya sin barba, pero todavía con alas en los hombros). El original, del que tenemos aquí la copia más completa entre las estatuas mayores, era un bronce, consagrado acaso en un santuario de Asklepiós, como símbolo de las propiedades curativas del sueño. De la cabeza sola existe una copia mejor, en bronce, en el Museo Británico, y otra, muy retocada, en el mercado de Roma (ésta en mármol). La comparación de las dos cabezas revela que el autor de la copia del Prado no pretendió reflejar fielmente la expresión de inalterable serenidad que irradiaba el original. Así, por ejemplo, acentuó la forma de doble arco del labio superior, con lo cual dio a la boca un movimiento y un calor exagerados y falsos; la expresión del bronce, con sus líneas más tensas, es “de suave, pero a la par firme e irresistible seriedad”. Una colección particular alemana poseía hace años una buena réplica del torso (v. Schrader). El mismo original se encuentra reproducido en numerosas estatuillas de bronce.

Los lagartos del tronco se han interpretado como protectores del sueño (FrW), o como símbolos del andar silencioso

(Arndt, en BrBr). De todas formas, son motivos pintorescos con los que el copista del siglo II —época de Adriano— trataba de embellecer el monótono tronco de árbol que sirve a la estatua de soporte.

Los documentos antiguos no atribuyen una estatua de Hypnos a ningún escultor, a pesar de que las muchas copias de esta estatua indican que el original era famoso. Por razones estilísticas se ha atribuido a Praxiteles (semejanza de la cabeza y del peinado con el Apolo Sauróktonos —Klein Arndt, etc.—); a Skopas (anchura de los pómulos, composición en tijera —“chiasmós”—, análoga a la de algunas figuras del friso del Mausoleo, semejanza con el Asklepiós de un grupo de Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek, núm. 92- Furtwängler, Lippold); en fin, a Leochares, por la grandeza de la concepción, que la hace digna de este “último gran escultor de dioses” (Schrader). Más probable que éstas sería la atribución a los hijos de Praxiteles, en los primeros decenios del siglo III, que es cuando la estatua debe fecharse por su composición y movimiento. La copia es probablemente del segundo cuarto del siglo II d. C.

Procedencia desconocida. Según “tradicción oral bastante incierta” (Hübner), adquirido al Duque de Frias por la Casa Real.

H. 39; B. 89; EA 1549-50; T. (55); R. 5; BrBr 529; FrW 1287; Brunn, en “Annali dell’Istituto”, 40 (1868), 354 (= “Griechische Götterideale”, 28 s.); Winnefeld, *Hypnos*, 8 ss.; Furtwängler, MW 648 ss.; Bulle SchM 100; Klein, *Praxiteles* 133 ss.; Colignon, *Statues funéraires* 341; Cumont, *Le symbolisme funéraire*, 397 (2), 413 (1); Schrader, *Hypnos*, 85 BWP, passim; Lippold, *Plastik* 252 s.; Muthmann, 147 (25).

90. — RELIEVE CON SÁTIRO Y MÉNADE.

Alto, 0,70 m.; ancho, 0,67; fondo, 0,09. Mármol blanco.

Relieve neo-ático, con un sátiro y una ménade (los tipos 23

y 24 de Hauser). Ambos se dirigen hacia la derecha bailando. La ménade viste un peplo desceñido y abierto por todo el costado derecho, y hace sonar un pandero; delante de ella hay un tirso que parece caer. El sátiro que la sigue toca una doble flauta, sujeta a su cabeza por correas, y lleva sobre el hombro izquierdo una piel de pantera.

Repetición de las dos primeras figuras del relieve de Nápoles y de otros neo-áticos de diversas épocas. El del Prado parece de la de los Flavios.

De San Ildefonso.

H. 286; B. 90; EA 1687; T. (86); R. 104; Hauser, *Die neu-attischen Reliefs* 18, núm. 23; Fuchs, *Vorbilder*, 141 s.

91. — CABEZA DOBLE DE IO O DE ISIS.

Alto, 0,35 m. Mármol blanco.

Su interpretación es insegura. Los cuernos de ternera sugieren los nombres de la heroína Io y de la diosa egipcia Isis, que desde época helenística se encuentran identificadas algunas veces en las fuentes literarias (cf. Roscher, *Lexikon der Mythologie*, s. v. Isis, col. 439 s.).

Procedencia desconocida.

H. 95; B. 91; EA 1616-18; R. 72.

92. — RETRATO DE UN ESTRATEGA.

Alto, 0,64 m. Mármol blanco.

Ejemplar de una serie de retratos de estrategas, probablemente todos áticos, en los que se representaba al personaje desnudo, con casco corintio y lanza. Las copias romanas reproducen sólo la cabeza, adaptándola a una herma. Las piezas más bellas de la serie son el retrato de Pericles, obra de Krési-

las, y la cabeza Pastoret, de la Gliptoteca Ny Carlsberg. La cabeza del Prado ha sido comparada con una de Berlín que no es réplica de ésta (Blümel, *Katalog der Sammlung antiker Skulpturen* IV, K 128, láms. 10 y 11), aunque, como ella, debe de pertenecer a la época de la guerra del Peloponeso. Más semejante es una cabeza del Palacio Corsini Lung'Arno, de Florencia —EA 4072-73—).

La copia, según se deduce de las abundantes huellas del trépano que quedan entre los bucles del cabello, es de la época de los Antoninos.

Procedencia desconocida.

H. 180; B. 92; R. 114; Kekule von Stradonitz, *Strategenköpfe* (Abh. der Berl. Akad, 1910), 13 s., 32.

93. — ESTATUA FEMENINA (“MELPÓMENE”).

Alto, 1,53 m. Mármol blanco.

Restauraciones: la cabeza y el cuello; el antebrazo derecho; el antebrazo izquierdo y el plinto con la inscripción “Melpómene”. Está repasada de tal modo, que incluso cabe dudar de su antigüedad.

Procedencia desconocida.

H. 44; B. 93; EA 1553; T. (20); R. 52.

94. — HOMERO.

Alto, 0,54 m. Mármol blanco.

Retrato ideal de un viejo, con poblada barba y espesa cabellera, ceñida por un aro. Por la semejanza con la efigie de Homero reproducida en las monedas de Amastris, créese retrato del poeta (Lippold, *Griechische Porträtstatuen* 93; Schefold, *Bildnisse* 158, 2; 172, 1), y no de Hesiodo, aunque

un mosaico de Tréveris reproduce la misma cabeza con este nombre. Es una creación clasicista del siglo I a. C., de la cual existen doce réplicas (una de ellas el núm. 104), y se ignora el paradero de otras siete.

Procedencia desconocida.

H. 171; B. 94; EA 1655; R. 96; Bernoulli, *Griechische Ikonographie I*, 27, núm. 8.

95. — TORSO DE AFRODITA (?).

Alto, 0,80 m. Mármol blanco.

De esta escultura existen numerosas réplicas, todas ellas de tamaño menor que el natural y casi siempre destinadas al adorno de fuentes. Los ejemplares que conservan la cabeza original —revelan que, además de cubierta por el manto, la cabeza llevaba una diadema, lo cual parece indicar que se trata de una diosa, y no de una ninfa. Pero la identificación de la estatua con una Afrodita Pontia o Euploia, del círculo de Praxiteles y de hacia 350 a. C. es inadmisibles, pues, como ya señaló Amelung, y después Klein y Ashmole, el contraste entre la línea sinuosa del costado derecho y la casi vertical del izquierdo, es imposible en Praxiteles y en su círculo. La estatua tiene su origen formal en el clasicismo de la segunda mitad del siglo II a. C.

Procedencia desconocida.

H. 31; B. 95; EA 1542; T. (3); R. 20; Bernoulli, *Aphrodite* 374, núm. 9; Amelung, texto de EA 2081-82; Klein, *Vom antiken Rokoko* 98 s., fig. 41; Kraemer, en RM 38-39 (1923-24), 183; Lippold, *Plastik* 298, 9.

97. — APOLO.

Alto, 1,75 m. Mármol blanco.

La parte media es el fragmento de una estatua vestida con peplo ceñido por un ancho cinturón y con un manto sobre la espalda. Se ha solido interpretar esta estatua como un Apolo citaredo, y como tal ha sido restaurada. Sin excluir tal posibilidad, ha de señalarse también que acaso sea resto de una Nike, distinta, aunque comparable por el tipo, a un hermoso torso de Filadelfia.

Restauraciones: la parte superior del torso, las piernas desde las rodillas, los pies y el plinto. La cabeza parece moderna también; si es antigua, su mal estado de conservación y los muchos retoques a que ha sido sometida le quitan todo valor; tampoco cabe decir si corresponde a la porción antigua del torso.

Procedencia desconocida.

H. 15; B. 97; EA 1522-25; T. (26); R. 25.

98. — HERMES.

Alto, 0,47 m. Mármol blanco.

Efigie en herma del dios que dio nombre a este género de esculturas. El ejemplar del Prado encabeza la lista de copias del llamado por Curtius tipo D de hermas clásicas de Hermes, porque permite ver con suma claridad la complicada disposición del pelo y de la barba. El prototipo era un original ático de mediados del siglo v.

Cf. los núms. 15 y 55.

Procedencia desconocida.

H. 155; B. 98; EA 1651-52; T. (74); R. 112; Curtius, *Zeus und Hermes*, RM. ErgH 1, 62 ss. (de la lista de diecinueve copias hay que deducir las enumeradas en texto de EA 4980-84, col. 24); Lippold, *Plastik* 180.

99. — CABEZA DE BRONCE.

Lám. 10

Alto, 0,45 m. Bronce de pátina oscura, olivácea. Los defectos de fundición están reparados ya de antiguo con parches redondos (dos en la frente, uno en la parte baja de la sien izquierda) y cuadrados o rectangulares (uno en la frente, otro en la barbilla).

La cabeza, perteneciente sin duda a una estatua colosal, representa a un hombre joven, de hermosas facciones, con espesa cabellera de bucles revueltos. La mitad izquierda de la cara está aplastada consecuencia de un golpe. La nariz presenta deterioros en la punta y en la base. Faltan en la cabeza algunos bucles, y toda la región de la nuca, así como parte de la mandíbula derecha. Las demás piezas ajustan entre sí perfectamente.

Se ha interpretado esta escultura de modos muy diversos. Los anteriores catálogos del Prado (B. y T.) veían en ella la cabeza de un Dioscuro; Kieseritzky la interpretó, sin más, como Alejandro; Arndt, con dudas, como Demetrio de Falerón (original helenístico); Buschor, como retrato de un joven con rasgos de Alejandro (el perfil recuerda un poco al de Alejandro en el mosaico de Nápoles). El único signo que en rigor sugiere la idea de un retrato es la disposición de los bucles sobre la frente, lo cual es muy poco en este caso. El carácter individual, de que a primera vista parece dotado el rostro, débese sólo a las deformaciones que el original ha sufrido. El perfil derecho, el único que puede dar una idea del aspecto antiguo de la cabeza, muestra una ideal cabeza de atleta —un Herakles, un Meleagro o lo que se quiera— evidentemente forjado en el siglo IV (rasgos del Efebo de Maratón, Herakles Landsdowne y sus muchas variantes, Meleagro del Vaticano y Villa Medici, cabezas lisípeas, etc.), pero ejecutado ya, precisamente por esta mezcla de rasgos de estatuas célebres, a comienzos del siglo III, acaso por un seguidor de Lisipo. La excepcional calidad de la estatua nos hace creerla original, y no copia.

De San Ildefonso (antes, de Odescalchi).

H. 113; B. 99; T. (13); R. 213; Arndt-Br 491-493; Kieseritzky, en AM XXIV (1899), 481, nota 1; Buschor, *Das hellenistische Bildnis*, 9.

100. — JENOFONTE.

Alto, 0,69 m.; la cabeza sola, 0,38. Mármol blanco.

Retrato de Jenofonte en sus años de madurez, con barba corta y pelo descuidado. Ya antes de conocerse su identidad había sido clasificado como retrato de un poeta o filósofo del siglo IV. El nombre que ahora se le atribuye está confirmado por el hallazgo de otra copia del mismo original, sobre una herma con la inscripción $\Xi\epsilon\nu\omicron\phi\omega\nu$, en una tienda de antigüedades de El Cairo (Adriani, en Arch Class I (1949), 39 ss., lám. XI). Adriani se siente inclinado a fechar el original en los últimos decenios del siglo IV por su semejanza con los retratos de Aristóteles y Eurípides, y aventura la hipótesis de que su autor haya sido Lisipo. Copia de época severiana.

Procedencia desconocida. Quizá de la colección de Azara.

H. 177; B. 100; R. 110; Arndt-Br 869-870; Adriani, op. cit. 40, lám. XII, 1.

101. — HÉRCULES.

Alto, 1,49. Mármol blanco.

El tipo recuerda a un Herakles anterior a la mitad del siglo V a. C. que hoy se considera obra probable de Mirón y que fue muy popular en época romana incluso para retratos (v. número 432). La mejor copia del original es, sin duda, la estatuita de Boston. En esta versión libre del Prado se copian solamente los rasgos generales del tipo, haciéndolo más esbelto y llevando los hombros hacia atrás en un gesto del atleta de circo. La obra es en todos los sentidos mediocre.

Restauraciones: la cabeza; el antebrazo y la mano derecha; la clava; las dos piernas desde las rodillas.

De San Ildefonso (antes, de Odescalchi).

H. 37; E. 101; EA 1548; R. 30.

102. — SÓFOCLES.

Alto, 0,57 m. Mármol blanco.

Herma de Sófocles viejo, con larga barba rizada y el pelo sujeto por un aro. Las líneas de las cejas convergen sobre la nariz en un ángulo bastante pronunciado.

Copia de una creación clasicista del siglo I a. C., muy posterior, por tanto, al retrato del Laterano y seguramente derivada de él. A juicio de Schefold, su autor podría ser el mismo que hizo el retrato clasicista de Homero (v. núms. 94 y 104). La identificación se funda en un busto del Vaticano con inscripción antigua y en un medallón conocido por dibujos. Se conservan veintisiete repeticiones de este retrato, la mejor de las cuales es seguramente la del Museo Británico.

Procedencia desconocida.

H. 178; B. 102; R. 111; Bernoulli, *Griechische Ikonographie* I, 130, núm. 14.

103. — HERMA DOBLE, DE DOS FILÓSOFOS.

Alto, 0,53 m. Mármol blanco.

Los personajes retratados, muy semejantes entre sí, son seguramente dos filósofos epicúreos, que tienen bastante parecido con el fundador de la escuela. Por ello creíase antaño que esta herma representaba a Epicuro y a Metrodoro. Uno de los dos, el de cara menos larga, con un gran deterioro en la mejilla y en la sien izquierda; es probablemente Kolotes, el más devoto

discípulo de Epicuro y el más enconado enemigo de las demás escuelas filosóficas; el otro es un desconocido de la misma escuela (quizá Polyainos o Idomeneus).

Hay otras réplicas en Munich, Roma (Capitolino) y Venecia.

Copia de un original del siglo III a. C.

Procedencia desconocida.

H. 147; B. 103; EA 1643-45; T. (52); R. 100; Bernoulli, *Griechische Ikon.* II, 126, núm. 26; Heckler, en AA (1938), 233; Schefold, *Bildnisse*, 209.

104. — HOMERO.

Alto, 0,61 m. Mármol blanco.

Cabeza de Homero, réplica del núm. 94 (v. lo dicho allí).
De la colección de Azara.

H. 170; B. 104; ArndtBr 955-956; R. 95; Bernoulli, *Griechische Ikonographie* I, 26, núm. 7.

105. — BACO.

Alto, 0,98 m. Mármol blanco.

Obra romana de buena calidad. Compárese: Baco de Torrente (García y Bellido, EREP, núm. 82).

En el borde del plinto, la inscripción de Azara.

Hallada en Tívoli por Azara en 1779.

H. 20; B. 105; EA 1532 dcha.; R. 28.

106. — MUSA (TORSO).

Alto, 0,68 m. Mármol blanco.

Es copia de un original griego que se supone algo posterior al año 300 a. C., original relacionado con la Herculana Menor y derivado de ella, del cual existen varias copias. La más bella y completa es la del Vaticano, llamada sin razón Polimnia. Hay otras copias en Copenhague; Roma, torso en la Villa Borghese, Ant. Comunale, etc. (V. lista en Lippold, *Vatican*, pág. 41.)

Tormo la incluye en el grupo de las musas sedentes.

Quizá del Buen Retiro (Ponz VI, 104; H., pág. 11 s.).

H. 47; B. 106; EA 1532; T. (76); R. 61.

107. — GRIEGO DESCONOCIDO.

Alto, 0,52 m. Mármol.

Podría derivar de un modelo del siglo IV a. C. La copia es de comienzos del siglo II de la Era.

Procedencia desconocida. Acaso de la colección de Azara.

H. 181; B. 107; ArndtBr 659-660; R. 108.

108. — HERAKLES.

Alto, 1,50 m. Mármol blanco.

Copia mediocre, seguramente de un Herakles de Skopas, semejante al Landsdowne y contemporáneo de él.

De San Ildefonso (antes, de Odescalchi).

H. 36; B. 108; EA 1545-47; R. 31; texto BrBr 691-92, lista, núm. 27 (Preyss).

109. — JABALÍ.

Alto del conjunto, 0,83 m.; longitud del animal, 0,35. Mármol blanco.

Probablemente formaba parte de una estatua con el núm. 9 (v. lo dicho acerca de éste).

De San Ildefonso.

H. 338; B. 109; T. (2); R. 197.

110. — AQUILES.

Alto, 0,75 m. Mármol.

Copia adrianea de un original helenístico representando a Aquiles con el cadáver de la amazona Penthesilea. El grupo, reconstruido por Berger, se atribuye al periodo 150-100 a. C.

Restauraciones: la nariz; el busto y otras menores.

De las colecciones de Cristina de Suecia y Odescalchi pasó a La Granja, y de aquí al Prado.

H. 188; B. 110; ArndtBr 483-484; R. 99; E. Berger, en *Festschrift K. Schefold*, 1967, 61 ss.

111. — VACA EN ALTORRELIEVE.

Alto, 0,80 m. Mármol blanco.

Compañera del núm. 6 (v. éste).

Restauraciones: la cabeza y la mitad del cuello; las cuatro patas; la cola.

De San Ildefonso. Antes, de Cristina de Suecia y de Odescalchi.

H. 336; B. 111; texto de EA 1698; R. 195; Amelung, en RM 22 (1908), 5, nota 1; Mustilli, *Il Museo Mussolini*, 27.

112. — TIBERIO.

Alto, 2,05 m. Alabastro y bronce.

La cabeza, los brazos, las piernas y el cetro son de bronce dorado al fuego; las ropas, de alabastro gris y amarillo, más fino el de la coraza que el de las demás partes. En el borde inferior de ésta y en los hombros hay varias restauraciones. Esta coraza probablemente es antigua.

Restaurado por Pierre Monnot (1657-1733), el cual, en 1696, hizo el busto de Odescalchi y bajorrelieves para su palacio. Forma pareja con el núm. 174.

De San Ildefonso; antes, en la colección de Odescalchi (Documenti IV, 336).

H. 77; B. 112; R. 212.

113. — ROMANO DESCONOCIDO.

Alto, 0,77 m. Mármol blanco.

Época de Lucio Vero, aunque no retrato del Emperador. Procedencia desconocida.

H. 239; B. 113; R. 149.

114. — DOMITIA LUCILLA (?).

Alto, 0,62 m. Mármol blanco.

Busto de una dama romana, con peinado piramidal, de mediados del siglo II d. C. F. Poulsen cree reconocer en ella a la misma mujer representada en un retrato de la Gliptoteca Ny Carlsberg, de Copenhague y en otros de Hannóver, Florencia, etc., a los que Leschi añade un busto de Chercel, y Graindor, otro del Museo de El Cairo. El mismo F. Poulsen cree ver en ellos una serie de retratos de Domitia Lucilla (105-155 d. C.), madre de Marco Aurelio, en diversos momentos de su vida. La identificación, aunque verosímil, no es aceptada por Wegner (en "Aegypt. Mitt." 8 (1938), 226 s.)

ni por el mismo incorporada a su iconografía de los Antoninos.
Del Alcázar.

H. pág. 166 (núm. 37), lo considera moderno; B. 114; ArndtBr 758; F. Poulsen, en RA 36 (1932), 69 s., fig. 19; Ídem, en "Acta Archaeologica" 15 (1944), 192, fig. 7. Wegner, op. cit.

117. — DAMA ROMANA.

Alto, 0,62 m. Mármol blanco.

Retrato de una dama romana con el peinado que usaba Julia, la hija del emperador Tito (como Julia figura en los inventarios antiguos, en Hübner y en Barrón). Este tocado se caracteriza por llevar delante un voluminoso copete rizado, como una cofia, y en la coronilla un gran moño redondo. Aunque el peinado es típico de la época flavia, la longitud del busto, que desciende hasta más abajo del pecho, indica que el retrato fue hecho ya en época de Trajano. Todo el busto está bien conservado, lo mismo en la parte delantera que en la posterior, con el tronco vertical en que se apoyan el cuello y la cabeza.

Comienzos del siglo II d. C.

Del Alcázar.

H. 264; B. 117; EA 1675-76; R. 156; Bernoulli, *Römische Ikonographie II*, 2, 41 y 50; F. Poulsen: *Greek and Roman Portraits in English Country Houses* 71.

118, 120, 180 y 182. — FRAGMENTOS DE UN SARCÓFAGO ÁTICO.

118. — Alto, 0,83 m.; ancho, 1,31; fondo, 0,08.

120. — Alto, 0,83 m.; ancho, 0,89; fondo, 0,08.

180. — Alto, 0,82 m.; ancho, 0,77; fondo, 0,15.

182. — Alto, 0,81 m.; ancho, 0,78; fondo, 0,06.

Cuatro relieves, de mármol, de un sarcófago ático, con

escenas de la boda y muerte de Aquiles. La zona del frente, partida en dos (núms. 118 y 120), representa la ceremonia del armisticio que con motivo de la boda hicieron los griegos y troyanos. Agamenón, en compañía de Ulises y Aquiles, sacrifica a Zeus y lo invoca para que descargue su cólera sobre aquellos que quebranten la tregua. A la izquierda de Ulises, cinco guerreros en armadura y un caballo simbolizan al ejército de los aqueos. A la derecha de Aquiles (fragmento número 120) se encuentran varios soldados de Ilión, tocados con gorro frigio, y entre ellos Paris, que asiste a la ceremonia armado de su arco y acompañado de su caballo. Agamenón viste manto y coraza con "gorgoneion"; Ulises, túnica "exomis" y su gorro característico ("pilos"); a sus pies, en escala menor que la de las figuras, hay un ternero destinado al sacrificio.

El fragmento núm. 180 representa la boda de Aquiles y Polixena, y comprende cuatro figuras en primer término y tres en segundo. Polixena va envuelto en un manto que le cubre la cabeza. Aquiles viste túnica corta, clámide y botas cerradas; en la mano derecha lleva un objeto indeterminado (roto, pero no las "tabulae nuptiales"). En el margen izquierdo, tras la primera figura femenina, se ve parte de un troyano con gorro frigio, que hubo de pertenecer al lado principal, e indica que esta parte del sarcófago se encontraba a la derecha de aquélla.

La última escena del drama encuéntrase en el fragmento 182, incompleto por el lado izquierdo. Aquiles, herido (en el tendón que lleva su nombre) por la flecha de Paris, parece a punto de desplomarse en brazos de sus compañeros, Paris, vestido a la oriental, con túnica "manicata", clámide, gorro frigio y pantalón ceñido a los tobillos, sostiene el arco en la izquierda y señala la herida que acaba de producir al más temible enemigo de Troya. Salvo éste, los relieves presentan en el fondo una decoración de hojas de acanto y en la parte baja algunos denticulos (éstos son modernos). El sarcófago, que Robert calificó de obra provincial, es de origen ático. Cabezas como las de Aquiles y Polixena, además de la forma típica de

las obras de los talleres áticos, tienen las cejas representadas mediante una profunda línea incisa. El mismo origen revelan la técnica con que están labrados los paños, la composición de las escenas y la decoración de hojas de acanto que recubre el fondo. El relato se inspira en un poema o, con más probabilidad, en una novela en prosa de época tardía. Rodenwaldt cree advertir la mano de un colaborador poco hábil en el fragmento 120, de ejecución menos feliz que la otra mitad de la misma escena.

Comienzos del siglo III d. C.

Restauraciones: en el fragmento 120, la cabeza de Aquiles, la del guerrero del extremo derecho, un trozo del fondo.

Procedencia desconocida. De San Ildefonso.

H. 292; B. 118, 120, 180 y 182; T. (60), (63), (90); R. 186; Rodenwaldt, en "Anuario del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos" 1934 (*Homenaje a Mérida II*), 439 ss.

119. — AUGUSTO.

Alto, 0,50 m. Mármol blanco.

El retrato responde a las fórmulas de la iconografía del Emperador en sus años de madurez (tipo de Prima Porta, del año 20 a. C. en adelante), pero tiene un aire más juvenil, como los primeros retratos de Octaviano. El pelo del flequillo forma una "horquilla" sobre el ojo izquierdo, casi en el centro de la frente, y una "uña" sobre el derecho.

Procedencia desconocida.

H. 193; B. 119; T. (18); R. 121; Bernoulli, *Römische Ikonographie II*, 1, 39, núm. 64.

120. — Véase núm. 118.

121. — RETRATO DE UN NIÑO.

Alto, 0,56 m. Mármol blanco.

Los detalles de este peinado coinciden con el de los retratos de Augusto posteriores al año 20 a. C. (tipo del Augusto de Prima-Porta), pero se encuentran también entre los miembros de su familia y acaso en particulares. Para F. Poulsen puede ser éste un muchacho cualquiera de época de Augusto. Curtius lo interpreta primero como Tiberio, “repetición evidente y estropeada por los retoques” de un busto de Leningrado, que seguramente representa al mismo personaje. También como Tiberio niño lo había interpretado Hübner. Posteriormente, el mismo Curtius asocia ambos retratos en su grupo G retratos de Augusto con el togado de Otricoli, en el Vaticano, que Lippold, F. Poulsen y otros incluyen en la lista de supuestos retratos de C. Caesar, hijo de Agripa. Por la dificultad de dogmatizar en este campo de los retratos de los familiares de Augusto, damos a este retrato el título impreciso que acompaña al número.

Época de Augusto.

Del Alcázar.

H. 197; B. 121; EA 1663-64; R. 120; Bernoulli, *Römische Ikonographie* II, 1, 39, núm. 67, fig. 8; F. Poulsen, *Porträtstudien in norditalienischen Provinzmuseen* 16; Curtius, en RM L (1935) 306 s., 319; Curtius en RM 55 (1940), 58, continuación de nota 1, pág. 57.

122. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Alto, 0,58 m. Mármol.

Puede ser retrato de un griego desconocido —quizá un poeta bucólico como Teócrito—, o cabeza muy expresiva de una figura de género (esclavo, pescador, labriego, etc.). Möbius lo identifica con Bruto; Hafner con Anibal.

Procedencia desconocida. Del Alcázar.

H. 260; B. 122; R. 152; ArndtBr 507-508; Möbius, en "Arch Eph. 1953-4 III, 207 ss.; Hafner, en "Madrider Mitteilungen", 14 (1973), 143 ss.

123. — ANTONINO PÍO.

Alto, 0,96 m. Mármol blanco.

La cabeza pertenece al tipo del retrato del Vaticano, Croce Greca 595, que se distingue de los retratos más antiguos del mismo Emperador (tipo de Formia) por pequeños cambios en la fisonomía y en el peinado, como por ejemplo, la reducción de los dos bucles en forma de cola de golondrina que caen sobre el centro de la frente, a dos rizos curvos que componen una especie de pinza de cangrejo. Este tipo "Croce Greca" surge probablemente al conmemorar Antonino Pío sus Decennalia en el año 148. Del Alcázar; según B., adquirido por Velázquez en Italia.

H. 209; B. 123; T. (47); R. 127; Bernoulli, *Römische Ikonographie* II, 2, 144, núm. 50; Wegner, *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit* 133.

124. — ADOLESCENTE ("NARCISO").

Alto, 1,16 m. Mármol blanco.

A juzgar por el gran número de copias existentes, el original era una famosa creación, seguramente un bronce, un tercio menor que el natural, de la escuela de Policeto. Su fecha caería en el último cuarto del siglo v a. C. Todos los elementos de su composición, incluido el apoyo del brazo detrás de la cadera, existían de antemano en originales de Policeto. Los rasgos áticos de algunas copias débense a los copistas. El nombre de Narciso, que acompaña tradicionalmente a estas estatuas, se ha desechado hace tiempo. Una de las copias está caracterizada como Hermes o Hypnos por las

alas que lleva en la cabeza. En otra aparece acompañado de un pequeño ídolo de Afrodita. Por esta circunstancia, y porque las gemas le dan a menudo los atributos de un cazador, Furtwängler propuso la denominación de Adonis. Collignon ve en él una intención funeraria. Como quiera que sea, probablemente se trata de una figura mitológica de sentido elegíaco, no de un atleta.

Restauraciones: la parte superior de la cabeza; el brazo izquierdo; el derecho (la mano es antigua); la dos piernas desde encima de las rodillas; el soporte y el plinto, con la inscripción **NARCISO**.

De San Ildefonso.

H. 71; B. 124; EA 1602; R. 4; Pfuhl, en *JdI* 41 (1926), 27, nota 2; Lippold, *Plastik* 165, 8.

125. — ROMANO DESCONOCIDO.

Alto, 0,98 m. Mármol blanco.

Espléndido retrato de un romano del Bajo Imperio.

Delbrück lo considera muy relacionado con el coloso de Constantino en el Palazzo dei Conservatori y producto del mismo taller. Para Jucker, retrato juvenil de Constantino mismo.

Procedencia desconocida.

H. 257; B. 125; R. 140; ArndtBr 910; L'Orange, *Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts*, 64, 138 (núm. 89); Delbrück, *Spätantike Kaiserporträts* 126; H. Jucker, en *Festschrift K. Schefold*, Basel 1965, 123 s.

126. — BUSTO VARONIL.

Alto, 0,64 m. Mármol blanco.

De antigüedad dudosa.

Del Alcázar.

H. 221; B. 126; R. 147.

128. — FRAGMENTO DE UN VASO MARMÓREO CON ESCENA BÁQUICA.

Alto, 0,56 m. (lo antiguo, 0,31); ancho, 0,45; fondo, 0,04. Mármol blanco.

El grupo principal se repite en un relieve del Vaticano y en otro de Dresde. En estos dos ejemplares Diónysos lleva un tirso y le sigue un sátiro del tipo Hauser 22, pero en ambos falta la frescura de la invención helenística tardía que el relieve del Prado conserva mejor que ningún otro. La copia neo-ática podría ser de época de Augusto.

Restauraciones: la parte más alta y la baja desde las rodillas de las figuras.

Colección de Odescalchi. De San Ildefonso.

H. 288; B. 128; EA 1689; R. 177; Amelung, *Vatican II*, 708; Fuchs, *Vorbilder*, 158.

130. — CICERÓN.

Alto, 0,63 m. Mármol blanco.

Retrato de Cicerón. Lo único antiguo que hay en él es la mayor parte del busto, de mármol cristalino dorado, con el plinto y la inscripción *M. CICERÓN. AN. LXIII* (= "M. Cicerón, que vivió 64 años", y no "a los 64 años de edad"). El resto es postizo moderno, copia del busto de Apsley House,

hecha seguramente en Roma, donde se conservaba (Villa Mattei) el busto de Londres antes de adquirirlo Wellington en 1816. Ganado por la autenticidad de la inscripción, Hübner lo dio todo por antiguo, y en el mismo error incurrió Bernoulli en el tomo primero de su iconografía. Poco después de publicarse éste, Aldenhoven notó la diversidad de los mármoles y señaló la equivocación. En el prólogo del segundo tomo de la misma obra, Bernoulli reconoce su error, y desde entonces el busto ha dejado de figurar en los repertorios iconográficos.

La parte antigua parece de época de Augusto por el tipo de letra, y algo posterior por la forma del busto.

Procedencia desconocida.

H. 191; B. 130; R. 226; Bernoulli, *Römische Ikonographie* I, 135 ss., lám. X; id., id., II, 1, pág. VI; Aldenhoven, *Zu der Cicerobüste in Madrid*, en "Archäologische Zeitung" XLIII (1885), 235; Furtwängler, *Antike Gemmen* III, 351, nota 3; F. Poulsen, texto de EA 3038-3041; Tormo, HH 64 ss.; Schweitzer, *Die Bildniskunst der römischen Republik* 93, nota 1.

131. — LAS ERINNIAS (FRAGMENTOS DE RELIEVES).

Alto, 0,47 m.; ancho, 0,62. Mármol blanco.

Las figuras del primer término, probablemente las Erinias o Furias, son fragmento de un relieve con escenas de la leyenda de Orestes, como las del sarcófago de Husillos, en el Museo Arqueológico Nacional (García y Bellido, EREP, núm. 249, lám. 174. El mismo y otros ejemplos en Robert, *Sarkophag-Reliefs* II, núm. 156 ss.). En el otro fragmento se ve a una vieja de aspecto rústico, que, asomada a la ventana de una casuca con tejado a dos aguas, gesticula hacia alguien, quizá hacia unos caminantes, en escena análoga a la de un sarcófago de la Villa Pamfili, de Roma (Robert, op. cit., III, núm. 436, lám. CXXI). Ambos fragmentos son de la época de los Antoninos.

Restauraciones: el relieve está compuesto de piezas independientes, reunidas en el Renacimiento, y a las que el restaurador añadió, de su propia mano, otras partes.

Procedencia desconocida.

H. 293; B. 131; EA 1697; R. 187.

133. — RETRATO DE UN JOVEN.

Alto del busto (sin peana), 0,40 m. Mármol blanco.

La época del retrato viene señalada por su gran parecido con los retratos de Tiberio, semejanza que ya fue notada por Hübner. Podría ser el Emperador mismo en su adolescencia u otro de los príncipes julio-claudios, quizá Druso el Menor.

Procedencia desconocida.

H. 200; B. 133; R. 154; Bernoulli, *Römische Ikonographie* II, 1, 152, núm. 44.

135. — ROMANO DESCONOCIDO.

Alto, 0,86 m. Mármol blanco.

Época flavia.

Del Alcázar.

H. 220; B. 135; ArndtBr 1025-1026.

136. — BACO.

Alto, 1,16. Mármol blanco.

Obra romana del siglo II d. C.

Restauraciones: la estatua está recompuesta con fragmentos y toda ella retocada.

De San Ildefonso.

H. 19; B. 136; R. 27.

138. — DAMA ROMANA.

Alto, 0,56 m. Mármol blanco.

Buen retrato de época severiana.

Procedencia desconocida.

H. 271; B. 138.

139. — DAMA ROMANA.

Alto del busto, 0,38 m.; la cabeza sola, 0,21. Mármol blanco.

Época de Constantino.

Procedencia desconocida. Del Alcázar.

H. 265; B. 139; R. 161.

140. — FRAGMENTO DE UN SARCÓFAGO.

Alto, 0,60 m.; ancho, 1,40. Mármol blanco.

Relieve rectangular, fragmento de un sarcófago. En el centro, Prometeo, sentado en una roca, modela como un escultor la figura del primer hombre. Al pie de la roca que le sirve de asiento hay un vaso con arcilla de modelar. El hombre recién creado yérguese sobre un pedestal triangular, que muestra en una de sus caras la figura de un sátiro en relieve, y como si ya tuviera vida, vuelve su cabeza hacia Minerva, que coloca sobre ella la crisálida. Este tipo de Minerva, que

se encuentra a menudo en relieves romanos, deriva de una hermosa Atenea de la escuela de Fidias, quizá la Atenea Hephaisiteia de Alkamenes (cf. Langlotz, *Alkamenes-Probleme* 11). A espaldas de ella vuela una Psique, con alas de mariposa. Detrás de Prometeo se encuentran dos deidades femeninas, una vestida con túnica y manto (¿Tellus?) y otra desnuda, la cual, como personificación de las aguas, sostiene en la izquierda un vaso del que mana un río y brota una planta acuática; a sus pies, un toro acostado. En el lado izquierdo del relieve, junto a la supuesta figura de Tellus, se ven restos de un árbol.

Obra de mediados del siglo II d. C.

Procedencia desconocida.

H. 290; B. 140; R. 185; Robert, *Die antiken Sarcophag-Reliefs* III, 3, núm. 352, pág. 438 s.

145. — JOVEN ROMANO.

Alto, 0,75 m.; la cabeza y el cuello, 0,31. Mármol blanco.

La cabeza pertenecía con seguridad a la estatua de un "togatus velatus". Su identificación como Augusto, que se ha venido repitiendo desde el siglo pasado, carece de fundamento. Probablemente es el retrato de un particular. El modo de estar tratado el flequillo, con punzadas profundas en los ángulos que forma el pelo, basta para fecharlo con seguridad a fines de la época de Claudio o comienzos de la de Nerón.

Restauraciones: todo el busto y parte del velo.

Procedencia desconocida.

H. 196; B. 145; R. 119; Bernoulli, *Römische Ikonographie* II, 1, 39, núm. 66.

146. — ESTATUILLA FEMENINA.

Alto, 1,10 m. Mármol blanco.

La falta de atributos impide, como en otros casos, la identificación. Las figuras con que hasta ahora se ha comparado, aunque no son réplicas de la misma, están restauradas en época moderna como Ceres. El ensanche de la silueta hacia los pies y la masa de pliegues que cae entre las piernas hacen pensar en la imitación de un prototipo helenístico, de mediados del siglo II a. C. (v. gr. fragmento de Megalópolis, Horn, *Stehende weibliche Gewandstatuen in der hellenistischen Plastik* 55, lám. 28, 1).

Restauraciones: los dos brazos desde el codo, el pie izquierdo, con la porción adyacente del vestido, y el plinto. La cabeza es antigua, pero no pertenece a la estatua.

Procedencia desconocida..

H. 7; B. 146; EA 1506; R. 59.

147. — CARACALLA NIÑO (?).

Alto, 0,70; la cabeza y el cuello, 0,32. Mármol blanco, de grano fino, compacto, lavado.

Retrato de un príncipe de la época de los Severos, evidentemente el mismo que aparece en el Arco degli Argentari, con mucha probabilidad el joven Caracalla, aunque en los catálogos de los Museos figura a menudo como Geta (cf. Budde, *Jugendbildnisse des Caracalla und Geta* y crítica de Gross, en "Deutsche Literaturzeitung" 75 (1954), 164 ss.). Budde encabeza la serie de ejemplares de este mismo tipo con el espléndido retrato de las Termas 615 y fecha el grupo hacia el año 202/3 d. C.

Procedencia desconocida.

H. 213; B. 147; R. 130; Bernoulli, *Römische Ikonographie* II, 2, 202, núm. 19, 203.

152. — BUSTO DE UNA ROMANA DESCONOCIDA.

Alto, 0,56 m. Mármol blanco.

Buen retrato de la segunda mitad del siglo II d. C.
Procedencia desconocida. Del Alcázar.

H. 272; B. 152; R. 150.

154. — RETRATO DE UN CELTA.

Alto, 0,86 m. Mármol blanco; busto en jaspe negro, veteado de claro.

Cabeza de un personaje, caracterizado como celta por el “torques” que lleva al cuello, con un colgante en forma de media luna. De época de Trajano. Reinach lo cree un jefe celtibérico, sin fundamento.

Del Alcázar.

H. 258; B. 154; ArndtBr. 1027-1028; R. 168; FrW 1568; Reinach, en RA XIII (1889), 190 s.

155. — APOLO.

Alto, 1,10 m. Mármol blanco.

El tipo de esta hermosa estatua parece relacionado, pese a ciertas diferencias de actitud y acción, con el del Apolo de Cirene (*British Museum, Catalogue of Sculpture* 2, 222, Becatti, en BullCom LXIII (1936), 111 ss., Pfeiff, *Apollo* 139 ss.), que responde a una creación helenística de comienzos del siglo III, llegada a nosotros a través de diversas variantes. Un dibujo de De Cavalleriis reproduce a nuestro Apolo cuando éste se encontraba en la colección Farnese, de Roma (“in aedibus Farnesianis”); la referida lámina dice

además al pie: "Opus Timantidis", lo cual parece indicar que el artista habría firmado la estatua en una inscripción que hoy ha desaparecido. Como observa Lippold, aunque el nombre Timantidis es imposible tal como De Cavalleriis lo transcribe, no lo sería ya en la forma Timanthidis. Tal vez el dibujante hizo la atribución por su cuenta recordando y citando mal el pasaje de Plinio XXXVI, 35: "(Apollo) eum qui citharam in eodem templo (ad Octaviae porticum) tenet Timarchides fecit", aunque es extraño que en este caso se hubiera esforzado tanto en encontrarle un autor, lo cierto es que hoy no se ven restos de ninguna inscripción.

No se conoce de esta estatua ninguna réplica, pero el tipo se encuentra en otras estatuas de Apolo, de Diónyos e incluso de Afrodita (cf. Brendel, texto de EA 3959). El manto, demasiado largo, parece un expediente de los copistas romanos para producir un efecto bueno sin gran derroche de imaginación (cf. Waldhauer, *Ermitage II*, 154, y Brendel, en "Gnomon" 12 (1934), 234). Ni aun esto puede atribuirse a prototipos helenísticos. El Apolo de Cirene es, como queda apuntado, lo más próximo que en este período puede señalarse.

Probablemente época de los Antoninos.

Estuvo, como se ha indicado, en la colección Farnese.

De San Ildefonso.

H. 16; B. 155; EA 1526; R. 16; Lippold, en *JdI XL* (1925), 161 ss.

156. — ROMANO DESCONOCIDO.

Alto (sin peana), 0,74. Mármol blanco (en la cabeza) y mármol africano (en el busto).

Probablemente de época de Nerón.

De San Ildefonso.

H. 261; B. 156; R. 167.

157. — RETRATO VARONIL (“ESCIPIÓN”).

Alto, 0,78 m.; la cabeza sola, 0,26. Mármol blanco.

Retrato de un viejo con la cabeza afeitada. Su antiguo nombre de Escipión es, como en otros muchos retratos semejantes, infundado. Hoy en día se cree que los personajes de este tipo, con cabeza afeitada y a menudo (aunque no en este caso) una marca cruciforme en ella, representan a sacerdotes del culto de Isis, o a personajes célebres de la época de la República, con cicatrices de heridas recibidas en los campos de batalla. Wolters (en *JdI* 5 (1890), 213 s.) creía reconocer aquí el retrato de Ennio como el copiado en el mosaico de Monnus, en el Museo de Tréveris.

Obra imperial, aunque dentro de la tradición del retrato republicano.

H. 190; B. 157; R. 115; Bernoulli, *Römische Ikonographie* I, 42, número 23; Dennison, en *AJA* 9 (1905), 12.

160. — ESTATUILLA SEDENTE DE UN FILÓSOFO.

Alto, 0,56 m. Mármol blanco.

A diferencia de los filósofos, que presentan parte del torso desnudo, los poetas retratados en actitudes semejantes llevan siempre un “chitón” por debajo del manto, como las famosas estatuas de Poseidipo y del Pseudo Menandro. El respaldo y el cojín de nuestra estatuilla, análogos a los de la estatua de Metrodoro en Copenhague (F. Poulsen, *Ikonographische Miscellen* 73 ss., fig. 21, láms. 31-35; Schefold, *Bildnisse* 120, 4), indican que el filósofo pertenecía a la escuela epicúrea. No es fácil que se trate del mismo Epicuro, pues éste, divinizado por sus seguidores, se sienta en un trono de mármol como los dioses, pero podría ser muy bien uno de sus sucesores, como

Metrodoro o Hermarco, de los que se conocen estatuas análogas (Schefold, loc. cit., y notas en pág. 210).

En época romana se copian a menudo las estatuas de estos filósofos epicúreos, unas veces en gran tamaño, para decorar jardines; otras en miniatura, para los interiores.

Copia romana mediocre de un original helenístico de la primera mitad del siglo III a. C.

Restauraciones: la cabeza (del Pseudo Séneca); los dedos de la mano derecha; toda la parte baja de la figura y del asiento.

De San Ildefonso.

H. 84; B. 160; EA 1610; R. 66; Clarac 848 a, 2143 b; Bernoulli, *Griechische Ikonographie* II, 166.

161. — ANTONINO PÍO.

Alto, 0,94 m. Mármol blanco. El torso, de jaspe amarillo rojizo.

Retrato de Antonino Pío del mismo tipo que el número 123, pero de proporciones mayores; en muy mal estado de conservación.

Del Alcázar.

H. 208; B. 161; R. 126; Bernoulli, *Römische Ikonographie* II, 2, 144, núm. 49; Wegner, *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit* 133.

162. — ESTATUA FEMENINA.

Alto, 1,80 m. Mármol blanco.

La actitud de la figura y el estilo de sus paños hacen suponer que es copia de una estatua de comienzos del helenismo, cuya indumentaria fecha Horn en la primera mitad del siglo III a. C. por comparación con la figura de la sirvienta de

la estela de Archidike, de Pegasai (ésta, en JdI XXXVIII-IX (1923-24), 115, fig. 16).

Restauraciones: la cabeza; el cuello; la mano izquierda; la mano derecha y la porción de manto que sostiene, etc.

De San Ildefonso.

H. 25; B. 162; EA 1537; R. 58; Horn, *Stehende weibliche Gewandstatuen in der hellenistischen Plastik*, RM, 2 ErgH 27.

164. — ESTATUA DE UNA MUJER.

Alto, 2,03 m. Mármol blanco.

Aunque la estatua no tiene réplicas, ha sido bien agrupada por Hekler con otras tres (Torlonia, Ny Carlsberg, Louvre) del mismo tipo clasicista. Hekler la consideraba, sin razón, como una contaminación de la Hera Barberini y de la Démeter de Venecia. Las resonancias del siglo V aparecen confusas en este ejemplar por la agitación de los paños, que Hekler, engañado por la fecha de la cabeza y en la creencia de que ésta pertenecía al cuerpo, consideraba característica de la época de Claudio. El torso pertenece en realidad a la época de los Antoninos; la cabeza, a mediados del siglo I.

Restauraciones: la parte delantera del cuello; la cabeza, que es antigua y muy bella, pero ajena al torso; el antebrazo y la mano derecha, etc.

De San Ildefonso y, antes, de la colección de Odescalchi.

H. 83; B. 146; EA 1607-09; R. 67. Hekler *Römische weibliche Gewandstatuen* (Münchener Archäol. Studien, 1909) 154 s., 225, tipo VI (añádase a la lista dada aquí una estatua acéfala de Portoguardo: F. Poulsen, *Porträtstudien in norditalienischen Provinzmuseen* 59, 2, fig. 142).

165. — NIÑO CORRIENDO (BRONCE).

Alto, 0,90 m. Bronce, pátina olivácea.

Se ha dudado con frecuencia de su antigüedad (Barrón, Ricard), tal vez porque el rostro produce la impresión de una escultura del *quattrocento*, pero es ciertamente obra antigua, y, a juicio de Arndt, de Bulle y de Lippold, original helenístico, de un tipo conocido por terracotas e incluso por algunos bronceos como el *Eros* de la colección Pierpont Morgan, de Nueva York (Richter, *Metrop. Mus. of Art. Greek, Etruscan and Roman Bronzes*, núm. 131, cf. también el sátiro reproducido por Klein, *Vom antiken Rokoko* 82). El tipo (de la estatua en particular no se conocen réplicas) nace a comienzos del siglo III, en la prolongación de la línea de estatuas en movimiento que representan el *Hypnos* núm. 89 y otras análogas; el signo común a esta nueva serie es que la estatua se apoya en una sola pierna Arndt y Bulle lo suponen obras de un taller de Asia Menor.

Restauraciones: la mano izquierda, la barra introducida en el pie izquierdo (el orificio es antiguo) y el plinto.

Procedencia desconocida.

H. 72; B. 165; R. 210; BrBr 514 (Arndt); Bulle, SchM 101; Lippold, *Ladas*, *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften* 1948, 6, pág. 34; Lippold, *Plastik* 337, nota 6; M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age* 138, fig. 545.

166. — ESTATUA DE UN PRÍNCIPE JULIO-CLAUDIO.

Alto, 2,18 m. Mármol blanco.

El cuerpo está representado en actitud de estatua policlética y envuelto en un manto de tradición griega, que acaso fue incorporado a las estatuas imperiales por influencia directa del escultor Menelaos, que trabajaba en Roma en época de Augusto (cf. la figura de "Orestes" en el grupo Ludovisi de "Orestes y Electra" que firma *Menelaos, discípulo de Stéphanos*, BrBr 309, Borda, *La Scuola di Pasiteles* 92 ss., y sobre

el influjo de Menelaos en este tipo de estatuas, Lippold, *Kopien* 196, Borda, 144 s.). La estatua imperial, en actitud policlética y con este manto que hace compatible el desnudo griego con el sentido romano de la decencia, nace ya en época de Augusto (Lippold, *Vatican*, núm. 559, lám. 55) y perdura entre sus sucesores inmediatos.

Restauraciones: la cabeza, que pretende ser la de Augusto; el brazo derecho desde el hombro; la mano izquierda y parte del brazo desde encima de la muñeca; el pie y la pierna izquierda desde la mitad de la pantorrilla.

De San Ildefonso (antes, de Odescalchi, ya restaurada).

H. 75; B. 166; EA 1604; R. 62; Muthmann 111.

167. — ARIADNA.

Longitud, 2,56 m. Mármol blanco.

Ariadna está representada aquí cuando, dormida en una playa de Naxos, fue abandonada por Teseo y hallada por Diónysos, que había de hacerla su esposa. El original encontrábase probablemente en un santuario de Diónysos, bien aislado como en esta copia, bien acompañado de las estatuas del dios y de su cortejo, como parece indicar una moneda de Perinto en que el grupo está reproducido (M. Bernhardt, *Dyonysos und seine Familie auf griechischen Münzen*, "Jahrbuch für Numismatik" I (1949), 125, lám. VI, 18). Figuras de Ariadna que guardan cierta relación con ésta se encuentran a menudo en pinturas, sarcófagos y mosaicos romanos. De las estatuas de bulto —Vaticano (BrBr 167; Helbig, *Führer* 208; Amelung, *Vatican*, núm. 414, lám. 57; Lippold, *Plastik*, lám. 122, 4) y Florencia (BrBr 168; Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age* 145 s., fig. 624)—, la mejor es la del Vaticano, de cuyo original la nuestra es una variante, debida a un escultor de la época de los Antoninos, aunque Amelung la tuvo por copia de un original helenístico más antiguo

que el reproducido en la estatua de la colección pontificia, de la cual se diferencia por su postura más extendida, porque el manto no cubre su cabeza y envuelve las piernas de manera más sencilla.

Colección de Cristina de Suecia; después, Odescalchi.
De San Ildefonso.

H. 41; B. 167; EA 1552; R. 55; Amelung, *Vatican II*, pág. 640; W. Müller, en *RM* 53 (1938), 164, 173; Lippold, *Plastik* 347, 3.

168. — ESTATUA “THORACATA”.

Alto, 2,03 m. Mármol blanco.

Estatua de un jefe, probablemente un emperador, revestido de coraza y “paludamentum”. El arnés —del tipo conocido como “coraza musculosa”— está adornado con relieves; en el centro del pecho, un “gorgoneion”; en el borde de los pectorales, SS enlazadas; debajo del pecho, dos Victorias, cada una de ellas con un escudo, adornando un trofeo; más abajo, roleos y pequeñas rosetas que arrancan de la parte inferior de la coraza y se prolongan por los costados.

Tanto el estilo de la estatua como el de los relieves que adornan la coraza, permiten fecharla en la segunda mitad del siglo I d. C., o más exactamente, a fines de la época flavia o comienzos de la de Trajano.

Restauraciones: la cabeza; el brazo derecho desde el hombro; el brazo izquierdo desde encima del codo, la parte central de la estatua desde la cintura hasta el comienzo de los muslos, etc.

De San Ildefonso (antes, de Odescalchi).

H. 81; B. 168; EA 1606; R. 64; Wroth, en *JHS* VII (1886), 132 (núm. 47); V. Rohden, en “*Bonner Studien*” I, 15; Mancini, *Le statue loricatae imperiali*, en *Bull Com L* (1923), 185 (núm. 42); Sieveking, *Eine römische Panzerstatue in der Münchner Glyptotek*, 91 *BWP* (1931), 16, nota 2.

170. — AUGUSTO COMO “TOGATUS VELATUS”.

Alto, 2,18 m. La cabeza y el cuello, 0,32. Mármol blanco.

La estatua, mucho y mal restaurada, representa a Augusto como “togatus velatus”, en función de sacerdote. La cabeza no pertenece al cuerpo ni éste es de época de Augusto, sino lo más pronto de la de Adriano, según se deduce tanto de la técnica con que está labrado como del tipo de toga, en la cual el borde del “sinus” no desaparece debajo del “balteus” sobre el hombro izquierdo, como acontece en los togados más antiguos, sino que sigue una dirección paralela a él. También la postura de la pierna izquierda, ligeramente desplazada hacia un lado, y el hecho de no estar cubierta en casi toda su longitud por el borde inferior de la toga, señalan una fecha dentro del segundo cuarto del siglo II d. C. (cf. Goethert, en RM 54 (1939), 216 ss.). La cabeza perteneciente al torso ni siquiera estaba cubierta con velo.

La cabeza de Augusto tiene rasgos de sus retratos juveniles, especialmente, como hace notar Bernoulli, las orejas muy separadas. El tipo es, desde luego, anterior al de Prima-Porta (cf. núm. 119), quizá entre 30 y 20 a. C. No conocemos réplica de él, pero se aproxima bastante al retrato del Museo Torlonia núm. 306 (Curtius, en RM 55 (1940), 45, lám. 6), caracterizado también por la anchura del rostro al nivel de los ojos y por la forma trapezoidal de la frente.

De San Ildefonso. Antes, de Cristina de Suecia y de Odescalchi.

H. 78; B. 170; EA 1605; R. 63; Bernoulli, *Römische Ikonographie* II, 1, 39, núm. 63; Montini, *Il ritratto di Augusto* 70.

172. — TRAJANO.

Alto, 0,93 m.; la cabeza sola, 0,33. Mármol blanco.

Retrato de Trajano. La cara está casi desprendida del resto de la cabeza.

Procedencia desconocida..

H. 202; B. 172; ArndtBr 1002-1003; Gross, *Bildnisse Traians* 133, apéndice núm. VII.

173. — PUTEAL CON ESCENAS BÁQUICAS.

Alto, 1,08 m.; diámetro superior, 0,87. Mármol blanco.

El tema fundamental del relieve es el encuentro de Diónysos y Sileno, acompañado de otras escenas: sacrificio a un dios campestre: un sátiro adorna con una guirnalda una herma de Diónysos o Priapo, detrás de un árbol a cuyo pie hay un altar con fuego; tres sátiros, uno que derrama el contenido de un odre en una cratera, y otros dos que caminan hacia la izquierda tocando flautas (al fondo, escalera, rama de árbol, tirso y cortina con flecos). Una columna de basa ática y capitel corintio, coronada por un ánfora, separa la escena anterior de la siguiente; aquí un sátiro barbudo, con la espalda cubierta por una clámide, lleva al hombro una cratera de elegantes asas, en tanto que otro sátiro joven, con “nebris” y una copa en la mano, se dirige bailando hacia el grupo que sostiene a Sileno. Entre ambas figuras se ven, en último término, un altar y un árbol de frutos arracimados, de una de cuyas ramas pende un “oscillum” (disco con figura báquica que, colgado de un árbol, presagiaba buenas cosechas), decorado con una ménade en relieve (al fondo, una gran cortina sujeta en el ánfora de la columna anterior y en un pilar coronado por un jarrón). A la derecha, Pan y dos sátiros adolescentes sostienen a Sileno, que acude, borracho, a dar la bienvenida a Diónysos. Entre este grupo y el de Diónysos se alza un pino, por cuyo tronco, en la parte baja, trepa un lagarto, y cuyas ramas sujetan una piel de felino que se ex-

tiende hasta la pilastra antes mencionada. A continuación del árbol se encuentra el hermoso grupo de Diónysos apoyado en un sátiro, acompañados ambos de una pantera. Diónysos lleva una clámide sobre los hombros y sostiene un tirso en la derecha. Una nueva cortina está sujeta al árbol y a un vaso que corona una pilastra acanalada. La última escena es la preparación de un festín campestre, en la que un sátiro mete un lechón en un caldero mientras otro lo rocía con un líquido y un tercero atiza el fuego. Detrás de ellos, un sátiro pequeño, vestido de "chitón exomis", desuella un cabrito colgado del árbol próximo.

El puteal es obra neoática, de la última época de esta escuela, con el acento barroco propio de la Era Antoniniana (tercio medio del siglo II).

Restauraciones: la zona del borde en casi toda su circunferencia y porciones pequeñas de muchas figuras.

Perteneció a las colecciones de Cristina de Suecia y de Odescalchi.

De San Ildefonso.

H. 289; B. 173; EA 1690-93; R. 178; Hauser, *Die neuattischen Reliefs* 93, núm. 13; García y Bellido, en *AEArq* XXVI (1951), 117 ss.; Fuchs, *Vorbilder*, 183, nota 60.

175. — ROMANO DESCONOCIDO.

Alto, 0,55 m. Mármol blanco.

Probablemente de época de Trajano.

H. 225; B. 175; R. 149.

176. — LUCIO VERO.

Alto, 0,82 m. Mármol.

Retrato de un hombre joven, de pelo ensortijado y barba corta, la cabeza vuelta hacia la izquierda. Su sabor romántico pudiera ser debido a que el retrato se inspira en la estatua de un joven héroe como Meleagro o Alejandro. No han faltado serias dudas sobre la autenticidad de este ejemplar y de sus réplicas, pero todas esas dudas se han disipado ante la aparición de uno nuevo en Villa Adriana, en 1954 (Helbig, *Führer*, IV⁴, núm. 3204). El personaje retratado es el emperador Lucio Vero a la edad de unos 18 años (hacia 147 d. C.).

H. 241; B. 176; R. 145; ArndtBr 754; Bernoulli, *Römische Ikonographie* II, 2, 210, núm. 41 a; R. 145; Wegner, *Die Herscherbildnisse in Antoninischer Zeit*, 229 y 233; F. Poulsen, *Greek and Roman Portraits in English Country Houses*, 23 s.; A. Blanco, en *Apollo*, May 1970, 363.

178. — ADRIANO.

Alto, con peana, 0,84 m. Mármol blanco.

Busto de Adriano (emperador entre 117 y 138 d. C.). La cara alcanza su mayor anchura en los carrillos. Los ojos tienen ligeramente marcado el contorno del iris y con más intensidad la pupila, en forma de coma pequeña adherida al párpado. Esta cara de grandes mofletes y su peinado característico, que orla la frente con un flequillo de rizos sueltos y vueltos hacia arriba, aparece muy pronto en las monedas, pero se repite casi invariablemente hasta las últimas acuñaciones. Hacia 126-27 se encuentra un grupo de monedas, de gran finura artística, en que las pupilas están marcadas; pero todo el grupo es excepcional y de no mucho valor cronológico para nuestro caso (Strack, *Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des zweiten Jahrhunderts* II (1933), 17, lámina IX, 599, 611). Por la edad que el retratado aparenta y por la técnica, podría, no obstante, dársele una fecha hacia el año de las Decennalia (127 d. C.).

Buena réplica del retrato de Formia, en Nápoles (Ber-

noulli, *Römische Ikonographie* II, lám. 27; Hekler, *Die Bildniskunst der Griechen und Römer* 247b).

Procedencia desconocida. De San Ildefonso.

H. 206; B. 178; T. (4); 125; Bernoulli, op. cit. II, 115, núm. 84; Wegner, en *AEArq* XXVI (1953), 73.

179. — ROMANO DESCONOCIDO.

Alto, 0,75 m. Mármol blanco.

La semejanza con el tipo denominado Juliano el Apóstata, que Arndt ha hecho notar, es puramente casual. El retrato pertenece todavía al siglo II d. C. y es comparable a otros muchos de personajes anónimos como la cabeza de un bárbaro en Rossie Priory, Inglaterra (F. Poulsen, *Greek and Roman Portraits in English Country Houses*, núm. 73, págs. 88 s.).

Procedencia desconocida. De San Ildefonso.

H. 245; B. 179; EA 1671-72; T. (33); R. 146.

180. — Véase núm. 118.

182. — Véase núm. 118.

183. — ROMANO DESCONOCIDO.

Alto, 0,54 m. Mármol blanco.

El tipo y el peinado señalan la época julio-claudia.

Procedencia desconocida.

H. 222; B. 183; R. 150.

184. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Alto (sin peana), 0,44 m. Mármol blanco.

Fines del siglo III d. C.

H. 246; B. 184; R. 131.

185. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Alto, 0,95 m. Mármol blanco.

El busto perteneció al retrato de un emperador del siglo II. La cabeza, que siempre se ha considerado antigua, aunque no perteneciente al busto, es probablemente obra moderna, como ya vio Hübner y no Arndt.

Procedencia desconocida.

H. 214; B. 185; EA 1665; R. 136.

186. — FORTUNA.

Alto, 1,54 m. Mármol blanco.

A pesar de su escaso mérito artístico esta estatua tiene interés como ejemplar claro de obra escultórica romana que no copia a un original griego, pero que se halla dentro de una tradición iconográfica derivada en última instancia de modelos griegos. Su remoto antecedente clásico fue una figura de Afrodita apoyada en un ídolo de sí misma y con el pie izquierdo puesto encima de una tortuga. Las fuentes clásicas que aluden a este último pormenor permiten identificar esta Afrodita con la Urania de Fidias, o con una estatua del siglo V, hoy en Berlín, estrechamente relacionada con ella (Becatti, *Problemi fidiaci* 207 ss.; Langlotz, *Phidiasprobleme* 83 ss., 111, con

bibl.). El original es la fuente de una corriente iconográfica cuyo curso se advierte con bastante claridad a lo largo del siglo IV y de la época helenística. Ya a fines de esta época se encuentran tipos que distan muy poco de la Fortuna del Prado, v. gr., una "Artemis" del siglo I a. C. encontrada en el ágora de Atenas (AA 1934, 134, fig. 5). El extraño giro que sigue el manto sobre el muslo izquierdo es seguramente también influjo de las estatuas vestidas helenísticas. En el resalte del suelo, donde se apoya el pie izquierdo, parece adivinarse aún la forma de la tortuga. Obra de fines del siglo II d. C. o principios del III (estilo de la cabeza de soporte). En el "Chiostró de Michelangelo" del Museo de las Termas, se encuentra una réplica que también tiene como soporte una estatuilla arcaizante, pero sin pedestal.

Restauraciones: la cabeza; y otras menores.

Procedencia desconocida. De San Ildefonso.

H. 34; B. 186; EA, 1544; R. 42; Anti, en AfrIt I (1927), 46; Muthmann 20.

187. — CLODIO ALBINO (?).

Alto, 0,88 m. Mármol blanco.

Representa probablemente a Décimo Clodio Albino, verdadero emperador de la Galia y de Britannia (193-197 d. C.) hasta que su colega, y más tarde enemigo, Septimio Severo, lo derrotó en la batalla de Lyon. Su perfil tiene una gran semejanza con la estatua del Vaticano, Galleria delle Statue 248 (Amelung, *Vatican II*, páginas 405 ss., lám. 45; Bernoulli, *Römische Ikonographie II*, 3, 19; láms. VIIIA y VIIIb).

Del Alcázar.

H. 215; B. 187; R. 138; Bernoulli, *Römische Ikonographie II*, 3, 20.

188. — RETRATO DE UNA DAMA ROMANA.

Alto, 0,80 m. Mármol blanco.

Época de los Antoninos.
De San Ildefonso.

H. 266; B. 188; R. 157.

189. — ROMANO DESCONOCIDO.

Alto, 0,48 m. Mármol blanco.

Retrato de tradición republicana. Schweitzer lo compara con dos bustos de Munich, que podrían ser de miembros de su misma familia. Época de Augusto o Tiberio.

Procedencia desconocida.

H. 248; B. 189; EA 1703; R. 153; Schweitzer, *Die Bildniskunst der römischen Republik* 38, nota 1; F. Poulsen, *Sculptures antiques de musées de province espagnols* 18.

197. — CARACALLA (?).

Alto, 0,88 m.

Probablemente el personaje representado es Caracalla en el tránsito de la adolescencia a la madurez, mostrando ya el tipo hercúleo del Caracalla adulto. Su fisonomía coincide satisfactoriamente con la de los retratos monetales del año 202 al 207. La atribución ha de hacerse, no obstante, con interrogación, por existir también posibles retratos de Geta con rasgos similares, aunque con expresión, más benigna, como el del Museo del Bardo (Budde, *Jugendbildnisse des Caracalla und Geta* 34, láms. 24b y 25b) y el del Louvre (Budde, op. cit. 34 s., láms. 24a y 25a). Este último, procedente de Gabii, fue ya

relacionado con el del Prado por Bernoulli. El retrato de Geta con patillas se fecha por comparación con las monedas entre el año 208-9 y el año 211, en que el príncipe murió asesinado por su hermano Caracalla.

De San Ildefonso.

H. 216; B. 197; R. 132; Bernoulli, *Römische Ikonographie* II, 3, 71, número 4.

199. — MUSA.

Alto, 1,42 m. Mármol blanco.

Aseméjase al Apolo del relieve de Archelaos (v. núm. 32) y a otras estatuas helenísticas y romanas del mismo tipo (Mayence y Leroux, en *BCH XXXI* (1907), 395 y ss., fig. 51; Keiner, *Tanagrafiguren*, lám. 12 c); también se encuentra en los sarcófagos de Musas (Lippold, *Vatican*, núm. 535 a, en el centro). El tipo deriva probablemente de una creación helenística del siglo III.

Procedencia desconocida. De San Ildefonso.

H. 45; B. 199; EA 1556; R. 60.

200. — BUSTO VARONIL.

Altura, 0,87 m. Mármol blanco.

La cabeza es antigua pero muy rehecha en el Renacimiento, quizá como retrato de Calígula.

Del Alcázar.

H. 223; B. 200; R. 155.

201. — ROMANO DESCONOCIDO.

Altura, 0,86 m. Mármol blanco.

Su parecido con el núm. 135 ha hecho pensar a Hübner que ambos forman pareja; quizá pertenecieron a la misma familia.

Época flavia.

Del Alcázar.

H. 219; B. 201; ArndtBr 1023-1024; R. 134.

208. — PERSA ARRODILLADO.

Alto, 0,655 m. Mármol blanco.

El tipo se ve empleado con relativa frecuencia en el siglo II d. C. como soporte, hecho de ordinario en mármol policromo ("pavonazetto"). Probablemente las figuras de gran tamaño son copias de los soportes de mármol frigio —que viene a ser lo mismo que "pavonazetto"— de un trípode de bronce que se encontraba en Atenas, detrás del templo de Zeus Olympios (Pausanias 1, 18, 8; Lippold, *Kopien* 141).

El ejemplar más semejante al nuestro encuéntrase en los almacenes del Vaticano (Kaschnitz-Weinberg, *Sculture del Magazzino del M. Vaticano*, núm. 460). Aparte del que allí mismo le sigue (núm. 461), hay otros en la Gliptoteca Ny Carlsberg (F. Poulsen, *Catalogue* 546, 547), Nápoles (EA 502-503), Laterano (Benndorf-Schöne, *Lateran* 527; hoy en la sala XVI).

Procedencia desconocida.

H. 73; B. 208; EA 1603; T. (45); R. 68.

209. — ESTATUILLA DE VENUS GENETRIX.

Alto, 0,37 m. Mármol blanco.

Estatuilla de Afrodita, del tipo llamado “Venus Genetrix”, según la inscripción de las monedas romanas en que aparece (monedas de Sabina y de otras emperatrices). El tipo es conocido por muchísimas copias —la mejor de ellas en el Louvre (cf. reciente estudio de W. Fuchs, en *Festschrift Schweitzer* 206-217)—, por adaptaciones a retratos de emperatrices y damas romanas, por versiones libres, entre las que destacan la bellísima del Palacio de Liria (A. Blanco, en *AEArq* 28 (1955), 22-27, f. 1, 8-11), la llamada Charis del Palatino, por reproducciones en miniatura como ésta del Prado, y, finalmente, por innumerables terracotas griegas y romanas. El original era, sin duda, una de las más célebres figuras de Afrodita creadas por el arte clásico, original que suele atribuirse a Kallímachos, aunque no con argumentos de mucha fuerza. Quizá lo más seguro fuera decir que es obra de un maestro ático de hacia el año 410 a. C., que podría ser el mismo que el Maestro de la Balaustrada del Templo de Nike en la Acrópolis. Del taller de este maestro salió probablemente también la Estela de Hegeso.

H. 32; B. 209; R. 36; Bernoulli, *Aphrodite* 88, núm. 16.

210. — BUSTO DE SABINA.

Alto, 0,63 m. Mármol blanco.

Retrato de Sabina, esposa del emperador Adriano.

El torso pertenece también a un retrato de Sabina, pero probablemente no a la cabeza que lleva; tal vez sea un poco posterior.

Cabeza y torso, ambos muy hermosos, forman parte de una serie de retratos de la Emperatriz, posteriores todos probablemente a su muerte (136 d. C.) y acaso ya de época de Antonino Pio. Encabeza el grupo el retrato 359 de la Sala dei Busti del Vaticano.

Procedencia desconocida.

H. 267; B. 210; R. 160, lám. 30; Bernoulli, *Römische Ikonographie* II, 2, 129, núm. 9; Wegner, en AA 1938, 311, con lista de retratos del mismo tipo.

212. — BUSTO DE UN ROMANO DESCONOCIDO.

Alto, 0,55 m. Mármol blanco.

Hübner y Ricard lo consideran antiguo. Barrón, por el contrario, lo rebaja a copia moderna, pues aunque el retrato parece obra de comienzos del Imperio (siguiendo la tradición republicana), lo hacen sospechoso la falta absoluta de pátina, su integridad (sólo las orejas se deben a una restauración hecha en mármol grisáceo) y la sequedad de sus rasgos. Si en el fondo se trata de una obra antigua, la profunda limpieza a que ha sido sometida, y los retoques, la han privado de su valor.

Procedencia desconocida.

H. 255; B. 212; R. 151.

213. — MARCO AURELIO.

Alto, 0,60 m. Mármol blanco.

Cabeza de Marco Aurelio. El retrato responde a un tipo muy conocido en el cual el pelo que cae sobre la frente la ensombrece en su parte alta, y en el centro de ésta se forman tres grandes mechones. El bigote es largo; cubre casi todo

el labio superior, y por los lados se confunde con la barba. La depresión que hay en la barbilla debajo del labio inferior está cubierta por un mechón de pelo, mal conservado aquí, en forma de abanico. Éstos son entre otros, los rasgos que Wegner (págs. 40 ss., lám. 20) hace resaltar al describir el mejor retrato de esta serie, el del Museo de las Termas 726, que por comparación con las monedas se fecha hacia el año 162. Un par de años más tarde, los retratos escultóricos, como el de la famosa estatua ecuestre del Campidoglio, y las monedas, representan a Marco Aurelio con la barba peinada en tirabuzones. En nuestro caso, la manera de tratar el pelo en grandes masas compactas, salpicadas de toques de trépano, sin el menor acento lineal, que todavía se conserva en el retrato de las Termas, sugiere una fecha algo posterior a la de éste.

Procedencia desconocida.

H. 210; B. 213; R. 128; Wegner, *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit*, 182.

214. — TIBERIO.

Alto, 0,72 m. Mármol blanco.

Pertenece a los retratos del grupo llamado por Polacco de la “Clementia Tiberi” (22-23 d. C.), del que hay un número de ejemplares bastante crecido y variado. Conforme a la virtud que el Emperador desea poner en evidencia, estos retratos tienen una expresión de paternal bondad.

Procedencia desconocida. De San Ildefonso.

H. 198; B. 214; R. 122; Polacco, *Il volto di Tiberio* 142, lámina XXXIV, 2.

215. — RETRATO DE UN SACERDOTE.

Alto, 1,15 m. Mármol blanco.

Cabeza colosal de un sacerdote, con la barba recortada y el pelo largo, recogido en un moño encima de la coronilla. El trabajo del mármol es tan fino, que Arndt lo estimó obra griega.

Este retrato pertenece a una serie de ejemplares muy similares, todos ellos en tamaño colosal, reunidos y estudiados primero por Bienkowski y poco después por Salomón Reinach.

El estilo y la técnica escultórica permiten datar la serie hacia el año 100 d. C., en época de Trajano. Seguramente todos ellos se encontraron en Roma, pero se desconoce su significado y la doctrina o culto que estos personajes practicaban. Bienkowski interpretó su moño como trasunto de la *usnisa* de Buda y, en consecuencia, vio en ellos los retratos de los embajadores indios que, según Dion Casio (68, 15, 1), fueron recibidos en Roma con grandes honores por Trajano. Para Reinach son filósofos que tomaron el moño budista como signo distintivo. Arndt dio a nuestra estatua interpretaciones diversas, girando siempre en torno a las religiones con elementos andróginos, y últimamente, en carta a Bienkowski, sugería la hipótesis de una efigie de Combados (cf. Thieme-Becker s. v. Hermokles; RE s. v. Kombabos). Todas ellas son meras hipótesis, sin prueba decisiva.

Del Alcázar.

H. 259; B. 215; ArndtBr 509-510; R. 169; Bienkowski, *Les celtes dans les arts mineures gréco-romains*, 228 ss., figs. 292 a y b; Reinach, en "Gazette des Beaux-Arts", 1929, II, 3 ss., fig. 1.

216. — FAUSTINA LA MAYOR.

Alto, 0,62 m. Mármol blanco.

Faustina la Mayor, esposa de Antonino Pío. En lo que su mal estado de conservación permite apreciar, fue un retrato de gran calidad. Le falta la nariz, que estuvo restaurada.

Del Alcázar.

H. 268; B. 216; R. 159; Bernoulli, *Römische Ikonographie* II, 2, página 155, núm. 22.

217. — CABEZA DE HERAKLES (“MAXIMINO”).

Alto, 0,84 m.; la cabeza sola, 0,32. Mármol blanco.

El pelo en mechones cortos, en gran parte surcados por finas incisiones que hacen un poco sospechosa su autenticidad. Parece copia de un original del siglo IV, distinto del Herakles Farnese y seguramente más antiguo que éste, como el bronce de Villa Albani (BrBr 554; EA 4558-59).

Hübner no lo publica. Arndt lo da como dudoso.

Del Palacio del Buen Retiro.

B. 217; EA 1700-1701; R. 139.

220. — CIBELES.

Alto, 0,62 m. Mármol blanquecino.

Tipo romano precedido por una larga tradición que tenía sus raíces en antiquísimas figuras de Asia Menor, a base de las cuales Agorákritos creó su famosa Méter (Von Salis, en *JdI* 28 (1913), 1 ss.). Las estatuas del culto romano se relacionan con ésta, pero no dependen de ella directamente, sino más bien de otra estatua que se encontraba en Roma, quizá la del templo de la Magna Mater, en el Palatino.

Siglo II d. C.
Procedencia desconocida.

H. 12; B. 220; T. (34); R. 39.

224. — ESTATUA DE UN ATLETA CON AMORCILLO (“PARIS”, “ADONIS”).

Alto, 1,89 m. Mármol.

El grupo es una composición renacentista hecha con fragmentos antiguos de origen diverso (incluso lo que resta de antiguo en la cabeza no pertenece al torso), unos de la estatua de un atleta y otros del amorcillo adherido al soporte de otra figura, aunque no de la *musa* núm. 37, como a veces se ha dicho, pues este grupo tenía ya su forma actual en la época de su estancia en Roma, como se ve en la descripción del inventario de Odescalchi. La labra de la cabeza de este amorcillo parece señalar una obra de fines del siglo II d. C.

Colecciones de Cristina de Suecia y Odescalchi. De San Ildefonso.

H. 68; B. 224; T. (65).

225. — APOTEOSIS DE CLAUDIO. Lám. 15

Alto del conjunto, 1,84 m.; el águila y las armas, 0,99 de alto, Mármol blanco.

Águila con las alas abiertas sobre un montón de armas romanas y proas de navios formando trofeo. La garra derecha sostiene el rayo; la izquierda, restaurada, un globo. En el lomo del águila hay una meseta que sostuvo en otro tiempo un busto supuesto del emperador Claudio, que desapareció en el siglo XVIII (reproducido por Montfaucon, Clarac, etc.).

Tanto el águila como las armas que componen el trofeo están en gran parte labradas a trépano. Algunos escudos contienen caras de bárbaros con las pupilas grabadas, que recuerdan mucho a algunas cabezas de los sarcófagos y relieves de fines del siglo II y comienzos del III d. C. El Museo de Karlsruhe poseía un águila (EA 3387) muy semejante a la nuestra.

Aunque no se conocen en la estatuaria de bulto representaciones de una apoteosis con un águila coronada por un busto, la descripción que las fuentes anteriores al siglo XIX hacen del grupo no carece de fundamento. La pérdida del busto nos impide dilucidar si el personaje representado era efectivamente Claudio, pero hay una serie de relieves con representaciones análogas que autorizan a suponer que el busto y el águila formaban unidad. Los documentos de que disponemos indican que el águila, como vehículo principal y símbolo de la apoteosis del emperador, no aparece hasta la época de Domiciano (cf. Wittinghoff, *Der Staatsfeind in der römischen Kaiserzeit* 106 ss. y Altmann, *Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit* 278 ss.). El ejemplo más antiguo es el relieve de la clave del arco de Tito (Bruns, en 104 BWP, fig. 22), si no se supone que el personaje representado en el camafeo de Nancy es Nerón (Bruns, 27 s., fig. 24. El emperador —Caracalla (?)— lleva aquí la égida sobre los hombros como el busto que antiguamente sostuvo el águila del Prado).

En todo caso, la fecha de nuestra águila cae ya probablemente dentro del siglo II d. C.

Encontróse en le Frattocchie, cerca de la Via Appia, entre los miliarios once y doce. Poco después de su hallazgo, el cardenal Ascanio Colonna la regaló a Felipe IV con el suntuoso pedestal que la acompaña.

H. 201; B. 225; R. 123; Montfaucon, *L'Antiquité expliquée* V, lámina 129.

303. — VASO CON CENTAUROMAQUIA. Lám. 4

Alto, 0,65 m. Mármol blanco.

García y Bellido ha reconstruido la forma del vaso como un "loutrophoros" (ánfora de gran tamaño, con cuerpo ovooidal, cuello largo y dos asas con volutas en sus extremos). Probablemente es obra neoática de época flavia, y en opinión de Langlotz los relieves podrían ser copia de los que Fidias había hecho en las sandalias de su Athená Parthénos. Del grupo A hay una réplica en relieve plano en el Museo Laterano de Roma.

Procedencia desconocida.

H. 291; B. 303; EA 1694-96; R. 176; García y Bellido, en *AEArq.* XVIII (1945), 332 ss.; Langlotz, *Phidiasprobleme* 44; Fuchs, *Vorbilder* 130.

321. — ROMANO DESCONOCIDO.

Alto, 0,85 m. Mármol blanco.

La cabeza pertenece a la segunda mitad del siglo I d. C. Schweitzer lo cree retrato derivado de otro de época de Tiberio.

H. 230; B. 321; EA 1668; Schweitzer, *Die Bildniskunst der römischen Republik* 49, nota 3.

323. — CABÉZA DE SERAPIS.

Alto, 0,44 m. Mármol negro; los ojos hechos en parte de mármol blanco.

Cabeza de Serapis en tamaño menor que el natural, según el tipo romano. La cabeza estuvo rota por el centro y pudiera ser antigua, aunque muy restaurada.

De San Ildefonso.

H. 88; B. 323.

327. — BUSTO DE NEON.

Alto, 0,84 m. Mármol con muchas vetas grises.

Busto entero de un joven cuyo nombre, Neon, se encuentra en la inscripción griega del pedestal. El busto es hueco, con soporte vertical interior. La técnica escultórica y los caracteres de la inscripción griega ΝΕΩΝΙ (Kaibel, *I. G. Sic. et It.* 2544) permiten fechar la escultura a fines del siglo II d. C. De la inscripción y la clase de mármol se deduce que es obra probable de un taller de Asia Menor.

Neon fue quizá esclavo favorito de un gran señor romano, que le dedicó este retrato tomando como modelo los bustos de Antinoo.

Procedencia desconocida.

H. 236; B. 327; ArndtBr800; R. 166; F. Poulsen, texto de EA 3167-69.

329. — BUSTO DE UNA DIOSA.

Alto, 0,73 m. Mármol blanco.

Busto de una diosa, quizá Venus, con el pelo ceñido por una cinta.

Procedencia desconocida.

B. 329.

333. — VENUS.

Alto, 0,84 m. Mármol.

Busto de Venus. La cabeza podría ser el resto de una estatua antigua retocada y pulida al adaptarla a un busto.

H. 104; B. 333.

334. — HÉRCULES.

Alto, 0,75; la cabeza sola, 0,31. Mármol blanco.

Época de los Antoninos.

Procedencia desconocida.

H. 110; B. 334; EA 1630.

335. — CABEZA FEMENINA.

Alto, 0,27 m. Mármol blanco.

Cabeza femenina, probablemente de una diosa o heroína, de facciones semejantes a las de Afrodita.

La obra refleja probablemente un modelo griego. Arndt la compara con un cabeza de los Uffizi, que parece réplica suya y que Amelung (texto de EA 364-365) cree derivada de un modelo de fines del siglo v.

Copia probablemente de época antoniniana.

Procedencia desconocida.

H. 117?; B. 335; EA 1635-36.

342. — DRUSO EL MENOR.

Alto, 0,75 m. Mármol blanco.

Retrato de Druso el Menor. Restos de pintura en los ojos.

Druso el Menor (15 o 12 a. C.-23 d. C.), hijo de Tiberio y de Vipsania Agripina. Hay otro buen retrato del mismo, con algunos síntomas de degeneración, a juicio de Poulsen (*Römische Privatporträts und Prinzenbildnisse* 28), en el Museo Arqueológico Nacional (EA 1763-64).

Época de Tiberio.

Del Alcázar.

H. 227; B. 342; EA 1666-67; R. 201; Bernoulli, *Römische Ikonographie* II, 1, 201, núm. 2; Poulsen, *Sculptures antiques de musées de province espagnols* 45, núm. 6, con lista de retratos de Druso.

343. — VENUS.

Alto, 0,60 m. Mármol blanco.

En la cabeza podría haber restos de un mármol antiguo reelaborado en época moderna.

Del Alcázar.

H. 103; B. 343.

346. — CABEZA DE HÉRCULES.

Alto, 0,45 m. Mármol blanco.

Obra romana mediocre, probablemente de comienzos del siglo II d. C., que sigue de lejos el tipo de Herakles lisípeo.

Procedencia desconocida.

H. 111; B. 346; EA 1631.

MÁSCARA DE UN DIOS FLUVIAL.

Alto, 0,48 m. Mármol blanco.

Su aspecto recuerda al de una cabecita de bronce publicada por Furtwängler —“Sitzungsberichte der Bayer. Akad.” 1897, 140 ss., láms. XI-XII—, la cual tiene también, como ésta, algunos rasgos de las cabezas helenísticas de Zeus, y el cuello, de por sí corto, desaparece bajo la copiosa barba. Furtwängler la interpreta como Romulus-Quirinus, sin documentos muy convincentes. Probablemente es, como la nuestra, un dios fluvial o marino (cf. Rumpf, en 95 BWP 12 s., fig. 7).

Procedencia desconocida.

H. 108; B. 349; EA 1627.

352. — ROMANA DESCONOCIDA.

Altura, 0,60 m. Mármol blanco.

El busto, revestido de túnica, abarca todo el pecho, pero no pasa de los hombros, según el típico corte de época trajánea. El plinto unido a él es antiguo también. Aunque hábilmente ajustada, la cabeza acaso no pertenece al busto (por detrás se ve una delgada capa de yeso intercalada entre uno y otro) y por la incisión de los ojos habría que fecharla en la época de los Antoninos.

B. 352.

356. — ROMANA DESCONOCIDA.

Alto, 0,56 m. Mármol blanco.

El peinado es análogo al de Marciana, la hermana de Trajano, a cuya época pertenece el retrato.

Del Alcázar.

H. 356; B. 356.

358. — MONARCA AFRICANO.

Lám. 13

Alto, 0,66 m. Mármol blanco.

Hay dos versiones más de este mismo retrato, una en Copenhague y otra en Volubilis (esta última un bronce). Durante algún tiempo se creyeron estos retratos representaciones del rey Juba II de Mauritania, contemporáneo de Augusto, a propuesta del gran iconografista F. Poulsen. Esta identificación tropieza con el inconveniente de existir en Cherchel y en varios museos una serie de retratos de Juba bien acreditados y que no coinciden con los de este otro grupo. En vista de ello, G. Ch. Picard ha estudiado de nuevo los ejemplares de Volubilis-Copenhague-Madrid y sacado la conclusión (sugestiva, pero sólo fundada en retratos monetales de Cartagena que tal vez representan a Anníbal como Hércules) de que el personaje representado es el gran general cartaginés. Hafner rechaza esta identificación y propone la de Masinisa, el rey de Numidia.

Procedencia desconocida.

H. 126; B. 358; F. Poulsen, *Porträtkopf eines numidischen Königs*, t. a. de "Symbolae Osloensis" III (1925), pág. 4, núm. 1, fig. 4; G. Ch. Picard, en "Karthago" XII (1965), 31 ss.; G. Hafner, en AA 1970, 412 ss.

359. — RETRATO DE UN NIÑO.

Alto, 0,54 m. Mármol blanco.

Hübner apunta la posibilidad de que sea un Tiberio joven, y desde luego recuerda un poco a los príncipes de la familia de Augusto. El trabajo, sin embargo, permite dudar de su antigüedad. El busto, desnudo y cruzado por un tahalí, es ciertamente obra moderna.

Quizá de San Ildefonso.

H. 199; B. 359.

365. — RETRATO DE UN NIÑO.

Su parecido con el retrato monetar de Filipo II, hijo de Filipo el Árabe, que fue nombrado *caesar* en 244 y asesinado como su padre en 249, permite datarlo en esta época. Podría incluso ser retrato del propio príncipe (cf. Delbrück, *Die Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus*, lám. 6, número 11 ss.).

Del Alcázar.

H. 240; B. 365.

367. — CABEZA DE HELIOS.

Alto, 0,51 m. Mármol blanco.

Cabeza de una estatua juvenil de Helios, el sol, con la larga cabellera ceñida por una diadema. En ésta hay siete agujeros para los rayos de bronce.

Probablemente del siglo II d. C.

Procedencia desconocida.

H. 94; B. 367; EA 1614-15.

368. — BACO.

Alto, con el plinto, 0,83 m.; lo antiguo, desde la rodilla derecha hasta la base del cuello, 0,44. Mármol blanco, huellas de pintura roja en la piel de cabra al dorso.

Restauraciones: la cabeza y el cuello; el brazo izquierdo; las piernas, la derecha desde la rodilla, la izquierda desde más arriba, etc.

De San Ildefonso (antes, de Odescalchi).

H. 21; B. 368; T. (38); R. 29.

371. — ROMANO DESCONOCIDO.

Alto, 0,66 m. Mármol blanco.

Lleva la cara afeitada y el pelo, como Domiciano, peinado hacia adelante, con un flequillo corto sobre la frente.

Obra de fines del siglo I d. C.

De San Ildefonso.

B. 371.

372. — ROMANO DESCONOCIDO.

Alto, 0,77 m. Mármol blanco.

Retrato de un joven con la expresión seria y adusta que tiene muchos retratos de época de Trajano.

Comienzos del siglo II d. C.

Procedencia desconocida. De San Ildefonso.

B. 372.

379. — CARACALLA.

Alto, 0,82 m. Mármol blanco.

Retrato de Caracalla del tipo denominado “Caracalla Satanás”, que aparece en las monedas del año 212. Sólo es antigua la cabeza desde la altura de la boca, y aun en esta parte son de restauración la nariz y parte de las orejas.

El busto, moderno. A Hübner le pareció antigua la parte central del pecho, con la cabeza de Gorgona.

De San Ildefonso.

H. 217; B. 379.

383. — DIÓMEDES.

Alto, 0,53 m. Mármol blanco.

Copia muy libre de la cabeza de una famosa estatua de Diómedes con el “paladion” en el brazo izquierdo (la mejor copia conocida es el Diómedes de Cumas: Maiuri, *Il Diomede di Cuma*, R. Ist. d’Archeologia e Storia dell’Arte, serie “Opere d’Arte”, fasc. II, Roma, 1930; Lippold, *Plastik* 184, 48, 4). El original se atribuye a Krésilas o, con más probabilidad, a Lykios, hijo de Mirón. El pelo, que en las copias fieles (v. lista en Maiuri, op. cit., 8 s.) posee una gran riqueza plástica, está aquí tratado al modo policlético; tampoco el cuello tiene señales del giro hacia la izquierda que sin duda mostraba el original. Más que una copia diríase que tenemos aquí el resto de una obra pasitélica inspirada en la más célebre estatua clásica de Diómedes.

Del Alcázar.

H. 189; B. 383; EA 1659-62; R. 203; Furtwängler, MW 316, nota 2; Arndt, en texto de BrBr 543, nota; Lippold, *Plastik* 184, 2.

385. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Alto, 0,55 m. Mármol.

Tal vez antiguo, pero de mala calidad y en mal estado.

B. 385.

387. — CABEZA DE UN DACIO.

Alto, 0,75 m. Mármol gris.

Cabeza de un dacio. Está atravesada por una rotura en diagonal desde la coronilla hasta la boca, pero por lo demás intacta.

Obra de época de Trajano.

Procedencia desconocida.

H. 262; B. 387; EA 1673-74.

393. — RETRATO DE UN SACERDOTE ROMANO.

Alto, 0,81. Mármol blanco.

Sacerdote romano (*tutulus*), de categoría inferior a la del *flamen*. Lleva la gorra de sacerdote, con barboquejo, sin el "apex" que caracteriza a los flamines. Contra el parecer de Hübner, Arndt considera que la cabeza es antigua y muy bien conservada. Fines del siglo I a. C.

Procedencia desconocida.

H. pág. 166, 35*; B. 393; Arndt-Br 463-464; Esdaile, en JRS I (1911), 218.

398. — ROMANO DESCONOCIDO.

Alto, 0,46 m.; la cabeza y el cuello, 0,25. Mármol blanco.

Por su gran semejanza con los emperadores del segundo cuarto del siglo III, el retrato puede fecharse en esta época.

Procedencia desconocida.

H. 254; B. 398; ArndtBr. 1188.

399. — PÍTTAKOS O SOLÓN.

Alto, 0,89 m. Mármol, dañado por el fuego (?).

Es evidentemente uno de los Siete Sabios, pues una de sus réplicas se encuentra en una herma doble de la Villa Albani (ArndtBr 375-377; Bernoulli, *Griechische Ikonographie* I, 43 fig. 5), con Periandro de Corinto. Por esta razón se proponen los nombres de los otros dos grandes estadistas contemporáneos de Periandro: Solón y Pittakos.

Además de la de la Villa Albani, hay otra réplica, muy buena, aunque muy restaurada, y mal colocada en una estatua de Esculapio, en el Palacio Altemps, de Roma (EA 2368-70).

Probablemente creación clasicista de fines del siglo I o comienzos del II d. C.

H. 237; B. 399; ArndtBr 501-502; R. 204; Schefold, *Bildnisse* 156-157, 3; 214.

412. — NECTANEBO II.

Alto, 0,98 m. Piedra negra; piedra negra moteada de verde, y piedra gris.

Estatua arrodillada de Nectanebo II (último faraón de Egipto, en 358-350 a. C.). Sus manos sujetan sobre los muslos un ara pequeña. En la espalda, un pilar con inscripción contiene el nombre del Rey y los nombres y epítetos de Osiris Merti. El pedestal está también rodeado de signos jeroglíficos, de los que sólo son antiguos los de la parte posterior y algo de los dos lados. En estas inscripciones se lee: "Hijo de Ra, de su estirpe, el que le ama, Nectanebo, siempre vivo, ama a Osiris Merti, el gran dios, señor del cielo, que mora en la ciudad de Bahet".

La estatua está recompuesta de piezas de tres materiales distintos, que se han supuesto resultado de una restauración antigua y de otra moderna. Desde luego la cabeza no corresponde al torso. Hübner la supone antigua, pero perteneciente al retrato de un particular por faltarle el "uraeus".

Procede probablemente de Roma, lo mismo que los números 413, 414, 415 y otras estatuas egipcias, en su mayoría de época romana, que se conservaban en San Ildefonso (dibujadas algunas en el álbum de Ajello). Es muy verosímil que proceden de alguno de los templos dedicados en Roma a Isis y a otras deidades del país del Nilo.

H. 1; T. (83); *Catálogo* 1933, núm. 412; R. Blanco y Caro, *Un recuerdo del último Faraón en el Museo del Prado (Notas arqueológicas y epigráficas)*, Madrid, 1924.

413. — BUSTO EGIPCIO.

Alto, 054 m. Basalto negro.

Obra de época romana, quizás adriánea.

Procedencia como el núm. 412.

H. 85; T. (61); *Catálogo* 1933, núm. 413 E; Tormo, en BSEE 52 (1944), 91.

414. — ESTATUA EGIPCIA.

Alto, 1,70 m. Basalto negro y gris.

El pie izquierdo, un poco más adelantado que el derecho, se apoya en un cuadrúpedo pequeño, que difícilmente puede ser un reptil (¿cocodrilo?) como se ha dicho, sino tal vez una mangosta.

Obra de época romana, quizás adriánea.

Restauraciones: los brazos y parte del paño que cubre la cabeza.

Procedencia, como el núm. 412.

H. 3; T. (51); *Catálogo* 1933, núm. 414; Tormo, en BSEE 52 (1944), 87 s.

415. — ESTATUA EGIPCIA.

Alto, 1,66 m. Basalto negro.

Obra de época romana, quizás adriánea.

Restauraciones: el manto que envuelve la estatua desde la cintura; el pie izquierdo, y muchas piezas de la cabeza, torso y brazos.

Procedencia como el núm. 412.

H. 2; T. (1); *Catálogo* 1933, núm. 415 E; Tormo, en BSEE 52 (1944), 88 ss.

424. — BASA DE UN CANDELABRO CON RELIEVES.

Alto, 0,505 m. Mármol blanco.

Las figuras son a) un joven con una flauta en cada mano,

al lado de un altar; b) un Herakles imberbe; c) Apolo, con clámide sobre los hombros, tocando la lira.

La obra es de aspecto tardío, pero difícil de fechar. Podría ser fruto del clasicismo del Bajo Imperio.

Procedencia desconocida. De San Ildefonso.

H. 284; EA 1680-82; Waldhauer, *Ermitage* II, 164.

427. — URNA CINERARIA ROMANA.

Alto, 0,21 m. Mármol blanco.

Osario o urna cineraria en forma de caja, con la inscripción.

D . M
T . AVRELIO
CHRYSEROTI
V . A . VIII . M . III . D . VIII
COCCEIA . HELENE . ET
HERMES . FIL . S . FEC

“a los manes de Tito Aurelio Crésero. Vivió ocho años, tres meses, ocho días. Coccia Helena y Hermes lo hicieron para su adorado hijo”.

Estuvo en el palacio de San Ildefonso, y antes, según Hübner, en posesión del Marqués del Carpio. Segunda mitad del siglo I d. C. (Sobre el tipo, Altmann, *Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit* 68 ss.).

H. 298.

428. — URNA CINERARIA.

Alto (sin tapa), 0,29 m. Mármol blanco.

Urna cineraria redonda con cartela cuadrada y en ésta la siguiente inscripción:

D . M
P . AELIO .
TROFIMAE
VLPIA . PRIMITIVA
PATRI . PIENTISSIMO
FECIT

“A los manes de Publio Elio Trófima; Ulpia Primitiva lo hizo para su devoto padre”.

Siglo I d. C.

Procedencia desconocida. Pasó por las mismas colecciones que el núm. 427.

H. 296.

431. — CABEZA DE ATENEA (?).

Alto, 0,54 m. Mármol blanco.

Una réplica de esta cabeza sobre una réplica del cuerpo de la Kore Albani, en el Museo Capitolino (EA 449-451; Stuart-Jones, *Catalogue of the Museo Capitolino* 11, 267 (núm. 12), lám. 102; texto de BrBr 591, figs. 3-4), al cual la cabeza es totalmente ajena. Faltan en este ejemplar los adornos del yelmo; la disposición del pelo conserva mejor que en la réplica de Madrid el carácter de una obra del periodo de transición; la cara es más alargada y un poco semejante a la de Atenea del grupo de Marsias de Mirón. De aquí ha querido deducirse (Arndt y Lippold) que las cabezas del Capitolino y del Prado son copia de otra Atenea del mismo artista, en la que todavía falta por conocer el cuerpo. Lo único seguro es que proceden de un original un poco anterior a mediados del

siglo v a. C. El nombre de Atenea es problemático; la cabeza podría pertenecer a una estatua de amazona.

Procedencia desconocida. De San Ildefonso.

H. 124; B. (falta); EA 1641-42; T. (12); R. 84; Treu, texto de BrBr 591, nota 10; Lippold, *Plastik* 139, 11.

432. — RETRATO DE UN ROMANO COMO HÉRCULES.

Alto, 1,95 m. Mármol blanco.

La cabeza parece un retrato, con peinado típico de fines de la época de Adriano y comienzos de la de Antonino Pio.

Resulta difícil decidir si la estatua debe interpretarse como figura de Hércules o más bien como retrato de un romano representado con los atributos del héroe. El tipo escultórico remóntase a un original griego de mediados del siglo v, que se suele atribuir a Mirón y que fue muy usado en las efigies del Hércules romano (v. núm. 101). En el Palacio de los Conservadores, de Roma, se encuentra un relieve votivo (Stuart Jones, *Catalogue of the Palazzo dei Conservatori* 280, lám. 112), dedicado a varias deidades del monte Celio, una de ellas el genio del lugar, otra un Júpiter "Caelius", que es copia de una estatua igual a nuestro núm. 5, y un Hercules Iulianus del mismo tipo que éste y con cabeza que también parece un retrato.

Obra de la época de los Antoninos.

Restauraciones: toda la estatua está compuesta de fragmentos antiguos en su mayor parte, combinados con algunas piezas modernas.

De la colección de Odescalchi y de San Ildefonso.

H. 38; T. (88).

433. — LA DAMA DE ELCHE.

Lám. 16

Alto, 0,56 m. Caliza porosa, de la localidad de Elche. Conserva restos de color rojo en los labios, en el borde del tocado, sobre la frente y a los lados de la peineta; también en las partes del vestido menos descubiertas.

La indumentaria de la Dama es, típicamente ibérica y similar a la de otras muchas figuras femeninas, grandes y pequeñas, esculpidas en piedra o modeladas en barro, fundidas en bronce e incluso pintadas en los vasos cerámicos levantinos. Pero en ningún caso fue el artista tan cuidadoso como aquí en la fiel representación de los detalles. Si bien no conocemos aún ejemplos reales de los elementos que componen el tocado, pueden estudiarse éstos en la escultura. Parece que todas las piezas no cubiertas por el manto son partes de un todo: la funda que ciñe la cabeza por encima del velo, tal vez de cuero o incluso posiblemente de metal, se ensancha por arriba hasta cerca del canto de la peineta y sujeta los grandes cilindros o discos laterales. Y es posible que este tocado se denominara entonces “pandereta” (*tympánion* en griego) en virtud de la forma de sus discos laterales, lo cual sería una espléndida ilustración al texto de Artemidoro, quien visitó España hacia el año 100 a. C.: “en otros sitios (las mujeres ibéricas) se cubren con el *tympánion*, que rodea la nuca y ciñe la cabeza hasta el lóbulo de las orejas, haciéndose más alto y ancho al dirigirse hacia atrás” (Artem. *apud* Strab. III, 4, 17). Los detalles de su ornamentación nos son conocidos por joyas ibéricas de oro, y ello nos permite deducir que del mismo metal serían estos grandes discos. En sus cantos alternan flores rectangulares, de cuatro hojas, con semiesferas que llevan un glóbulo en su centro. Idénticas flores se encuentran en la diadema de Jávea (García y Bellido, *Hispania Graeca* II, 209 ss.), e idénticas semiesferas recubiertas de gránulos y con un glóbulo en el centro adornan una de las caras de los suntuosos pendientes de Santiago de la Espada,

Jaén (Cabré, en AEArc. XVI (1943), 345 ss., fig. 10). La moda ibérica tiene sus más próximas equivalencias, no en el mundo de las colonias fenicias, como sería de esperar, sino en la indumentaria itálica y en particular etrusca, de fines del siglo VI, donde se encuentran tocados tan complejos y joyas tan voluminosas (cf. elocuentes ejemplos en Marshall, *British Museum Catalogue of Jewellery* 136 ss., nums. 1414 ss. y figura 34). En la Península, la moda perdura cuando ya en Italia había sido sustituida por otra.

También los adornos del busto cuentan con paralelos en las representaciones de damas ibéricas (recogidas en abundancia en el estudio de García y Bellido) y en joyas como los collares de La Aliseda (amuletos acorazonados, de origen fenicio) o un ánfora diminuta, de oro, procedente de Cádiz, en el Museo Arqueológico Nacional. La fibula anular de tipo hispánico, que aparece en esta estatua en el borde de la túnica, se encuentra ya en los yacimientos ibéricos desde comienzos del siglo V (ajuar de una tumba de Galera, con una crátera ática de la época del Partenón: Cabré, *Memoria 25 de la Junta S. de Excavaciones*, lám. XIV, 2; ajuares de dos tumbas de Ampurias con cerámica ática de la primera mitad del siglo V: Almagro, en "Archivo Preh. Levantina" V (1954), 177 ss.).

La Dama de Elche representa la culminación de un estilo que hubo de nacer bajo el influjo helénico, tanto oriental como occidental. Pero admitiendo este punto de vista tradicional, que las más recientes excavaciones parecen confirmar, el arte alcanza un nivel tan alto en este ejemplar extraordinario, que es preciso suponer que el artista hizo su aprendizaje en Italia o en Sicilia, donde pudo vivir o actuar como soldado mercenario. Langlotz (en *Robinson Studies* I (1951), 646) llega al extremo de incluir, sin más, la Dama de Elche entre las esculturas provinciales de la escuela griega suritálica. Muy importante como posible modelo iconográfico del busto de Elche es un busto femenino rodio de terracota, de 0,35 m. de altura,

procedente de la necrópolis de Puig des Molins y fechable por su arte a mediados del siglo v, que Kukahn ha puesto por primera vez en relación con la Dama (AEArq 1957).

A pesar de que por su arte se ha relacionado siempre esta escultura con el arte clásico del siglo v, su cronología, como la de todo el arte ibérico, ha oscilado entre esta centuria y el cambio de Era. García y Bellido es el principal mantenedor de su cronología baja (en sus últimos estudios ha fechado la Dama en época de Augusto). Ramos Folqués, que desde hace años viene excavando el yacimiento de Elche, afirma, sin referirse a la Dama en particular, que las esculturas de su estilo aparecen en el estrato I del yacimiento, más antiguo que el de la cerámica figurada, aunque algunos fragmentos fueron utilizados más tarde para pavimentar una calle del estrato III. También E. Cuadrado ha encontrado en El Cigarralejo (Murcia) indicios seguros de que ya hay una buena escultura ibérica en el siglo v. Por esto y por los datos apuntados nos inclinamos a fechar la Dama de Elche en esa centuria.

Procedencia: se encontró casualmente en la Alcudia de Elche el 4 de agosto de 1897. El 18 del mismo mes fue adquirida por Pierre Paris, para el Museo del Louvre, en 4.000 francos (unas 300.000 pesetas de 1980). El Gobierno francés la devolvió a España en 1941, en virtud de un acuerdo sobre intercambio de obras de arte. Ingresó en el Prado el 10 de febrero del mismo año.

A. García Bellido, *La Dama de Elche y el conjunto de piezas arqueológicas reingresadas en España en 1941*, Madrid, 1943 (el más extenso y detallado estudio de conjunto con toda la bibliografía anterior); Ídem, en AEArc 68 (1947), 151 ss.; Ídem, *La Península Ibérica en los comienzos de su historia*, 628 ss.; A. Ramos Folqués, en AEArc 56 (1944), 252 ss.

434. — PAN TOCANDO LA FLAUTA.

Alto, 1,33 m. Mármol blanco.

Copia muy mutilada de una estatua del siglo IV que representaba a Pan niño, con orejas puntiagudas y cuernos de cabra, una piel de pantera al cuello y las piernas cruzadas, apoyado en un tronco de árbol (cf. Lippold, *Plastik* 252).

Restauraciones: la cabeza, el antebrazo derecho; el izquierdo desde el hombro; la pierna derecha desde la mitad del muslo; la izquierda desde la cadera; el soporte y el plinto.
De San Ildefonso.

H. 61; Klein, *Praxiteles* 212, 17 (con lista de copias).

435. — CABEZA SUMERIA.

Lám. 1

Alto, 0,24 m. Diorita.

Es una de las cabezas sumerias de mayores proporciones que se conocen, muy semejante a los retratos de Gudea, el más famoso e inteligente gobernador de Lagasch, y tal vez retrato de este personaje.

Hacia 2300 a. C.

Donada al Museo en 1944 por D. Mario de Zayas.

Blanco, en *AERq* XXV (1952), 83 s., figs. 1 y 2.

436. — HALCÓN EGIPCIO.

Alto, 0,38 m. Basalto.

Estatua de un halcón en estricta posición frontal, concebido y ejecutado según las fórmulas tradicionales en el arte egipcio. Tiene los ojos incrustados, de ágata.

Probablemente obra de época saítica, hacia 350 a. C.

Donada al Museo en 1944 por D. Mario de Zayas.

Blanco, en *AERq* XXV (1952), 84 s., figs. 3 y 4.

437. — “KOUROS”.

Alto, 0,37 m. Mármol blanco.

Estatuilla de un joven (“kouros”), de tipo griego arcaico. García y Bellido lo clasifica dentro del grupo Orchomenos-Thera, con el “kouros” de Actium en el Louvre y con otro del Museo de Berlín, y lo fecha a comienzos del siglo v. Donado al Museo en 1944 por D. Mario de Zayas.

García y Bellido, en AEArc XXV (1952), 87 ss., figs. 1-3.

438. — CABEZA DE CABALLO.

Alto, 1,02 m. Mármol blanco.

Su semejanza con las famosas estatuas de caballos encontradas en la Acrópolis de Atenas han permitido a García y Bellido situar este ejemplar junto a sus más próximos congéneres hacia 500-490 a. C.

Donada al Museo en 1944 por D. Mario de Zayas.

García y Bellido, en AEArc XXV (1952), 89 ss., fig. 4.

439. — TORSO VARONIL.

Alto, 0,85 m. Mármol blanco.

Copia de una estatua peloponésica del siglo iv a. C. La inclinación del torso y sus movimientos hacen pensar en un “apoxiómeno” semejante al de Éfeso, de la escuela de Policeto (Lippold, *Plastik* 218, lám. 78, 3; Rodenwaldt, *Arte*

Clásico, Labor, 405 ss.), aunque lo conservado es demasiado poco para precisar su acción.

Donado al Museo en 1944 por D. Mario de Zayas.

García y Bellido, en AEArc XXV (1952), 94 s.

440. — TORSO DE VENUS.

Alto, 1,00 m. Mármol blanco.

La estatua obedece al tipo de la Venus de Médicis, en Florencia, pero su carácter es más realista. De autenticidad dudosa.

Donada al Museo en 1944 por D. Mario de Zayas.

T. (54); García y Bellido, en AEArc XXV (1952), 95 s.

441. — VENUS AGACHADA.

Alto, 0,64 m. Mármol, con entonación dorada.

Copia de la Afrodita de Doidalsas de Bitinia (hacia 250 a. C.), conocida por otras muchas copias y variantes (Lullies, *Die kauernde Aphrodite*). Como pone de relieve García y Bellido, al estudiar esta pieza, sorprenden en ella la falta de todo apoyo para el brazo izquierdo y la ausencia de un soporte, o de la huella del mismo, debajo de la nalga izquierda. A estas observaciones de carácter técnico pueden añadirse el sabor moderno del desnudo y el carácter intencionado de las roturas.

Donada al Museo en 1944 por D. Mario de Zayas.

García y Bellido, en AEArc XXV (1952), 96 ss.

500. — ESTATUA DE UN JOVEN.

Alto, 1,27 m. Mármol blanco.

El torso, que es lo único antiguo, pertenece a la estatuilla de un joven desnudo, con un manto o clámide que desde el hombro izquierdo le cae sobre este lado de la espalda y está recogido por el brazo izquierdo. Apoyábase, como en la restauración, en la pierna derecha y adelantaba la izquierda.

De San Ildefonso.

Catálogo 1933, núm. 500 (Apolo ?).

COPIAS E IMITACIONES
DE LOS SIGLOS XVI-XVIII

POR
ANTONIO BLANCO

17. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Alto, 0,56 m. Mármol blanco.

Busto renacentista que imita los retratos de poetas y filósofos griegos.

De la colección Azara.

H. pág. 164, 13?; B.17.

52. — VENUS.

Alto, 0,48 m. Mármol blanco.

Busto de Venus con el pelo sujeto por una cinta doble. Obra renacentista.

Del Alcázar.

B. 52.

58. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Alto 0,69; Ancho 0,42; Fondo 0,27. — Mármol de Italia.

Busto con base de mármol oscuro. Representa a una joven que lleva sujeto el cabello con vitta y aro, que viste túnica y manto.

Son de restauración la cabeza y el cuello, y en las ropas se ven varias pequeñas piezas.

Obra probablemente moderna.

64. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Diámetro, 0,50 m. Mármol blanco.

Medallón circular con cabeza de perfil en bajorrelieve, mirando a la derecha del espectador. Representa a una mujer con el pelo ceñido por una diadema adornada de perlas.

Probablemente trabajo italiano del siglo XVII.

B. 64; Tormo, HH, lám. XI.

66. — JUNO.

Alto, 0,50 m. Mármol blanco.

Medallón ovalado con una cabeza femenina mirando hacia la izquierda del espectador. En el pelo lleva una cinta y una diadema. Obra renacentista.

H. 302; B. 66; R. 192; Tormo, HH, lám. 11.

96. — GRIEGO DESCONOCIDO.

Alto, 0,65 m. Mármol blanco.

Representa, sin duda, al mismo personaje desconocido que el busto del Capitolino, Stanza dei Filosofi 88 (ArndtBr. 581-82; Stuart Jones, *Catalogue of the Museo Capitolino* I, pág. 255, lám. 60).

Probablemente renacentista.

De la colección de Azara.

H. 165; B. 96; EA 1654; T. (80); R. 109; Bernoulli, *Griechische Ikonographie* II, 16.

115. – ROMANO DESCONOCIDO.

Alto, 0,91 m. Mármol blanco.

Busto de tamaño natural de un hombre con calva naciente. Viste arnés y manto. Rotura en el cuello.

Imitación de un retrato romano, muy hábil, del siglo XVII.

Del Alcázar.

H. 231; B. 115 (lám. 58); EA 1669-70; R. 118; Poulsen, *Römische Privatporträts und Prinzenbildnisse* 10, figs. 17 y 18.

116. – “JULIA AUGUSTA”.

Alto, 0,75 m. Mármol blanco (la cabeza) y jaspe (el busto).

Retrato de una dama, denominada Julia Augusta en la inscripción del pedestal.

Obra renacentista.

H. pág. 164, 18; B. 116.

127. – CABEZA FEMENINA (JULIA MAMEA).

Alto, 0,54 m. Mármol blanco, grisáceo.

Obra moderna, que imita un retrato romano del siglo II.

H. 274; B. 127; R. 163.

129. – LIVIA AUGUSTA.

Alto, 0,48 m. Mármol blanco.

Medallón con cabeza femenina de perfil, en bajorrelieve.

Al fondo, la inscripción LIVIA AVGVSTA. Marco ovalado, muy ornamentado.

Según Barrón, vino de Italia con las esculturas adquiridas allí por Velázquez.

En opinión de H. Keutner, tal vez obra de Domenico Poggini.

B. 129.

134. — RETRATO DE HOMBRE.

Alto, 0,50 m. Mármol blanco.

Hay una rotura en el cuello; una pieza inserta en la sien y en el pómulo derecho; la nariz está también restaurada.

Obra renacentista.

B. 134.

137. — CABEZA FEMENINA.

Alto, 0,82 m. Mármol blanco.

Probablemente renacentista.

Del Alcázar.

H. 282; B. 137; EA 1677-1678; R. 162.

141. — VALERIA MESALINA.

Alto, 0,55 m. Mármol, sobre peana de jaspe gris y pardo.

Obra renacentista.

H. 270; B. 141; R. 158.

142. — FIESTA A FLORA (RELIEVE).

Alto, 0,52 m.; ancho, 0,73. Mármol blanco.

Relieve pequeño, en el que se ven cuatro figuras femeninas, vestidas a la antigua ante un templete redondo que cobija una estatua femenina puesta encima de un ara redonda, con una guirnalda en derredor. La segunda figura a partir de la izquierda del espectador eleva en sus manos una cestilla de frutos.

Obra renacentista imitando lo antiguo, con anacronismos como el colocar una estatua encima de un altar.

De San Ildefonso.

H. 294; B. 142; R. 206.

143. — RETRATO DE UN HOMBRE.

Alto (sin peana), 0,54 m. Mármol blanco.

Obra renacentista.

H. pág. 166, núm. 30; B. 143.

148. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Alto, 0,61 m. Mármol blanco.

Copia renacentista de un busto de época de Galieno en el Braccio Nuovo del Vaticano (Amelung, *Vatican I*, núm. 63, lámina 10), que a veces se identifica con el propio Emperador (Alföldi, en *25 Jahre R.-G. Kommission* 40, figs. 8-9).

Procedencia desconocida.

H. pág. 164, 14; B. 148.

149. – JULIO CÉSAR.

Alto, 0,48. Mármol blanco.

Retrato en busto de César.
Obra renacentista. Del Alcázar.

H. 229; B. 149; R. 143.

150. – PERSONAJE DESCONOCIDO.

Alto, 0,78 m. Mármol blanco y africano, jaspe verde.

Obra renacentista.
Del Alcázar.

H. 318; B. 150; R. 189.

151. – JULIO CÉSAR.

Alto (sin peana), 0,48 m. Mármol blanco.

Retrato ideal y moderno de Julio César.
Del Alcázar.

H. 192; B. 151; R. 117.

153. – AMORCILLO.

Alto, 0,80 m. Mármol blanco.

Todo él es obra moderna, hecha para acompañar a la musa
núm. 61 (Rossi, lám. CXVI, Barrón, lám. XXXIX).

H. 57; B. 153; T. (40).

158. — VITELIO.

Alto, 1,19 m. Mármol blanco (la cabeza) y africano (el busto).

Pertenece al tipo inventado en el Renacimiento para representar a Vitelio y completar con él la serie de los Doce Césares que todo gran coleccionista aspiraba a poseer.

H. pág. 165, núm. 21; B. 158.

159. — NIÑO VESTIDO DE TOGA.

Alto, 1,03 m. Mármol blanco.

Probablemente copia renacentista de una estatua de mediados del siglo I d. C.

Procedencia desconocida.

H. 80; B. 159; R. 65.

163. — EL NIÑO DE LA ESPINA.

Alto, 0,73 m. Bronce.

Copia renacentista del famoso bronce antiguo que representa a un niño arrancándose una espina de la planta del pie (el original en el Palazzo dei Conservatori, de Roma-Stuart Jones, *Catalogue of the Pal. dei Conserv.*, págs. 43 ss., lámina LX). Está sentado en una roca en cuya parte baja, por delante, se lee la inscripción **MARCIO**, en capitales doradas, como las del “Antinoo” (181) y “Venus a la concha” (169); probablemente Marcio es el nombre que se daba a este niño, sin que hasta ahora sepamos por qué (el rey latino Anco Marcio (?), el adivino Marcio (?)). Carece de peana.

Traído de Italia por Velázquez.

H. pag. 163; núm. 5; B. 163; *Catálogo* 1933, núm. 163, pág. 502.

169. — NINFA DE LA CONCHA.

Alto, 0,61 m. Bronce.

Copia italiana del siglo xvii de la estatua helenística de una joven sentada en el suelo con una concha en la mano derecha, como en actitud de reposo y entretenimiento a orillas del mar. La basa está cubierta de caracolillos y conchas; en el borde se lee la inscripción *VENVS A LA CONCHA*.

Velázquez trajo de Italia este bronce.

B. 169; *Catálogo* 1933, núm. 169, pág. 487; Lorente en *AEA* 76 (1946), 320.

171. — AFRODITA.

Alto, 1,79 m. Bronce, de color verde oliváceo.

El Dr. H. Keutner ha demostrado que es la Venus de bronce de Bartolomeo Ammannati, fechada por los documentos en 1558-59, y de la que se conserva el yeso en la casa de Vasari, en Arezzo. También ésta tiene el extraño manto que cae por detrás desde la cintura.

Restauraciones: dispuestas por Real Orden de 3 de mayo de 1840 y realizadas por D. José de Tomás en los brazos y cuerpo de la estatua, dando a toda ella una entonación uniforme.

Antes de venir al Museo, en 1844, estuvo en el Buen Retiro y en el Real Sitio de Aranjuez, adonde había venido desde Flandes en 1637. (A. Rodríguez Villa, *La Corte y Monarquía de España en los años de 1636 y 37*, Madrid, 1886, página 180).

H. 27 y pág. 9; B. 171.

174. — AUGUSTO.

Alto, 2,10 m. Alabastro y bronce.

La cabeza, brazos, atributos y piernas, en bronce dorado a fuego; la coraza y el manto, en alabastro.

Obra de Pierre Monnot (1657-1753). Forma pareja con el núm. 112 (v. lo dicho allí).

De San Ildefonso (antes, en la colección de Odescalchi).

H. 76; B. 174; Mancini, *Le statue loriccate imperiali*, en Bull-Com L (1923), 165, núm. 5.

177. — LUCIO VERO.

Alto, 0,99 m. Mármol blanco en la cabeza y cuello; jaspe gris rojizo en el busto y amarillento en la peana.

Busto de Lucio Vero, revestido de arnés y manto sobre el hombro izquierdo.

Obra renacentista.

H. pág. 166, núm. 29; B. 177; R. 129.

181. — ANTINOO.

Alto, 0,84 m. Bronce.

Busto de Mercurio, con la punta de una clámide sobre el hombro izquierdo (ésta en bronce dorado) y al pie la inscripción ANTINOO. Es copia moderna de la estatua de Hermes o Mercurio conocida por "Antinoo del Belvedere" (Vaticano), copia a su vez de un original griego del siglo IV a. C., atribuido generalmente a Skopas.

Traída de Italia por Velázquez.

B. 181; Sánchez Cantón, *Velázquez y "lo clásico"*, 20-21.

190. – PERSONAJE DESCONOCIDO.

Diámetro, 0,47 m. Mármol blanco.

Representa a un emperador romano, con la cabeza ceñida por una corona de laurel.

Obra renacentista.

H. pág. 167, núm. 42; B. 190; T. (91); Tormo, HH, lám. 9.

191. – PERSONAJE DESCONOCIDO.

Alto del óvalo exterior, 0,27 m. Mármol blanco.

A pesar del aspecto antiguo que tiene en la fotografía de Tormo, es con seguridad obra moderna, tanto la cabeza como el fondo, aunque quizá de distintas épocas.

H. 316; B. 191; Tormo, HH, lám. 14; R. 191.

192. – PERSONAJE DESCONOCIDO.

Diámetro, 0,48 m. Mármol blanco.

Medallón circular con una cabeza en relieve.

Obra renacentista.

H. pág. 167, 48; B. 192; T. 87; Tormo, HH, lám. 10.

193. – ANTINOO.

Alto, 0,74 m. Mármol blanco.

Busto mayor que el natural de Antinoo, favorito de Hadriano, con dos pequeños cuernos a los lados de la frente.

Obra renacentista.
Del Alcázar.

H. 97; B. 193.

194. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Diámetro, 0,47 m. Mármol blanco.

Medallón circular, con una cabeza varonil con corona de laurel, vuelta hacia la izquierda.

Obra renacentista.

H. 47; B. 194; T. (68); Tormo, HH, lám. 10.

195. — UN FAUNO.

Alto, 0,27 m. Mármol blanco.

Cabeza de un niño coronado de pámpanos y racimos, inspirada en las estatuas antiguas de bacantes infantiles.

Obra renacentista.

H. 316?; B. 195; Tormo, HH, lám. 13; R. 191.

196. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Diámetro, 0,48 m. Mármol blanco.

Medallón circular con busto varonil hacia la izquierda. La cabeza lleva corona de laurel.

Obra renacentista.

H. 51; B. 196; T. (64); Tormo, HH, lám. 9.

198. — ADRIANO.

Alto, 0,87 m. Mármol blanco.

Retrato de un hombre con barba, con el busto revestido de coraza y manto. Sobre la peana lleva un taco con la inscripción "Adriano".

Obra moderna.

H. 234; B. 198; R. 137.

202. — CABEZAS DE NIÑOS.

Altura, 0,24 m. Mármol blanco.

Tres cabezas de niños o faunos en relieve, coronados de hiedra.

Obra renacentista imitando lo romano.

H. 209; B. 202; Tormo, HH láms. 13 y 14; H. 208.

203. — CABEZA JUVENIL.

Alto, 0,31 m. Mármol blanco.

Fragmento de una cabeza juvenil vuelta a la izquierda. Obra moderna, inspirada en prototipos antiguos como la cabeza del "Gladiador Borghese".

H. 307?; B. 203; Tormo, HH, lám. 13; R. 190.

204. — VESPASIANO.

Diámetro, 0,30 m. Mármol.

Medallón circular.
Obra renacentista.

H. 209; B. 204; Tormo, HH, lám. 12; R. 207.

205. — MARCO AURELIO.

Alto, 1,07 m. Mármol blanco.

Busto del Emperador revestido de arnés y “paludamentum” con fleco. En la base lleva la inscripción M. AVRELIO. Tiene restaurada la punta de la nariz.

Obra renacentista.

B. 205; T. (41).

206. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Diámetro, 0,49 m. Mármol blanco.

Medallón circular. Representa a un emperador romano, afeitado, con la cabeza ceñida por una corona de laurel; lleva un manto.

Obra renacentista.

B. 206; Tormo, HH, lám. 12.

207. — CABEZA FEMENINA CON CASCO.

Diámetro, 0,49 m. Mármol.

Medallón circular con una cabeza en relieve que mira hacia la izquierda y representa probablemente a Minerva o a Roma, con casco, escudo y lanza.

Obra renacentista.

B. 207; Tormo, HH, lám. 12.

211. — MUSA SENTADA.

Alto, 0,92 m. Mármol blanco.

Estatua mutilada de una musa, semejante a las de la serie de Cristina de Suecia (v. núm. 69), y seguramente obra moderna inspirada en ellas.

H. pág. 163, núm. 4; B. 211.

218. — FRAGMENTO DE UNA FIGURA FEMENINA.

Alto, 0,80 m. Mármol blanco.

El fragmento comprende las piernas, desde la mitad de los muslos, y el plinto.

Formó parte de la estatua núm. 106. Es copia libre y moderna de la parte inferior de la Polimnia del Vaticano.

H. pág. 162, 1; B. 218.

219. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Alto, 0,92 m. Mármol blanco.

Busto de un hombre, calvo y de barba larga y rizada, revestido de arnés y manto con fleco.

Obra renacentista.

H. 179; B. 219; R. 113.

221. — VESPASIANO.

Alto, 1,36 m. Mármol blanco (cabeza y cuello) y mármol africano (busto).

Retrato de Vespasiano según la concepción renacentista, tan diferente de los verdaderos retratos romanos del Emperador. Existen varias réplicas de este mismo tipo.

Del Alcázar (?).

H., pág. 165, 25; B. 221.

222. — NIÑO.

Alto, 1,36 m. Mármol blanco en la cabeza, brazos y pies; africano en la toga; pórfido en el plinto.

Estatua de un niño vestido de toga.

Obra renacentista.

H. 79; B. 222.

223. — HERMAFRODITA.

Longitud, 1,55 m. Bronce.

Copia en bronce de la conocida estatua antigua de un hermafrodita dormido. El ejemplar más fino, aunque mutilado, se encuentra en el Museo de las Termas, de Roma.

Traído por Velázquez de Italia.

B. 223; Sánchez Cantón, *Velázquez y "lo clásico"*, 22.

226. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Diámetro, 0,46 m. Mármol blanco.

Medallón circular con la cabeza de un joven sin barba, que mira hacia la izquierda del espectador.

Obra renacentista.
De San Ildefonso.

H. 323; B. 226.

228. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Diámetro, 0,42 m. Mármol.

Medallón con la cabeza de un joven de perfil, mirando a la derecha del espectador.

Obra renacentista.

H. 331; B. 228.

229. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Diámetro, 0,42 m. Mármol blanco.

Medallón, con la cabeza de un joven coronado de laurel, mirando hacia la izquierda del espectador.

Renacentista.

H. 332; B. 229.

230. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Diámetro, 0,66 m. Mármol blanco.

Medallón ovalado con el busto de una mujer en alto relieve, de perfil, vuelta hacia la izquierda del espectador.

Renacentista.

B. 230.

231. – PERSONAJE DESCONOCIDO.

Diámetro, 0,42 m. Mármol blanco.

Medallón con el busto de una joven que lleva una cinta a la cabeza; mira de perfil hacia la derecha del espectador.

Renacentista.

H. 303; B. 231.

232. – PERSONAJE DESCONOCIDO.

Diámetro, 0,42 m. Mármol blanco.

Medallón con la cabeza de un joven coronado de laurel, vuelto hacia la izquierda del espectador.

Renacentista.

H. 320; B. 232.

233. – PERSONAJE DESCONOCIDO.

Diámetro, 0,60 m. Mármol blanco.

Medallón con cabeza de un hombre coronado de laurel y vuelto hacia la derecha del espectador.

Renacentista.

H., pág. 167, 41; B. 233.

234. – PERSONAJE DESCONOCIDO.

Diámetro, 0,42 m. Mármol blanco.

Medallón con cabeza de un hombre coronado de laurel y vuelto hacia la derecha del espectador.

Renacentista.

H. 324; B. 234.

235. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Diámetro, 0,42 m. Mármol blanco.

Medallón con la cabeza de un hombre, calvo y con barba, vuelto hacia la izquierda del espectador.

Renacentista.

Del Alcázar.

H. 319; B. 235.

236. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Diámetro, 0,62 m. Mármol blanco.

Medallón con cabeza de un joven, vuelto hacia la izquierda del espectador.

Renacentista.

B. 236.

237. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Diámetro, 0,42 m. Mármol blanco.

Medallón con la cabeza de una mujer que lleva el pelo ceñido por una cinta. La figura mira hacia la derecha del espectador.

Renacentista.

H. 304; B. 237.

238. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Diámetro, 0,42 m. Mármol blanco.

Medallón con la cabeza de un joven coronado de laurel, vuelto hacia la izquierda del espectador.

Renacentista.

B. 238.

239. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Diámetro, 0,56 m. Mármol blanco.

Medallón con cabeza de una mujer vuelta hacia la izquierda del espectador.

Renacentista.

B. 239.

240. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Diámetro, 0,60 m. Mármol blanco.

Medallón con cabeza varonil laureada, vuelta hacia la izquierda del espectador.

Renacentista.

H., pág. 167, 44; B. 240; Tormo, HH, lám. 1.

241. — JUNO.

Diámetro, 0,44 m. Mármol blanco.

Medallón con cabeza femenina diademada y ceñida por una banda, vuelta hacia la derecha del espectador.

Renacentista.

H. 301; B. 241; Tormo, HH, lám. 1.

242. — UN FAUNO.

Diámetro, 0,42 m. Mármol blanco.

Medallón con cabeza de un niño, vuelto tres cuartos hacia la izquierda del espectador; a su alrededor, una guirnalda.

Renacentista.

De San Ildefonso.

H. 314; B. 242; Tormo, HH, lám. 2.

243. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Diámetro, 0,60 m. Mármol blanco.

Medallón con cabeza varonil laureada, vuelta hacia la derecha del espectador.

Renacentista.

H., pág. 17, 465; B. 243; Tormo, HH, lám. 2.

244. — UN FAUNO.

Diámetro, 0,42 m. Mármol blanco.

Medallón con cabeza juvenil vuelta de tres cuartos hacia la derecha del espectador; a su alrededor, una guirnalda.

Renacentista.

De San Ildefonso.

H. 315; B. 244; Tormo, HH, lám. 2.

245. — UNA BACANTE.

Diámetro, 0,42 m. Mármol blanco.

Medallón con una cabeza juvenil, quizá femenina, ligeramente vuelta hacia la izquierda del espectador; a su alrededor, una guirnalda.

Renacentista.

H. 313?; B. 245; Tormo, HH, lám. 3.

246. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Diámetro, 0,60 m. Mármol blanco.

Medallón con cabeza varonil laureada, vuelta hacia la izquierda del espectador.

Renacentista.

H. 316?; B. 246; Tormo, HH, lám. 3.

247. — UNA BACANTE.

Diámetro, 0,42 m. Mármol blanco.

Medallón con cabeza juvenil de frente, en alto relieve; a su alrededor una guirnalda.

Renacentista.

B. 247; Tormo, HH, lám. 3.

248. — UN FAUNO.

Diámetro, 0,40 m. Mármol blanco.

Medallón con la cabecita de un fauno, vuelta ligeramente hacia la derecha del espectador.

Renacentista.

H. 313?; B. 248; Tormo, HH, lám. 4.

249. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Diámetro, 0,60 m. Mármol blanco.

Medallón con busto de una mujer, vuelta hacia la derecha del espectador.

Renacentista.

H., pág. 167; 45; B. 249; Tormo, HH, lám. 4.

250. — UN FAUNO.

Diámetro, 0,49 m. Mármol blanco.

Medallón con la cabecita de un fauno, vuelta ligeramente a la derecha del espectador.

Renacentista.

Restauraciones en la nariz, boca y barbilla.

H. 312; B. 250; Tormo, HH, lám. 4.

251. — UN FAUNO.

Diámetro, 0,42 m. Mármol blanco.

Medallón con la cabecita de un fauno que se vuelve como para mirar a su espalda; lleva una corona de vid.

Renacentista.

De San Ildefonso (?).

H. 311; B. 251; Tormo, HH, lám. 5.

252. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Diámetro, 0,60 m. Mármol blanco.

Medallón con cabeza de hombre coronado de laurel y vuelto a la izquierda del espectador.

Renacentista.

H. 43; B. 252; Tormo, HH, lám. 5.

253. — UN FAUNO.

Diámetro, 0,42 m. Mármol.

Medallón con cabecita de un fauno vuelta sobre el cuello y mirando a lo alto; en el fondo, una guirnalda.

Renacentista.

De San Ildefonso (?).

H. 310; B. 253; Tormo, HH, lám. 5.

304. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Diámetro, 0,57 m. Mármol blanco.

Medallón circular con cabeza de un hombre coronado de laurel, de perfil, vuelto hacia la izquierda del espectador.

Renacentista.

B. 304.

305. — PLATÓN.

Alto, 0,60 m.; ancho, 0,50. Mármol blanco.

Relieve rectangular con busto de Platón de perfil, miran-

do a la derecha del espectador. En lo alto, la inscripción
ΠΛΑΤΩΝ Ο ΑΡΙΣΤΩΝΟΩ.

Compañero de los núms. 311 y 314.

Obra italiana del siglo XVI.

B. 305.

306. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Diámetro, 0,60 m. Mármol.

Medallón circular con busto de perfil de un hombre con barba, vuelto hacia la izquierda del espectador.

Renacentista.

B. 306.

307. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Diámetro, 0,60 m. Mármol blanco.

Medallón circular con la cabeza de un hombre con barba que mira a la derecha del espectador.

Renacentista.

B. 307.

309. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Diámetro, 0,50 m. Mármol blanco.

Medallón con la cabeza de una mujer de perfil, vuelta a la derecha del espectador.

Renacentista.

B. 309.

310. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Diámetro, 0,53 m. Mármol blanco.

Medallón con la cabeza de un joven de pelo rizado, de perfil hacia la izquierda del espectador.

Renacentista.

B. 310.

311. — PLATÓN.

Alto, 0,65 m.; ancho, 0,55. Mármol blanco.

Bajorrelieve rectangular, redondeado por arriba, con un busto de Platón, vestido al uso de la Italia renacentista como en los núms. 305 y 314. El filósofo mira a la derecha del espectador. Detrás de la cabeza, en lo alto, se lee la inscripción ΠΛΑΤΩΝΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΥ.

Obra italiana, del siglo XVI. Según H. Keutner, tal vez obra de Francisco Sangallo.

B. 311.

312. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Diámetro, 0,60 m. Mármol blanco.

Medallón con la cabeza de un joven coronado de laurel, vuelto hacia la izquierda del espectador.

Renacentista.

B. 312.

313. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Diámetro, 0,60 m. Mármol blanco.

Medallón con la cabeza de perfil de un hombre con barba, vuelto hacia la derecha del espectador.

Renacentista.

B. 313.

314. — ARISTÓTELES.

Alto, 0,62 m.; ancho, 0,56. Mármol blanco.

Relieve rectangular con busto de Aristóteles. Viste ropa con capucha y gorro. En lo alto la inscripción ΑΡΙΣΤΟ-
ΤΕΛΗΣ Ο ΝΙΚΟΜΑΧΟΥ.

Compañero del núm. 305.

B. 314.

315. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Diámetro, 0,57 m. Mármol blanco.

Medallón circular con cabeza en bajorrelieve de un joven sin barba y con el pelo rizado, de perfil, que mira hacia la derecha del espectador.

Obra italiana del siglo xvii.

Probablemente de San Ildefonso.

B. 315.

317. — PALAS.

Alto, 0,73 m. Mármol blanco.

Busto de Palas. Lleva casco con una lechuza en la cimera y sobre el pecho la égida con máscara de Gorgona.

Obra renacentista.

B. 317.

318. — UNA ETÍOPE.

Alto, 0,76 m.

Busto de una negra con las carnes labradas en mármol oscuro, las ropas y el turbante, en mármol blanco, y los dientes y los ojos, en piedra blanca dura.

Obra italiana del siglo xvii. Del mismo tipo que el número 339.

B. 318.

319. — PALAS.

Alto, 0,71 m. Mármol blanco.

Busto de Palas con un casco adornado de plumas y con dos cabezas de carnero en relieve encima de la visera.

Renacentista.

B. 319.

320. — BUSTO DE UN ANCIANO.

Alto, 0,56 m. Mármol blanco.

Busto de un hombre viejo, de nariz ganchuda, con el pelo corto y el rostro afeitado. Viste túnica y toga de ancho "balteus" caído sobre el hombro izquierdo según moda romana del Bajo Imperio.

Obra renacentista.

H., pág. 166, 34*; B. 320.

322. — APOLO.

Alto, 0,67 m. Mármol.

Copia de la cabeza del Apolo del Belvedere, del Vaticano.

Renacentista.

De San Ildefonso.

H., pág. 163, núm. 6; B. 322.

324. — CRISIPO (?).

Alto, 0,87 m. Mármol blanco, pátina grisácea.

Busto de un viejo calvo, con barba envuelto en un manto que deja al descubierto gran parte del pecho.

Copia renacentista de un retrato de Crisipo, el gran estoico.

B. 324.

325. — CABEZA FEMENINA.

Alto, 0,46 m. Mármol, pátina amarillenta.

Cabeza femenina de rasgos ideales, parecida a la de las Musas de la serie Vaticano-Prado, ceñida por corona de hiedra.

Obra renacentista.

B. 325.

326. — LAOCONTE.

Alto, 0,73 m. Bronce.

Copia en bronce del busto del célebre Laoconte del Vaticano.

Renacentista.

B. 326.

328. — LAOCONTE.

Lo mismo que el núm. 326.

330. — AUGUSTO.

Alto, 0,91 m. Bronce y jaspe.

Busto moderno que pretende ser efigie de un emperador romano, quizás Augusto, y en realidad es una copia del Menandro-Virgilio. La cabeza es de bronce; el busto, con arnés y manto, en jaspe italiano.

Del Alcázar (?).

H. 224; B. 330.

331. — VITELIO.

Alto, 0,71 m. Mármol blanco, grisáceo.

Busto moderno de Vitelio según la conocida y repetida concepción renacentista.

De San Ildefonso.

H., pág. 165, núm. 22; B. 331.

332. — CABEZA DE UNA MUSA.

Alto, 0,46 m. Mármol.

Cabeza femenina de rasgos ideales, ceñida por una corona de laurel.

Probablemente, como dice Barrón, de la restauración de una Musa.

Obra renacentista.

B. 332.

336. — EMPERADOR ROMANO.

Alto, 0,68 m. Mármol blanco.

Cabeza de proporciones colosales de un emperador romano, quizá Nerva, con corona de laurel.

Obra renacentista.

B. 336.

337. — BUSTO FEMENINO.

Alto, 0,65 m. Mármol.

Busto de una mujer de rasgos ideales y abundante cabellera recogida en un moño y, desde éste, caída en parte sobre la espalda.

Renacentista.

De San Ildefonso.

B. 337.

338. — JUNO.

Alto, 0,62 m. Mármol blanco.

Busto de una diosa que lleva el pelo ceñido por una diadema.

Renacentista.

H. 90; B. 338.

339. — UNA ETÍOPE.

Alto, 0,76 m.

Busto de una etiope con las carnes labradas en mármol

negro; el turbante y la túnica, en mármol de Italia; el manto, en jaspe gris y rojizo; el blanco de los ojos, en piedra de este color. Fáltanle los dientes.

Obra italiana del siglo xvii, como el núm. 318.

B. 339.

340. — DIANA.

Alto, 0,60 m. Mármol.

Cabeza de Diana con una media luna sobre la frente.

Obra renacentista.

B. 340.

341. — BUSTO DE UNA JOVEN.

Alto, 0,67 m. Mármol y jaspe.

Busto de una joven con la cabeza ceñida por una gran diadema. La cabeza está labrada en mármol plomizo; el busto, en jaspe amarillo vetado de rojo.

Obra renacentista.

B. 341.

344. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Alto, 0,51 m. Mármol.

Cabeza de un hombre, de barba rasurada y pelo corto.
Renacentista.

De San Ildefonso.

B. 344.

345. — TRAJANO.

Alto, 0,89 m. Mármol.

Retrato renacentista de Trajano, con busto revestido de coraza y manto.

De San Ildefonso.

B. 345.

347. — SÁTIRO.

Alto, 0,68 m. Mármol negro y jaspe amarillo rojizo.

Busto de un sátiro, con la cabeza en mármol negro y el busto en jaspe sobre basa de mármol negro. Versión libre de una estatua antigua; obra italiana del siglo XVII.

B. 347.

348. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Alto, 0,98 m. Mármol blanco.

Busto de un romano revestido de arnés y manto.

Obra renacentista, como retrato de Marco Bruto.

Del Alcázar.

H., pág. 164, 16*; B. 348.

350. — CABEZA DE UNA DIOSA.

Alto, 0,42 m. Mármol.

Cabeza femenina ideal, de gran tamaño, con el pelo ceñido por una cinta.

Obra renacentista.

B. 350.

351. — NERÓN.

Alto, 0,97 m. Mármol y jaspe.

Busto de tamaño mayor que el natural, con la inscripción Nerón en la basa.

Obra renacentista.

Quizá del Alcázar.

H., pág. 164, núm. 19*; B. 351.

353. — VITELIO.

Altura, 0,69 m. Mármol.

Busto renacentista de Vitelio.

H., pág. 165; B. 353.

354. — ADRIANO.

Alto, 0,97 m. Bronce y jaspe.

Retrato de Adriano. La cabeza, en bronce; el busto, con arnés y manto, en jaspe grisáceo y amarillo.

Renacentista.

Del Alcázar.

H., pág. 165, 26*; B. 354.

355. — UNA VESTAL.

Alto, 0,60 m. Mármol blanco.

Busto de una mujer con manto que le cubre la cabeza. Obra renacentista inspirada en lo antiguo.

H., pág. 163, 12*; B. 355.

357. — ADRIANO.

Alto, 0,96 m. Mármol blanco, mármol negro y jaspeado.

Retrato moderno de Adriano revestido de arnés y manto.
Del Alcázar.

H., pág. 165, 26* (confundido en una sola ficha con el núm. 354);
B. 357.

360. — UN ETÍOPE.

Alto, 0,72 m. Mármol negro (cabeza, cuello y parte alta del pecho);
mármol blanco y jaspe (la basa).

Busto de un negro.
Obra italiana del siglo XVII.

B. 360.

361. — VITELIO.

Alto, 0,55 m. Mármol blanco.

Retrato de un personaje grueso, con la cabeza vuelta
hacia la izquierda. Pertenece al tipo llamado Vitelio, como
el núm. 158 (v. lo dicho allí).

H., pág. 165, núm. 24*; B. 361.

362. — JULIA POPPEA.

Alto, 0,72 m. Mármol blanco.

Obra renacentista.

H. 275; B. 362.

363. – BUSTO DE UN VIEJO.

Alto, 0,77 m. Mármol blanco.

Busto de tamaño mayor que el natural que representa a un hombre de barba larga, abierta en dos puntas, calvo y que viste manto.

Renacentista.

H. 242; B. 363; R. 203.

364. – BUSTO DE UN NIÑO.

Alto 0,69 m. Mármol, desgastado y patinado por exposición al aire libre.

Busto de tamaño natural de un niño de unos quince años con un manto sobre el hombro izquierdo.

Obra renacentista, inspirada en un retrato de Caracalla niño, aunque los inventarios antiguos le dan el nombre de Lucio Vero. Ya Barrón lo reconoce como probablemente moderno.

Procedencia desconocida.

H. 212; B. 364; T. (41), lám. 18, B; Wegner, en *AEArq* XXVI (1953), 82.

366. – BUSTO VARONIL.

Alto, 0,73 m. Mármol blanco.

Busto de varón barbado, que viste jubón con botones y manto.

Renacentista, a imitación de lo antiguo.

B. 366; T. 15.

373. — NERÓN.

Alto, 0,71 m. Mármol blanco en la cabeza y cuello; africano en el busto, con coraza y manto.

Supuesto retrato de Nerón con barba en las mejillas y en la garganta. Es creación barroca, como su gemelo del Museo Capitolino, Stanza degli Imperatori, 16 (Stuart Jones, *Catalogue fo the Museo Capitolino II*, 191; lámina 48, 16).

Procedencia desconocida.

H., pág. 164, 20*; B. 373; T. (39).

374. — RETRATO DE MUJER.

Alto, 0,57 m. Mármol blanco.

Obra renacentista.

B. 374; T. (44).

375. — ROMANO DESCONOCIDO.

Alto, 0,78 m. Mármol blanco, busto de jaspe.

Obra del Renacimiento, quizá uno de los Doce Césares (¿Domiciano?).

Probablemente del Alcázar.

B. 375; T. (9).

376. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Alto, 0,67 m. Mármol blanco.

Retrato de un hombre joven, con barba corta y el pelo ceñido por una cinta. Busto revestido de arnés y manto.

Renacentista.

B. 376.

377. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Alto (sin peana), 0,52 m. Mármol blanco.

Obra renacentista.

De San Ildefonso.

H. 243; B. 377; T. (35); Tormo, HH, 259 ss., lám. 8.

378. — JULIO CÉSAR.

Alto, 0,85 m. Mármol blanco, patina amarillenta.

Busto de César revestido de coraza con un águila sobre una rueda compuesta por tres piernas humanas.

Renacentista.

Restauraciones: la cabeza estuvo rota y fue recompuesta.

B. 378.

380. — HÉRCULES NIÑO.

Alto, 0,44 m. Mármol blanco.

Busto de un niño muy robusto, probablemente Hércules, como aparece en el antiguo inventario del Museo.

Renacentista.

B. 380.

381 — ETÍOPE.

Alto, 0,70 m. Mármol negro, alabastro y jaspe.

Busto de un negro, con manto y tahalí cruzado sobre el pecho.

Obra italiana del siglo XVII.

B. 381.

382. — BUSTO DE UNA NIÑA.

Alto, 0,45 m. Mármol.

Busto de una niña con una trenza en lo alto de la cabeza.
Renacentista, imitando lo romano.

B. 382.

384. — CABEZA VARONIL.

Alto, 0,74 m. Mármol blanco.

Cabeza de gran tamaño de un hombre sin barba, de
cabello revuelto. Tiene los ojos labrados con mucho detalle,
incluso exageradamente.

Moderno.

B. 384.

386. — VALERIO PUBLÍCOLA.

Alto, 0,52 m. Mármol blanco.

Cabeza varonil con la punta de la nariz restaurada y una
rotura en el cuello.

Renacentista.

H. 251; B. 386; R. 198.

388. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Alto, 0,53 m. Mármol blanco.

Busto de un hombre calvo y con barba.
Obra de aspecto muy reciente.

B. 388.

389. — MEDUSA.

Alto, 0,54 m. Mármol.

Máscara de Medusa, con alas en la cabeza y serpientes en derredor.

Obra moderna, inspirada en el tipo de la Medusa Rondamini, de la Gliptoteca de Munich.

B. 389.

390. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Alto, 0,85; Ancho, 0,68; Fondo, 0,35. Mármol.

Busto de tamaño mayor que el natural, la cabeza en mármol de Italia y las ropas en mármol africano, con base de mármol blanco-agrisado. Representa a un joven sin barba y con el cabello lacio, que ostenta vestiduras militares romanas. Pudiera representar a algún César, quizá Trajano.

Copia moderna de un original romano de la primera mitad del Imperio.

391. — TITO.

Alto, 0,58 m. Mármol blanco.

Busto de Tito, algo mayor que el natural.

Copia renacentista.

B. 391.

392. — CABEZA FEMENINA (“SAFO”).

Alto, 0,57 m. Mármol blanco, pátina grisácea.

Busto de mujer de rasgos ideales, con el pelo sujeto por una cinta y cubierto por una pañoleta. Por delante de las orejas caen dos pares de rizos sobre las mejillas.

Obra renacentista.

Del Alcázar.

B. 392.

394. — VENUS.

Alto, 0,43 m. Mármol blanco, pátina grisácea.

Cabeza de Venus inspirada en la de la Venus de Médicis.

Obra renacentista.

B. 394.

395. — AUGUSTO.

Alto, 0,60 m. Mármol blanco.

Retrato de Augusto, con parte de un manto sobre el hombro izquierdo.

Obra renacentista.

H. 194; B. 395.

396. — PERSONAJE DESCONOCIDO.

Alto, 0,76 m. Mármol blanco.

Busto de tamaño mucho mayor que el natural, de un hombre de cabello abundante y barba afeitada.

Renacentista.

H. 250?; B. 396; R. 199.

397. — RETRATO DE MUJER DESCONOCIDA.

Alto, 0,63 m. Mármol blanco.

Retrato de una mujer joven, peinada con raya al medio y una trenza que desde la nuca se levanta hasta lo alto de la cabeza; por detrás de las orejas caen unos bucles sueltos. Vuélvese hacia la izquierda.

Obra renacentista.

H. 273; B. 397.

400. — FAUSTINA.

Alto, 0,51 m. Mármol blanco.

Cabeza de mujer de hermosas facciones, con el pelo recogido por detrás en un gran moño. Es obra renacentista, inspirada acaso en un retrato romano, y dentro de este género de imitaciones una de las más bellas e independientes.

B. 400.

405. — LUCHADORES.

Alto, 0,70 m. Piedra verde.

Copia renacentista del grupo antiguo de pancraciastas de los Uffizi de Florencia, obra de la escuela de Lisipo restaurada en el Renacimiento con cabezas de Nióbides.

Traído de Italia por Velázquez (Palomino, en Sánchez Cantón, *Fuentes literarias* IV, 169: “una lucha de dos hombres desnudos, menores que el natural, de valiente artifice, que sin duda son gladiadores”).

Catálogo 1933, núm. 405, pág. 488.

442. — ARIADNA.

Alto, 0,59; longitud, 0,84. Mármol blanco, con plinto revestido de piedras policromas.

Copia, en tamaño menor, de la Ariadna del Vaticano (cf. núm. 167).

Obra renacentista.

Probablemente traída de Italia por Velázquez (Palomino, en Sánchez Cantón, *Fuentes literarias* IV, 168 s.: “Trajo también la estatua de Cleopatra, que tiene el brazo derecho sobre la cabeza”).

ESCULTURA MEDIEVAL Y MODERNA

POR
MANUEL LORENTE

1. — DOÑA ISABEL DE BRAGANZA. Lám. 32

Alto, 1,45; Ancho, 1,02; Fondo, 1,45. Mármol de Italia.

Estatua que representa a la hija de Juan VI de Portugal, segunda mujer de Fernando VII de España.

Es obra de *José Álvarez Cubero* (Priego, 1768 - Madrid, 1827), primer escultor de cámara de Fernando VII, llamado muy significativamente por Tormo el *Canova español* (Pardo Canalis, *Escultura neoclásica española*, p. 19, Madrid, 1958). Debe ser una de sus últimas obras, pues quedó sin terminar.

Isabel de Braganza es figura a la que rendimos honor, ya que tuvo parte de la fundación del Museo del Prado, en unión de Fernando VII. Su aspecto en esta escultura nos recuerda a la célebre *Helena* del Museo del Capitolio (Roma), como reflejo de la tendencia neoclásica de la época, cuyos escultores más representativos fueron Canova, Thorvaldsen y Tenerani.

Procede del Real Palacio.

132. — LAOCONTE.

Alto, 0,43; Ancho, 0,47; Fondo, 0,49. Mármol de Italia.

Fragmento de un alto relieve que representa al Sumo Pontífice del Templo de Apolo en el momento de ser estrangulado con sus dos hijos por las serpientes (Eneida, Libro 2).

Un amorcillo, apoyado sobre el hombro derecho de Laoconte, llora cubriéndose parte del rostro con la mano izquierda.

Esta composición tiene semejanza con el célebre grupo de Ajesandro, Polidoro y Antenodoro de Rodas, del mismo asunto, existente en el Museo del Vaticano en Roma. Seguramente es moderna, quizá italiana, del siglo xvii, inspirada en el citado grupo.

A la primera figura del lado derecho le falta algo del brazo izquierdo y la mano del mismo lado.

Colección del Rey Felipe V.

144. — “SUPUESTO SÉNECA”.

Alto, 0,70; Ancho, 0,33; Fondo, 0,23. Mármol de Italia.

Busto de tamaño algo mayor que el natural, con base de mármol blanco, ejecutado sobre el original en bronce del Museo de Nápoles, o sobre alguna de las copias que se conservan en otros museos.

El busto del Museo de Nápoles se considera hoy como obra helenística, anterior por tanto en varios siglos, al período en que vivió el filósofo cordobés.

Puede ser obra de algún continuador de Bernini, por su dramatismo y abusivo empleo del trépano, principalmente en el cabello y la barba.

El pedestal es de carácter manierista, y pertenece a una efigie, cuyo paradero desconocemos, de Juan Alfonso Enriquez de Cabrera (¿- † 1647), noveno Almirante de Castilla, que hizo levantar a los franceses el cerco de Fuenterrabía en 1638. Al dorso tiene la siguiente inscripción:

VIRTUTI TER MAXIMA
INVICTISSIMI AEQUE AC SAPIENTISSIMI
D. D.

IOANNIS ALFONSI HENRIQUEZ DE CABRERA
MEDINA DE RIOSECO DUCIS MOTICAE COMITIS
HISPANIA, ITALIAQUE PLAUDENTIBUS
HOC SIMULACRUM EX LAPIDE FACTUM.
POST DIVICTOS FUORTOS Q GALLOS VII.
III MENSE ANNI 1638
IN HOC QUASI ALTERO TERRAE ORBIS
CAPITOLIO
LUBENS. DICIT. VOVENS. SACRAT.
D. B. M.

La parte superior del pedestal es más pequeña y tiene pilastras en las esquinas con trofeos militares en los fondos.

227. — LA CARIDAD.

Óvalo. Alto, 0,66; Ancho, 0,58; Fondo, 0,07. Mármol de Italia.

Tres figuras de pequeño tamaño en alto relieve: una mujer sentada, vestida, y dos niños desnudos, el menor tomando el pecho y el otro en pie al lado derecho de la primera.

El fondo ovalado en que está colocado dicho medallón, es simulado en el muro.

Obra italiana del siglo xvi.

El autor es casi con seguridad, el escultor de escuela florentina *Pierino da Vinci* (Vinci 1530, † Pisa 1553), por su semejanza con el relieve “La Sagrada Familia”, del Museo Nacional del Bargello en Florencia, y con el del Museo Bardini de la misma ciudad, donde se conserva un medallón en estuco policromado, de composición casi idéntica y que como el nuestro, representa “La Caridad”. Esta referencia la debemos al profesor Antonio Blanco.

254. — EL CONDE-DUQUE DE OLIVARES.

Alto, 0,99; Ancho, 0,64; Fondo, 0,31. Bronce.

Busto de tamaño natural, con basa de mármol blanco veteadado en oscuro, que representa al primer ministro de Felipe IV Don Gaspar de Guzmán (1587-1645).

Viste rica armadura, al cuello valona de encaje, y cruza su pecho una banda bordada que anuda al lado izquierdo. En el centro del peto hay en relieve una pequeña imagen de la Purísima Concepción.

Debe notarse el perfecto acabado en la fundición, repaso y cincelado.

Bajo la hombrera derecha de su armadura, en el borde externo del peto, en pequeños caracteres, hay la siguiente inscripción:

IO: MEL : PERES — F. 1643.

Es la firma de *Juan Melchor Pérez*, escultor español que trabajaba en Nápoles, 1640-50, al que únicamente conocemos como autor de este busto y del que lleva el núm. 277 (página 196).

255. — LA VIRGEN MARÍA.

Sin marco. Alto, 0,30; Ancho, 0,25; Fondo, 0,03. Mármol de Italia.

Relieve ovalado de un busto femenino de perfil, con un paño sobre la cabeza, que mira hacia la izquierda. Marco de jaspe gris, veteadado de claro.

Es pareja del relieve núm. 258 (pág. 186) del “Arcángel San Gabriel”, con el que en conjunto representa la Anunciación.

Estos relieves son italianos, del siglo XVIII, posiblemente genoveses, en opinión del Profesor Pérez Sánchez. El antiguo catálogo los da como procedentes de la fábrica del Buen Retiro.

El Museo los tiene depositados en la Real Academia de Bellas Artes, donde decoran el Salón de Juntas.

256. — LUIS XIV DE FRANCIA (?).

Alto, 0,68; Ancho, 0,31; Fondo, 0,61. Bronce con plinto de mármol blanco.

Estatua ecuestre de pequeño tamaño.

Viste el Rey *a la romana*, lleva en la diestra el cetro, y en la izquierda las riendas del caballo, que tiene ambas manos levantadas.

Considerada Luis XIV y de escuela francesa del siglo XVIII.

El Profesor Klaus Lankheit, en su reciente publicación sobre la escultura barroca florentina, atribuye este bronce al escultor florentino *Giuseppe Piamontini* (nacido 1664), por identidad estilística con otras obras del artista. (K. Lankheit: *Florentinische Barock Plastic*, pág. 167, fig. 116).

Además un antiguo inventario de las colecciones del Marqués Leonardo Tempi, menciona una estatua ecuestre del *Gran Príncipe Fernando de Toscana* (nacido 1663, † 1713), obra de Piamontini.

Vemos así excluida la identificación con Luis XIV del personaje representado.

También, aunque con muchas reservas, podemos pensar que el monarca sea Carlos III, ya que por los documentos que nos ha dado a conocer el Profesor Antonio Blanco, se sabe que de este monarca español hizo una escultura en bronce Lorenzo María Weber, escultor alemán hasta ahora poco conocido.

257. — DANZA DE NIÑOS Y EL DIOS PAN.

Alto, 0,28; Ancho, 0,56; Fondo, 0,06. Marfil.

Alto relieve con grupos de niños y el dios Pan, en figuras de tamaño pequeño, que danzan al son de una doble flauta tañida por el hijo de Júpiter y de la ninfa Calisto. El fondo

representa un paisaje, y en primer término, a la derecha, hay por el suelo una máscara, un cestillo con flores y una *xiringa*.

Firmado: En la parte baja, a la izquierda: L. F. Son las iniciales del escultor flamenco *Lucas Faid'herbe* (Malinas 1617, † 1697), que fue muy estimado y protegido por Rubens. La composición se relaciona estrechamente con la del cuadro del gran maestro que representa “La fiesta de Venus”, que se conserva en la Pinacoteca de Viena.

A su vez, esta obra es como un reflejo del cuadro de Tiziano que representa “La ofrenda a Venus”, conservado en el Museo del Prado. Ello es consecuencia de que Rubens copió el original de Tiziano en Madrid, durante su segundo viaje a España (1628-1629), y la copia se conserva en el Museo de Estocolmo.

Así el tema de los “Putti” del período barroco es casi siempre de abolengo tizianesco, como también ocurre en las obras de Duquesnoy (Il Fiamingo). Esto es afirmado por el texto de Passeri, que nos relata cómo Duquesnoy y Poussin copiaban los “Putti” del cuadro de Tiziano en la villa Ludovisi, cuando el lienzo estaba todavía en Roma, antes de ser regalado a Felipe IV por el Cardenal de aquella familia.

En el Museo del Cincuentenario de Bruselas, se conserva el boceto en barro cocido, casi idéntico, que presenta una ligera variante: el dios Pan, en lugar de la “duppia tibia” hace sonar la *xiringa*.

Esta obra fue propiedad de Rubens y aparece descrita en el inventario hecho después de su muerte, entre otros marfiles también debidos a Faid'herbe.

258. — EL ARCÁNGEL SAN GABRIEL.

Sin marco: Alto, 0,30; Ancho, 0,25; Fondo, 0,04. Mármol de Italia.

Medallón ovalado con el busto de perfil, en bajo relieve,

de un adolescente con alas, que mira hacia la derecha, medio desnudo y con una cinta que le sujeta el cabello.

La figura y el fondo en mármol, y el marco veteado de jaspe gris.

Pareja de "La Virgen en la Anunciación" (véase número 255).

259. — DOÑA LEONOR DE AUSTRIA.

Alto, 0,59; Ancho, 0,60; Fondo, 0,41. Mármol de Italia.

Busto que representa a la hermana del Emperador Carlos V, reina de Portugal y de Francia, sucesivamente.

Viste una toca, quizá la de viudez, por la muerte de Francisco I de Francia, con quien casó en segundas nupcias, por cláusula del Tratado de Cambray, ya viuda del Rey D. Manuel de Portugal, "El Venturoso".

En la cartela labrada en el frente: LEONORA.

Atribuida a Leoni por Barrón y Plon (*Leone Leoni*, París 1887, pág. 296), es como observó Sánchez Cantón (*Retratos del Museo del Prado*, 1919, pág. 61), obra del escultor flamenco Jacques Dubroeuq (Mons 1500?, † 1584).

Da la atribución segura a Dubroeuq el inventario de las pinturas y esculturas de María de Hungría enviadas a España desde el Palacio de Binche (Bélgica).

260. — DOÑA ISABEL DE PORTUGAL.

Alto, 1,82; Ancho, 0,81; Fondo, 1,14. Mármol de Italia.

Estatua de tamaño algo mayor que el natural, que representa a la hija del Rey D. Manuel de Portugal, mujer del Emperador Carlos V.

En el grueso del plinto:

DIVA — ISABELLA — AUGUSTA. CAROLI V. IMPERATORIS.

y sobre el mismo y en la parte delantera este resto de otra inscripción, seguramente firma de Pompeyo Leoni:

. P ... P ... NI . F . 1572.

Viste riquísimo traje bordado, prendido de joyas, que también ostenta en su peinado, falda y sobrefalda o ropón, con anchas mangas perdidas, corsé, bajo éste una fina prenda, y a la cintura una correa recamada de pedrerías. Está en pie en majestuosa actitud; con la mano derecha sostuvo el resto de la correa de la cintura, y con la izquierda recoge el bullón de la manga del mismo lado.

Faltan fragmentos de las mangas, la mano derecha y trozos de la mano izquierda. La cabeza ha sido reparada.

Es obra de *León Leoni* (Arezzo 1509, † Milán 1590), el escultor de Carlos V y Felipe II, cuyas obras más importantes están en el Museo del Prado y en la Basílica de El Escorial. La escultura está documentada por la carta escrita por el artista al Obispo de Arrás, con fecha 14 de agosto de 1555. En ella, al enumerar las obras que piensa enviar a la Corte, dice: *y la estatua tamaño natural, también en mármol de la Emperatriz*. Véase el núm. 274.

Hasta el siglo XVIII, estuvo bajo un pórtico en los jardines del Buen Retiro.

261. — DON CARLOS II DE ESPAÑA. Lám. 26

Alto, 0,97; Ancho, 0,44; Fondo, 0,68. Bronce dorado.

Estatua ecuestre con basamento de madera dorada.

Viste a la romana. Sostiene el cetro en la mano derecha, y con la izquierda las bridas del caballo que galopa con ambas manos levantadas.

Atribuida a Bernini en el Inventario de 1789 y admitida como tal por D. Elías Tormo (véase Archivo Español de Arte 1945, pág. 150), la atribución definitiva a *Giovanni*

Battista Foggini (1652, † 1725), transmitida por el Profesor Antonio Blanco, se debe al investigador Lankheit de Munich, quien en 1954 dio a conocer la documentación de un bronce casi idéntico del Museo de la capital bávara, excepto la cabeza que es la del Emperador José I. Y en la Universidad Heidelberg existe la copia de un documento del Archivo Nacional de Florencia, referido a nuestro bronce en el que se lee que Foggini es el autor de un: “cavallo in parata di corvetta con sopra una figura vestita all’eroica di Carlo II, Re delle Spagne. Bronzo dorato. Basa d’ebano, con quattro medaglioni e quattro schiavi”. Descripción que coincide con nuestro bronce, excepto en lo que se refiere al pedestal, perdido.

Gracias al Profesor Lankheit, sabemos que fue Monseñor Archinto, Nuncio de S. S. en 1690, quien encargó la escultura a Foggini, que el mismo Nuncio trajo a España. La escultura gustó tanto que el Gran Duque Cósimo encargó otra idéntica a Foggini, pero retrato del Emperador Jose I, para regalarla a este próximo pariente del Monarca español.

Por el texto de Orlandi (1753), se sabe que Foggini es el autor de una obra de gran interés hispánico: el altar funerario de S. Francisco Javier en Goa (India), publicado recientemente por el Prof. de Acevedo.

262. — DOÑA MARÍA DE HUNGRÍA.

Alto, 0,94; Ancho, 0,53; Fondo, 0,37. Mármol de Italia.

Busto con basa labrada en el mismo bloque, adornada en su frente con una cabeza de serafín y dos grifos, y en las esquinas dos estípites enlazadas por una guirnalda.

Parece una repetición de la parte alta de la estatua en bronce núm. 263. Es obra de *León Leoni*, que en carta de 14 de agosto de 1555 al Obispo de Arrás, menciona los dos retratos de Doña María de Austria, llamándolos estatuas, porque entonces se llamaban estatuas, añadiendo de *medio*

cuervo, los bustos que como éste comprendían la mayor parte del tronco. El carácter de la basa, y algo el del resto de la obra, no parecen por completo de su arte. Procede probablemente de los encargos hechos por la reina de Hungría a León Leoni.

En la Colección Ambras de Viena, existe una repetición de este busto, variada la basa.

Doña María, hija de Felipe *el Hermoso* y de Doña Juana *la Loca*, nació en Flandes en 1505; casó en 1521 con Luis, rey de Bohemia y Hungría; enviudó el 29 de agosto de 1526 y murió en Cigales (cerca de Valladolid) el 18 de octubre de 1558.

263. — DOÑA MARÍA DE HUNGRÍA.

Alto, 1,28; Ancho, 0,60; Fondo, 0,62. Bronce.

Viste hábito, toca y estola, y tiene en la mano izquierda un libro de oraciones.

En el plinto:

MARIA — AUSTRIA — REGINA — LUDOVICI — UNGARIAE —
REGIS

y sobre él, a la izquierda:

LEO . P . POMPE . F . ARET . F . 1564.

como otras de igual redacción y fecha que existen en diversas obras de León Leoni (León padre; Pompeo, hijo; aretinos; hicieron, 1564).

Se representa a la hermana del Emperador, esposa de Luis II, probablemente ya viuda (véase núm. 202). Entre los trabajos que enumera León Leoni, en su carta de 14 de agosto de 1555 a Granvela, Obispo de Arrás, anunciando las obras que se proponía mandar a la Corte, figura ésta, cuando dice: *las dos estatuas de la serenísima reina*. También

el Gobernador de Milán, Ferrante Gonzaga el 28 de diciembre de 1553, cita entre las estatuas que había visto en el taller de León: *la de la serenísima reina María, hecha por su encargo*. Fundida hacia fines de 1553. Encargado personalmente al artista por doña María de Austria es de los bronceos más vigorosos de León Leoni en el Prado.

264. — EL EMPERADOR CARLOS V.

Alto, 1,02; Ancho, 0,53; Fondo, 0,32. Mármol de Italia.

Busto con basa labrada en el mismo bloque de mármol, y adornada con dos figuras desnudas, una de hombre y la otra de mujer, terminando sus piernas en colas de peces, como nereidas o tritones.

En la cartela del frente:

IMP — CAES — CAROL V.

Viste armadura, banda y el collar del Toisón de Oro; sobre su peto y en un óvalo se ve una imagen de la Purísima Concepción; al costado derecho está el ristre.

Es probable que el busto sea el citado por el Gobernador de Milán Ferrante Gonzaga en el taller de Leoni, en su carta al Emperador de 28 de diciembre de 1553: "*otra estatua de medio cuerpo*, también ejecutada en mármol de Carrara, representando a V. M.". La *estatua de medio cuerpo* es denominación usual en aquella época para esta clase de bustos. (Véase el núm. 263).

Es obra de *León Leoni*.

Procede del Palacio del Buen Retiro.

265. — MELEAGRO.

Lám. 18

Alto, 0,78; Ancho, 0,77; Fondo, 0,45. Bronce dorado.

El hijo de Danao y Altea, a caballo, armado de venablo y con sus perros, acomete al jabalí de los Campos de Calidón.

Obra de *Giovanni Bandini da Castello* (1540 ; 1599), llamado dell'Opera, porque colaboró en la obra de la Catedral de Florencia con el escultor Bandinelli.

La cita Borghini ("*Il Riposo*", Florencia 1584), en estos términos, dedicados al escultor Giovanni Bandini, donde se lee la siguiente descripción:

"...il quale (Giov. Bandini) di presente, prepara di gitar di bronzo una figura, que essendo sopra un cavallo, que salta, ferisce un cinghiale, e vi sono due cani l'uno que presa la fiera per un'orechio, e l'altro in atto di abbaiare; la qual si spera che sera bellissima...".

Todo lo cual concuerda exactamente con nuestro bronce.

Debemos la noticia del texto y su identificación con nuestro grupo al doctor Ulbrich Middeldorf, director del Instituto Alemán de Arte de Florencia.

Barrón lo creyó del siglo XVII.

Procede del Real Palacio.

266. — FELIPE II.

Alto, 0,98; Ancho, 0,61; Fondo, 0,36. Bronce.

Busto con basa de mármol veteadado de oscuro.

Viste armadura con hombreras formadas por máscaras de león, gola, banda y el Toisón de Oro. En el peto se ve una Victoria con alas, que tiene un clarín o bocina en la mano derecha, y en la izquierda una palma.

Al no aparecer este busto entre las obras que pasaron al Alcázar desde la casa de Pompeyo Leoni, según el inventario de 15 de enero de 1608, este bronce, sería el que Vasari menciona en la colección de María de Hungría en Binch (Bélgica) o en la del Duque de Alba en su Palacio de Alba de Tormes.

Procede de la Real Academia de San Fernando.

267. — EL EMPERADOR CARLOS V.

Alto, 1,97; Ancho, 0,79; Fondo, 0,44. Mármol de Italia.

Viste media armadura con banda y manto y lleva al cuello el Toisón de Oro y calza botas altas; en el peto, al costado derecho está el ristre y una espada, perdida en parte.

En el plinto hay la siguiente inscripción:

IMP. CAES. CAROLUS. V. AUG.

Casi seguramente la estatua citada por el Gobernador de Milán, Ferrante Gonzaga, en su carta de 28 de diciembre de 1553, como vista en el taller de León Leoni: *una estatua de mármol que ya va apareciendo en el bloque, en muy bella actitud y reproduciendo con mucho parecido el rostro de Su Majestad*, será una de las esculturas encargadas por Carlos V, a las que se refiere en carta a Gonzaga fechada en Bruselas el 26 de enero de 1554 (Plon, págs. 97-98).

Figura en los inventarios de 12 de marzo de 1582 y 15 de enero de 1608, entre las esculturas de propiedad regia depositadas en el taller de los Leoni en la carrera de San Francisco. Pasó en 1608 a los sótanos del Alcázar y después al jardín de San Pablo del Buen Retiro, para ir más tarde a decorar la escalera de la Real Academia de San Fernando, de donde pasaría al Museo.

Una reproducción en yeso, restaurada la mano derecha y la espada por el escultor Cruz Solís, estuvo en la exposición celebrada en Toledo en 1958 con motivo del centenario de la muerte del Emperador. Y en la misma ciudad imperial, otra reproducción, en mármol de Macael, fue colocada en el interior de la Puerta de Bisagra, por la misma fecha.

268. — ASUNTO DESCONOCIDO.

Alto, 0,46; Ancho, 0,49; Fondo, 0,15. Alabastro de Italia.

Composición de figuras de pequeño tamaño y a todo relieve, la mayoría exentas, que pudiera representar en forma alegórica un triunfo. Se ve un artístico carro tirado por caballos, sobre el que va sentada la figura principal; lleva como trofeo una coraza, viste a la romana y va precedida de casi todas las otras figuras, unas sobre el carro, otras por el aire y la que va delante de todas, a pie, es portadora de un estandarte. Cerca de una rueda del carro hay otras dos figuras, una de mujer, derribada, y otra de hombre que la pisa con el pie izquierdo.

De los personajes que forman dicho cortejo unos visten variados trajes y otros van desnudos. La obra ha sufrido desperfectos en distintos periodos.

El autor es el escultor milanés *Agostino Busti*, llamado "*el Bambaia*" (1470 1550?). La obra procede del monumento sepulcral erigido a Gastón de Foix en la iglesia de Santa Marta en Milán. (Véase Vasari: *Vidas de Baccio y Bartolomé de Montelupo*). La admirable estatua yacente del monumento se conserva en el Museo del Castillo Sforzesco de Milán.

Con nuestro relieve, debió formar pareja en la decoración sepulcral, el que de composición casi idéntica, aunque invertida de izquierda a derecha se conserva en el Museo Victoria y Albert (South Kensington) de Londres. (Véase André Michel: *Histoire de l'Art* T. IV, 1.^{er} partie, pág. 187). También perteneció al mismo monumento el relieve que describimos con el número 290, pág. 211.

269. — LA EMPERATRIZ ISABEL.

Alto, 1,52; Ancho, 1,36; Fondo, 0,16. Mármol de Italia.

Pequeño monumento muy ornamentado, que contiene en bajo relieve, un busto de perfil, mirando hacia la izquierda.

Representa a la Emperatriz, que viste rico traje parecido al del núm. 260.

Este retrato en bajo relieve, queda encuadrado por un entablamento, sostenido por dos medias figuras estípites en alto relieve, semidesnudas. La de la derecha es de mujer, y la de la izquierda de hombre, ambos juveniles. Al lado de las estípites, variada combinación de otros detalles y rica ornamentación en el resto del monumento. Hay algunos deterioros.

Es obra de *León Leoni*, mencionada por el escultor en cartas a Granvela, Obispo de Arrás, fechadas en 1550 y 1555. En la carta de 1550: "en un cuadro, el retrato de la Emperatriz", y en la de 1555: "dos grandes y bellos cuadros de mármol", en los que se refiere al de la Emperatriz que estamos viendo y a su pareja, el del Emperador (núm. 291, pág. 212). También aparece este relieve en los inventarios de 1582 y 1608 de las obras de León Leoni que permanecían en el taller de su hijo Pompeyo aunque eran de propiedad regia.

Cean Bermúdez los menciona en un pórtico del jardínillo de los Césares, de Aranjuez, pero se equivocó al creerlos obra de Pompeyo Leoni.

Desde Aranjuez vinieron al Museo del Prado.

270. — LUIS XIV.

Lám 29.

Alto, 1,05; Ancho, 0,51; Fondo, 0,86. Bronce.

Estatua ecuestre de mediano tamaño, que representa al hijo de Ana de Austria, a caballo y en traje fantástico a la *romana*. Este bronce es tal vez el más importante del Prado entre los que representan figuras ecuestres.

Barrón en 1908, lo daba como modelo, debido a *François Girardon*, para la estatua ecuestre de Luis XIV, que estuvo colocada en la Place Vendôme de París, hasta que fue destruida por la Revolución. La misma atribución es dada por

Mr. Martin que la considera el más bello de los modelos para dicha plaza.

Sin embargo, el modelo para dicho monumento, conservado en el Louvre, no es idéntico a nuestro bronce, aunque sí semejante. Pero es sabido que Girardon (como también Desjardins, Le Hongre, Coycevoix...) realizó otros monumentos ecuestres a Luis XIV en las capitales regionales de Francia, todos destruidos por la Revolución, por lo que quizá nuestro ejemplar sea el modelo para alguno de ellos.

Lo que es evidente y nos fue comunicado en 1957 por el Profesor Opdycke, Director del Museo Fogg de la Universidad de Harvard, es que el único bronce que responde a nuestro modelo, está en el Salón Verde del Museo del Castillo en Dresde.

Pero en este ejemplar de la capital sajona, la cabeza del jinete es retrato de Augusto el Fuerte de Sajonia. Este bronce de Dresde está también atribuido a Girardon, lo que confirma la atribución de nuestra escultura, tal vez réplica de aquélla, al no llevar ambas ningún emblema borbónico.

Otros bronce ecuestres de Luis XIV, semejantes al nuestro, además del conservado en el Louvre, existen en Museos de Francia y en la colección Wallace de Londres, en Copenhague, en el Ermitage de Leningrado, en el Museo Fogg de la Universidad de Harvard y en nuestro Palacio Real.

271. — EL EMPERADOR CARLOS V.

Alto, 1,01; Ancho, 0,58; Fondo, 0,40. Bronce.

Busto en bronce, sobre basa del mismo metal. El Emperador viste rica coraza con hombreras, y a su costado derecho el ristre. Ostenta sobre aquélla una banda y el Toisón de Oro; en el centro del peto, en un óvalo, hay en relieve una pequeña imagen del Salvador desnudo, asido a la Cruz, y en la parte delantera de las hombreras, otros óvalos con medias

figuras; la del hombro derecho es femenina y lleva una palma de victoria; la del izquierdo queda cubierta casi totalmente por la banda.

La basa se compone de dos pequeñas figuras desnudas, cubiertas con cascos, una de hombre y otra de mujer, sentadas sobre fantásticos delfines, y entre ambas, en el frente de la composición, un águila.

En el grueso del plinto se lee:

IMP. CAES. CAROLUS. V. AUG.

y en el dorso del busto, en su parte media inferior:

LEO. P. POMPE. F. ARET. F.

(León, padre, Pompeyo, hijo, de Arezzo, hicieron).

El hijo, Pompeyo Leoni, intervino probablemente sólo en la fundición, de perfección admirable que enriquecería el original de *León Leoni*; así la vitalidad en el rostro llega a lo prodigioso.

El escultor lo menciona en carta escrita en Milán el 14 de agosto de 1555, al obispo de Arrás, diciéndole que enviará a Bruselas "*los bustos de mármol y de metal de Su Majestad Cesárea*".

La basa que se ha descrito, tiene relación con la del busto del Emperador Cómodo, del Museo del Palacio de los Conservadores en Roma, que se puede pensar fue recordada por León Leoni al componer su obra.

Procede del Palacio Real.

272. — FELIPE II.

Lám. 20

Alto, 1,71; Ancho, 0,72; Fondo, 0,46. Bronce.

En el grueso del plinto circundándolo en toda su extensión, hay la inscripción:

y sobre el mismo plinto y en la parte de atrás:

LEO. P. POMPE. F. ARET. F. 1564.

En el núm. 263 (pág. 190) se habló de esta inscripción grabada en varias obras de León Leoni. Es casi evidente, por los documentos publicados por Plon (*Leone Leoni et Pompeo Leoni*, París 1887), que tales inscripciones falsean la autenticidad de estas obras, que se deben únicamente a *León Leoni*, y que la colaboración de su hijo, Pompeyo, fue tan sólo como fundidor.

En el tahalí de la estatua hubo una inscripción del autor:

LEO. ARETINUS. FABAT.

de la que sólo quedan las tres pequeñas letras de la abreviatura final.

Es una de las más admirables obras de León Leoni.

El Rey está en pie. Viste a la romana: peto y espaldar, cruzados por un tahalí, hombreras, quijotes y gregüescos de la época. Tiene los brazos y las piernas medio desnudos, y el calzado y manto son semirromanos.

En el peto se ve una Asunción de la Virgen; a los lados, medias figuras de mujeres desnudas; en los pectorales a la derecha un tritón sobre un delfín con una nereida en los brazos. A la izquierda un centauro marino. En la hombrera izquierda se ven en óvalo las Tres Gracias y Mercurio.

Completan la decoración de la armadura virtudes y figuras mitológicas tomadas de reversos de medallas de Leoni. (Beatriz Gilman Proske: "*Notes Hispanic*" III 1943. The Hispanic Society of America).

Sostiene con la mano izquierda el cetro, que apoya sobre el suelo, y con la derecha la espada y el manto que va hacia ese lado.

El calzado semeja al más rico coturno imperial romano, adornado con altas grebas.

La estatua fue fundida en Milán el día 2 de noviembre de 1551, y estaba terminada el 28 de diciembre de 1553. La obra fue encargada personalmente a León Leoni por María de Austria, Reina de Hungría.

En el mes de agosto de 1556 el Emperador regresó a España después de su abdicación, arribando a Laredo el 28 del mismo mes. Las estatuas, entre ellas la que comentamos, desembarcaron en Santander debido a la tempestad y fueron llevadas a Valladolid y posteriormente a Madrid con motivo del traslado de la Corte.

Cean Bermúdez la atribuye a León Leoni. Dice la vio adornando la fachada de una casa en el jardín de San Pablo del Buen Retiro, de donde pasó a la Real Academia de Bellas Artes. En el siglo XIX vino al Museo.

Una reproducción también en bronce y a escala doble, ha sido colocada como monumento a Felipe II ante la nueva Catedral de la Almudena en 1961, con motivo del centenario de la capitalidad madrileña.

273. — EL EMPERADOR CARLOS V. Lám. 19

Alto, 2,51; Ancho, 1,43; Fondo, 1,30. Bronce.

En el grueso del plinto, alrededor de su circunferencia, hay la siguiente inscripción:

CAESARIS VIRTUTE DOMITUS FUROR

que sin duda dio origen a la traducción libre de: *El César dominando al furor*, título con que desde antiguo se conoce esta obra.

Sobre el plinto, a la izquierda, se lee la inscripción:

LEO. P. POMP. F. ARET. F. 1564

que ya se ha comentado en los núms. 263 y 272.

Grupo compuesto de dos figuras y gran cantidad de accesorios guerreros.

La figura principal, en pie, representa al Emperador, con atavío de guerra, peto con ristre, espaldar y hombreras fantásticas; los brazos y las piernas medio desnudos, con greüescos de la época, y el calzado romano.

Las piezas de la vestimenta son desmontables y permiten ver la figura desnuda como un héroe antiguo.

La figura vestida, lleva banda cruzada al pecho, y al cuello el Toisón de Oro; en la parte anterior de la hombrera derecha, se ve una pequeña representación del Dios de la Guerra.

Sostiene con la mano derecha una lanza, y apoya la vara en señal de victoria sobre la pierna izquierda de la figura que se halla a sus pies; con la mano izquierda tiene asida la espada cuyo puño remata en una cabeza de águila.

La otra figura algo mayor, representa un vencido, desnudo, encadenado y derribado sobre los ricos trofeos de guerra agrupados en el plinto. Descansa la mano derecha sobre una gran antorcha encendida.

El grupo alude, según la tradición, a la conquista de Túnez en 1535, o según Carducho, en sus *Diálogos de la Pintura* (Madrid, 1633) al triunfo del Emperador sobre los protestantes en Mühlberg (1547).

Este bronce es de los más hermosos del Renacimiento Italiano, y la más importante escultura moderna del Prado. Refleja la gran maestría de los armeros de Milán, los Negroli, Piccinini... (Plon, pág. 24).

La obra fue encargada por el Emperador en 1549 a León Leoni, y se fundió la del Emperador el 18 de julio de 1551, según lo dice el artista en carta dirigida a Granvela, Obispo de Arrás (Plon, pág. 82), y la del Furor en 1553.

La obra debió acabarse en 1555, según carta de León Leoni al Obispo de Arrás, fechada el 14 de agosto de 1555, en la que le dice: “La estatua del Emperador, la del Furor y la armadura, están *casi* terminadas” (Plon, pág. 101).

Se ha pensado que Leoni aprovechó para esta estatua su

primera idea para la ecuestre de Alfonso d'Avalos que no llegó a realizar. Semejante a ésta del Emperador es la de Ferrante Gonzaga y la Envidia, de la Piazza Roma de Guastalla también de Leoni encargada en 1557 y fundida en 1564.

Desde Milán, el grupo fue llevado a Bruselas en 1556 y en el mismo año se traía a España por mar, después de la abdicación del Emperador, con los otros bronce de León Leoni. (Véase núm. 272, pág. 197). Fue montada en España en 1564.

De los sótanos de Palacio pasó en tiempo de Felipe IV, al Parque del Retiro. Después fue llevado a los Jardines Reales de Aranjuez y más tarde Cean Bermúdez lo menciona en el centro del jardín de San Pablo del Buen Retiro. Posteriormente se colocó en la Plaza de Santa Ana, hoy de Calderón de la Barca, desde donde se trasladó al Museo del Prado a mediados del siglo XIX.

Hay dos reproducciones en bronce de este grupo admirable, inferiores al original: una en el Salón de Columnas del Palacio Real y otra en el Patio del Alcázar de Toledo, hechas durante el reinado de Alfonso XII (1874-1885) por el fundidor francés Mr. Barbedienne.

Además actualmente en el comercio madrileño, hemos visto otra reproducción en bronce a escala mitad, debida al mismo fundidor.

274. — LA EMPERATRIZ ISABEL.

Alto, 1,77; Ancho, 0,84; Fondo, 0,93. Bronce.

En el grueso del plinto, circundándolo, se lee:

DIVA. ISABELLA. AUGUSTA. CAROLI. V. IMPERATORIS
y sobre el mismo plinto a la derecha y hacia atrás:

LEO. P. POMPE. F. ÁRET. F. 1564

(véase traducción, pág. 197).

La Emperatriz está en pie, y viste como la de mármol descrita en el núm. 260 (pág. 187), a la que es casi idéntica, salvo pequeñas diferencias en el atavío y joyas que ostenta.

El bronce está patinado en tonalidad negra. Fue encargado personalmente por Carlos V a León Leoni.

Como la anteriormente citada, que representa a la misma soberana, aparece ya hecha en 14 de agosto de 1555, al proponer León Leoni desde Milán, al Obispo de Arrás, el envío de sus obras a Bruselas. Consta que el traje lo ultimó el platero Miguel Méndez. Muerta la Emperatriz en 1539, Leoni hubo de servirse del retrato de Tiziano.

Cean Bermúdez dice (*Diccionario*, t. III, pág. 23), que en su tiempo estaba en la escalera de la Real Academia de San Fernando, desde donde seguramente pocos años después vino al Museo.

275. — FELIPE II.

Alto, 0,88; Ancho, 0,57; Fondo, 0,40. Alabastro.

Busto adornado en su parte baja por un mascarón con alas y otros elementos decorativos con el pie o basa de jaspe negro, vetado de blanco y amarillo oscuro, donde se lee: PHELIPE II.

El Rey viste armadura y gola, lleva al cuello el Vellochino de Oro pendiente de una cinta. En los brazos ostenta divisas.

La cabeza tiene carácter, pero la ejecución es en general algo mezquina.

Plon la atribuye a Pompeyo Leoni al parecer con acierto, pues carece del vigor expresivo de Leone Leoni y no aparece en los Inventarios de éste de 1582 y 1608.

El pedestal de mármol de Italia parece de época más moderna.

Este busto, figuró en el Real Sitio del Buen Retiro y pasó al Museo en el siglo XIX.

276. — GRUPO DE NIÑOS.

Lám. 28

Alto, 0,49; Ancho, 1,80; Fondo, 0,98. Mármol de Italia.

Composición caprichosa sobre extenso plinto, a manera de terraza, en el que se ven plantas, flores y varios pequeños animales; un perro, una cabra y 7 niños en variados grupos, actitudes y entretenimientos. Las figuras son de tamaño menor que el natural.

Esta obra es muy singular y para encontrar una agrupación parecida hemos de pensar en la multitud infantil de la estatua del Nilo en el Museo del Vaticano.

Es muy probable que el autor sea *Agostino Cornacchini* (Pescia 1685, † Roma 1755?), discípulo del ya mencionado Giovanni Batista Foggini (pág. 188). Sus obras abundan en Roma y en Madrid teníamos una suya: la estatua yacente de San Juan Francisco de Regis, que se conservó en el Convento madrileño de Jesuitas, en la calle de la Flor, hasta el incendio en 1931.

La atribución de este grupo de niños la fundamos en que el arte de Cornacchini abunda en la representación de los "Putti" y en los pormenores, como ropajes, plantas o flores, que precisan el empleo del trépano o violín. Una obra suya muy bella, que representa la Esperanza, en el Monte de Piedad de Roma, aparece con su cabeza tocada con una guirnalda de flores, cuyo aspecto es casi idéntico al de la que adorna el cuello de la cabra en este grupo del Prado.

Se podría casi decir que Cornacchini fue un florista de la escultura, como Segher y Arellano lo fueron en la pintura.

277. — DON JUAN JOSÉ DE AUSTRIA.

Alto, 0,80; Ancho, 0,51; Fondo, 0,30. Bronce.

Busto con basa de mármol blanco veteado en oscuro, que representa al hijo natural de Felipe IV. Viste rica armadura y

sobre ella un gran cuello de encaje, cruzando su pecho una banda bordada y lleva al cuello la Cruz de Malta. En el centro del peto, la imagen de la Inmaculada.

En un borde del lazo de la banda, y en muy pequeños caracteres se lee:

IOVANI. MELCHIOR. PERES. FECIT. IN. NEAP. 1648.

Firma que repite la del busto núm. 254, ya descrita, del Conde Duque de Olivares.

El busto guarda estrecha relación con el retrato ecuestre pintado por Ribera en el mismo año de 1648, propiedad del Patrimonio Nacional.

278. — LA FLAGELACIÓN.

Alto, 0,13; Ancho, 0,16; Fondo, 0,01. Marfil.

Bajorrelieve encerrado en marco de caoba, con aplicaciones de metal dorado. La composición representa la Flagelación de Jesús. Cuatro sayones rodean al Redentor, tres de ellos flagelándole y otro en primer término, agachado está atando el haz de vergas. Detrás de este sayón, a la izquierda, se ve un soldado. El carácter es muy italiano. Jesús, de pie, está atado a una columna baja, como en la célebre reliquia conservada en Roma, en Santa Práxedes. (Véase Emile Mâle: *L'Art Religieux après le Concile de Trente*, págs. 263-265).

Pérez Villamil, en su libro *Artes e industrias del Buen Retiro*, reconoció este relieve y el señalado con el núm. 283 (pág. 207), como originales de *Andréa Pozzi*, escritor estimadísimo en la época de Carlos III.

Otras obras de este carácter se conservan en la *Casa del Príncipe* de El Escorial, firmadas por dicho autor.

Procede del Real Casino, de donde pasó al Prado por Real Orden de 7 de septiembre de 1865.

279. — FELIPE II.

Alto, 0,34; Ancho, 0,13; Fondo, 0,14. Mármol de Italia.

Busto con basa de jaspe gris veteado de amarillo y claro.

Como Pompeyo Leoni (1533, † Madrid, 1608), desde el año 1556 en que vino a España por primera vez, con las esculturas ejecutadas por su padre, pasó largos períodos en Madrid al servicio de Felipe II, es muy posible que sea el autor de este busto. Su estilo no contradice el de las obras de los Leoni.

280. — LA PAZ.

Sin marco: Alto, 0,13; Ancho, 0,37; Fondo, 0,02. Marfil.

Bajorrelieve encerrado en marco de madera oscura, con pequeñas figuras, representando su composición a la Paz y sus frutos.

Trabajo agradable de los siglos xvii al xviii.

281. — ADÁN Y EVA.

Sin marco: Alto, 0,35; Ancho, 0,19; Fondo, 0,02. Marfil.

Colgada de la rama de un árbol, se ve una cartela con la siguiente inscripción en pequeños caracteres:

ALBERTO DURER. NORICUS. FACIEBAT. 1504

y después de la fecha está el monograma usado por Alberto Durero, compuesto por una A y una D.

Bajorrelieve encerrado en marco de madera dorada. Las figuras representan a Eva, instada por la serpiente, ofreciendo a Adán la fruta del árbol prohibido. En el fondo de paisaje se ven algunos animales: un toro, un ciervo, un gato y un ra-

tón, y en la rama de un árbol un pájaro. En el centro de la obra, siguiendo el contorno del lado derecho del tronco del árbol de la ciencia, se ve una hendidura, que es la unión de las dos piezas de que está formado el relieve.

Esta obra sigue puntualmente una estampa bien conocida del gran artista alemán (Veáse H. del A. Labor T. X., página 234), y aunque en tiempos se creía que pudiera ser debida al mismo Dürero, hoy sabemos que es obra del escultor alemán *Loy Hering* (con obras fechadas de 1499 a 1554). Esta noticia fue comunicada en 1966 al Subdirector del Museo del Prado, por Mr. H. D. Molsiworth, conservador del Museo Victoria y Albert de Londres. Al reverso del relieve, consta que fue regalado por Cean Bermúdez a Fernando VII.

En este relieve, como en el grabado original, el carácter es muy naturalista, con algún contraste respecto a las dos monumentales tablas, que pintadas por el gran maestro alemán, son de las joyas máximas del Prado.

282. — LUIS XIV.

Lám. 30

Alto, 0,60; Ancho, 0,28; Fondo, 0,47. Bronce.

Grupo alegórico, sobre plinto de mármol blanco. Se compone de la figura del Rey, que viste *a la Romana*, a caballo, lleva el cetro en la mano derecha; con la izquierda sostiene las riendas del animal, que galopa levantando manos, sobre dos vencidos derribados por tierra.

Barrón consideraba este bronce como francés, del siglo xvii al xviii, y en la descripción incluía una victoria, que a lomos del caballo coronaba al Monarca. Pero de esta figura, que estaba sobrepuesta, solamente queda el recuerdo de los taladros para las grapas de sujección. Desconocemos cuándo haya podido perderse, aunque creemos que no existe desde hace más de 30 años.

El tema representado es casi con seguridad "el paso del

Rhin", y la composición, de abolengo leonardesco, se relaciona estrechamente con el medallón de mármol de Goysevox, que decora el Salón de la Guerra del Palacio de Versalles, donde no falta la mencionada victoria.

Pero este bronce del Prado se identifica mucho más en la composición y en los detalles, con otro conservado en el Museo de Munich, que representa a Maximiliano-Manuel de Baviera, firmado por *Guillermo de Grof* (Amberes 1680; † Munich 1742), véase Friiss Hjalmar: *Rytterstatuens*, página 341; fig. 212.

Otra figura ecuestre de Luis XIV en el mismo Museo de Munich, es tal vez el boceto para la de nuestro grupo.

El tema suscitó dudas al Profesor Leonard Opdycke, de la Universidad de Harvard, que por el aspecto asiático de los vencidos, cree puede tratarse del triunfo de San Gotardo (1 de agosto de 1664). En esta batalla, Luis XIV con sus tropas voluntarias, ayudó al Emperador Leopoldo I en su guerra contra los turcos. Según reciente investigación de M. Martín, este grupo en el boceto para el monumento a Luis XIV en Aix en Provence, que fue destruido como otros, durante la Revolución.

283. — LA CORONA DE ESPINAS.

Sin marco: Alto, 0,13; Ancho, 0,16; Fondo, 0,01. Marfil.

Bajorrelieve que representa a Jesús recibiendo la corona de espinas y el cetro de caña.

Obra de finísima ejecución, encerrada en marco de caoba, con aplicaciones de metal dorado.

Obra pareja del núm. 278, pág. 204, y por consiguiente casi segura de Andrea Pozzi. ' 3

Procede del Real Casino de donde pasó al Prado por Real Orden de 7 de septiembre de 1865.

284. — EL EMPERADOR CARLOS V.

Lám. 22

Alto, 1,16; Ancho, 0,84; Fondo, 0,43. Mármol de Italia.

Busto algo mayor que el natural con basa de mármol blanco. El Emperador viste armadura semirromana y manto abrochado a su lado derecho.

Aunque este busto se consideraba realizado entre los siglos xvii a xviii, parece mucho más verosímil, por sus características de estilo, ausente de todo barroquismo, que sea obra del manierismo florentino del siglo xvi. Así, para el Profesor alemán Herbert Keutner, según comunicación verbal durante su visita al Prado en 1957, es muy posible que sea obra de *Baccio Bandinelli* (1493, † 1560).

Esta atribución queda apoyada por el libro de Vasari, que aunque no menciona este busto, nos habla en la vida del artista, de la admiración que por él tuvo el Emperador, que llegó a otorgarle la cruz de Santiago.

285. — NIÑO JESÚS.

Alto, 0,57, Ancho, 1,05; Fondo, 0,67. Mármol de Italia.

Composición sobre basamento de jaspe de color morado claro vetado, adornado con bronce dorados a fuego, que sirven de pie al conjunto. La figura del Niño Dios, de tamaño mayor que el natural, está desnuda y descansa en reposado sueño, sobre los atributos de la Pasión.

Esta escultura ha sido poco estudiada, a pesar de ser tal vez, la más bella versión escultórica del “Niño Jesús dormido sobre los atributos de la Pasión”, tema que ha tenido desarrollo, principalmente en la pintura del siglo xvii. Este mármol se debe casi con seguridad a *Agostino Cornacchini* (Pesca 1685, † Roma 1755?), artista ya mencionado (núm. 276, pág. 203). El carácter atormentado y el abuso del trépano

asemejan esta obra al destruido monumento funerario de S. Juan Francisco de Regis, escultura documentada de Cornacchini, que se conservó en Madrid hasta 1931.

Cornacchini, en sus monumentos funerarios en Roma y en Turín, prodigó los niños o putti. A los pies de la citada estatua de la Esperanza (pág. 203), hay uno de formas pesadas, semejante a este Niño Jesús. También sobre el suelo hay piedras, plantas y flores, que denotan la misma mano, o al menos el mismo taller.

Por último, el pedestal es casi idéntico al de la estatua de la Esperanza, conservada en el Monte de Piedad de Roma.

286. — LA PIEDAD.

Sin marco: Alto, 0,33; Ancho, 0,47; Fondo, 0,05. Bronce dorado.

Composición en relieve, encerrado en marco de ébano con aplicaciones de metal dorado, que representa a la Virgen María con Jesús muerto en su regazo; se ven en parte, a los pies del Redentor, dos ángeles y San Juan Evangelista.

Este relieve, reproduce exactamente la composición del cuadro de Van Dyck, conservado en el Museo de Amberes (*Klassiker der Kunst; Van Dyck*, por Emil Schaeffer, página 124). Es casi seguro que el artista utilizó una estampa o grabado del cuadro original, ya que respecto a éste, todo el diseño aparece invertido de izquierda a derecha.

El artista, tal vez flamenco, de los siglos XVII-XVIII, realizó en esta obra un trabajo de admirable ejecución.

287. — CRUCIFIJO.

Alto, 1,86; Ancho, 1,86; Fondo, 0,15. Marfil y madera.

Jesús clavado en la Cruz. Figura de tamaño mediano. La imagen del Redentor, el Inri y una calavera, que está por

bajo de sus pies, son de marfil. La cruz es de cedro imitando ébano, con cantonera de metal dorado fundido.

Los brazos del Cristo, el Inri y la calavera no son del mismo autor que el resto de la figura. La cruz, con sus cantoneras y las ráfagas o nimbo del Cristo, son nuevos.

Obra probablemente italiana de fines del siglo xvii.

Este Crucifijo es admirable y singular por su delicadeza y por sus dimensiones extraordinarias para un trabajo en marfil.

En la actualidad, esta escultura del Prado se venera en la capilla de la Facultad de Filosofía y Letras en la Ciudad Universitaria de Madrid.

288. — EL EMPERADOR CARLOS V. Lám. 23

Alto, 0,99; Ancho, 0,62; Fondo, 0,38. Mármol de Italia.

Busto del Emperador con armadura, ristre al costado derecho y al cuello el Toisón de Oro pendiente de un cordón. Las arandelas o lunetas del guardabrazo están decoradas con cruces de flores de lis, semejantes a la venera de Calatrava.

Procede de la colección de Carlos V y Felipe II. A la anterior descripción del catálogo de 1908, hemos de agregar que este busto presenta en su labra una frescura que la separa del estilo de los Leoni, que aunque admirable, es lindante con el manierismo.

Por ello es probablemente acertada la atribución a *Montorsoli* (1507?, † 1563), según nos dio a conocer el Profesor alemán Herbert Keutner, durante su visita a nuestro Museo en julio de 1957, que seguramente venía de “Le Vite” de Vasari, ya que en las páginas sobre Fra Giovanni Angelo Montorsoli, se lee: “Fece di marmo due ritratti del medesimo principe” (se refiere al príncipe Doria) “e due di Carlo Quinto, que furono portati da Covos in Ispagna”. (Vasari. *Opere*. T. VI, pág. 646. Ed. Milanesi-Sansoni. Firenze 1881).

Es casi evidente por tanto, que este busto del Prado, es uno de los dos que según el texto vasariano, fueron traídos de Italia por D. Francisco de los Covos, secretario del Emperador.

289. — LA ZARZA DE HOREB.

Alto, 0,57; Ancho, 0,63; Fondo, 0,31. Bronce.

Grupo con figuras de pequeño tamaño. Aparece el Señor sobre la zarza ardiente, y Moisés postrado en tierra en actitud de admiración y sobresalto, con el cayado por el suelo, transformado en serpiente. A esta descripción, el catálogo de 1908 agregaba: Trabajo italiano del siglo XVIII. Esto ha resultado cierto al haber sido encontrada la firma.

Sobre el terreno y detrás, se lee: *Joannes Cateni, 1725*. Este escultor es un florentino (1662, † 1732), discípulo de Ercole Ferrata y de Giovanni Battista Foggini (véase número 261, pág. 188).

Bronce admirable por el nervio y fogosidad que le anima. Es ejemplo de la maestría de los escultores italianos en los trabajos en metal, como ocurre con los españoles respecto a la escultura en madera. Publicado por Elena Santiago: en "Archivo Español de Arte", 1967, pág. 116, lám. III.

Según la profesora inglesa Jennifer Montagu, es probable que nuestra escultura perteneciese a la serie de bronce de la Princesa Palatina Ana María Luisa de Médicis, viuda del elector Guillermo de Neoburgo.

290. — ASUNTO DESCONOCIDO.

Alto, 0,35; Ancho, 0,70; Fondo, 0,08. Alabastro de Italia.

Alto relieve con figuras muchas de ellas exentas, que son soldados a pie y a caballo portadores de lanzas y banderas.

El conjunto puede representar la preparación de una batalla del siglo xv al xvi.

Es una obra sin terminar, pareja de la señalada con el núm. 268, pág. 193, y del mismo autor. Ambos proceden de la tumba de Gastón de Foix en Milán, obra de *Agostino Busti*, "*Il Bambaia*". El asunto representado se puede relacionar muy probablemente con la batalla de Ravenna (1512), en la que Gastón de Foix, jefe del ejército de Francia, triunfó y perdió la vida.

291. — EL EMPERADOR CARLOS V.

Alto, 1,52; Ancho, 1,33; Fondo, 0,10. Mármol de Italia.

Pequeño monumento mural muy ornamentado. Contiene un busto en bajo relieve, de perfil, mirando hacia la derecha, de tamaño algo mayor que el natural que representa al Emperador; viste armadura, banda, manto y ostenta el Toisón de Oro; en la parte delantera de la hombrera derecha, en un óvalo, se ve la imagen del Salvador, desnudo y asido a la cruz, y en la izquierda, también en un óvalo, otra figura vestida, que cubre en parte la banda.

Tiene algunos pequeños desperfectos.

Obra compañera en su composición y detalles de la señalada con el núm. 269, aparte de la variante del busto y de que las medias figuras que sostienen el entablamento, representan más edad, particularmente la de la izquierda que es un viejo barbudo.

Cean Bermúdez en su Diccionario, menciona esta obra, con la otra ya descrita (núm. 269), que es su pareja. Dice haberlas visto colocadas en el Jardín de los Césares, en Aranjuez, aunque por error las creyó obras de Pompeyo Leoni.

Desde Aranjuez vinieron al Prado en el siglo xix.

292. — COLUMNA.

Alto, 2,49; Fondo, 0,38. Jaspe amarillo.

Columna estriada en hélice. Forma pareja con la número 302. Una columna antigua muy semejante a éstas se conserva en los Apartamentos Borgia del Vaticano, en la Sala de las Artes Liberales.

293. — HÉRCULES Y ONFALA.

Alto, 1,14; Ancho, 0,75; Fondo, 0,07. Mármol de Italia.

Bajorretrato encerrado en gracioso marco de madera dorada. Contiene dos figuras de pequeño tamaño que representan a Hércules con la rueca en la mano izquierda y el huso de hilar en la derecha postrado ante su amada, y a ésta (Onfala), que lleva en su mano derecha la clava y viste la piel del León de Nemea. A la izquierda, sentado en el suelo, se ve un amorcillo con el arco en la mano derecha y el carcax por tierra. En el fondo hay un árbol del que pende el extremo de una cortina; el otro extremo, a la izquierda, pendería de otro árbol que no llega a verse. Todo esto a manera de una tienda de campaña para proteger u ocultar a los amantes.

Este relieve es obra indudable de *Antonio Dumandré* (1700? † 1761), escultor lorenés de la escuela de La Granja, fomentada por Felipe V. Existe completa identidad estilística entre este relieve mitológico y otro de carácter alegórico de la serie del Palacio Real (véase núm. 456, pág. 234) perfectamente documentado como obra de *Antonio Dumandré*. Se observa en los dos relieves idénticos estilo en los paños y en los árboles, como también en las actitudes de brazos y manos.

294, 295. — COLUMNAS.

Alto, 2,86; Fondo, 0,37. Mármol gris.

Estos dos números, corresponden a otra pareja de columnas, decoradas con guirnaldas de flores y hojas, en mosaico florentino, con motivos vegetales arrollados en hélice. En el Museo Vaticano, en una de las galerías del Belvedere, existe una columna semejante, pero la decoración no es en mosaico, sino que está esculpida en el fuste. Véanse los núms. 292 y 302.

296. — LAS CUATRO ESTACIONES. Lám. 17

Sin marco: Alto, 0,31; Ancho, 0,45; Fondo, 0,03. Alabastro de Italia con marco de madera oscura.

Bajorrelieve con figuras de pequeño tamaño y significación alegórica.

Entre las esculturas adquiridas por Felipe V al Príncipe de Erba, heredero de Livio Odescalchi, que lo fue a su vez de las colecciones de Cristina de Suecia, figura una titulada “Las cuatro estaciones”, que pudiera ser este relieve, por alguno de los motivos que representa.

Hoy se considera obra original del siglo XVI, de la que se derivan las plaquetas en metal conservadas en varios museos europeos: Viena, con ejemplares en plata y en bronce y Florencia (Bargello) con otro ejemplar en bronce. Las dimensiones de estas plaquetas metálicas, son casi exactamente las mismas de nuestro ejemplar de alabastro.

Este ejemplar original se atribuye a *Giambologna* (1529, † 1608), y según la profesora belga Elisabeth Dhanens, por comunicación fechada el 13 de junio de 1957 la escena se interpreta como “Alegoría de Francisco de Médicis” que se resume así: a la izquierda Saturno (el Tiempo), apoyado en la guadaña

devora sus hijos y la primera dinastía de los Médicis está extinguiéndose. Opis (Cibeles), ha dado una piedra a Saturno, para salvar a su hijo Zeus, personificado en Francisco, heredero de la segunda rama de los Médicis, que vemos a la derecha conducido por Mercurio hacia su prometida.

Debe hacerse notar, que toda la mitad de la izquierda alude al paso del tiempo y las figuras femeninas y juveniles del fondo, sostienen relojes de arena. Estas figuras pueden aludir al Verano y al Otoño, y en primer término a la izquierda veríamos al Invierno, en el anciano que se calienta al fuego, y a la derecha a la Primavera, en la juvenil prometida de Francisco de Médicis.

En resumen, la composición tanto se puede denominar "Las Estaciones" como en nuestros antiguos inventarios y catálogos, o bien "Alegoría de Francisco de Médicis" según la interpretación actual.

La semejanza estilística es muy acusada con los dos relieves referentes a la Pasión de Jesús, debidos también a Giambologna, que se conservan en la Universidad de Génova. (André Michel. *H. de L'Art* T. V., 2.^a parte, págs. 691-692).

En Florencia (Bargello), la plaqueta de bronce se conoce con el nombre de "El parto de Cibeles".

El relieve fue ejecutado con motivo de la boda de Francisco de Médicis con Juana de Austria (1565).

297. — HÉRCULES NIÑO.

Alto, 0,58; Ancho, 0,53; Fondo, 0,12. Pórfido.

Alto relieve con fondo de mármol amarillo y marco de mármol negro veteado de claro.

Contiene la figura de un niño que representa a Hércules sofocando una serpiente de las que Juno le mandó.

Relieve hermano, en cuanto al estilo y material, del número 300, que representa un "Grupo de amorcillos". Como

tales los consideró Ponz, que unidos los cita en su *Viaje por España*, tomo IV, párrafo 88, con mención de su autor Francisco Quesnoy, flamenco, o sea Duquesnoy, Il Fiamingo.

Sin embargo, por estar este relieve realizado en pórfido, podemos asegurar que se trata de una versión o copia de un original de Duquesnoy, realizada por su discípulo llamado *Tomaso Fedele Romano*, y también *Tomaso del Pórfido*, por su facilidad en el trabajo de este duro material.

Es casi evidente que este relieve vino a España con el citado "Grupo de amorcillos", que según el texto de Bellori publicado en 1672 fue regalado por el Cardenal Francesco Barberini a Felipe IV, que lo colocó en el Alcázar madrileño. Después del incendio del Alcázar en 1734, se conservaron en el nuevo palacio Borbónico, donde Ponz los vio al escribir su viaje en 1776.

298. — DOS CIERVOS.

Alto, 0,25; Ancho, 0,47; Fondo, 0,02. Mármol de España.

Bajorrelieve de pequeño tamaño, con dos ciervos y paisaje, encerrado en marco de madera oscura.

El carácter de este relieve y también su material, probablemente mármol de Badajoz, nos hacen clasificarle dentro de la escuela del Palacio Real (siglo XVIII), a la que pertenecen los relieves núm. 468 y ss. (pág. 240).

299. — LICAÓN CONVERTIDO EN LOBO POR JÚPITER.

Alto, 0,28; Ancho, 0,43; Fondo, 0,02. Cerámica.

Bajorrelieve que representa a Júpiter fulminando sus rayos contra Licaón, convirtiéndole en lobo, durante el banquete de carne humana dado a sus amigos.

Las figuras son de pasta blanca, el fondo azul y el marco de madera dorada.

Obra de la Fábrica del Buen Retiro; estilo Weldgwood (véase núm. 301, pág. 218).

De este relieve se conserva otro ejemplar idéntico en la Casita del Príncipe de El Escorial.

300. — AMORCILLOS.

Lám. 25

Alto, 0,59; Ancho, 1,15; Fondo, 0,08. Pórfido.

Bajorrelieve encerrado en marco de bronce, parte dorado y parte satinado en su color, con cuatro amorcillos de tamaño algo menor que el natural; dos alados, con carcax y arco, que se pelean, y dos sin alas, que conservan amigablemente, ofreciendo uno al otro una corona de laurel. Pendiente de dos troncos de árbol que aparecen en el fondo, hay un paño artísticamente plegado, detrás del que se ve uno de los niños de la derecha.

Este relieve y el ya descrito con el núm. 297 forman la pareja de “bagatelle” de Duquesnoy, que según el texto de Passeri (siglo xvii), regaló el Cardenal Barberini a Felipe IV. Los dos relieves fueron colocados en el Alcázar madrileño y después, ya en el siglo xviii, en el Palacio Nuevo o Borbónico. En éste los vio Ponz, que los menciona en el T. VI de su *Viaje de España*, como obra de François Duquesnoy, “il fiamingo”.

Otro texto italiano, el Bellori (“*Le Vite*”, 1672), es más explícito que los anteriores y en la biografía del “Fiamingo de Brusselles” se lee:

Figuró l'Amor Divino che abbatte l'Amor profano, calcandolo col piede e chiudendogli la bocca con la mano, per farlo tacere, mentre un'altro fanciullo inalza la corona di Lauro in premio della vittoria inmortale: e con egli vario l'inventione... e il modello di creta fui imitato e scolpito su'l porfido de Tomaso Fedele Romano chiamato *Tomaso del porfido* per la facilita sua

nel laborarlo, e condurlo con tenerezza in perfettione, come veramente riusci questo mezzo reilievo che del Signor Cardinale Francesco Barberini fu donato a Filippo Quarto Rè di Spagna e si conserva oggi in Madrid nel Palazzo del Ré.

Sabemos por consecuencia que nuestro relieve representa “*el Amor Sagrado y el Amor profano*”, por Tomaso Fedele (o del Pórfido), según el original de Duquesnoy. Y se puede decir exactamente lo mismo del relieve que representa *Hércules niño* (núm. 297, pág. 215).

El relieve en mármol original de Duquesnoy ha sido encontrado por el profesor Italo Faldi en la Villa Doria en Roma. (“*Arte Antica e Moderna*”, núm. 5, 1959).

Por comunicación del 16 de noviembre de 1966, de Jennifer Montagu, del Warburg Institute de Londres, sabemos que el fundidor del marco fue Giovanni Artusi y el dorador Michele Sprinati. El primero es conocido como fundidor de grandes esculturas de Bernini; por ejemplo las realizadas en bronce, en la Catedral de San Pedro de la Basílica vaticana (véase Thieme-Becker, t. II, pág. 166).

301. — JÚPITER FULMINANDO CONTRA LOS GIGANTES.

Alto, 0,52; Ancho, 0,39; Fondo, 0,02. Cerámica.

Bajorrelieve encerrado en marco de madera dorada. Las figuras son de pasta blanca y el fondo azul. Representa a Júpiter lanzando sus rayos contra los gigantes, al pretender éstos escalar el cielo.

Obra de la Fábrica del Buen Retiro, estilo Wedgwood.

También de este relieve, como del núm. 299, existe otro ejemplar idéntico en la Casita del Príncipe de El Escorial.

302. — COLUMNA. Véase núm. 292.

308. — VENUS NACIENDO DE LAS AGUAS.

Alto, 0,60; Ancho, 0,50; Fondo, 0,04. Mármol de Italia.

Alto relieve de forma rectangular, con pequeña figura desnuda, que representa a la hija del Mar. En el lado interno del pie derecho hay una concha.

El fondo, en su mayor parte, está simulado en el muro.

Es probablemente una copia, o reducción de otra obra de mayor importancia.

316. — CARLOS III.

Alto, 0,62; Ancho, 0,55; Fondo, 0,04. Mármol de Italia.

Medallón ovalado, con busto de tamaño aproximadamente natural, en bajo relieve y de perfil, que mira hacia la derecha. Viste a la romana, con banda y manto, y lleva al cuello el Toisón de Oro; en el peto se ve una máscara de medusa.

El fondo, en su mayor parte, está simulado en el muro.

Es posible que el autor sea Alfonso Bergaz (Murcia 1745, † Madrid 1812), ya que este escultor ejecutó un medallón en barro de Carlos III, como remate de un óvalo que representaba “Las artes y las ciencias” (Serrano Fatigati; *Bol. Sdad. Española de Excursiones*; 1910, pág. 145), y también modeló la estatua de Carlos III que está en la Plaza Mayor de Burgos (Pardo Canalís; *Escultura Neoclásica Española*. Madrid, 1958). Puede decirse que Bergaz, como escultor de Cámara, fue el retratista predilecto del Monarca. El medallón de Carlos III de que nos ocupamos no es probablemente el mismo mencionado por Serrano Fatigati, ya que este último, bastante menor que el natural, era con mucha probabilidad de la serie de las sobrepuestas de nuestro Palacio Real.

320. — LA PAZ.

Alto, 0,87; Ancho, 0,30; Fondo, 0,27. Mármol de Italia.

Estatua en pie, coronada de laurel, viste túnica sin mangas y manto; lleva en la mano izquierda una rama de olivo y en la derecha una antorcha encendida, con la que destruye los símbolos de la guerra que tiene a sus pies.

Obra moderna (siglo XVIII), de carácter clasicista y cuyos ropajes se asemejan a los del relieve (núm. 433), de *Roberto Michel* (1720, † 1786), por lo que se podría atribuir a este escultor.

369. — ADONIS.

Alto, 1,06; Ancho, 0,40; Fondo, 0,33. Mármol de Italia.

Estatua que parece representar al amante de Venus, coronado de laurel, en pie y desnudo; con la mano derecha saca una flecha del carcax que lleva al mismo lado, colgado por una correa, de la que también, a la espalda, pende un manto. Con la mano izquierda sostiene el centro del arco.

En la parte baja hay una rotura que comprende todo el espesor de la obra, y en el plinto, al lado izquierdo, un tronco de árbol con una rama de hiedra.

Aunque esta escultura se creía Cupido, parece más adecuada la designación de Adonis, tanto por el aspecto de la figura, como por carecer de alas.

Estilísticamente se relaciona con una escultura que representa Meleagro, debida al artista alemán Ignaz Elhafen del siglo XVIII. (Véase Lübke-Semrau; *Barock und Rokoko*, pág. 216, fig. 230).

Es obra casi con seguridad del siglo XVIII y procede de la colección del Rey Felipe V.

401. — LA LEYENDA DE ACTEÓN.

Alto, 0,59; Ancho, 1,65; Fondo, 0,20. Mármol.

Relieve de carácter italiano del siglo xvi. El tema que representa está tomado del libro III de las *Metamorfosis* de Ovidio.

Se observan dos escenas: a la derecha, Acteón es convertido en ciervo, al sorprender a Diana bañándose con otras dos ninfas. A la izquierda se ve la cacería de Acteón. Al fondo, en fantástica representación, está la ciudad de Tebas, en Beocia (Grecia).

Este relieve, por los resaltos que presenta en los extremos laterales, estaba destinado a encajar exactamente entre elementos arquitectónicos.

402. — FELIPE V, A CABALLO.

Alto, 0,72. Bronce.

Escultura que repite, aunque con menor perfección, la que se describe seguidamente con el núm. 404.

403. — ELEFANTE.

Alto, 0,54; Ancho, 0,56; Fondo, 0,23. Bronce dorado.

Escultura sobre rica peana de jaspe, ágata y bronce.

Obra de escultor seguramente italiano de finales del siglo xvii o comienzos del siglo xviii. Probablemente deriva del elefante de Bernini que sostiene el obelisco de la Plaza de la Minerva en Roma. Por esto, como por la semejanza del pedestal con el del núm. 285, y la de las plantas y flores del terreno con las que se ven en el núm. 276 (pág. 203), pensamos en la atribución a *Agostino Cornacchini* (1685, † 1755?); que es de los últimos y más notables colaboradores de Bernini.

404. — FELIPE V, A CABALLO.

Lám. 27

Alto, 0,98 (incluido el pedestal). Bronce.

Escultura de la que es repetición la núm. 402.

El Monarca, con armadura, manto y el Toisón, cabalga sobre el corcel, que marcha al paso.

En el pedestal se lee la inscripción latina:

PHILIPPO V
HISPAN. NEAP. SICIL ET INDIAR
REGI. POTENTISSIMO
CATHOL. PIO FELICI
QUOD ADVENTU SUO PRAESENTI Q. NUMINE
CIVES BENEFICIIS
ITALIAM. MAGNITUDE. RER. GESTARUM.
COMPLEVERIT
ORD. POP. Q. NEAPOLITANUS
OPT. MASIMO Q.
PRINCIPI
P. P.
ANNO ONI MDCCII.

De lo que resulta que este bronce es modelo o copia reducida de un monumento erigido a Felipe V de Borbón en Nápoles, para conmemorar su visita a la ciudad en 1702, al comenzar la guerra de Sucesión.

El autor del monumento, y por tanto de este modelo es *Lorenzo Vaccaro* (1655, † 1706), según el texto de Bernardo de Dominici (Nápoles, 1742) aducido por Elena Santiago. *Algunos escultores napolitanos del siglo XVII en España*, en "Archivo Español de Arte", 1967, págs. 115. Este escritor, en su "*Vite di Pittori, Escultori ed Architetti napolitani*" (tomo III, pág. 473), menciona la escultura, que fue erigida en la plaza del Giesu nuovo en 1705, y que en 1707 era destruida por las tropas austriacas.

De tan notable monumento, cuya existencia fue bien efímera, sólo resta nuestro modelo, que cobra así verdadera importancia.

Del mismo artista Lorenzo Vaccaro se conservan unas bellas Partes del Mundo en la Catedral de Toledo.

406. — HÉRCULES Y EL CENTAURO.

Alto, 0,37. Bronce.

Escultura que reproduce a escala reducida, el grupo en mármol debido a Giambologna (1524, † 1608), de la “loggia dei Lanzi” en Florencia.

Este bronce, lo mismo que los que siguen (núms. 408 a 411), es obra realizada hacia 1800.

407. — BUSTO DE GOYA.

Alto, 0,57. Bronce.

Obra firmada de Mariano Benlliure (Valencia, 1862, † Madrid, 1947), el célebre escultor que llena gran parte de la vida artística española durante unos 50 años.

Este busto se relaciona con la cabeza de la figura del pintor que remata el monumento, fechado en 1902, colocado actualmente frente a la entrada Norte del Museo.

408. — EL RAPTO DE LAS SABINAS.

Alto, 0,64. Bronce.

Grupo que representa en pequeña escala, el debido a Giambologna (1524, † 1608) de la “Loggia dei lanzi” en Florencia.

El tema tiene su origen en Tito Livio, Historia Romana, libro I, cap. IX.

Este bronce, lo mismo que el precedente (núm. 406) y los tres que siguen (núms. 409 al 411), es obra realizada hacia 1800.

409. — AJAX Y PATROCLO.

Alto, 0,51. Bronce.

Grupo que reproduce en escala reducida, el ejecutado en mármol existente en la “Loggia dei lanzi” en Florencia.

El tema, tomado de la *Iliada* (libro XVII), se ha creído también que representa Menelao y Patroclo, del libro XVI del mismo poema.

Véase final de la nota del núm. 408.

410. — EL ESCLAVO DACIO.

Alto, 0,33. Bronce.

Escultura que reproduce en pequeño tamaño, el original de mármol conservado en el Museo de los Uffizi en Florencia. Se llama en Italia “El arrotino”, o sea “El afilador” y se interpreta como el esclavo que afila un cuchillo, para degollar a Marsias por orden de Apolo.

Véase final de la nota del núm. 408.

411. — HÉRCULES CON EL JABALÍ DEL ERIMANTO.

Alto, 0,47. Bronce.

Escultura que reproduce con ligeras variantes y a la misma escala, el original también de bronce, obra de Giambologna (1524, † 1608), que se conserva en el Museo Nacional o del Bargello, en Florencia.

El tema representado, corresponde según la Mitología griega al tercero de los “Trabajos” del héroe.

Véase final de la nota del núm. 408.

416. — MEDALLÓN CON UNA CABEZA DE PERFIL.

Alto, 0,35; ancho, 0,27. Caliza oscura.

Bajorrelieve de forma elíptica que representa una cabeza de mujer, de perfil a la izquierda, con la cabellera sujeta por diadema.

El estilo es del protorrenacimiento italiano del siglo xv.

Este medallón forma serie con los tres que siguen (números 417-419) y probablemente decorarían las enjutas de las arquerías de algún monumento desaparecido.

417. — MEDALLÓN CON UNA CABEZA DE PERFIL.

Alto, 0,35; ancho, 0,27. Caliza oscura.

Bajorrelieve de forma elíptica que representa una cabeza de hombre, de perfil a la derecha, con corona de laurel.

Forma serie con los núms. 416, 418 y 419 y los cuatro son de estilo renacimiento del siglo xv.

Cabezas viriles y laureadas, de carácter semejante, se ven en el patio del Palacio Stagna en Cremona y en la portada del mismo palacio, conservada en el Museo del Louvre.

418. — MEDALLÓN CON UNA CABEZA DE PERFIL.

Alto, 0,35; ancho, 0,27. Caliza oscura.

Semejante al anterior (núm. 417), si bien este perfil es a la izquierda. Forma serie con los núms. 416, 417 y 419.

419. — MEDALLÓN CON UNA CABEZA DE PERFIL.

Alto, 0,35; ancho, 0,27. Caliza oscura.

Este relieve representa una cabeza de hombre, de perfil a la derecha y coronada de laurel como los medallones anteriores. Sin embargo, el aspecto muy vigoroso, es de un hombre de edad más avanzada que los representados en los relieves núms. 417 y 418, que son de aspecto juvenil.

Lo ya dicho en el núm. 417 resulta todavía más fundamentado para este relieve, cuando se observa su estilo, perfectamente italiano del siglo xv.

Los cuatro medallones de esta serie (núms. 416, 417, 418 y 419) tienen grabada un aspa, que es la marca de la colección de Isabel de Farnesio.

420. — BUSTO DE JUNO.

Alto, 0,89. Mármol de Italia.

Busto mayor que el natural y en forma de herma.

Es obra de grandeza clasicista, que data de las cercanías de 1800. Presenta la particularidad de que la vestimenta cubre los planos verticales de la herma.

En una vieja nota catalogal aparece como “La Comedia”.

423. — LAS TRES GRACIAS.

Alto, 0,82. Bronce.

Grupo que por relación estilística se puede atribuir a *J. A. Houdón* (1741, † 1828), o a su escuela. Reproduce, variando las proporciones de las figuras, un mármol helenístico

del Museo del Louvre (véase Gefroy: “*La sculpture au Louvre*” Col. Les Musées d’Europe, pág. 68. Lorente Junquera: “*Archivo Español de Arte*”, año 1946, pág. 322).

Estuvo durante el primer tercio del siglo actual en el centro de la sala del legado de D. Ramón de Errazu que entró en el Prado en 1904.

443. — APOLO Y DAFNE.

Medallón circular de 62 cm. de diámetro. Mármol de Italia.

Relieve que representa a Dafne, convirtiéndose en laurel, cuando va a ser abrazada por Apolo. Probablemente es del siglo XVI.

Es el mito o fábula descrito por Ovidio en el libro I de las “*Metamorfosis*”.

Este relieve entró en el Prado el 2 de enero de 1925 por donativo de Doña Isabel López Giménez.

444. — FELIPE III.

Alto, 0,62 (sin plinto); 0,98 (con plinto). Bronce dorado.

Estatua ecuestre sobre plinto de diaspro y bronce, de molduración clásica.

El jinete viste gregüescos y armadura de comienzos del siglo XVII; cabalga sobre el corcel que marcha al paso, al que conduce con las riendas sostenidas con la mano izquierda; y con la derecha, lleva la bengala, en actitud de mando.

Parece evidente que el personaje es Felipe III, representado como príncipe, hacia 1595, o sea cuando aún vivía Felipe II. (Véase, Sánchez Cantón, “*Archivo Español de Arte*”, año 1954, pág. 13).

El autor es posiblemente *Giambologna*, o sea *Juan de Douai* (1524, † 1608), artista casi especializado en estatuas

ecuestres y autor de la que también representa a Felipe III en la Plaza Mayor de Madrid.

Se debe hacer notar en nuestro pequeño bronce, de acabado admirable, que el caballo se mueve de manera muy semejante al de Marco Aurelio, de la Plaza del Capitolio de Roma.

Fue adquirido por el Patronato del Museo a un anticuario de Londres en 1953.

445. — EL SALVADOR.

Lám. 24

Alto, 0,82. Mármol blanco y rojo.

Busto de Cristo mayor que el natural. El manto que cubre los hombros y la parte superior del pecho está formado por mármol rojo. Por esto podría interpretarse la figura como el "Ecce Homo", pero la ausencia de la corona de espinas dificulta la suposición. (Véase Sánchez Cantón: "Archivo Español de Arte", año 1955, págs. 93-94).

Esta admirable escultura fue donada al Prado por Mr. Tomas Harris, quien comunicó la noticia no documentada hasta hoy, de que era obra de Gaspar Becerra (Baeza 1520?, † Madrid, 1570), y que había sido encargada por Felipe II en 1563 para regalarla al Monasterio del Parral, en Segovia, desde donde en el siglo XIX pasó a la capilla del Palacio de Alcañices en Madrid, donde la adquirió Mr. Lyonel Harris, padre del donante.

Como la atribución a Becerra no está ahora documentada, es preciso atenerse a lo que se deduce de la obra misma. Y es que su carácter es tan fuertemente italiano, de la segunda mitad del siglo XVI, que es necesario pensar en escultores italianos, y no en los españoles italianizantes, como Becerra.

Con probabilidad de acierto se puede atribuir a un escultor próximo al modenés Antonio di Giuliano Begarelli (1494?,

† 1565), a juzgar por sus imágenes conservadas en las iglesias de Módena y de Parma.

Fue publicado este busto de Cristo en el núm. de "The Sphere" del 14 de julio de 1928.

Entró en el Prado el 17 de diciembre de 1955.

446. — SAN SEBASTIÁN.

Alto, 1,23. Madera policromada.

Escultura que representa al santo mártir, en la disposición característica, o sea desnudo y en pie, atado al poste y acribillado por las flechas.

Es obra de estilo gótico hispánico del siglo xv. Faltan la mano derecha y los dedos del pie izquierdo.

Fue adquirida a un anticuario madrileño a principios del siglo actual.

447. — LA VIRGEN Y EL NIÑO.

Alto, 1,21. Madera policromada dorada.

Escultura que representa a la Virgen coronada y sentada; sostiene al niño sobre la pierna izquierda y le retiene con la mano del mismo lado.

El estado de conservación de la madera no es muy perfecto y la policromía se ha perdido casi totalmente. La cabeza de la Virgen se conserva bien y el rostro que es muy expresivo y risueño, presenta su pintado policromo.

Faltan los antebrazos del niño y el del lado derecho de la Virgen.

Es obra de estilo gótico español del siglo xiv.

Fue adquirida a un anticuario madrileño a principios del siglo actual.

448. — CRISTO A LA COLUMNA.

Alto (de la figura): 0,89 (de la columna): 0,99.

Madera tallada y policromada.

Imagen que representa a Jesús, en pie y desnudo, sufriendo la flagelación. La figura está movida, como avanzando, con la pierna derecha adelantada y el brazo izquierdo hacia atrás. La cabeza, de abundante cabellera color castaño, está ligeramente levantada y la mirada se dirige hacia lo alto.

La columna es de orden toscano. Sus dimensiones normales, la separan de la columna baja, que en España aparece en "La Flagelación" en el siglo xvii. (Véase núm. 278, pág. 204).

Tanto por este detalle, como por el aspecto casi heroico de la figura, que aparece sin heridas ni manchas de sangre, es casi evidente que esta escultura es del siglo xvi.

Se puede pensar, según el profesor Pérez Sánchez, que procede de algún taller de Toledo, no lejos del Greco. Presenta relación estilística con el "Cristo resucitado" del Hospital de Tavera de la misma ciudad. (Véase María Elena Gómez Moreno: "*Breve historia de la escultura española*", pág. 71, fig. 98).

449. — SAN PEDRO.

Alto, 0,64. Madera policromada.

Escultura que representa al Santo Apóstol sentado, pero en actitud movida para arrodillarse sobre la pierna derecha. Es en realidad "San Pedro penitente", en gran aflicción, con el pecho oprimido por las dos manos y el rostro lloroso vuelto hacia el lado derecho.

Las coloraciones de los paños son rojo vinoso y verde esmeralda.

El estilo de esta escultura es idéntico al de los admirables barros policromos de *José Risueño* (Granada 1667, † 1721). La semejanza con el "San José con el Niño" del Museo Victoria y Albert de Londres es evidente. (Véase Emilio Orozco en "Goya". Año 1956, págs. 76-82).

450. — JUAN DE VILLANUEVA.

Alto, 0,96. Mármol.

Busto algo mayor que el natural. Representa al gran arquitecto madrileño Juan de Villanueva (1731, † 1811), autor del edificio del Museo del Prado.

Es sabido que la obra tenía primitivamente como destino el de Museo de Ciencias Naturales, pero esta finalidad no llegó a realizarse y la fundación como Museo de Pintura fue debida al Rey Fernando VII, inspirado por su esposa Isabel de Braganza. La inauguración tuvo lugar el día 19 de noviembre de 1819.

Este busto es obra del escultor *José Grajera*, nacido en Laredo y muerto en 1898. Es el autor de varios bustos de artistas y de los monumentos madrileños al político Mendizábal que estuvo en la antigua Plaza del Progreso, hoy de Tirso de Molina, y al naturalista Rojas Clemente en el Jardín Botánico.

Otro busto del arquitecto, ejecutado en mármol, firmado en 1791 por un desconocido Díaz, se conserva también en el Museo, en la vitrina donde se exponen los planos originales de la obra.

452. — LA TOMA DE TOLEDO.

Alto, 0,84; ancho, 1,23. Mármol de Badajoz.

Relieve que representa la toma de Toledo por Alfonso VI. Es obra del escultor *Huberto Dumandré* (1701, + 1781), llamado a España por Felipe V para ejecutar esculturas de los jardines de la Granja o San Ildefonso.

En esta composición tiene más interés el fondo que las figuras. Se ve el puente de Alcántara, detrás del cual parece observarse el artificio de Juanelo, y en lo alto, a la derecha, la ciudad amurallada, coronada por el Alcázar. El artista no ha intentado representar el Toledo que viera Alfonso VI en el siglo **XI**, sino que ha representado el que veía en la realidad en el siglo **XVIII**.

Este relieve (con los siguientes, hasta el número 482), forma la serie incompleta que había de decorar las sobrepuertas de las galerías del piso principal del Palacio Real de Madrid.

La ordenación de estos relieves en las galerías del Palacio, fue fijada por el padre benedictino Fray Martín Sarmiento y aprobada por Felipe V en 1738. Aparecen designados como medallas, en las entregas efectuadas por los escultores desde 1754 a 1759. Pero nunca llegaron a estar colocados en dichas galerías y de los almacenes del Palacio, pasaron al Museo del Prado en 1862. Véase Manuel Lorente: *Los relieves marmóreos del Palacio Real de Madrid*, en "Arte Español", 1954, págs. 58 y ss.

Tanto este relieve, como los cinco siguientes, está expuesto desde 1928 en el Salón de Actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

453. — EL MARTIRIO DE SAN LORENZO.

Alto, 0,84; ancho, 1,23. Mármol de Badajoz.

Relieve perteneciente a la serie de las sobrepuertas del Palacio Real (véase núm. 452).

La composición, de gran vigor y claridad, deja ver el Santo que, sin resistencia y con aspecto de héroe, va a ser abrasado

sobre la parrilla. A la derecha se ve al Emperador Valeriano, dando la orden definitiva de la sentencia.

El autor de este relieve es *Juan de León*, escultor del que Cean Bermúdez nos da vagas noticias en su *Diccionario Histórico* (tomo III, pág. 10); ejecutó el sepulcro de la Reina Bárbara de Braganza en las Salesas Reales de Madrid y trabajó en la Capilla del Pilar de Zaragoza.

454. — EL CONSEJO DE LA INQUISICIÓN.

Alto, 0,84; ancho, 1,23. Mármol de Badajoz.

La composición de este relieve, responde a la que presentan otros de temas políticos de la serie del Palacio Real (véase núm. 452). Se ven figuras sedentes en perspectivas, y en los extremos, en primer término, figuras alegóricas.

En el centro, bajo un amplio dosel con el escudo de Castilla, el Cardenal Inquisidor; a derecha e izquierda, los miembros del Consejo y en primeros términos en los extremos, dos virtudes Teologales: Caridad y Esperanza. Otras dos virtudes se ven al fondo, en fino relieve.

Se observan varias figuras descabezadas, como resultado de nuestras guerras durante el siglo XIX.

Es obra de *Antonio Moyano*, que fue sacerdote prebendado en la Catedral de Guadix, donde murió en 1772, después de haber realizado un relieve para la fachada de aquella iglesia Catedral. (Véase Cean Bermúdez, *Diccionario*, t. III, página 208).

455. — EL CONSEJO DE LAS ÓRDENES MILITARES.

Alto, 0,84; ancho, 1,23. Mármol de Badajoz.

Relieve de la serie de las sobrepuertas del Palacio Real (véase núm. 452), de carácter y composición muy semejantes al anterior (núm. 454) que también es de tema político.

Bajo un dosel, en el que aparecen bordadas las cruces de las cuatro Órdenes Militares, el Consejo de la Nobleza está reunido alrededor de una mesa. En los extremos están en pie dos monarcas medievales, como abanderados de las órdenes de Calatrava y Santiago. El autor de esta medalla mármorea es *Alejandro Carnicero* (1693, † 1756), que fue escultor y grabador. (Véase Cean Bermúdez, *Diccionario*, t. I, pág. 258).

456. — ALEGORÍA DE LA MÚSICA.

Alto, 0,84; ancho, 1,23. Mármol de Badajoz.

Relieve de la serie de las sobrepuestas del Palacio Real (véase núm. 452), del grupo de los de temas científicos. Las figuras aluden principalmente a la música vocal y religiosa; Apolo, desde los cielos aparece como inspirador y sobre el suelo hay un violín y un libro de música abierto. A la derecha, están unos niños aprendiendo canto, y en el fondo, en un palco, se ve un grupo aristocrático asistiendo a una representación.

El autor de este relieve es *Antonio Dumandré*, hermano de Huberto y nacido en la Lorena. Sabemos que trabajó en Aranjuez y en La Granja y que murió en 1761. (Véase Cean Bermúdez; *Diccionario Histórico*, t. II, pág. 19).

Del mismo escultor Antonio Dumandré tenemos en el Prado otra obra: el relieve que representa a Hércules y Onfale (núm. 293).

457. — LA RENDICIÓN DE SEVILLA.

Alto, 0,84; ancho, 1,23. Mármol de Badajoz.

Relieve o medalla perteneciente al grupo de temas militares, dentro de la serie de las sobrepuestas del Palacio Real (véase núm. 452).

La composición es de cuatro grupos: en el centro el Monarca árabe arrodillado con otro vencido, entrega las llaves de la ciudad a Fernando III de Castilla, que con sus generales sale de una tienda de campaña. Este grupo es el del lado derecho, que se equilibra con otro grupo de soldados a la izquierda. Por último, de los cielos desciende San Isidoro, protector de la ciudad, acompañado de ángeles portadores de báculo y libros. En el fondo se ve una puerta de muralla y una torre, sin duda la Giralda. El autor de este relieve es *Andrés Beltrán*, artista que únicamente conocemos por esta obra.

458. — EL CONSEJO DE GUERRA.

Alto, 0,84; ancho, 1,23. Mármol de Badajoz.

Este relieve, de la serie de sobrepuestas para el Palacio Real (véase núm. 452), presenta una composición muy semejante a la de otros temas políticos de la serie. (Véanse núms. 454 y 455).

A derecha e izquierda, sentados frente a frente, están los miembros del Consejo y en los extremos, en pie, como protegiéndoles, las figuras simbólicas de Marte y Minerva. Al fondo, sentados en el trono bajo dosel, y con la espada desnuda, el Rey, a cuyos pies un secretario escribe. En primer término, sobre el suelo, trofeos de guerra.

Es obra de *Manuel Álvarez*, llamado "El Griego" (Salamanca 1727, † Madrid 1797), uno de los más notables escultores españoles del siglo XVIII. El relieve es admirable por su perfecto acabado, principalmente el trono del fondo.

459. — EL MARTIRIO DE SAN VICENTE.

Alto, 0,84; ancho, 1,23. Mármol de Badajoz.

Otro relieve de la serie de sobrepuestas del Palacio Real (véase núm. 452), del grupo de los temas religiosos.

La composición está casi calcada, aunque invertida lateralmente, de un fresco del Domeniquino, que representa el Martirio de San Andrés, en San Gregorio al Celio en Roma. En el centro, el Santo es atado al lecho del martirio por unos sayones; a la izquierda, en su trono, el Emperador Daciano da la orden definitiva y a la derecha sentadas en el suelo, dos mujeres expresan su terror.

El autor de este relieve es *Manuel Adeva Pacheco*, artista poco notable que se le conoce como autor de las esculturas del trascoro de la Catedral de Segovia.

460. — SAN ILDEFONSO Y SANTA LEOCADIA.

Lám. 31

Alto, 0,84; ancho, 1,23. Mármol de Badajoz.

Relieve o medalla, perteneciente como la que precede, al grupo de los de tema religioso de la serie de las sobrepuestas del Palacio Real. (Véase núm. 452).

Representa la leyenda piadosa en la que San Ildefonso, arzobispo de Toledo, al visitar la tumba de Santa Leocadia, y verla levantarse de su sepulcro, corta un trozo del velo con la daga del Rey Recesvinto, para conservarlo como reliquia.

Este relieve de composición bien lograda, en que el Santo Arzobispo está en el centro, como protagonista, es una obra magistral de *Roberto Michel* (Le Puy 1720, † Madrid 1786), escultor bien conocido del que Cean Bermúdez da en detalle la biografía. (Véase *Diccionario Histórico*, t. III, páginas 147-152).

461. — EL SITIO DE NUMANCIA.

Alto, 0,84; ancho, 1,23. Mármol de Badajoz.

Este relieve de las sobrepuestas del Palacio Real. (Véase núm. 452), pertenece al grupo de los de temas militares, como otros ya comentados.

La escena representada es una de las audaces salidas de los numantinos al encuentro de los invasores romanos. El fragor de la lucha entre los héroes hispanos y la caballería extranjera está acentuado al fondo, en el que aparece la ciudad ardiendo.

El autor es *Antonio Valeriano Moyano*, escultor que ya hemos mencionado como autor del relieve núm. 454.

462. — LAS CIENCIAS MATEMÁTICAS.

Alto, 0,84; ancho, 1,23. Mármol de Badajoz.

Relieve perteneciente al grupo de temas científicos, dentro de la serie de las sobrepuestas para el Palacio Real. (Véase núm. 452).

En esta composición se ven a derecha e izquierda científicos árabes y en el centro la figura de la Ciencia aleccionando a un niño. Sobre el suelo, en primer término, dos niños juegan con un tablero pitagórico y el fondo es como un telón arquitectónico.

Es obra de *Andrés de los Helgueros*, escultor que únicamente conocemos como autor de este relieve.

463. — EL PRIMER CONCILIO DE ESPAÑA.

Alto, 0,84; ancho, 1,23. Mármol de Badajoz.

Como los que preceden (núms. 426, 432 y 433), este relieve pertenece a los de carácter religioso, dentro de la serie de las sobrepuestas para el Palacio Real. (Véase núm. 452).

Se ve la asamblea de Obispos, en grupo como en un coro catedralicio y en los extremos figuras alegóricas. Desde los

cielos descende la Fe iluminada y en primer término, cerrando bien la composición, el Arrianismo derrotado.

Se observan destrozos como recuerdo de nuestras guerras civiles del siglo XIX.

El autor es el notable escultor *Carlos de Salas* (Barcelona 1728, † Zaragoza 1788). Cean Bermúdez en su *Diccionario* (t. IV, pág. 300) y el Conde de la Viñaza en las *Adiciones* al mismo nos describen las obras de este escultor. Merecen mencionarse los relieves de la Capilla del Pilar de Zaragoza.

464. — DONACIÓN DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO.

Alto, 0,84; ancho, 1,23. Mármol de Badajoz.

Lo mismo que otros que preceden (núms. 426, 432, 433 y 436), este relieve pertenece al grupo de los de tema religioso, dentro de la serie de las sobrepuestas para el Palacio Real. (Véase núm. 452).

El interés de la composición, radica en este relieve en la asimetría, que le da un carácter marcadamente rococó. Así, a la izquierda, la Virgen descende de los cielos con Santa Casilda y Santa Leocadia, para imponer la casulla a San Ildefonso, que arrodillado la recibe con fervor. Es el típico tema toledano, tan repetido en la catedral primada. En la zona media se ve al Santo Arzobispo con su cortejo ante la tumba de Santa Leocadia, tema ya comentado. (Véase núm. 433). Por último la zona de la derecha, es un fondo de arquitectura casi plano, en fuerte contraste con las figuras casi exentas del lado izquierdo.

Es obra de *Francisco Duboge*, escultor al que sólo conocemos como autor de este relieve, destinado a la galería norte del Palacio Real.

465. — LA FÍSICA Y LA METAFÍSICA.

Alto, 0,84; ancho, 1,23. Mármol de Badajoz.

Este relieve, lo mismo que otros que preceden (números 454 y 460), pertenecen al grupo de los de tema científico, dentro de la serie de las sobrepuestas para el Palacio Real. (Véase núm. 452).

En la composición se ve un grupo de venerables físicos y filósofos, con atributos de sus estudios: libros, globos terráqueos, compases, y sobre el suelo un gran círculo con los cuatro elementos de la Naturaleza y símbolos de la alquimia. En medio la Ciencia, graciosa figura femenina cargada con gruesos libros y en el fondo, a la derecha, una arboleda y a la izquierda edificios clasicistas para albergar la investigación.

El autor es *Juan Martínez Reina*, escultor notable del que Cean Bermúdez da muy breves noticias. (Véase "*Diccionario Histórico*", t. III, pág. 94). También documenta algunas otras obras Serrano Fatigati. (Véase "*Boletín de la Soc. Esp. de Excursiones*". Año 1910, III trimestre, pág. 186).

466. — SAN ISIDRO LABRADOR.

Alto, 0,84; ancho, 1,23. Mármol de Badajoz.

En este relieve tenemos otro del grupo de los de temas religiosos. (Véanse núms. 453, 459, 460 y 464).

En esta composición que representa *San Isidro arando el ángel en su lugar*, según dicen con frase gráfica los viejos documentos, tenemos una finísima y acabada medalla mármorea. En medio, el Santo en pie, con la azada, en actitud de éxtasis místico. A la derecha, Santa María de la Cabeza trae una mazorca, y a la izquierda, el caballero Vargas se arrodilla para saludar al Santo, descendiendo de un corcel

que un criado retiene por la brida. En el fondo, a la izquierda, se ven edificios madrileños y a la derecha, el ángel con la yunta, mientras bajan de los cielos bellos querubines. Desgraciadamente se observan destrozos que degradan mucho este relieve.

El autor es *Luis Salvador Carmona* (1709, † 1767), el gran escultor de la escuela castiza en el Madrid del siglo XVIII.

467. — EL PAPA SAN DÁMASO Y SAN JERÓNIMO.

Alto, 0,84; ancho, 1,23. Mármol de Badajoz.

Otro relieve que, como el anterior, está en el grupo de los de temas religiosos, en la serie de las sobrepuertas del madrileño Palacio Real. (Véase núm. 452).

En esta composición vemos al Papa San Dámaso, de origen español, que recibe el manuscrito de la Vulgata, de manos de San Jerónimo, Doctor de la Iglesia. El Santo, con hábito de Cardenal, se arrodilla ante el Papa; a la derecha se ven las figuras juveniles de los discípulos y a la izquierda el séquito del Pontífice. Son admirables las calidades de los ropajes y la vitalidad de los rostros. Los peldaños curvos del trono Papal están en perspectiva algo ingenua, pero riman muy bien con la silueta elíptica del relieve.

Lo mismo que el anterior, es obra de *Luis Salvador Carmona* (1709, † 1767), el notable escultor de la escuela madrileña del siglo XVIII.

468-482. — RELIEVES VARIOS.

Alto, 0,84; ancho, 1,23. Mármol de Badajoz.

Estos relieves forman parte de la serie del Palacio Real comentada en el núm. 452. Se encuentran en las Galerías exteriores del Museo, hoy inaccesibles al visitante, y aguardan estudio pormenorizado que se incorporará a sucesivas ediciones del Catálogo. Son los siguientes:

- 468. — Las Virtudes Teologales.**
- 469. — El Consejo de Hacienda,** de Felipe Boiston.
- 470. — La Batalla de las Navas,** de Carlos de Salas y Manuel Bergaz.
- 471. — La Gramática,** de Gregorio Carnicero.
- 472. — El Sitio de Sagunto,** de Juan de Villanueva.
- 473. — El Martirio de Santa Eulalia,** de Roberto Michel.
- 474. — El Consejo de Indias,** por Juan Antonio de Padua.
- 475. — El Consejo de Castilla,** por Alejandro Carnicero.
- 476. — La batalla de Covadonga,** por Carlos de Salas y Manuel Bergaz.
- 477. — Apolo y las Musas,** de Isidro Carnicero.
- 478. — Un concilio.**
- 479. — La rendición de Jaén (?).**
- 480. — La batalla de Clavijo,** de Juan Porcel.
- 481. — Batalla ante una ciudad fortificada.**
- 482. — Grupo de Filósofos,** de Fernando Ortiz.

Véase el artículo de M. Lorente Junquera, en "Arte Español", 1954, págs. 58 y ss.

483. — EPIMETEO Y PANDORA.

Alto, 0,43; ancho, 0,42. Madera policromada.

Pequeñas figuras desnudas, en pie, de carácter muy naturalista. La atribución al Greco fue fundamentada por el Conde de las Infantas en un artículo publicado en 1945, varios años después de adquirirlas en un anticuario de Madrid. (Véase “Archivo Español de Arte”, año 1945, páginas 193-200).

La interpretación de estas figuras no llegó a interesar al Conde de las Infantas, que las publicó como Adán y Eva, a pesar de que el vendedor le advirtió: “parecen Adán y Eva, pero no lo son”. Han sido designadas definitivamente como *Epimeteo y Pandora*, por Xavier de Salas, al observar la diadema que adorna la cabeza de la figura femenina y la vasija de que es portadora la figura varonil. Es también casi evidente que el artista tuvo presente la descripción del mito de Pandora en el libro “Adagiorum” debido a Erasmo de Rotterdam. (Véase “Archivo Español de Arte”. Año 1961, págs. 297-301).

Entraron en el Prado, por donación de D. Joaquín Pérez del Pulgar y Campos, Conde de las Infantas, realizada en 1962 por la condesa viuda.

484. — MANIQUÍ.

Alto, 0,22. Madera policromada.

Pequeña escultura que representa una figura de hombre, desnudo, de pie, en edad viril y con cabeza barbada.

Se adquirió por el Estado el 17 de julio de 1950, a Doña Carmen Ruiz Clemente, con la atribución a Alberto Durero. Esta atribución se confirma por la existencia en el Museo Germánico de Nüremberg, de otros modelos semejantes debidos al gran artista alemán.

485. — SAN FLORIÁN.

Alto, 0,97. Madera policromada.

Escultura que representa al Santo patrono de Polonia, nacido en Austria en el siglo II. Está revestido de coraza y larga capa y cubre la rizosa cabeza con amplio bonete.

Al pie, un edificio, tal vez alusión al convento de Agustinas cerca de Linz, que se edificó sobre el sepulcro del Santo. Las manos sostienen unos vástagos, probablemente restos del asa del cubo característico, que figuraría contener agua, ya que el Santo era invocado contra el fuego, principalmente en Baviera.

Es obra del gótico alemán, probablemente de la escuela de Franconia y próxima al arte de Tilman Riemenschneider (1448, † 1531). Puede también haber sido ejecutada en España, en algún taller burgalés bajo la influencia de los Colonia.

La donó D. José Weissberger, el 30 de noviembre de 1949.

486. — VIRGEN EN TRONO.

0,67 × 0,52. Madera policromada.

Fragmento de una Virgen sedente del tipo frecuente en Cataluña en los siglos XII y XIII.

487. — VIRGEN CON EL NIÑO.

1,05 de alto. Madera policromada.

En pie sostiene con ambas manos al Niño que lee en un libro abierto.

Obra flamenca de hacia 1480-90, de estilo muy próximo al del anónimo maestro del retablo de Covarrubias, cuyos modelos y técnica son idénticos.

Adquirida por el Patronato en Madrid, en febrero de 1968.

488. — VIRGEN CON EL NIÑO Y ÁNGELES.

Madera estofada recubierta en la actualidad con pintura blanca.

La Virgen de medio cuerpo, sostiene al Niño que juega con una cruz. Dos ángeles niños coronan a la Virgen. Encuadrado todo por una venera.

Obra española, quizás granadina, derivada del estilo de Diego de Siloe (hacia 1495-1563).

489. — CRUCIFIJO.

0,67 × 0,52. Cristo: 16,5 cm.

La Cruz, de cristal de roca con las abrazaderas de plata esmaltada y nielada. El Cristo, de marfil, con los brazos de cobre.

Según el profesor Hahnloser, es obra alemana seguramente renana hacia 1330. El Cristo deriva de modelos franceses. La Cruz es muy próxima a otra conservada en Osnabrück.

Adquirida por la Junta de Exportaciones en 1965.

490. — CRISTO CON LA CRUZ.

1,52 × 1,30. Madera de nogal.

Cristo caído bajo la cruz, se apoya en el suelo. Al fondo Jerusalén.

Obra castellana, burgalesa o riojana del último tercio del siglo XVI.

491. — PIEDAD.

1,56 × 1,26. Madera de nogal.

Cristo muerto semitendido en el suelo, recostado sobre una roca con el brazo derecho sobre las rodillas de la Virgen, sentada a su lado en actitud llorosa. Fondo de paisaje.

492. — BUSTO DEL MARQUÉS DE SANTA CRUZ.

0,705 de altura. Estuco.

De uniforme. Del cuello pende el Toisón. En el pecho la gran cruz de Carlos III.

Un busto casi idéntico, en cerámica de Alcora, creído el XIII Duque de Híjar, D. José Rafael Fadrique Fernández de Híjar, hubo en la Colección Lázaro.

La identificación como D. José Gabriel de Silva-Bazán, Marqués de Santa Cruz, primer Director del Museo del Prado, parecen acreditarla, la procedencia, y los retratos pintados y grabados de este personaje.

Adquirido por el Patronato del Museo en Madrid, en 1967.

BIBLIOGRAFÍA CITADA EN ABREVIATURA

- AA = "Archaeologischer Anzeiger", apéndice del "Jahrbuch des Archaeologischen Instituts". Berlín.
- AEA = "Archivo Español de Arte". Madrid, 1940 sigs.
- AEAA = "Archivo Español de Arte y Arqueología". Madrid, 1925-1937.
- AEArq = "Archivo Español de Arqueología". Madrid, 1940 sigs.
- AI = "África Italiana". Bérgamo, 1927 sigs.
- AJA = "American Journal of Archeaeology". Baltimore, 1885 sigs.
- AM = "Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts, Athenische Abteilung". Atenas, 1876 sigs.
- Amelung, *Vatican* = W. Amelung, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*, 4 vols. Berlín, 1903-1908, continuado por Lippold, *Vatican*.
- ArchClass = "Archeologia Classica". Roma, 1949 sigs.
- ArndtBr = *Griechische und römische Porträts*, editado por Arndt-Brunn-Bruckmann. Munich, 1891 sigs.
- B = E. Barrón, *Catálogo de la escultura* (Museo del Prado). Madrid, 1908.
- BCH = "Bulletin de Correspondence Hellénique". Atenas y París, 1877 sigs.
- BSEE = "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones". Madrid, 1893 sigs.
- BrBr = H. Brunn, F. Bruckmann, P. Arnd, *Denkmäler griechischer und römischer Skulptur*. Munich, 1888 sigs.
- BullCom = "Bulletino della Commissione Archeologica di Roma". Roma, 1872 sigs.
- Bulle, SchM = H. Bulle, *Der schöne Mensch im Altertum*, 2.^a ed. Munich y Leipzig, 1912.
- BWP = "Berliner Winckelmannsprogramm".
- Clarac = Clarac, *Musée de sculpture*, reproducido en Reinach RS.
- Documenti = *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia*, publicati per cura del Ministero della Publica Istruzione, vol. IV. Roma, 1880.

- EA = *Photographische Einzelaufnahmen antiker Sculpturen*, editado por P. Arndt, W. Amelung, G. Lippold y otros (la escultura del Prado, con texto de Arndt, en Serie VI, Munich, 1912).
- Fuchs, *Vorbilder* = W. Fuchs, *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs*, Berlin, 1959.
- FrW = Friederichs-Wolters, *Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke* (Königliche Museen zu Berlin). Berlin, 1885.
- Furtwängler MW = A. Furtwängler, *Meisterwerke der griechischen Plastik*. Leipzig-Berlin, 1893.
- García y Bellido EREP = A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*. Madrid, 1949.
- H = E. Hübner, *Die antiken Bildwerke in Madrid*. Berlin, 1862.
- Helbig, *Führer* = W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, 2 vols., 3.^a ed. Leipzig, 1912.
- JdI = "Jahrbuch des Deutschen Archaeologischen Instituts", Berlin, 1886 sigs.
- JHS = "Journal of Hellenic Studies". Londres, 1880 sigs.
- JRS = "Journal of Roman Studies". Londres, 1911 sigs.
- Lanciani, *Scavi* = R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma*, 4 vols. Roma, 1902-1912.
- Lippold, *Kopien* = G. Lippold, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen*. Munich, 1923.
- Lippold, *Plastik* = G. Lippold, *Die griechische Plastik* (en *Handbuch der Archaeologie*, vol. III, 1). Munich, 1950.
- Lippold, *Vatican* = G. Lippold, *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums*, vol. III, 1 (cf. Amelung, *Vatican*). Berlin y Leipzig, 1936.
- MAAR = "Memoirs of the American Academy in Rome". Bérgamo, 1927 sigs.
- MonAnt = "Monumenti Antichi, pubblicati per cura della R. Accademia Nazionale dei Lincei". Milán.
- MonPiot = "Fondation Eugène Piot. Monuments et Memoirs". Paris, 1894 sigs.
- Muthmann = F. Muthmann, *Statuenstützen und decorative Beiwerk an griechischen und römischen Bildwerken*. Heidelberg, 1951.
- NSc = "Notizie degli Scavi di Antichità comunicate alla R. Academia dei Lincei". Roma, 1876 sigs.

- OeJh = "Jahreshefte des Oesterreichischen Archaeologischen Instituts in Wien". Viena, 1898 sigs.
- Overbeck GK = J. Overbeck, *Griechische Kunstmythologie*. Leipzig, 1871-89.
- Picard, *Sculpture* = Ch. Picard, *Manuel d'Archéologie Grecque. La Sculpture*. Paris, 1935-1954.
- R = Ricard, *Marbres antiques du Musée du Prado à Madrid*. Burdeos, 1923.
- RA = "Revue Archéologique". Paris, 1884 sigs.
- Reinach RS = S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*. Paris, 1897-1924.
- Reinach RR = S. Reinach, *Répertoire de reliefs grecs et romaines*. Paris, 1909-12.
- RM = "Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts, Römische Abteilung". Roma-Berlin, 1886 sigs.
- Rossi = Domenico de Rossi, *Raccolta di statue antiche e moderne data in luce sotto i gloriosi auspici della Santità di N. S. Papa Clemente XI*. Roma, 1704.
- Schefold, *Bildnisse* = K. Schefold, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*. Basilea, 1943.
- T = E. Tormo, *La Sala de las Musas del Museo del Prado*, en BSEE, LIII (1949).
- Tormo, HH = E. Tormo, *Homenaje español a la memoria de Emil Hübner*, en "Boletín de la Real Academia de la Historia", 1948.
- Waldhauer, *Ermitage* = Waldhauer, *Die antiken Skulpturen der Ermitage*.

ÍNDICE DE ARTISTAS

Los números de los Índices remiten a los del Catálogo

- Adeva Pacheco, Manuel, 459.
Afrodisias de Caria, 3.
Alkamenes, 2.
Álvarez, Manuel, 458.
Álvarez Cubero, José, 1.
Ammannatti, Bartolomeo, 171.
Arkesilaos, 26.
- Bambaia, Véase Busti.
Bandinelli, Baccio, 284.
Bandini da Castello, Giovanni,
265.
Becerra, Gaspar, 445.
Beltrán, Andrés, 457.
Benlliure, Mariano, 407.
Bergaz, Alfonso, 316.
Bergaz, Manuel, 470, 476.
Boiston, Felipe, 469.
Bryaxis, 5.
Busti, Agostino, 268, 290.
- Carnicero, Alejandro, 455, 475.
Carnicero, Gregorio, 471.
Carnicero, Isidro, 477.
Cateni, Joannes, 289.
Cornacchini, Agostino, 276, 285,
403.
- Damofón, 11.
Doidalsas, 33, 441.
- Dubroecq, Jacques, 259.
Dumandrè, Antonio, 293, 456.
Dumandrè, Humberto, 452.
Duquesnoy, François. Véase Fedele.
Durero, Alberto, 484.
- Faidherbe, Lucas, 257.
Fedele, Tomaso, 297, 300.
Fidias, 47.
Foggini, Giovanni Battista, 261.
- Giambologna, 296, 406, 408, 411,
444.
Girardon, François, 270.
Grajera, José, 450.
Greco, El, 483.
Grof, Guillermo de, 282.
- Helgueros, Andrés de los, 462.
Hering, Loy, 281.
- Kresilas, 49.
Kritios, 78.
- León, Juan de, 453.
Leoni, Leon, 260, 262, 263, 264,
267, 269, 271, 272, 273, 274,
291.

- Leoni, Pompeo, 260, 263, 271, 272,
273, 274, 279, 291.
- Michel, Roberto, 320, 460, 473.
Mirón, 82.
Moyano, Antonio, 454, 461.
Monnot, Pierre, 112, 179.
- Nesiotes, 78.
- Ortiz, Fernando, 482.
- Padua, Juan Antonio, 474.
Pasiteles, 28.
Pérez, Juan Melchor, 254, 277.
Philiskos de Rodas, 32.
Piamontini, Giuseppe, 256.
- Poggini, Domenico, 129.
Policleto, 88.
Polyeuktos, 7, 77.
Porcel, Juan, 480.
Pórfido, Tomaso del. Véase Fe-
dele.
Pozzi, Andrea, 278, 283.
Praxiteles, 30.
- Salas, Carlos de, 463, 470, 476.
Salvador Carmona, Luis, 466,
467.
- Timotheos, 9.
- Vaccaro, Lorenzo, 402, 404.
Vinci, Pierino de, 227.
Villanueva, Juan de, 472.

ÍNDICE ICONOGRÁFICO

- Acteon, 401.
Adan, 281.
Adolescente, 85 (Adonis), 124 (Narciso), 500. Véase también Hermafrodita.
Adonis, 85, 369.
Adriano, 178, 198, 354, 357.
Afrodita. Véase Venus.
Afrodita y Heros (Herma doble), 26
Agamenón. Véase Sarcófago.
Ajax, 409.
Alejandro, 99, 110.
Amorcillo, 153.
Amores, 300.
Antinoo, 60, 181, 193. Véase también Grupo de San Ildefonso.
Antonino Pio, 123, 161.
Apolo, 4, 97, 155, 322, 443.
Apoteosis de Claudio, 225.
Aquiles, 110. Véase Sarcófago.
Ariadna, 167, 442.
Aristogeiton, 78.
Aristóteles, 314.
Artemis. Véase Diana.
Atenea, 24, 47 (Parthenos), 49 (tipo de Veletri), 82 (de Miron), 431.
Atleta, 224.
Augusto, 119, 170, 174, 330, 395.
Bacante, 42, 43, 45, 46 (relieves), 74 (busto), 245, 247.
Baco. Véase Dyonisos.
Bárbaro, 34. Véase también Dacio, Persa y Sacerdote.
Braganza, Isabel de, 1.
Caballo, 438.
Cabeza de bronce, 99.
Caliope, 40.
Candelabro, 424.
Caracalla, 147, 197, 379.
Caridad, 227.
Carlos I, 264, 267, 271, 273, 284, 288, 291.
Carlos II, 261.
Carlos III, 346.
Celta, 154.
César. Véase Julio César.
Cibeles, 220.
Cicerón, 130.
Clío, 68.
Clodio Albino, 187.
Conde Duque de Olivares, 254.
Consejo de Guerra, 458.
Consejo de la Inquisición, 454.
Consejo de Hacienda, 469.
Consejo de las Órdenes Militares, 455.
Crisipo, 324.
Cristo, 489, 490.

- Cristo: Coronación de espinas, 283.
 Cristo: Flagelación, 278, 448.
 Cristo: Crucifixión, 287.
- Dacio, 387.
 Dafne, 443.
 Dama de Elche, 433.
 Dama romana, 117, 137, 138, 139, 152, 188, 352, 356.
 Dámaso, San, 467.
 Démeter, 2.
 Demóstenes, 77.
 Diadúmeno, 88.
 Diana, 11, 340.
 Diómedes, 383.
 Dionysos, 50, 70, 87, 105, 136, 368.
 Dios fluvial, 349.
 Diosa, 51 (Diana?), 67, 329 (Venus?), 335, 207, 350.
 Domitia Lucila (?), 114.
 Druso el Menor, 342, 133 (?).
- Egipto, 413, 414, 415. Véase también Nectanebo II.
 Epimeteo, 483.
 Erato, 61.
 Erimnias, 131.
 Escipión, 157.
 Estaciones del año, 296.
 Estratega, 92.
 Etiope, 318, 339, 360, 381.
 Eurípides, 80.
 Euterpe, 37.
 Eva, 281.
- Fauno, 195, 242, 244, 248, 250, 251, 253.
 Fauno del cabrito, 29.
 Faustina, 400.
 Faustina la Mayor, 216.
- Felipe II, 266, 272, 274, 278.
 Felipe III, 444.
 Felipe V, 402, 404.
 Filósofo, 160.
 Filósofos, herma doble, 103.
 Física, 465.
 Flora, 142.
 Florián, San, 485.
 Fortuna, 20, 48, 186.
- Gabriel Arcángel, 258.
 Ganimedes, 35.
 Goya, 407.
 Gracias, Las tres, 423.
 Griego desconocido, 7, 13, 14, 18, 21, 25, 79, 96, 107, 122, 160, 335. Véase también Estratega, herma doble.
 Grupo de San Ildefonso, 28.
 Gudea, 435.
 Guerrero, 72.
- Halcón egipcio, 436.
 Helios, 367.
 Hera (Juno), 2.
 Herakles (Hércules), 53, 56, 101, 108, 217, 293, 297, 334, 346, 380, 406, 411.
 Hércules. Véase Herakles.
 Herma doble, 103. Véase también Afrodita y Heros, Io o Isis, y Filósofos.
 Hermafrodita, 12, 223.
 Hermarco, 19.
 Hermes, 15, 39, 55, 98.
 Homero, 76, 94, 104.
 Hypnos, 89.
- Ildefonso, San, 460, 464.
 Io (o Isis), 91.
 Isabel de Braganza, 1.
 Isabel de Portugal, 260, 269, 274.

- Isidro, San, 466.
 Isis, 36, 63, 91.
- Jabalí, 8, 109.
 Jenofonte, 100.
 Jerónimo, San, 467.
 Jesús Niño, 285.
 Juan José de Austria, 277.
 Juba II de Mauritania, 358.
 Julia Augusta, 116.
 Julia Mamea, 127.
 Julia Poppea, 362.
 Julio César, 149, 151, 378.
 Juno, 66, 241, 338, 420.
 Júpiter (Zeus), 5, 16, 57, 299, 301.
- Kolotes, 103.
 Kouros, 437.
- Laoconte, 132, 326, 328.
 Leda, 9.
 Leocadia, Santa, 460.
 Leonor de Austria, 359.
 Licaon, 299.
 Livia Augusta, 129.
 Lorenzo, San, 453.
 Lucio Vero, 176, 177.
 Luchadores, 405.
 Luis XIV, 256, 270, 282.
- Macho cabrío, 83.
 Marco Aurelio, 205, 213.
 Maria de Hungría, 262, 263.
 Matemáticas, 462.
 Maximino, 217.
 Medusa, 389.
 Meleagro, 265.
 Melpómene, 93.
 Ménade. Véase Bacante.
 Menandro-Virgilio, 81, 330.
 Metafísica, 465.
- Milciades (?), 23.
 Minerva. Véase Atenea.
 Moisés en la zarza, 289.
 Monarca africano, 358.
 Musa, 32 (Polimnia), 37, 38, 40, 41, 61, 62, 68, 69, 106, 199, 211, 218, 325, 332.
 Música, 456.
 Narciso, 124.
 Nectanebo II, 412.
 Neon, 327.
 Neptuno, 3.
 Nerón, 351, 373.
 Ninfa, 22, 169.
 Niña, 382.
 Niño, 73, 121, 159, 165 (bronce), 202, 222, 359, 365, 364.
 Niño de la espina, 163.
 Numancia, El sitio de, 461.
- Palas, 317, 319.
 Pan, 257, 434. Véase también Fauno del cabrito.
 Pandora, 483.
 Patroclo, 409.
 Paz, 280, 320.
 Pedro, San, 449.
 Persa arrodillado, 208.
 Piedad, 286, 491.
 Pittakos, 399.
 Platón, 305, 311.
 Polimnia, 32, 69.
 Príncipe Julio-Claudio, 166.
 Prometeo. Véase sarcófago.
 Puteal báquico, 173.
- Romano desconocido, 10, 113, 115, 125, 126, 133, 135, 145, 154, 156, 157, 166, 168, 175, 179, 183, 184, 185, 189, 200, 201, 212, 215, 321, 371, 372, 390, 398, 432.
 Romano como Hércules, 432.

- Sabina, 210.
 Sabinas, raptó de las, 408.
 Sacerdote, 215, 293.
 Safo, 392.
 Santa Cruz, Marqués de, 492.
 Sarcófago, 118, 120, 180, 182
 (fragmentos de un sarcófago
 ático), 140 (Prometeo), 110
 (Aquiles).
 Sátiro, 29, 30, 347.
 Sátiro y Ménade, 27, 90.
 Sebastián, San, 446.
 Séneca, 144.
 Serapis, 323.
 Sevilla, rendición de, 457.
 Sileno, 75. Véase Puteal baquico.
 Silva y Bazán, José Gabriel.
 Véase Santa Cruz, Marqués
 de.
 Sófocles, 102.
 Solón, 59. Véase también Pit-
 takos.
 Sueño, 84.
 Sumeria, cabeza, 435.

 Talía, 38.
 Terpsicore, 41.
 Tiberio, 112, 214.
 Tito, 391.
 Toro, 6.

 Torso varonil, 135, 439.
 Trajano, 172, 345.
 Tyche. Véase Fortuna.

 Urania, 62.
 Urna cineraria, 427, 428.

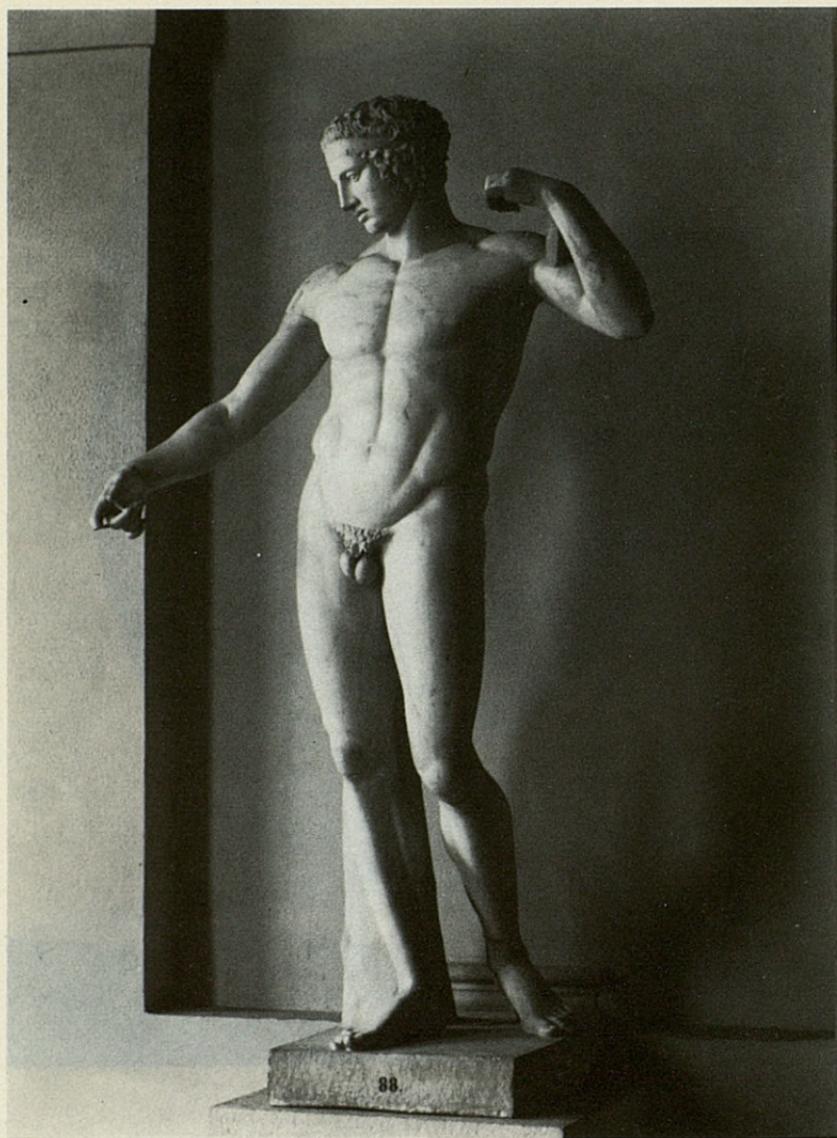
 Vaca, 111.
 Valeria Mesalina, 141.
 Valerio Publicola, 386.
 Vaso con Centauro máquia, 303.
 Vaso con escena báquica, 128.
 Venus, 31 (del Delfin), 33 (del
 baño), 44 (de Madrid), 54
 (Knidia), 65 (del pomo), 71,
 86 (de la concha), 95, 209
 (Genetrix), 308, 333, 343, 440,
 441 (de Doidalsas), 52, 171,
 394.
 Vespasiano, 204, 221.
 Vestal, 355.
 Vicente, San, 459.
 Villanueva, Juan de, 450, 451.
 Vigen Maria, 255, 486.
 Virgen con el Niño, 447, 487,
 488.
 Virgilio. Véase Menandro.
 Vitelio, 158, 331, 353, 361.

 Zeus. Véase Júpiter.

LÁMINAS



Cabeza sumeria. N.º 435.



Diadúmeno. N.º 88.



Atenea Parthenos. N.º 47.

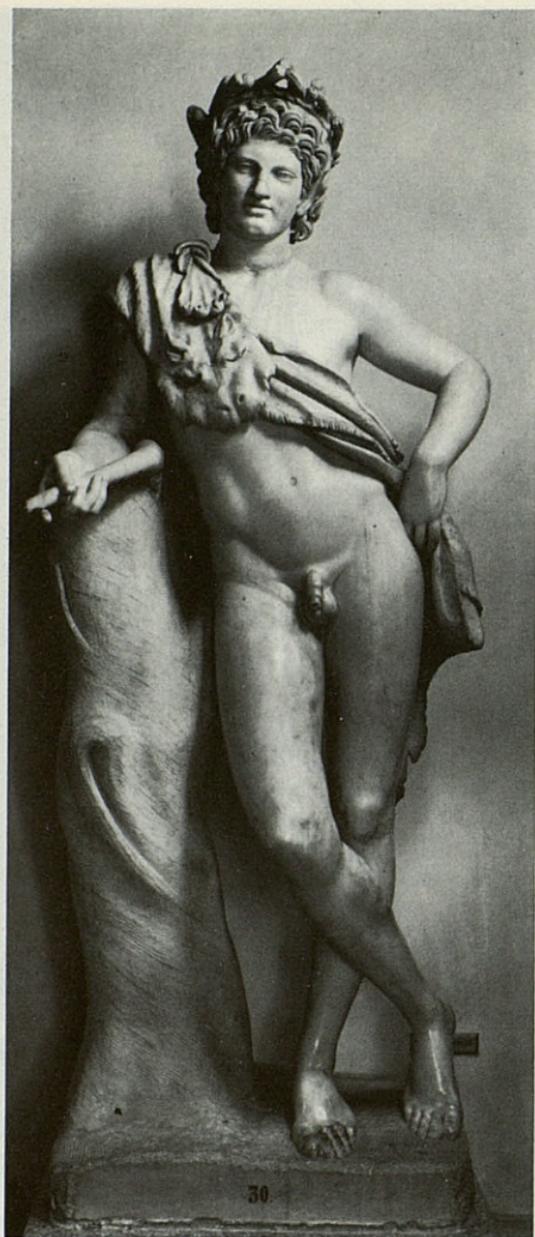
Bacante. N.º 48.



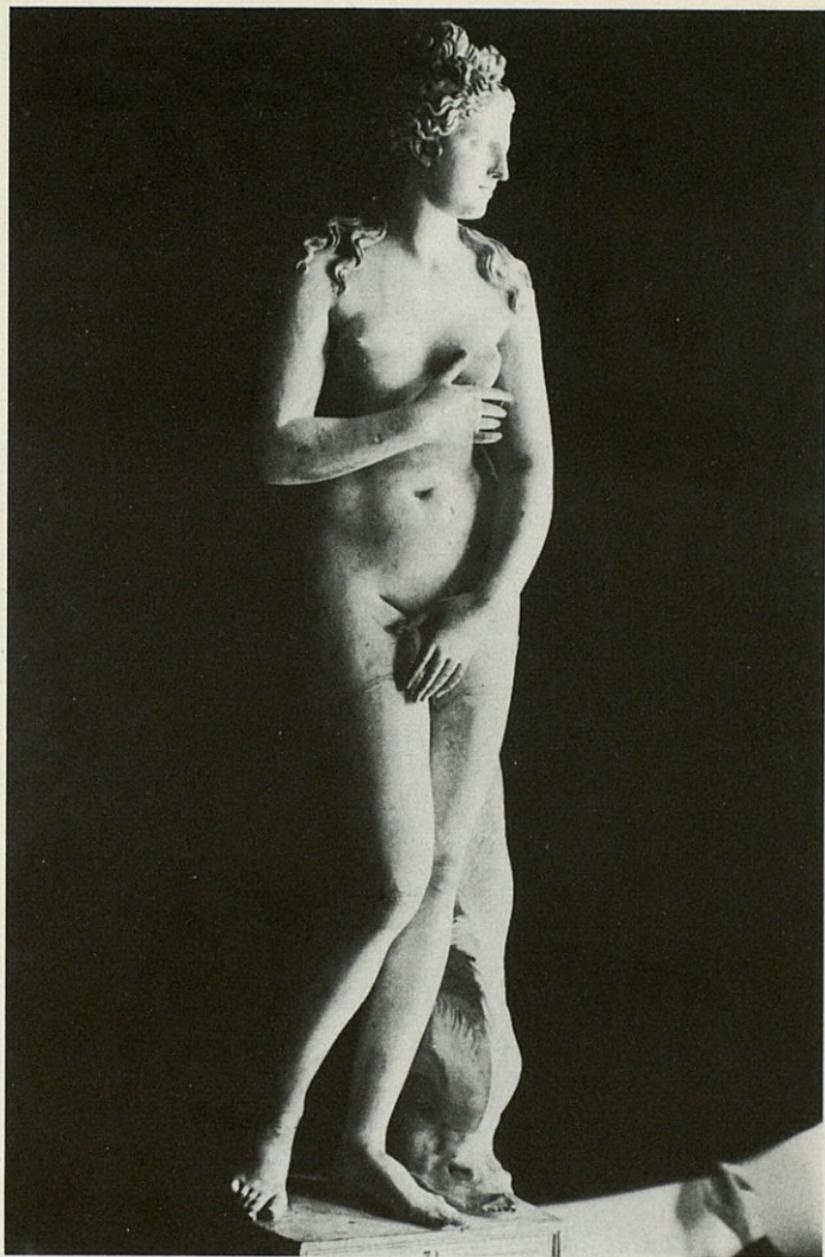
Vaso con centauroquia. N.º 303.



Bacante. N.º 43.



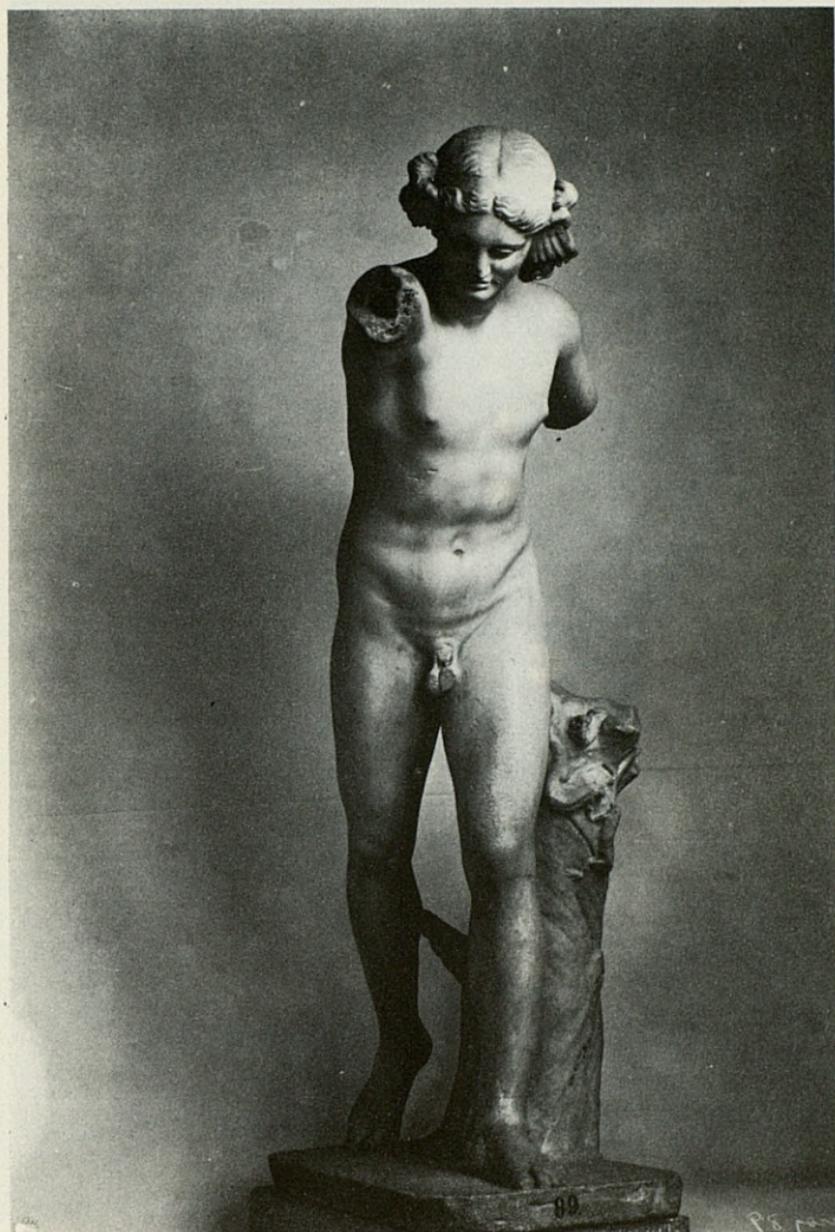
Sátiro en reposo. N.º 30.



Venus del delfín. N.º 31.



Venus de la concha. N.º 86.



Hipnos. N.º 89.



Cabeza de bronce. N.º 99.

Vermeil - N.º 99

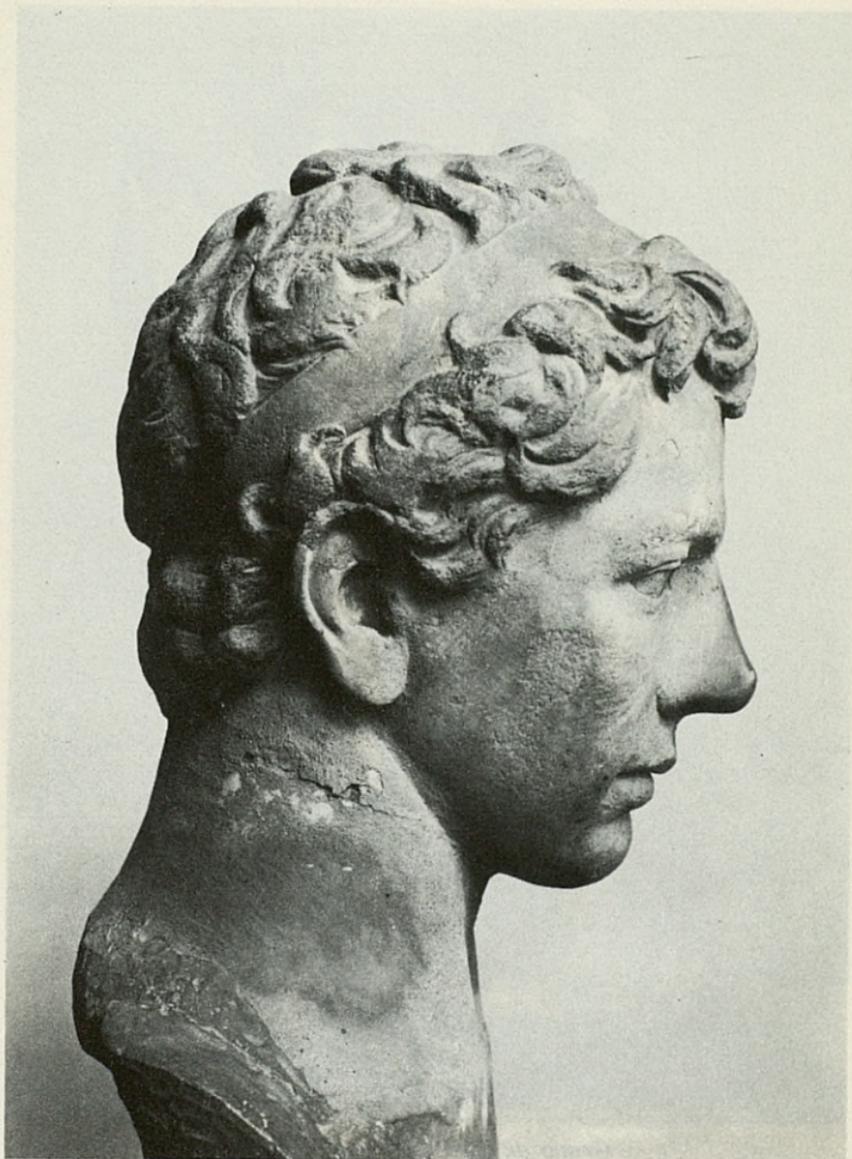


Fauno del cabrito. N.º 29.

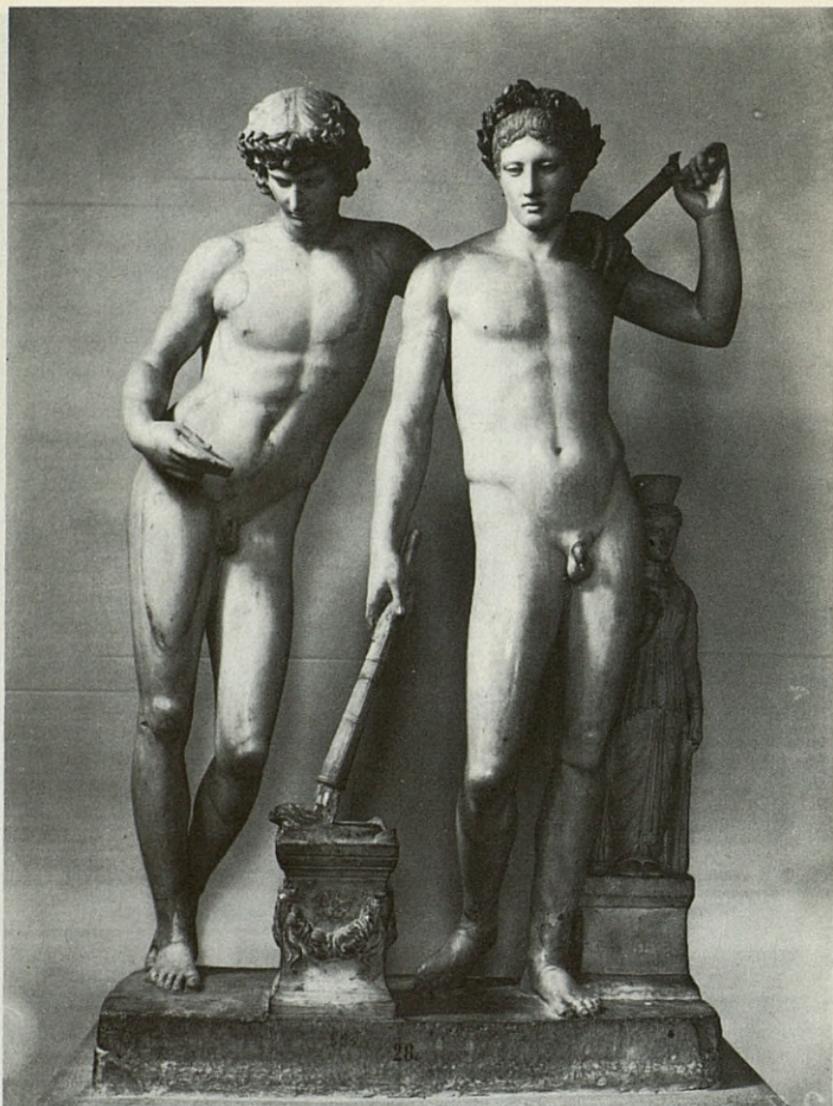
Castellón N.º 40



Caliope. N.º 40.



Príncipe africano. N.º 358.



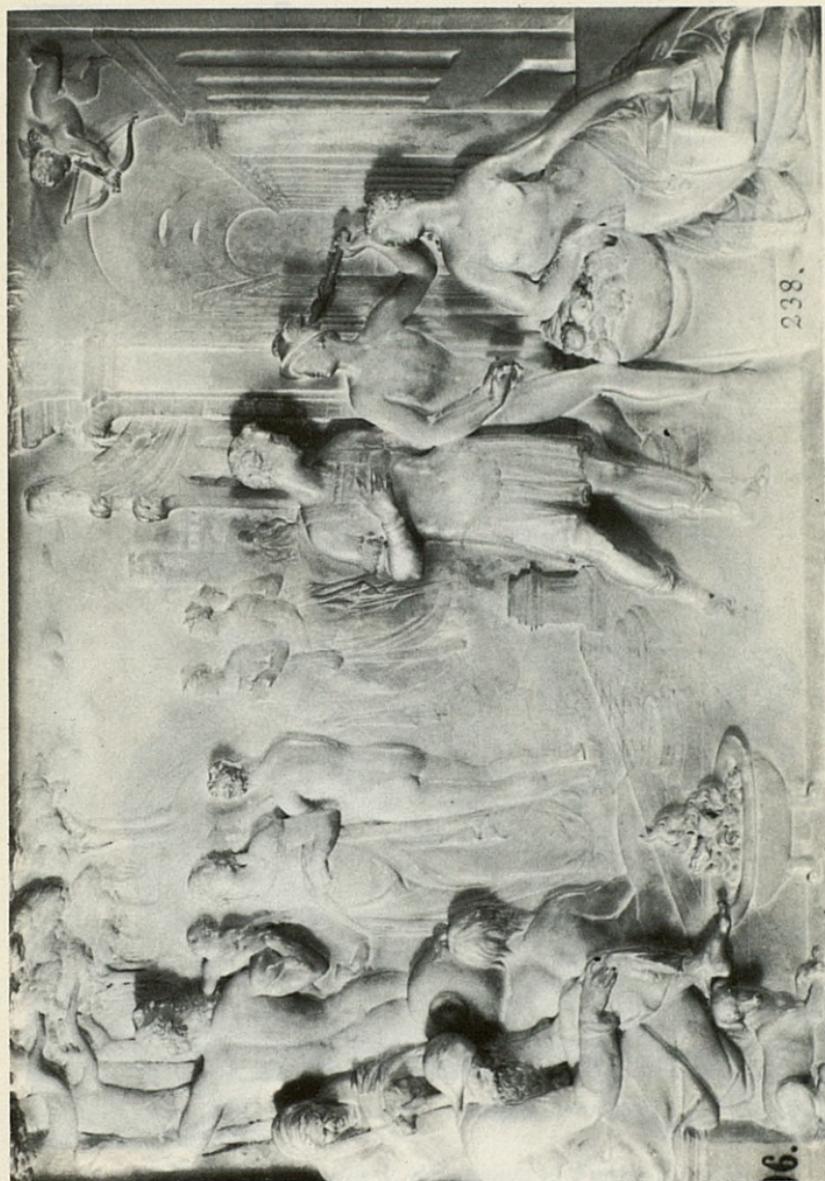
Grupo de San Ildefonso. N.º 28.



Apoteosis de Claudio. N.º 225



La Dama de Elche. N.º 433.



GIAMBOLOGNA: Las cuatro estaciones. N.º 296.



GIOVANNI BANDINI: *Meleagro*. N.º 265.

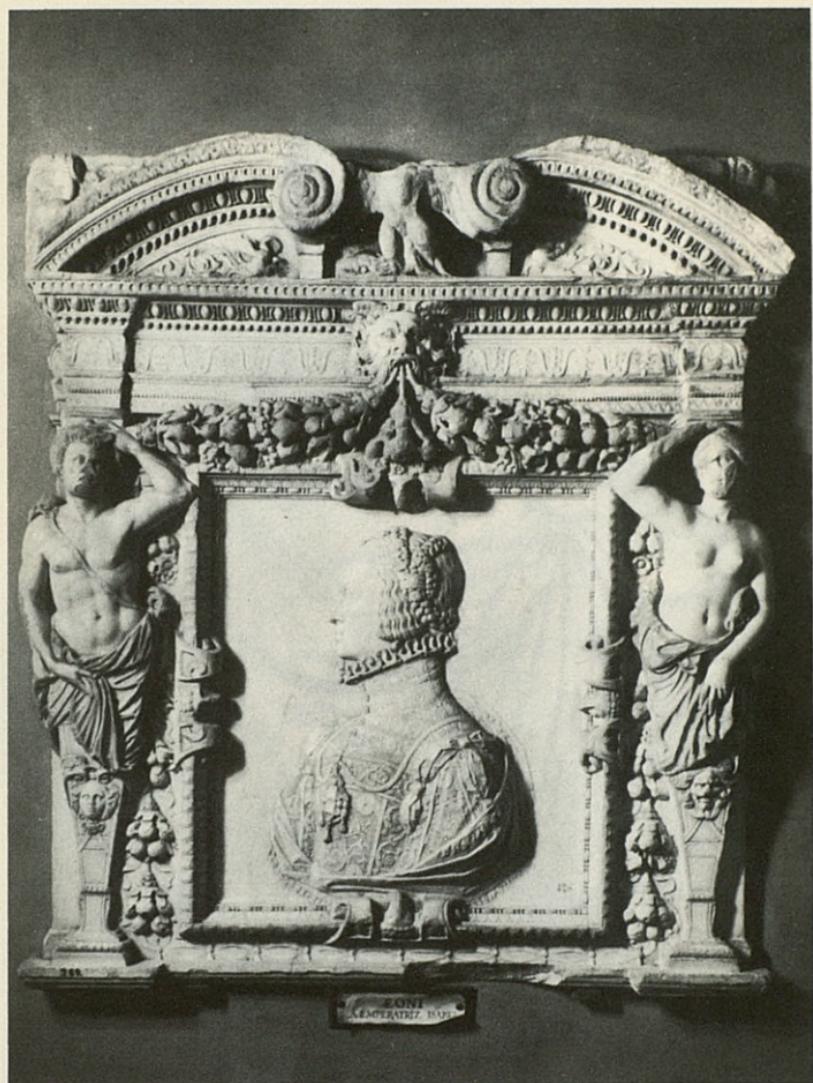


LEÓN LEONI: *Carlos V dominando el Furor*. N.º 273.

León y Pompeo Leoni: Felipe II. N.º 272.



LEÓN y POMPEO LEONI: *Felipe II*. N.º 272.



LEÓN LEONI: *La Emperatriz Isabel*. N.º 269.



BACCIO BANDINELLI: *El Emperador Carlos V.* N.º 284.

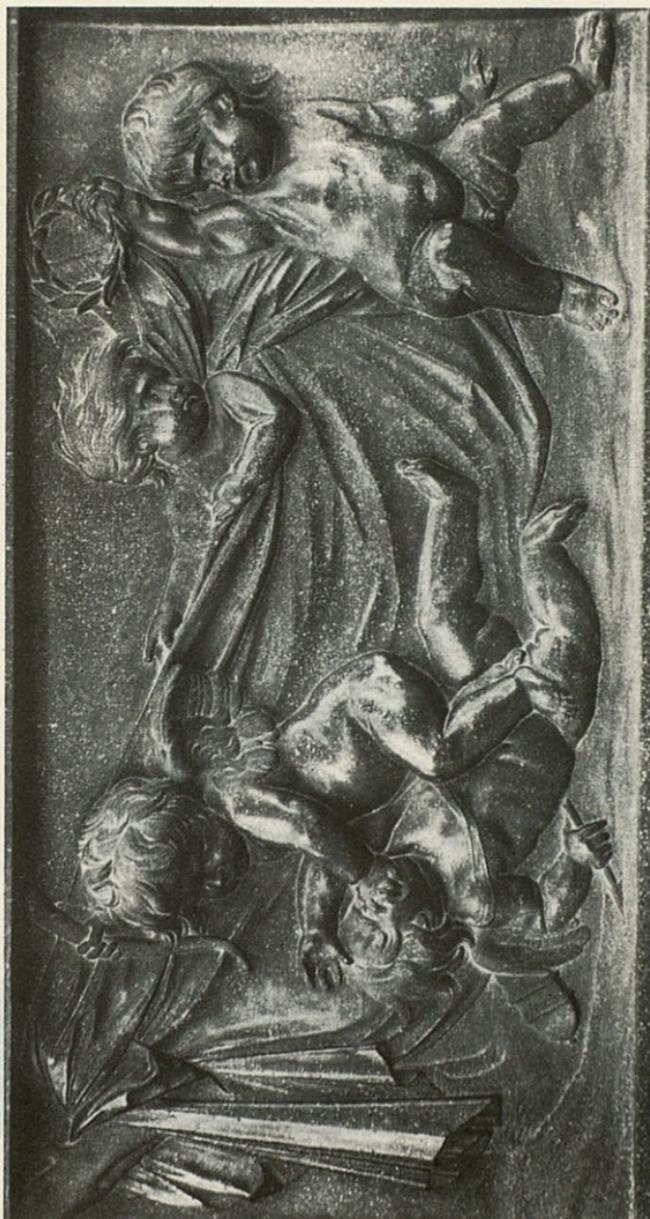
LEÓN Y TORRES LEÓN: *Felice II.* N.º 272



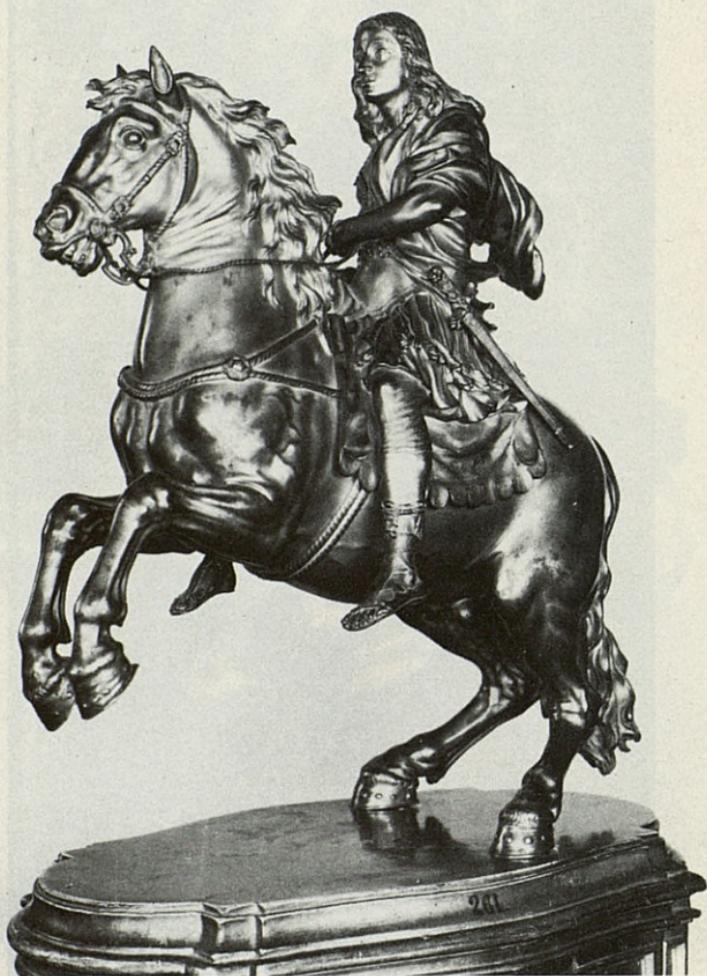
MONTORSOLI (?): *El Emperador Carlos V*. N.º 288.



Anónimo S. xvi: *El Salvador*. N.º 445



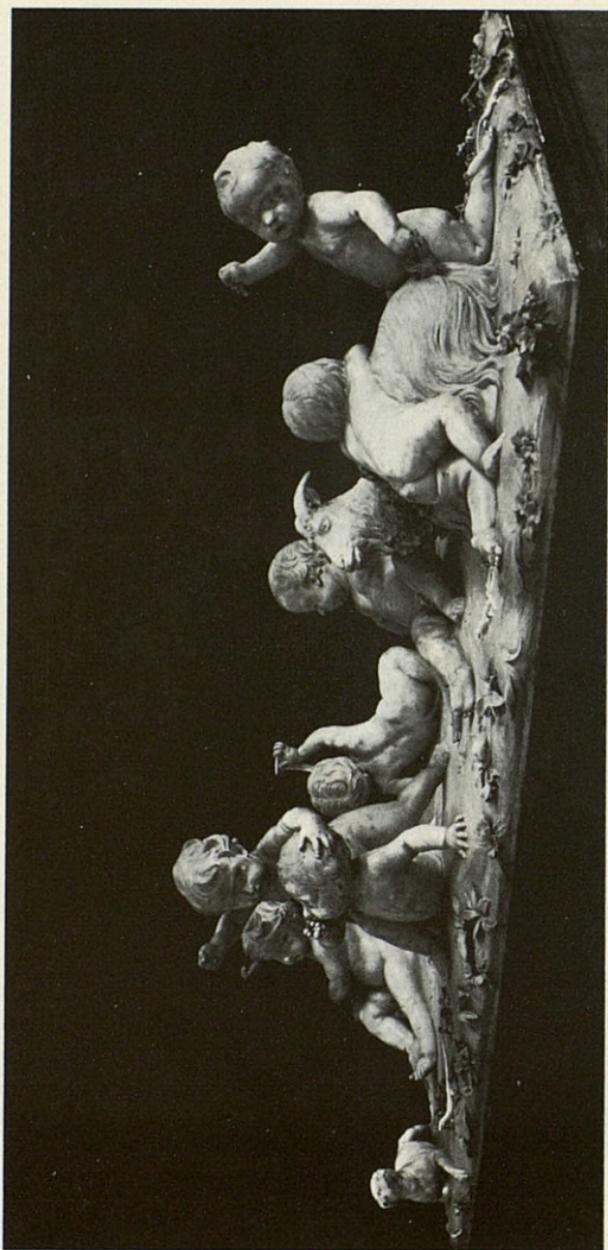
TOMASO FEDELE: Grupo de amorcillos. N.º 300.



G. B. FOGGINI: *Carlos II de España*. N.º 261



LORENZO VACCARO: *Felipe V de España*. N.º 404.



A. CORNACHINI (?): *Grupo de niños*. N.º 276.



GIRARDON: *Luis XIV de Francia*. N.º 270.



GUILLERMO DE GROF: *Luis XIV de Francia*. N.º 282.



ROBERTO MICHEL: *San Ildefonso y Santa Leocadia*. N.º 460.



J. ÁLVAREZ CUBERO: *Doña Isabel de Braganza*. N.º 1.

